POLITIK UND DRAMA IN GRIECHENLAND UND ROM: ZUM POLITISCHEN HINTERGRUND DER *TROERINNEN* VON EURIPIDES UND SENECA

Inaugural-Dissertation zur Erlagung des Doktorgrades der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Vorgelegt von Aikaterini Tsoka

Heidelberg 2006

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2006 der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg vorgelegen wurde.

Die intensive Beschäftigung mit dem Thema des trojanischen Mythos hat mir über einige Jahre hinweg Freude und Genugtuung bereitet. Im November 2005 war dann die Arbeit inhaltlich im wesentlichen abgeschlossen, deshalb konnte später erschienene Literatur auch nicht mehr berücksichtigt werden.

Es ist mit an dieser Stelle ein Anliegen, mich bei allen, die mir bei meinen Bemühungen hilfreich zur Seite gestanden sind, herzlich zu bedanken. Mehr als nur grosser Dank für stets selbstverständlich gewährten Rat in einzelnen Sachfragen und sorgfältige Betreuung während der ganzen Zeit gilt meinem Lehrer und Doktorvater, Prof. Dr. William Furley; er war für mich stets ein offener, wissenschaftlich toleranter und im persönlichen Umgang angenehmer Gespächspartner. Ohne seine Anregung und grosszügige Förderung hätte ich das Unternehmen nicht in Angriff genommen. Professor Dr. Gerrit Kloss danke ich für das Korreferat, insbesondere für seine Vorschläge zur Präzisierung und manch willkommenen Hinweis auf ärgerliche Versehen. Für ihre Unterstützung, ihre Geduld bei meinen Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache und für ihre anregende, stets konstruktive Kritik bin ich ihnen zutiefst verpflichtet.

Sven Beller, welcher die einzelnen Kapitel auf allgemeine Verständlichkeit und sprachliche Korrektheit geprüft hat, sowie meiner Fachkollegin, Jutta Kalpakiotis, in Griechenland, die sich dieselbe Mühe mit einer inhaltlichen Durchsicht und dem aufwendigen Korrekturlesen der gesamten Arbeit gemacht hat, möchte ich auch danken.

Besonders hervorheben möchte ich das Verdiesnt meiner lieben Mutter, die meine wissenschaftliche Ausbidung gut geheissen und all die Jahre in nicht selbstverständlicher Weise unterstützt hat. Herzlich danke ich auch Fotis und meine Schwester Dina, deren unendliche Geduld und liebevolle Ermunterungen für mich von unschätzbarem Wert waren. Ihnen widme ich diese Dissertation.

Athen, im Januar 2006

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Der politische Bezug der euripideischen und senecaischen Tragödie. Der Fall ‚Troades' 5

A. Zum Stand der Forschung 12

A. 1 Die ‚Troerinnen' des Euripides 12

A. 2 Die ‚Troades' des Seneca 26

A. 3 Methodische Vorbemerkungen: Datierung und Publikum 34

A. 3. 1 Die bisherige Diskussion: Datierung der Tragödien 35

A. 3. 2 Art der Darbietung und Publikum 39

A. 3. 3 ‚Troades' und die Aufführung in Rom 42

B. Politische Komponenten in der griechischen und römischen Tragödie 45

B. 1 Überzeitliche Schlagwörter in den ‚Troerinnen' des Euripides 45

Zusammenfassung 69

B. 2 Überzeitliche Schlagwörter in den ‚Troades' des Seneca 71

Zusammenfassung 92

C. Die ‚Troerinnen' des Euripides 94

C. 1 Prolog. Die göttliche Erscheinung 101

C. 2 Prolog. Die menschliche Dimension 110

C. 3 Parodos und Stasima. Die Haltung des Chors 113

C. 3. 1 Parodos 113

C. 3. 2 Das erste Stasimon 117

C. 3. 3 Das zweite Stasimon 119

C. 3. 4 Das dritte Stasimon 122

C. 4 Erstes Epeisodion. Hekabe und Talthybios. Konfrontation beider Seiten 123

Kassandra und Hekabe. Vision und Realität 128

C. 5 Zweites Epeisodion. Andromache und Hekabe. Die Kulminierung des Leidens 137

C. 6 Drittes Epeisodion. Menelaos und Hekabe. Die griechische und troianische Seite des Feldzuges 143

Helena und Hekabe. Die große Streitszene 147

C. 7 Exodos. Die Verwirklichung der Korruption der Macht 162

C. 8 Zusammenfassung 165

D. Die ‚Troades' des Seneca 173

D. 1 Prolog. Die Vergegenwärtigung der Misere 179

D. 2 Zweiter Akt. Die griechische Seite 186

Vergleich mit ‚Octavia' 200
D. 3 Die Chorlieder 203
D. 3. 1 Das zweite Chorlied 208
D. 3. 2 Das dritte Chorlied 212
D. 3. 3 Das vierte Chorlied 213
D. 3. 4 Der Chor als Ganzes 214
D. 4 Dritter Akt. Die Konfrontation zwischen Macht und letzter Hoffnung der Besiegten 216
D. 5 Vierter Akt. Eine zweite Trugszene – Die Zwangsproblematik 228
D. 6 Fünfter Akt. Der Tod als Spektakel 234
D. 7 Zusammenfassung 238
E. Ergebnisse: Vergleichende Untersuchung der griechischen und römischen ‚Troades' 243
Literaturverzeichnis (zu den Troerinnen des Euripides) 254
Literaturverzeichnis (zu den Troades des Senecas) 266
Stellenregister 277

Einleitung: Der politische Bezug der euripideischen und senecaischen Tragödie. Der Fall ‚Troades'

Die erhaltenen und zumindest in Umrissen bekannten attischen und römischen Tragödien spielen mit wenigen Ausnahmen in einer mythischen Vergangenheit. Zu den Ausnahmen zählen wir die heute ‚Praetexta' genannten Theaterstücke der Römer, d.h. Dramen, die Ereignisse aus der römischen Geschichte darstellen. Auf der griechischen Seite jedoch sind solche Ausnahme nur aus einigen der Tragödien, wie die *Perser* des Aischylos, aber vor allem aus der Komödie zu erschließen. Schon für die Griechen des 5. Jahrhunderts v. Ch. ist der Mythos eine vergangene Zeitstufe gewesen. Aus der Kritik, die in den *Fröschen* des Aristophanes an der euripideischen Tragödie geübt wird, geht hervor, dass das, was die attische Tragödie auf die Bühne stellt, als zeitlich Vergangenes angenommen wurde. Der Hauptvorwurf, den Aischylos bei Aristophanes gegen Euripides vorbringt, lautet, dass er die heroischen Figuren auf das Normalmaß der zeitgenössischen Gegenwart reduziert habe (V. 1010ff.). Der ästhetische Mangel der euripideischen Tragödie wird also in dieser Kritik der *Frösche* darauf zurückgeführt, dass Euripides die mythische Vergangenheit in unerhörter Weise verfremdet habe, und zwar durch eine Angleichung an die Gegenwart des Publikums. Die relativ ruhige Zeit zwischen Perserabwehr und peloponnesischem Krieg begünstigte die Diskussion von Themen, die abseits der Kriegsproblematik lagen. Mit dem Ausbruch und dem für Athen verhängnisvollen Verlauf des peloponnesischen Krieges wird das Friedensthema immer vernehmbarer zur Friedensforderung, in der das hoffnungslose Grauen des Krieges angeprangert wird. Euripides hat die zeitliche Entrücktheit der mythischen Vergangenheit in eine unerträgliche Spannung zur eigenen Gegenwart gesetzt, indem er beide Zeitstufen ineinander verwoben hat. Dieses Vorgehen nutzt also das Bewusstsein der Historizität der mythischen Vergangenheit gezielt aus. Was lange nur Ausdruck von Verlegenheit war, ist durch die Arbeiten von Christian Meier zugleich allgemeiner und präziser bestimmt worden: Vor allem zeigt Meier [1], dass über die einzelnen Zeitbezüge hinaus in den Tragödien am „entrückten mythischen Gegenstand" eher „die prinzipielle Problematik politischer Entscheidung" durchgespielt werde, dass dort im Mythos problematisiert werde, „was die Bürger als Bürger beschäftigte".

Es mag verlockend erscheinen, diese Überlegungen zu einer im weiteren Sinne politischen Funktion der römischen Tragödie auf das kaiserliche Rom zu übertragen. Da die römischen Tragödien durchaus nicht zeigen, „was die Bürger als Bürger

[1] Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, S. 106 und 9.

beschäftigte“, da sie somit kein eigentlich politisches Leben haben, sondern eine ferne Kunstwelt präsentieren, entsteht aus der unvermuteten Konfrontation dieser Kunstwelt mit dem politischen Tagesgeschäft ein Spannungsverhältnis, das die eigentliche Anziehungskraft jener Allegorien im Stück ausmachte. Am Ausgang der Republik konnte man damit rechnen, dass die römischen Zuschauer auch ohne Zutun der Schauspieler die zur Aufführung kommenden Tragödien nach allfälligen Zeitbezügen absuchten [2].

Angesichts der bestehenden Situation und der Verschiedenheit, die die griechische und römische Darstellung der *Troades* zeigen, scheint es sinnvoll, die literarische Gattung bei den jeweiligen Dichtern, Euripides und Seneca, als verschiedenartig in den Blick zu nehmen. Daher soll in der vorliegenden Arbeit versucht werden, mit Hilfe von bestimmten und allgemeinen Zeugnissen aus der epischen und mythologischen Tradition, durch Aussagen der Dichter sowie durch Analysen der überlieferten Texte festzustellen, was die zur Gattung Tragödie zählende Dichtung des Euripides und Seneca ausmacht, das Politische in der griechischen Tragödie auszumachen und dabei das Politisch-Römische im Drama des Seneca zu ermitteln.

Der politische Bezug, den die griechische und römische Tragödie zu erkennen gibt, dient einer größeren Erkenntnis- und Bewältigungsfähigkeit für die Gegenwart. Gerade auch weil die Tragödie das Politische in einer solch allgemeinen und umfassenden Weise vorführte, die die Aufmerksamkeit von den Einzelheiten auf das Ganze lenkte, konnte sie auch die das gesellschaftliche Zusammenleben betreffenden Probleme in ihrer Mannigfaltigkeit darstellen: Ethisch-moralische, soziale, religiöse, intellektuell-philosophische Aspekte konnten in der politischen Problematik mit behandelt werden[3]. Ein solcher Ansatz bedeutet, dass bei den griechischen und römischen Dramen die Rahmenbedingungen und äußeren Umstände, die für eine nähere Charakterisierung der Gattung politisch hilfreich sein können, geklärt werden sollen. Auf diese Weise ist das Werk der Geschichtsschreiber Thukydides und Tacitus, ebenso wie Material anderer zeitgenössischer Quellen, für die jeweilige Epoche von großer Bedeutung. Die Aufmerksamkeit sowohl der Dichter als auch der Historiographen auf die Personen, die aus der sinnvollen Ordnung der Welt heraustreten und mit der

---

[2] Beide Möglichkeiten, die Interpretation durch den Schauspieler und diejenige durch das Publikum, sind bereits bei Cic. *Sest.* 118 vorausgesetzt: *et quoniam facta mentio est ludorum, ne illud quidem praetermittam, in magna varietate sententiarum numquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta dictum cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fugeret aut non exprimeret ipse actor.*

[3] Raaflaub, K., Politisches Denken und Krise der Polis. Athen im Verfassungskonflikt des späten 5. Jahrhunderts v. Ch., Historische Zeitschrift 255, 1992, S. 1-60, bes. S. 13. Er hat zutreffend bemerkt, dass Euripides die moralische Problematik seiner tragischen Dichtung derart zeige, „daß dieses Moralische […] erst durch den Bezug auf das Politische seinen vollen Sinn erhält.“

Leugnung von göttlichen und sittlichen Werten autark werden, beweist, dass die Idealfigur in der historischen und tragischen Dichtung pointiert in sein Gegenbild verkehrt wird. Eine solche Parallelität lässt erkennen, dass die politische Auffassung der Geschichtsschreibung von Thukydides und Tacitus vieles aus der politischen Konzeption der Tragödien der jeweiligen Epoche greifen könnte. Die Geschichtsschreibung teilt das tatsächlich Geschehene mit, die Dichtung dagegen eher das Allgemeine als das Besondere, wobei sie aber trotz des Mythos im Realen liegt.

Im Einzelnen soll zunächst ein Überblick über die Forschung (A) gegeben werden, die sich mit der politischen Auffassung der Tragödien des Euripides und Seneca befasst und ihre politische Relevanz nicht nur auf Allgemeines, sondern auch auf die Einzelheiten verstehen. Das Werk des Euripides und des Seneca jedoch wird nicht als eine fortlaufende Chronik von Tagesereignissen, sondern als eine bewusste anachronistische Verknüpfung zwischen der mythischen Vergangenheit und auf ihren wesentlichen Gehalt abstrahierten Elementen der Autor-Gegenwart aufgefasst. Auf diese Weise werden an der mythischen Vergangenheit grundlegende Probleme und Konflikte deutlich, die eine besondere, spezifische Bedeutung für die Zeit des Euripides und Seneca hatten. Auf dieser Basis wird zusätzlich versucht, alle über die römischen [4] Tragödien ermittelten Fakten, die Entstehung, Darbietungssituationen, zeitliche Aufteilung, dramatische Begebenheit, Aufführungssituation betreffen, zusammenzustellen. Zum Schluss des Kapitels folgt eine persönliche Stellungnahme zur Aufführungsspraxis und Chronologie der senecaischen *Troades*. So entsteht der Rahmen, in dem die Texte zu betrachten sind.

Im nächsten Schritt sollen die politischen Komponenten (B), die den Tragödien gemeinhin zugewiesen werden, analysiert werden. Der Geist eines Volkes, die Formen, unter denen sich sein sozial-politisches und kulturelles Leben vollzieht, finden ihren Ausdruck in der Sprache, in der wiederum einzelne Worte besonders inhaltsreich sind. Aus der Fülle der Begriffe in den Tragödien, an denen sich das Wesen des Griechentums und Römertums ablesen lässt, geht hervor, dass Euripides und Seneca politische Ziele verfolgten. Die durchgängige Vorstellung der traditionellen Werte und ihre Umkehrung lassen sich an der Ausführung der verschiedenen Handlungen und Gestalten erkennen. Im Bereich der griechischen *Troerinnen* wird versucht, den Standpunkt des Dichters vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Gegebenheiten und des damals herrschenden

[4] Bei Euripides ist ein solcher Ansatz nicht erfordelich, da die Aufführungssituationen und die zeitliche Bestimmung seiner Tragödien mit kleinen Ausnahmen einiger Stücke durch die Didaskalien gegeben und bewiesen sind.

intellektuellen Diskurses zu bestimmen. Dabei geht die Untersuchung davon aus, dass im Athen des 5. Jahrhunderts die Differenz von alt hergebrachtem und modernem Gedankengut als Problem wahrgenommen und thematisiert wird. Auf der anderen Seite und während der Regierung der Julio-Claudier und besonders ihres letzten Repräsentanten, Nero, erweist sich die Umgebung, besonders in politischer Hinsicht, als „verkehrt“[5]. Bei den senecaischen *Troades* zeigen sich die Verhältnisse insofern verkompliziert, als Nero als seine wichtigsten Siege nicht die militärischen, sondern die in den musischen Agonen errungenen betrachtet. Was am meisten der Absicht der beiden Dichter zuzurechnen ist, sind die Darstellung des Eigennutzes auf Kosten der Gemeinschaft und die allmähliche Degenerierung und Korruption, die die Macht und die Besessenheit der Herrschaft hervorrufen. Dazu soll durch den Vergleich mit den Geschichtsschreibern geprüft werden, ob vorkommende formale und inhaltliche Elemente generell dramentypisch oder für die politische Funktion der Tragödien spezifisch sind. Hier wird aber auch deutlich, dass es anthropologische Konstanten gibt, mittels derer sich die Distanz zwischen erzählter Zeit und Gegenwart überbrücken lässt. Die Spannungsfelder, innerhalb derer sich die euripideischen Helden befinden, werden im Hinblick darauf untersucht, ob der Dichter auf diesen Mentalitätswandel Bezug nimmt. Der Leser muss nur von den Personen abstrahieren und kann sich dann ohne große Probleme sozusagen in die Lage des Hauptdarstellers versetzen. Man kann diese Form der literarischen Präsentation eine vergegenwärtigende Darstellung nennen, mittels derer der Autor der Fiktionalität eine neue Bedeutung verleiht.

Anschließend wird die Tragödie des Euripides im Rahmen ihrer trilogischen Produktion unter dem für die Gattungszuweisung entscheidenden Gesichtspunkt behandelt, ob dieses Drama als politisch im Sinne der Offenbarung der geistesgeschichtlichen, politischen und zeitlichen Aktualität des Dichters funktionieren kann (C). Euripides hat ein neues Verhältnis zur tragischen Tradition entwickelt und Tragödien verfasst, die etwas Neues[6] darstellen. Aus dieser neuen Einstellung zur Gattung der Tragödie und ihrer Tradition sind zum einen die Änderungen zu erklären, die Euripides am Mythos vornahm, zum anderen die neue Präsentation des Mythos. Er hat seine Figuren in auffälliger Weise entheroisiert. Diese Entheroisierung der Figuren

---

[5] E. Lefèvre hat mit Nachdruck von der Umdrehung der Begriffe und der Werte im Zeitalter Senecas gesprochen. Er vertritt die Meinung, „dass für sein [Senecas] Zeitalter eine radikale Umwertung der Werte gegenüber der augusteischen Epoche gilt“ (Die Konzeption der ‚verkehrten Welt‘ in Senecas Tragödien, in: L. Castagna u. G. Vogt-Spira (Hrsgg.), Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption, München-Leipzig 2002).

[6] S. Stephanopoulos, Th., Umgestaltung des Mythos durch Euripides, Athen 1980, S. 29ff.

sieht Seidensticker „als Folge und Spiegel der unter dem vereinten Druck von radikaler Aufklärung, fortschreitender Demokratisierung und jahrzehntelangem Krieg zusammenbrechenden Ordnungs- und Wertesysteme“ [7]. In der Zeit des peloponnesischen Krieges wurde die Macht zu einem existentiell neuen Problem und die Intensität, mit der man sie ausübte oder mit der man von ihr bedroht wurde, steigerte sich enorm. Im Stück wird von dem Gemetzel, von den Strömen von Blut bei der Eroberung Troias gesprochen, in den Szenen, die die eigentliche Handlung ausmachen, von der Erniedrigung und Rechtlosigkeit, die die Frauen in der Gefangenschaft erleiden. In einem solchen Rahmen der Polarisierung wird der Redeagon ein neues Gewicht erhalten: „Der Agon scheidet das Kraftvolle vom Unterlegenen, das Echte vom Schattenhaften. *Bewährung*, nicht Wahrheit verschafft einem Logos Gehör.“ [8] Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Aristophanes Euripides in den *Fröschen* mit der Rhetorik in Verbindung bringt: Ein Bewusstsein für die Veränderungen der Rhetorik und die neue Bedeutung, die ihr aufgrund dieser Veränderungen zukam, scheinen sich in seiner dramatischen Gestaltung niedergeschlagen zu haben. Bei der Analyse der *Troerinnen* wird besonders auf die Gestaltung der Reden der Dramenfiguren sowie auf ihre Überlegungen und Äußerungen zur Bedeutung und Qualität der Rhetorik zu achten sein, da sie dem Machterwerb und der Machtsicherung dienten, und zwar des Einzelnen. Es darf als sicher gelten, dass Euripides mit diesem Stück keine Warnung ausgesprochen hat, sondern die politische Korruption seiner Zeit dargestellt hat.

Methodisch ist vor allem ein Vergleich mit Thukydides sinnvoll. Da das zentrale Thema seiner Geschichtsschreibung die Frage ist, wie der Mensch auf Macht reagiert und wie ihn der Umgang mit Macht bestimmt, lässt sich aus diesem Vergleich eine geeignete Folie gewinnen, die ein Aufspüren der relevanten zeitgenössischen Konflikte in den Tragödien des Euripides ermöglicht. Diese Arbeit geht davon aus, dass gewisse Reflexionen aus der Gegenwart des Dichters zwangsläufig und unbewusst in die Reden und Konflikte der Figuren der mythischen Vergangenheit hineingelangt sind. Nur aus dieser Absicht erklären sich manche Umakzentuierungen und Änderungen, die Euripides am tradierten Stoff vorgenommen hat. In den *Troerinnen* wird die mythische Vergangenheit dazu genutzt, herausragende intellektuelle Fähigkeiten zu zeigen, durch die die jeweiligen Intrigen erst möglich werden, und so Menschen in den Vordergrund zu stellen, die in eigentümlicher Weise von den Affekten bestimmt werden.

---

[7] Seidensticker, B., Die Zerstörung des tragischen Helden bei Euripides, Sitzungsb. u. Mitt. d. Braunschweigischen Wiss. Ges., 1982, S. 51-69, bes. S. 69.

[8] Buchheim, Th. Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens, Hamburg 1986, S. 12f.

Wenn man in den Stücken des Euripides ein Spannungsverhältnis zwischen dem aus einer langen Sagentradition erwachsenen Norm-Zwang und seinem individuellen Streben nach Variation und Neuerung erkennt, dann es ist nicht verwunderlich, dass Seneca mit der gesamten dramatischen Tradition der Römer, vor allem aber mit der der Griechen in Konkurrenz tritt[9]. Im vierten Kapitel (D), und zwar in der Analyse der senecaischen *Troades*, wird demonstriert, wie der Dichter konkrete und extreme Beispiele affektgeleiteter Menschen auf die Bühne bringt, die die Mechanismen zeigen, welche in der Psyche der Machthaber die irreversible Zerstörung moralischer Maßstäbe bewirken. Seneca versucht, die ultimative Antwort auf alle dramatischen Versuche des Princeps zu geben – er greift gerade den beliebtesten Stoff Neros auf, nämlich die *Troades* – und bestätigt so, dass seine verstärkte dichterische Aktivität gegen die des Kaisers gerichtet war. Was Nero jedoch als Artifex tut, ist nicht von seiner Rolle als Imperator abgetrennt[10]. Die Anmaßung der Inszenierung erfasst vielmehr die gesamte Lebenswelt, wobei Fiktion und Realität überganglos ineinander umschlagen. Seneca rächt sich jedoch nicht kleinlich an Nero, sondern am gesamten System, an das er einst geglaubt hatte. Die direkte Mahnung – erreicht angeblich durch die ansehenden Charaktere – ist kein starker Motivationsgrund für die Abfassung des Stückes, und ebenso wird die etwa negative Zeichnung des Agamemnon[11] für einen Hinweis auf die negative Entwicklung der Herrschergestalten gehalten. Das Rededuell zwischen Pyrrhus und Agamemnon wird von der Seite gesehen, die keine sententia-Formel anerkennt, sondern den abgründigen Charakter Neros zu zeigen vermag. Die Entscheidung für die Opferung der Polyxena wird nicht auf den Gotteswillen zurückgeführt, sondern der griechische Führer selbst überlässt Calchas diese schwierige Ausgabe. Wäre es nicht möglich, dass Agamemnon auf die Rettung Polyxenas bestehen und der Entschluss durch eine unbezwingbare Macht gefasst würde? Sicher konnte Seneca nicht die mythologische Tradition so radikal ändern, dass Hekabes Tochter gerettet wäre, war aber in der Lage – vorausgesetzt, dass er einen milderen Agamemnon zeigen wollte – zu gestatten, dass sich der Grieche bis zum letzten Moment seine Meinung aufrecht erhält und er nicht nachgiebig scheint. Eher

---

[9] Was Boyle über das Verhältnis der *Troades* zur Tradition gesagt hat, gilt in ähnlicher Weise für alle Tragödien Senecas: „Overt textual allusion and metaliterary language make of Troades a self-reflexive, multi- referential text, which engages in a constant and pervasive counterpoint with the dramatic and poetic tradition." Sein Wort vom „almost pure metatheatre" erhellt einen wichtigen Aspekt der neuen Qualität von Senecas Dramatik (in: Seneca's Troades. Introd., Text, Transl. a. Comm., Leeds 1994, S. 37).

[10] Das ist deutlich bei bestimmten Ereignissen und Berichten, wie demjenigen von Tacitus, dass Nero den Brand Roms beobachtet und dabei seine *Halosis Ilii* rezitiert (Suet. *Nero* 38, 2; Tac. *Ann*. XV 39, 3).

[11] Gegen die Meinung der meisten Forscher, die sehen, dass Agamemnon zum Vorbild Neros stilisiert werden soll. S. dazu Kapitel zum Forschungsstand.

anzunehmen ist jedoch eine von vornherein antineronische Ausrichtung. Dafür spricht nicht nur die aemulatio mit dem Dichter Nero [12], um deren Unausweichlichkeit Seneca wissen musste, sondern auch der prinzipielle Pessimismus, der ebenso aus der Wahl allmählicher Verschlimmerung als Kompositionsprinzip wie aus der Analyse der Entartung als fatalem Geschehen spricht. Dass eine Entwicklung zum Guten möglich ist, hat Seneca nicht grundsätzlich geleugnet. Das beweist sowohl die Haltung des Agamemnon als auch die des Odysseus am Anfang seines Gespräches mit Andromache im vierten Akt.

Abschließend wird in einer Synthese der Ergebnisse (E) versucht, die Absicht der beiden Dichter angesichts der Interpretationen ihrer Stücke, *Troerinnen* und *Troades*, möglichst genau zu beschreiben und ihre Stellung als griechische und römische politische Dramenform zu definieren. These dieser Arbeit ist es, dass Euripides und Seneca in ihren Helden mythische Personen präsentieren, deren Haltung vor dem Hintergrund des die Aufführungszeit bestimmenden Zeitgeistes unzeitgemäß wirkt, und dass sie eine Vorliebe für die ältere Gedankenwelt mit ihren gerechten Positionen hegen. Alle Bemerkungen und Vorschläge werden deshalb anhand der Datierung der Stücke dargelegt – zumindest des römischen Stückes, dessen Abfassungszeit noch in Frage steht; sie werden auch dahingehend erläutert, dass das innere Verhältnis eines Dichters zu der dichterischen Tradition, die ihn in seiner Entwicklung und in seinem Schaffen geprägt oder zumindest beeinflusst hat, im Werk des Euripides und Seneca mit ihren Akzentuierungen und Abänderungen eine verlockende und interessante Dimension bekommt.

[12] Es spiegelt sich in der Einrichtung der aula Neronis, die nicht nur der politisch-literarische Zirkel eines Patrons war, sondern auch und vielleicht vor allem ein Freundeskreis neoterischen Gepräges, in dem der Kaiser als gleicher unter gleichen dichtete, kritisierte und fachkundige Kritik empfing. Vgl. Tac. *Ann.* XIV 16, 1.

A. Zum Stand der Forschung

A. 1 Die ‚Troerinnen' des Euripides

Beim tragischen Diskurs ist die Frage nicht, ob der Mythos in ihm vorkommt, sondern in welcher spezifischen Formung; nicht ob es mythische Motive in ihm gibt, sondern warum dem so ist; nicht was inhaltlich die Dichter an den Stoffen, die sie vorfanden, geändert haben, sondern welche Bedeutung diesem Stoff im Kontext der spezifischen Form des Theaters der Tragödie zuwächst. Ein Aspekt der euripideischen Tragödie mag der politische sein; ihre politische Bedeutung liegt nicht nur in ihrer Stellung und Funktion innerhalb des staatlichen, kulturellen und religiösen Lebens, sondern auch in ihrem Gehalt. Bei Euripides nimmt die politische Aktualisierung der Sagenstoffe noch größere Ausmaße an, da es augenscheinlich wird, dass die Charaktere auf die Geschehnisse anhand von den Gewohnheiten und den Konstellationen des 5. Jahrhunderts reagieren, und ihre Reden sind dafür bezeichnend. Die Entscheidungen des Staates im Bezug auf die innere wie auch die äußere Politik, die Rolle des Volkes in der Volksversammlung, die Teilnahme der Frauen, der Kinder und der Versklavten im Zug der politischen und sozialen Entwicklungen sind Themen, die sich in den *Troerinnen* zeigen und die Wirklichkeit prägen.

Anhand einer solchen Interpretation sollen die *Troerinnen* des Euripides betrachtet werden, da ihr Mythos eher als großräumiges Darstellungsmodell prägnant und kritisch Wirklichkeit formulieren kann. In der modernen Euripides-Forschung kristallisieren sich zwei Fragenbereiche heraus. Untersucht wird zum einen, wie der Dichter das Handeln der tragischen Helden bewertet, ob die Hauptgestalten ihr Unglück verschulden oder ob er ihre Haltung gutheißt. Zum anderen gilt das Interesse der Aussageabsicht der euripideischen Tragödien im Kontext der klassischen Zeit der Demokratie und der zeitgenössischen Wertvorstellungen. Die Tragödie wird, ebenso wie andere Stücke des Euripides, von vielen Forschern und Philologen seit Jahren auf seine politische Funktion hin untersucht und von Seiten analysiert, die sowohl Divergenzen als auch Konvergenzen zeigen. Über das Thema ‚politische Auffassung' im Werk des Euripides liegen verschiedene als allgemeine Umrisse verfasste Aufsätze und Bücher vor, die weiterhin genannt und in ihren Anhaltspunkte in Betracht gezogen werden; für bestimmte Forschungsmeinungen werden jeweils nur einzelne Vertreter vorgeführt, eine Auseinandersetzung kann nur selektiv erfolgen.

Der Überblick über die bisherige Forschung mit Beziehung auf den politischen Inhalt der *Troerinnen* und ihr Verhältnis zu zeitgenössischen Ereignissen stützt sich auf

drei Ebenen von Bezugnahmen. Erstens (a): Ereignisse in der Tragödie könnten direkt auf bestimmte zeitgenössische Vorgänge anspielen. Hier jedoch würden wir zumindest einen eindeutigen Titel der Tragödie brauchen, wie z.B. Aeschylus mit seinen *Perser* angedeutet hat. Zweitens (b): Die allgemeinen politischen Gegebenheiten der Abfassungszeit könnten sich in der Tragödie spiegeln. Drittens (c): In der tragischen Handlung könnten unzeitgemäß allgemeine Züge menschlichen politischen Handelns diskutiert werden.

Es bleibt unbefriedigend, dass keine Einigkeit darüber herrscht, aus welchem darstellerischen Anliegen heraus der Dichter selbst sein Stück verfasst hat. Wird dem Publikum bestimmte politische Ereignisse vorenthalten oder darf es wenigstens mit Belehrung rechnen? Die vorliegende Arbeit versucht herauszuarbeiten, mit welcher Absicht Euripides in einer bestimmten historischen und gesellschaftlichen Situation sein Stück aufgeführt hat. Dass eine solche Fragestellung mit vielen Unsicherkeiten belastet wird, muss hier nicht betont werden. Diesem Umstand soll hier durch die Methode der analytischen Interpretation der Tragödie und des Vergleichs zu einer anderen Version der *Troerinnen*, der des Seneca begegnet werden.

Im Folgenden wird der Überblick in Klaren stellen, dass die Mehrheit der Forscher sich für die zweite Ebene (b) von Bezugnahmen im Stück einsetzt, obwohl es keine Konvergenz gibt, welche historische Ereignisse als Anhlatspunkt für die Verfassung des Stückes berücksichtigt werden sollen. Wenn wir mit den Gelehrten des 19. Jahrhunderts anfangen, steht es fest, dass in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, bisweilen auch später, wurden die Dramenfiguren mit zeitgenössischen Politikern gleichgesetzt. Paris wurde mit Alkibiades, Odysseus mit Peisandros, oder Talthybios mit Andokides gleichgesetzt, die *Troerinnen* wurden für eine Stellungnahme zur sizilischen Expedition gehalten[13]. Die Zeit aber um die Wende dieses Jahrhunderts versteht das gesamte euripideische Werk sowie seine einzelnen Teile als „Objektivationen eines geistigen Programms“[14]; dazu sei der Artikel von H. Steiger[15] über die *Troerinnen* stellvetretend genannt. Im Stück wird seiner Einstellung nach Politik getrieben, und vor allem im Prolog werde der Gesichtspunkt vorgegeben, aus dem man das Stück betrachten soll. Die *Troerinnen* seien eine politische Tat, man mag ihren Inhalt, ihre Aussagen als Warnung vor den Expansionskriegen nach Sizilien sehen, und durch die

[13] Schöll, A., Beiträge zur Kenntnis der tragischen Poesie der Griechen, Berlin 1839, S. 117; Planck, H., De Euripides troica didascalia, Göttingen 1840, S. 40-43.
[14] Rohdich, H., Die Euripideische Tragödie, Heidelberg 1968, S. 13.
[15] Warum schrieb Euripides seine Troerinnen?, in: Phil. 59, 1900, S. 362-399.

Darstellung der Leidensschicksale nicht nur eines einzelnen Menschen, sondern eines ganzen Volkes würden sie den Frieden predigen.

Eine differenziertere Position nimmt W. Nestle [16] ein, der Euripides zum Herold der Aufklärung emporhebt. Er sieht in der Gestalt des Euripides den geistvollen Beobachter, der über die Erscheinungen des politischen Lebens seine Bemerkungen macht. Er findet in dem euripideischen Werk den Preis der demokratischen Staatsform und die Verherrlichung seiner Heimat Athen, während er in den *Troerinnen* die Aussage des Dichters gegen den Krieg unangefochten deklamiert. Nestle besteht jedoch darauf, im Stück sei keine direkte Anspielung auf die sizilische Expedition erkennbar. Er fügt hinzu, dass angesichts der V. 220ff. „*unbegreiflich ist, dass eine Anspielung enthalten ist. Allerdings macht der Dichter nur eine Andeutung, die aber eher einer Aufmunterung als einer Warnung gleicht*".

Zurück zur zweiten Ebene (b) von Bezugnahmen. H. Bengl [17] äußert in seinem Buch die Ansicht, dass das Stück mit klaren Anspielungen auf die sizilische Expedition gerichtet ist, und Euripides es den Athenern und besonders dem Alkibiades gegenüber sowie im Allgemeinen gegen die Eroberungskriege zeitkritisch benutzt hat. Auch W. Schmid-O. Stählin[18] richtet den Blick des Lesers im verstärktem Maße auf die troianische Trilogie als eine Warnung vor den Kriegen. Bei dem Versuch, die einzelnen Dramen zu analysieren und erörtern, sagt er nämlich „ *es wäre seltsam, wenn dem Dichter nicht in der Gestalt des jugendlich kühnen, zunächst von glänzenden Erfolgen gehobenen Paris, der aber doch die Brandfackel war, die Troia in Asche legte, der junge Alkibiades vorgeschwebt hätte, dessen olympischen Sieg er ein Jahr zuvor verherrlicht hatte*". Er fügt in Bezug auf die *Troerinnen* weiter hinzu, der Dichter wolle mit den Versen [19], die Poseidon am Ende des Prologs appelliert, als Lehrer und Warner zu seinem Volk sprechen in dem Augenblick, als er den Abgrund erkannte, in den es sich leichtsinnig zu stürzen im Begriff war, und er hätte das in keiner wirksameren Form tun können, als er es in dieser Trilogie getan hat. Weiter wird damit konkretisiert: „*Mit der troischen Trilogie von 415, bzw. ihrem Schlußstück, den Troerinnen, stellte er seinen Mitbürgern die Schrecken des Kriegs, als sie ihnen bei der sizilischen Expedition aufs neue drohten, in den düstersten Farben dar*".

---

[16] Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901.

[17] Staatstheoretische Probleme im Rahmen der attischen, vornehmlich der euripideischen Tragödie, Coburg 1929, S. 68.

[18] Geschichte der griechischen Literatur, 1. Teil, 3. Bd, Die griechische Literatur zur Zeit der attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik, 1.Hälfte, München 1940, S. 75.

[19] μῶρος δε θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις
ναούς τε τύμβους θ᾽, ἱερὰ τῶν κεκμηκότων·
ἐρημίαι δούς <σφ᾽> αὐτὸς ὤλεθ᾽ ὕστερον.

Erst in den vierziger Jahren, als das Interesse an Euripides als politischem Darsteller erwachte, wurde diese Bezugnahme auf bestimmte Ereignisse konkretisiert und systematisiert. Als erster in dieser Reihe betonte O' Neill Jr. [20] die zweckorientierte Rolle des Prologs. In seinem Artikel zum Prolog der *Troerinnen* hat er das Stück in einer pazifistischen Hinsicht durchschaut. Die Beschreibung des leidenschaflichen Verlusts im Zusammenhang mit der Verderbtheit, die der Sieg mit sich bringt, verwandle die *Troerinnen* zu einer Deklamation gegen den Krieg und seine Handlungen, während sie den Menschen in der Nichtigkeit eines Siegers unterweisen. Im gleichen Jahrzehnt unternimmt auch M. Reges[21] eine genaue Untersuchung. Er spricht in seinem Buch über die *Troerinnen* von bestimmten und klaren Hinweisungen im Stück. Im Kapitel ‚Zeitgenössische Anspielungen' schreibt er: „*Alkibiades, der in den „Hiketiden" das Vorbild abgab, wird in den Troerinnen zum Odysseus. Euripides ergreift hier für Nikias Partei, jenen abergläubischen Strategen, der durch seine Furcht vor einer Mondfinsternis später die Katastrophe auf Sizilien verursachte*" (Anm. 1). Er diagnostiziert weiter einen Versuch des Dichters, dem Publikum das ideale, fromme, friedliebende und barmherzige Athen der Vergangenheit ins Gedächtnis zurückzurufen (vgl. auch V. 799) und mit einem offensichtlichen Anachronismus eine Aufmerksamkeitssteigerung erreichen, wenn er den Chor seine Vermutung aussprechen lässt, dass Sizilien möglicherweise das Ziel seiner Verschleppung ist.

Die Lösungsansätze jedoch für die Aussageabsicht sind vielfältig und jeder Forscher spricht von Autorintention anhand verschiedenen Aspekte. Im Anschluss daran vermittelt sodann P. Vellacott[22] zwischen beiden historischen Eriegnissen der Zeit, der sizilischen Expedition und dem Massaker gegen Melos. Er sieht in den *Troerinnen* beide Ereignisse betont und dadurch bei Euripides die Absicht, den Athenern die unterschiedlosen Effekte eines Krieges zu zeigen [23]. Er meint: „*When a statement or a speech seems incredible in the direct sense, we shall consider the possibility that it is ironic and then apply and test this as an hypothesis elsewhere.*" Auf gleiche Weise versucht auch N.T. Croally[24] die Tragödie zu interpretieren. Nachdem er die didaktische Produktion der attischen

[20] Prologue of Euripides' Troades, in: TAPhA 72, 1941, S. 288-320.
[21] Euripides: Troerinnen, Offenburg /Mainz 1947, S. 30 u. 34.
[22] Ironic Drama. A study of Euripides' Method and Meaning, Cambridge 1975, S. 7, 163 u. 166.
[23] Im ersten Epeisodion lässt Euripides Kassandra ihre Visionen im Ausdruck bringen, und dadurch formuliert er so seine Warnung, dass „its effect on the audience will be dimmed by the emotional scenes which follow it, while those who later remember and reflect will understand what had been said (366-383)". Weiter bemerkt er gegen die Behauptung anderer Kommentatoren: „[T]he killing of Astyanax is used to give particular point to the indictment of Athens", da sie die Melier angegriffen haben.
[24] Euripidean Polemic. The *Trojan Women* and the function of tragedy, Cambridge 1994, S. 234.

Tragödie anhand von Aufsätzen und Büchern von Gelehrten des 20. Jahrhunderts vorgestellt und den kritischen Beitrag Platons und Aristoteles zu diesem Thema[25] beigefügt hat, vertritt er die Meinung, dass das Publikum in den *Troerinnen* detaillierte Anspielungen auf den peloponnesischen Krieg einschließlich der sizilischen Expedition, die Massaker auf der Insel Melos und Alkibiades sah. Seiner Ansicht nach könnte ein Dichter im Athen des 5. Jahrhunderts keine allgemeinen Äußerungen vorbringen und Gleichgültigkeit den Themen des zeitgenössischen staatlichen Interesses gegenüber zeigen.

Unterstützung wieder hat die Position der ‚Sizilischen Expedition als Motivation' durch die Arbeiten von W. H. Friedrich[26] und H. D. Westlake[27] gewonnen. Anspielungen auf die Zeit der Aufführung der *Troerinnen* werden den Charakteren, besonders Poseidon und dem Chor, zugeteilt. Dergestalt betrachtet Friedrich die Worte des Gottes im Prolog als belehrend: „*Poseidons Worte (95ff) erheben einen Anspruch auf Wahrheit, der schlechterdings nicht mißachtet werden kann; ein stärkeres Mittel, um die Athener von der Sinnlosigkeit des von der Selbsterhaltung nicht geforderten (vgl. 375) Angriffskrieges zu überzeugen, stand dem Dichter, stand der Tragödie nicht zur Verfügung. Andererseits konnte die Tragik des ohnmächtigen Wissens nur in Kassandra Gestalt werden. Daß Euripides diese Tragik in den Jahren der sizilischen Expedition bitter durchlebte, steht außer Zweifel*". Auf andere Weise versucht Westlake das Gleiche zu vermitteln. Er nimmt die Verse 205-229 ein und spricht von latenter Beleuchtung der Tagespolitik; der behauptet, es werde über die möglichen Orte gesprochen, wohin die troianischen Frauen einschließlich des Chores geführt werden, während er keine Spur von spezifischen und klaren Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse entdeckt. Die Auswahl der Örtlichkeiten[28] hängt nicht damit zusammen, wie sich der Dichter von der Politik seiner Zeit beeinflussen lässt oder wie die Beziehungen seiner Heimat mit ihnen zu der Zeit waren, als das Stück aufgeführt wurde. Mit Nachdruck aber zieht er den Schluss, dass die Erwähnung von Sizilien und Italien (V. 220-222) nicht zufällig sein kann, sondern sich in großem Maße auf die geplante sizilische Expedition bezieht. Er hält jedoch fest, dass der Dichter nicht absichtlich auf das Publikum zielt und seine

[25] Plato lehnt die Möglichkeit ab, dass die Tragödie dem Publikum etwas beibringt, und betont, dass ihre Rolle ist, den Menschen Vergnügen zu bereiten und **ἔλεος** und **φόβος** zu erwecken (vgl. *Gorg.* 501e-502b; *Rep.* 392a-b, 539b; *Ion* 535b-e). Aristoteles auf der anderen Seite gestattet, dass eine Tragödie zwecks des **κάθαρσις**-Begriffes emotionalen, intellektualen, therapeutischen und didaktischen Effekt haben kann.
[26] Euripides und Diphilos, Kapitel 4, in: Zetemata 5, München 1953, S. 69.
[27] Euripides, Troades, 205-229, in: Mnem.S. 4, 6, 1953, S. 181-191.
[28] Es wird unter Athen und Sparta auch von Thessalien, Argos, Phthiotis, Sizilien, Salamis gesprochen.

Meinung zu beeinflussen versucht, sondern schlechthin den Blick der damaligen Athener auf die zeitgenössische Politikführung richten möchte.

Auch M. Pohlenz[29] und K. Reinhardt[30] stellen fest, dass die sizilische Expedition wohl Euripides beeinflusst hat. Die Kassandrastimmung liegt Pohlenz's Meinung nach über der ganzen Tragödie, und man sehe darin den Versuch des Dichters, die athenischen Pläne und ihre Folgen zu antizipieren. In seinen Erläuterungen sagt er bezüglich des ersten Epeisodions, in dem unter Anderem die Reden der Kassandra enthalten sind: „*[B]ei 374ff. mußte jeder Athener an die Gegenwart denken; also sollte er es, also hat Euripides eine politische Absicht verfolgt.*" Ebenfalls Reinhard hat die *Troerinnen* des Euripides als ein Tendenzdrama charakterisiert, d.h. Drama, das etwas voraussagen will. Euripides als Patriot und politischer Zeitkritiker stellt seine Werke mit Nachdruck auf der Seite des Politischen vor, das „*droht, erst fast zu verflachen, um alsdann zu neuer unerhörter Größe, der Anklage wie der Warnung, sich zu erheben*". In diesem Hinblick werden die *Troerinnen* eine der dichterischen Voraussagungen genannt, die vor der sizilischen Expedition zu schützen beabsichtigte.

T. B. L. Webster[31] schließt sich in seinem Buch über die Tragödien des Euripides der gleichen Meinung an, dass Euripides durch seine Werke seine Abneigung dem Krieg gegenüber zeigen wollte und vor allem durch die *Troerinnen*, ein Stück über den Krieg. Seiner Ansicht nach wurde das Stück als Warnung vor der sizilischen Expedition aufgeführt, nachdem die Gesandschaft von Segesta (Sizilien) nach Athen zurückgekehrt war. Die Warnungen in Gestalt der Kassandra wurden nicht berücksichtigt und auf beiden Seiten – der Troer in dem ersten Stück der Trilogie (*Alexandros*), der Griechen in den *Troerinnen* – kam es zu willkürlichen und unangebrachten Entscheidungen. Den gleichen Weg bahnt auch W. Jens[32], wenn er sämtliche Werke des Euripides analysiert und dazu sagt: „*Die Troerinnen erscheinen unserem Jahrhundert – vor allem in den Bearbeitungen Werfels und Sartres – nicht zufällig als das erste vom Geist des humanistischen Pazifismus geprägte Drama Europas...wir wissen, dass Euripides unmittelbar zur Zeitgeschichte Stellung nahm, die Troerinnen sollten mit großem Ernst das Verhängnis der sizilianischen Expedition demonstrieren*".

---

[29] Die griechische Tragödie, 2. neubearbeite Auflage, Göttingen 1954, S. 371.
[30] Tradition und Geist, Gesammelte Essays zur Dichtung, Göttingen 1960, S. 239-240.
[31] The Tragedies of Euripides, London 1967, S. 29.
[32] Euripides (1968), in: Wege der Forschung, Bd. 89, Darmstadt 1968, hrsg.von E.R. Schwinge, besonders S. 23-24.

In einem Artikel von P. G. Maxwell-Stuart[33] werden ebenfalls die *Troerinnen* anhand der in dieser Zeit getroffenen, äußerst wichtigen politischen Entscheidungen des peloponnesischen Krieges betrachtet, nämlich einerseits Melos, andererseits Sizilien betreffend. Von Belang ist seiner Meinung nach der Zusammenhang der vier im Jahre 415 aufgeführten Stücke, die in eine progressive Reihe gestellt werden, bei der das eine das andere voraussetzt; ihre inhaltliche Korrespondenz schafft das von Euripides angestrebte Ergebnis, den Krieg und die dazu gehörenden Plagen aufzuzeigen und prophetisch vor dem Niedergang zu warnen. Den gleichen Weg ging auch K.H. Lee[34]. Er nimmt an, dass Euripides in seinem Werk als Prophet, wie Kassandra, den Niedergang erkennt und sein Volk vor den Expansionsplänen nach Sizilien warnen möchte. Das gleiche Bild des Euripides als Warners vor den Schrecken des Krieges kommt auch in einem Aufsatz von K. Matthiessen[35] vor. Er erkennt das Recht des Interpreten an, nach möglichen politischen Bezügen der einen oder anderen Art zu suchen, vorausgesetzt dass dies mit aller nötigen Vorsicht geschieht. Demzufolge weist er auf die pazifistische Tendenz des Stückes hin und betont die zu dieser Ansicht beitragende thematische Einheitlichkeit und die Einbettung der Episoden in die Lyrik des Chores.

Melos oder Sizilien? Eine differenziertere Position nehmen G. Murray[36] and G. Thomson[37] ein. Der erste veröffntlicht im Jahr 1947 sein Buch über Euripides und seine Zeit. Er erkennt in dem Prolog des Stückes die Beschreibung einer von den Athenern im Jahr 416 begangenen Tat, die Unterjochung des politisch neutralen Melos, welcher der Mord an den Männern und die Versklavung der Frauen und Kinder folgten. Die von Poseidon beschriebene Verzweiflung, Verödung und Missachtung, die den Zustand nach dem troianischen Krieg offenbaren, richten das Augenmerk auf die Manifestation brutalen Machtwillens bei dem Fall der Insel Melos. Thomson folgt derselben Interpretation, wenn er betont, dass zu dem Zeitpunkt, an dem dieses Stück des Euripides aufgeführt wurde, die Spuren der Willkürtaten der Athener gegen die Melier noch offenbar waren und dieser Zeitpunkt die Konzeption des Dichters beeinflusst hat, denn: „*Euripides was a democrat who saw that democracy was being driven to self-destruction*“. Er

[33] The dramatic poets and the expedition to Sicily, in: Historia 22, 1973, S. 397- 404.
[34] Euripides, Troades, University of New England, 1976, S. 10 (Introduction).
[35] Euripides: Die Tragödien, in: Seeck, G.A., Das griechische Drama. Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen, Darmstadt 1979, S. 143 und 146.
[36] Euripides and his Age, 2nd Edition, Oxford 1947, S. 83-84.
[37] Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama, London 1950, S. 367.

weist weiter auf die prophetische Funktion des Werkes anhand der Übernahme der sizilischen Expedition hin.

Die Ablehnung der Ansicht, die *Troerinnen* hingen eng mit der Melosaffärre zusammen, bringt G.L. Koniaris[38]. Bedingt durch die Unbeweisbarkeit des Aspektes, die *Troerinnen* seien eine Resonanz auf den Einfall der Athener auf der Insel Melos während des peloponnesischen Krieges auf Kosten unschuldiger Menschen, kommt nun eine Distanz von der Art, die während der vorherigen Jahre der Forschung die Tragödie als politisch-historisch geprägt hat. Koniaris setzt sich von beiden Interpreten ab, die das Stück als eine Anspielung auf Melos analysieren, und versucht ihnen mit Beispielen[39] zu widersprechen. Er hält an der Meinung fest, die einzige mögliche Anspielung auf zeitgenössische Politik sei die in allgemeinen Umrissen und im gesamten Werk vorkommende Verherrlichung von Athen und die Abwendung von Sparta mittels der Gestalt der Helena und in gewissem Maße auch des Menelaos.

Einen noch radikaleren Weg als die anderen Vertreter der sogenannten politisch-historischen Interpretation sind Grégoire und Goossens[40] gegangen. Als Repräsentaten der ‚méthode historique' oder ‚interprétation historique', die die Analyse der dramatischen Werke anhand der zeitgenössischen historischen Ereignisse fordern, vertreten noch radikaler die Theorie der latenden Anspielung in der Tragödie und verfallen in eine extreme Deutung. Demzufolge sehen sie in der trilogischen Form der Aufführung in 415 v. Ch. eine Anspielung auf die Korinther.

Während der Zeit treten abwechselnd Stellungnahmen für oder gegen die Annahme einer konkreten politischen Interpretation der euripideischen Tragödien auf. Die im Folgenden vorgestellten Gelehrten sehen Euripides im Einklang mit dem zeitgenössischen Denken. Mythos aber und dramatische Vergegenwärtigung stehen nicht im Verhältnis von Allgemeingültigkeit und historischer Aussage, sondern der im Hinblick auf die Gegenwart des Autors gestaltene Mythos enthält als solche überzeitliche

---

[38] Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus- A connected Tetralogy? A connected Trilogy?, in: HSCP 77, 1973, S. 85-124.

[39] Eins seiner Argumente wird vom Stück selbst, und zwar von der Seite der Athener herausgegeben: „Consider this: if we are to see the defeated Melians in the *Troades*, then the Melians must be identified with the defeated Trojans. It was the Athenians who destroyed the Melians, the latter being Dorians. But in the *Troades* the chorus of the *Troades* sings: πρόσπολος οἰκτρὰ σεμνῶν ὑδάτων./τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν/Θησέως εὐδαίμονα χώραν. μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα...(207-13). Are the Melians wishing to pass their days of slavery among the Athenians rather than among the Dorian Lacedaemonians? Further, if we identify the Trojans with the Melians, what is the meaning of such verses as 799ff., where the chorus sings the encomium of Salamis and Athens?", S. 103.

[40] H. Grégoire , in: Bull. Ac. roy. Belgique (Classe de Lettres) 21, 1933, 93-95; R. Goossens, in: Ant.class. 3, 1934, S. 324-325, E. Delebecque, Euripide et la guerre du Peloponnèse, Paris 1951.

Momente. Das Ziel einer solchen Tragödie ist „restating mythical situations in terms of fifth-century conflicts“[41], wobei die Anachronismen gegeben sind. Wir sind auf die dritte Ebene (c) von Bezugnahmen. Die Vertreter einer solchen Überzeugung reichen von den Anfängen des 20. Jahrhunderts bis in unsere Zeiten. Besonders in den letzten Jahren der Forschung wurde die zweite Ebene (b) von Bezugnahmen beiseitegeschoben, und anstelle dieser gewann die entgegengesetzte Theorie – die dritte Ebene – die erste Stelle. Als esrter wird U. von Wilamowitz- Moellendorf[42] vorgestellt. Er stellt fest, dass Euripides in seinem Stück als Prophet agiert, nicht aber in dem Sinne, sich zu bestimmten Fragen seiner Gegenwart zu äußern, und deswegen ein Tendenzdrama zu schreiben, sondern auf eine Weise, die ihn selbst als bewusstes Mitglied einer Gesellschaft beweist, die angesichts arbiträrer Macht in Schwierigkeiten geriet; eine solche Gesellschaft versucht er zu warnen, wie auch Kassandra macht, obwohl ihr Anlauf erfolglos bleibt.

Die gleiche These befürwortet auch G. Norwood[43]. Er erklärt, dass die *Troerinnen* als ein Vorwurf des Dichters gegen die attische Politik seiner Zeit funktioniert. Er beurteilt ablehnend die These Schlegels, der meint, die *Troerinnen* seien eine Reihe von voneinander unabhängigen Episoden, die keine inhaltliche Gemeinsamkeit besäßen, sondern nur durch die gleiche Thematik verbunden seien: die des Niedergangs Troias. Er kritisiert diese „episodische“ Bezeichnung des Werkes, die Aristoteles in seiner Poetik[44] klar definiert hat, und betont, dass die Abfolge der Szenen mit Nachdruck das Elend und den Horror des Krieges fördert und eine an Intensität fortwährend zunehmende Beschreibung der Gefühle in den Vordergrund bringt. Auf solchen Kriterien gründet ebenfalls G. M. A. Grube[45] seine Stellung; er erkennt im Werk den zeitgenössischen Hintergrund an, den er dennoch nicht direkt im Vers findet, und bemerkt, dass dieses zu der Intensität des Stückes beigetragen hat. Er hält an der Position fest, dass die *Troerinnen* das unvermeidliche Schicksal des Krieges für Sieger und Besiegte zum Ausdruck bringen.

Noch andere Forscher sehen das Drama als theatralische und Emotionen erregende Schauspielerei, von Anspielungen und zeitgeschichtlichen Erwähnungen selbstständige Kreation an. Die Ablehnung der *communis opinio*, die seit Jahren verfochten wurde, dass Euripides sich durch die *Troerinnen* auf die zeitgenössischen Verhältnisse bezieht und die

---

[41] Dodds, E.R., Introduction to Euripides' Bacchae, Oxford ²1960, xlvi.
[42] Griechische Tragödien. Euripides Troerinnen 11, Berlin 1906, S. 33.
[43] Essays on Euripidean Drama, Toronto 1954, S. 9 und 44.
[44] Arist. *Poet.* 1451b 33-35: τῶν δε ἄλλων μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδειώδεις εἰσὶν χείρισται. λέγω δ᾽ ἐπεισοδειώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ᾽ ἄλληλα οὐτ᾽ εἰκὸς οὐτ᾽ ἀνάγκη εἶναι.
[45] The Drama of Euripides, London 1961, S. 280.

Abscheu vor dem Krieg und den Entschlüssen der Athener ihren Alliierten und den neutralen Städten gegenüber zu zeigen vorhat, stellt auch W. Steidle[46] in den Vordergrund. In seinem Buch, in dem er sich besonders mit der Bedeutung des Bühnenspiels befasst, verwirft er die Hypothese eines aktuellen, warnenden Bezugs des Stückes auf die militärischen Pläne Athens, nach Sizilien zu fahren. Gemäß seiner Auffassung sind die *Troerinnen* ein Drama, das das troische Leiden im Zusammenhang mit differenzierten weiblichen Schicksälen darstellt. Er stellt von hier aus die Anspielungen oder schlechthin die Enthüllung eines abschreckenden Bildes des Krieges seitens des Dichters in Frage und hält daran fest, dass Euripides im Zusammenhang mit der vielfach in Dichtung und Kunst behandelten Iliupersis menschliches Leiden gewissermaßen in einem Extremfall in seiner ganzen Schwere und paradoxen Unbegreiflichkeit darstellen wollte. H. Lloyd-Jones[47] in seiner im Jahr 1971 erschienenen Arbeit urteilt über die politischen Implikationen im gleichen Sinn. Er akzeptiert – wie schon viele Gelehrte –, dass Euripides durch viele seiner Werke seine Stadt verherrlichen wollte, meint aber zu diesem Werk: „[T]*hat in describing the cruelties of the Greeks towards the Trojans he wished to protest against the cruelties of the Athenians toward their subjects remains a matter of conjecture.*"

Auf dem Weg, den Steidle geprägt hat, bewegt sich A. Lesky[48] in seiner Darstellung des dramatischen Werkes der drei großen Tragiker des 5. Jh. v. Ch. Er widersetzt sich der Ansicht der meisten Interpreten, die in den *Troerinnen* das Abbild der zeitgenössischen Geschichte sehen: „*Es soll nun nicht mehr erlaubt sein, in dem Drama eine Anklage des Krieges zu erblicken und diese mit der Situation Athens in einer Zeit in Zusammenhang zu bringen, in der das geplante Unternehmen gegen Sizilien alle Gemüter in Bewegung hielt.*" Er fügt also den Vers hinzu, den die Forscher für eine Anspielung auf die Expedition halten, nämlich den Vers 220ff[49], und befürwortet die Meinung, dass er nichts anderes skizziert als das damalige Interesse der Griechen an dieser Landschaft.

Einen neuen Aspekt, wenn man sich dem Symbolismus der euripideischen Tragödien annähert, stellt die gesellschaftliche Funktion[50] des attischen Dramas dar, die

---

[46] Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels, München 1968, S. 55.

[47] The justice of Zeus, Berkeley, Los Angeles, London 1971, S. 146.

[48] Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972, S. 391.

[49] καὶ τὰν Αἰτναίαν Ἡφαίστου
Φοινίκας ἀντήρη χώραν,
Σικελῶν ὀρέων ματέρ',...

[50] J. Griffin, The social function of attic tragedy, in: CQ 92, (N.S. 48), 1998, S. 39-6: „[W]hat Athenians experienced together in the theatre was not, then, something which is to be seen as primarily or by definition political, democratic and ideologically motivated by the conscious desire to maximize social

versucht, die Stücke in humaner und politisch-sozialer Hinsicht zu interpretieren. Ein solches Argument bietet das Buch von H. Kuch[51], der im Rahmen einer Tagung gehaltene Vorträge zur gesellschaftlichen Bedeutung des antiken Dramas enthält. In dem Vortrag mit dem Titel 'Humane und politische Elemente im Drama des Euripides' von D. Ebener stehen die *Troerinnen* als eben solches, nämlich als politisch und human wirkendes Stück; sie sind von ihrer Aufführungszeit bestimmt und lassen die zunehmende Menschenfeindlichkeit und den hochmütigen Wunsch der Athener nach ihrer Machterweiterung in Richtung Sizilien erkennen (S. 98). Die gleiche Interpretationsweise verfolgt H. Kuch in seiner Stellungnahme zu den *Troerinnen* mit dem Titel 'Die troische Dramengruppe des Euripides und ihre historischen Grundlagen'. Nachdem er die zeitgenössischen Ereignisse und vor allem die Brutalitäten des peloponnesischen Krieges als Motive für die Gestaltung und die Verflechtung der Stücke des Euripides dargestellt hat – Anspielungen auf die zeitgenössischen Ereignisse aufzuspüren erfordert seiner Ansicht nach viel Scharfsinn – betont er den sich auf die Gegenwart und Zukunft beziehende Aspekt der *Troerinnen* am Vorabend der sizilischen Expedition, worin er eine Kritik seitens des Dichters an den bisherigen Kriegsmethoden erkennt (S. 115). Schließlich versucht W. Biehl mit dem im gleichen Buch erschienenen Vortrag 'Beobachtung zur Zeitkritik in Euripides ‚Troerinnen' mit Ausblicken auf die Wirkung des Stückes in der Gegenwart', den Zusammenhang der Melos-Aktion im Jahr 416 und die Expedition nach Sizilien in den Vordergrund zu bringen. Er sieht die brutale Ausrottung eines ganzen Volkes keinesfalls als eine Idee des Dichters, sondern als Motiv für die Beschreibung der blutigen Wirklichkeit, als eine Zeitdiagnose (S. 135).

Eine Arbeit aus der neueren Zeit folgt getreu dieser Interpretation, ohne jedoch sich klar auf die eine oder die andere Seite einzusetzen. R. Scodel[52], nachdem sie versucht hat, die Gemeinsamkeit und inhaltliche Konnotationen der drei Stücke zu beweisen, die im Jahr 415 als eine Trilogie aufgeführt wurden, kommt sie zu dem Schluss, die *Troerinnen* sollen ein Protest und eine Warnung im Frühjahr 415 sein. Sie nimmt jedoch zugleich an, dies sei kein einziger Zweck und Wunsch des Dichters. Sie beurteilt: „*[A] hint of a contemporary figure in a tragedy does not permit a definition of the author's political attitudes, especially when the*

---

cohesion. In some plays that sort of political motive can indeed be seen to be at work […] tragedy is, rather, to be seen as providing a uniquely vivid and piercingly pleasurable enactment of human suffering, magnified in scale and dignity by the fact that the agents were the famous people of myth, and winged with every refinement of poetry and music".

[51] Die gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und für unsere Zeit, Berlin 1973.

[52] The Trojan Triliogy of Euripides, Hypomnemata, Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, Heft 50, Göttingen 1980, S. 139-140.

author is a master of thesis and antithesis; moreover, the present can be used in order to bring life into the myth as readily as the myth can be used to make veiled comments on the present. Euripides certainly had a political message to deliver in Troades".

Ausschlaggebend für die Interpretation der euripideischen Tragödie ist der Artikel von P.J. Conradie[53], in dem er das Thema über den Zusammenhang zwischen der zeitgenössischen Politik und der griechischen Tragödie behandelt. Gleichzeitig stellt er Meinungen und Analysen von Forschern vor, mit denen er sich kritisch auseinandersetzt. Er stellt von Anfang an klar, dass „*in most cases it is very difficult to decide what relation existed between Greek tragedy and the political events of the time, and there are widely divergent views as to how this problem should be tackled*". Er präsentiert einerseits die Bemühung der Historiker, die die Tragödie für ein historisches Dokument halten, aus dem sie Informationen über politische Ereignisse und Ideen des 5. Jahrhunderts erhalten können. Dazu gehört auch die Arbeit von A. J. Podlecki, ‚The political background of Aeschylean tragedy' (Ann Arbor 1966), die trotz ihrer guten Darstellung durch die hervorgebrachten Interpretationen und die fehlerhaften Antworten auf historische Fragen den Sinn der Tragödie aufs Spiel setzt. Andererseits stellt er diejenigen Forscher vor, die in jedem der drei Klassiker Anspielungen auf den politischen und sozialen zeitgenössischen Hintergrund entdecken. Unter ihnen zeichnen sich H. Grégoire, R. Goossens[54] und E. Delebeque[55] aus, die die Tragödien mit der genannten 'méthode historique' oder 'interprétation historique' als Reflexion der historischen Konflikte und Geschehnisse der Aufführungsperiode interpretieren. Weiter fügt er die Meinungen von P. Vellacott[56], M. H. Jameson[57] und S. Melchinger[58] hinzu, denen er aber übertriebene Schlussfolgerungen bei der Erklärung und Analysierung einiger Stellen in der Tragödie vorwirft. Abschließend befürwortet er die Thesen von G. Zuntz und J. de Romilly, die bestätigen, dass es nur allgemeiner Hinweise bedarf, wenn es sich um die Beziehung der Tragödie

---

[53] Contemporary politics in Greek tragedy. A critical Discussion of different approaches, in: Acta classica 24, 1981, S. 23-35. Er sagt nämlich: „The primary task of the dramatist isnot to make propaganda for a political policy. If there is a conflict of opinions, he schould try to describe both sides as fairly as possible. He will have his own opinions of course, but he should not force them on the spectator. The ‚message' should be found in the structure of the play as a whole, not in isolated speeches or passages" (S. 34). Eine solche Stufung wird meiner Untersuchung zugrundegelegt.

[54] S. Anm. 40.

[55] Delebeque (1951, S. 10): „Chacune des tragédies d' Euripide semble avoir…le caractère d' une oeuvre de circonstance".

[56] S. Anm. 22 und 23.

[57] Politics in the Philoctetes, in: CPh 51, 1956, S. 217-227.

[58] Geschichte des politischen Theaters, Frankfurt am Main 1974.

zur Politik handelt, und erklärt zusammenfassend: „*[T]he primary task of the dramatist is not to make propaganda for a political policy*". Zwei Jahre später hingegen erscheint die Interpretation von E. Segal[59], der für bestimmte Konnotationen in den *Troerinnen* eintritt: „[W]*e may argue the topicality of this drama, reminding ourselves that the Island of Melos had been sacked the previous year and that the Trojan Women was Euripides' castigation of war.*"

H. Erbse[60] beurteilt in seinem Buch über die Prologe der euripideischen Tragödie den Versuch vieler Forscher, die *Troerinnen* mit den Vorgängen auf Melos und der Ausfahrt der athenischen Flotte nach Sizilien eng zu verbinden, und hält die Beziehung für nicht beweisbar. Er stimmt zwar zu, dass die Leiden unschuldiger Opfer und die Strafe derjenigen, die Hybris begangen haben, den Kern des Stückes bilden, aber gleichzeitig besteht er darauf, dass versteckte oder verschleierte Hinweise nicht die Hauptsache gewesen sein können.

Einer sehr differenzierten Richtung folgt A. M. Van Erp Taalman Kip[61] in ihrem Artikel. Sie kritisiert die Meinung vieler Forscher, die *Troerinnen* seien eng mit dem Geschehen auf der Insel Melos verbunden und der Dichter wolle angesichts der Tötung der waffenfähigen Männer und der Versklavung der Frauen und Kinder die Absurditäten des Krieges darstellen. Sie gründet ihre These darauf, Euripides habe keine Zeit nach dem Massaker der Melier bis zu den Dionysien des Jahres 415 v. Ch. gehabt, auf die Aufführung der Tragödie vorzubereiten[62]. Die Chronologie des historischen Geschehens auf Melos, der Vorbereitung auf die Troerinnenaufführung und der Aufführung selbst trägt zur Ablehnung einer Beziehung zwischen der Vernichtung des Inselvolkes und dem Stück bei.

---

[59] Greek Tragedy. Modern essays in criticism, New York 1983, S. 250 (Euripides: poet of paradox).
[60] Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie, Berlin 1984, S. 72.
[61] Euripides and Melos, in: Mnem., S. IV, 40, 1987, S. 414- 419.
[62] Ihre Ansicht stützt sich auf die folgenden, von ihr selbst resultierenden Anhaltspunkte: a) Die Katastrophe auf der Insel Melos hätte nicht vor Mitte Dezember passieren können; die Aufführung fand im März statt und demzufolge hätte es Euripides nicht gelingen können, das Stück in dreieinhalb Monaten geschrieben zu haben, b) wenn man die trilogische Form der euripideischen Aufführung im Jahr 415 in Betracht zieht, besteht keine Möglichkeit, dass der Dichter vier nacheinander folgende Stücke – einschließlich dem Sisyphos – hätte vollenden können. Außerdem wären die Wirkungen und die emotionale Unruhe des Dichters noch nicht überwunden, so dass er fähig gewesen wäre, seine Werke zu schaffen und c) die Wahl der choregoi fand unmittelbar nach der Berufung des archon eponymos statt (nach Arist. *Ath. Pol.* 56, 3 ungefähr am Anfang Juli); der Dichter musste sich bis Ende September zu seinem Stück bzw. seinen Stücken entschlossen haben und es bzw. sie dem archon vorstellen; infolgedessen müssten die euripideischen *Troerinnen* abgesehen von den Ereignissen auf Melos im Jahr 415 v. Ch. – die auf jeden Fall diesen Vorgängen folgten – vorher von dem Dichter gewählt worden sein.

Einige Jahre später stellt H. Kuch[63] der These von Erp Taalman Kip seine Meinung entgegen. Er erkennt die Unsicherheit, mit der man Vermutungen ausspricht, was die Wahl des Stückes bzw. der Stücke und die Vorbereitungen auf die Tragödienaufführung anbelangt, betont jedoch: „*Als Melos wohl nach Mitte Dezember, Mitte Winter 416/415, vernichtet wurde, waren die Proben zu Euripideischen Troerinnen in vollem Gange. Von Mitte Winter an bis zur Aufführung der Tragödien im Elaphebolion stand indessen noch relativ viel Zeit zur Verfügung, um bei der Arbeit an den Troerinnen Änderungen vorzunehmen* […] *Das Geschehnis auf Melos (Mitte Winter 416/415),* […] *kann zugleich in der bis zur Aufführung noch verbleibenden Zeit eine weitere Profilierung der Euripideischen Troerinnen bewirkt haben.*“ Zum gleichen Ergebnis kommt auch W. Biehl[64]; er bestätigt, das Stück selbst erwecke gerade heute insofern höchstes Interesse, als der Inhalt in ungewöhnlicher Weise Parallele aufweise zu den epochalen politischen und kriegerischen Ereignissen sowie den daraus resultierenden und zuvor kaum vorstellbaren Umwälzungen dieses Jahrhunderts. Er spricht weiter von einem starken ethischen Impuls, den der Inhalt des Stückes darstellt und mit dem der Dichter im Jahre der sizilischen Expedition den unheilvollen Ausgang beschwört.

Damit endet die große Reihe von Stellungnahmen für oder gegen die klare politischen Implikationen in den euripideischen *Troerinnen*. Eine klare Antwort auf dieses Problem steht bis heute noch aus. Doch in der vorliegenden Arbeit wird versucht, den Stadtpunkt des Dichters vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Gegebenheiten und des damals herrschenden intellektuellen Diskurses zu bestimmen. Dabei geht die Untersuchung davon aus, was schon G. Zuntz[65] verworfen hat. Er lehnt die Ansicht älterer und moderner Gelehrter[66] ab, in den Worten der euripideischen Gestalten sei ohne Zweifel keine Anspielung auf Personen, Ereignisse und politische Tendenzen seiner Zeit zu erkennen. Seiner Meinung nach erscheinen in der Tragödien keine Anspielungen: „*Die Ansicht, ganze Dramen, oder jedenfalls ganze Szenen, könnten in ihrer Gesamtheit als Allegorien auf zeitgenössische Vorgänge gedeutet werden, wird allerdings ostensibel fallengelassen, unvermeintlicherweise; denn sie ist zu leicht widerlegt.*“ Unter Berücksichtigung dieses Arguments wird die bisherige Forschung angegriffen und eine neue Perspektive im Sinne

---

[63] Euripides und Melos, Mnem., Ser. IV, 51, 1998, S. 147-153.
[64] Euripides Troades, Heidelberg 1989, S. 15.
[65] Unter den wichtigsten Untersuchungen zum Thema Politik und Tragödie ist sein Buch mit dem Titel: Euripides und die Politik seiner Zeit (1958), in: Wege der Forchung 89, Darmstadt 1968, S. 418-419.
[66] J. Barnes/ Musgrave/ A. Boeckh/ G. Hermann/ A.W. Schlegel/ Grégoire/ Delebeque. Darüber hinaus hält Zuntz die Anspielung auf Melos für unwahrscheinlich, weder wenn das Stück im Jahr 415 v.Ch. uraufgeführt wurde, noch wenn wir einen späteren Zeitpunkt anhand von Aelians Zitat (*Var. Hist.* 2, 8) annehmen, nähmlich nicht das erste Jahr der 91. Olympiade.

der politischen Auffassung der *Troerinnen* gegeben; die Tragödie wird damit für ein Spiegelbild der allgemeinen Denkweise der Zeit gehalten, die eine ganze zeitliche Periode betrifft, und ist nicht als Reflex der historischen und politischen Geschehnisse anzusehen. These dieser Arbeit ist es, dass Euripides in seinen Helden mythische Personen präsentiert, deren Haltung vor dem Hintergund des die Aufführungszeit bestimmenden Denkens unzeitgemäß wirkt. Außerdem ist wichtig zu betonen, dass allein der zeitgeschichtliche Bezug keine *raison d' être* für die Tragödie der *Troerinnen* darstellt. Trotzdem ist der Versuch einer politischen Dechiffrierung des Stückes für ihre Würdigung sehr bedeutsam. Genau wie die euripideischen Charaktere sagen können, was nicht eine bestimmte und enge Bedeutung enthält und nicht unbedingt auf ein bestimmtes Zeitgeschehen anspielt, so kann auch der Dichter mehr als ein Publikum (gezielt) aussprechen. Das Troia-Geschehnis und das griechische Verbrechen sind nicht von vornherein nur mit dem athenischen Machtwillen während des peloponnesischen Krieges zu verbinden, sondern mit einer allgemeinen Mentalität der Menschen, die im Kapitel zu den Schlagwörtern als modern und unzeitgemäß bezeichnet wird und die mit den ‚altmodischen' Wertvorstellungen im Widerspruch kommt.

A. 2 Die ‚Troades' des Seneca

Die römische Tragödie steht literaturgeschichtlich betrachtet am Anfang der römischen Literatur. Wenn man daher nach den äußeren Gründen für ihre Entstehung sucht, stößt man auf soziologische und politische Faktoren. Die Bevorzugung des troianischen Stoffes bereits von den Autoren der republikanischen Zeit[67] macht klar, dass die troianische Abstammung der Römer seit den frühesten Zeiten als politisches Argument verwendet wurde[68].

Die römische Tragödie mit ihrer politischen Stoßrichtung behielt jedoch von ihrer Entstehung an und während ihrer Entwicklung nicht die gleichen Züge; wenn wir die republikanische Zeit beobachten und die Belebung der politischen Gattungen

[67] Vgl. Naevius' *Bellum Poenicum*, mit dem er der Schöpfer des römischen Nationalepos, das die römische Frühgeschichte schilderte, geworden ist; Pacuvius' *Paullus*, der den Sieger über Perseus über den Schlacht bei Pydna, Aemilius Paullus preist, und *Armorum Iudicium*, dessen Rezitation bei den Leichenspielen für Iulius Caesar seine politische Rezeption beweist; Balbus' *Iter*, bei dem sein erfolgloser Gang zu P. Lentulus im Jahre 49 geschildert wird; Accius' *Eurysaces*, das zu einem Plädoyer für den verbannten Cicero bei seiner Wiederaufführung umgewandelt wurde oder *Brutus*, der die heroische Tat des Befreiers des römischen Volkes, des älteren Brutus, von den Königen im Jahr 510 zum Inhalt hatte.

[68] Vgl. E. Weber, Die trojanische Abstammung der Römer als politisches Argument, in: WS 85, N.F.G. 6, 1972, S. 213-225, und noch: A. Alföldi, Die trojanischen Urahnen der Römer, Rektoratsprogramm, Basel 1956.

darstellen, sprechen wir von einer panegyrischen und patriotischen Tendenz. Im Gegensatz dazu steht die kaiserzeitliche Tragödie, die in einem antipanegyrischen Charakter kulminiert, zur Opposition geworden ist und erkennen lässt, dass sie „*über weite Strecken hin eine bevorzugte Gattung der Opposition gegen den Princeps*“[69] war.

Im Rahmen einer solchen Tradition und Bearbeitung der mythologisch oder nationalgeschichtlich orientierten Stoffe in Rom und der jeweiligen Sinngebung, die sich von den zeitgenössischen Umständen beeinflussen lässt, werden wir die Tragödien des Lucius Annaeus Seneca würdigen. Nachdem man die Vorurteile des 19. Jahrhunderts[70] überwunden hatte, erkannte man die Identität von Seneca Tragicus und Seneca Philosophus, und es wurde eine ‚Brücke vom Philosophen Seneca zum Tragiker Seneca‘[71] geschaffen. Den etwaigen Einstimmigkeiten der Forschung zur senecaischen Tragödien und ihrer Funktion zuwider spricht man von „*einem der vertracktesten Probleme der römischen Literaturgeschichte*“[72] bei dem Versuch, sich mit diesen Werken zu befassen und sie zu interpretieren. Eine Reihe von Fragen werden gestellt, welche die Chronologie, die Aufführbarkeit, die Bestimmtheit ihrer Art – ob sie eigentlich Rezitations-, Lese- oder Szenendramen sind – und das Publikum anbelangen, und in diesen Rahmen wird die politische Funktion der Tragödien mit ihren Befürwortern und ihren Gegnern eingeordnet.

Seit den siebziger Jahren ist Seneca als politischer Schriftsteller Gegenstand der Forschung. Man beginnt, seine Werke in ihrem historischen Entstehungszusammenhang zu interpretieren, mit anderen Worten in Bezug auf die Zeit, in der sie abgefasst wurden, und die politische Position, die Seneca zu dieser Zeit innehatte. In den philosophischen Schriften lässt sich erkennen, dass er ein politisches Programm vertrat[73], zumal sie Aussagen über seine persönliche Lage und klare Hinweise auf die Zeitgeschichte und die

---

[69] E., Lefèvre, Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas ‘Oedipus’, in: ANRW 2, 32.2, 1985, S. 1242-1262, hier 1247.

[70] August Wilhelm Schlegel hat in seiner knappen Würdigung der Tragödien im Jahr 1809 mit Nachdruck gesagt: „*[S]ie (die Tragödien) sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus der Schule der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten*“. Auch Otto Ribbeck äußerte im Jahr 1892: „*[D]ie Tragödien des Seneca sind eben Deklamationen in dramatischer Form, Erzeugnisse einer auf die Spitze getriebenen, überreizten Rhetorik*“.

[71] Knoche, U., mit dem gleichnamigen Titel (1941), in: Senecas Tragödien, hrsg. von E. Lefèvre, Wege der Forschung, Bd. 310, 1972, Darmstadt, S. 59- 66.

[72] Cancik, H., Seneca und die römische Tragödie. Der literaturgeschichtliche Rahmen, in: Römische Literatur, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd.3, hrsg.v. M. Fuhrmann, Frankfurt/Main 1974, hier S. 251-260.

[73] M. Rozelaar, Seneca. Eine Gesamtdarstellung, Amsterdam 1976; M. Fuhrmann, Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie, Berlin 1997; M.T. Griffin, Seneca, A philosopher in Politics, Oxford 1976; P. Grimal, Seneca. Macht und Ohnmacht des Geistes, Darmstadt 1978.

politischen Geschehnisse enthalten. Aus diesem Grund liegt die Annahme nahe, dass Seneca in seinen Tragödien auch politisch wirken wollte und dass sie bis zu einem gewissen Grade von der Anerkennung der offiziellen Staatsideologie durch den Dichter geprägt werden. Obwohl sie immer wieder als philosophische Tragödien bezeichnet worden sind, sind sie zweifellos auch politische Tragödien; sämtliche Stücke Senecas sind in einer nur wenig variierenden Weise *in tyrannos* gerichtet[74]; sie stellen gewiss den Menschen in den Mittelpunkt, an dessem Verhalten der Stoiker interessiert ist[75], und durch die Begegnung zweier verschiedener Personenkreise, des dem stoischen Ideal nahestehenden und des den Affekten unterliegenden Menschen, bietet die Tragödie ein poetisches Gefäß zur politischen Meinungsäußerung, vorausgesetzt, dass diese politische Rezeption der dramatischen Darbietungen durch die Zuschauer auch während Neros Herrschaft gegeben war[76].

Im Folgenden wird ein Überblick über die Schlussfolgerungen einiger Arbeiten geboten, die sich mit der Auffassung der senecaischen Tragödie beschäftigt haben, unter der Bedingung, dass die Tragödie politischen Charakter hat.

Zuerst ist die Arbeit von Fabricius[77] zu erwähnen, der die Tragödien als Mittel zur Kritikausübung und Belehrung vor allem derjenigen sah, die die Macht besitzen: „*Iidem* [d.h. die politisch Mächtigen] *existimabant a magistris mutis, ea quae odiosa essent &*

---

[74] E. Lefèvre, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: ders., Das römische Drama, Darmstadt 1978, S. 20.

[75] E. Lefèvre, Seneca als moderner Dichter, in: ders., Senecas Tragödien, Wege der Forschung, Bd. 310, Darmstadt 1972, S. 5: „*[S]o stellt Seneca in seinen Dramen Menschen dar, die aus dem Kosmos sinnvollen Handelns herausgetreten sind und sich eine Welt geschaffen haben, in der Recht und Unrecht, Gut und Böse vertauscht sind, in der alle konventionellen Werte auf den Kopf gestellt sind - eine Welt, in der, wie es einmal heißt, weder Recht noch das allgemeine Unrecht Geltung haben*". Diese Darstellung stimmt mit der zeitgenössischen Situation überein, was den Ansatz rechtfertigt, dass Seneca mit seinen Tragödien politische Ziele verfolgt hat.

[76] B. Seidensticker/P. Armstrong, Seneca tragicus 1878-1978, in: ANRW 2, 32.2, 1985, S. 916-968, bes. 928: „*[T]he political awareness of the Julio-Claudian audience is revealed in many anecdotes and accounts*". S. auch M. Fuhrmann, Seneca und Kaiser Nero, Berlin 1997, S. 207f.: Man hatte „*keine Scheu[…]aus mehr oder minder weit entfernten Ähnlichkeiten aktuelle Pointen und verhüllte Anspielungen auf Gegenwärtiges herauszuhören[…]Auch aus den Tragödien Senecas werden somit die Zeitgenossen gebrochene Hinweise auf Ereignisse und Zustände am Kaiserhof herausgehört haben*".

[77] Epistola de tragoediarum usu, Leipzig 1565/66, nach Schröderus zitiert (1728). Diese Position der Dichter des 16. Jahrhunderts hat schon H. J. Tschiedel in 'Die italienische Literatur' (E. Lefèvre, Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, Darmstadt 1978) geäußert: „[Sie] *bot* (die von den Dichtern des 16. Jh. bevorzugte Wahl möglichst fern gelegener Handlungsschauplätze) *eine bequeme Handgabe, die vorgeführten Personen und Geschehnisse durch Einbettung in eine dem Betrachter unbekannte und deshalb für ihn unwirkliche Umgebung der ihnen etwa anhaftenden und für den Autor vielleicht riskanten Aktualität zu entkleiden. Dabei macht aber gerade die Kombination des Fremden, das einen gar nichts, und des exemplarisch Eigenen, das einen alles angeht, den Reiz solcher Dichtung aus. Das führt zu den latenten politischen Funktion des Dramas, die mit der Gattung sei ihren griechischen Anfängen mehr oder minder stark verbunden ist und die sich wohl auch den Tragödien Senecas nicht ganz absprechen läßt*", S. 105-6.

acerba, accipi & admitti facilius, quam si a familiaribus & propinquis dicerentur: item si factis & eventibus peregrinis aut a memoria suorum temporum remotis suos Reges aut Principes docerent, videbant esse minus periculosum. eam ob rem eligebant nobilissimorum quorumque exempla, quasi magis conspicua, magisque ad animos permovendos apta, quam si hominum vulgarium sumpsissent". Für J. Lipsius[78] und die klassischen Philologen in den Niederlanden waren Seneca, Tacitus und Lucan die bevorzugten Autoren; sie interessierten sich weniger für die Sprache und ihren Stil als für ihre politische Haltung. Lipsius bemühte sich darum, die Kenntnis der römischen Geschichte und damit auch die heroische Beredsamkeit spätrömischer Schriftsteller mit der stoischen Philosophie in der Begründung einer neuen ‚doctrina civilis' zu verbinden, die nicht auf eine unabhängige und selbstgenügsame Gelehrsamkeit oder ‚humanitas', sondern auf die Erziehung eines ‚*homo politicus*' zielte[79]. Seiner Meinung nach waren die Tragödien die *leviora studia* (*ad Helv.* XX 1), mit denen sich Seneca während der Verbannung beschäftigte. D. Heinsius[80] setzte in Lipsius' Nachfolge die Behandlung der lateinischen Literatur fort. In Bezug auf die Tragödien Senecas erkannte er die Möglichkeit der Kritik und des Tadels den Tyrannen gegenüber und interpretierte die *Troades* deshalb folgendermaßen: „*In qua illud notes, quod in Melanippe Euripides, quam Sapientem vocabant, antiqui observant; Pyrrhi & Agamemnonis colloquium, ἐσχηματισμένον esse. Nam ut ibi Melanippe, Euripidem: ita hic Pyrrhus repraesentat Neronem. cuius ingenium & in ista aetate ferociam occulte expressit & sub Agamemnonis persona castigat. Pyrrhus est πρόσωπον ὑποκείμενον, Nero το δηλούμενον. …Nam ut Graecus sub persona Melanippe opiniones suas exponebat: ita Seneca sub Agamemnonis, tyrannorum mores ostendit*". Weiter verstand M. Opitz[81] die *Troades* als eine eindeutige Anspielung auf die zeitgenössische Politik und erkannte besonders in dem Streitgespräch zwischen Pyrrhus und Agamemnon die Kritik der politisch Mächtigen dieser Zeit: „*Agamemnon und Pyrrhus zancken sich allhier wegen der Polyxena; dann Agamemnon in jhrem Todt nicht willigen will. Calchas aber giebet seinen Außspruch hierüber. Es scheint Seneca vnter deß Pyrrhus Namen den Keyser Nero heimlich vorzubilden/ unnd seine vnbändige Freyheit zu tadeln. Wie man dann dergleichen Exempel mehr findet/ daß die Poeten Sicherheit halben durch eines andern Person die Laster der Tyrannen vnnd Boßheit jhrer Zeit bestochen*

[78] De tragoediarum scriptore, Leiden 1588, nach Schröderus zitiert (1728).
[79] R. Pfeiffer, Die klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen, München 1982, S. 158; es wird das grundlegende Dokument dieser Richtung des Lipsius vorgestellt: „*Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*" (1589).
[80] Dissertatio de tragoediarum auctoribus, Leiden 1611, nach Schröderus zitiert (1728).
[81] Auslegung der Trojanerinnen, deutsche Übersetzung und Auslegung, in: ders., Weltliche Poemata 1644, 309-440, hier 396.

haben". In die gleiche Richtung, nämlich Nero als Adressat der *Troades*, bewegt sich die Interpretation des S. Petitus[82]: „*In aula Troadas scripsit, & quidem, ut nostra est suspicio, cum Nero a Poppaea ad Octaviam necem impelleretur…, quem castigat sub Agamemnonis persona: huc refer ista: Stamus hoc Danai loco,/unde illa cecidit*". Darüber hinaus sah Petitus in den Versen 286f. der *Troades exactum satis/poenarum et ultra est* einen klaren Hinweis Senecas auf die Bestrafung Octavias durch ihre Verbannung und den Tod ihres Bruders, die der Dichter für ausreichend hält. J. F. Gronovius[83] führte die Komposition der Tragödien auf Nero zurück und sagte: „*ut jam praecepta fastidienti & gravato. Quae directo vetabatur, quasi per fideicommissum, &, aliis data, insinuaret, quibus ad moderatiora flecteretur*".

R. Peiper[84] führte eine ausführliche Analyse der Tragödien durch und bestimmte sie anhand ihrer Abfassungszeit und Senecas Lebensumstände[85]. Bei den *Troades* zog er den Schluss: „*de qua (Troadum fabula) quod fecit D. Heinsius iudicium verum quodammodo putamus. Ille enim Pyrrhi et Agamemnonis conloquium ad Neronem et Senecam transfert. Apertum autem aetatis documentum inest Andromachae orationi de sorte Astyanactis querelas fundentis*"(V. 774-782). In diesen Versen, genauer in den Versen 777-779[86] erkannte er eine Anspielung auf Neros Auftritt beim Troiaspiel, das im Jahr 47 stattfand (Tac. *Ann.* XI 11). Diese Tragödie sei das Mittel, mit dem Seneca Nero gratulierte, als er sich im Jahr 53 der Einwohner von Ilion annahm[87] (Tac. *Ann.* XII 58).

Im 20. Jahrhundert befasst sich Th. Birt[88] mit der Frage, was die Absicht Senecas in seinen Tragödien gewesen sein dürfte. Er befindet sich auf sicherem Boden, wenn er annimmt, dass die philosophischen Werke Senecas als ethisch-politische Handlungen des Staatsmannes angesehen werden sollten. Was die Tragödien betrifft, erkennt er kein

---

[82] Observationum libri tres, Paris 1641.

[83] zitiert nach Schröderus (1728) in Bezug auf seine Dedicatio der ersten Ausgabe der Tragödien, Leiden 1662.

[84] Praefationis in Senecae tragoedias nuper editas supplementum, Progr. Breslau 1870.

[85] „*[N]unc singulas tragoedias perlustremus, ut quid inde pateat de earum temporibus et num possint illa cum rebus Senecae conjungi eruamus*", S. 11.

[86] audax sequeris nec stato lustri die,
solemne referens Troici lusus sacrum,
puer citatas nobilis turmas ages;

[87] Weiter betreffen die Verse 780-782, der Hinweis auf Cybele, diese Zeit, als Claudius im Jahr 53 auf dem Palatin ein Heiligtum zur Ehre der Cybele errichten lassen hat: „*quapropter inde temporis nota requiri vix posset (quamvis iusto longiorem hac in re esse Andromacham iure diceres), nisi Joannes Lydus de mensibus IIII 41 pinum i.e. cybeleia sacra in Palatium deducta, Romae igitur palam admissa a Claudio narraret, quod factum esse eodem noc tempore, quo consanquienos suos Ilienses Claudius praedicans eorum inmunitatem a Seleuco postulaverit, probabilis est sententia*", S. 12-13.

[88] Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?, in: NJbb 14, 1911, S. 336-364.

dichterisches, sondern ein pädagogisches Ziel, zumal er ein Stoiker ist und demzufolge von einer ethischen, moralischen Grundlage agiert, die letztendlich die Art der Darbietung bestimmt[89]. Birt sieht die Tragödien wie auch die Schrift *De clementia* in der gleichen Position, „*der Position eines ethisch-politischen Ratgebers und Vormundes*“, mit der gleichen Tendenz geschrieben, und Nero als die „*geheime oder offenkundige Adresse*“. Daher versteht er den Vers „*Iuvenile vitium est regere non posse impetum*“ (250) als ein Motto, das sich an Nero wendet und ihn in dem rechten Königtum, in dem Unterschied zwischen *rex* und *tyrannus* unterweist. Die gleiche Ansicht teilt auch K. Münscher[90] in seinem Aufsatz über die senecaischen Tragödien. Der moralischen Wirkung der Tragödie sei sich Seneca bewusst und habe ab dem Jahr 52/53 auf sie seine Hoffnungen gesetzt, pädagogisch zu wirken. Ohne auf die politische Intention der *Troades* zu bestehen, vermutet er ihre Abfassungszeit zusammen mit dem *Hercules Furens* und dem *Thyestes* in der Zeit vor dem Regierungsantritt Neros und gründet seine Meinung auch auf metrische Gründen[91]. Mit der Gestalt des Chors und des satelles im *Thyestes* bringt Seneca einen „eigenen Gedanken zum Ausdruck“, seine „gemäßigte republikanische Gesinnung […], die das Fürstenthum anerkennt, aber von ihm Selbstbeschränkung und Befolgung der allgemein gültigen Grundsätze des Rechts und der Sittlichkeit verlangt“[92].

Im Jahr 1928 kommt ein Aufsatz von O. Herzog[93] heraus, der sich mit der Datierung der Tragödien Senecas befasst. Er stellt Birts Meinung vor, nach der die Tragödien ausschließlich stoische Exempla sind, die sich an Nero, den jungen Zögling Senecas richten, und er widersetzt sich ihnen, wenn er ihre moralische Wirkung auf Nero oder das jeweilige Publikum nicht sanktioniert[94]. Seiner Ansicht nach hätten „*der Literat und der Politiker Seneca* […] *wohl weitaus den größten Anteil an den Tragödien, einen viel geringeren, wenn überhaupt einen, der Stoiker*“. Er lehnt die ausschließliche Zuwendung der Tragödien

---

89 „*Diese Dramen sind somit keine freie dichterische Schöpfung, sondern aus dem engen Lehrtrieb, aus dem Erziehungstrieb des herben Sittenpredigers hervorgegangen, so ist es wenig wahrscheinlich, daß er sie für wirkliche Aufführungen, für das Theater bestimmt hat, dem der Stoiker sonst energisch dem Rücken wendet. Meine Meinung ist, daß Seneca seine Dramen in geschlossenem Kreis, in einem Auditorium vorlesen ließ*“; dazu stellt er weiter die Gründe vor, die die Unaufführbarkeit der Stücke beweisen, nämlich Szenen und allgemeinen Aufbau, die sich von ihr abwenden. Vgl. O. Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas, Beitr. zur klass. Philol., Heft 20, 1966. Die Frage nach der Aufführungsmöglichkeit der Tragödien wird uns in einem späteren Kapitel beschäftigen.

90 Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit, in: Phil., Supp. l.16, 1922, S. 1-146, hier zu den Tragödien, S. 84-146.

91 Er teilt die Tragödien in drei Gruppen: a) Thy., Herc. Fur., Tro., b) Phae., Med., c) Ag., Oed., die anhand ihrer metrischen Besonderheiten der Chorlieder in „*drei einander folgende Stufen einer Entwicklung*“, die „*in drei auf einander folgenden Zeitabschnitten von Seneca geschaffen sind*“.

92 Ranke (1888, S. 37) zitiert nach: K. Münscher 1922, S. 96.

93 Datierung der Tragödien Senecas, in: RhM 77, 1928, S. 51-104.

94 Ebd. S. 61: „*Nun klingt es aber wenig glaubhaft, dass die Zeitgenossen Senecas Tragödien auch mit dem Gefühl gehört oder gelesen hätten, dass ihnen hier eine Sittenpredigt gehalten werde […] Seneca war gewiß nicht so leichtfertig zu glauben, mit solchen Schauerstücken seine Zeitgenossen bessern zu können*“.

zu Nero ab und steht gegen die Meinung „*dass ihre ganze Tendenz 'erzieherisch' gewesen sei*". In Bezug auf die *Troades* jedoch weist er daurauf hin, sie seien „*frei von königsfeindlichen Sentenzen*" strukturiert, und er macht weiter auf die troiafreundliche Tendenz des Stückes aufmerksam, die in allen Fällen der „*Neigung Neros*" entspricht. Außerdem sei die Gestalt des Agamemnon „*als vorbildlicher Herrscher*" auf die pädagogischen Absichten des Dichters zurückzuführen (1928, S. 93f.).

A. Sipple[95] sieht in seiner Dissertation in den Tragödien die erzieherischen Absichten Senecas Nero gegenüber. „*Seneca will dem Leser- natürlich jedem Leser-, vor allem aber seinem Zögling Nero dadurch (durch die Tragödien der Furcht und des Entsetzens) tiefste Abscheu gegen die ungebändigten Leidenschaften einhämmern, daß er ihm die Zügellosigkeit in ihren gräßlichsten Folgen unbarmherzig vorhält*". Er weigert sich, die Werke als politische Propagandawerke zu verstehen und findet in ihnen die „*allgemeinen ethischen Gedankengängen*", die sich sowohl an Nero, als auch an jeden Leser wenden, und die „*politischen Sentenzen*", die nicht das ganze Publikum betreffen können. Bezüglich der *Troades* schreibt er: „Maßvoll, gerecht soll der Herrscher sein. Das Muster hierfür stellt Seneca in Agamemnon dar". Die Verherrlichung der clementia als „*die oberste und höchste Tugend des Herrschers*", die in der Gestalt des Agamemnon verkörpert wird und die Vorstellung des idealen Herrschertyps, die das ganze Stück umkreist, ordnet das Stück in die „*politisch-pädagogischen Schriften*"[96] ein.

H. Cancik[97] spricht von der „Aktualität des Mythos in der Kaiserzeit". Es geht ihm aber nicht darum, Anspielungen auf bestimmte Ereignisse zu deuten oder nach politischer oder philosophischer Allegorie zu suchen, weil die Bedeutung der Tragödien seiner Meinung nach primär in ihrer poetischen und symbolischen Kraft liegt. In dieser Hinsicht können die *Troades* mit der Beschreibung der Ermordung zweier junger, unschuldiger Menschen, des Astyanax und der Polyxena, nicht den Mordanschlag an Britannicus und Agrippina andeuten; sie können nur darauf hinweisen, wie man zu agieren hat, wenn man mit der Bereitschaft zu einem präventiven Mord konfrontiert ist; Bereitschaft, die in der Kaiserzeit großen Anlass nicht nur zur Überlegung, sondern auch zum Entsetzen gaben.

---

[95] Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher, Würzburg 1938, S. 61-62.

[96] Ebd. S. 61.-Anders M. Rozelaar (1976, S. 575-6): er bemerkt: „*[D]ie propagandistisch-didaktischen Absichten, die in seinen Prosaschriften so klar zum Ausdruck gelangen, in seinen Dramen stark zurücktreten* […] *[I]n den Prosaschriften wollte er die Menschen zur Tugend anhalten, in den Dramen von Untugend abhalten.*" Er schreibt auch: „*[A]nders als in den Prosaschriften kommt in den Dramen die Lehrhaftigkeit erst an zweiter Stelle.*"

[97] Cancik (1974, S. 251-260).

Im Jahr 1985 erschien eine Arbeit, die die politischen Intentionen Senecas in seinen Tragödien erkennt und darüber hinaus einen Schritt weiter geht, indem sie sämtliche Chorlieder 'dekodiert' und sie als klare Anspielungen auf Zeitgeschehnisse ansieht. J. D. Bishop[98] bringt anhand der Tragödien *Thyestes* und *Oedipus*, die er als politisch orientierte Stücke begreift, weitere Bemerkungen und Ergänzungen dieser Art auch für die übrigen Tragödien zum Ausdruck und betont mit Nachdruck, dass das Ziel aller Tragödien „*to attack Nero by stirring up opposition*" ist (S. 66). Durch seine übertriebenen Parallelisierungen[99], unter denen Troia als die augusteische *ordo*, Ulixes als Nero, Astyanax als Britannicus zu interpretieren sind, setzt er seine Überlegungen fort, indem er in sämtlichen Chorliedern Hinweise auf die Symptome des kaiserzeitlichen Unterganges und besonders Neros paranoide Handlungen findet. Reaktionen und Hinweise auf aktuelle Ereignisse[100], in verhüllter Form allerdings, schließt auch J. Blänsdorf[101] nicht aus, zumal das römische Theater trotz der Verschiedenheit von dem Athens im 5. Jahrhundert eine „*staatliche Institution*" darstellte, in der der Einfluss des politischen Wandels innewohnend war.

Besonders wichtig und aufschlussreich für das politische Interpretieren der senecaischen Tragödien ist die Arbeit von E. Lefèvre[102]. In Bezug auf die *Phaedra* des Seneca wendet er sich gegen die bisherigen Interpretationen[103], die in der Gestalt der Phaedra Messalina sahen. Als mögliche Anspielung auf Nero in Gestalt des Hippolytus nennt er die Verse 804-808 und die Monodie des Hippolytus zu Beginn des Stückes. Seiner Meinung nach beschreibt Seneca Phaedras Leidenschaft für Hippolytus als eine Anspielung auf das inzestüose Liebesverhältnis von Agrippina und Nero.

---

98 Seneca' s daggered stylus. Political code in the tragedies. Beitr. zur klass. Philologie 168, Königstein 1985.99 R.G.M. Nisbet, J. David Bishop, Seneca' s dagerred stylus: Political Code in the Tragedies, Königstein/Ts., Verlag Anton Hain, 1985, in: Latomus 48, 1989. Er charakterisiert die Vermutungen von Bishop als „*fantasies*" und fügt er hinzu: „[H]is book lacks any chronological framework", S. 673.

100 In dieser Hinsicht sind folgende Artikel von E. Lefèvre von Bedeutung: 1) Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus', in: ANRW II, 32.2, 1985, S. 1242-1262 und 2) Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra, in: WS 103, 1990, S. 109-122. Im erstgenannten beweist er, dass die von Seneca erfundene Todesart Iocastas auf den Tod Agrippinas anspielt und dass hinter Creo Claudius versteckt. In dem zweiten erkennt er in der Gestalt der Phaedra wieder Agrippina selbst und in der Leidenschaft Phaedras über Hippolytus siehr er das inzestuöse Liebesverhältnis von Agrippina und Nero.

101 Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, Tübingen 1990, S. 8.

102 Lefèvre (WS 103, 1990, S. 109-122, hier 119): Er sieht „die Rechtfertigung der Ermordung Agrippinas, die für Nero unausweichlich gewesen sei, wenn sie ihn nicht in das Verderben ziehen sollte" als eine Verteidigung des Kaisers. – Politisch versteht Lefèvre auch den senecaischen Oedipus (ANRW II, 32.2, 1985, S. 1242-1262).

103 Vor allem wurde diese These von Herzog, 1928, S. 90-92, Bishop 1985, S. 225 und Nisbet 1990, S. 98 unterstützt. Außerdem hat W. Ribbeck eine Abhandlung dazu geschrieben: Der Sturz der Messalina und die Phädra des Seneca, Zeitschr. F. Geschichte u. Politik 5, 1888, S. 608-615.

Der Überblick wird mit der Arbeit von C. Schubert[104] zu Ende gebracht. Er betrachtet die Tragödien Senecas, wie übrigens alle seine Werke, als „*multifunktional*"; nicht nur künstlerische und philosophische Ziele griffen in ihnen ineinander, sondern auch politische seien zu erkennen (S. 204): „*[I]m Vordergrund steht…nicht die Kritik an bestehenden autokratischen Strukturen der eigenen politischen Wirklichkeit, vielmehr ist die schonungslose Aufdeckung und exakte Darstellung der Grundlagen solcher Strukturen Senecas Ziel*". Vor diesem Hintergrund und anhand des ‚Pessimismus' der Stücke und der ‚aemulatio'[105] mit dem Dichter Nero versteht er in den Tragödien „*eine von vornherein antineronische Ausrichtung*", welche die Stücke nach der Entfremdung von Nero[106] entstehen lassen. Obwohl er keine konkreten Anspielungen auf Nero erkennt, versteht er in den *Troades*, dass Astyanax der Staatsräson geopfert wurde wie auch Britannicus, der Bruder Neros, „*um den künftig gefährlichsten Thronprätendenten auszuschalten*„ (S. 211).

A. 3 Methodische Vorbemerkungen: Datierung und Publikum

Bei der Interpretation der *Troades* des Seneca scheint es von Bedeutung zu sein, einen Anhaltspunkt bezüglich der Abfassungszeit zu finden. Der Forschungsüberblick hat gezeigt, dass es bei den Verfechtern einer politischen Analyse der senecaischen Tragödien und besonders der *Troades* keine Einigkeit gibt. Der wichtigste Grund dafür ist, dass es an antiken Zeugnissen und Beweisen für eine bestimmte und sichere Datierung der Tragödien fehlt. Die Meinungen der Forscher sind zahlreich und die Erklärung der Stellen, auf die wir uns stützen können, nicht eindeutig, so dass wir zu Missverständnissen und Fehldeutungen geführt werden.

Im Folgenden wird ein Überblick über die Ergebnisse der bisherigen Forschung gegeben, die aus den Datierungsversuchen und Intentionen der Tragödien heraus Senecas Werk auf seine politische Bedeutung hin untersucht hat. Es werden die chronologischen Bezüge der Forscher konkretisiert und ihre Analyse ausgehend von der Chronologie und der Art der Darbietung der Tragödien Senecas aufgegriffen. Schließlich folgt der Datierungsversuch, auf dem die politische Auffassung der *Troades* beruht.

---

[104] Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike, Stuttgart/Leipzig 1998.

[105] S. 209: „*Als künstlerisches Projekt richtet sich der Kyklus […] durch seine bloße Existenz und Qualität gegen den Künstler Nero.*"

[106] S. 209: „*Wie Vergils Aeneis poetische Wiedergabe der augusteischen Zeit, ihres Lebensgefühls und ihrer historischen Stellung sein will, so Senecas Tragödien der Spiegel der neronischen Zeit […] Sein* [Senecas] *Scheitern [als Erzieher und Berater] erklärt sich aus dem Wirken schicksalhafter Kräfte, nicht persönlicher Fehler. So dürfte den Tragödien auch eine gewisse apologetische Funktion zukommen.*"

A. 3. 1 Die bisherige Diskussion: Datierung der Tragödien

Die Mehrheit der Arbeiten basiert auf antiken Zeugnissen und versucht, durch bestimmte Stellen eine Schlussfolgerung im Bezug auf die Chronologie der Stücke zu ziehen. Den ersten Beweis dafür bietet Quintilian *Inst.* 8, 3, 31: *memini iuvenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum, an 'gradus eliminat' in tragoedia dici oportuisset*, bei der von einer Rezitation[107] gesprochen wird, während deren er anwesend war und die aller Wahrscheinlichkeit nach – wie im Folgenden von vielen Forschern unterstützt wird – in den Anfang der fünfziger Jahre gesetzt werden muss. R. Peiper[108] setzt die sogenannte Rezitation in das Jahr 49, da die Tragödie zum Teil während der Verbannung geschrieben worden sei. Der Großteil der Forschung, beginnend mit O. Herzog[109], bestimmt die Durchführung der Rezitation auf die Zeit von 52-55[110]. Herzog vesteht unter dem Begriff *praefationes* einführende Ansprachen an das Publikum vor dem Vorlesen der Tragödien und glaubt zugleich, dass zumindest eins der Stücke in das Jahr 52 fällt. Der gleichen Meinung scheint E. Fantham[111] in der Einleitung ihres Buches über die *Troades* zu sein; Zwierlein[112] schwankt zwischen 49 und noch wahrscheinlicher kurz nach 51 n. Ch., während auch seiner Meinung nach *praefationes* - vom Autor absichtlich im Plural verwendet- zu der „einleitenden Praefatio zur Rezitation einer Tragödie" gehören. Gegen diese Ansicht steht Töchterle[113] mit der Meinung, dass die Stelle nichts anderes sagt, als „daß sich Seneca in dieser Zeit [im Jahr 51] mit tragischen Stilfragen beschäftigt hat und Diskussionspartner eines Tragikers war". Nach C. Schubert[114] auch weist die Notiz weder auf eine der erhaltenen Tragödien noch auf die Zeit des Claudius hin.

Eine weitere Stelle, die wieder keine eindeutige und bestimmte Nachicht bietet, ist der Bericht von Tacitus in *Ann.* XIV 52, 3: *obiciebant etiam eloquentiae laudem uni sibi*

---

[107] Dazu Cichorius, Römische Studien, 1922, S. 427: Unter *praefationes* versteht er Tragödien und setzt die sogenannte Vorlesung nach 51 n. Ch.; vgl. Weinreich, O., Senecas Apocolocyntosis, 1923, S. 66.
[108] Peiper, R. (1870, S. 3).
[109] Herzog, O. (RhM 77, 1928, S. 60).
[110] Vgl. Birt, Th. (NJbb 27, 1911, S. 352). Er plädiert für das Jahr 55.
[111] Fantham, E., Seneca's Troades. A literary Introduction with Text, Translation and Commentary, 1982, S. 8; vgl. Nisbet, R.G.M., The dating of Senecas Tragedies, Papers of the Leeds International Latin Seminar. 6, 1990, S. 97.
[112] Zwierlein, O., Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas, 1984, S. 244.
[113] Töchterle, K, Lucius Annaeus Seneca, Oedipus, Komm. mit Einl., Text u. Übers. 1994, S. 45.
[114] Schubert, Ch. (1998, S. 179 mit Anm. 25).

adsciscere et carmina crebrius factitare postquam Neroni amor eorum venisset. Die Stelle spricht von den Vorwürfen seiner Gegner gegen Seneca selbst nach dem Tod des Burrus und nachdem sich seine Stellung gegenüber dem Kaiser verschlechtert hatte und nur eine kärgliche Perspektive für eine Verbesserung ihres Verhältnisses blieb; laut den Aussagen seiner Gegner neigte Seneca zu diesem Zeitpunkt stärker dazu, Gedichte zu machen, seit Nero Gefallen an ihnen gefunden habe. Eine Reihe von Arbeiten versteht unter dem Begriff *carmina* Tragödien. A. Sipple[115] vertritt die Meinung, dass mit *crebrius* m e h r zu verstehen ist, und versucht zur gleichen Zeit, die Ansichten von Münscher und Birt zu erklären und sich ihrer methodologischen Durchführung zu widersetzen. Als Tragödien verstehen auch Fuhrmann, J. Dingel und O. Zwierlein[116] den carmina-Begriff bei Tacitus, da dem lateinischen Wort mit dieser Bedeutung in der Literatur von 2 v. Ch. bis in die späte Kaiserzeit zu begegnen ist. Darunter versteht man entweder ein Chorlied oder eine ganze Tragödie, eine Prologrede oder tragische Dichtung[117].

Trotz der Menge der Verfechter einer solchen Interpretation der Stelle bei Tacitus, der Glaubwürdigkeit des Vorwurfs gegen Seneca und der Bestimmung der Tragödien unter dem Begriff der *carmina* kann man sich nicht absolut für einen festen Zeitpunkt entscheiden, auf den die wichtigste Tragödienproduktion Senecas fällt. Diese Frage bleibt noch unbeantwortet, vor allem deshalb, weil man nicht unmittelbar weiß, wann die Dichtung einer der beliebten und bevorzugten Beschäftigungen Neros war. Das einzige Zeugnis bleibt wieder die Geschichtsschreibung von Tacitus und Sueton. Nach ihren Berichten[118] einerseits wird das Interesse des Nero an der Dichtung ab 54 gesetzt. Dazu stimmen Th. Birt und Münscher überein, dass sich Seneca der Dichtung – damit hat er die Tragödien gemeint – zuwendete, als er die Neigung seines Zöglings „durch eigene Dichtung entgegenzukommen“[119], erkannte. Birt versucht, die Tragödien chronologisch zu bestimmen, und unter ihnen nehmen die *Troades* einen Platz nach dem Jahr 54. n. Ch.

---

[115] Sipple, A., (1938, S. 47f).

[116] Fuhrmann, M. (1997, S. 197); Dingel, J., Seneca und die Dichtung, 1974, S. 70: Bei Seneca befinden wir uns in dem Bereich der Tragödien und das Wort *carmen* lässt nichts anders als Tragödien auch bei Tacitus verstehen; O. Zwierlein, (1984, S. 245f).; vgl. Nisbet, R.G.M. (Leeds International Latin Seminar 6, 1990, S. 97): Er bezweifelt die Vermutung, dass *carmina* für Tragödien stehen.

[117] Den Begriff *carmen* behandelt ausführlich Dihle, A., Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödien, in: A&A 29, 1983, S. 165-169.

[118] Tac. *Ann.* XIII 3, 3: *Nero puerilibis statim annis…et aliquando carminibus pangendis inesse sibi elementa doctrinae ostendebat* ; Suet. *Ner.* 10, 2: *recitavit et carmina, non modo domi sed in theatro.*

[119] Münscher, K., (Phil. Suppl. 116, 1922, S. 84); Birt, Th. (NJbb 27, 1911, S. 352): „[E]inige Tragödien können vor 54, die meisten müssen nach 54 abgefasst sein.“

ein, als Seneca nach dem Zeugnis des Tacitus (*Ann.* XIV 52) häufiger dichtete. Münscher seinerseits hält eine Reminiszenz an die *nenia* der *Apocolocyntosis* von einem Vers der *Troades*: *Vertite planctus* (130) für das wichtigste Indiz, das darauf hinweist, dass das Stück vor 54 n.Ch. geschrieben worden ist, als die Parodie des Claudius erschienen ist. Andererseits spricht man anhand einer anderen Stelle[120] bei Tacitus von einer Datierung erst ab 59. O. Herzog[121], der Tac. *Ann.* XIV 52, 3 in Anspruch nimmt, setzt Neros Neigung zur Dichtung ab 59 n. Ch, als auch Seneca seine dramatische Darstellung – die schon ein paar Jahre vor der Regierung Neros begann – fortsetzte. Er erkennt an, dass es „einen *terminus post quem* für alle Tragödien Senecas nicht gibt" (1928, S. 67). Er setzt die *Troades* im Zeitraum zwischen 49 und 54 n. Ch. an, als die erste Tragödie nach der Verbannung Senecas, aufgrund des Hinweises im Vers 778f. auf das Troiaspiel des Jahres 47 bei der Säkularfeier (solemne referens Troici lusus sacrum,/puer citatas nobilis turmas ages). Er vermutet ebenfalls, das Auftreten von Nero im Senat für die Ilienser (Tac. *Ann.* XII 58) im Jahr 53 könne der Anlass zur Verfassung dieser Tragödie sein.

Wenn wir auf der anderen Seite den Vorwürfen der Konkurrenten Senecas im Jahr 62 Rechnung tragen und ihre Aktualität erweisen könnten, dann dürften wir mit der Abfassung einiger der Tragödien ab 61-62 rechnen. P. Grimal[122] geht davon aus, dass die Stelle bei Tac. *Ann.* XIV 52 repräsentativ und unbestreitbar dafür steht, dass die Produktion der senecaischen Tragödie nach 61-62 zu setzen ist, solange es an Belegen für eine andere Datierung fehlt, wobei eine regelmäßige dichterische Tätigkeit Senecas vor dieser Zeit nicht zu bezweifeln ist.

Schließlich kann man sich nicht für eine endgültige Datierung entscheiden, auch wenn man sich auf die negativen Äußerungen[123] Senecas über die Dichtung verlässt. Die Erwähnung in der Trostschrift für die Mutter[124] kann ebensowenig als Indiz dafür stehen, dass Seneca sich mit *studia leviora* während der Verbannung beschäftigte, womit die

---

120 Tac. *Ann.* XIV 16, 1: *carminum quoque studium adfectavit.*

121 Herzog, O. (RhM 77, 1928, S. 55); vgl. Schmidt, P. L., Nero und das Theater, S. 156, in: Blänsdorf, J., Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, Tübingen 1990: Er hält die Stelle bei Tacitus für „ein Zeugnis, das sowohl für Neros wie für Senecas poetische Produktion von erstrangiger Bedeutung ist, von der Forschung indes oft mißverstanden oder bagatellisiert wurde."

122 Grimal, P. (1978, S. 304).

123 Sen. *de brev. vit.* I 5;*de vit. beat.* XXVI 6.

124 *ad Helviam* XX 1: *Sunt enim optimae, quoniam animus omnis occupationis expers operibus suis vacat et modo se levioris studiis oblectat, modo ad considerandam suam universique naturam veri avidus insurgit.*

125 Herzog, O., (RhM 77, 1928, S. 55-58); dagegen beweisen Birt Th. (NJbb 27, 1911, S. 355) und Münscher, K. (1922, S. 84) die Unmöglichkeit der Abfassung von Tragödien auf Korsika. Der erste beschränkt sich nur auf die Tragödien, bei denen die *νὺξ μακρά* vorkommt, der andere umfasst in seinen Überlegungen die ganze senecaische Tragödienproduktion und schließt die Abfassung von Tragödien während der Verbannung aus.

Tragödien zu verstehen wären. Aus dieser Erklärung kann eine Chronologie einiger oder aller Tragödien kaum gewagt werden. Die gleiche These hat O. Herzog[125] repräsentiert; er glaubt nämlich, dass die Abfassung nur drei der Tragödien, *Hercules furens*, *Hercules Oetaeus* (für ihn vermutlich echt) und *Agamemnon* nicht in die Verbannungszeit gehört und daher der *furor poetarum* nicht alle übrigen Tragödien betrifft. Die Verbannungszeit wird von vielen Forschern als der Zeitpunkt angesehen, an dem Seneca „zu dergleichen am ehesten Muße und Stimmung" hatte, nämlich sich den Tragödien zu wenden. W. S. Teuffel und Schanz- Hosius[126] nehmen in ihren Geschichten der römischen Literatur an, dass die Einsamkeit und Ruhe des Exils der geeignete Zeitpunkt für die dichterische Produktivität Senecas gewesen sein muss. Die Frage nach dem Zeitpunkt einer verstärkten Tragödienproduktion bleibt noch offen, auch wenn man die Verbannung für eine günstige Gelegenheit für Seneca hält, Oppositionsstücke zu schreiben. O. Herzog[127] sieht den *Thyestes* als ein aktuelles Oppositionsstück, das in die ersten Jahre der Verbannung zu setzen sei. Er sieht die Zeit als ein *otium*, das Seneca die Chance bietet, seinen Hass gegen die Tyrannei und die Morde in Rom zum Ausdruck zu bringen. Dieser Meinung widersetzt sich A. Sipple[128] vehement, indem er Herzog entgegenhält, dass die Möglichkeit einer solchen Datierung keinesfalls zu akzeptieren sei, denn „was wäre die Folge dieser Opposition gewesen? Der Autor wäre dafür doch wohl nicht an den Kaiserhof zum Prinzenerziehen berufen worden!" Die Opposition könnte wohl nicht mit dem Wunsch des Seneca nach einer Rückkehr und einem Leben am Hof übereinstimmen, und deswegen scheint eine solche Annahme von vornherein wohl deplaziert[129]. Die *Troades* datiert er auf das Jahr 53 und sieht schon vom Prolog der Tragödie an (V. 1ff.) den tendenziösen Charakter des Stückes. Die Verbannungszeit als zeitlich und örtlich für schriftliche Produktion geeignet kann schlechterdings abgelehnt werden, wenn man an die zahlreichen Prosaschriften denkt, die Seneca schrieb, als er sich als Erzieher Neros engagierte; daher kann man den Schluss ziehen, dass er nicht auf die Muße und die Einsamkeit des Exils angewiesen war, um seine schriftstellerische Tätigkeit

---

[126] Teuffel, W. S., Geschichte der römischen Literatur, Bd. 2, Berlin-Leipzig ^{7}1920, S. 226; Schanz-Hosius, Geschichte der römischen Literatur: bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinians, 2. Teil, München ^{4}1935, S. 458; auch D. and E. Henry, The mask of power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome, 1985, S. 9.

[127] Herzog, O. (RhM 77, 1928, S. 81).

[128] Sipple, A. (1938, S. 85).

[129] S. o. Anm. 119, Birt und Münscher; vgl. Bishop, J. D., Seneca's daggered stylus. Political Code in the Tragedies. Beitr. z. klass. Phil. 168, 1985, S. 1f.: „[I]f the tragedies are political, can hardly be written during Seneca's exile except as criticism of Caligula".

auszuüben. Darüber hinaus ist daran festzuhalten, dass für die Produktion seiner aus den Jahren 39-42 stammenden Prosaschriften bestimmte politische Themen und „the public applause“[130] den Ansporn gegeben haben.

1985 hat Bishop in seiner umfassenden Abhandlung über die Tragödien Senecas eine Datierung nach Senecas Rückzug von Neros Hof versucht, denn erst da habe er „opportunity and motive“ (S. 2) gehabt, Tragödien zu schreiben. Er erklärt dazu: „The premiss of this study is that after Seneca's retirement when he was no longer a mover and an influence in the government he became part of the opposition, was connected with but not part of the Pisonian conspiracy, urged it on through these tragedies, and that he wrote his tragedies in the literary code which MacMullen postulated and described but did not demonstrate.“[131]

Zuletzt äußert sich Nisbet in seinem Beitrag zur Datierung der Tragödien über die vorangegangenen Versuche, Abfassungszeit und politische Aussage klarzustellen. Er hält für sicher, dass *Hercules Furens* und die *Troades* der *Apocolocyntosis* vorangehen, da die Satire die beiden Tragödien imitiere. Darüber hinaus sei der Bezug auf den lusus Troiae (*Tro.* 777ff.), an dem Nero teilgenommen habe, als „tactful allusion“ nur zu der Zeit möglich, als Seneca gerade Erzieher des Prinzen geworden sei[132].

A. 3. 2 Art der Darbietung und Publikum

Die Unstimmigkeiten der Forscher und die Unsicherheit in Bezug auf die Aussage und das intendierte Publikum der senecaischen Tragödien sind noch heute ohne eine endgültige oder zumindest befriedigende Lösung geblieben. Auf die Frage, was eigentlich die Tragödien sind: Rezitationsstücke, Lesedramen oder für die Aufführung bestimmt, lässt sich keine einfache und überzeugende Antwort finden. Für die Tragödien als Lesedramen scheinen Th. Birt, K. Münscher und A. Sipple zu stehen[133]. Auf der

---

[130] Nisbet, R.G.M. (Lat. Sem. 6, 1990, S. 97); vgl. Calder III, W.M., Seneca: Tragedian of Imperial Rome, in: CJ 72, 1976, S. 1-11, hier S. 3: In Bezug auf *Medea* 35-6 und die Allusion auf den korinthischen Kanal (Suet. *Nero* 19) sagt er: „I have detected no other precise historical allusion in the tragedies […] They are often assigned to the exile in Corsica […] But that is to misunderstand what his tragedies are, occasional poetry.“

[131] Bishop, J.D. (1985, S. 3). In seinem Buch nimmt er über MacMullen's ‚Enemies of roman order' Stellung (Cambridge 1966).

[132] Nisbet, R.G. M (Papers of the Leeds Intern. Lat. Sem. 6, 1990, S. 95-114, hier S. 96).

[133] Birt, Th. (RhM 34, 1879, S. 528f.); Münscher, K. (1922, S. 104); Sipple, A. (1938, S. 45): „Ist es schon von vornherein unwahrscheinlich, daß ein Stoiker für das Theater schreibt, das er verwirft, so wird diese Vermutung dadurch bekräftigt, daß sich viel Bühnenfremdes darin findet. Und Th. Birt hat nach anderen gezeigt, daß diese Tragödien nicht für die Aufführung bestimmt sein konnten; sie sind Lesedramen“.

anderen Seite steht die Arbeit von O. Zwierlein[134], bei der schon aus ihrem Titel her als selbstverständlich erscheint, was die Auffassung des Autors ist. Er hält anhand von inneren Kriterien und dem Hinweis auf lebendige antike Tradition des Lese- und Rezitationsdramas fest, dass unter den zeitgenössischen Dichtern und anderen aus jener Zeit Seneca Dramen dichte, die nicht für die Bühne bestimmt seien.

Für die Aufführung der Tragödien kann man sich nicht endgültig entscheiden, denn es gibt kein Zeugnis dafür; ebenfalls kann man nicht von unaufgeführten Stücken sprechen. Die Beweise von M. Bieber[135] sind sehr bedeutsam, doch kann man sich nicht mit Sicherheit auf eine solche Annahme verlassen und die Stücke der Aufführungspraxis des römischen Theaters zuordnen. V. Sørensen[136] dagegen erkennt außer den Gladiatorenkämpfen und Wettrennen nur die Mimen und die Pantomimen als an die Öffentlichkeit gewandte Darstellungen. Die Gräuelszenen und die Schreckeffekte der senecaischen Stücke beweisen nicht, dass sie in dieser Zeit aufgeführt worden sind. Er zieht mit Recht den Schluss, dass „öffentliche Aufführungen von Tragödien von Seneca in der Tat, vor allem während der Zeit, als er einer der reichsten Männer des Reiches war, so ungewöhnliche Gegebenheiten gewesen [wären], daß man oft und lange davon gehört hätte".

Aufführungen im großen oder privaten Theater wie auch Rezitationen begegnet man im antiken Rom auch während der Zeit Senecas. Die Stellen der antiken Schriftsteller zu diesem Thema sind umfangreich[137]. Mit Sicherheit können wir von einer Rezitation senecaischer Tragödie sprechen, nämlich anhand der Stelle, die uns Quintilian (*inst.* 8, 3, 31) bietet und die zumindest eine der Tragödien Senecas einschließt: *memini iuvenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum, an 'gradus eliminat' in tragoedia dici oportuisset*, wo Quintilian einen Vers aus Senecas *Medea* (V. 453) zitiert: *quas*

---

[134] Zwierlein, O. (1966, S. 149): Die Unterscheidung zwischen Rezitations- und Lesedramen ist in der Zeit nach den Vertreten einer Lesedramatheorie verschwommen. Zwierlein sagt dazu, dass „[w]enn wir Lese- und Rezitationsdrama voneinander absetzen, so fassen wir den Begriff "Lesedrama" enger als dort, wo wir nur zwischen Bühnen- und Lesedrama unterscheiden." (Anm. 1); vgl. Kindermann, H., Das Theaterpublikum der Antike, S. 158: „Die Dramen Senecas wurden nur rezitiert".

[135] Bieber, M., Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?, in: MDAI (R) 60/61, 1953/54, S. 100-106. Er gründet seine These auf bildlichem Material des 1 Jhs. n. Ch., die er selbst gesehen hat; vgl. Herington, C.J., Senecan Tragedy, in: Arion 5, 1966, S. 446: „[T]he Senecan tragedies are […] true drama."

[136] Sørensen, V., Seneca. Ein Humanist an Neros Hof, 1985, S. 257-258.

[137] S. Tac. *Ann.* XI 13, 1: *is carmina scaenae dabat*, wo von Aufführungen der Tragödien des Pomponius die Rede ist; Plin. *epist.* 1, 15, 2: *audisses comoedos vel lectorem vel lyristem vel (quae mea liberalitas) omnes*; 3, 1, 9: *frequenter comoedis cena distinguitur, ut voluptates quoque studiis condiantur*, bei denen private Rezitationen (von Stellen) gemeint sind, die vielleicht die Vorbereitungen auf eine Aufführung im Theater gewesen sein könnten.

peti terra iubes? (*inst.* 9, 2, 9). Unter dem von den Forschern in den Vordergrund gerückten Begriff *praefationes* sollen wir Einleitungen der Autoren für ihre noch nicht veröffentlichten Stücken erkennen; in diesem Fall geht es um eine Ansprache Senecas vor der Rezitation eines seiner neuesten Stücke[138]. Über eine solche Annahme scheint es, dass sich viele Forscher einig sind; P.L. Schmidt[139] äußert zu Rezeption und Überlieferung der Tragödien Senecas die Meinung, dass die einzelnen Stücke seit der Rückkehr Senecas aus Korsika bis zu seinem Tod vor einem Publikum vorgeführt, rezitiert und vielleicht auch – in kleinen Kreisen – aufgeführt worden sind. E. Fantham[140] teilt diese Meinung, und anhand der Tragödien des Pomponius Secundus vermutet sie eine bestimmte Reihenfolge der Rezeption der römischen Tragödien zu Senecas Zeit: Rezitation, Aufführung und zum Schluss Publikation für den Leser. Die nach der Rezitation folgende Aufführung könnte entweder in seinem Haus oder einem Privattheater oder tatsächlich im *theatrum peculiare* Neros stattgefunden haben[141].

Bei der Frage nach dem möglichen Ort der Vorstellung der senecaischen Tragödie sind wir auf Vermutungen angewiesen. Sowohl ein Zuschauerkreis, in einem großen Theater oder privat, als auch ein Leserkreis oder Rezitationspublikum beschränken die Möglichkeiten und den Zweck, die Seneca durch seine Stücke verfolgen konnte. Ein großes Publikum gestattet ihm keine große Auswahl, da die Masse des Volkes die Beschaffenheiten literarischen, philosophischen und politischen Charakters nicht erkannte; ein kleiner, bestimmter Kreis andererseits begrenzt seine Entfaltungswahrscheinlichkeit, denn die Anspielungen würden dadurch leicht erfassbar. Aufgrund der ungewissen Zeugnisse und der Vielfalt der Aussagen über die Darbietung der senecaischen Tragödien scheint das von Seneca ausgewählte Publikum der Schnittpunkt der Untersuchungen und Fragen nach der eigentlichen Richtung der senecaischen Tragödie zu sein. Nero und der Kaiserhof, eventuell einschließlich des

---

138 Cichorius, Römische Studien, 1922, S. 427: „Nun ist *praefatio* ein stehender fester Begriff bei den recitationes, den Vorlesungen neuer, noch unveröffentlichten Schriften oder Dichtungen […] Quintilians Nachricht über die in *praefationes* Auseinandersetzung zwischen Pomponius und Seneca [für den Ausdruck *gradus eliminat*] wird nun, wie ich glaube, auf solche mündliche Vorreden vor der Rezitation neuer Dichtungen zu beziehen sein. Daß gerade auch Tragödien von ihren Verfassern zunächst vorgelesen wurden, steht fest…"; dagegen Töchterle, K. (1994, S. 45): Er kommt zu dem Ergebnis, die Stelle sei nichts mehr als ein Indiz, dass Seneca in dieser Zeit Fragen nach dem tragischen Stil beschäftigten.

139 Schmidt, P.L., in: Lefèvre, E., Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, 1978, S. 17f.

140 Fantham, E. (1982, S. 7f.); vgl. Boyle, A.J. Senecan Tragedy: Twelve propositions, in Ramus 16, 1987, S. 88f.: „The historical evidence indicates the recitation of tragedy (by a single speaker) in a private house or recitation-hall (auditorium) both for its own sake and as a preliminary to theatrical performance and for publication"; für Vertreter dafür oder dagegen, s. Hiltbrunner, O., Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975, in: ANRW II 32.2, 1985, S. 988.

141 Calder W.M., The size of the chorus in Seneca's *Agamemnon*, in: CPh 70, 1975, S. 32; vgl. Plin. *nat. hist.* 37, 19.

Senats oder eines kleinen und privaten Personenkreises, könnten das geladene Publikum des Dichters gewesen sein, vorausgesetzt, dass er politisch wirken und politische Ereignisse durch seine Werke andeuten wollte[142]. Ein größeres Publikum wäre nicht in der Lage gewesen, alle semantischen Einzelheiten philosophischen oder politischen Inhaltes zu verstehen, solange seine Tragödie „in the nature of côterie poetry"[143] war. Ein reales und wirklichkeitsgemäß konstruiertes Bild der eigentlichen Konnotationen der Tragödien und besonders der *Troades* kann nur das Stück selbst anbieten.

A. 3. 3 ‚Troades' und die Aufführung in Rom

Vor der Folie der julisch-claudischen Dynastie mit ihrer Verruchtheit, ihren hemmungslosen Gelüsten und ihren niederträchtigen Verwandtenmorden gewannen die altersgrauen Geschichten aus Troia mit dem unmenschlichen Benehmen der Griechen und der Opferung von unschuldigen Personen plötzlich eine geradezu bestürzende Aktualität, und die längst als Metaphern kursierenden Stoffe ließen sich beinahe im Wortsinne auf die Gegenwart beziehen. Die politische Aussage der *Troades*, Kritik an der Herrschaftspraxis des jeweiligen Kaisers mit besonderer Aufforderung auf den jüngst an den Thron gestiegenen Nero, Maß zu halten, und Entwurf einer positiven Alternative zu sein, kann ohne Berücksichtigung von Abfassungszeit und Publikum ermittelt werden. Zuerst aber soll nicht außer Betracht gelassen werden, dass die senecaischen Tragödien in einem der großen römischen Theater, dem des Pompeius, des Balbus oder des Marcellus, aufgeführt worden sein sollen. Außerdem besaß Nero, wie der ältere Plinius berichtet, jenseits des Tiber ein *theatrum peculiare*, ein Privattheater, das sehr wohl auch für Inszenierungen von Senecas Tragödien zur Verfügung gestanden haben kann. Die Praxis wie auch die Forschung hat gezeigt, dass sich nicht die beabsichtigte Darbietungsweise der Bühnenaufführung ausschließen läßt. Dazu werden zwei Stellen von den *Troades* vorgelegt: Dass im Stück der völlig wortlos auf die Bühne stürmende Pyrrhus die

---

[142] Schmidt, J.U., Phaedra und der Einfluss ihrer Amme. Zum Sieg des mythischen Weltbildes über die Philosophie in Senecas „Phaedra", in: Phil. 139, 1995, S. 274-323, bes. 321: „Durch diese Konstellationen [die auf bestimmte Gruppen der Gesellschaft Bezug nehmen wie auf die Mitglieder des Herrschaftsbereiches oder deren Vertraute und Ratgeber oder Anhänger einer bestimmten Lebensweise] werden einmal Hinweise auf das reale Publikum gegeben, das sich entsprechend unter den Mitgliedern des Herrscherhauses und dessen weiterem Umfeld ansiedeln läßt; aus ihnen lassen sich auch Kriterien für die Bestimmung des ‚intendierten Zuschauers' gewinnen; dieser erscheint […] nicht nur auf die von der Leidenschaft besonders gefährdeten Mitglieder der ‚großen Welt' mit ihren Vertrauten und Erziehern, sondern auch auf kritische Beobachter des Umgangs der philosophischen ‚Erzieher' mit den Mächtigen und möglicherweise weitere Vertreter anderer philosophischer Richtungen festgelegt." –Vgl. auch Rozelaar, M. (1976, S. 525): Seneca unterstütze die Massenveranstaltungen, die eine große Leistung fordern, um „die Aufmerksamkeit möglichst weiter Kreise auf sich zu lenken und deren Lob zu ernten."

[143] Calder III, W.M. (CJ 72, 1976, S. 5).

Polyxena und nicht z. B. Hekabe mit sich fortschleppt, kann der Leser dem Text an dieser Stelle nicht mit Klarheit entnehmen (V. 1000ff.), sondern erst der Fortsetzung (V. 1063ff.) und allenfalls einer allgemeinen Kenntnis dessen, wie der Mythos verläuft. Noch mehr: Verwirrt und ratlos muss ein Leser dem Täuschungsmanöver gegenüberstehen, das Ulyxes mit Andromache vollführt. Da sagt er zu seinen Trabanten, nachdem er zuvor den Befehl gegeben hat, Astyanax aufzuspüren: *bene est: tenetur. perge, festina, attrahe* (V. 630). Dass Astyanax, entgegen den ausdrücklichen Worten des Ulyxes, gar nicht gefasst ist, das merkt der Leser mit letzter Deutlichkeit erst im V. 643, als Andromache, im Selbstgespräch, voraussetzt, dass ihr Sohn immer noch versteckt ist. Damit ist klar, dass jemand, der die Tragödie nur liest oder sich nur vorlesen lässt, gar nicht begreifen kann, was hier vorgeht. Diese Tragödie wird nur verständlich, wenn man sie auf der Bühne dargestellt sieht.

Die konkrete Relevanz der vorgeführten Problematik und somit die Brisanz des Stückes hängen jedoch von der Entstehungszeit ab. Man kann lediglich vermuten, dass der größte Teil des *corpus* in den Jahren verfasst worden ist, als Seneca als Erzieher neben bei dem Prinzen zu wirken suchte. Aus den umfangreichen Prosaschriften, die er in dieser Zeit verfasste, geht hervor, dass er nicht die Muße der Verbannung brauchte, um schriftstellerisch tätig zu sein. Wenn man die tragische Produktion Senecas nicht *en bloc* betrachtet und eine Chronologie für die *Troades* entwerfen will, dann darf man sagen, dass eine besonders enge Beziehung zwischen dem Inhalt des Dramas und der historischen Gegenwart bestünde, wenn man die Tragödie in die letzten Jahre der Regierung Neros stellen würde, und zwar in die politische Entmachtung Senecas, als er am meisten Gelegenheit zu geistiger Tätigkeit oder dichterischer Produktion gehabt haben musste (s. Tac. *Ann.* XIV 54, 3: *in animum revocabo*[144]). Diese Annahme hängt damit zusammen, dass Nero Gefallen an den Stücken troianischen Inhaltes zeigte. Das war für Seneca eine günstige Gelegenheit, mit einem interessanten und beliebten Stück nicht so sehr Nero eine letzte pädagogische Deutungsrichtung zu geben, wie schon Sipple A. vertrat, sondern ein Abbild der verwerflichen Herrschaft zu bieten, während es dem Kaiser auf das Künstlerische ankam, auf Gelegenheiten, Rollen zu studieren und pathetische Texte vorzutragen[145]. Unter den Themen, die Nero interessierten, nimmt der troianische

[144] Unter anderen sind die Bemerkungen des Seneca selbst in seiner Schrift *De otio* zu erwähnen. Seinen persönlichen Wünschen nach „ *ut possit hoc aliquis emeritis iam stipendiis, profligatae aetatis, iure optimo facere et ad alios actus animum referre*“ (II 2); ibid. III 4: *antequam ullas experiatur tempestates, in tuto subsistere et protinus commendare se bonis artibus et inlibatum otium exigere, virtutium cultor.*

[145] Die einer breiteren Öffentlichkeit zugänglichen, in römischen Augen um so verwerflicheren Schaustellungen Neros setzten zwar erst in den Jahren 59 und 60 ein, nämlich mit der Stiftung von Spielen, wie *Juvenalia*, *Neronia*, an denen der Stifter sich beteiligte. Man darf indes annehmen, dass Nero von Jugend

Sagenkreis, der Gegenstand der *Troica*, eine besondere Stellung ein. In diesem Künstler-Kaisertum sieht man den Versuch Neros, eine neue Form der Legitimation von Herrschaft zu etablieren und die Unterstützung der *plebs* zu gewinnen, zumal nach der Ermordung Agrippinas Senecas Programm zur Legitimation durch neue Herrschertugenden endgültig gescheitert war. Der Tradition des Naevius folgend hat Seneca den mythologischen Stoff Troias durch Herausstellung aitiologischer Tendenzen dem historischen Sinn der Römer nahegebracht. Die troianische Abstammung des römischen Volks war nicht nur seit alters ein beliebtes Postulat, sondern wurde anhand dieser bestimmten Einstellung seit dem 3. Jahrhundert v. Ch. argumentiert[146]. Griechische Helden wurden eng mit Rom verknüpft und in Verbindung mit Italien, Latium gesetzt. Es kommt hinzu, dass das Haus des Augustus, das julische, von Aeneas abzustammen beanspruchte und den Urahn als Prototyp der Nachkommen wissen wollte. Diese Tendenz der Römer hat Seneca genutzt, um seine Tragödien aufzuführen. Es liegt aber nicht nur daran, dass er nach seiner Ausschaltung (62 n. Ch.) mit einem bei Nero und den Römern im allgemeinen beliebten Stück den Notstand seiner Mitbürger ausruft, sondern dass er von den militärischen Erfahrungen und Misshandlungen seines Volkes in Britannien (61 n. Ch.) besonders beeinflusst war. Es hängt eng damit zusammen, dass Neros künstlerischer Ehrgeiz im Mittelpunkt seines Wirkens als Herrscher stand, so dass anderes, wie etwa militärisches Engagement gar in den Hintergrund trat, während die Not der Zeit zur kämpferischen Verantwortlichkeit und Gerechtigkeit aufrief. Die Gegenwart des Dichters könnte ein Ansporn gewesen sein, ein Stück über den Krieg vor seinem Publikum aufzuführen, in dem jedoch die politische Stellung der Regierenden in den Vordergrund gestellt wird und dessen Aussage der Zukunft zu Diensten steht, wie schon Seneca in seiner Schrift *De otio* schreibt: *Quo animo ad otium sapiens secedit? Ut sciat se tum quoque ea acturum, per quae posteris prosit* (VI 4). Und wie gefährlich die Tragödie als Waffe des Widerstandes war, zeigt die Reaktion des realen Tyrannen gegenüber einem Mamercus Scaurus, der für seinen *Atreus* mit seinem Leben bezahlen musste (Tac. *Ann.* VI 29, 3).

---

an seinen musischen Passionen frönte. Seneca hätte sich sonst nicht veranlasst gesehen, schon im Jahre 54 n. Ch. in der *Apocolocyntosis* die Stimme seines Zöglings zu preisen.

[146] Bömer, F., Rom und Troja. Untersuchungen zur Frühgeschichte Roms, Baden-Baden 1951; Alföldi, A. (1957); Weber, E., (WS NF 6, 1972, S. 213.-225); zu der Ansicht, dass sich Sueton gegen den Muttermord Neros mit einem mythologischen Exempel (Aeneas) richtet, dessen pietas Nero entgegengehalten wird, vgl. auch FPL, Blänsdorf, J.(Hrsg.), Teubner 1995, S. 331: Suet. *Nero* 39: multa Graece Latineque proscripta aut vulgata sund sicut illa: *quis negat Aeneae magna de stirpe Neronem?*
sustulit hic matrem, sustulit ille patrem.

B. Politische Komponenten in der griechischen und römischen Tragödie

B. 1. Überzeitliche Schlagwörter in den ‚Troerinnen' des Euripides

Bevor wir mit der politischen Darstellung der euripideischen *Troerinnen* anfangen, erscheint es notwendig, eine Skizzierung der historischen Umstände zu entwerfen, unter denen die Troianische Trilogie aufgeführt wurde. Bei der Datierung des Stückes befinden wir uns anhand einer Belegstelle bei Aelian und der Scholia in den *Wespen* und *Vögel* des Aristophanes[147] auf sicherem Boden, die beide das Frühjahr des Jahres 415 v. Ch. bestimmen. Das ist genau der Zeitpunkt, als durch den Peloponnesischen Krieg die schlechteste und ungerechte Seite der Protagonisten in diesem langjährigen Konflikt offenbart wurde, und ist gleichzeitig die Vorstufe des Niedergangs von Athen, da es sich entschlossen hat, gegen Sizilien den Krieg zu führen und die Insel anzugreifen. Athen, diese seit den Perserkriegen äußerst bewegte und unruhige Stadt, entpuppte sich allmählich als die mächtigste unter den anderen griechischen Städten, und während des peloponnesischen Krieges enthüllte sie ihre maßlose und hybristische Seite, indem sie dem übermäßigen Machtwillen und dem Wunsch nach absoluter Herrschaft nachgab. Unter der Führung der grossen Demagogen dieser Epoche mit ihrer nicht zu unterschätzenden Redegewandtheit und Überzeugungskraft entschied sich das athenische Volk für die widerlichsten Reaktionen. Die Zeit bot ihnen die Gelegenheit zum Aufstieg, und sie nutzten diese Chance und machten unter den neuen Voraussetzungen eine neue Politik auf Kosten unschuldiger Menschen, die entweder einer solchen Macht widerstehen wollten oder ihr auszuweichen versuchten. Es geht – um einige Beispiele[148] zu nennen – um die gnadenlose Niederwerfung von Mytilene (Sommer 427) auf dem Befehl der attischen Volksversammlung, um die Gefangennahme der auf Sphakteria eingeschlossenen Spartaner (August 425) unter dem Kommando des Kleon, um die Besetzung Kytheras durch Nikias (424) und um die Unterjochung des neutralen Melos (416), die von Brutalitäten der Athener gegen die Einwohner der Insel begleitet wurde. Es kann also keine Reede davon sein, dass Euripides sein Stück in der Zeit des unsicheren Nikias-Friedens verfasst hat. Auch wenn es richtig sein mag, dass die Situation von 421-415 v. Chr. Grund zur Hoffnung gab, so hat wohl Euripides die Lage pessimistischer und damit realistischer eingeschätzt; den brennenden Palast am Ende des

---

[147] *Varia Historia* 2, 8: *κατὰ τὴν πρώτην καὶ ἐνενηκοστὴν ὀλυμπιάδα, καθ' ἣν ἐνίκα Ἐξαίνετος ὁ Ἀκραγαντῖνος στάδιον, ἀντηγωνίσατο ἀλλήλοις Ξενοκλῆς καὶ Εὐριπίδης. Καὶ πρῶτος γὲ ἦν Ξενοκλῆς […] Τούτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρῳ καὶ Παλαμήδει καὶ Τρῳάσι καὶ Σισύφῳ σατυρικῷ*; Wesp. 1326; Vög. 842.

[148] Bengtson, H., Griechische Geschichte. Von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit, Münch. 1969.

Stückes verstehe ich als Hinweis darauf, dass auf jeden Fall der Krieg für einen βίαιος διδάσκαλος gehalten wird.

Anhand dieses historischen Hintergrundes sollen im folgenden einige der politischen Gedanken verfolgt werden, die in dieser Zeit die Gemüter bewegten. Euripides ist in diesem Zusammenhang als ‚politischer' und ‚realistischer' Darsteller zu sehen, der sein Augenmerk mit besonderem Nachdruck auf das Phänomen der Macht gerichtet hat; er übernimmt nicht die Rolle desjenigen, der erzieht, des Propheten seiner Nation, der über das Verlorene jammert, er ist einfach der Vermittler zwischen einer nicht mehr lebendigen Vergangenheit und einer an Selbstbestimmtheit orientierten Gegenwart. Der Dichter wirft Fragen auf, indem er durch die mythischen Stoffe seine pulsierende und vielfältige Epoche beschreibt. In seinem Werk spielt der Kampf der Stärkeren und Schwächeren, der durch die Redeagone und die Darstellung ihrer Charaktere zum Ausdruck gebracht wird, eine herrschende Rolle. Dabei werden die Begriffe des Rechts und der Gerechtigkeit besonders hervorgehoben und damit die geistigen Grundlagen der Politik der beteiligten Parteien und das Machtdenken während des peloponnesischen Krieges entwickelt.

In den *Troerinnen* lassen sich soziale und ethisch-politische Topoi, intellektuelle und realistische Faktoren, die sich oft im Rahmen des historischen Hintergrundes entfalten, und zuweilen sogar politische Schlagwörter erkennen. Im Stück wird vorgestellt, wie der Einzelne mit der Gemeinschaft in Konflikt gerät, wie sie sich zueinander verhalten in einer Welt, in der Werte fraglich geworden sind. Eine besondere Rolle bei der Gestaltung des mythologischen Stoffes spielen die Denkweise und das Weltbild des Dichters, die sich von der Sophistik der Zeit und der ihr entspringenden Widersprüchlichkeit der Dinge beeinflussen lassen, aber auch von dem Gedanken und der Gewissheit, dass in der Zeit des peloponnesischen Krieges das Interesse des Einzelnen über dem Wohl der Gemeinschaft liegt. Im folgenden werden die wichtigsten Stellen als Kern dieser Gedanken zusammengefasst und so die Fälle herausgegriffen, deren Vergleich zu einem prägnanteren Verstehen einzelner Aussagen verhelfen kann, die die Expressivität der politischen Theorie in die Tragödie erweisen; die Sprache der Dialoge mischt sich in die Aktion der Mythen ein und wird zugleich selbst zur Aktion umgewandelt. Sie schafft die Tatsachen, die dem Stück als Voraussetzungen zugrunde liegen. Damit man ein vollständiges Bild der politischen Nuancierung bekommt, die der Dichter in seinem Werk erreichen möchte, werden einzelne divergierende Charakterisierungen im politischen Bereich herausgestellt und vom Standpunkt des

jeweils Sprechenden aus erläutert. Dazu werden Stellen verschiedener Vergleichsautoren des 5. und 4. Jahrhunderts gebracht, die sich mit dem Thema ‚Politik' und ‚Macht'[149] in der klassischen Antike in ihren Werken befasst und über die Bedeutung und Vortragsweise der Rhetorik reflektiert haben; gemeint sind der Historiker Thukydides, der Komiker Aristophanes und äquivalente Stellen bei den attischen Rednern und den Sophisten. Mit einer solchen ‚synkretischen' Darstellung werden die politischen Schlagwörter bei Euripides prägnanter analysiert, indem dabei die Gemeinsamkeiten mit den anderen gleich orientierten Werken hervorgehoben und betont werden. Dabei scheint die politische Philosophie von Aristoteles und Plato in ihren monumentalen Werken *Πολιτικά* und *Ἠθικὰ Νικομάχεια* sowie *Πολιτεία* von Belang zu sein, die sich zum Ziel setzen, die Konzeption der besten Stadt zu begreifen und die charakteristischen Merkmale der jeweiligen Staatsauffassung zu skizzieren. Die Analyse geht davon aus, dass Euripides in seinem Stück nicht Werte und Sachen umwerten, sondern nur problematisieren möchte, nämlich das Problematische in denjenigen positiven und negativen Werten aufdecken, die nicht nur als verkehrt bezeichnet werden, sondern auch skrupellos zur Geltung gebracht werden. Euripides argumentiert in seinem Stück von Standpunkt des Rechts aus, auf gleiche Weise wie Thukydides, und besonders in der Geschichte des letzten befinden sich Partien – wie die Darstellung der Folgen der Pest (II 53); die sogenannte Pathologie des Krieges (III 82f.) – und gelegentliche Beurteilungen einzelner Personen – Brasidas (IV 81, 2); Nikias (VII 86, 5) –, die deutlich beweisen, dass „des Thukydides eigenes moralisches Urteil völlig intakt ist" (K. v. Fritz, Die griechische Geschichtsschreibung I, Berlin 1967, S. 805f.).

a) Intellektuelle Komponenten. Die zu interpretierende Tragödie des Euripides lässt sich als ein Versuch erkennen, Kritik am Fehlverhalten der politisch verantwortlichen Menschen zu üben und vor den Schwierigkeiten und der leichten Wendung des Schicksals die Menschen zu warnen. Der Begriff ‚intellektuell' umfasst alle Wörter und Ausdrücke, die der Dichter benutzt, um die richtige Haltung auf geistiger Ebene zu betonen und auf den richtigen Gedankengang hinzuweisen. Unter den politischen Umständen, während derer die *Troerinnen* aufgeführt wurden, herrschten einige Komponenten im intellektuellen Sinn, die einerseits in der Wirklichkeit des Volkes und der zu dieser Zeit mächtigen Persönlichkeiten, die die Entschlüsse fassten, eine hervorragende Rolle spielten, und andererseits im Stück zum Ausdruck kommen, um die traurige Realität anzuprangern.

[149] J. Vogt hat hat mit Recht von der ‚Dämonie der Macht' als der neue Sinn des Wesens des Politischen gesprochen, der bei den drei Tragikern und dem Historiker Thukydides am klarsten anzuerkennen ist.

Die Wiederholung einiger Begriffe und das Auftreten auch anti-intellektueller Elemente, nämlich der negativen und umkehrenden Seite der Dinge, die in der Darstellung der willkürlichen Politik des peloponnesischen Krieges ihren Niederschlag findet, lassen die Bedrohung des Gleichgewichtes in der Gesellschaft und der Ordnung im Staat sichtbar werden.

Der erste Begriff, der behandelt wird, ist das Adjektiv ***μῶρος***, das an einigen Stellen in anderer Form vorkommt. Das erste Auftreten des Wortes ist in der bekannten Stelle im Prolog (V. 95), wo Poseidon eine generelle Äußerung über den Krieg und die Menschen, die ihn provozieren und führen, vorbringt: ***μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις***. Der Vers wird von vielen Forschern[150] als ein Verdikt des Euripides über die Städteeroberer, als eine Warnung vor dem Kriegswahnsinn und der Abenteuerpolitik eines möglichen Eroberungszuges[151] vorbeugend angesehen.

Aus göttlicher Sicht, auf der einen Seite, wird Kritik an den Griechen als Siegermacht geübt, und es steht fest, dass die völlige Vernichtung der troianischen Stadt und vor allem die Verwüstung der Tempel und der heiligen Stätten der Verstorbenen als Hybris einzuschätzen ist, die auch den Untergang der ***ἀσέβεια*** vorweisenden Menschen mit Notwendigkeit nach sich zieht. Wie bedeutsam die Rolle der Götter für jede der Expeditionen der Griechen im 5. Jahrhundert war, zeigt der sogenannte Melierdialog. Bei diesem Rededuell zwischen Athenern und Meliern wird das Recht des Stärkeren kraft eines übergeordneten Naturzwangs, der über Menschen und Götter herrscht, auf den göttlichen Bereich ausgedehnt und wird zum zeitlosen Gesetz für das ganze Universum erhoben. Die Athener sind damit noch einen Schritt in der Verschärfung ihres Machtdenkens weitergegangen und werden dafür bezahlen (Thuk. V 105). Es geht um die Frage des Nutzens (V 90; 98; 105,4), und diesen setzen die Athener durch. Auch bei der Tragödienaufführung weiß das Publikum, dass die Gottlosigkeit der Griechen zu ihrer allmählichen Katastrophe führen wird, wenn dies in den *Troades* auch nur angedeutet wird.

Aus menschlicher Sicht, auf der anderen Seite, nämlich aus dem Gedankengang einer der Protagonisten, der Hekabe, wird ***μῶρος*** (V. 1203) als Gegenstück benutzt und daher eine dramatische Antithetik gebildet: ***θνητῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν βέβαια χαίρει***. Hekabe macht den Trojanern zum Vorwurf, dass sie an die Beständigkeit des

---

[150] S. Anm.19, 20, 25 zum Forschungsstand.

[151] Damit ist der Niedergang und die Katastrophe während des peloponnesischen Krieges und die Übernahme der sizilischen Expedition gemeint, die im Sommer des gleichen Jahres (415) nach der Aufführung der *Troerinnen* verwirklicht und zum Misserfolg verurteilt wurde.

menschlichen Glücks[152] geglaubt haben und jetzt außer der Katastrophe ihrer eigenen Stadt unter der Ermordung des unschuldigen Astyanax leiden und seine Bestattung vorbereiten müssen. In beiden Fällen wird menschliche Torheit offenkundig, die den Niedergang herbeiführt und besonders unter unsicheren und veränderlichen Umständen, wie der Krieg einer ist, zu einem der wichtigsten Faktoren des Zusammenbruchs von Plänen und noch wichtiger von Aktionen wird. Im Zusammenhang damit ist der Vers 1158 ***ὦ μεῖζον' ὄγκον δορὸς ἔχοντες ἢ φρενῶν*** zu erwähnen, in dem sich Hekabe an die Griechen wendet und von ihrer militärischen Machtbesessenheit, ihrer Maßlosigkeit und auch von ihrer Hybris spricht. Die Griechen werden von ihr für ihren übermäßigen Stolz auf ihre Kraft verurteilt, der intellektuelle Einsicht entbehrt, und halten den Mord an den kleinen Astyanax für aussschlaggebend für eine sichere Zukunft, ohne daran zu denken, dass genau diese Überzeugung und der Mangel an Mäßigung ihren Niedergang mit sich bringen.

Eine weitere Stelle, die sich auf eine solche Haltung zum Krieg beziehen, ist der V. 989, wo wieder Hekabe in ihrer Auseinandersetzung mit Helena mit dem Wort ***μῶρα*** alle Handlungen der Menschen, deren Mangel an Zucht zu willkürlichen Triebregungen führt, kennzeichnet: ***τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς***. Helena hat sich ohne Verstand entschieden und war von ihren Begierden getrieben, die hier hinter der Allegorie mit dem Namen der Aphrodite versteckt werden, zu einem katastrophalen Krieg beizutragen. Die Vergewisserung des katastrophalen Eros, die im Munde der Hekabe fast sentenziösen Charakter hat, ist auch bei Thukydides der entscheidende Faktor der athenischen Machtpolitik, der zum Vehängnis geführt hat. Verlangen, Begehren, ja sogar Eros sind die treibenden Kräfte, die der Historiker als die Gründe der Katastrophe der Athener in Sizilien vorstellt: ***καὶ ἔρως ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως ἐκπλεῦσαι*** (VI 24, 3). Der Vorwurf der Torheit wird mit der Rede des Menelaos fortgesetzt, dessen Auftritt die Bestrafung der schuldigen Helena signalisiert, wenn er auch in Wirklichkeit ihre Rettung andeutet. In V. 1059 deutet er auf alle diejenigen hin, die wegen möglicher törichter Handlungen das grausame Schicksal Helenas werden ertragen und sich den eventuellen Tod (***κακὴ θανεῖται***) als Exempel vor Augen halten müssen.

Im selben Zusammenhang, in dem auch ***μῶρον***, das im Stück im Sinne von Torheit und gedankenloser Entscheidungen benutzt wird, kommt auch das Wort ***ἀμαθές***

[152] Zum Thema der Veränderlichkeit des menschlichen Glücks sei auch bei Euripides auf F 1074 K: ***βέβαια δ' οὐδεὶς εὐτυχεῖ θνητὸς γεγὼς*** und *Hek.* 282f.: ***οὐ τοὺς κρατοῦντας χρὴ κρατεῖν ἃ μὴ χρεών./οὐδ' εὐτυκοῦντας***

vor. Wir finden es im Dialog zwischen Hekabe, Helena und Menelaos im dritten Epeisodion dreimal, einmal von Helena (V. 965 **τὸ χρήιζειν ἀμαθές ἐστι σου τόδε**), zweimal von der wütenden Hekabe (V. 972 **οὐκ ἐς τοσοῦτον ἀμαθίας ἐλθεῖν δοκῶ** und 981 **μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς**). Helena rechtfertigt, bei ihrem Versuch, sich zu verteidigen, ihr Zusammensein mit Paris in Troia damit, die Entführung durch Paris habe nicht auf ihre eigene, freie Wahl stattgefunden, sondern sei als eine Tat der Götter anzusehen; sie besteht darauf, es sei übermenschlich, sinnlos und unvernüftig, wenn man den Göttern Widerstand leiste, weil sie die Übermächtigen seien. Mit den gleichen Gedanken wird Helena von Gorgias[153] vorgestellt, nämlich unfähig, sich den Geboten einer höheren Macht zu widersetzen, die gleichzeitig dezidiert die Theorien des 5. Jahrhunderts über die Macht und das Herrschen des Stärkeren klar werden lassen. In ihrer Erwiderung lehnt Hekabe die Argumentation der Helena ab und bestreitet, dass die zwei Göttinnen, Hera und Athena, solche törichten Versprechungen durch das Parisurteil hätten abgeben können. Das Wort **ἀμαθία** umfasst in diesem Punkt nicht nur das mangelnde Wissen, sondern auch - nach griechischer Vorstellung die Verbindung von Wissen und Handeln - das Tun und Handeln ohne Sinn und Verstand. Hekabe weist die Argumente der Helena als eine reductio ad absurdum ab, indem sie ihr durch den Ausruf **μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς/ τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα** (V. 981f.) eine befriedigende Antwort auf die Ausreden der Helena bietet. In Gestalt der Helena wird der Unverstand des Eros reflektiert. Sie glaubt, man vermöge dem Eros nicht zu widerstehen. Hekabe ihrerseits meint, hinter der Ausrede des Eros, d.h. der Begierde der persönliche Gewinn der Helena verborgen bleibe.

Eng mit politischen Komponenten der *Troades* ist auch der intellektuelle Begriff **σοφός** verbunden. Er gehört zum dichterischen Apell an die Griechen des peloponnesischen Krieges und wird im Stück als notwendiges Charakteristikum der Denkweise der Führer ausgewertet. Dem Wort begegnen wir in der Rede der Kassandra, die mit ihren visionären Zukunftsdeutungen und im ekstatischen Zustand von Talthybios, dem griechischen Herold der Griechen, zu den Schiffen als Gefährtin des Agamemnon geführt wird. In V. 370 (**ὁ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὕπερ**) mit der

---

εὖ δοκεῖν πράξειν ἀεί hingewiesen.

[153] DK **Ἑλένης ἐγκώμιον** B 11, II 289,6: **θεοῦ γὰρ προθυμίαν ἀνθρωπίνηι προμηθίαι ἀδύνατον κωλύειν. πέφυκε γὰρ οὐ τὸ κρεῖσσον ὑπὸ τοῦ ἥσσονος κωλύεσθαι, ἀλλὰ τὸ ἧσσον ὑπὸ τοῦ κρείσσονος**, wobei die Macht der Rhetorik erkannt wird. In der Verteidigungsrede für Helena wird dem Wort eine derartige Wirkungsmacht zugesprochen, dass es Helena auch für eine an sich zu verurteilende Tat entschuldigen würde; über das Verhältnis zwischen zwei Parteien, die unterschiedlich viel Macht besitzen und ausüben, vgl. DK, Dem. 68 B 267: **φύσει τὸ ἄρχειν οἰκῆιον τῷ κρέσσονι**; DK, Thrasym. 85 B 6a; DK, Anon. Iam. 89, bes. 6f.

ironisch abwertenden Bezeichnung Agamemnons als **σοφός** erkennt sie das katastrophale und tödliche Schicksal des griechischen Führers, der sich ohne Vorahnung über die Eroberung Troias freut, hoffend auch auf sichere Heimkehr und die zukünftige Unterstützung der Götter. Durch die Opferung seiner Tochter Iphigenie zieht er aber die Rache seiner Frau Klytaimestra auf sich. Diese Opferung, die von ihm selbst als Akt der Vorbeugung durchgeführt wurde, erwies sich aber letztendlich als tödlich. Agamemnon ist wegen seiner Entscheidungen und Taten als Führer der Griechen kein wirklicher **σοφός**, sondern geriet in der Not der Umstände in verfehlte Gedanken, die sich für die politische Führung als kein gutes Zeichen erwiesen. Euripides räumt einen großen Raum für die zukunftsdeutende Rede der Kassandra ein. Wie wichtig die Weissagungen für die zeitgenössichen Kriegsgegebenheiten ist, zeigt der Melierdialog. Bei ihm wird die Hoffnung als verfehlt definiert; eine Untersuchung zwischen klaren und unklaren Hoffnungen, die sich auf die Orakelkunst und die Sehersprüche stützen, deutet dagegen auf die sizilische Expedition hin. Wie illusorisch sich diese Hoffnungen erwiesen, zeigt das Ausmaß der Verluste Athens in Sizilien; dass sie den Weissagungen und den Orakeldeutern bei diesem Unternehmen trotz ihres Hohnes an der Melier-Stelle vertrauten, erfahren wir in Thukydides (VIII 1, 1). Die Worte des Melierdialogs erhalten einen Zug tragischer Ironie, indem sie sich später gegen die Athener selbst wenden. Ebenso wird die Unglaubwürdigkeit des Talthybios das Gegenteil beweisen.

Auf die gleiche Ebene stellt sich Talthybios in seiner Kritik an dem Benehmen Kassandras und versucht zugleich, die Entscheidung Agamemnons, sie, die Mänadin unter Troias Frauen, ausgewählt zu haben, zu erklären. Er erkennt **τὰ δοκήμασι σοφὰ** (V. 411) der griechischen Führung und stellt fest, dass das oberflächliche Wissen auf keinen Fall besser und empfehlenswerter als kein Wissen sei. Diese Darstellung entspricht der zeitgenössischen Denkweise und erklärt, wie die Entscheidungen während des peloponnesischen Krieges getroffen worden sind und in den meisten Fällen in den Abgrund geführt haben. Charakteristisch scheint die Darstellung der Kerkyra-Revolte zu sein, bei der der Zweifel und der Mangel an Vertrauen gegenüber dem Anderen herrschen[154]. Weisheit empfielt Talthybios weiter im zweiten Epeisodion Andromache gegenüber, indem er sie davon zu überzeugen versucht, **σοφωτέρα** (V. 726) zu sein und

---

[154] Vgl. Thuk. III 83: *τὸ δὲ ἀντιτετάχθαι ἀλλήλοις τῇ γνώμῃ ἀπίστως ἐπὶ πολὺ διήνεγκεν [...] καὶ οἱ φαυλότεροι γνώμην ὡς τὰ πλείω περιεγίνοντο.* - Selbst der Herold ist in der Lage zu erkennen, dass Agamemnon nicht richtig urteilen kann. Dass der griechische Führer die Macht besitzt, ist in realer Welt kein Beweis der Weisheit; während des peloponnesischen Krieges jedoch bestimmt sie das, was **σοφόν** ist. Vgl. Eur. *Hek.* 227f., 1192-94, wo Odysseus fehlerhaft für **σοφός** gehalten wird, dem sich Hakabe zu fügen habe, weil er mächtig ist.

ihr Schicksal mit Besonnenheit zu ertragen. Er fügt außerdem hinzu, dass es keine kluge Reaktion sei, sich dem Kräftigen – in diesem Fall der griechischen Führung – zu widersetzen und in kompromisslosen Entschlüssen Zuflucht zu suchen. Die Überlegenheit derjenigen, die so stark aussehen, aber in Wirklichkeit am Ende das Gegenteil beweisen, ist ein weiteres Indiz dafür, wie die Kräfte in Griechenland des 5. Jahrhunderts verteilt waren und wie die Untertanen unter Umständen des Druckes und Konfliktes zu bedenken gezwungen waren; die Kriterien haben sich gewandelt, und es ist nachgewiesen, dass man die Unterwerfung annehmen soll, um zu überleben, dass die Weisheit sich darin zeigt, dass man keinen Widerstand leistet, sondern das, was der Kräftige diktiert, für die Unterlegenen gelten soll[155]. Dem Inhalt des Rates des Talthybios nach ist an den Melierdialog zu erinnern, bei dem die Athener als die Mächtigsten aller Griechen die Melier von der Kapitulation zu überzeugen versuchten. Sich auf die Überzeugungkraft ihrer Macht stützend zeigen sie einen unübertroffenen Hochmut, wobei sie ihre Ansprüche auf die ***φύσις*** zurückführen; sie ist die Begründung dafür, dass man dem, der die Macht besitzt, unterworfen sein soll, was bei den Athenern uneingeschränkt Anklang findet[156]. Hinter den Wörtern des ***κῆρυξ*** verbirgt sich die unerwartete Wirklichkeit, die das Schicksal und den Niedergang des Mächtigen enthüllen wird[157]. Wie Talthybios, der Andromache ihr Verhalten gewissermaßen dadurch vorschreiben will, dass er sagt, sie müsse ***σοφωτέρα*** sein und den Befehlen der Griechen gehorchen, so drohen die Athener im Melierdialog, dass die Melier großen Unverstand zeigen würden, wenn sie nicht noch etwas, was ***σωφρονέστερον*** ist, beschliessen würden (V 111, 2).

Die neue Bedeutung, die das Wort ***σοφός*** erhält, wird im Mund der Hekabe wieder aufgegriffen, wenn sie gegen Odysseus Vorwürfe erhebt und feststellt, dass die Waffen Achills im Besitz des Odysseus ihren Wert verlieren. Das Oxymoron ***σοφοῦ κακοῦ*** (V. 1224) weist darauf hin, dass die Weisheit zu Kriegszeiten Negatives bewirken kann und nicht immer die richtige Haltung darstellt. Die ***σοφία*** bekommt in dieser Epoche

---

155 Parallele Gedanken werden von den Athenern gegenüber den Meliern im Geschichtswerk des Thukydides V 101 geäußert: *Οὐκ, ἤν γε σωφρόνως βουλεύησθε· [...] πρὸς τοὺς κρείσσονας πολλῷ μὴ ἀνθίστασθαι.*

156 Thuk. V 105, 2: *[...] τὸ ἀνθρώπειόν τε σαφῶς διὰ παντὸς ὑπὸ φύσεως ἀναγκαίας, οὗ ἂν κρατῇ, ἄρχειν. καὶ ἡμεῖς οὐ τεθέντες τὸν νόμον οὔτε κειμένῳ πρῶτοι χρησάμενοι.*

157 S. Thuk. V 105ff. Der Dialog nimmt eine zentrale Stellung im thukydideischen Geschichtswerk ein. Dabei ist die 'Rettung' der Insel Melos von ausschlaggebender Bedeutung für die Athener, und zu diesem Ergebnis wollen die griechischen Gesandten kommen; Rettung aber unter ihren eigenen Bedingungen, die letzten Endes abfällig für die Untertanen sein werden. Jedoch wird der weitere Verlauf der Geschehnisse die tragische Ironie der Reden für die Athener enthüllen; die bald darauf folgende sizilische Niederlage und

verschiedene und verwirrende Bedeutungen, die davon abhängen, wem sie zugeschrieben wird und unter welchen Bedingungen. Weisheit wird im Fall des Odysseus in Zusammenhang mit Bosheit gebracht, weil er sich zu der Ermordung des unschuldigen Astyanax entschlossen und nur sein eigenes Interesse verfolgt hat. Hekabe sieht sich der unverhohlen offenbarten Macht des Odysseus gegenüber. Die Macht bestimmt das, was ***σοφόν*** ist. So wie die Macht, die Odysseus hinter sich weiß, festsetzt, was in einem bestimmten Zusammenhang ***σοφόν*** ist, so haben die Worte nach Hekabes Ansicht generell eine andere Bedeutung: Als ***σοφός*** gelte der, der ***κακός*** ist, bei dem Redeweise und moralischer Wert nicht decken und der sich durch die Macht durchsetzen kann (s. V. 721). Gleichbedeutend ist die Stelle in der euripideischen *Hekabe*, wo Hekabe gegen die Verwendung des Wortes ***σοφός*** für Leute, die wie Odysseus verfahren, polemisiert (V. 1192-4). Es ist augenscheinlich, dass der Maßstab der Nutzen der Gemeinschaft ist. An ihm hat sich der einzelne als an einer Art kategorischem Imperativ jederzeit zu orientieren. Wenn man den Sachverhalt aristotelisch formulieren will, so ist die Weisheit das Mittel zum Telos, nämlich dem Nutzen des Staates.

Der nächste Begriff, der uns hier in dem intellektuellen Sinn des Wortes beschäftigen wird, ist die ***σωφροσύνη***. Sie ist mit mentalen Konnotationen zu verbinden, und von Theognis an in einem politischen Kontext zu sehen[158]. Während Aischylos das Wort im Zusammenhang mit religiösen Aspekten der Tragödie verwendet – obwohl es sich als die Macht entpuppt, die die Polis vor Anarchie und Despotismus retten kann (die *Oresteia* ist dafür repräsentativ) und seine politische Bedeutung als demokratische Tugend erlangt (*Pers.* 827ff)[159] – und Sophokles es als die Möglichkeit, die Wirklichkeit anzuerkennen, und als Selbstbewusstsein interpretiert, wird es bei Euripides als ein Aspekt der menschlichen Rationalität analysiert, die sich dem irrationalen Teil der menschlichen Gesinnung widersetzt[160]. In diesem Zusammenhang werden einige Stellen in *Troerinnen*, die die *sophrosyne* und ihre weitere Umschreibung umfassen, in den Vordergrund gerückt und aus der politischen Perspektive bearbeitet.

---

sogar die Endkatastrophe von 404, mit dieser Radikalisierung des athenischen Denkens ursächlich zusammenhängend, werden dargestellt und somit die Verblendung der Athener dramatisch hervorgehoben.

[158] Die Entwicklung des Begriffs bietet H. North in ihrem Buch 'Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature', Ithaca, New York 1966, S. 17.

[159] Kollmann, A., ‚Sophrosyne', in: WS 59, 1941, S. 12-34.

[160] Ebd. North, H., S. 69 „To Euripides, who saw in the triumph of the irrational over the rational the primary source of tragedy for the individual and society, sophrosyne is one of several names for the rational elements. It is that quality, intellectual in origin, but predominantly moral in its application and effect, which controls and moderates the passions"; vgl. auch Gregory J., Euripides and the Instruction of the Athenians, Michigan 1991, S. 54: „By the time of Euripides the ideology of moderation–that

Das Wort mit seiner intellektuell und politisch orientierten Konnotation tritt erstmals im Stück in der Rede der Kassandra auf (V. 400): **ὅστις εὖ φρονεῖ**. Nach ihrer ekstatischen Äußerung über die Freveltaten der Griechen bei ihrem Angriff auf Troia und die verborgene Wirklichkeit, die zum Schluss die Unberechenbarkeit des Schicksals beweisen wird, über die Verherrlichung der Troianer, die trotz des Niederganges Ruhm gewinnen werden, kommt ihre Aussage über den Krieg vor, in dem Besonnenheit dem zuzurechnen ist, der dem Krieg ausweicht[161]. Der latente Hinweis auf Ereignisse der Zeit des Euripides, die von aufeinanderfolgenden Umbrüchen charakterisiert wird, muss in diesem Punkt vehement die Gedanken seines Publikums berührt haben. **Εὖ φρονεῖ** ist in der Ereignisgeschichte der Zeit, als die *Troerinnen* aufgeführt wurden, ein seltener Wert, auf den aber Athen und das ganze Griechenland während des peloponnesischen Krieges angewiesen wäre[162]. Seine Bedeutung bezieht sich auf Selbstbeherrschung[163] und auf die Kontrolle der Emotionen und der übermäßigen Handlungen - sie sind der irrationale Teil des Geistes, die in den meisten Fällen die Menschen zu Kriegen, zu Übertreibungen führen können.

Weitere Belege für die Umwertung, der das Wort im euripideischen Stück unterliegt, in Zeiten, als die Vernunft[164] eine untergeordnete Rolle gespielt hat und die Macht und die Herrschaft über andere vorrangig gewesen sind, als das übermäßige Vertrauen in sich selbst zur Katastrophe und Erniedrigung der Schwächeren geführt hat, erbringen die Stellen in *Troerinnen*, wo Helena und Hekabe zur Rede kommen. Helena lehnt in V. 946 bei ihrem Versuch, sich selbst zu verteidigen und die Gründe ihrer Flucht mit Paris nach Troia darzulegen, die Vermutung ab, dass sie, vorausgesetzt, dass sie

---

constellation of motifs encompassing the virtues of *aidōs* and *sōphrosynē*–had ceased to be merely prudential and had acquired connotations both moral and political."

[161] **φεύγειν μεν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ**. Der Vers im Zusammenhang mit den Worten Poseidons im Prolog (V. 95-97) wird von vielen Interpreten als Ausdruck der pazifistischen Gedanken des Euripides interpretiert; s. dazu Kapitel zum Forschungsstand. Gleiche Äußerungen finden wir in: *Hel.* 1151ff., *Suppl.* 486-88, 748f. - Finley Jr. entdeckt eine Konvergenz zwischen *Tro.* 400 und Thuk. II 60, 6; 65 und VI 15, in: HSCP 49, 1938, Euripides and Thucydides, S. 23-68.

[162] Das Bedürfnis nach der Besonnenheit im Rahmen der Polis wird in Platons Staat klar ausgedrückt. Die *σωφροσύνη* ist neben der Weisheit, der Tapferkeit und der Gerechtigkeit eine der Grundtugenden in der Stadt (*Rep.* 430d-432b). S. dazu Die Bemerkungen von A.W.H. Adkins 'Merit and Responsibility', S. 285ff.

[163] **Σωφροσύνη** als Selbstbeherrschung bei H. North, Sophrosyne, S. 75-76 und L. Pearson, Popular Ethics in ancient Greece, Stanford, California 1962, S. 162.

[164] H. North hat die Opposition des Euripides dem Begriff der **σωφροσύνη** gegenüber in zwei seiner frühen Werken *Medea* und *Hippolytus* und in den *Bakchen* analysiert. Der Begriff **σῶφρον**, der dem Iason im ersten Stück, Hippolytus im zweiten und Pentheus im letzten zugeschrieben wird, verliert an seiner wirklichen Bedeutung und wird als irreführend nachgewiesen, da in der Tat keiner der drei Charaktere ihn besitzen. Sie fügt weiter hinzu: „The poet in fact here demonstrates the dawning awareness of the Greeks that even a virtue can lose its balance and that this particular virtue may degenerate from genuine self-control into heartless calculation and cruelty", in: A period of Opposition to Sôphrosynê in Greek Thought, TAPhA 78, 1947, S. 1-17.

φρονοῦσα ist, freiwillig ihr Haus und ihren Mann verlassen hat. Wieder wird das Wort einer Person zugerechnet, die nichts wert ist, sondern im Gegenteil sich von ihrer günstigen Position – sie wird nie bestraft — und ihren Affekten beeinflussen lässt. Die Frau des Menelaos gerät in ihrer Rede, die sehr an die athenischen Demegorien erinnert, mit ihren Argumenten in Unwahrheiten, mit denen sie ihre Folgerungen erschleicht. Sie begründet ihre Entscheidung, weg zu fahren mit der Aussrede der Unwissenheit[165] und der Verführung durch den wahren Schuldigen, Paris. Ihre Vorwände und die ganze Argumentationsführung, die eine verkehrte Welt der Wörter und Behauptungen entfalten, ist für den neuen status quo der griechischen Städte und den neuen deplazierten Inhalt, den das Wort ***σῶφρον*** bekommt, charakteristisch. Sie hat aber bewusst – und das beweist später Hekabe – alle ihre Taten verfolgt: sie hat alles Gute als zweifelhaft angesehen (V. 935-6), sie hat nicht darauf gebaut (V. 945-6) und auf diese Weise jeden Schaden vermieden (V. 1051). In diesem Sinne gehört Helena zu den starken Figuren der Tragödie, da sie trotz aller Lügen ihre angebliche ***σωφροσύνη*** in Anspruch nimmt und am Ende unbestraft bleibt.

Sprechende Indizien für das Entkommen jeder Strafe sind die Beschreibungen der Geschehnisse durch Thukydides, der feststellt, dass während des Kampfes, in dem der Mächtigste sich beweisen wird, die Worte ihren eigentlichen Sinn verlieren und eine neue Bedeutung bekommen, so dass ***τὸ δὲ σῶφρον τοῦ ἀνάνδρου πρόσχημα***[166] ist. Die Paralleletät mit dem Verteidigungsversuch der Helena in den *Troerinnen*, die mit allen Mitteln eines nicht tugendhaften Menschen nach Überzeugung trachtet, zeigt die Schwäche der scheinbar Starken. Euripides setzt Helena ein, um zugleich die Alternative zur Vernunft (***σωφροσύνη***) herauszuarbeiten. Auf die tragische Darstellung der Verkommenheit eines seiner Charaktere folgt die Politik in der Form des Konflikts. Die Alternative ist die Vernunft, die immer neu den Versuchungen zum Egoismus abzuringen beansprucht sowohl innerhalb Athens als auch in athenischer Außenpolitik.

In ihrer Erwiderung widersetzt sich Hekabe sämtlichen Argumenten der Helena; letztere hat weder von ihrer Unschuld überzeugt noch ihre Tat bereut. Aufgrund ihrer

---

[165] Vgl. Thuk. III 37, 3: Kleon preist in seiner Rede zu den Athenern über das Urteil in Bezug auf die Mytilenäer und ihre Kapitulation (427 v.Ch.) die Kombination der Unwissenheit und der Besonnenheit, ***ἀμαθία τε μετὰ σωφροσύνης ὠφελιμώτερον*** bei den Entscheidungen der Athener ihren Untertänigen oder anderen gegenüber. Die Worte, die Thukydides Kleon in den Mund legt, sind charakteristisch für die Kriegsführung während des peloponnesischen Krieges.

[166] Thuk. III 82, 4: Zu den moralischen Auswirkungen des Krieges rechnet Thukydides in der Pathologie die Umwertung der Begriffe und eine Auflösung in der Zuordnung von Wort und Bedeutung; auch vgl. I 32, 4; III 39, 2; V 105, 4; dass sich die Worte und die Motive nicht einander decken, s. I 39, 2; III 10, 5; III 44, 4; IV 61, 7; V 55, 1; V 89.

gesamten Stellung und ihres Misserfolges bei dem Versuch, das Unbeweisbare zu beweisen, und angesichts der Verurteilung, dass sie der einzige Grund des Niedergangs Troias ist, sollte sie ihre Schamlosigkeit, ***ἀναίδεια*** aufgeben und Vernunft, ***τὸ σῶφρον*** zeigen (V. 1027f. ***τὸ σῶφρον τῆς ἀναιδείας πλέον/ ἔχουσαν***). Solange ihr die Schuld gegeben wird und ihre Argumentation von Hekabe weiterhin bestritten werden kann, muss sie ihre Stellung verbessern und sich als eine bereuende und bescheidene Frau, ***ταπεινή***, benehmen. In diesem Zusammenhang kommt auch der Begriff der Besonnenheit vor, der anstelle der Frechheit, die sie trotz ihrer bisherigen Sünden, ***τοῖς πρόσθεν ἡμαρτημένοις***, weiterhin zeigt und unangebracht erscheint, auftreten sollte.

Die Auseinandersetzung zwischen Hekabe und Helena ist für die Zeit und die Handlungsweise der Personen in der griechischen Politik repräsentativ[167]. Es geht um „bewußte advokatische Bravourstücke“[168], die an die Beweisführung der Demagogen in den Zeiten des Problematisierens der ethischen Verfassung und der mentalen Struktur der Athener erinnern. In Bezug auf Helena und ihren Konfrontations- und Verteidigungsversuch wird von dem Chor mit dem Wort ***πειθώ*** (V. 967) betont, worum es geht. Die rednerische Qualität dieser Frau, ihre Art zu reden, steht mit ihrer Machtstellung in engem Zusammenhang. Es besteht die Gefahr, dass Menelaos von ihrer Unschuld überzeugt wird, weil er in der Tat einer höheren Macht unterlegen ist, nämlich der Liebe (V. 1051), und nicht objektiv urteilen kann. Der aus dem Alltag der Athener geläufige Begriff der Überzeugungskraft ist eines der Kernprobleme im Athen des 5. Jahrhunderts, das durch die Gestalt der ***κακοῦργοι ὄντες*** aber ***καλῶς λέγοντες***, wie eben Helena es ist, charakterisiert wird (V. 967-68 ***ἐπεὶ λέγει καλῶς κακοῦργος οὖσα***), die falschen Entscheidungen erlegen ist und den Niedergang bereitet hat. Die Rhetorik der Helena, ihre Überzeugungskraft, wird mit analogen Versuchen der Demagogen parallelisiert, die keine Rücksicht auf die Mittel nehmen, solange sie ihnen dienen, und sich nur auf ihr Ziel beschränken; in der Ereignisgeschichte des peloponnesischen

---

[167] A.W.H. Adkins, S. 124ff.: Adkins weist auf den Zusammenhang der Rede in den *Troades* mit dem Enkomium der Helena bei Gorgias hin und stellt sie als Konnotation des zeitgenössischen Diskurses vor; für Rhetorik und ***πειθώ*** vgl. Plat. *Gorg*. 452e-455a; DK, Gorg. A 28 (II 278, 4).

[168] Jaeger, Paideia I, S.437ff.: Die Selbstverteidigung der Helena und die Anklage der Hekabe sind Rede, „deren gewissenlose Zungenfertigkeit bei den Zeitgenossen ebensoviel Bewunderung wie Widerwillen erregte. Sie kommen nicht nur aus formaler Virtuosität“ – Die Rhetorik und die Beweisführung der beiden Frauen werden mit der häufigen Wiederholung des Wortes ***λόγος*** und seiner Umformungen im Stück betont. Vgl. dazu V. 903-916, 931, 938, 951, 1036, 1165.

Krieges zeigt sich, dass die durch **πειθώ** unterstützte Ungerechtigkeit die Oberhand bekommt[169].

Die Vernunft, die Einsicht, ist von unangefochter Bedeutung, und dazu fordert Hekabe den griechischen Übermut heraus, der in Gestalt der Helena zum Ausdruck kommt. Der Krieg mit seiner spannungsvollen und unberechenbaren Natur bildet auch hier die geeignete Kulisse, um diese Gedanken in einen passenden Kontext zu integrieren. Demzufolge können wir im Melierdialog des Thukydides die neue Resonanz des Begriffes **σωφροσύνη** erkennen, als die Athener die Melier zur Unterwerfung als Indiz des vernüftigen Denkens, **σωφρόνως βουλεύησθε**, auffordern[170]. Helena benutzt die Kraft des zügellosen Eros, den ihr Aphrodite verliehen hat, und durch den sie der Besonnenheit entbehrt[171], obwohl sie ihn selbst unter Umständen für deplatziert hält, wenn es um unbeeinflusste und selbständige Entscheidungen gehe. Trotzdem hält sie daran fest, dass man nicht imstande ist, den Einfluss der Götter zu überwinden (V. 965), während Hekabe sämtliche Beweise der Helena als unverschämt charakterisiert, da es ihnen an Wahrheit fehlt. Statt nach ihren Taten ihre Haltung von **ἀναίδεια** zu **σῶφρων** zu verwandeln, tritt sie nur umso hochmütiger auf. Es ist die Äußerung der Wirklichkeit, der Anspannung der Zeit, als die Diskrepanz zwischen den Planungen des führenden Politikers und den intellektuellen Möglichkeiten der Mehrheit der Volksversammlung sichtbar wird und der Abstand der rechten Handlung von der unrechten zunimmt. Exemplarisch dafür ist die Antithese zwischen zwei der größten Politiker Athens, Perikles und Kleon: Der erste (II 63, 2) leitete für die Athener die Verpflichtung ab, für ihre Herrschaft mit größtem Einsatz zu kämpfen – eine Tyrannis aufzugeben könne nämlich die größten Gefahren für die eigene Existenz heraufbeschwören. Kleon dagegen (III 37) schließt daraus, dass für Athen der Zwang besteht, Terror unter seinen Verbündeten zu verbreiten. Was dort im Dienste der Verteidigung des Erreichten gesagt wurde, soll hier niederer Rache am Unterlegenen dienen. Perikles' nüchterne Analyse der

---

169 Die ungerechten Argumente in der Politik, die im klassischen Athen auf Kosten der richtigen und gerechten herrschen, werden in den *Wolken* des Aristophanes (V. 889-1104) sichtbar, wo am Ende der Sieg des *Adikos Logos* über das *Dikaios* hervorgehoben wird. In den *Troerinnen* wird auch der ungerechte aber gut argumentierte Logos der Helena in der Tat trotz dem Widerstand der Hekabe durchgesetzt; vgl. Thuk. V 89: Es ist eine Tatsache **ἐν τῷ ἀνθρωπείῳ λόγῳ**, dass die Mächtigen – in diesem Fall bei Thukydides die Athener, bei Euripides Helena – alles erreichen können, während die Schwächeren – bei Thukydides die Melier, bei Euripides Menelaos, sich der Liebe hingebend – sich unterwerfen müssen.

170 Thuk.V 101: Für die Umwertung der Begriffe mitsamt der universellen Macht der Rhetorik bietet die Pathologie des Thukydides ein zentrales Zeugnis: Er schildert den Prozeß, wie im Laufe des Kriegserlebnisses die Verlässlichkeit der Worte zusammenbricht.

171 Das Nicht-Zusammensein des Eros und der Genüsse mit der Besonnenheit als eine der Tugenden hat auch Aristoteles in den *Eth. Nik.* 1104a 33-34 ausgedrückt.

harten Notwendigkeit der Machtpolitik wird bei Kleon zu einer leidenschaftlichen Lust an der Gewalt. So radikalisiert Kleon in der Maske seines Vorgängers dessen Prinzipien und kehrt sie ins Gegenteil um. Nur durch ständiges Misstrauen und gnadenlose Gewaltanwendung sei Athens Herrschaft aufrechtzuerhalten.

b) Ethische Komponenten. Die Ethik als ein Bestandteil der Politik[172] umfasst, deontologisch betrachtet, die Gebote, Verbote und Erlaubnisse in einem System, gleich, ob es eine Gesellschaft oder ein Individuum ist; teleologisch andererseits bildet sie die Voraussetzungen dafür, dass die Güte und die Werte im Vordergund stehen. Bei Platon[173] ist der ideale Staat derjenige, in dem diejenigen Menschen die politische Gewalt ausüben, in deren Seelen der beste Teil vorherrscht. Aufgrund einer solchen Interpretation können wir den politischen Verfall der Polis in der Zeit, als die *Troerinnen* auf der Bühne gezeigt wurden, betrachten und durch die Exempla, die Euripides bietet, zu erklären suchen.

Auf den Zusammenbruch der traditionellen Wertewelt und die Verdrängung des an die Vernunft appellierenden Staatsmanns durch den die Leidenschaften aufwühlenden Demagogen ist die moralische Verwerflichkeit, die die Zeit des peloponnesischen Krieges kennzeichnete, zurückzuführen. Als eine der schlimmsten Folgen der politischen Zersetzung wird die Ausschaltung der Gemäßigten unter den Bürgern angesehen, die die gesunde politische und moralische Grundlage des Staates gegenüber der Despotie und der Anarchie bilden. Die Haltung an der Grenze des Übermaßes, von dem die Zeit des Krieges äußerst beeinflusst war, hindert das normative Denken und trägt zu anti-ethischen Konnotationen des Handelns bei; besonders wenn die Zeit dafür geeignet und passend ist, kommen Aktionen und Personen in den Vordergrund, die die Zustände ausnutzen und den Vorgang des Verfalls beschleunigen.

Der mit den ethischen Komponenten verbundene Begriff der **μετριότης**, des Maßes kommt im Stück dreimal vor. Er kommt erst in V. 620 vor und wir können das Aufeinandertreffen von zwei matres dolorosae, Hekabe und Andromache erkennen. Nachdem die beiden ein Agon der Klagen (V. 577ff.) durchgeführt haben, bei dem sie ihre grausamen Schicksale zum Ausdruck bringen, legen sie eine genau gezielte und mit großer Schärfe herausgearbeitete Gedankenführung dar und versuchen, die Frage zu beantworten, welcher der Frauen das schlimmere Los zugefallen sei. Hekabe spricht von

---

[172] Arist. *Poet.* 1450b und *Eth. Nik.* 1181b, 13ff. Vgl. Stark, R., Die Einheit von Ethik und Politik im griechischen Staatsdenken bis Aristoteles, in: Antike & Abendland 15, 1969, S. 24-28.
[173] Plat. *Rep.* 473c ff.

ihrem unerträglichen Los, zugleich vom Unglück aller ihrer Kinder betroffen zu sein und erkennt, dass es kein Maß, kein **μέτρον** (V. 620) in ihrem Fall gibt, sondern dass dem einen Niederschlag der andere folgt. Sie ist beim Tod aller ihrer Kinder in Verzweiflung geraten, und es ist ihr jetzt bewusst, dass dieser Krieg kein Mitleid gegenüber den Besiegten gezeigt und bei den Entschlüssen kein gemäßigtes Gesicht offenbart hat.

Nachdem Andromache ihr persönliches Schicksal und Unglück beschrieben und großen Wert auf das Leben mit Hektor und auf ihr Verhalten gegenüber ihrem Mann gelegt hat[174], bemüht sich Hekabe darum, ihr beizustehen und auf ihre neue Lage hinzuweisen, damit allen unterworfenen Frauen die jetzige Wirklichkeit klar ist und sie mit innerer Kraft die Situation bewältigen. Im folgenden leitet Hekabe einen Bildvergleich in Form einer Allegorie ein; sie führt die Kunst der Seefahrt an, um sie mit ihrer jetzigen Schicksalsfügung zu parallelisieren, betont jedoch, dass ihr Wissen keine persönliche Erfahrung enthält, sondern bildlicher Darstellung und Hörensagen entspringt[175]. Wie ein Seemann gegen die normalen Wetterbedingungen, **μέτριος χειμών** (V. 688), kämpft und seine Fahrt mit allen Mitteln fortführt und sich bei überschäumendem Sturm, **ὑπερβάλῃ πολὺς ταραχθεὶς πόντος** (V. 691), den wilden Meereswogen überlässt und sich der τύχη ergibt, so müssen sich die troianischen Frauen den neuen Umständen, ihrer Versklavung anpassen, weil ihr Schicksal kein Maß an Mitleid und Trost kennt, sondern während und nach dem Fall Troias, in der Zeit des Angriffs und danach, als übertriebene Folge des Loses gekennzeichnet wird. Die Unwiderruflichkeit der bestehenden Umstände, unter denen die Versklavten leiden müssen, wird bei Euripides mit dem Bild der Seenot gezeichnet, damit die Tatsache, dass sie sich dem Unvermeidlichen zu fügen gezwungen sind, zum Ausdruck gebracht wird. Die Folgen des Krieges werden ersichtlich in diesen Versen und als eine Notsituation seitens der Besiegten beschrieben. Das Übermaß der Handlungen und der Entscheidungen in der Kriegsführung wird hier von dem Dichter skizziert, die **ὑπερβολή** wird prägnant verurteilt, weil sie mit der Hybris konvergiert, die zu Zeiten des Krieges

---

[174] Die Betonung des Verhaltens der Frau gegenüber ihrem Mann spielt eine wichtige Rolle im Drama des Euripides und spiegelt die zeitgenössischen Formen wider. Die verheiratete Frau des 5. Jahrhunderts ist von *σωφροσύνη* charakterisiert, wenn sie auf ihren Mann achtet und ihn respektiert. Der gleichen Haltung entsprechen die Worte der Andromache, die **ἃ γὰρ γυναιξὶ σώφρον' ἔσθ' πύρημένα,/ταῦτ' ἐξεμόχθουν Ἕκτορος κατὰ στέγας** (V. 645-46). Vgl. Andromache in *Androm.*, Makaria in *Herakl.* 476-77 und Antigone in *Phoe.* 1692; die letzten beide als Exempla der unverheirateten Frauen.

[175] Noch ein Hinweis auf die beschränkten gesellschaftlichen Verhältnisse in der Zeit des Euripides – auf die Stellung einer Barbarin angewendet.

ihre schlimmste Seite zur Schau stellt und zu keinen hoffnungsvollen Gedanken beitragen kann[176].

In Anbetracht der Klagen der Frauen und des Bewusstwerdens ihres Loses werden auch die Worte der Andromache ergänzt: während sie ihr Leben mit Hektor preist und ihre anständige Stellung neben ihm unterstreicht, vergegenwärtigt sie sich, dass der Tod ihres Mannes ihren Niedergang bedeutet. In ihrer Verzweiflung und Enttäuschung fordert Hekabe sie auf, ihre Aufmerksamkeit auf ihr Kind, Astyanax, zu richten und sich auf die mütterliche Pflicht der Erziehung des Kindes zu konzentrieren, damit es einem in Zukunft wiedererstehenden Troia dient. Den Verlauf der Rede der Frau des Priamos, die erste Äußerung der letzten verbliebenen Hoffnung nach dem Fall Troias, durchbricht der Auftritt des griechischen Herolds. Er hat den Auftrag, den Sohn des Hektor im Vollzug eines Psephisma der griechischen Heeresversammlung von seinen Dienern abführen zu lassen. Dazu spricht wieder Andromache von Übel, das ***οὐ γὰρ μέτρια*** (V. 722) ist und das ihr dieser Krieg, dieser Angriff der Griechen auf Troia, gebracht hat, für den der Übermut und das übertriebene Vertrauen auf die Macht verantwortlich ist.

Eine der ältesten Aufforderungen, die in der archaischen Dichtung[177] eine besondere Rolle spielt, ist neben dem ***γνῶθι σαυτόν*** die Anweisung zu ***μηδὲν ἄγαν***[178]; beide standen im späteren 6. Jahrhundert als Inschriften über dem Eingang des Alkmeonidischen Tempels des Apollo[179]. Den Ausdruck finden wir außerdem bei Aischylos in seinen Tragödien[180], wo der Dichter vor dem Gegenteil des Maßes, der Hybris, zurückzuweichen rät, und bei Sophokles besonders in der Gestalt des Kreon sowie des Agamemnon und des Menelaos[181]. In Euripides' *Hippolyt* (V. 250ff) fordert die Amme, dass Phaedra nicht die Grenzen übertreten solle. Die ***μετριότης*** als eine politische

---

176 Vgl. Plat. *Ges.* 609c und 701e: Plato hält an ***μετριότης*** fest, damit man die Ungerechtigkeiten, die als die Ausgeburt des Übermuts gekennzeichnet wird, vermeidet. Vgl. Plat. *Rep.* 423c: Die Aufgabe der Wächter eines Staates ist auch dafür zu sorgen, dass der Staat das rechte Maß hält, damit Einheit und Stärke vermittelt werden.

177 Vgl. Hes. *Werke u. Tage* 40, 306-7, 694.

178 Vgl. DK, Krit. B 6, 23 (II 379, 16).

179 H. W. Parke und D. E. Wormell, The Delphic Oracle, Oxford 1956 S. 386ff.

180 Vgl. Aesch. *Pers.* 820, *Hik.* 1059-61, *Sieben gegen Theben.* 501-3.

181 Vgl. Soph. *Oed. Tyr.* bzw. *Aias.*

182 'Sophrosyne', S. 114. Helen North spricht von politischem Charakter der ***μετριότης*** bei Thukydides, während sie bei Euripides den Begriff als eine Form der *Sophrosyne* interpretiert, die gegen das Irrationale, z.B. ἔρως, θυμός oder ὀργή, kämpft.

183 Vgl. DK, Demokr. B 102 (II 163, 5) und B 233 (II 192, 2).

Konnotation[182] ist ein Charakteristikum, an dem es in den *Troerinnen* fehlt, und bei der Dichotomie zwischen rechter und ungerechter Handlung wird es ins Gegenteil gewendet, d.h. ins Übermaß[183]. Nach der Niederlage der troianischen Stadt sind die Frauen gezwungen, weitere Misshandlungen zu erleiden, die entweder mit dem Tod oder mit der Versklavung enden. Auf den Krieg und seine Folgen versucht Euripides hinzuweisen, während er von den willkürlichen und unwiderruflichen Entscheidungen und kriegerischen Bewegungen des peloponnesischen Krieges besonders beeinflusst und entmutigt war. Das Bestehen auf **μετριότης** ist eine häufige Forderung in der Geschichtsschreibung des Thukydides, der auch bezüglich der Kriegsführung Stellung genommen hat und die Aktionen des peloponnesischen Krieges hinsichtlich der Motivation entweder billigt oder ablehnt. Seine Ansicht über das Maß bei den Entscheidungen vertritt er in seinen Reden, in seiner Kritik an die führenden Personen während des Krieges und bei der Beschreibung des moralischen Verfalls, der vom **πλεονεξία**-Begriff geleitet wird und den Weg des Übergangs von Perikles (Buch II) zu Alkibiades und Nikias (Buch VI) mit großen Nachdruck zeigt. Dazwischen sind die Reden des Diodotos und Kleon[184] für die Auffassung der Kriegsführung repräsentativ, weil sie zeigen, wie das Übertreten des Maßes zur Hybris führen kann und nicht nur den Mangel an Ethik der Mächtigen, sondern auch die schlimmsten Folgen für die Besiegten zur Schau stellt. In diesem Zusammenhang ist die Wiederholung der **οὐ μέτρια** in den *Troerinnen* seitens der Besiegten, der mitleiderregenden troianischen Frauen, in dieser unheilschwangeren Zeit des Krieges, die besonders durch die Willkürakte der Athener stigmatisiert wurde, als ein Appell des Dichters an die Vernunft und das Nachdenken seines Publikums zu berücksichtigen.

c) **Ἐλευθερία - Ἐλπίς - Μεταβολή**. Die Zeit der Aufführung der *Troerinnen* ist wegen des Mangels von jenem unerlässlichen Maß als unstabil zu charakterisieren. Die demagogischen Tendenzen, die als ihren Ansporn den Wunsch nach Herrschaft hatten,

---

[184] Thuk. III 39, 23-30 und III 46, 16-20. In beiden Reden, des Kleon und des Diodotos, in ihrer Darstellung des Meinungsumschwungs, scheinen das **μέτριον** und die **ὕβρις** ihre Anhaltspunkte zu sein. Während Kleon die Haltung der Mytilenäer als **ἐς ὕβριν τρέπειν** bezeichnet, besteht Diodotos darauf, **μετρίως κολάζοντες**. Kleon, berühmt für seine radikale Weise und in einem nicht so günstigen Licht bei Thukydides dargestellt, bezeichnet die Stellung der Mytilenäer als beleidigend, an Hybris leidend, statt die Kriegsführung der Athener, die sich an kein Maß halten, eben so zu charakterisieren. Es ist die Epoche, die auch Euripides erlebt und die ihm beigebracht hat, dass die **μετριότης** an Bedeutung verloren hat; vgl. Rengakos, A., Form und Wandel des Machtdenkens der Athener bei Thukydides, in: Hermes Einzel. 48, 1984, S. 79, 89. Hier steht das Problem, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise ein *Logos* durchdringen kann, im Vordergrund. Das Mittel des Trugs und die Verstellung spielt dabei eine entscheidende Rolle.

nehmen überhand. Die politischen Probleme stehen im 5. Jahrhundert im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit, und dazu steht die griechische Tragödie in der Verantwortung, die Zusammenhänge und die Hintergründe der Tagespolemik in Handlung umzusetzen und „für das mentale Unterfangen der Politik zu sorgen“[185]. Ethisch-moralische, soziale, religiöse und intellektuelle Probleme sind jeweils mit den politischen verflochten und geben dem Stück seine einzigartig reiche, die Zeit überdauernde Bedeutungsschwere. Hinsichtlich dieses politischen Engagements des Euripides, der mit seinen *Troerinnen* eine scharfe Manifestation gegen den Krieg verfasst hat und eine deutliche Verurteilung jenes zynischen athenischen Imperialismus bietet, treten diejenigen Wörter auf, die eine hervorragende Rolle während der Kriegszeiten, und vornehmlich des peloponnesischen Krieges, spielen und auf die sich die Menschen in diesen Zeiten der Unruhe kaum zu achten bemühen.

Als erstes befassen wir uns mit dem Begriff ***ἐλευθερία***. In V. 302 spricht Talthybios von ***τοὐλεύθερον*** der troianischen Frauen in einer seltsamen Weise: ***κάρτα τοι τοὐλεύθερον/ ἐν τοῖς τοιούτοις δυσλόφως φέρει κακά.*** Er ist gekommen, sie in die Gefangenschaft zu führen und nennt für jede der Frauen ihr künftiges Schicksal, ihr künftiges Los, wie es den griechischen Führern zugeteilt ist. Er zieht aus dem plötzlich auflodernden Fackelschein den falschen Schluss, dass die Gefangenen vielleicht aus Protest gegen den Freiheitsentzug auf der Stelle eine Selbstverbrennung vornehmen könnten (V. 299-301)[186]. Die troianischen Frauen identifizieren sich mit ***τοὐλεύθερον*** und zeigen keine Geduld ihrem Los gegenüber. Ihre ***εὐγένεια***[187] fordert, dass sie keine Passivität und Unterwürfigkeit ihrer τύχη gegenüber zeigen dürfen, obwohl genau dieser Zug die Frauen der Versklavung und der Erniedrigung aussetzt. Dieser Tatsache ist sich Talthybios bewusst, und er fürchtet, dass die Gefangenen Widerstand gegen die

---

185 Ch. Meier (1988, S.52) – Vergangenheit und Gegenwart sowie die verschiedenen politischen Entscheidungen werden wiederholt zueinander kontrastiert, so dass der Unterschied zwischen verschiedenen politischen Handlungen augenscheinlich wird.

186 D. Ebener in ‘Die Helenaszene der Troerinnen’, S. 691-722 spricht von dem Motiv des *Einst und Jetzt*, der Erinnerung an die bisherige Freiheit und die gegenwärtige Situation der Troerinnen, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 3, 1953/54. Dazu auch H. Kuch in: Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. Untersuchungen zur „Andromache“, zur „Hekabe“ und zu den „Troerinnen“, Berlin 1974, S.49: „[W]ird damit die Erinnerung an die freie Vergangenheit der Versklavten wachgehalten.“

187 Vgl. *Tro.* 583, 614, 727, 742, 1035 und F 495 K:

ἐγὼ μὲν <οὖν> οὐκ οἶδ' ὅτῳ σκοπεῖν χρεὼν
τὴν εὐγένειαν τοὺς γὰρ ἀνδρείους φύσιν
καὶ τοὺς δικαίους τῶν κενῶν δοξασμάτων
κἂν ὦσι δούλων εὐγενεστέρους λέγω .

Versklavung leisten könnten; solange sie frei bleiben, sind sie imstande, **κακά** zu tun. Der Freiheit wird hier vorgeworfen, dass sie ebenso zu unerwarteten und überraschenden Ergebnissen für diejenigen führen kann, die für die Macht kämpfen und die Herrschaft im Griff haben wollen.

Bezüglich der Freiheit ist jedoch festzustellen, dass sie auf keinen Fall in dieser Tragödie auftritt. Alle beteiligten Charaktere sind auf die eine oder andere Weise in die Versklavung geraten und durch ihre λόγοι und ἔργα stellen sie ihre eingeschränkten Möglichkeit in den Vordergrund. Außer den Frauen aus Troia ist auch Menelaos gewissermaßen ein Unfreier, da er darum scheitert, Helena zu strafen, und bleibt unter dem Einfluss der Aphrodite und der Liebe, während er der Nobilität (V. 1035) entbehrt, die ihm die richtige Handlung, nämlich den Tod der Helena, zuweisen würde; sein Misserfolg stellt ihn als von Helena selbst gefangen dar, wie Troia gefangen und versklavt vorkommt (V. 891-92). Helena auf der anderen Seite gibt ihre Unterwürfigkeit der Aphrodite gegenüber zu (V. 963-64) und kompensiert ihre Stellung durch die Feststellung, Zeus selbst diene der Aphrodite (V. 948-50). Sie wird bald befreit, ihre Freiheit jedoch ist keine richtige, sie selbst erklärt ihre grundsätzliche Versklavung (V. 948-950, 964-965). Schließlich der Gesandte der Griechen, Talthybios. Er kommt, das Los der Frauen bekannt zu machen, aber er hat gleichzeitig Angst, dass die noch freien Troerinnen ihn täuschen werden und ihren Raub mit dem Selbstmord statt der Übergabe beantworten, was für Talthybios seine Schuld und demzufolge seine Strafe bedeutet (V. 304-5)[188]. Er stellt denjenigen **δοῦλος** Typ dar, den es unter allen politischen Systemen gibt, und der nichts anderes im Sinn hat, als mit hartnäckigen Argumenten und ebensolchem Verhalten einen menschenverachtenden Machtanspruch der Siegerpartei um jeden Preis zu behaupten. Obwohl er nicht direkt und offen als unfrei gezeichnet wird, ist er mehr als die Versklavten unterwürfig.

Euripides lässt keinen seiner Charaktere wirklich frei sein. Mit der Darstellung der Kriegsgefangenschaft und der Sklaverei der Frauen, der Angegriffenen, besinnt er sich darauf, was die Wirkungen eines Krieges für Sieger und Besiegte bedeuten. Es mangelt an wahrer Freiheit und jede Tat wird von dem Gegenteil ihres Zieles bestimmt, die gesamte Begriffswelt wird unter neue Vorzeichen gestellt. Der Freiheitsbegriff, dem wir zuerst bei Pindar begegnen, bei dem er im 5. Jahrhundert seine explizite politische

[188] Der Mangel an Freiheit, der auch bei Talthybios der Fall ist, wird durch bestimmte Wörter im Stück klargemacht: **λάτρις** (V. 424) und **ὑπηρέτης** (V. 426), die Kassandra ihm zuschreibt.

Bedeutung bekommt[189], ist ein entscheidender Wert, für den die Griechen unter der Machtpolitik der Athener im peloponnesischen Krieg gekämpft haben[190]. Die Freiheit ist in der Periode der stürmischen inneren und äußeren Entwicklung Athens und der beginnenden Auseinandersetzungen innerhalb Griechenlands nicht einfach ein Schlagwort, sondern eine beliebig einsetzbare Formel, ein eigenständiger politischer Wertbegriff eines avancierten Wortes. Tatsächlich ist bewiesen, dass frei nur derjenige sein konnte, der selber herrschte. Die Freiheit ist in der Demokratie des 5. Jahrhunderts missverstanden worden, zumal sie durch Zügellosigkeit, Willkür und Anarchie, die mit der wirklichen ***ἀρετή***[191] verbunden war, eine andere Bedeutung und anderen Sinn bekommen hat und jetzt als Fähigkeit des Herrschens über die anderen, die Schwächeren zu verstehen ist. Diesem Zeitbewusstsein entsprechend passt eine solche Freiheit in die *Troerinnen* hinein, wo die Schwierigkeit der menschlichen Entscheidungen thematisiert wird. Die Feststellung der nicht existierenden Freiheit der beteiligten Charaktere in den *Troerinnen* des Euripides skizziert die dramatische Wirklichkeit des peloponnesischen Krieges und lässt uns die latente Bedeutung der Ausdrücke, die in Beziehung zum politischen Freiheitsbegriff stehen und im Folgenden analysiert werden, dechiffrieren.

Als politisches Schlagwort der Terminologie des Krieges entpuppt sich das Wort ***ἐλπίς***, die Hoffnung im euripideischen Stück. Es kommt häufig vor, besonders in der Rede der Hekabe, die während des ganzen Stückes anwesend ist und trotz ihres großen Leidens die anderen Troerinnen, Kassandra und Andromache, zu beruhigen und konsolidieren versucht. Der Begriff wird besonders als unzuverlässig bezeichnet, weil man mehr der Einsicht als der Hoffnung vertrauen soll, wie schon im Werk des Thukydides dargestellt wird (s. die verhängnisvolle Rolle der Hoffnung in: IV 17, 4; 24, 4; 62, 3; 65, 4; 76, 5; V 14, 1; VI 15, 2). Das Wort kommt erstmals in V. 345 (***ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων***) des ersten Epeisodion vor, nachdem Talthybios das Los der troianischen Frauen dargestellt und das Erscheinen der Kassandra gefordert hat, um sie zu ihren künftigen ***λέκτρων σκότια νυμφευτήρια*** (V. 252) zu Agamemnon zu führen.

---

[189] Raaflaub, K., Zum Freiheitsbegriff der Griechen, in: Soziale Typenbegriffe, hrsg. v. Welskopf, E., 1981, S. 274.

[190] Die Melier (Thuk. V) ziehen den Kampf der Unterwerfung unter die Athener vor, obwohl die letzten Freiheit – aber unter ihren Bedingungen – gewährleisten. Vgl. Eur. *Tro*. 637 und *Hek*. 367f., 378f., 550f. für die inhaltliche Bedeutung des Freiseins im Gegensatz zur Existenz in Knechtschaft; s. H. Diller, Freiheit bei Thukydides, S. 639-60, in: Wege der Forschung 98, Darmstadt 1968.

[191] A. W. H. Adkins, während sie eine Stelle aus Platons *Gorgias* zitiert, schreibt folgendes: „[F]reedom, *eleutheria*, is in Greece a competitive combative concept, closely linked to *arete*, the quality which enables one to have freedom oneself and control over others." (In: Moral values and political behaviour, London 1972, S. 112).

Hekabe beklagt das ausweglose und ungerechte Schicksal ihrer Tochter, die als Seherin mit ihrer prophetischen Macht dem Apollon geweiht ist und sich entschieden hat, Jungfrau zu bleiben; die Forderung der griechischen Führung jedoch verwandelt Kassandra zu einer Mänade, die über ihre neue Eheschließung 'triumphiert' und aus tieftraurigem Anlass die Flamme des ***Ὑμέναιος*** anfacht.

Auf die Niedergeschlagenheit und die Klage der Hekabe über ihr Schicksal folgt auch der nächste Ausdruck der Hoffnungslosigkeit der Gefangenen (V. 487). Das Abführen der Kassandra, ihre ekstatische Voraussage der Zukunft der Griechen, die ***Φρυγῶν κακά*** (V. 432) und ihre abschließenden Worte, voll mutiger Beschreibung ihres Todes und ironischer Äußerung ihres Zusammenseins mit den Griechen, machen Hekabe schwach, ihr Schicksal zu erleiden; sie geht auf ihr bisheriges Unglück ein, die Zerstörung Troias, den Tod ihres Mannes Priamos und die Opferung ihrer Tochter, Polyxena, am Grab des Achilleus, ihre bisherige Freude und Hoffnung und spricht verzweifelt von keinen Lebenserwartungen mehr in ihrem Leben: ***κοῦτ' ἐξ ἐκείνων ἐλπίς***. Sie ist niedergeschlagen und liegt verzweifelt am Boden; sie beweint ihre künftige Stelle als ***δούλη γυνὴ γραῦς*** bei den hasserregenden Griechen und kann nicht auf ein hoffnungsvolles und befriedigendes Alter warten. Deshalb weist sie den Befehl des Chores an ihre Begleiterinnen, sie aufzurichten, zurück. Sie weigert sich, ihre seelische Stabilität wiederherzustellen, weil sie erkennt, dass es keine Hoffnung mehr für sie und ihr Leben gibt, ***ἐλπίδων ποίων ὕπο*** (V. 505); ihre letzte Hoffnungen sind zerstört. Die traurige und unumstößliche Anerkennung ihres Unglücks rückt die tragische Gestalt der Hekabe in den Vordergrund und lässt sie nicht auf eine optimistische Wiederherstellung ihres Standes hoffen. Sie hat bereits ihre ***τύχη*** umrissen, sie hat ihre Stelle, ihre ***δυστυχὴς τύχη*** (V. 471) bestimmt[192].

Den hoffnungslosen Äußerungen der Hekabe in dem bisherigen Abschnitt wird ihre Stimmung im zweiten Epeisodion nach Vers 697 gegenübergestellt. Nachdem sie in Verzweiflung geraten und ihr Pessimismus klar geworden ist, kehrt sie ihr Verhalten um und tritt entschiedener auf[193], weil sie alle ihre Hoffnungen auf eine Veränderung nach

---

[192] Vgl. DK, Dem. B 176 (II 180, 11): Die Unsicherheit, die die ***τύχη*** dem Menschen schenkt, wird von dem anspruchslosen Charakter der φύσις ausgeglichen; man darf sich nicht selbst große Hoffnungen machen, sondern die φύσις ist diejenige, die die Situationen bestimmt. Hekabe glaubt nicht, dass ihre Schicksalsschläge rückgängig gemacht werden können und lässt sich nicht von Zufällen und Erwartungen des Besseren belehren. Ihr hoffnungsloser Zustand ist seit der Zerstörung Troias unanfechtbar geworden.

[193] Das Motiv der Vehaltensänderung spielt auch bei der *Hekabe* des Euripides eine wichtige Rolle, wobei gezeigt wird, an welchen Kategorien Menschen ihre Handlungen ausrichten und insbesondere wie sie ihre Macht ausüben. Zwei prinzipielle Möglichkeiten werden in dieser Tragödie deutlich: Das politische Handeln kann entweder an moralischen Regeln (im Gespräch mit Odysseus) oder an Kategorien des Nutzens (im Gespräch mit Agamemnon) orientiert sein. Die *Hekabe* thematisiert die Faktoren des

der Vernichtung Troias in Aussicht hat. Beim Anblick der Andromache, obwohl sie sich des traurigen Loses und des maßlosen Unglücks bewusst ist, weil sie von dem Unglück aller ihrer Kinder mitbetroffen ist, denkt sie an Astyanax und die Hoffnung, die in seiner Gestalt für eine Wiederbelebung des troianischen Kosmos versteckt sein kann. Die Argumentation und Gegenargumentation der zwei Frauen darüber, welcher der Troerinnen das schwerere Los zugefallen sei, rückt den Tod der Polyxena in den Vordergrund und die Frage, ob ihr Tod besser als ein Leben in Versklavung sei, was nach der Meinung der Andromache bei Astyanax der Fall sein wird. Hekabe führt dazu aus, dass es beim Tod nichts zu erwarten gebe, während das Leben noch Hoffnungen und Möglichkeiten in sich schließe: *ἔνεισιν ἐλπίδες* (V. 633). Die nihilistische Auffassung des Todes kann nur in ihrer Beziehung auf den Handlungsvorgang Gültigkeit beanspruchen. Die Lichtstreifen möglicher Milderung im Fall der Hekabe sind eine Tatsache, der man bei Erpressung in Krieg und Verzweiflung begegnet und die mit Nachdruck die Tragik der Charaktere zur Schau stellt[194]. Aufgrund dieser neuen Konfrontation des Schicksals und im Rahmen ihres Versuches, Andromache zu beruhigen, hält die Älteste unter den troianischen Frauen Astyanax für ihre aufmunternde Konsolidierung und betrachtet ihn als die einzige Hoffnung auf ein neu erstehendes Troia (V. 702-705). Ihre letzte Hoffnung jedoch ist vergeblich; es ist ohnehin das Ziel des Stückes, alle Erwartungen und Rettungsmöglichkeiten zu verneinen. Talthybios ist gekommen, das Los des kleinen Astyanax bekanntzumachen; die Griechen haben seinen Tod beschlossen, damit die Existenz eines möglichen Rächers Troias vernichtet wird. Die ἐλπίς kann in diesem Stück wie auch der *ἐλευθερία*-Begriff, keine Gültigkeit erlangen. Auch wenn sie der letzte positive Gedanke in einem Leben der Versklavung und des Niederganges zu sein scheint, enthüllt sich die traurige Wirklichkeit, die Mitleid und eine günstige Einstellung zu dem Los der Frauen verbietet. Andromache vergegenwärtigt sich die Situation der versklavten Frauen und kann keine Hoffnung mehr sehen. Ihr künftiges Leben als dienende Sklavin des Neoptolemos, des Sohns des Achilleus, kann ihr auf keinen Fall positive und angenehme Gedanken bieten. Für die Menschen, die nach diesem Krieg zurückgeblieben

---

Handelns, die als neue Aspekte gesehen werden, unter denen das Geschehen der mythischen Vergangenheit neu präsentiert wird.

194 Vgl. Thuk. V 102-103: Der Versuch der Melier, sich zu wehren und sich den Forderungen der Athener nicht zu fügen, da beim Rücktritt von ihren Einstellungen keine Hoffnung mehr besteht, ist für ihre Haltung während des peloponnesischen Krieges charakteristisch. Sie verlassen sich auf den möglichen Profit, der ihnen der Widerstand bereiten könnte und lassen sich nicht von den Gegnern beeinflussen und jede Hoffnung absprechen. Die Athener auf der anderen Seite erkennen in der Hoffnung keinen guten Lehrer; sie sagen: *ἐλπὶς δέ, κινδύνῳ παραμύθιον οὖσα* und zerschlagen so die Erwartungen der Melier an die Götter und die Spartaner.

sind, gibt es tatsächlich keine richtige Rettung: ***οὐδ' ὃ πᾶσι λείπεται βροτοῖς ξύνεστιν ἐλπίς*** (V. 682). Dieser Gedanke entsteht im Zusammenhang mit ihrer vorherigen Äußerung, bei der sie den Tod besser als ein Leben, das ***λυπρῶς*** in Gefangenschaft verbracht wird, preist (V. 637).

Die gleiche Meinung teilt auch der Chor im zweiten Stasimon. Im zweiten Strophenpaar richtet der Chor seine Aufmerksamkeit auf Troia. Der Gedankengang ist hier pessimistisch und wird durch die Anfangs- und Endzeilen dargestellt (***μάταν***, V. 822 und ***φροῦδα***, V. 858). Die Vergeblichkeit der Hoffnungen, die erstens auf dem Dienst des Ganymedes und zweitens auf der Ehe des Tithonos, die zu Anfang auf ***ἐλπίδα γᾶι πατρίαι μεγάλαν*** beruht, hat sich am Ende für die Troer als illusorisch herausgestellt. Ebenso klagt im Exodos (V. 1252), nachdem das Los des Astyanax bestimmt worden ist und sich die Frauen auf die Bestattung des Kindes vorbereitet haben, der Chor über das Erlöschen der letzten Hoffnung, ***τὰς μεγάλας ἐλπίδας***, der Gefangenen und ganz Troias.

Zur gleichen Zeit wird auch die Hoffnung derjenigen, die in der Tat nicht die Unschuldigen, sondern unter den Initiatoren, den Verursachern des Unglücks sind, als vergeblich und bedeutungslos bewiesen. Es geht darum, Helena als den tatsächlichen Anlass des troianischen Zugs anzuprangen. Hekabe versucht in dem Rededuell der zwei Frauen den Argumenten der Helena zu widersprechen und ihre wirklichen Verhaltensweisen zu enthüllen. Sie macht Helena darüber Vorwürfe, dass sie nach dem Reichtum und dem Gold der troianischen Stadt getrachtet habe, weil das Leben und die Bequemlichkeiten, die ihr Menelaos geboten habe, nicht genug für sie gewesen seien. Ihre Hoffnung (***ἤλπισας*** V. 995) jedoch auf eine bessere und gemütlichere Lebenshaltung hat nicht nur zum Fall Troias beigetragen, sondern auch zu der Niederlage der griechischen Führer, da schon im Prolog (V. 77-86) und in den Weissagungen Kassandras (V. 431-443) das zukünftige Los der Griechen negativ vorgestellt wird. Für Helena selbst bedeuten ihre Höchsterwartungen sicher nicht ihr Zusammenbrechen[195], ihr moralischer Verfall bleibt jedoch im Vordergrund und wird während der Auseinandersetzung mit Hekabe aus einer negativen Perspektive dargestellt. Es wird dadurch gezeigt, dass die Hoffnung entweder für die Einsichtigen und diejenigen, die realistisch auf die Gegebenheiten reagieren (Hekabe-Andromache), als auch für die, die von Unverstand und persönlichem Interesse getrieben sind und die persönliche Rettung

[195] Euripides lässt im Stück klar werden, dass Helena nie von Menelaos gestraft oder getötet wird, weil er nicht imstande ist, ihre Schönheit zu missachten und nicht zu berücksichtigen. Vgl. V. 1049 u. 1051.

verfolgen (Helena), nicht sicher ist, so wie Perikles von ihr bei Thukydides abriet: ***ἡ ξύνεσις [...] ἐλπίδι τε ἧσσον πιστεύει [...] γνώμῃ δὲ ἀπὸ τῶν ὑπαρχόντων*** (II 62, 5).

Der nächste Begriff, der uns im Zusammenhang mit politischen Konnotationen im Stück interessiert, ist das im Umfeld der Politik- und Machtausübung liegende Wort ***μεταβολή***. Die Änderung, die meistens rasch geschehene Umwandlung einer Situation in eine andere, ist ein charakteristisches Element in Konflikten, in Kriegen und in Erpressung, um unmittelbare Maßnahmen und Entscheidungen herbeizuführen.
Die *Troerinnen* als Gefangene skizzieren mit ihrer direkten Reaktion auf Kriegsereignisse und der Darstellung der Kriegspraktiken – damit ihre schlimmste ***τύχη***[196] klargestellt wird – auf eine humanistische Weise ihre Gefühle über die Wechselhaftigkeit menschlicher Dinge. Damit erinnert der Dichter sein Publikum an die Peripetie als Grundzug des menschlichen Lebens. Er deutet unter anderen die Geschicke vor dem Hintergrund eines plötzlichen Wechsels von einem glücklichen zu einem unglücklichen Zustand.

Das Wort treffen wir in V. 101 im lyrischen Teil des Prologs. Hekabe, in Verzweiflung wegen der schlimmen Fügungen des Geschicks und der Zerstörung Troias, ist zu schwach, das neue Schicksal zu ertragen, und fällt in Ohnmacht. Sie klagt und jammert über den schwer zu ertragenden Umbruch ihres Schicksals. Sie spricht von ***μεταβαλλομένου δαίμονος***, vom Umschwung des Glücks, auf den sie sich selbst auffordert, mit Mut und Enthaltsamkeit zu reagieren, da es schon bestimmt ist, was ihre Position nach dem Verlust ihres Mannes, ihrer Kinder und ihrer Heimat ist. Das gleiche Los beklagt auch Andromache im zweiten Epeisodion im Dialog mit Hekabe. Nach dem Amoibaion (V. 577-607), bei dem sich die beiden Frauen Schmerzäußerungen hingeben, gehen sie ein Gespräch ein, in dem die Argumente der persönlichen Trauer für jede der beiden Trojanerinnen in den Vordergrund gerückt werden. Andromache vergegenwärtigt sich, dass sie dem Neoptolemus zuteil wird und in seinen Besitz übergeht; sie charakterisiert ihr bisheriges Leben als ***εὐγενές***[197], stellt ihr künftiges mit den Wörtern ***λεῖα*** und ***δοῦλον*** gegenüber und bestimmt die Umwandlung mit dem Ausdruck ***ἐς δοῦλον ἥκει, μεταβολὰς τοσάσδ' ἔχον*** (V. 615). Die Feststellung, dass die vornehme

---

[196] Der Begriff herrscht in den *Troerinnen* vor und man kann ihn bei den Reden der troianischen Frauen finden. Vgl. V. 272, 292, 327, 349, 471, 644, 692, 697, 737, 1008, 1201, 1204. Er kommt hinsichtlich der neuen Lebensweise vor, die den Troianerinnen befohlen wird. Vgl. Jaeger, Paideia I, S. 445: „Die unselige Macht der Tyche ist an die Stelle der seligen Götter getreten." Weiter folgt: „So nimmt sie [die Tyche] ganz natürlich die Züge einer neuen Gottheit an, die fortan das griechische Denken beherrscht und die alte Religion mehr und mehr verdrängt […] Das Glück schlägt um von einem Tag zum anderen."
[197] Vgl. o. Anm. 187. Vgl. Schulz, B. J., Bezeichnungen der Aristokraten und Oligarchen, S. 89-101, in: Soziale Typenbegriffe III, 1981.

Geburt die Möglichkeit zu großen Veränderungen einschließt, umrahmt das ganze Stück. Noch der Chor äußert sich über die rasche, gewaltsame und unerwartete Umgestaltung des Schicksals. Im Exodos (V. 1118), nachdem der Chor das Motiv der Vergeblichkeit des zweiten Stasimon aufgenommen, sich weiter der Äußerung persönlicher Empfindungen der Troerfrauen gewidmet und schließlich seinen Fluch gegen Menelaos und Helena zum Ausdruck gebracht hat, formuliert er angesichts der Übergabe der Leiche des Astyanax an Hekabe zur Bestattung seine Gedanken. ***καίν' ἐκ καινῶν μεταβάλλουσαι χθονὶ συντυχίαι*** (V. 1118-19) singt er mit Jammer. Nach der Niederlage Troias haben die zurückgebliebenen Frauen nur dieser Stadt widerfahrene, unglückliche Ereignisse zu verarbeiten. Das Stück bringt uns durch die traurigen Feststellungen der Frauen bei, dass beim Krieg Verlust und Tod nie ein Ende finden.

Der weitreichende Einfluss der ***μεταβολή***, der Umdrehung, der Verkehrung erstreckt auf die Ereignisse des peloponnesischen Krieges und den Zustand der gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie tritt in den *Troerinnen* in noch einer Form auf, die die gleiche Bedeutung teilt und bei anderen zeitgenössischen Quellen[198] zu beweisen ist. Hekabe fordert zur Vorbereitung der Bestattung des Astyanax auf und stellt das Schicksal des Menschen in Frage, zumal keine Zuverlässigkeit in ihm liegt. Der Tod des unschuldigen Astyanax macht die letzte Hoffnung der troianischen Frauen zunichte und stellt die Wechselfälle des Glücks und Unglücks klar. Nach der leidenden Hekabe muss man sich nie auf seine τύχη, sein Los freuen, weil die Schicksalsfügungen unbestimmt, überraschend, unverhofft sind, so dass man ***ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος*** (V. 1205) ist und seine ***τύχαι*** sich ständig verändern.

Zusammenfassung

Die Veränderung[199] besitzt einen besonderen Stellenwert in diesem Stück des Euripides. Sie verkündet den Wechsel, die Umwandlung von der einen Situation zu der anderen, die im Krieg immer rasch und brutal geschieht. Der Umsturz von Freiheit (302) und Adel (583, 614, 742 u.a.) in Sklaverei (615, 490) und Erniedrigung (490), von Freude

---

[198] Vgl. Thuk. III 82, 28: bei der Beschreibung der Revolution in Korkyra lässt der Historiker die Schwierigkeit der Situation mit düsteren Farben dadurch erkennen, dass er die neue Anwendung findenden Worte und Ausdrücke vorstellt, die den moralischen Verfall und die politische Zersetzung signalisieren. Er spricht von ***μεταβολαὶ τῶν ξυντυχικῶν*** (82, 14) und von ***ἐμπλήκτως ὀξὺ***. Er charakterisiert den Krieg als brutalen Lehrer, ***βίαιος διδάσκαλος***, der die Menschen zu ***ἀκούσιαι ἀνάγκαι*** zwingt.

[199] Die μεταβολή als griechischer Begriff für Veränderung bei Meier, Ch., Die Enstehung des Politischen bei den Griechen (1983), wobei er das Wort als einschlägigen Terminus für Verfassungsumsturz erklärt, S. 318f.

und Glückseligkeit (639-40) in Unglück (112, 165) und Elend (172, 197-8) sind die wiederkehrenden Motive der Tragödie, die als Protest des Dichters gegen das Übermaß und die Brutalitäten des peloponnesischen Krieges anzusehen sind. An Niederlagen, Kriegsgefangenschaften und Sklaverei während des Krieges, der die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts geprägt hat, fehlt es nicht. Die Krisenerscheinungen der Polis[200] üben auf die *Troerinnen*, die dem Krieg und seinen Wirkungen gewidmete Tragödie des Euripides, einen großen Einfluss aus. Die nach der Einnahme einer Stadt folgende Tötung der besiegten Männer und Versklavung der Frauen und Kinder[201], die in der Praxis der Humanisierung kurze Zeit ausgesetzt haben, aber während des peloponnesischen Krieges wieder aufgenommen worden sind, verwirft Euripides in seinem Werk mit klaren Worten. Bei der Darstellung der Katastrophe für die Besiegten hebt er nicht nur ihre Notlage und Bedrängnis hervor, sondern auch die moralische Verwerflichkeit der Angreifenden, die bloß dem Schein nach die Sieger sind. Wie die Macht erworben und ausgeübt wird und wie sich rationale Handlungsausrichtungen und die Affektbestimmtheit zueinander verhalten, sind Motive, die Euripides durchgängig in seinem Werk verfolgt. Weil die politischen Probleme des 5. Jahrhunderts im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit standen und die Politik das zentrale Lebenselement der Bürgerschaft war, musste auch das Theater für die Athener mit Politik zusammenhängen[202]. In all dem liegt es begründet, dass die Tragödie eine wichtige Quelle für das zeitgenössische politische Denken darstellt, dem durch die eindrucksvollen Exempel für die Vergeblichkeit menschlicher Bestrebungen Ausdruck verliehen wird.

Der Dichter strebte nicht eine Belehrung in engerem Sinne an: Von seinem aristophanischen Double würde sich Euripides distanzieren. Kein Zuschauer soll nach den *Troerinnen* das Theater verlassen, besser geworden, als er zuvor war (*Frösche*, V. 1009). Denn eine Bewältigung des Problems wird nicht geboten; jeder moralische Appell unterbleibt. Keine der auftretenden Personen kann in irgendeiner Weise Vorbild sein. Am Schicksal der Troerinnen und Hekabe erlebt das Publikum nicht weniger, aber eben auch nicht mehr als das Scheitern einer fundamentalen gesellschaftlichen Maxime.

---

[200] S. H. Kuch, Krisenerscheinungen der Polis in der Euripideischen Tragödie, S. 1372-81, in: Hellenische Poleis III, hrsg. v. Welskopf, E. C., Berlin 1974.
[201] Für weitere Belege und Einzelheiten, s. Vogt, J., Sklaverei und Humanität, Wiesbaden 1965; Finley, M., Slavery in Classical Antiquity, Cambridge 1960.
[202] Meier, Ch. (1988, S. 11).

Insofern hat Aristophanes in anderer Hinsicht vollkommen richtig erfasst, was Euripides' Dramen charakterisiert. Denn der tragische Dichter bildet tatsächlich die wahren Gegebenheiten ab (*Frösche*, V. 1053), ohne sie zu idealisieren.

B. 2 Überzeitliche Schlagwörter in den ‚Troades' des Seneca

Wenn man die Wahl und die Herausbildung des Stückes beobachtet und das Herrscherhaus und den dazugehörigen Kreis annimmt, kann man seine politische Bedeutung nachweisen und die Art der Vorführung und das Publikum bestimmen. Die Mittel, die Seneca seinem Zuschauerkreis gegenüber einsetzt, sind für die Bestimmung seiner Intentionen von großer Bedeutung und lassen die wahre Macht der Leidenschaften offenbar werden. Die weitreichende Einbeziehung der philosophischen Grundsätze und Lehren etwa, der ausgiebige Gebrauch von Grauen und Schrecken erregenden Darstellungselementen oder die Herausforderung des Zuschauers durch Möglichkeiten zu einer Identifizierung mit den Rollen der Charaktere oder die provozierende Umdeutung der Geschehnisse mittels des traditionellen mythischen Weltbildes sind allesamt Mittel, die weit über die Erziehung Neros oder die Veranschaulichung stoischer Lehrmeinungen, aber auch über die Einflussnahme auf den Regenten hinausreichen. Der Rückgang der deliberativen Rhetorik während des Prinzipats liegt vor allem am Verlust des Senats als Ort der politischen Debatte unter Herrschern, die besonders autoritär geworden sind. Trotz ihrer mangelnden Wichtigkeit in der politischen Arena spielt die Rhetorik eine wichtige Rolle in den Gerichten, in den Schulen oder auf der Bühne. Die Schriftsteller waren gezwungen, gemäß den Herausforderungen ihrer Epoche zu schreiben, um Erfolg zu haben.

Es geht in dieser Arbeit nicht darum, klare und eindeutige Anspielungen auf die zeitgenössische Geschichte und die Politik treibenden Personen zu finden und ihre Bedeutung für das ganze Stück zu bearbeiten. Die politischen Deutungen und die Entdeckung politischer und moralprägender Konnotationen schaden nicht der dramatischen Produktion der *Troades*, und aus dieser Überlegung heraus soll das senecaische Werk für eine der Tradition folgende, tragische Verwicklung gehalten werden, die auf das griechische Theater Rücksicht nimmt und zugleich von römischer und besonders senecaischer Prägung[203] gekennzeichnet ist. Das Zusammenwirken von

[203] Boyle, A.J. (Ramus 16, 1987, S. 78-101, bes. 79): „Senecan tragedy is not only Roman. It is Roman and imperial."

römischer Literatur und Politik, der enge Bezug zur politischen Wirklichkeit als das neue Element in der römischen Staatsphilosophie, das enge Verhältnis der senecaischen Schöpfung zum politischen Zeitgeschehen wird von dem Standpunkt der Macht[204] und Leidenschaft her angegangen, welche während der Kaiserzeit und zu der Zeit, als Seneca in seinen letzten Jahren die Berufung zum Erzieher des jungen Nero erfüllte oder später nach seiner politischen Entmachung benutzt wurden; eine solche Produktion könnte durch die Charaktere dem Mächtigen zu Untergang und Verwerflichkeit verurteilten. Bekannt dafür ist Curiatus Maternus, dessen *Cato* bei den Mächtigen Anstoß erregt hat (Tac. *Dial.* 2, 1). Individualismus und Machtstreben steigern sich zu bisher unbekannter Radikalität und die Polarisierungen verschärfen sich, während *necessitas* in den Handlungen der Mächtigen und im Ertragen seitens der Schwächeren ein politischer Inbegriff geworden ist[205], der die vernichtenden Folgen unbesonnen oder unkontrolliert ausgeübter Herrschaft drastisch vor Augen führen soll. Diese Umstände, die die Kaiserzeit vom Tod des Augustus an in den Vordergrund bringen und die Position, die Entscheidungen und die Taten eines Herrschers wie Nero erhellen, reflektieren sich in den *Troades* und stellen eine Realität vor, wie sie zu verstehen und auf eine bessere und robuste Weise zu gestalten ist. Das Stück ist mit Absicht von seinem Verfasser gewählt worden, da einerseits die troianische Abstammung der Römer[206] seit den frühesten Zeiten als politisches Argument verwendet wurde, Nero andererseits Gefallen an Themen des troianischen Zyklus[207] fand. Dabei kann man die „troiafreundlichen Tendenzen“[208] und die Ubiquität der Machtbesessenheit im Stück als Skizzierung der letzten Jahren Senecas ansehen. Der Mythos fungiert als eine Art offenes Deutungsmuster. Seneca verfährt zum Teil konstruktivistisch, indem er den Mythos neu deutet und die mythologischen Gegebenheiten dazu benutzt, bestimmte Botschaften zu formulieren. Der Dichter hatte

---

[204] Pöschl, V./Klinz, A., Zeitkritik bei Tacitus, 1972 S. 19: „In den meisten Fällen sinkt der Mächtige tiefer und tiefer, weil die Macht korrumpiert. […] Die Macht zerstört das Glück und bringt die Seele ins Verderben.“

[205] Vielberg, M. hat von *necessitas* als dem primären Begriff in den *Troades* gesprochen: „Zwang primär verstanden nicht als psychologische, psychopathologische oder kulturelle Erscheinung, sondern als Modus des Politischen, insofern sich aus dem Umgang mit Macht und den Reaktionen auf Machtausübung und -anspruch ein ganzes Spektrum von Verhaltensformen ergibt […] Die Motivwiederholung der *necessitas* ist kein Zufall, sondern vermag der geistigen Durchdringung kaiserzeitlicher Innenpolitik und damit der Modernisierung der mentalen Infrastruktur der Rezipienten aus dem Kreis der römischen Funktionelite zu dienen“, in: Phil. 138, 1994, S. 315-334, bes. 319ff. mit Anm. 28 über die Entwicklung des Wortes und ihre politische Stellung bei Seneca.

[206] Weber, E. (WS 85, 1972, S. 13-25); Alföldi, A. (1956).

[207] Münscher, K., Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassung und Echtheit, 1922, S. 97.

[208] Diese Tendenzen wurden gleichzeitig anders gesehen: Münscher, K. (1922, S. 104); Sipple, A, (1938, S. 60).

nichts zu verlieren, wenn er vor seinem Rücktritt mit den *Troades* das Bild seiner Epoche vorstellte und den abwegigen Charakter Neros in den Vordergrund stellte. Die Vergangenheit kann eine Art Schlüssel zum besseren Verständnis der Gegenwart sein; das bedeutet, dass der Autor einerseits eine entfernte Vergangenheit darstellt, andererseits diese jedoch permanent vergegenwärtigt. Diese Vergegenwärtigung hat, wie sich zeigen soll, appellativen Charakter. Der Leser soll sich aktiv als Staatsbürger mit seiner Vergangenheit auseinandersetzen.

Werte und ihre Gegenteile haben in den *Troades* Konjunktur. Werte tauchen als Diskussionsthema auf; sie werden als gültig entweder vorausgesetzt oder dialektisch bestätigt, ihre Dauer wird andererseits in Frage gestellt und der Wandel ihrer Bedeutung als Resultat gesellschaftlicher Veränderungen und eines historischen Prozesses aufgezeigt[209]. Darüber hinaus wird in den *Troades* als Spiegel und Reflektor sozialer Vorgänge die zerstörerische Gewalt vorrangig der Leidenschaft dargestellt, mit dem Ziel, den Blick für ihre Ursachen zu öffnen und dadurch aufzudecken, wie sehr der Lebensbereich der Betroffenen und ihre Verhaltensweise bereits von den Auswirkungen der Leidenschaften überformt sind. Nachdem Seneca den Versuch aufgegeben hat, mit seinem philosophischen Œuvre die richtige politische Haltung in den Vordergrund zu bringen, übernimmt er mit den *Troades* den Versuch, den Individualismus und das Machtstreben zu demonstrieren, wie auch Maternus in seinem politischen Drama *Thyestes* über einen mythischen Tyrann gesprochen hat (Quint. *Instit.* III 3). Um die politischen Einlagen des Dichters in seinen *Troades* besser zu verstehen, wäre eine Parallelisierung mit dem Werk des Tacitus sinnvoll, da seine Schilderung als die psychologisch und historisch wahrscheinlichste gelten kann[210]. Die beiden einzigen Literaturgattungen, die Reden und die Geschichtswerke, waren primär nicht literarische, sondern politische Tätigkeiten. Tacitus, der von dem rhetorischen Stil Senecas in seinen Prosaschriften beeinflusst war, hat den Charakter des Philosophen als ‚*viro ingenium amoenum et temporis eius auribus accommodatum*' charakterisiert (Tac. *Ann.* XIII 3) und stellte, wie der Tragiker, die neue Herrschaftsform der Julio-Claudier und unter denen besonders die Herrschaft des Nero

---

[209] Becker, C., Wertbegriffe im antiken Rom, München 1964, S. 11f.: „In der Politik, [...scheint es unausweichlich zu sein] daß Werte und Wertbegriffe [...] nicht nur in falsche Hände geraten, sondern daß sie durch allzu häufiges programmatisches Verkünden auch innerlich an Kraft verlieren, daß sie zur bloßen Hülle erstarren - und daß sie manipulierbar werden".

[210] S. dazu Heinz, K., Das Bild Kaiser Neros bei Seneca, Tacitus, Sueton und Cassius Dio, Bern 1948, S. 36ff.; auch Tresch, J., Die Nerobücher in den Annalen des Tacitus, Heidelberg 1965, S. 178ff.: „Obwohl Neros Wesen auf den ersten Blick hin leicht verständlich erscheint, hat Tacitus wohl keinen anderen Charakter geschaffen, der so komplex, so vieldeutig, und trotz gewisser primitiver Züge so rätselhaft ist.

als eine ‚verkehrte'[211] Welt dar. Es geht jedoch weder um historisch-politische Kausalität noch um eine neronische Mentalität, sondern zunächst um das Verfahren der Umkehrung, das sich in diesem Kapitel als solches beschreiben lässt. Diese Umkehrung hängt damit zusammen, dass das Nerobild von positiven Zügen der frühen Zeit wie Milde und Freigebigkeit ebenso wie eine spätere negative Entwicklung von Regierung und Persönlichkeit geprägt wird. In Epistel 114 erklärt Seneca wie sich ein korrumpierter Charakter durchsetzt und in einer bestimmten Epoche Popularität gewinnt. Deshalb führt er einen Stil ein, der den Charakter des Individuums reflektiert (*talis hominibus fuit oratio qualis vita*, 1). Ohne Zweifel lässt sich ein Verhalten der römischen Vertreter in den Charakteren erkennen, das von den *mores boni*, wie sie die Römer selbst idealisierend für eine frühere Epoche ihrer Gesellschaft und Systems rekonstruieren, weit entfernt ist. Im Folgenden wird sichtbar, wie sich die Tragweite des jeweiligen Begriffes im Munde der verschiedenen Charaktere im Drama verwandelt und welchen neuen Sinn jedes Wort bei den Mächtigen (i.e. Ulyxes, Pyrrhus) im Gegensatz zu der traditionellen Bedeutung des *mos maiorum*, die die Schwächeren vertreten, bekommt. Auch Cicero in der Schrift *De re publica* zeigt, dass tradierte Werte, über die eine Art allgemeiner Konsens herrscht, in einer ganz bestimmten Weise funktionalisiert werden müssen, um als Werte legitim zu sein. Werte, wie die Weisheit, müssen nach Cicero in der politischen Praxis realisiert werden; nur in dieser hat sie gleichsam eine Daseinsberechtigung.

Das Schwanken zwischen verschiedenen Entschlüssen und irreführenden Vorstellungen von Wertbegriffen ist eine Bestätigung dafür, dass es etwas geben muss, das uns in die entgegengesetzte Richtung unserer Deutungsabsicht zieht. Im Stück der *Troades* zeigen die Charaktere auf die eine oder andere Weise, wie sie sich von ihren *impetus* beeinflussen lassen. Den Zwang zum ‚Bösesein' kann man bei den Angaben zum Tyrannen in *De clementia* I 13, 2 verifizieren. Dort sagt Seneca, dass es dem Tyrannen nicht mehr freistehe (licet), seinen Charakter (mores) zu ändern, und er zum Bösesein (malus esse) gezwungen ist. Zuerst wird der ***virtus***-Begriff vorgestellt. Schon Tacitus hat in seinen *Annalen* die Wichtigkeit der Tugenden betont: *quod praecipuum munus annalium reor, ne virtutes sileantur utque pravis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit* (III 65, 1). Der Begriff gehört dem Tugendensystem der Römer an und enthält das Wesen der

---

Der Typ eines verängstigten Weichlings, eines Künstlers, einer Bestie, sie alle könnte man durch eine einseitige Betrachtungsweise herausinterpretieren."

[211] Den Begriff hat Lefèvre eingeführt und seiner Meinung nach signalisieren die *Troades* eine verkehrte Welt in dem Sinne, dass „Seneca […] die Opferungen von Polyxena und Astyanax als religiöse Vorgänge dar[stellte], obschon kein Zweifel daran gelassen wird, dass es ein im höchsten Grad gottloses Geschehen ist", in: L. Castagna u. G. Vogt-Spira, Pervertere: Ästhetik der Verkehrung, München-Leipzig 2002, S. 115.

römischen Sittlichkeit; er ist nicht nur von der kriegerischen Kraft bestimmt, sondern gewinnt seine Bedeutung auch als die ewige Leistung des Staatswesens[212]; er beschränkt sich nicht nur auf die militärische Tapferkeit, sondern betrifft auch die Mannhaftigkeit, den männlichen Sinn. Bei Seneca ist er der Inbegriff seines ethischen Denkens und Handelns: *altum quiddam est virtus, excelsum et regale*; sowie: *nulli praeclusa virtus est; omnibus patet, omnes admittit*[213] und entspricht den Voraussetzungen des *summum bonum*. Seneca hat sich mit dem Wort in seinen philosophischen Schriften durchaus befasst und versucht, aufzurütteln und mit seinen Anprangerungen auf die richtige Haltung des jeweiligen Machthabers zu drängen, damit es als Exempel benutzt wird und Misshandlungen vorbeugen kann[214]. In seiner *Epistel* 106, 10 schreibt Seneca: *quidquid facimus, aut malitiae aut virtutis gerimus imperio*. Zu dieser Herrschaft verfügen beide Bereiche nach echt römischem Verständnis über eine ihnen eigentümliche Macht: einerseits die Macht des Werthaften (*de ben*. IV 22, 2) und andererseits die Gewalt der Bosheit (*ep*. 92, 29), die sich in der Gestalt des Unvollkommenen vollzieht. Diese beiden Bilder werden im Stück Senecas vorgestellt, und zwar im Rededuell zwischen Agamemnon und Pyrrhus, das zwei verschiedene Seiten Neros Charakters enthüllt.

In den *Troades* wird das Wort ***virtus*** dreimal im Sinne der kriegerischen Fähigkeit benutzt und als eigentlicher Ansporn, der zum troianischen Fall geführt hat. Zuerst in der Gestalt Achills, die seit frühester Zeit als Musterbeispiel für körperliche Leistungsfähigkeit, Tapferkeit und kriegerische Tüchtigkeit galt. Trotzdem erscheint hier Achill als Schlächter, dessen blinde Grausamkeit keine Grenzen kennt. Die ***minor merces*** (V. 209) können nicht durch die ***tantae virtutes*** Achills ausgeglichen werden. Selbst nach seinem Tod muss ihm die troianische Königstöchter Polyxena als unschuldiges Menschenopfer dargebracht werden. Dies darf jedoch nicht für antike Leser angenommen werden, in deren Verständnis der Held frei von moralischen Rücksichten nach individuellem Ruhm strebt. Dagegen ist zurecht eingewandt worden, dass schon in der Ilias Achill nicht als strahlender Held ohne Fehl und Tadel erscheint, sondern gerade seine großen heldischen

---

212 Curtius, L., Virtus und Constantia, in Oppermann, H., Römische Wertbegriffe, WdF 34, 1974, S. 371: „Virtus im weiteren Sinne als konstitutive Organisation von Verfassung und Recht, politischer Gesinnung, politischem Ideal und Norm für das Leben des einzelnen war rein römisch."; Pöschl, V., Politische Wertbegriffe in Rom, in: A & A 26, 1980, S. 1-17.

213 Sen. *de vit. beat.* VII 3; vgl. Sen. *de ben*. III 18, 2; *ep*. 79, 10, wo Seneca Nero das Bild wahrer Größe vorhält, die sich nicht auf Reichtum oder Macht, sondern allein auf *virtus* gründen kann.

214 Viele Untersuchungen erweisen Seneca in den Philosophica als politischen Autor. Darunter sind die von Griffin 1976, Grimal 1978, Sørensen 1985, Fuhrmann 1997 zu nennen. Man kann davon ausgehen, dass Seneca auch in seinen Tragödien politisch wirken wollte, zumal sich diese bestimmte Gattung dazu anbot; vgl. Steele, R. B., Some Roman elements in the Tragedies of Seneca, in: AJP 43, 1922, S. 1: „[T]he tragedies

Eigenschaften sich als ambivalent erweisen, und dass es durchaus ein Ethos für den Helden gibt, beispielhaft verkörpert im Troianer Hektor. Er soll seine herausragenden Fähigkeiten auch zum Schutz der Gemeinschaft einsetzen und Grausamkeit im Kampf vermeiden. Die ansatzweise schon bei Homer aufscheinende Gebrochenheit des Heldenbildes wird bei Seneca betont, der eben auf Vorbilder dieser problematisierenden Art zurückgreift. Achills Gespenst bei Seneca ist grausam, er verlangt die Opferung ohne jede moralische Einschränkung (vgl. V. 252ff.). Dem römischen Publikum könnte damit suggeriert werden, dass eine rein militärisch bestimmte Vorbildlichkeit zerstörerisch wirkt, wenn sie ohne soziale und moralische Bindung bleibt; es könnte sich weiter die Frage stellen, ob ***virtus***, verstanden als moralisches Handeln, im Krieg überhaupt möglich ist oder nur eine Beschönigung für Eroberung und Beherrschung darstellt, eine Frage, die dann auch für die römische Politik zu stellen wäre. Selbst Pyrrhus begibt sich in die Defensive für die Gegenleistung seinem Vater gegenüber, um nicht nur Achills Wunsch zu erfüllen, sondern auch seine blutrünstige Gier zu befriedigen.

Im Munde der Andromache dagegen und durch ihr moralisches Bedenken wird die ***bellica virtus*** (V. 751) anders nachgewiesen. Der Grieche fordert die Tötung des kleinen Astyanax, um einen möglichen künftigen Rächer der Zerstörung Troias zu vernichten. Andromache bezichtigt ihn der List und tückischer Taten, die sich aber weit entfernt von der Tugend, auf die sich Ulyxes stützt, befinden. Die Tugendhaftigkeit als Zeichen eines anständigen und mutigen Mannes muss durch Direktheit und Ehrlichkeit bewiesen werden; das rechte Handeln ergibt sich aus dem Maßstab, den die Tugend vorgibt. Andromaches Klagen über die ***virtus*** des Ulyxes betreffen nicht nur seine Stellung zur militärischen Tapferkeit[215], sondern auch den männlichen Sinn, die Mannhaftigkeit[216]. Ulyxes ist nach Überzeugung Andromaches während des ganzen Krieges derjenige, der

---

are political essays in which Seneca assigns to Greek charakters his own views in regard to Roman conditions".

[215] Für die *virtus* als kriegerische Leistung sei in Tacitus *Annalen* auf die nachkommenden Stellen verwiesen: XII 29, 2; XII 51, 3; XIII 37, 4; XIV 36, 1.

[216] Ulyxes soll seine Mannhaftigeit durch Großzügigkeit und Nachsicht zeigen, sich Gedanken über die ungerechte Opferung eines Kindes machen und sich nicht von angeblichen Schicksalsfügungen führen lassen. Er muss die Vernunft in Anspruch nehmen und durch sie seine ***virtus*** sehen lassen. Der Begriff ist ein unabdingbarer Grundsatz der römischen Ethik, und Seneca – die Ethik liegt im Mittelpunkt seines philosophischen Denkens – stellt ihn im Stück vor, damit seine Notwendigkeit bei den Entscheidungen der Kriegs- oder Staatsführung klargestellt wird; vgl. Tac. *Ann.* XIII 2, 1, wo Seneca und Burrus sich der Tugend des Neros annahmen.

[217] Der Ausdruck *nocturnis miles* betrifft neben der allegorischen Bedeutung zu der Festnahme des Dolon durch Ulyxes mit der Unterstützung des Diomedes – die Festnahme hat in der Nacht stattgefunden – auch die ersinnende Hinterlist und die Tricks, die Ulyxes benutzt hat, um seine Gedanken in die Tat umzusetzen, Gedanken, die sich nur dunkel und heimlich, in der Unsichtlichkeit der Nacht entfalten können.

als ***nocturnis miles***[217] (V. 755) auf seine Kraft die Aufmerksamkeit gelenkt und seine Ziele verfolgt hat. Ulyxes betont in seiner Verteidigung, dass seine Tugend, ***virtus Ulixis Danaidis*** (V. 757) unter allen bekannt ist, und weigert sich mit abwegigen Argumenten, seine Aufgabe zu erfüllen. Seine Habgier – nach ihm entspricht die Tat dem Wunsch der Griechen – diktiert, dass vorbeugungsweise der kleine Astyanax von der Mauer gestürzt werden muss, und damit ist sein Glauben an ***virtus*** in Anbetracht der Tat als deplaziert und unpassend nachgewiesen. Es scheint denkbar zu sein, dass die Absicht des Dichters war, den Widerspruch vorzuführen, bei dem ein Wert feindlich nicht gegen sein Gegenteil, sondern gegen sich selbst steht, wie es schon Tacitus in seinen *Annalen* getan hat. Außerdem wird in der pseudosenecaischen *Octavia* eine ähnliche Haltung Neros vorgeworfen, und zwar das Bestehen Neros darauf, dass *extinguere hostem maxima est virtus ducis* (V. 443). Sowohl Nero als auch Ulyxes interpretieren die Tugend als unabänderliche Niederwerfung des Feindes, gleich, ob ein solcher Mord berechtigt ist. Die Tugend wird einer kritischen Prüfung unterzogen, deren Maßstab Nutzen und Bestand des Gemeinwesens ausmachen und deren Horizont sowohl römisches Traditionsbewusstsein als auch Werte der späten Kaiserzeit umfasst. Im Fall der *Troades* wird ein tradierter Wert als solcher bewusst gemacht, gleichzeitig jedoch in gewisser Weise neu definiert, indem Seneca nach seiner politischen Relevanz fragt. Die traditionelle Vorstellung der Tugend erhält in der Tragödie eine neue Bedeutung. Gemeint ist eine politische Tugend, nicht das philosophische und rein theoretische Leben.

Die Begriffe sind nicht etwa Neuschöpfungen, sondern sie finden sich besonders in dem Wertsystem der Römer schon vorher belegt. Seneca als Neoteriker nimmt sie aus ihrem Bedeutungsspektrum heraus und gibt ihnen Signifikanz, indem er sie gewissermaßen zu entscheidenden Kennzeichen für seine literarischen wie auch politischen Vorstellungen macht. In den Reden der griechischen und der troianischen Seite kommt der Begriff der ***fides*** vor, eine überaus umfassende und von verschiedenen Kreisen der römischen Gesellschaft für sich in Anspruch genommene politische Idee. Es geht um den im Zentrum der politischen und rechtlichen Ordnung stehenden Wertbegriff Roms, der zusammen mit der ***virtus*** die altrömische Sittlichkeit entfaltet[218]. Im Stück ist er eines der unabdingbaren Elemente, auf das die Griechen angewiesen sind,

---

[218] Meister, K., Die Tugenden der Römer, in: Oppermann, H., WdF 34, Darmstadt 1974, S. 4: „*fides* bedeutet das 'Vertrauen', daß man aufgrund redlicher Gesinnung einem anderen schenkt und bei dem anderen findet. Sie ist schon in alter Zeit als Gottheit verehrt worden…"; vgl. Fraenkel, E., Zur Geschichte des Wortes fides, in: RhM 71, 1916, S. 187-199.

damit ihre sichere Rückkehr gewährleistet wird. Davon wird in V. 529 gesprochen, in dem Ulyxes seine Ausrede für die bevorstehende Opferung des Astyanax vorstellt, dessen Leben der einzige Grund der Meinungsänderung der Griechen ist, nach ihrer Heimat zurückzukehren. Die ***sollicita fides*** der griechischen Führung diktiert einen Mord, um ihre Stabilität zu gewinnen. Es ist tatsächlich die Angst der Vormacht und die Furcht vor einer plötzlichen Wendung des Schicksals, die des vernünftigen Denkens beraubt und mit der Macht zusammenzustellen ist[219]. Genauso ist bei Ulyxes der Sturz des Astyanax auf eine mögliche und unerwartete Änderung der Pläne, der ***incertae pacis***, nämlich die Möglichkeit der Rache für die Zerstörung Troias und die Niederwerfung der Troer zu nehmen.

Wenn man für die Werte, denen Ulyxes zuwiderhandelt, römische Bezeichnungen sucht, so verstößt er gegen die ***fides*** (V. 587), die Zuverlässigkeit, die Treue gegenüber Verpflichtungen. Das Wort wird nach Ulyxes gegenstandlos, wenn man nicht daran festhalten kann: ***stulta est fides celare quod prodas statim***. Ulyxes droht bei seinem Versuch, zu erfahren, wo der kleine Astyanax verborgen ist, Andromache mit Tod und Quälerei (V. 578-580). Sie versucht auf der anderen Seite, ihre scheinbare Kaltblütigkeit zu bewahren, um ihren Gegner von dem angeblichen Tod ihres Sohnes zu überzeugen. Der nächste Satz, die Erwiderung des Ulyxes[220], enthält die Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit, die ***stulta fides***, wenn man nämlich gegenüber dem, der als fatal und verhängnisvoll erwiesen wird, wie die bevorstehende Entdeckung des Verstecks des Astyanax, steht. Die im Begriff implizierte Bedeutung der Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit des Verborgenen, die unter den Umständen des Drucks enthüllt wird, ist sinnlos; das Vertrauen, die ***fides***, verliert ihren Wert im Munde des Ulyxes, während Andromache sich zu Recht auf die mütterliche ***fides*** (V. 561) verlässt; der Verstoß des Griechen gegen die *fides* in dem sittlichen System, das der troianische Krieg produziert hat, passt genau zu den Verhältnissen der frühen Kaiserzeit, wenn der Sittenverfall der Mächtigen zur Schau getragen und in den *Troades* durch die Gestalt des Ulyxes verkündet wird. An der Macht der ***fides*** hält Seneca auch in *Octavia* fest und stellt sie dem ***ferrum*** Neros gegenüber (V. 456: (Nero:) Ferrum tuetur principem. (Sen:) Melius fides). Die

---

[219] Die Macht und die mit ihr zusammenhängende Angst pervertiert und enthüllt die schlechteste und verwerflichste Seite des Menschen. Ein solches Bild lässt Tacitus in seinem Werk in einer Zeit erkennen, in der sich tiefe Erschütterungen, Morde und heimtückische Taten entfalten und die Julisch-claudische Dynastie in den Untergang stürzte; über Angst und Böses in der Politik, s. Pöschl, V./Klinz A. (1972, S. 19ff.): Ihrer Meinung nach ist Atreus in Senecas Drama *Thyestes* die Personifizierung der Angst (Anm. 28).

[220] Der Satz ist laut E und der jüngeren Manuskripte dem Ulyxes zuzuschreiben. Über eine Interpolation, s. Zwierlein, O., Review of Viansino, in: Gnomon 38, 1966, S. 679f.

gleiche Treue ist in der Zeit der Regierung Neros verlorengegangen, und dies hat zum Mord des Astyanax geführt. In den *Annalen* des Tacitus wird berichtet: nam ut proximus quisque Britannico neque fas neque fidem pensi haberet (XIII 15, 3-4). Ulyxes selbst nutzt weiterhin die ***fides*** der Andromache aus und möchte, indem er sich auf sie stützt, die Wahrheit erfahren. Andromache beruhigt ihn, dass der künftige Rächer der Griechen schon tot sei, doch Ulyxes genügt nicht die Bestätigung einer Mutter, die aus gutem Grunde lügen dürfte. Er fragt in V. 598 nach ***qua fide***, auf welchen Schein und welchen Beweis er sich verlassen muss, um der Behauptung der troianischen Frau Glauben zu schenken. Das Vertrauen zu einer Mutter scheint nicht sicher zu sein, und es wird weiter bewiesen, dass Ulyxes das Wort Andromaches nicht berücksichtigt, sondern seinem eigenen Instinkt und seinen Gedanken folgen wird; seine Gedankenführung zieht nach sich, dass die ***fides*** sinnlos bleibt.

Während im Munde des Ulyxes das Wort ***fides*** eine neue, fast widerliche Bedeutung erhält, benutzt Andromache es als traditionelle Norm, die seit der augusteischen Zeit als Gemeingut gilt. Bei ihr spielt die ***fides***, die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit eine sehr wichtige Rolle, wenn sie versucht, Ulyxes abzuraten, das Grab des Achill zu zerstören und seine Asche zu verstreuen, als ein Akt der Besänftigung des Achill und der sicheren Rückkehr. Das Grab aber ist zugleich das Versteck des kleinen Astyanax, was Ulyxes bald entdeckt. Sie appelliert an die ***fides*** (V. 665-66) des Achill, der einmal Priamos als Flehenden akzeptiert und damit ihm gegenüber Vertrauen gezeigt hat. Sie rekurriert auf die im Dienste der politischen und moralischen Praxis stehende *fides* und bezieht sich auf die Tradition, um diesen Rekurs zu legitimieren. Im weiteren Verlauf beharrt sie noch auf ihren alten ethischen Standpunkt, dass eine Wohltat dazu verpflichtet, bei Gelegenheit Gleiches zu tun. Im Fall des kleinen Priamos war Herakles barmherzig und hat den Betrug des Laomedon nicht gerächt. Er hat ja Priamos das Szepter von Troia anvertraut und ihm geraten: ***sed sceptra fide meliore tene*** (V. 728), nämlich besser als sein Vater zu regieren[221]. Doch dieses alte Schema, das Wohltäter und Empfänger verbindet, greift nicht mehr; für Ulyxes ist an die Stelle der individuellen Freundschaft, auf die sich Andromache beruft, etwas anderes getreten: Die Worte des Ulyxes sind am egoistischen

[221] Seneca weist zweimal im Stück auf das Benehmen und den Betrug des Laomedon hin, s. V. 6 und 133. Die Bestrafung des Unrechts und die Aufforderung zu ***melior fides***, zu mehr Treue und Versprechen, wenn mann die Oberhand hat, sind einige der Punkte, auf die er in seinem Stück das Augenmerk lenkt. Die *Troades* sollen beweisen, dass man in den Untergang gerät, wenn man nicht auf die Vorschriften für das richtige und besonnene Benehmen eines Herrschers achtet.

Nutzen ausgerichtet und angeblich hinter dem Kummer der griechischen Frauen (V. 736ff.) versteckt[222].

Diese Stabilisierung oder genauer Restabilisierung von Werten gestattet, Rückschlüsse auf die Sicht des Autors zu schließen. So fällt auf, dass Seneca sich gegen einen falsch verstandenen Treuebegriff ausspricht und diesen am Beispiel seiner Zeit illustriert. Die Heroenwelt, die in den auktorialen Passagen scheinbar so positiv apostrophiert und von der verkommenen Gegenwart abgesetzt wird, erscheint in den *Troades* verdunkelt: Zeichen moralischen Verfalls und menschlicher Verwerflichkeit sind auch in ihr zu entdecken. Der Punkt ist, dass man durch die Vergangenheit keine heile Welt sehen kann und bei Heldengestalten und deren *virtutes* nie von deren Einseitigkeiten absehen darf. So richtet der Autor die Botschaft an sein Publikum, sich des früheren Einklangs von Sitten und Trägern römischer Werte durch Mythen bewusst zu werden und dieses Bewusstsein in der Alltagswirklichkeit Roms umzusetzen.

Damit korrespondiert in gewisser Weise, dass er weitere Inbegriffe des politischen Systems angreift: ***dignitas***, einer der zentralen Begriffe der politischen und sozialen Sphäre in Rom[223], der in den *Troades* vielmals angewendet wird. Er hängt eng mit der Bedeutung von Ehre und Prestige zusammen, und seine Zuweisung stützt sich auf die Herkunft und die Abstammung, er hängt vom adligen Blut und der edlen Rasse ab, und wird durch die Leistung bewiesen, um dem Menschen zugeschrieben zu werden. Ein solches Argument, dass Achill, dem Edlen, eine Opferung ziemt, benötigt Pyrrhus' Beharren dem Agememnon gegenüber darauf, Polyxena dem gestorbenen griechischen Führer zu schenken. Wenn Agamemnon die Dienste des Achill im troianischen Krieg für wichtig erachtet, dann muss er ***digne*** (V. 244) beurteilt werden und es müssen Opfer entsprechend seiner ***merita*** zugeordnet werden: ***merita si digne aestimas***. Die Bewährung seiner ***dignitas*** im Handeln hat Achill bewiesen, und was übrig bleibt, ist, dass er jetzt seinem Wert entsprechend belohnt wird und ihm seine Taten mit gleichen ***merita*** vergolten werden. Seneca entwirft das Bild einer unerlösten Welt. Der Mensch stellt die Macht der Rhetorik in den Dienst egoistischer Leidenschaften. Die Gestalt des unmoralischen Moralpredigers Pyrrhus dokumentiert Verfallsformen philosophischer

---

222 S. Sen. *ep.* 66, 26: *Ulixes ad Ithacae suae saxa sic properat quemadmodum Agamemnon ad Mycenarum nobiles muros; nemo enim patriam quia magna est amat, sed quia sua.* – Die Rechtfertigung beider mythologischer Figuren wird dadurch erklärt, dass Seneca die Mythen der Dichter als Erfindungen in der Prosa grundsätzlich ablehnte, er zog sie aber als Exempla heran.

223 Zum Begriff s. Drexler, H., Dignitas, in: Klein, R., Das Staatsdenken der Römer, WdF 46, 1966, S. 231-254: „*dignitas* bedeutet […] prägnant Stellung und Geltung im öffentlichen Leben, oder Rang, sowohl in dem Sinne wie einer Person oder Sache einen hohen Rang zuerkennen, wie in dem engeren, in dem wir von Rangstufen, Rangdienstalter usw. sprechen."

Belehrung, indem er ambivalente Taten eines Helden im Krieg einsetzt und eine entsprechende Belohnung, i.e. den Tod, beansprucht. Einer solchen Tat versucht sich Agamemnon zu widersetzen, und in seiner Argumentation scheint der griechische Führer von Milde beherrscht und alle vergangenen Opfer zu bereuen. Er spricht von ***indignum*** und ***ferum*** (V. 281); nach ihm korrespondieren die Unwürdigkeit und die Wildheit der Opferung. Es geht um eine Tat, die eng mit dem ***dolor*** und den Taten der Dunkelheit, ***tenebrae***, verknüpft ist. Die ***merita si digne aestimas*** des Pyrrhus in Bezug auf den Entschluss zur Opferung wird ***quicquid indignum aut ferum*** des Agamemnon entgegengestellt; und durch die Auseinandersetzung der beiden wird das Bild des gerechten und ungerechten Menschen dargestellt und das Exempel des guten Herrschers in der Gestalt des Agamemnon hervorgehoben[224]. Seine Zurückhaltung jedoch wird als Furcht (V. 301 ***timide cum increpui metus***) und Liebe zu Kassandra (V. 303-4 ***flammatum geris amoris aestu pectus***) von Pyrrhus missinterpretiert, und er wird weiter das Opfer verlangen; derjenige, der es verhindert, wird mit einer ***maior digna*** Opferung (V. 308), die den Ideen und dem Benehmen des Pyrrhus entspricht, konfrontiert. Im Rededuell wird der junge Sohn des Achill immer als der standhafte und sture Charakter dargestellt, der seine Stellung durch den Stolz auf den Mord und den Niederschlag der anderen im Namen einer angeblichen Würde und Tüchtigkeit beweisen möchte. Hier freilich will Pyrrhus seine Handlungsweise vor sich selbst als Sohn Achills rechtfertigen. Diese Wendung der Rhetorik von außen nach innen ist für Senecas Zeit bezeichnend. Seine Rede ist ein Paradebeispiel im rhetorischen Ausdruck des bösen und unmoralischen Handelns.

Zugleich lässt sich am ehesten in Bezug auf die ***dignitas*** nicht bloß von einem drohenden Werteverfall sprechen. Die Funktion dieser Tugend lässt einen Konsens über die *dignitas* als Fundament des Staates finden. Dieser Begriff der römischen Würde wird in den *Troades* zu einem der bedeutendsten Charakteristika und ist eng mit der Moral verknüpft. Er wird anhand der Taten bemessen, und ihnen gemäß folgt Vergeltung oder Anerkennung. Es gilt weiterhin, dass ***dignitas***, wie Seneca feststellt, vom Urteil anderer abhängig ist (*dial.* 9, 1, 14). Als in der Individualethik angesiedeltes Element umschreibt sie besonders, was das *mos majorum*, das römische vorbildliche Orientierungssystem, dem Römer bedeutet. Helena, die den troianischen Krieg verursacht hat und nie in einem

[224] Die *dignitas* ist zweiseitig: *vera* und *falsa*; ein Widerspruch, den man schon in der Antike empfunden hat und den Seneca vorgestellt hat, bei dem Versuch, die divergierenden Gesichter Neros und der Julio-Claudier zu zeigen.

guten Lichte erscheint, zeigt, dass sie selbst von Kummer und Leiden begleiteter Unglücke würdig ist: ***hymen funestus, inlaetabilis lamenta caedes…Helena dignus*** (V. 863). Ihre vergangenen Taten und ihre jetzige Pflicht, Polyxena zu einer angeblichen Hochzeit zu führen, die in Wirklichkeit ihren Tod bedeutet, bedürfen der Bestrafung und des Unglücks. Das ist eine von ihr selbst aufgestellte Behauptung, von der sie aber nicht leicht überzeugen kann. Für ihr bisheriges Benehmen kann man ihr Vorwürfe machen, aber sie nicht verurteilen. Sie ist eine der Personen im Drama, die durch ihre Klugheit und mit dem Vorteil der Schönheit nie in den Verruf gerät, deren moralische Verwerflichkeit aber gewährleistet werden kann. Sie fürchtet, diejenige zu sein, die die Nachricht der Opferung verkündet, aber hinter ihrer oberflächlichen Lamentation verbirgt sich ihre Freude, die unbestraft Schuldige zu bleiben und ihre Rettung feiern zu können. Trotzdem fühlt sie sich in Anbetracht ihrer falschen und ungerechten Entscheidungen und ihres Denkens verantwortlich und der Bestrafung würdig, solange eine solche Haltung mit der Bestrafung eng zusammenhängt.

Die Verkündung der Hochzeit der Polyxena ist der Grund für die weiteren Klagen der troianischen Frauen, besonders der Hekabe und der Andromache. Die letzte, ihres Schicksals bewusst, erkennt, dass das Wegführen der Polyxena nicht zu vermeiden ist und jammert über den Niedergang Troias und die neuen Forderungen der griechischen Männer. Sie fordert im Ton des unrechten und erbarmungslosen Schicksalsschlags die übrigen Frauen auf, die neue Hochzeit zu feiern und sich darüber zu freuen: ***conubia, celebrate digne*** (V. 902), dass Polyxena zu Ehren des Achill geopfert werden muss. In der gleichen Stimmung äußert Hekabe ihre Betrübnis über die angebliche Hochzeit ihrer Tochter mit Achill: ***precor his digna sacris aequora*** (V. 1006). Sie betet um ein stürmisches Meer, das zu der durchgesetzten Eheschließung passt, solange diese zur Besänftigung des Achill durchgeführt wird. Hekabe verflucht die Rückkehr der Griechen und ihre Entscheidungen, die zu ihrem Wohl getroffen wurden, und wünscht, dass sie ihnen zum Nachteil gereichen. Zu welcher Kategorie jeder Mensch und jeder Akt gehören, welches Ende und Schicksal er verdienen muss, kann nur der Begriff der ***dignitas***, der Würdigkeit, zeigen. Dadurch wird klar, dass das Stück zu der Überzeugung führen soll, dass nicht alle Werte in Frage gestellt worden sind, nicht unwiderruflich verloren sind, sondern es fordert dazu auf, sie entweder zu aktivieren oder erneut vorzuleben.

Die Sitten sind im Laufe der Zeit verloren gegangen, weil es an den entsprechenden Persönlichkeiten mangelt. Außer dem Sittenverfall sind Phänomene der

Macht eingetreten, die zum Niedergang geführt haben. Der ***ira***-Begriff ist eine der senecaischen Aufforderungen und erweist durch seine Wiederholung Seneca nicht nur als philosophischen, sondern auch als politischen Autor. Er ist nicht nur eine der Komponenten der senecaischen Tragödie, sondern auch seiner philosophischen Schriften, unter denen die Abhandlung *De ira*[225] zu nennen ist. Wenn Seneca in seinem philosophischen Werk dem jeweiligen Kaiser gegenüber politisch und moralisch wirken möchte und die Absicht hat, von Zorn abzuraten, wenn dieser seine negativen und abscheulichen Seiten zeigt, so liegt die Annahme nahe, dass er auch in den *Troades* mit der Wiederholung des Wortes politische Absichten verfolgt und damit die Schwäche oder Stärke des Willens und deren katastrophale Folgen ausdrücklich betont.

Der Begriff kommt sechsmal vor; dazu ist auch der ***furor*** zu nennen; beide setzen das rationale Denken weitgehend außer Kraft. Achill wird in den *Troades* als ***iratus*** bezeichnet, der in der Form eines ***εἴδωλον*** die Opferung der Polyxena fordert, damit sein Zorn und seine Rachsucht besänftigt werden. Er spricht, und sein ***sonus irati*** (V. 190) wird heftig vernommen und beherrscht die ganze Küste, sein Ärger kann nur durch weiteren Ärger, ***irae Achilleis*** (V. 194), ein Ende bekommen. Diesem Zorn folgt eine Opferung, der Tod eines unschuldigen Menschen, und die Besänftigung kann nur durch Blut erreicht werden. Die Szene lehrt, wozu man unter der Erregung des Zornes imstande ist, nicht nur zu befehlen, sondern auch zu verwirklichen. Pyrrhus benutzt den Zorn seines Vaters, um seinen Willen durchzusetzen. Er will angeblich seinen Vater besänftigen und besteht auf das Opfer. Die Szene erinnert uns an einen ähnlichen Bericht des Tacitus in seinen *Annalen*: Nero bereitete den Mord auf seine Mutter vor. Er lockte Agrippina und äußerte zugleich, um das Gerücht einer Wiederversöhnung zwischen ihm und seiner Mutter zu nähren: *ferendas parentium iracundias et placandum animum dictans* (XIV 4, 1). Mit anderen Worten versteckte er seinen eigenen Wunsch hinter den angeblichen Zorn der Mutter zurücktreten und hat dadurch schuldlos den Mord durchführen lassen.

Die weiteren Akte werden das Augenmerk auf die durch Zorn provozierte Brutalität richten. Als ***iratus*** (V. 586) wird der griechische Sieger Ulyxes von Andromache charakterisiert, der den Tod des Astyanax verfolgt: ***et quicquid audet victor iratus***

[225] Zu Charakter und Datierung der Schrift s. Griffin, M.T. (1976, S. 396-398); Lefèvre, E., Die Literatur der claudischen Zeit-Umbruch oder Episode, in: Strocka, V.M., Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-45 n. Ch. Umbruch oder Episode?, Mainz 1994, S. 111: „Die Vermutung ist […] naheliegend, in der Anklage, Verurteilung und Verwerfung Caligulas den eigentlichen Anlaß der Schrift *de ira* zu sehen." – Vgl.

timens. Die gesamte Einstellung der Griechen, ihr kriegerisches und blutrünstiges Verhalten während des troianischen Krieges sind von Zorn und Rachegier gekennzeichnet. Ihre zornige Rivalität lässt sie nicht vernünftig und mild agieren; gegen die Troianer zeigen sie nur ihre schlechte Seite, die aus ihrer Machtposition entspringt. Sie nutzen ihre Macht aus, und anstatt ihre Leidenschaften zu bekämpfen, trachten sie nach ***saevitia*** und ***crudelitas***, die zu tödlichen Entscheidungen führen[226]. Dieses Bild, das genau dem troianischen Krieg entspricht, wird von dem milden und reumütigen Agamemnon beschrieben. Er stellt fest, dass die Griechen einer solchen Niederlage Troias und einer solchen Rache gegen die Männer, die Frauen und Kinder entbehren könnten. Er gibt zu, dass die ***ira*** und der ***ardens hostis*** (V. 280) die Vernunft rauben können und zu Brutalitäten führen, weil man nicht von ihnen leicht zurückgehalten werden kann; die ***ira*** und der ***furor*** (V. 283 ***per quas ipse se irritat furor***), die sich durch die unbeherrschte Leidenschaft und die nur in der Dunkelheit und auf versteckte Weise durchgeführte Arglist entfalten, sind die Ursachen der Katastrophe, unter der die Trojaner leiden und von der sich Agamemnon rückblickend enttäuscht fühlt[227]. Die *ira* und der Zustand, zu dem sie jemanden führen kann, wird bei Andromache benutzt, um ihr die Kraft zu geben, gegen die Griechen zu kämpfen und auf ihre Brutalitäten, Entehrung und Missachtung der Tempel und Gräber der Verstorbenen zu reagieren: ***dabit ira vires*** (V. 672), der Zorn erfüllt die Voraussetzungen, damit sie wütend gegen die Griechen kämpft und wie eine ***ferox Amazon*** oder ***percussa Maenas*** (V. 672-4) ihre Rache an der griechischen Führung nimmt. Einen solchen Zustand, ein solches leidenschaftliches und affektiertes Benehmen kann bloß der Zorn provozieren, der eigentlich von der Haltung der anderen provoziert wird. Ulyxes selbst charakterisiert ihren Zustand als eine von ***clamor*** (***movet***) ***furorque*** (V. 678-9) beeinflusste Stimmung, die der Vernunft beraubt ist, und er erteilt den Befehl zur unmittelbaren Durchführung der Zerstörung des Achill Grabs, die wieder als ein von ***furor*** (V. 670) abgeleiteter Akt der Griechen, denen die Vernunft und die ***clementia*** fehlen, charakterisiert wird.

Helena schließlich erwähnt mit Nachdruck ihre herannahende Bestrafung durch Menelaos für das Verlassen ihres Mannes und ihrer Heimat sowie das Zusammenleben

---

Fuhrmann, M. (1997, S. 123). Nach den meisten Forschern ist der Zeitpunkt der Abfassung zwischen 41-52 zu bestimmen.

[226] Die Folgen des Zornes hat Seneca in der Schrift *de ira* detailliert beschrieben, vgl. I 5, 2; II 5, 3; III 5, 4.

[227] Der Zorn wird von Seneca in seiner Schrift *de ira* als ein schlechtes Mittel zur Beurteilung beschrieben, und er stellt da fest, dass Zorn und Tapferkeit nicht zusammenwirken und sich nicht gegenseitig voraussetzen können; s. I 13, 5: *nemo irascendo fit fortior nisi qui fortis sine ira non fuisset. Ita non in adiutorium virtutis venit sed in vicem.*

mit Paris. Sie möchte nicht durch eine lange Auseinandersetzung ihre Argumente den trojanischen Frauen entgegenhalten, sondern der Rede ausweichen und ihre Mission erfüllen, nämlich die Bekanntmachung der vermeintlichen Hochzeit der Polyxena. Sie argumentiert damit, dass sie wisse, dass sie von einem ***iudex iratus*** (V. 922) heftig beurteilt werde, dessen Vehemenz, Heftigkeit und ***ira*** der Anreiz zu den griechischen Entscheidungen sei, die zu der Katastrophe Troias geführen habe.

Auffällig ist auch das Beispiel des augusteischen Ruhmesgedanken, das den Bezugspunkt für die Verkehrung bildet, da Seneca sich gezwungen fühlt, dasselbe auf neue Weise zu sagen, um zu zeigen, dass es nicht dasselbe ist[228]. Die ***gloria***, ein den erfolgreichen und berühmten Taten zugewiesenes Charaktermerkmal wird durch die Eroberung von Städten und im Allgemeinen durch die für das Wohl der Stadt sorgenden Aktivitäten erlangt und bestimmt. Trotzdem ist Achill im Stück nach seinem von Pyrrhus chronologisch geordneten Katalog der Eroberungen nicht auf einen solchen Ruhm angewiesen, weil Erfolge leicht für ihn errungen sind, bei denen ***gloria*** und ***decus*** (V. 231. – vgl. Tac. *Ann*. IV 35, 3 *suum cuique decus posteritas rependit*) keine notwendigen Bestandteile seiner Taten darstellen. ***Gloria*** bekommt für die Zeit Neros eine besondere Bedeutung (vgl. Sen. *ep.* 102, 17: *gloria multorum iudiciis constat, claritas bonorum*). Er ist derjenige Princeps, der so viele Erfolge in Kämpfen mit den Gegnern errungen hat, wie schon Achill der Ehre für seine Kampfbereitschaft bedarf[229]. Zugleich aber besteht im Zusammenhang mit den bedeutendsten Ereignissen grundsätzlich Unsicherheit bei der Nachwelt, wie Tacitus schreibt: *maxima quaeque ambigua sunt, dum alii quoquo modo audita pro compertis habent, alii vera in contrarium vertunt, et gliscit utrumque posteritate* (*Ann.* III 19, 2). Es wird daher dazu aufgefordert, sich durch entsprechendes Handeln Ruhm zu verdienen. Mit dem Begriff ist die ***nobilitas*** eng verknüpft[230], die im Stück Negatives für die Charaktere bewirkt und den Tod, die Opferung fordert. Agamemnon verlangt von Pyrrhus, den Ruhm und die edlere Herkunft, ***nobiles umbrae*** (V. 255), seines Vaters durch ein sinnloses Opfer nicht anzuprangern. Während des Gesprächs besinnt sich

---

[228] S. Newman, R.J., Im umbra virtutis. Gloria in the thought of Seneca the Philosopher, in: Eranos 86, 1988, S. 145-159; Knoche, U., Die römische Ruhmesgedanke, in: Oppermann, H., (WdF 34, Darmstadt 1974, S. 420-445).

[229] Zu den militärischen Erfolgen Neros s. M. T. Griffin, Nero. The end of a dynasty, London 1984, S. 230-4, bes. 233: „No doubt his [Nero] principal motive was to win glory in a region where his predecessors on the throne had not been conspicuously successful." – Dass sich die Römer nach der ***gloria*** an kein Maß halten, zeigt die Beschreibung des Tacitus von Kämpfen der Römer gegen die Parther in den *Annalen* XIII 41, 4.

[230] Die ***gloria*** ist erst seit der späteren Republik mit der ***nobilitas*** zusammenzustellen, vgl. Earl, D., The moral and political tradition of Rome, England 1967, S. 24ff.

Pyrrhus auf die ***nobilis domus*** (V. 341) der Atreiden, die durch eine Reihe von Morden bestimmt war, obwohl ihre ***nobilitas*** auf einen solchen Akt verzichten müsste. Die edlere Herkunft ist auch im Fall des Astyanax der Grund seiner Vernichtung. In V. 366 verkündet Calchas die Forderung an die Leiche des kleinen Sohns des Hektor, des ***nobilior cruor*** als des der Polyxena, deren Abstammung[231] durch den Mord verherrlicht wird. Die Tat wird nicht von Calchas gerechtfertigt, aber gerade mit der Ausrede der Verspätung der griechischen Abfahrt verknüpft (V. 365-6).

Das Bild des Ungetüms Pyrrhus wiederholt sich in der Gestalt des Ulyxes in seinem Streitgespräch mit Andromache, obwohl dieser die Entscheidung zur Opferung des Astyanax als Befehl der ganzen griechischen Führung und nicht nur seinen eigenen vorstellt. Er droht Andromache mit Folter und Tod, um von ihr das Versteck des kleinen Troianers zu erfahren, und nimmt keine Rücksicht auf ihre weibliche Natur, sondern begegnet ihr nur als Gegner, als Untertan. Aus der Position des Mächtigen her spricht er von ***necessitas*** in der Bedeutung von Durchsetzung und Zwang, von obligatorischer Unterwerfung, die über die ***pietas***, die Loyalität, die Treue und den sittlichen Glauben dominiert (V. 581). In der Gestalt und dem Benehmen des Ulyxes findet der sittliche Verfall der Julisch-claudischen Zeit ihren Niederschlag. Die in der ***pietas*** enthaltene und sich neben der ***virtus*** und der ***fides*** befindliche altrömische Sittlichkeit wird hier ihre Beseitigung erfahren, im Namen der Machtüberlegenheit der Griechen. Das Rededuell zwischen Ulyxes und Andromache dient der Vorführung der Verwerflichkeit des Machthabers, deren persönlicher und politischer Nutzen vorrangig zu sein scheint. Der Glaube an die sittlichen Verpflichtungen[232] erscheint macht- und sinnlos gegenüber der Macht und dem von dem Mächtigen ausgeübten Druck; die Normen der altrömischen Sittlichkeit verlieren ihre Stellung im seit langer Zeit ausgezeichneten römischen Moralsystem, das Gerechtigkeit und ethisches Denken gewährleisten konnte[233].

---

[231] Der ***nobilis***-Begriff ist den inneren Verhältnissen der Familie und der Erblichkeit zuzuordnen, während der ***clarus***-Begriff (*Tro.* 237, 255, 1161 und ***inclitus*** 236) zu den äußeren Indizien der Macht gehört; vgl. Newman, R. J., s. o. Anm. 228.

[232] Glaube an die sittlichen Verpflichtungen neben dem Glauben an eine göttliche Ordnung scheint den ***pietas***-Begriff aufzuheben; seine erste Seite wird von Seneca besonders zur Schau gestellt, um die Situation unter einer willkürlichen Herrschaft klarzumachen; vgl. Heinze, R., Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960, S. 82-86; zu einer Form des ***necessitas***- Begriffs, s. o. Anm. 205.

[233] Die Verehrung der Vorfahren aus republikanischer Zeit wird an vielen Stellen in den philosophischen Werken Senecas vorgenommen: *ad Mar.* III 1, *ad Hel.* X 7; XII 5-7, *ad Pol.* XV 5, *de ira* II 34, 4, *ep.*95, 73; 59, 7.

[234] Zum neuen Stil Senecas und die Einflusse der zeitgenössischen Rhetorik in seinen Werken, vgl. Seeck, G.A., Senecas Tragödien, in: Lefèvre, E., Das römische Drama, Darmstadt 1978, S. 378-426, bes. 393-402; Canter, H.V., Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca, Uni. of Illin. Stud. in Lang. and Lit. 10,1

Am griechischen Mythos führt Seneca in der Form der *sententia*[234] seine Meinung über den idealisierenden Umgang mit Werten und der Vergangenheit überhaupt durch. Dadurch entsteht ein neues Herrscherideal, das überkommene römische Werte ernst nimmt. Seneca steht für das Kunstideal, die Bevorzugung der kleinen, aber bis ins Detail sorgfältig ausgearbeiteten Form, deren Inhalt die Bildung des Autors offenbart und zugleich das zeitgenössische Bedürfnis nach bestimmten Werten bewahrt. Diese zugespitzten und brillanten Formulierungen können sowohl allgemeingültig als auch situationserhellend auf einen spezifischen Fall bezogen sein. Die Auseinandersetzung zwischen Pyrrhus und Agamemnon beweist die Ubiquität dieses pointierten Stils. Dieser Teil (V. 203-370) der Tragödie entwickelt sich unter der Gegensätzlichkeit der verschiedenen Affekte und einer zugleich stark ausgebildeten Fähigkeit der beiden Dramenfiguren, mit Kalkül bzw. rationaler Überlegung die vorhandenen Konflikte zu bewältigen, entweder in Wut und Ärger zu geraten oder die moralischen Aussagen zu benutzen, um den anderen zu sensibilisieren. Dabei sind diese Sentenzen gediegene Motive, die dazu beitragen, dass man über politische Assoziationen nachsinnt[235], zumal sie für Seneca ein Mittel darstellen, aufgeworfene Fragestellungen zu durchdenken und in bestimmten Aussagen zu subsumieren. In der Debatte steht die Gegenwelt, die Seneca anhand der guten Zeiten der Regierung vorführt, mit dem Herrschaftsentwurf des zeitgenössischen Roms in Widerstreit. Man darf annehmen, dass hinter der Vorstellung zweier verschiedener Wege, Politik und Macht auszuüben, die Pyrrhus und Agamemnon repräsentieren, sich die Intention Senecas verbirgt, zwei widerstrebende Arten des Herrschaftssystems klarzumachen, wie sie sich in der Regierung Neros entwickelt haben, und wie diejenige der ***clementia*** und der ***ratio*** an Boden verloren hat. Überdies ist in der Zeit der julisch-claudischen Dynastie[236] der von der Macht hervorgerufene Verfall gegeben und Seneca fühlt sich dazu berufen, das Schlechte zu bekämpfen und das Rechte

---

1925: "[T]he character of both men and women was changed by the vices so common under the Empire by abnormalities of luxury and unrestrained licence for every passion."

[235] Eine Reihe von Arbeiten sehen in der Auseinandersetzung der beiden Griechen die pädagogischen Ansichten Senecas, die sich an Nero wenden. Vgl. Forschungsstand, S. 25-26 mit Anm. 80-84.

[236] Bengtson, H., Grundriss der römischen Geschichte, 1967, S. 275-291; Mommsen, Th., Römische Kaiserzeit, hrsg. v. B. und A. Demandt, München 1992; vgl. auch Sen. *ep.* 81, 28, wo Seneca die verderbliche Kraft des Reichtums und der Macht der kaiserzeitlichen Epoche und besonders Neros erkennen lässt.

[237] Ein Bild des Vorbildherrschers bietet Seneca in *de clementia* an. Im Allgemeinen findet man es in der politischen Philosophie der frühen Kaiserzeit: Dio Chrys. *Orat.* 1 u. 3; Sen. *Med.* 222-5; Sen. *Phoen.* 292-3; Cic. *Pro Marc.* 8, wo Cicero die *clementia* Caesars verherrlicht.

hervorzubringen. Durch die Vorstellung des Vorbildcharakters[237] des augusteischen Prinzipats, der von Seneca zugunsten seiner politischen Ziele in Anspruch genommen wird, exkulpierte er sich vor der Öffentlichkeit und legitimierte seine eigene Stellung, indem er einerseits auf die Gefahren, die er im Charakter Neros angelegt sah, anspielte und andererseits genau aufwies, worauf es für seinen Schüler ankam, wenn dieser das höchste Ziel, nämlich mit Weisheit zu regieren, erreichen wolle.

Seneca appelliert nicht dadurch, dass er mit moralischen Begriffen operiert, sondern durch anschauliche Beschreibungen oder wenigstens deutliche Anspielungen auf moralische Defizite. Agamemnon vertritt das Maß und die Rationalität und unternimmt es, in den Invektiven des Pyrrhus die Vorwürfe einer zu der Zeit Senecas passenden Mentalität abzuweisen. Er konfrontiert seinen Gegner mit Stoizismus: ***Iuvenile vitium est regere non posse impetum*** (V. 250). Es sei die Schwäche oder der Fehler der Jugend, dass sie ihre Leidenschaft nicht kontrollieren und zügeln kann und von der Heftigkeit des Lebens beeinflusst wird. In der Biographie Suetons wird jedoch klargestellt, dass das *vitium* der Kaiser und besonders Neros kein Kennzeichen der Jugend, sondern des Charakters ist[238]. In dieser Bedeutung verwendet der Dichterphilosoph Seneca *impetus* in *ep*. 94, 67 zu dem Zweck, die verheerenden Aktionen römischer Imperatoren mit deren eigener Unbeherrschtheit zu verdeutlichen: *isti cum omnia concuterent, concutiebantur turbinum more*. Agamemnon reflektiert das Benehmen Neros in den ersten Jahren seiner Regierung, deren mögliche Verwerflichkeit mit seiner Unreife korrespondiert. Der Ausdruck passt genau zu den Jahren, als Nero noch jung war und noch nicht seine Macht als Herrscher in Anspruch genommen hat[239]. Wenn man die mögliche Datierung des Stückes berücksichtigt, kann man den Schluss ziehen, dass der Dichter mit dem Rededuell zwei verschiedene Seiten Neros während seiner Regierung zeigen wollte; die eine hängt mit dem Charakter des Agamemnon zusammen, die andere mit dem des Pyrrhus. Eine Reihe solcher Darstellungsmodelle Senecas ranken um eine politische Interpretation und stellen den Anhaltspunkt für die Kritik an Agamemnon dar, bei dem die ***magnitudo***, die gnädige Sorge für das Wohl der Untertanen, das grundlegende Element seines Charakters

---

[238] Suet. *Nero* 26, 1: […] *naturae illa vitia, non aetatis esse*; vgl. Suet. *Tib*. 57 u. *Cal*. 11.

[239] Der ***impetus*** -Begriff wird in der Schrift *De ira* mit ***ira*** gleichgesetzt: II 3,4: *Ira non moveri tantum debet sed excurrere; est enim impetus*, er hängt nämlich mit dem Wissen der Seele zusammen, was bedeutet, dass sie die Seele korrumpiert und nicht mit Vernunft agieren lässt; von Zorn und dem ***iuvenilis impetus*** rät Seneca auch in *De clem*. proem. 3 ab.

ist, wie Seneca es auch in der Schrift *De clementia* mit vollem pädagogischen Nachdruck entworfen hat. Im Folgenden empfiehlt er ***clementia*** und ***moderatio*** bei Kritik und Entscheidungen Pyrrhus, die in die Regierungspolitik Neros zu versetzen sind. Geduld und mildere Haltung ist für Pyrrhus empfehlenswert – ***quo plura possis, plura patienter feres*** (V. 254)[240] – der aufgrund seiner Macht in die Angeberei gerät, ein unschuldiges Mädchen zu opfern, um Achill zu befriedigen und eine sichere Rückkehr zu gewährleisten. In der Haltung des Mächtigen, der Sieger soll nicht arbiträr und perfid sein, sondern auf der Möglichkeit der tauglichen und maßvollen Entscheidungen beruhen und sie von seiner Stelle aus in Anspruch nehmen. Einer solchen Überlegung entspricht vier Verse weiter in 258-9 der Satz ***violenta nemo imperia continuit diu, moderata durant***. Der Begriff der ***moderatio*** hängt eng mit dem der ***clementia*** zusammen, der seit Augustus mitsamt ***virtus***, ***iustitia*** und ***pietas*** das neue Tugendsystem der Römer bildet, in dem römische und griechische Wertelemente sich vermengen[241]. Den Impuls und sein Verhältnis zur Werthaftigkeit bringt Seneca im richtigen Maß zum Ausdruck: *non desidero maiorem melioremque te fieri* (*ep.* 31, 1). Die Argumentation Agamemnons geht weiter und versucht Pyrrhus von seinen Einstellungen zu überzeugen, damit die Entscheidung zur Opferung Polyxenas revidiert wird. Er spricht von ***magna momento obrui*** (V. 263-4), wenn man nicht auf seine Entscheidungen achtet und angemessen denkt. Es ist eine der Konstellationen, der man im Werk des Tacitus oft begegnet und die aufgrund der Verwerflichkeit der julisch-claudischen Dynastie hervorgehoben wurde: Nihil rerum mortalium tam instabile ac fluxum est quam fama potentiae non sua vi nixae (Tac. *Ann.* XIII 19,1), wobei die Position der Agrippina nach ihrem Zwist mit Nero ihre bisherige Stabilität verloren hat.

Agamemnon fährt fort mit seinen warnenden und moralisierenden Sentenzen und weist auf die ***Fortuna***, das Schicksal hin. Er spricht von den Schicksalsfügungen, die für den einen günstig, den anderen unheilvoll sind, und stellt fest, dass sein Leben und seine Entscheidungen ihm beigebracht haben, alles zu erwarten und die Unberechenbarkeit des Schicksals zu beachten, denn: ***fregit illos spiritus... Fortunae***[242]

---

[240] Vgl. *de ira* II 23, 3: *quo rarior autem moderatio in regibus, hoc laudanda magis est.*

[241] Zum Begriff s. Meister, K., Die Tugenden der Römer, in: Oppermann, H. (WdF 34, 1974, S. 16ff.); vgl. auch Dahlmann, H., Clementia Caesaris, in: Oppermann, H., Römertum. Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus der Jahren 1921 bis 1961, WdF 18, 1970, S. 200: „[S]eit Augustus ist sie die wahre königliche Tugend aus dem Gefühl heraus, daß der junge Kaiser Nero dazu neigt, den Grundsätzen, in denen ihn sein Lehrer erzogen hat, untreu zu werden, stellt er ihm das Bild eines wahrhaft großen Herrschers vor Augen…".

[242] Zu beachten ist die Rolle der ***Fortuna*** in den *Troades*. Seneca, solange er Moral und tugendhafte Haltung predigt, die nicht von Übermut und Zügellosigkeit abhängen, kombiniert er nicht das Fatum, das Schicksal

favor (V. 268-9)[243]. Eine gleichbedeutende Stelle findet sich in der *Octavia*[244], wo die Amme von den Schicksalschlägen spricht. Man kann sich nicht auf sein Glück verlassen, weil es sich leicht ändern und negativ, erwartungslos erscheinen kann, besonders wenn man ***impotens regno ac superbus*** (V. 267) seine Macht ausübt. In solchen Fällen wird sich alles gegen den Agierenden wenden (V. 290). Besonders eindringlich hat der Tragiker die Verquickung von Persönlichem und Politischem dargestellt und als Dominante in Agamemnons/Neros labilem Charakter durchgängig auf die fast pathologische Angst des Kaisers abgehoben. In der Standhaftigkeit der Gedanken versucht Agamemnon Pyrrhus zu unterweisen und von der Humanisierung[245] seiner Haltung zu überzeugen, bei der die Vorteile für die Regierenden und die Regierten in den Vordergrund treten. Die nach Humanität und einer Ethik des Maßhaltens klingenden Worte Agamemnons und seine gnomenreiche Rede enthüllen seinen Versuch, Pyrrhus zu einer maßvollen Denkweise zu führen, die unabhängig von Frivolität und Hochmut agieren muss. In seiner Rede in den V. 250-291 kommt der ***superbus***-Begriff zweimal vor, und nebenbei drücken die Wörter ***tumidus*** und ***feroces*** (V. 264-265) den gleichen Sinn aus, um eines der schlechtesten und verwerflichen Elemente einer Regierung zurückzuweisen. Es wird durch die Rede Agamemnons klargestellt, dass die Grausamkeit der Regierenden ihren Schwächen entspringt (vgl. Sen. *de vit. beat.* III 4: *omnis enim ex infirmitate feritas est*).

---

mit dem ***virtus***-Begriff. Beide stehen auf verschiedenen Ebenen, und wenn jemandem die Tugend, die Mannhaftigkeit zugewiesen wird, kann er sich von der ***Fortuna*** nicht beinflussen lassen; s. Sen. *de cons. sap.* V 4: *sapiens[…]contentus virtute, quae fortuitis non indiget ideoque nec augeri nec minui potest (nam*[…]*nihil eripit fortuna nisi quod dedit; virtutem autem non dat, ideo nec detrahit…)*; vgl. Sen. *ad. Pol.* III 5; *Tro.* 259, 275, wobei das glückliche Leben und die Erfolge, die die ***Fortuna*** dem Menschen zugeschrieben hat, verloren gehen können, weil sie nicht mit der reinen ***virtus*** zu vergleichen sind.

243 Es handelt sich um eine Dimension des Lebens, deren Stabilität zweifelhaft erwiesen ist. Die Konvergenzen mit dem Denken der Griechen und besonders die Einstellungen, die Euripides in seinen *Troerinnen* vorstellt, die Athener vor der Kühnheit warnend, sind bemerkenswert, und wir sehen, wie die Dichter jener Epoche sich gezwungen fühlten, durch ihre Werke die Menschen bzw. die Mächtigen zu sensibilisieren und zu vernunftgemäßem Handeln aufzufordern.

244 *Oct.* 34-6: *Fulgore primo captus et fragili bono/fallacis aulae quisquis attonitus stupet,/subito latentis ecce Fortunae impetu.* Zur Unbeständigkeit des Glücks, vgl. Cic. *Tusc.* 3, 71; Quint. *inst.* 6 proem. 8; Sen. *ad Pol.* II 2.

245 Obwohl es an dem Humanitas-Begriff während der Kaiserzeit fehlt, verwendet Seneca durch seine wörtlichen Schöpfungen diese Bedeutung, wenn er die maßenlose Herrschaft verurteilt und auf die Milde und die humanistischen Elemente (***moderata*** 259, ***timidum*** 270, ***mitius*** 696, ***mites*** 730) der Regierung aufmerksam macht; vgl. Haffter, H., Die römische Humanitas, in: Oppermann, H., Römische Wertbegriffe, WdF 34, 1974, S. 468-482, bes. 477.

246 Bleicken, J., Prinzipat und Dominat. Gedanken zur Periodisierung der römischen Kaiserzeit, Wiesbaden 1978, S. 21: „[A]ls *tyrannus* erscheint dann in der Spätzeit [während in der frühen Kaiserzeit ihn schon der Begriff ***dominus*** ersetzt hat] insbesondere der Usurpator, also derjenige Kaiser, der dem anderen als illegitim gilt."

Agamemnon wird jedoch von Pyrrhus nicht nur der Feigheit, sondern auch einer ungeklärten Usurpation bezichtigt, weil er dem Opfer entgegensteht und sich seinen Ansichten widersetzt. Er wendet sich wütend gegen die Einstellung des griechischen Führers, nennt ihn ***regum tyrannus***[246] (V. 303), weil er in der Stellung des Führers seine Meinung durchzusetzen bezweckt, und er betont den Unterschied zwischen seinem jetzigen und seinem bisherigen Benehmen. Das Wort *rex* behält noch in der senecaischen Zeit eine negative und abwertende Bedeutung[247], und in der Konjunktion mit *tyrannus* soll die abweisende Haltung des Pyrrhus Agamemnon gegenüber zur Schau gestellt werden. Es geht um einen gewandelten Agamemnon, den Seneca schafft, und der keine Verbindung zu dem rücksichtlosen Willkürherrscher von einst hat oder zu demjenigen, den Pyrrhus, im Lichte der früheren Ausschreitungen im Streit um Briseis und seiner Ungerechtigkeit gegenüber Achill, dargestellt hat[248]. Agamemnons Stellung und die heftige Reaktion auf den Unterstützer der unschuldigen Polyxena wird zu einem kräftigen Rededuell führen, das von V. 318 an bis zum V. 352 mit dem gleichen Tempo des Wortgefechts fortgesetzt wird. Nach der Vorstellung der sinnlosen Haltung von Hektor und Achill in der Kriegszeit, tritt das Thema der aulischen Episode wieder auf. Pyrrhus provoziert Agamemnon und fragt ihn danach, ob es eigentlich ein Übel ist, Jungfrauen im Namen des Krieges zu opfern. Agamemnons Antwort, ***praeferre patriam liberis regem decet*** (V. 332), klingt wie ein Rechtfertigungsversuch der ungeheueren Tat, aber in dem Sinne einer Sentenz könnte man ein moralpredigendes Mittel ansehen. Wer den Nutzen des Staates zum Maßstab seines Handelns macht, der wird eine wesentliche Naturanlage des Menschen realisieren und dazu beitragen, dass der Staat als eine Gemeinschaft gemeinsamer Interessen Bestand haben kann. Der Vers ähnelt entsprechenden Stellen in den philosophischen Schriften Senecas, bei denen der römische Denker im Rahmen der richtigen Herrschaft auf die Wichtigkeit der Heimat und ihrer Bürger hinweist[249]. Im Zusammenhang mit dem guten Gewissen des

---

[247] Griffin, M. (1976, S. 142); sie stellt das Wort *rex* als den Begriff von *opprobrium* dar und stellt fest: „[H]is [Senecas] provocativeness in using rex had its source in political realism which led him to reject both philosophical rigidity and political hypocricy."

[248] Vgl. die pointierte Abwandlung der Charakterisierung Agamemnons, Sen. *Ag.* 39, wo er ***rex regum*** genannt wird.

[249] Vgl. *de ira* II 31, 7: *nefas est nocere patriae*; zu Ehrung des Vaterlandes s. Sen. *ep.* 66, 5;*ep.* 66, 37;*ep.* 66, 27;*de cons. sap.* X 4 und *Tro.* 912: ***perdere est patriam grave***.

[250] Fantham erkennt die militärische Herkunft des Wortes und die ***pudor*** des Siegers gegenüber seinen Untertanen, obwohl den Besiegten weder Recht noch Möglichkeit der richtigen Begegnung mit dem Sieger zuzuschreiben war (Fantham, E., Seneca' s Troades, A literary Introduction with text, trans. and comm., Princeton 1982, S. 257).

Herrschers bezüglich der Heimat und seiner Untertanen tritt der Begriff der ***pudor***[250] (V. 334) auf, der eine Art Gewissen darstellt und die richtige und gerechte Haltung vorschreibt. Agamemnon stützt sich auf das Verantwortungsbewusstsein, das ein Herrscher zeigen muss, und fordert die Rettung eines unschuldigen Menschen, während Pyrrhus die Durchführung des Opfers verlangt, da es kein direktes Hindernis oder kein Gesetz, ***lex nulla***, gegen das Opfer selbst gibt. Wenn aber die Entscheidungen des Herrschers über den Gesetzen stehen und Arbiträrität in Betracht kommt oder kommen kann, dann muss der Herrscher seine Zügellosigkeit mildern und anhand eines gewissenhaften Gedankengangs seine Position und Entscheidungen durchsetzen. Agamemnon beansprucht, dem ganzem Spektrum der Werte in seinem Fühlen und Handeln gerecht geworden zu sein, ganz anders als Pyrrhus, der selbst weder eine entsprechende Haltung gezeigt hat noch diese bei Agamemnon zu schätzen wusste.

Zusammenfassung

Die Worte, die Seneca seinen Charakteren zuweist und die moralisierenden Sentenzen, die er einsetzt, scheinen höchst real oder über-real zu sein und darüber hinaus in einem gewissen Sinn politisch, der aus dem Zusammenwirken des realen Elements mit dem mythischen einigermaßen zu begreifen ist. Das Reale ist in dem Bild des aktuell Gegenwärtigen konzipiert, der politische Entwurf der Tragödie und ihre politische πρᾶξις umfängt das mythische, das über das politische Symbol nicht unvermittelt läuft; aber es ist kein Symbol einer Tagespolitik oder der Bestimmung und Beleuchtung der Tagesgeschehnisse, sondern ein Symbol der hochpathetischen Darstellung, die den hochpathetischen Affektausbruch und die Triebregulierung der julisch-claudischen Dynastie deutlich macht; die zeitgenössischen Probleme[251], deren Seneca sich bewusst war, werden zu immer wieder auftauchenden Grundfragen menschlicher Existenz; zugleich wird latent gegen die Unfreiheit und die Unterdrückung protestiert. Was die zahlreichen Sentenzen zum Ausdruck bringen und die Rolle, die sie in den *Troades* spielen, zeigt sich für das ganze Stück und seine hervorragenden Dialoge mitsamt den staatstragenden und moralischen Wertbegriffen, die den Sinn des *mos majorum* bilden; man kann nicht die Ähnlichkeit mit der Konzeption der *Annalen* des Tacitus[252] leugnen,

---

[251] Vgl. Sen. *de ben.* I 10, 1; I 10, 2; I 10, 4.

[252] Klinger, F. hat richtig bemerkt: „Rücksichtsloser [in den Annalen], ja fast gehässig sind die Menschen, vor allem die Kaiser, dargestellt." Er macht mit seinen Gedanken weiter: „[H]hinter der Oberfläche des Tuns und Verhaltens der Menschen [sind] Hintergründe und zwar finstere, letzten Endes

wobei das finstere Bild seiner Beschreibung und die dunkle Seite, die Seneca vorführt, immanent die Zeit der julisch-claudischen Dynastie widerspiegeln. Die Moral in Rom bedeutet, dass man – und besonders der Herrscher – im Interesse der Gesamtheit das Gebotene tut und ein Höchstmaß an *dignitas*, *gloria* und *fides* zu erreichen versucht. In den senecaischen *Troades* geschieht das Gegenteil: Kein Bild eines *optimus maximus* Imperators erscheint, sondern es werden nur die Willkür und die Verwerflichkeit der Machthaber vorgeführt. Dabei ist die Rhetorik ein wichtiges Mittel, durch das Seneca seine Rede ausformt. Er billigt auch in seinen Episteln Lucilius' Meinung, weil er Wörter gewählt hat, die zum Ausdruck bringen, was er sagen will, und nicht, was er sagen soll (*ep.* 59, 4-5;52, 4; 115, 2). In seinem Stück werden zwei Arten der Überredung ausgeführt: Die sententiae-Formel des Agamemnon und die ethischen Vorschriften der Andromache. Beide erweisen sich als unwirksam, so dass in der Zeit Senecas die Verwerflichkeit und die arrogante Machtausübung den Sieg erringen. Wenn man alles auf die julisch-claudische Dynastie konkretisieren wollte, würde man erkennen, dass man das Recht zum freien Reden und Überreden hatte, die Entscheidungen jedoch schon vorher rücksichtslos getroffen wurden.

Wie schon erwähnt wurde, stellt Cicero in seiner Schrift *De re publica* fest, dass tradierte Sitten und herausragende Personen dem römischen Staat seine gegenwärtige Bedeutung und Größe ermöglicht hatten. Die Sitten aber sind im Laufe der Zeit verloren gegangen, weil es an den entsprechenden Persönlichkeiten mangelte. Demgemäß ist der Leser in der Lage, zu erkennen, dass sich aus der Betrachtung der Vergangenheit Erkenntnisse für die Gegenwart gewinnen lassen, und deshalb ist der Vergleich mit dem Werk des Tacitus von besonderer Bedeutung. Auf jeden Fall ist in der Tragödie des Seneca greifbar, dass die Begriffe nicht mehr als Reflex politisch-sozialer Wirklichkeit verstanden werden, sondern die in der römischen Geschichte faßbaren Äußerungen von überzeitlich geltenden und geschichtlich wirksamen Ideen sind.

---

undurchdringliche, unverständliche Hintergründe wirksam", in: Römische Geisteswelt, München 1961, S. 505.

C. Die ‚Troerinnen' des Euripides

Mit dem Jahr 415 v. Ch. ist die Trilogie des Euripides, in die die *Troerinnen* gehören, aufgeführt, deren einwandfreie stoffliche Verbindung zu der Rechtfertigung der politischen Konnotationen im Stück beiträgt. Trotz der fragmentarischen Überlieferung der zwei die *Troerinnen* begleitenden Tragödien, des *Alexandros* und des *Palamedes*, ist jedoch festzustellen, dass die Bindung der einzelnen Stücke aneinander locker und auf den ersten Blick nicht in demselben Maße als Abschluss eines Ganzen bezeichnet werden kann. Die Forschung hat sich über die Jahre darum bemüht, entweder die Eigenständigkeit der einzelnen Tragödien zu beweisen, oder von der engen stofflichen Verknüpfung sämtlicher Werke zu überzeugen und demzufolge auf die selbstverständliche Verbindung ihres Inhalts in Zeiten großer Unruhen und Aufregung zu schließen. Im Wandel der Zeiten[253] sind die *Troerinnen* in der Forschung[254] unterschiedlich betrachtet und als eine Antwort auf die Geschehnisse des peloponnesischen Krieges und die Brutalitäten der athenischen Macht oder als eine Warnung vor der sizilischen Expedition der Athener angesehen worden. Ob diese Ansichten die gesamte euripideische Trilogie des Jahres 415 betreffen und ob der politische Zusammenhang der drei Stücke aufgezeigt werden kann, wird im Folgenden und im Rahmen der bisherigen Forschung dargestellt, und den *Troerinnen* ihre politische Bedeutung, fußend sowohl auf ihrer trilogischen Form als auch auf ihren Aussagen und der Stellung der Charaktere, zugewiesen.

Das erste Stück der Trilogie, *Alexandros*[255], ist auf die troianische Seite beschränkt und stellt die Ereignisse und Entscheidungen der betreffenden Personen vor dem Krieg

---

[253] Ritoók hat die weitreichenden Arbeiten, die sich vom 19. Jahrhundert an mit den *Troerinnen* des Euripides befasst haben, im Rahmen der zu des jeweiligen Forschers Zeit herrschenden Umständen vorgestellt. Bei der Analyse der Arbeiten und der Erklärung, die er zu jedem Werk gegeben hat, stellt er fest: „Darin zeigt sich schon ein leises Zeichen der um die Jahrhundertwende [sc. des 20. Jh.] anhebenden Krise des Historismus und eines neuen Verständnisses der Kunst, das das Kunstwerk als etwas Autonomes von den äußeren Umständen möglichst trennen will." (in: Zur Trojanischen Trilogie des Euripides, Gymn. 100, 1993, S. 109-125, bes. 111).

[254] S. Kapitel zum Forschungsstand.

[255] Die Fragmente des Stückes sind grundsätzlich in drei Straßburger Papyri (Pap. Straßb. 2342-2344 des 1. Jh. v. Ch.) und von Stobaeus (F 42-64) überliefert und in Ennius' *Alexander* rekonstruiert, der für eine Nachahmung des euripideischen Stückes gehalten wird. Grundlegende Rekonstruktionen des Stückes bieten Snell, B., Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter, in: Hermes, Einz. 5, 1937; Scheidweiler, F., Zum Alexandros des Euripides, Phil. 97, 1948, S. 321-335; de Hanson, J.O., Rekonstruction of Euripides' Alexandros, in: Hermes 92, 1964, S.171-181; Scodel, R. (1980).

dar, die eng mit der weiteren Entwicklung und dem Stoff des dritten Stückes in Form einer Ring-Komposition verbunden sind. Hekabe hat, als sie schwanger mit Paris war, einen Unheil kündenden Traum gehabt, nämlich dass sie einen Feuerbrand geboren habe, und deswegen den kleinen Paris – von den Hirten im Idagebirge Alexandros genannt – ausgesetzt. Er nimmt an einem ihm selbst gewidmeten Agon in Troia teil, in dem er siegt. Während Hektor seine Niederlage akzeptiert, ärgern sich Hekabe und Deiphobos darüber und bereiten einen Mordanschlag vor. Paris flüchtet an einen Altar, wo er von seiner Mutter erkannt und in Troia als Prinz aufgenommen wird. Vieles muss unsicher bleiben, da die Quellen, aus denen die Schlüsse gezogen werden können, nicht viel Raum für absolute Meinungen lässt.

Das zweite Stück, der *Palamedes*[256], ist noch schwieriger zu behandeln und sein Verhältnis zu den *Troerinnen* kann wegen der brüchigen Überlieferung nur in Umrissen behandelt werden, obwohl es sehr wahrscheinlich dem dramatischen Stoff anderer tragischer Dichter entspringt. Der Schauplatz ist das Kampflager der Griechen vor Troia. Palamedes wird von Odysseus der Spionage bezichtigt, weil er auf den erfindungsreichen Geist des Palamedes neidisch ist, und letzterer wird als angeblicher Verräter zum Tod verurteilt. Sein Bruder Oiax teilt heimlicherweise durch die von Palamedes erfundenen Schriftzeichen auf einem Ruder seinem Vater Nauplios den ungerechten Tod des Palamedes mit, weil die Griechen das Geschehene vor Nauplios verborgen hatten. Es bleibt noch die im Stück liegende Annahme, dass sich der Vater an den heimkehrenden Griechen durch falsche Feuerzeichen an Kap Kaphereus rächte.

Das Satyrspiel *Sisyphos*[257] bereitet für die Forschung Probleme nicht nur wegen seines Inhalts, sondern auch wegen seines Genres und seiner Verbindung zu den übrigen Stücken, die es begleitet, da uns keine ganze Tetralogie überliefert ist. Das Stück ist uns nur in zwei Fragmenten[258] überliefert; aus ihnen lässt sich der Diebstahl der Pferde durch Sisyphos selbst erkennen. Nachdem Herakles die Pferde des Diomedes zu Eurystheus gebracht hat, stiehlt sie Sisyphos und gibt sie seinem Sohn Glaukos, der

---

[256] Stoessl, F., Die Palamedestragödien der drei großen Tragiker, in: WS 79, 1966, S. 93-101; Jouan, F., Euripide et les légendes des chants cypriens, Paris 1966; Webster, T.B.L., „Euripides' Trojan Trilogy", in: Maurice Kelly, (Hrsg.) For Service to Classical Studies; Essays in Honour of Francis Letters, Melbourne 1966; ebd. The Tragedies of Euripides, London 1967; Scodel, R. (1980).

[257] Das Thema des Satyrspiels und seine mögliche Rekonstruktion wird behandelt von Scodel, R (1980, S. 122-137, bes. 130): „Both *Alexander* and *Troades*, but especially the latter show the failure of law to prevent violence and the use of force; the *Palamedes* and the *Sisyphos* show the failure of either law or the gods to prevent stealthy crime." Neben dem Silen und dem Satyrchor lassen sich als dramatis personae Sisyphos (durch den Titel) und Herakles (durch F 673 K, vgl. P.Oxy. 2455, F 5, 45) sichern.

[258] F 673 K, von dem nur ein einzelnes Wort (**ἐλίσσων**) geblieben ist, sowie F 674 K, dessen zwei Verse sich an Herakles wenden und, wenn man allein an seinem Inhalt festhält, kann er keinen richtigen Schluss ziehen.

unglücklicherweise von ihnen gefressen wird. Die Forscher sind sich nicht darüber einig, ob die Stücke eine zusammenhängende Tetralogie darstellen; über die Jahre wurde ein vehementer Aspekt[259] hervorgehoben, der gegen die Eigenständigkeit jedes einzelnen der Werke der Tetralogie steht, was von vielen Forschern unterstützt worden ist. Die inhaltliche Korrespondenz des Satyrspiels mit den anderen Stücken der Trilogie jedoch ist nicht zu bezweifeln. Das Thema der menschlichen Natur und die Rolle des σοφός, die in dem *Palamedes* weiter entwickelt werden, sowie die göttliche Natur, die in den *Troades* ausführlich exponiert wird, sprechen für das enge Verhältnis dieser euripideischen Tetralogie. Alle drei Tragödien entspringen dem epischen Kyklos; die Behandlung von eng miteinander verbundenen Mythen bildet in der Geschichte des griechischen Dramas eine Ausnahme, besonders nach Sophokles' Produktion und Euripides' tragischem Œuvre. Aber es kann nicht für einen reinen Zufall gehalten werden, dass Euripides diese Stoffe für seine Trilogie des Jahres 415 ausgewählt hat, sowie dass das Publikum keine Beziehung zumindest zwischen dem *Alexandros* und den *Troerinnen* durchschaut hat[260]. Es ist wieder auffallend, dass der Dichter sich diese effektvollen und leidenschaftlichen Tragödien des Zusammenbruchs und des Leidens nach einem Krieg zunutze macht, als die griechischen Städte von den brutalen Geschehnissen des peloponnesischen Krieges geplagt werden und Personen aus ganz Griechenland Zeugnisse nicht nur der Katastrophe des Krieges, sondern auch der theatralischen Wahl des Euripides zu diesem Zeitpunkt geworden sind.

Voraussetzung für die Interpretation der *Troerinnen* in ihrem politischen Gewand ist die Annäherung an das Stück im Rahmen der trilogischen Form, in der es auf die Bühne gebracht worden ist, und inwieweit diese Verbindung mitsamt dem Vergangenheitsbezug des Werkes, der zeitlich entfernten Welt der mythischen Vergangenheit und der Einbeziehung von Zügen der jeweiligen Gegenwart des Dichters die Annahme einer politischen Konzeption des euripideischen Stückes rechtfertigt. Die

---

[259] Als erster hat sich Murray mit dem Thema der 'connected Tetralogy' beschäftigt und diese These befürwortet (Greek studies, Oxford 1946, S. 127-48); ihm folgt Scheidweiler, F., a.O. 325; Kitto, H.D., Greek Tragedy: A literary study, N.Y. 1950, S. 219; Freidrich, W.H., Euripides und Diphilos, Zetemata 5, Munich 1953, S. 61-75; Lattimore, R., Euripides, N.Y. 1956-59, S. 207-8; Schmid-Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, Munich 1961, S. 474ff.; Buschor, E., Euripides, die Troerinnen, Electra, Iphigenie im Taurerland, Munich 1957, S. 73ff.; Stössl, F., Euripides: die Tragödien und Fragmente, Zurich 1968; Ferguson, J., Tetralogies, Divine Paternity and the Plays of 414, in: TAPhA 100, 1969, S. 109-117; Webster, T.B.L., The Tragedies of Euripides, London 1967, S. 165; Wilson, J.R., An Interpolation in the Prologue of Euripides' Troades, in: GRBS 8, 1967, S. 205-223.

[260] Scodel (1980, S.139): „Euripides had a model for giving a whole play to the revelation of the results of earlier action and the exploration of the meaning of what had already happened. After the two tragedies of intrigue, and with a satyr play full of trickery to come, the want of excitement and suspense in *Troades* may

trilogische Form der Tragödien des Jahres 415 v. Ch., ihr auf anachronistischer Verknüpfung basierendes poetologisches Verfahren benötigt eine als real empfundene Vergangenheit, die durch die Vorstellung des Leidens seitens der Troer und die Ungerechtigkeiten seitens der Griechen (ebenso können wir von der Ungerechtigkeit der Troer in *Alexandros* sprechen, aber diese sind unbewusst Täter geworden, nämlich das Wiederfinden und Akzeptieren des Paris als Prinzen, das zum Niedergang Troias geführt hat), die die Struktur der ganzen Trilogie umrahmt, und durch die sich bietende Kontrastfolie der Stoffe als Kommunikationsmedium für die Autor-Gegenwart dient; all das bekommt im Werk des Euripides eine besondere Stellung und unterscheidet ihn von den anderen großen klassischen Tragikern.

Die *Troerinnen* in ihrem trilogischen Rahmen zeigen in der in ihnen dargestellten mythischen Vergangenheit einen Kampf um Macht und Gerechtigkeit, wie sie durchgesetzt werden sollen und wie sie in der Gestalt der Griechen ausgenutzt werden, um ihren eigenen Interessen zu dienen und die absolute Hybris darzustellen, in der sich die Herrschaft und das Bewusstsein des Mächtigseins kulminieren. Die Troer und die Griechen vertreten zwei große Nationen, die in der Welt des peloponnesischen Krieges als zusammenarbeitende Mächte keine Geltung haben können, sondern die sich gegenseitig zu vernichten suchen, da sie nebeneinander nicht bestehen können[261]. In den theoretischen Äußerungen[262] des 5. Jahrhunderts v. Ch. wird ebenfalls häufiger über das Verhältnis zwischen zwei Parteien, die unterschiedlich viel Macht besitzen, reflektiert. In diesen Gedanken lässt sich eine Theorie der Macht fassen, die wie in der Darstellung des Thukydides die friedliche Koexistenz zweier Parteien, die sich die Macht teilen, ausschließt. So heißt es etwa in der *Athenaion Politeia* des Ps.-Xenophon, dass der Herrschende notwendigerweise vom Beherrschten gehasst werde (I 14). Wenn aber das Verhältnis zwischen Herrschendem und Beherrschtem auf Hass oder auf Furcht, die der Herrschende vor dem ihn hassenden Beherrschten haben muss, gegründet ist, ist die Herrschaft ihrem Wesen nach als unteilbar gedacht. Der Herrschende wird deshalb – so

---

not have been felt. The play, however, is not a pageant, but a special section of a larger and highly dramatic whole."

[261] Der Gedanke, dass die Herrschaft sich nicht begrenzen lässt und dass man aus eigenem Überlebenswillen die Herrschaft immer weiter ausbauen muss, kehrt bei Thukydides in vielen Reden wieder. Vgl. die Athener-Rede bei der Tagsatzung in Sparta (I 76, 2) oder ähnlich I 75, 3; II 63, 2f.; II 64, 5; III 10, 4; IV 61, 5; V 105; VI 83, 4.

[262] DK, Dem. 68 B 267 *φύσει τὸ ἄρχειν οἰκήιον τῷ κρέσσονι*; DK, Thrasym. 85 B 6a; DK, Anon. Iam. 89, wo er einen gerechten Machtgebrauch fordert, was bedeutet, dass er die Gedanken und die generelle Machtausübung im 5. Jahrhundert *ex negativo* kritisiert.

lässt es sich etwa der Darstellung des Thukydides entnehmen – seine Macht ausbauen, weil er sich auf diese Weise am besten gegen die Gefahren eines Machtverfalls sichern kann.

Diese Eigengesetzlichkeit, die der Besitz der Macht entfaltet, kann als ein grundlegendes Problem der Zeit des Euripides angesehen werden. Der peloponnesische Krieg, der durch das Ringen der beiden Mächte Athen und Sparta um die Hegemonie verursacht wird, hat diese Problematik der Macht erfahrbar gemacht. Die Sophistik hat über das Wesen der Macht reflektiert, und indem sie die Durchsetzungsfähigkeit des einzelnen als Ziel ihres Programms herausgebildet hat, hat sie die der Macht und ihrer Ausübung inhärente Problematik verschärft. Auch Thukydides hat die Frage der Macht zum Leitfaden seiner historischen Darstellung sowie zum durchgängigen Thema der in seinem Geschichtswerk enthaltenen Reden gemacht. Angesichts der prinzipiellen Ähnlichkeit zwischen der vorgegebenen Handlung der *Troerinnen* und der Zeitproblematik liegt die Vermutung nahe, dass diese Tragödie innerhalb der in ihr gezeigten mythischen Vergangenheit die Gegenwart des Autors mitreflektiert. Wenn sich diese Ähnlichkeit genauer nachweisen lässt und vor allem die Besonderheiten, die die euripideische Adaption des Stoffes aufweist, dadurch motiviert erscheinen, dass sie auf eine indirekte Darstellung dieser Zeitthemen hin gestaltet sind, gewinnt diese Vermutung an Plausibilität. Einer Nachzeichnung der Abänderungen und Umakzentuierungen, die Euripides an dem Stoff des Troer- und Griechenkampfs vorgenommen hat, kommt demnach große Bedeutung zu. Die Verfügbarkeit des Mythos, die es gestattet, altes Geschehen neu zu gestatten, zeigt sich an einer Reihe von Stellen und wird dazu genutzt, diese neuen zeitgenössischen Erscheinungen auf die attische Bühne zu bringen und kritisch zu beleuchten. Die Betonung des Leidens der hilflosen Besiegten und die Opfer, die Morde, die dieser Krieg mit sich bringt, sind einige der Bilder, die Euripides in seinem Stück vorführt; aber das ist nicht das bedeutendste. Die Vernichtung einer ganzen Welt und die Anprangerung von traditionellen Werten[263], die nicht mehr ihre alte Geltung und Tragweite haben, die Hochschätzung der sich von ethischen Bindungen emanzipierenden Rhetorik und der sich bisweilen zu einem bedenkenlosen Opportunismus steigernde Pragmatismus sophistischer Herkunft lassen sich für modernes Denken anführen.

[263] Poole, A., Total disaster: Euripides' The Trojan Women, Arion 3, 1976, S. 257-287, bes. 266: „[…] there is the further consciousness of a whole world resenting; a whole world of now no longer credible or tenable values, beliefs and ideals, associated with or embodied in heroic myth. These ideals are embedded in words that had once served to express an agreed and recognized approbation of certain forms of success, excellence, prowess, fame and honor. This is where the real complexity of the play lies, in its exploration of various contradictory attitudes to a past, that is at the same time to be mourned […]".

Die Dramen der euripideischen Trilogie zeigen die Menschen in einer starken Abhängigkeit von Umschwüngen und unvorhergesehenen Ereignissen verschiedener Art. Die Figuren dieser Dramen leben in einer Welt voller Unwägbarkeiten und unkalkulierbarer Zukunft. Eigentümlicherweise ist zur gleichen Zeit ihr intellektuelles Vermögen, künftige Ereignisse vorauszuberechnen und gedanklich die notwendigen Handlungsschritte vorwegzunehmen, in einer bemerkenswerten Weise geschärft, indem die Mahnungen der Politiker in der Zeit der Demokratie mit vitalen Antrieben der Bürger verknüpft wurden. Trotzdem zeigen alle Dramen, wie die rationalen Versuche der Menschen, ihre Perspektive vorauszusehen, durch unerwartete Ereignisse durchkreuzt werden. Die Handlungen dieser Dramen vollziehen sich vor allem in Intrigen, also in einer Weise, die notwendigerweise nicht immer das erwünschte Ergebnis bringt und in Anbetracht der drei Stoffe das Gegenteil der Aktionen verursacht. Der Mordplan des bislang nicht bekannten Teilnehmers an dem dem Paris gewidmeten Agon im *Alexandros*, der am Ende als Sohn der Mörderin nachgewiesen wird, der heimtückische Mord an den weisen Palamedes durch die Intrige des Odysseus in *Palamedes*, der durch die Bestrafung der Griechen ausgeglichen wird, und letztlich die Opferung der Polyxene und des Astyanax mit aller Zügellosigkeit der Griechen und die Verlosung der Frauen an ihre neuen Herren in den *Troerinnen*, die sich für die Griechen selbst negativ erweist. In diesem letzten Stück ist die Umkehrung der Dinge greifbar, wenn das Böse als etwas Gutes charakterisiert wird und die Versklavung der Frauen für unabdingbare Notwendigkeit gehalten wird; trotzdem steht fest, dass der Besiegte glücklicher als der Sieger sein kann. Die „tragische paracharaxis“ (Murray, G., The Trojan Women of Euripides, Oxford 1915, S. 645ff.) der *Troerinnen* setzt diejenige des *Palamedes* fort, da der Weise verurteilt und dem heimtückischen Mann Glauben geschenkt wird. Es wird gleichzeitig deutlich, dass die Weisheit entweder schön und gut oder böse sein kann und ihre Bosheit in den Aktionen greifbar wird (vgl. F 583 K: ***ὅστις λέγει μὲν εὖ, τάδ' ἔργ ἐφ' οἷς λέγει / αἴσχρ' ἐστί, τοῦτο τὸ σοφὸν οὐκ αἰνῶ ποτέ***). In den Intrigen versuchen die Figuren möglichst zuverlässig die zukünftigen Ereignisse und Situationen vorauszuberechnen und bei ihrem Handeln gewissermaßen im Voraus zu reagieren. Die List des Odysseus und des Diomedes mit der verfälschten Schrift des Palamedes, die angeblich seinen Verrat enthülle, erweist sich am Ende als verhängnisvoll. Darin haben die Handlungen der mythologischen Charaktere viel mit den thukydideischen Akteuren gemeinsam, die ebenfalls versuchen, den Zufall durch rationale Planung aufzufangen. Bei beiden Autoren greifen indes diese Berechnungen meist zu kurz und werden durch nicht

vorhergesehene Ereignisse zunichte gemacht. Diese Struktur verbindet auch die Tatsache, dass für ihre Figuren die Hoffnung eine treibende Kraft ist, der sie sich überlassen und die sie durch ihre rationale Planung abzusichern versuchen. Doch entgegen ihre Hoffnung und ihrer rationalen Einschätzung müssen die Dramenfiguren erfahren, dass die tatsächlichen Ereignisse ganz anders sind, dass sie nicht im Voraus auszuloten sind, sondern dem nicht vorauszusehenden und planlos wirkenden Einfluss der Tyche in der Form der Macht und der Arbiträrität des Menschen unterliegen. In diesem Rahmen der Unwissenheit und der Unfähigkeit, zu erkennen, was folgt und was geschehen wird, bewegt sich auch das Schicksal der Griechen im dritten Stück, die eine ausweglose und schwierige Rückkehr erleben werden, während sie an einen absoluten Sieg und an die Zuverlässigkeit ihrer Position und Macht geglaubt haben. Andererseits unterscheidet sich das Schicksal der gefangenen Troerinnen grundsätzlich von dem der epischen Tradition und hängt mit der der euripideischen Zeit, der Zeit des peloponnesischen Krieges zusammen[264]. Es geht aber um eine Aktualität, die nicht unbedingt mit den kriegerischen Unternehmungen der athenischen Macht, und vor allem mit der bevorstehenden sizilischen Expedition zusammenhängt, wie schon E. Delebeque richtig dargestellt hat: „Il est certain que, si cette affirmation est exacte, la tragédie des *Troyennes* ne peut faire aucune allusion à la Guerre de Sicile“ (S. 247, Euripide et la guerre du Péloponnèse). Doch zunächst soll der Ablauf der dramatischen Handlung skizziert werden.

Um die von aktuellen Erfahrungen geleiteten besonderen Intentionen des Euripides näher erfassen zu können, ist es notwendig, die typischen Veränderungen und Umakzentuierungen, die der Dichter an dem Stoff vorgenommen hat, herauszustellen. Den Prologen des Euripides kommt in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung zu. Dieser Tragödienteil ist schon in der Antike als auffällige Besonderheit der euripideischen Tragödien gewertet worden – in den *Fröschen* des Aristophanes wird Euripides eben deshalb verspottet (1177ff.) – und die moderne Forschung hat sich wiederholt um eine Analyse und Bewertung dieser Prologe bemüht[265]. Begreift man die euripideische Dramatik als bewusst anachronistische Verknüpfung der mythischen Vergangenheit mit

[264] Stephanopoulos, Th. K., Umgestaltung des Mythos durch Euripides, Athen 1980: „Die Versklavung der Troerinnen und die Ermordung des Astyanax sind für Euripides der mythische Prototyp der ἀνδραποδισμοί und der Ausrottungen von unschuldigen Frauen und Kindern während des peloponnesischen Krieges“ (S. 35-36).
[265] Vor allem Erbse, H. (1984).

neueren, zeitgenössischen Fragen und Aspekten und hält man sich vor Augen, dass eben diese Verknüpfung notwendigerweise eine neue Adaptation der tradierten mythischen Vergangenheit bedingt, kommt dem Prolog eine essentielle Funktion für die euripideische Tragödie zu. Er bereitet den Zuschauer auf die neue Darstellung der mythischen Vergangenheit vor, schafft erst das Sensorium für die Veränderungen und besonderen Bedeutungen, die Euripides dem Gegenstand seiner Tragödie hat zukommen lassen[266], und garantiert auf diese Weise, dass die zeitgenössischen Akzente, die Euripides den Konflikten der mythischen Vergangenheit verliehen hat, bewusst werden. Gerade weil die Haltung des Euripides zum Mythos eine andere ist als die des Aeschylos und Sophokles, muss der Prolog „eine Informierung des Zuschauers von ganz anderem Ausmaß“[267] leisten als vorher. An der neuen Art des euripideischen Prologs zeigt sich besonders anschaulich, wie Euripides eine neue Gestaltung der tradierten Stoffe vornehmen konnte: „Erst dadurch nämlich, daß der Dichter mittels des Prologs über die Vorgeschichte frei verfügt, erhält er die Möglichkeit, auch Handlungen und Gestalten nach Belieben zu kombinieren und vorgefaßten dramaturgischen Absichten unterzuordnen.“[268]

C. 1 Prolog. Die göttliche Erscheinung

Den Kernpunkt des euripideischen Prologs bildet die göttliche Vorhersage, die eindeutig ausgesprochen wird und die keine Rolle oder Entwicklung im Stück der *Troerinnen* in Gang setzt: die Griechen werden auf ihrer Heimfahrt für ihren Frevel an Troias Tempeln büßen, was nach Troias Fall geschieht und nicht im Stück dargestellt wird. Die vernichtende Katastrophe, die die troianischen Frauen erleben, wird in düsteren Farben ausgedrückt, aber immer mit der Gewissheit – die die Götter vorbringen – dass die Griechen ebenfalls vernichtet werden und ihre Zuversicht auf ihre eigene

---

[266] Strohm, H., Zur Gestaltung Euripideischer Prologreden, in: Grazer Beiträge 6, 1977, S. 113-132: „Insofern kann die Beurteilung der Prologrede als undramatischer Vorspruch nicht richtig sein“ (131); anhand der Prologrede der Aphrodite in *Hippolytus* beweist er, dass die Machtverkündung und die Selbstsicherheit der Göttin im Laufe des Geschehens vorweggenommen wird.

[267] Gollwitzer, I., Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides, München 1937, S. 71.

[268] Krischer, T., Das Problem der trilogischen Komposition und die dramaturgische Entwicklung der attischen Tragödie, Frankfurt/Main 1960.

[269] Dagegen ebd. Erbse, H. (S. 60-1): „Wahrscheinlich wird Euripides der Eroberungsfreude der athenischen Demokratie skeptisch gegenübergestanden haben. Ob er freilich des naiven Glaubens war, versteckte Warnungen eines tragischen Dichters könnten politische Parteiprogramme verändern, unterliegt berechtigtem Zweifel, besonders dann, wenn man an die beinahe übermütige Siegeszuversicht der Athener des Jahres 415 denkt“.

Kraft zugrunde gehen soll. Es ist uns in der Eingangsrede der Gottheiten gestattet, einen Hinweis auf die Politik[269] zu finden. Durch die Darstellung des Leidens der Besiegten und das Richten des Interesses auf das Los der Frauen wird die traurige Wirklichkeit des Krieges offenbart, während die Erkenntnis des Zusammenbruchs der griechischen Flotte von dem Prolog an die unstabile Verteilung der Mächte skizziert. Die Hybris der Griechen und ihr übermäßiger Glauben an ihre Kräfte wird der Grund ihrer Katastrophe sein, weil sie im Augenblick eines Sieges an die Position der Götter und die Achtung ihrer Tempel nicht gedacht haben. Obwohl der Krieg gegen Troia nicht als Eroberungsfeldzug bezeichnet werden kann, sondern von der Mythologie als gerechtfertigter Krieg wegen des Raubes der Helena vorgestellt wird, der die Ungerechtigkeit der Troer gegenüber der griechischen Gastfreundschaft zu bestrafen bezweckt, ist die moralische Verdammung der Griechen mittelbar im Stück durch das Leid der Frauen dargestellt und auf dieser Basis die Leitidee der *Troerinnen* zum Ausdruck gebracht. Der Prolog bietet alle diese Elemente, die die Vernichtung der Griechen rechtfertigen, und aufgrund dieses Anfangs des Leidens und des Unrechtes kann man sagen: „the *Troades* turn out to contain more powerful pacifism and more effective dramaturgy than has generally been appreciated“[270]. Das Stück lässt sich als eine Fortsetzung der Freveltaten und der Ungerechtigkeit bezeichnen, die schon in den zwei anderen Dramen der Trilogie vorgeführt wurden. Euripides verwendet in seinem Stück Elemente, die dem Publikum schon aus den anderen Tragödien bekannt sind[271], die aber notwendig scheinen, um zu dramatisieren und die Stellung der zwei Gegner zu bestimmen.

---

[270] O' Neill, Jr., E.G., The Prologue of the *Troades* of Euripides: in: TAPhA 72, 1941, S. 288-320.

[271] Scodel, R. hat über die enge Verknüpfung der Dramen der Trilogie gesprochen, die auch den Prolog betrifft: „*Troades* is not "about" the *Alexander* or the *Palamedes*, but it does have special echoes, parallelisms of character and language, and plot developments which place it in a kind of dramatic dialogue with the two previous plays.“ (1980, S. 65).

[272] S. Fontenrose, J., Poseidon in the *Troades*, in: Agon I, 1967, S. 135-141: er hält fest, dass die Liebe Poseidons nur die Mauer betreffe – so erklärt er das Wort **πόλει** (V. 7) – die er mit Hilfe des Apollo für Laomedon gebaut hat, und nicht die ganze Stadt mit ihren Bürgern umfasse. Er begründet seine Ansicht weiter, indem er sagt, „Why should Euripides have rejected homeric tradition and placed Poseidon among the gods who favored Troy?“. Wilson, J.R. lehnt diese Vermutung ab und sagt, dass der Gott auch in der *Ilias* (Η 446ff. und Υ 293ff.) nicht ganz gegen die Troer gewesen sei (Poseidon in the *Troades*: An exchange, in: Agon II, 1968, S. 66-68). Die Bedeutung des Wortes **πόλις** können wir in einer Stelle der Ilias erkennen: **πολλάων πολίων κατέλυσε κάρηνα** (B 117f.), die die Polis als einen lebendigen, in enger organischer Beziehung mit ihren Bürgern stehenden Körper versteht, der mit ihnen lebt, leidet und handelt, und der auch von der Literatur als solcher herausgegriffen ist.

Im Prolog referieren Poseidon und Athena, die zwei *πρόσωπα προτατικά*, die Vorgeschichte und führen den Zuschauer in die Ausgangssituation des Dramas ein. Die erste, schwerwiegende *rhesis* des Stückes spricht Poseidon, der hier gemäß der homerischen Tradition auf troianischer Seite steht. Versuche, die Unterstützung Troias durch Poseidon anzuzweifeln, wurden von vielen Interpreten unternommen[272]; die Haltung aber des Gottes und die Idee, die ihm Euripides angesichts der Zerstörung Trojas verleiht, sollen deswegen nicht verfehlt werden, weil der Dichter in seinem Stück die Griechen in düsterem Licht zeigt und den Troern seine Anteilnahme an der Zerstörung ihrer Stadt bekunden möchte. Bei diesem Versuch soll der Betrug des Laomedon (*Φ* 441f.) an Poseidon in diesem Punkt fehlen, weil es der dramaturgischen Assoziation der Rolle des Gottes und aller im Stück beteiligten Personen nicht dient. Poseidon stellt klar, dass die Zerstörung Troias ein Werk der beiden Götinnen, Hera und Athena ist: ***νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ / Ἥρας Ἀθάνας θ᾽, αἵ συνεξεῖλον Φρύγας*** (V. 23-24), was seine Teilnahme endgültig ausschliesst, seine Unterstützung der Troer eindeutig macht und das weitere Geschehen vorwegnimmt. Die Einfügung des Parisurteils, das in den *Troerinnen* mit großem Nachdruck im Rededuell zwischen Hekabe und Helena im dritten Epeisodion (V. 914-1032) dargestellt wird, spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle. Die Provokation des Krieges als eine von den Götinnen eingesetzte Tat entlastet die Vorurteile gegen die Troer und legt großen Wert auf die Misshandlungen der Griechen. Dieses Bild, aus der Vorstellung der Griechen und Troer in *Alexandros* und *Palamedes*[273] hervorgegangen, wird in den *Troerinnen* fortgesetzt, damit die Ubiquität der Willkür und des Hochmuts der griechischen Seite besonders klar hervortritt. Die ***εὔνοια***, die Gunst Poseidons gegenüber den Troern während des Krieges macht die Position der Troer und Griechen klar, und aufgrund des Frevels der letzten wird die troianische Seite im Stück befürwortet, während schon im Prolog das düstere Los der griechischen Führer sanktioniert wird. Man kann von Anfang an seine Einstellung zu diesem Angriff definieren, und es ist schon selbstverständlich, dass diese Tragödie auf der Seite der Angegriffenen steht und ihr Los lamentiert. Poseidon spricht von der Defilierung der heiligen Haine und der Götterstätten sowie der Erschlagung des Priamos am Altar des Zeus Herkeios. Die Hybris der Sieger hat alle Beute und das Gold Troias geraubt; jetzt werden alle Bestohlenen zu den Schiffen geführt. Mitsamt den

[273] ebd. Scodel (1980, S. 65-66) sieht in der Darstellung des Parisurteils einen Versuch des Dichters die drei Tragödien inhaltlich und aitiologisch zu verbinden, die jetzige Situation mit der des *Alexandros* zu vergleichen und den Schwerpunkt der Geschehnisse zu verknüpfen.

letzten Hoffnungen für diese Stadt verlässt auch Poseidon sein Heiligtum, da ihm keine Ehre mehr zuteil wird (V. 25-27)[274]. Die Vehemenz der Beschwerden wird durch die Vorstellung der Gefangenen besonders klar, weil es bewusst macht, dass der Krieg keinen Unterschied zwischen Opfern macht, sondern alle das gleiche Los teilen müssen. Die troianischen Frauen sind an die neuen Herren verlost worden und befinden sich in ihren Hütten, auf ihr Schicksal wartend. Unter ihnen benennt Poseidon also Helena, die später auftreten wird, damit die Ungerechtigkeit dieses Krieges, die Unschuldigkeit des wirklich Schuldigen in Zeiten der verwirrenden Entscheidungen, die der Krieg provoziert hat, noch einmal augenscheinlich wird. Die allerunglücklichste aber, Hekabe, liegt weinend vor der Tür (V. 36-38), unwissend, dass ihre Tochter schon am Grab des Achills geschlachtet worden ist und Kassandra dem Agamemnon zugeteilt wird, obwohl es ein Sakrileg gegen die Götter darstellt, weil sie ihr Leben Apollo gewidmet und ewige Jungfräulichkeit geschworen hat. Sie ist brutal und mit Gewalt (V. 43-44) zu einer Ehe mit Agamemnon gezwungen, und genau diese Erpressung wird den Griechen und im besonderen Fall Agamemnon zeigen, wo die Grenze menschlichen Handelns ist und was das übermäßige Selbstvertrauen diktiert, da mit dieser Tat sich Agamemnon an Apollo vergeht. Unter den Gefangenen, die das Los der Hekabe erfahren werden, stehen alle diejenigen, die im weiteren Verlauf des Stückes eine wichtige, auf die einzelnen Epeisodien verteilte Rolle spielen: Kassandra und Polyxene werden erwähnt, Andromache aber fehlt in der Rede Poseidons. Das Auslassen ihres Namens hängt mit ihrem Auftritt im zweiten Epeisodion (V. 577-798) zusammen, wo sie in ähnlichen Zügen vorgestellt wird, wie sie aus der mythischen Tradition (Ζ 365f.; Χ 483ff.; Ω 725ff.; Ω 734 -8) bekannt ist. Demzufolge ist Euripides nicht verpflichtet, schon im Prolog die Gestalt der Andromache vorzustellen, während auf diese Weise eine gewisse Peripetie durchgeführt wird, die ihr Ende darin findet, dass Andromache dem Publikum plötzlich im Botenbericht des Talthybios angekündigt wird. Mit einem kurzen Grußwort an die einst glückliche Stadt schließt Poseidon seine von Schmerz und echtem Mitgefühl geprägte Rede ab (V. 45-47), während er die Ankunft der Athena bereitet, indem er ein drittes Mal auf die Zerstörung Troias auf Athena zurückkommt (zuvor schon in V. 9-11 und 23-24). Die Antithetik ***ποτ' εὐτυχοῦσα*** und ***εἴ σε μὴ δικώλεσεν*** ist eine der Charakteristika der *Troerinnen*, die um die Begriffe des Einst und Jetzt, der Vergangenheit

[274] Die Griechen in den *Troerinnen* haben in ihrer Besessenheit und ihrem Machtwillen keine Rücksicht auf den Tempel Poseidons genommen. Die Situation erinnert an die Willkürakte während des peloponnesischen Krieges auf beiden Seiten der Kämpfer, wie z.B. die Spartaner den toten Pausanias im

und der Gegenwart, des bisherigen Glücks und des jetzigen schweren Loses gebildet sind.

Während das Augenmerk von Poseidon auf die traurige Situation der Troer gerichtet wird, betont Athena ihren Wunsch, die Griechen zu vernichten. Diese Drohung wird im Stück nicht realisiert, sondern fällt außer der dramatisch dargestellten und berichteten Handlung. Durch diesen Kunstgriff – er ist einmalig in den erhaltenen Tragödien – gelingt es dem Dichter, den wichtigen Aspekt, dass der Krieg Sieger und Besiegte gleichermaßen trifft, schon im Prolog zur Geltung zu bringen. Darüber hinaus wird das Augenmerk auf das Los der Troerinnen gelenkt, während die Grausamkeit der Sieger in düsteren Farben und mit Enttäuschung des Dichters dargestellt wird, was auch das Publikum erfasst. Überdies ist die Absicht des Euripides, eine Tragödie über die Besiegten zu schreiben, so dass den Zuschauern des 5. Jahrunderts besonders die Zeit des peloponnesischen Krieges bewusst wird, was der Krieg für die Schwächeren bedeutet und unter welchen Brutalitäten und Ungerechtigkeiten sie wegen ihrer untergeordneten Position leiden müssen.

Der Auftritt der Athena wird durch die Erwähnung Poseidons in V. 47 vorbereitet: ***Πάλλας Διὸς παῖς***, die jedoch überraschenderweise für Poseidon steht[275]. Könnte nicht das plötzliche Ankommen der Athena ein der beabsichtigten Motive der euripideischen Handlung sein, die aber mit der gesamten Konzeption des Stückes, und zwar mit dem Begriff der μεταβολή übereinstimmt? Könnte es nicht die Umwandlung der τύχη in Bezug auf die rechten und ungerechten Aktionen der Charaktere signalisieren? Ihr Kommen signalisiert die Erklärung der künftigen Zerstörung der griechischen Flotte bei ihrer Rückkehr, die im Stück sonst nicht außerhalb Kassandras Vorhersage erwähnt wird und inhaltlich im Plot der *Troerinnen* keinen Platz findet. Das vom Dichter vorgestellte Unglück der Griechen ist für das Los der Troerinnen von großer Bedeutung, da er von Anfang an vor dem Publikum die Sinnlosigkeit dieses Krieges betont und mit seiner

---

Tempel der Athena in Sparta haben liegen lassen und auch Heloten im Tempel des Poseidon in Taenarus geschlachtet haben, s. Thuk. I 128, 1; I 134-135, 1. Auch bei der Korkyra-Revolte s. Thuk. III 82ff.

[275] Athena und ihre Rolle im Prolog der *Troerinnen* wird von Wilson, J.R. (An Interpolation in the Prologue of Euripides' *Troades*, in: GRBS 8, 1967, S. 205-223) m. E. zu unrecht (s. Haupttext) angezweifelt. Wilson hält fest: Die Verse 48-97 „cannot belong in this position in this play", und dass es sich um eine Interpolation handelt. Er begründet seine Meinung dadurch, dass es an einer Wendung an die Göttin mangelt, dass Poseidon ihre Ankunft nicht vorbereitet und dass seine abschließenden Worte ***χαῖρέ μοι, πόλις*** seine Abfahrt bedeuten, die wegen des Auftritts der Athena wie eine Inkongruenz des Dichters aussieht, da der Gott nicht weggeht, obwohl er das versprochen hat. Außerdem ist seiner Meinung nach die monologische Lamentation der Hekabe, die schon im Prolog bei Poseidon angeführt wurde, durch das grundlose Dazwischentreten der Athena unterbrochen. Dagegen Biehl, W. (1989, S. 112): Er spricht von einer Zwillingskomposition, die den gleichen Umfang und die gleiche Gliederung, wie die des Poseidon aufweist.

Inszenierung fortfährt, nämlich mit der Darstellung des Leidens, während die Zuschauer das Ausweglose in der Situation der Frauen vor Augen haben, obwohl sie die schreckliche Darstellung der Rückkehr der Griechen erwartet hätten. Diese einmalig von Euripides eingesetzte Prologtechnik dient dazu, die unglücklichen Troerinnen in den Vordergrund zu stellen und durch ihren Schmerz die Situation des Krieges aus der Sicht derjenigen zu zeigen, die beherrscht worden sind und für die es immer an Mitleid und Interesse fehlt.

Athena tritt im zweiten Prologteil (V. 48-97) als Gesprächspartnerin hinzu und entwickelt einen Dialog, der dem vorigen entgegensteht. Hier wird über die Zukunft gesprochen, während in der *rhesis* Poseidons am Anfang der Abschluss der Handlung angekündigt wird. Sie enthält den Vorschlag, dass der bisherige Zwist zwischen ihr und Poseidon (Ο 213-17 und Υ 32-40) vergessen werden solle, damit sie beide ihren Plan durchführen könnten. Im Dialog der beiden Gottheiten ist die stichomythische Form darin begründet, dass Athena am Anfang immerhin für möglich hält, dass Poseidon ihrem Anliegen vielleicht Widerstand entgegensetzen könne. Die Zustimmung des Gottes jedoch gestattet Athena, weiter zu machen und ihr Anliegen vorzuführen. Sie ist gekommen, um um Hilfe zu bitten, nicht angesichts eines Auftrags des Zeus oder eines anderen Gottes, sondern wegen des troianischen Krieges und besonders der Haltung der Griechen. Sie ist überraschenderweise auf der Seite der Troer und zur Bestrafung der Griechen angekommen. Ihre feindliche Stimmung gegen die bislang geliebte und unterstützte griechische Seite ruft die Verwunderung ihres Zusprechers hervor, der sie fragt: ***τί δ΄ ὧδε πηδᾶις ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους / μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὃν ἂν τύχῃς;*** (V. 67-68). Sie gibt ihre Erklärung ab und bestätigt mit ihrer Frage die große Tragweite des Frevels der Griechen, die wegen des inhaltlichen Gewichts unter den Göttern schon bekannt sein müsste. Die Bestrafung der Griechen erfolgt wegen der persönlichen Missachtung (***ὑβρισθεῖσάν με καὶ ναοὺς ἐμούς***, V. 69), die Athena erlitten hat, als der Lokrer Aias, Sohn des Oileus, Apollos Priesterin Kassandra in ihrem Tempel mit Gewalt geschändet hat, als sie im Heiligtum Schutz gesucht hat; eine Tatsache, die die Griechen ungestraft (***κοὐ δείν' Ἀχαιῶν ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ' ὕπο***, V. 71), haben geschehen lassen. Euripides hat dem vorgegebenen Mythos hier eine Änderung[276] hinzugefügt, indem er

[276] Proklos p. 92 Severyns= 108 Allen; Iliupersis (261-265 Sev.); Alcaeus fr. 298 V. -s. Stephanopoulos, Th., (Athen 1980, S. 90): „Nach der Iliupersis wurde Aias von den Griechen wegen seines Vergehens mit Steinigung bedroht, rettete sich aber dadurch, daß er selbst zum Altar der Athena Zuflucht nahm. Im wesentlichen ähnlich lautet die Geschichte bei Alkaios […] Bei Euripides dagegen stehen die Griechen dem Frevler tatenlos gegenüber […] Ihre Bestrafung erscheint danach sehr gut motiviert. Nicht nur daß Aias frevelte, sondern auch daß die Griechen den Frevel ungesühnt ließen, hat dazu geführt."

den Griechen die Duldung des Frevels unterstellt. Dies dient seiner Absicht, den Frevel dem gesamten griechischen Heer anzurechnen und dadurch seine Kritik an den Kriegshandlungen auszuüben, die unzweifelhafte Brutalitäten der Mächtigen zeigen. Die politische Dimension der Aussage des Euripides, die Verallgemeinerung des Frevels und die verdiente Bestrafung aller Griechen ist für die Behandlung des trojanischen Stoffes indikativ, zumal die Umakzentuierungen und die Verbreitung des Themas aus der mythischen Vergangenheit über die Autor-Gegenwart, wo die Korruption die ganze griechische und besonders die attische Welt, die die Rolle des Herrschers spielt, anbelangt, ersichtlich werden. Hier kommt in Form der Enthüllung und der Anspielung die traurige Wirklichkeit der Macht, ihres Erwerbes, ihrer Ausübung und ihrer Erweiterung vor Augen. Die aktuellen Fragen[277], die das Erleben des peloponnesischen Krieges aufgeworfen hat und denen eine neue Qualität zugekommen ist, finden sich in den *Troerinnen* in der mythologischen Zeitstufe, auf der traditionellerweise die Gattung der Tragödie spielt und die für griechisches Empfinden nicht aus der historischen Chronologie herausgenommen ist, d.h. der mythischen Vergangenheit, sondern aus der anachronistischen Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer für ihre eigene Gegenwart und ihre ungelösten Probleme. Auf dieser Zeitstufe spielt Euripides auf die aktuellen politischen Fragen an, die seine Zeitgenossen bewegten und mit denen die von den Mächtigen gefassten Entschlüssen zusammenhängen. Einen solchen Entschluss betrifft das Sakrileg des Aias, Kassandra im Heiligtum der Athena zu vergewaltigen, bei dem er die Toleranz der anderen Griechen hatte, da sie tatenlos dem Frevler gegenüber standen, und das zum Schluss das Verderbnis des ganzen griechischen Heeres mit sich brachte. In der Szene wird noch einmal deutlich, dass sich der Willen des Einzelnen schrankenlos durchsetzt, während die Gemeinschaft es hinnimmt, wie sie es schon mit der Entscheidung des Odysseus zur Hinrichtung des Palamedes im zweiten Stück der Trilogie getan hat. Die Griechen nämlich haben dadurch Hybris begangen, sie haben Aias nicht einmal ein Wort gesagt (V. 71 ***ἔπαθεν οὐδ' ἤκουσ'***), und demzufolge müssen sie bestraft werden; nachdem ihnen Athena durch den Beitrag des Zeus bei der Eroberung Troias geholfen hat, stehen sie ihnen jetzt nicht mehr zur Verfügung, sondern bereiten ihnen Schwierigkeiten, da sie keine Achtung für ihre Tempel gezeigt und die Untat der

[277] Die Herrschaftsideologie der Griechen, die im troischen Krieg ihren Hochmut und Zügellosigkeit durch ihr Handeln gezeigt haben, kann man mit der der Athener im peloponnesischen Krieg und besonders dem Melierdialog parallelisieren. Murray stellt fest, dass die Melieraffäre ausschlagebend für die Konstruktion der *Troerinnen* war (vgl. Thuk. V 105, 2). S. dazu G. Murray, Euripides and his age, 2nd ed., Oxford 1947, S. 83-84. Gleiche Bilder finden wir sogar bei der Handlung der Spartaner im thukydideischen Werk, wo

Verschleppung der jungfräulichen Kassandra ungesühnt gelassen haben. Diese Zügellosigkeit und Respektlosigkeit sollen ihr Ende finden, was aber nicht im Plot der *Troerinnen* geschieht. Der Untergang der Griechen scheint hier die Folge der Tat des Aias zu sein. Ein weiteres Mal, wie im *Palamedes*, behauptet sich der Einzelne schrankenlos: Odysseus in seinem Willen zur Macht bezichtigt zu unrecht Palamedes, und Aias schleppt in seiner Lüsternheit Kassandra weg. Beide Aktionen nimmt die Gemeinschaft der griechischen Seite hin. Dadurch entsteht ein kausaler Zusammenhang zwischen der Hinrichtung des Palamedes und dem Untergang der Griechen beim Kaphereus, da die Gemeinschaft, das ganze griechische Heer, über dem Wohl des Einzelnen steht. Der Unterschied liegt nur in der Haltung der Götter: Sie greifen ein, wenn sie sich beleidigt fühlen, und das ist in Bezug auf Aias der Fall.

Athena verlangt wegen des Sakrilegs der Griechen den Beistand Poseidons, nicht weil eine Stadt zerstört wurde, sondern weil den Tempeln kein Respekt gezeigt wurde. Die Moral der beiden Gottheiten ist in diesem Punkt zweifelhaft, sie passt aber zu der gesamten Konzeption des Stückes, wo moralische Bewertungen zweitrangig sind. Obwohl die Götter nicht verantwortlich für den verwerflichen Charakter der Menschen gemacht werden, werden sie angeklagt, da sie es gestattet haben, dass rechtschaffene Menschen, die Troer, leiden. Von allen Göttern wird die Hilfe Poseidons gefordert. Athena weiss eben, dass er eine troiafreundliche Haltung[278] gezeigt hat und ist deshalb angesichts der Zerstörung der heiligen Stätten und der Tempel schon gegen die Griechen empört und bereit, sie im Namen der Gerechtigkeit zu bestrafen. Sie will, dass Poseidon die Griechen durch einen Seesturm auf ihrer Heimfahrt plagt, da Aias durch seinen Frevel für die Griechen Untergang und Tod auslöst (V. 77-86)[279]. Poseidon stimmt dem Vorschlag der Athena zu und entscheidet sich entsprechend seiner Tendenz, den Troern zu helfen und einem gewissen Pakt mit Athena einzugehen, positiv für den göttlichen Plan. Das gegenseitige Einverständnis der Gottheiten ist für den Sinngehalt des Stückes von großer Wichtigkeit, zumal mit der Bestrafung der Griechen die folgende ungestraft bleibende Siegerwillkür wenigstens im Sinne einer mit Sicherheit auf Erfüllung

---

augenscheinlich ist, dass sie keinen Respekt vor den Göttern und ihren heiligen Stätten zeigen: I 127, 1; I 128.

[278] Seine troiafreundliche Tendenz ist neben anderen Stellen schon bei Homer sichtbar, s. *Y* 291ff., *H* 452ff., *Φ* 446-9; *Andr.* 1009-1018, *Tro.* 814, *Hel.* 1511, *Or.* 1388.

[279] Mit Recht sieht Scodel (ebd. S. 67) in diesen Versen einen Hinweis auf das zweite Stück der Trilogie, *Palamedes*; dort hat Nauplios die heimtückische Ermordung seines Sohns verurteilt und seine List gegen die Griechen angekündigt; der Sturm der Götter in den *Troerinnen* ist die Voraussetzung für Nauplios' Rache, und es kann kein Zufall sein, dass Poseidon Palamedes' Vorfahre war, was die inhaltliche Verbindung der zwei Stücke ermöglicht.

ausgerichteten Erwartung einen Ausgleich von göttlicher Seite erhält [280]. Es ist überdies ausschlaggebend, dass von Anfang an die Frevel der Griechen sowohl den troianischen Frauen, Hekabe, Andromache, Kassandra und Polyxene, als auch dem kleinen Astyanax gegenüber ein schweres Ende bedeuten, das jeder Mensch aufgrund willkürlichen Akte erleiden muss.

Poseidon beschließt das Gespräch mit einer Sentenz, die eine bewegte und warnend vorgetragene Klage einschließt und das Hauptmotiv der vorgesprochenen Worte umfasst:

μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις
ναούς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων·
ἐρημίαι δούς <σφ'> αὐτὸς ὤλεθ' ὕστερον[281]

Die abschließenden Verse der Rede Poseidons lassen den Niedergang der Griechen als eine Bestrafung für ihre Gottlosigkeit und nicht für ihren Zug gegen die Troer oder die Versklavung der unschuldigen Frauen und die Tötung des Astyanax erkennen. Der Krieg wird dadurch im menschlichen Bereich gleichgestellt mit einem Verstoß gegen Göttliches. Aus göttlicher Sicht muss der Frevel und die dazugehörige Strafe gerechtfertigt und die Beteiligung der Götter in dieser kultischen, religiösen mitsamt der politischen Dimension der dionysischen Feste in Athen hervorgehoben werden. Weit weg jedoch von einer solchen Interpretation der *Troerinnen* wird Euripides den weiteren Verlauf des Stückes, nämlich die Darstellung des Leidens der Troerinnen als Folge der übermütigen Haltung der Griechen, sowohl der Athener als auch der Spartaner, im Sinne des menschlichen Denkens und Handelns vorstellen. Die Götter haben ihre ihnen zugeteilte Stellung im Prolog bekommen, die Entwicklung des Plots aber soll zeigen, dass sie sich an den Ungerechtigkeiten der Griechen nicht beteiligt haben, sondern sämtliche Vorwürfe dem griechischen Hochmut gemacht werden müssen. Wie schon Erbse[282]

---

[280] Die Rolle der Götter selbst setzt ihre Stellung im Werk des Euripides zurück, und es ist dadurch erkennbar, dass ihnen in den *Troerinnen* ein großer Beitrag am Geschehen verliehen wird, obwohl sie im Laufe des Stückes stumme und hinter den Kulissen bleibende Akteure sind. Für eine untergeordnete Rolle der Götter im Werk des Euripides, s. Flashar, H., Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart und Leipzig 1997: „Bei Euripides führt die Feststellung des vermeintlichen Widerspruchs im Nebeneinander von göttlicher und menschlicher Aktivität zu einem Zweifel an dem göttlichen Anteil: er sei nur Schein, Illusion […]"; s. auch Lefèvre, E., Die Funktion der Götter in Euripides' Troades, in: WüJbb N.F. 15, 1989, S.59-65: er bezweifelt die Rolle der Götter trotz ihrer Vorstellung im Prolog und stellt fest, dass der Zufall (V. 1203-6), die μεταβολή (V. 614-5) anstelle der göttlichen Einmischung getreten ist.

[281] Text nach Diggle, Oxford 1981, Vol.II. – Der Prolog enthält außer des deus ex machina, einer Prophezeihung (V. 77-94) und eines Aitions (V. 9-14) eine moralisierende Nuance, die ihm die Rolle eines Epilogs zuschreibt und mit den Geschehnissen des Dramas eng verknüpft ist.

[282] Ebd. S. 66; Thukydides hat von der Rücksichtslosigkeit der Spartaner auf die heiligen Tempel gesprochen: III 56, 2, III 58, 2, III 68, 3. Sie haben dadurch auf die eine oder andere Weise während des peloponnesischen Krieges der göttlichen Bestrafung nicht entrinnen können wie die Griechen in

zurecht klargestellt hat: „Die Sieger haben jedes Maß überschritten und alle göttlichen Gebote mißachtet. Nur deshalb schreiten die Götter ein; denn sie wollen ein deutliches Exempel statuieren und die Menschen in ihre Schranken weisen“[283]. Im weiteren Verlauf des Stückes wird augenscheinlich, dass die Vorwürfe der Götter, die Griechen hätten jede Grenze in Bezug auf die Ethik und die Ehre überschritten und gedankenlos und übermutig gehandelt, in der Unterjochung der Frauen und den Morden an unschuldigen Menschen verwirklicht werden. Was sie als Frevel vorgestellt haben und woraufhin sie den Untergang der Griechen als Ziel setzen, wird in den folgenden Episoden gerechtfertigt und zugleich der eigentlich Schuldige hervorgebracht. In der Reihe der Tragödien der Trilogie wird stufenweise die Schuld an der Führung des trojanischen Krieges enthüllt und der Beitrag der Griechen dazu für den wichtigsten gehalten. Der Vergangenheitsbezug, den diese Tragödie zu erkennen gibt, dient einer großen Erkenntnis- und Bewältigungsfähigkeit für die Gegenwart. Die Wahrung der Gerechtigkeit, die angemessene Bestrafung der Griechen richtet das darüber einsetzende Nachdenken auf die geistigen und politischen Hintergründe der Gegenwart. Der Frevel der Griechen und ihre dazugehörige Vernichtung sind nicht Elemente der Verwicklungen des Plots, sondern dienen der poetischen Entwicklung außerhalb des Dramas der *Troerinnen* an, die am meisten aber in den Exodos von dem deus ex machina verwirklicht wird. Es betrifft die abschließende Zerstörung der griechischen Flotte an Kap Kaphereus, mitsamt dem Abenteuer der in diesem Krieg Beteiligten, die wie die Athener und die Spartaner im peloponnesischen Krieg büßen mussten. Der Zuschauer ist berechtigt, seine Schlüsse zu ziehen und das Vorgehen der griechischen Handlung in Troia mit den Taten der Griechen und besonders der Athener und der Spartaner ihren Allierten und anderen gegenüber mit ihrer Gegenwart zusammenzubringen.

C. 2 Prolog. Die menschliche Dimension

Zum menschlichen Bühnengeschehen leitet der dritte Teil des Prologs über, Hekabes Monodie (V. 98-152), die im Mittelpunkt der Gesamtvorführung des Loses der Troianerinnen steht und infolge ihrer Darstellung im Götterprolog (V. 36ff.) ihren

---

euripideischem Stück. – Die Stellung des Historikers gegen die Misshandlungen der Spartaner weist darauf hin, dass das Stück besonders gegen die Frevel der Gegner der Athener steht, trozdem aber sind auch die letzten nicht von jedem Vorwurf entlastet.

[283] Dagegen Manuwald, B. *μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις*. Zu Euripides, Troerinnen 95-97, in: RhM 132, 1989, S. 236-247. Nachdem er den Text sprachlich-formal betrachtet und gegen die Überlieferung seine Konjekturen einsetzt, sagt er: „Das Schlußwort Poseidons ist also tatsächlich sowohl formal als auch inhaltlich genereller als die zuvor erhobenen Vorwürfe gegen die Griechen und stellt insofern eine

Auftritt rechtfertigt. Sie muss also noch vor dem Auftritt des Poseidon auf die Bühne gekommen sein, sei es, wie die übrigen Frauen, vom Zelt, sei es von außen her. Hier steht die ehemalige Königin allein und ohne den Chor auf der Bühne und jammert über die Katastrophe Troias und ihr schweres Unglück. Ihr Zustand ist an die Rede Poseidons angeschlossen, wo sie traurig und mit Tränen am Boden liegt und in Ohnmacht gerät. In dieser Phase des Prologs versucht sie, sich selbst aufzurichten: *ἄνα δύσδαιμον᾽ πεδόθεν κεφαλὴν / ἐπάειρε δέρην <τ᾽>*, aber ihr Versuch bleibt vergeblich. Ihre Worte machen klar, dass sie sich als Schutzsuchende versteht; sie kommt wie jede Frau, es gibt aber keinen Altar, nur das Zelt des siegreichen Königs. Sie ist schutzlos, es gibt keinen Gott, der sie in Obhut nähme. Sie bewegt sich in Verzweiflung und fragt sich, wie sie auf das schmerzliche Geschehen, den Fall Troias, reagieren soll. Diese Szene, die vor einem Altar sich abgespielt zu werden scheint, leitet eine besondere Art des Dramas ein, das als Überlebensdrama[284] bezeichnet werden könnte. Hekabe weiß nicht, wie sie sich retten kann und wie sie weiter ohne ihren Mann Priamos und ihre Heimat leben soll. Sie fügt eine Reihe von rhetorischen Fragen (V. 106-107 und 110-111) hinzu, die keiner Antwort bedürfen, sondern eine Äußerung der Verzweiflung und der Trauer sind. Es gibt hier jedoch keinen Retter, und so wird im Folgenden die Trauer immer größer und aussichtlos, wenn Hekabe das Los ihrer Familienmitglieder und ihr eigenes erfahren wird. Nach der Monodie der Klage, die von unwissenden und ziellosen Bewegungen begleitet wurde, folgt ein zweiter verzweifelter Ausruf der Königin, als sie an das zukünftige Geschehen denkt. Sie sieht die Ankunft der griechischen Flotte, die über ihren Sieg jubelt und sich nähert: *αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶι / συρίγγων τ᾽ εὐφθόγγων φωνᾶι* (V. 126-127). Im relativischen Prädikationsstil eines Hymnos werden die griechischen Schiffe beschworen, die Troia das Unheil gebracht haben. Sie sind gekommen, Helena zu holen, die als Stifterin des Zuges moralische Schuld an dem Mord des Priamos und der Kinder der Hekabe trägt. Dieser Gewissheit entspricht die weitere Entwicklung der Geschehnisse, wenn Talthybios kommt, um die Frauen zu ihren neuen Herren zu führen, sowie im letzten Epeisodion, wenn Menelaos die nicht von ihm selbst herbeigeführte Bestrafung der Helena vorbereitet. In ihrer Bitterkeit ruft Hekabe die anderen Leidensgefährtinnen, die in zwei Halbchören[285] geteilt werden, zu einem gemeinsamen Lied, das jetzt aber den

---

grundsätzliche Warnung vor dem (Angriffs-)Krieg dar […]. Eine strikt pazifistische Haltung ist in den *Troerinnen* aber auch bei der hier vertretenen Auffassung nicht erkennbar."

[284] Zum Begriff s. Ritoók, Z. (Gymn.100, 1993, S. 109-125, bes. 123).

[285] Beide, Hekabe und die zwei Chöre, gehören zur selben Gruppe der Verlosten. Der Chor zieht nicht aus den Hütten auf die Bühne, da er dann von der Verlosung ausgenommen wäre, sondern kommt aus den

einstigen freudigen Gesang enthüllt, den sie sangen, als Priamos noch das Szepter seiner Herrrschaft hatte. Damit wird eine interessante Verbindung möglich: Einerseits kann der Chor im Wechselgesang eingehend über die Situation, von der er bedroht ist, unterrichtet werden, andererseits kann in den längeren Partien und im monodischen Chorgesang das Pathos, das durch die Nachrichten frei wird, artikuliert werden. Die Parodos ist metrisch durch den Gebrauch von Anapästen bruchlos an die Partie der Hekabe angeschlossen. Der Gegensatz der beiden Teile, der Monodie und des Amoibaion zwischen Chor und Schauspieler, liegt darin, dass das erste das Ethos Hekabes und ihr Leiden skizziert, während das zweite das Schicksal aller Troerinnen verdeutlicht und den Übergang auf das erste Epeisodion klarmacht. Außerdem spielt der Chor in den *Troerinnen* eine Rolle, die von einem anteilnehmenden Boten auf eine selbst vom Unglück getroffene, leidende Figur des Stückes übergeht[286], die auf Geheiß der Königin vortritt, um ihr Leid zu teilen und ihr Schicksal zu erfahren. Nach dem Ruf der Hekabe treten in Strophe und Gegenstrophe Halbchöre aus den Zelten – so wird der Bereich des persönlichen Unglücks der Hekabe verlassen und die Allgemeinheit und die Gemeinsamkeit der Klage hervorgehoben – und erfragen von ihr im lyrischen Dialog, ob der Aufbruch bevorstehe und ob die Verlosung schon stattgefunden habe. Sie sind entsetzt, unsicher und ängstlich fragen sie: ***Ἑκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωΰσσεις***, weil sie nicht genau wissen, aus welchem Anlass Hekabe jetzt zu klagen begann. Sie kündigt im Sinne eines Botenberichtes[287] die Vorbereitungen der griechischen Schiffe an, mitsamt den griechischen Frauen heimzukehren, und in Furcht rufen die Troerinnen die in den Zelten zurückgebliebenen Frauen, unter denen auch Kassandra ist, deren möglichen Wahnsinnsakt Hekabe befürchtet. Die Anteilnahme des Chores und seine Beteiligung an den bangen Äußerungen Hekabes verstärken die schon gespannte Stimmung des Eingangs und führen in die Hauptthemen der Tragödie ein, die den Grundton der folgenden Szenen ausmachen, während die Befürchtungen und Sorgen des Chores auf ihn selbst ausgedehnt und universeller im Sinne einer ‚Schicksalsgemeinschaft'[288] geworden sind. In der Gegenstrophe (V. 176-196) fragt der Chor, ob die griechischen Führer sich für die

---

Parodoi in die Orchestra; dasselbe gilt für Hekabe, die sich *πυλῶν πάρος* (V. 37) befindet. Ausführlicher s. M. Hose, Studien zum Chor bei Euripides, Teil II, Stuttgart 1990, S. 289ff.

[286] Hose hat die Unterschiede zwischen den beiden Chören in der *Hekabe* und den *Troerinnen* klargestellt, nämlich dass er im zweiten Stück des Trostes bedarf, während er im ersten von Hekabe beraten und getröstet wird (ebd. M. Hose, Teil II, S. 287-294, bes. 293).

[287] Biehl, W. (1989, S. 126).

[288] Zum Begriff, s. ebd. Hose, Teil I, S. 19.

Tötung der Gefangenen entschieden hätten; die Antwort Hekabes, die für ihre Zukunft Ungewissheit äußert, entsetzt ihre Begleiterinnen. Sie vermutet, dass die Auslosung der Gefangenen und damit der Weg in die Sklaverei unmittelbar bevorstehe. Während der Chor weitere Fragen nach den Zielorten der Deportation stellt (V. 187-195), bedrängen die ehemalige Königin selbst vor allem die quälenden Gedanken an das eigene Sklavenlos. Sie fügt noch eine Antithese zwischen ihrer bisherigen Stelle: ***ἃ Τροίας / ἀρχαγοὺς εἶχον τιμάς;*** (V. 195-6), und der jetzigen: ***ποῦ πᾶι γαίας δουλεύσω γραῦς*** (V. 191) an, die die Rahmen des ganzen Stückes bildet und die aussichtslose Lage der Troerinnen zur Schau stellt.

C. 3 Parodos und Stasima. Die Haltung des Chors

C. 3. 1 Parodos

Nach dem Amoibaion zwischen Hekabe, der immer auf der Bühne stehenden Protagonistin, und dem Chor, der lyrischen Äußerung der Verzweiflung und der Schwäche der Troerinnen, kommt das Lied, der Einzug des Chors und die Parodos (V. 197-229). In diesem Lied besteht eine – durch die Zeitumstände im Jahre der Aufführung (415 v. Ch.) bedingte – Spannung zwischen der Bühnensituation und den bei dem Gedanken an die griechischen Zielorte der Deportation bei Euripides und seinen Zuschauern ausgelösten Empfindungen. Diese werden plötzlich so stark, dass dadurch die Geschlossenheit des dramatischen Geschehens vorübergehend in Frage gestellt zu sein scheint. In der zweiten Strophe (V. 197-213) bricht der Chor, an Hekabes Klage (V. 186-196) anknüpfend, ebenfalls in Klagen aus. In Zukunft werden die Frauen nicht mehr als Freie am Webstuhl sitzen, vielmehr haben sie, die noch den Anblick ihrer Kinder in frischer Erinnerung haben, nun schon bald im Lande des Feindes Siegerehe und Sklavendienste zu erwarten. Wie eine absichtliche Vorführung der griechischen Städte reihen sich in Strophe und Gegenstrophe die Zukunftsbilder aneinander. Von den Zielorten der Deportation steht am Anfang das Land der Korinther, wo Peirene steht, und die Heimatstadt des Dichters und seiner Zuschauer an erster Stelle (V. 208f.). Wenn daneben die Erwähnung Spartas einen erheblich größeren Umfang aufweist (V. 210-213), so wird man das der historischen Situation des Aufführungsjahres[289] zuzuschreiben haben. In der Gegenstrophe (V. 214-229) wird -in offensichtlicher Antithese zu den schmerzlichen Gefühlen am Ende der Strophe- das glückliche Land am Peneios, Thessalien, gepriesen. In der Mitte (V. 220-223) folgt an dritter Stelle Sizilien, auch

[289] S. Kapitel zum Forschungsstand, Anm. 25-27.

Unteritalien wird mit eingeschlossen, deren Schilderung zu einem Anachronismus führt. Denn natürlich waren am Troianischen Krieg keine Kämpfer aus diesen Gebieten beteiligt, die jetzt eine Troerin als Beute erhalten könnten. Dieser Anachronismus kann zwar, insbesondere durch eine ahistorische Rezeptionsweise unterstützt, aus dem Blick geraten, ist aber trotzdem konstitutiv für die Gattung der Tragödie: Erst der Bruch zwischen mythischer Vergangenheit und Autor-Gegenwart lässt die Zeitbezogenheit der *Troerinnen* hervortreten. Die Darstellung der Orte und die Beschreibung der Charakteristika der jeweiligen Stadt sind mit der Gegenwart des Dichters zu verknüpfen. Sie stellt unzweifelhaft die geläufige Ansicht über die Griechenstädte und diejenigen Italiens in der Periode des peloponnesischen Krieges klar. Die Orte bilden eigentlich außerhalb ihres lyrischen Gewandes den Schwerpunkt des Interesses des griechischen Zuschauers und der griechischen Führung, die die Entscheidungen der Kriege und Angriffe traf. Mit der Vorführung sensibilisiert der Dichter sein Publikum, indem er seinen Zuschauern Zeichen und Eigenschaften der einzelnen Orte[290] gibt, die sie greifbar machen, so dass man die Kriege um solche Landschaften und den Zwiespalt der griechischen Städte kritisiert. Die Orte, mit denen die Athener in Konflikt geraten sind, fallen ins Gewicht. Die Erwähnung der Peirene bei Korinth in den *Troades* erinnert an den Anfang des peloponnesischen Krieges, als sich die Athener für Korkyra und gegen Korinth eingesetzt haben (s. Thuk. I 44ff.). So haben gerade die V. 220-229 als Anhaltspunkt für Erwägungen über zwischenstaatliche politische Aussagen des Stückes gedient, das gerade am Vorabend der sizilischen Expedition zur Aufführung kam und von den Verhältnissen der Städte und der Haltung der Menschen beeinflusst wurde. Bei einer auf zeitgeschichtliche Begebenheiten ausgerichteten Interpretation biete das Werk des Thukydides und des Plutarchs[291] eine Spiegelung des innenpolitischen Klimas in Griechenland. Euripides habe aufgrund der sogenannten ersten sizilischen Expedition im Jahr 427 die Verse des Chors bearbeitet und seine Abneigung gegen die zweite in Vorbereitung stehende sizilische Expedition des Jahres 415 zeigen wollen, da es um eine

---

[290] *τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν / Θησέως εὐδαίμονα χώραν. μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα* (V. 208-210); *τὰν Πηνειοῦ σεμνὰν χώραν* (V. 214); *Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν* (V. 219) sowie die Verherrlichung Siziliens und Unteritaliens; die Erwähnung aber von westlichen Ortschaften ist von Easterling, P.E. dadurch erklärt, dass Euripides diese Verse (202-229) zugunsten der fremden Zuschauer oder Patronen geschrieben habe (Euripides Outside Athens: A Speculative Note, in: ICS 19, 1994, S. 73-80, bes. 80: „[P]erhaps we ought to be less inclined to define the ideology of fifth-century tragedy as almost obsessively Athenocentric […] and pay more attention to the potential interest and relevance of Attic drama' s contemporary audiences elsewhere." Es ist zwar möglich, dass der Dichter die Zeit vor der sizilischen Expedition seinen Zeitgenossen mitteilen und die Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit eines Angriffs betonen wollte, oder auch seine Aufregung vor dem Akt eines agressiven Angriffs in einem anderen Land zu zeigen versuchte.

[291] Thuk. VI 24; Plut. (*Alkibiades*, Kap. 17).

Verherrlichung Siziliens geht, deren Repräsentant Hermokrates war (Thuk. IV 62)[292]. Es scheint trotz der falschen Führung der Athener und ihres Besitzstrebens (Thuk. III 86, 4, IV 60, 1; 61, 3; 64, 5; 65, 4) selbstverständlich zu sein, dass es hier um ein Enkomium Athens und einen Vorwurf gegen Sparta geht. Auf der einen Seite wird Athen durch den optativischen Wunschsatz sowie die explizite Nennung der Reihenfolge in den V. 207-9 deutlich als das Lieblingsziel des Chores hervorgehoben:

τὰν κλεινὰν εἴθ' ἔλθοιμεν

Θησέως εὐδαίμονα χώραν

Auf der anderen Seite steht die kategorische Ablehnung gegen Sparta (V. 210-212):

μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα

τὰν <τ'> ἐχθίσταν θεράπναν Ἑλένας

ἔνθ' ἀντάσω Μενέλαι δούλα

Sparta, die stark verhasste Stadt des Menelaos und der Helena, wird negativ beurteilt (V. 207-213). Klytaimestra, die ehrlose Mörderin, ist nicht namentlich erwähnt, sondern durch ihre Stellung als Frau des Agamemnon von Hekabe genannt (V. 250). Dem Zuschauer ist wohl bewusst, dass Helena, der Grund des Krieges, aus Sparta kommt, und demzufolge werden ebenso die anderen spartanischen Frauen nicht im besten Licht vorgeführt[293]. Euripides, so könnte man sagen, scheint Sparta einen großen Anteil an der Verantwortung für den peloponnesischen Krieg zu übertragen, wie sich durch die spartanischen Repräsentanten zeigen lässt. Hierin wird deutlich, wie er sich darum bemüht, den Chor als Gestalt mit eigenem Schicksal singen zu lassen, da er ausdrücklich seine Präferenzen und Aversionen formuliert (freilich hat die Bewertung der Orte auch die Funktion, Sparta und Athen zu kontrastieren, indem Sparta und seine Misshandlungen durch die Aussagen des Chors und die Vorstellung der Charaktere, Menelaos und Helena, nicht verborgen bleiben). Die Tragödie steht somit unter der eigentümlichen Spannung zweier Zeitstufen: auf der einen Seite ist in ihr die Gegenwart des Euripides greifbar mit ihren Konflikten und ihren Fragen; auf der anderen Seite steht die mythische Vergangenheit mit ihren Vorgaben, während Euripides diesen Grundkonflikt auf gegenwärtige Probleme hin spezifizieren kann: Das Jetzt, das zeitgenössische Erlebnis, gibt den Stoff vor, den Grundkonflikt und, besonders an dieser

---

[292] In seiner Rede spricht er vom Charakter der Sizilianer: *ἀρετῇ ἀμυνούμεθα* (IV 63, 2), wie die Beschreibung des Euripides klarstellt: *καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς*.

[293] Vgl. Poole, W., Euripides and Sparta, in: A. Powell- S. Hodkinson (Hrsgg.), The Shadow of Sparta, London-New York 1994, bes. S. 9-11, wo Poole festhält, dass spartanische Frauen wie Helena (*Tro.* 991-6) nach Reichtum trachten und nicht Männer; zur Handlung der Spartaner im Krieg, besonders den Platäern

Stelle der Parodos, den Unterschied und die Zwietracht der griechischen Städte, wie sie um Erweiterung, im Fall Spartas und Athens, oder zur Abwehr gegen die Angreifenden, im Fall Thessaliens oder Siziliens, kämpfen. Die Verherrlichung der Stadt Athen hängt nicht damit zusammen, dass Euripides mit den Handlungsweisen der Athener zufrieden war bzw. sie nicht verurteilen wollte, sondern sie ist einfach die lobende Aussage eines Dichters, der in Athen geboren ist und der sich berufen fühlt, Seinesgleichen den Status ihrer Stadt zu zeigen und zugleich doch eine Kontrastfolie zu bilden: Wie könnte eine so gepriesene und hochentwickelte Stadt wie Athen Vorläufer eines solchen Krieges sein? Auf der anderen Seite können die negativen Bemerkungen im Fall Spartas dadurch erklärt werden, dass Euripides in seinem poetologischen Verfahren die schon bestätigte Ansicht, dass die Schuld bei der spartanischen Helena liege, im Sinne einer Verknüpfung der mythologischen Tradition und der politischen Aussage, zeigen wollte.

Der Chor teilt die Trauer und die Sorge Hekabes um ihre Zukunft, und indem er von seinem zugewiesenen Los und seinem weiteren Leben in Griechenland singt, skizziert er eine Situation, die im 5. Jahrhundert v. Ch. vielmals durchlebt und von vielen Leuten formuliert wurde. Der peloponnesische Krieg hat die Menschen in Zweifel und Unsicherheit versetzt; dieser Unterschied zwischen den Angreifenden, den Mächtigen und den Angegriffenen, den Schwächeren wurde von Thukydides in seinem Werk besonders betont. Bei ihm wird das Verhältnis zwischen diesen Polen und die Frage, nach welchen Kriterien sich das Handeln ausrichtet, mehrmals thematisiert. Als Beispiele können der sogenannte Melier-Dialog (V 85-113) und das Gericht über die Platäer (III 52, 68) herangezogen werden. Hekabe und der Chor sind in der Tragödie in einer ähnlichen Situation wie die Melier bei Thukydides. Beide wissen nicht, was die Gegner vorhaben und was sie eigentlich erreichen möchten. Sie fragen sich, wo die Grenzen der absoluten Macht des Siegers sind und wo sie ein Ende finden kann. Konflikte und Fragen werden geäußert, die während des peloponnesischen Krieges Euripides bewegten, die *Troerinnen* auf die Seite der Besiegten zu stellen, damit das Übel der übermäßigen Macht seinen Niederschlag in der Darstellung der Charaktere[294] findet. Alle Chorgesänge sind von dieser Idee des menschlichen Frevels geprägt.

---

gegenüber, s. Thuk. III 51-68. Auch N.G.L. Hammond, Plataea's Relationship with Thebes, Sparta and Athens, in: JHS 112, 1992, S. 143-150.

[294] Von Anfang an wird durch den Chor und Hekabe sichtbar, was Poole mit Recht gesagt hat: „It [sc. *Troerinnen*] is – of all Euripides' plays – the one in which he makes the most direct, frontal assault on the problem- how does one give an account of the vision of total disaster?" (Poole, A., Total disaster: Euripides' The Trojan Women, in: Arion 3, 1976, S. 257-287).

C. 3. 2 Das erste Stasimon

Beim ersten Stasimon[295] (V. 511-576) singt der Chor neue Lieder über Troia, καινοὶ ὕμνοι, die jetzt Klagelieder sind, in denen er die gesamte Iliupersis erzählt. Das Lied ist inhaltlich eng mit dem Handlungsvorgang verbunden und steht in Beziehung zu seiner dramatischen Umgebung, zumal man das Klagelied, das verkehrte Hymenaioslied der Kassandra (V. 308-340) noch in Erinnerung hat[296]. Der Chor fragt nach dem Beitrag der Muse zu seinem Lied, bei der Äußerung seines Jammers; er will aber nicht *κλέα ἀνδρῶν* besingen, sondern nur den in den Handlungsablauf einbezogenen Untergang der Stadt Troia. Anhand der historischen und zeitlichen Reihenfolge wird das entscheidende Faktum des Feldzuges aufgegriffen, i.e. das Gelingen der Kriegslist, das Verlassen des hölzernen Pferdes[297] durch die griechischen Kämpfer. Dieser Gedanke kehrt gegen Ende des Liedes bzw. in der Mitte der Epodos (V. 560) wieder, so dass die gesamte Erzählung gewissermaßen in einen Rahmen eingespannt ist und somit eine Ringkomposition bildet. Im dritten Teil (V. 522-530) berichtet der Chor im Einzelnen von der trügerischen Freude der Troer, die auf dem Burgfelsen stehend, im Hochgefühl des vermeintlichen Sieges bereits das Ende aller Mühen und Leiden für gekommen erachten und daher mit Zuversicht den verhängnisvollen Beschluss fassen, das angebliche Göttergeschenk in die Stadt zu überführen. Selbst die Mädchen und Greisen eilen aus den Häusern, als man das Geschenk für die jungfräuliche Stadtgöttin, in Wirklichkeit aber den trügerischen Schaden hereinzuholen beginnt. In der Gegenstrophe (V. 531-550) wird dieser Gedanke noch einmal aufgenommen. In allgemeiner Verblendung strömt das gesamte Volk der Troer zu den Toren der Stadt, um das, was in Wirklichkeit das Versteck der Griechen und der Schaden für Dardanien ist, mit eigenen Augen zu sehen. Genau in der Mitte dieser Strophe (V. 538-541) wird das verhängnisvolle Unternehmen selbst geschildert: Wie man das Monstrum gleichsam wie ein an Land gezogenes Schiff abschleppt und zum Tempel der Pallas bringt. Der Rest der Strophe ist einem kurzen Ausblick auf die nächtlichen Feiern bis zum Erlöschen der Lichter gewidmet. Die Epodos (V. 551-567) schildert den Hergang der Katastrophe selbst: Mitten in die freudige Stimmung hinein hallen plötzlich Rufe von ermordeten Männern wider, und kleine Kinder greifen erschüttert die Gewänder ihrer Mütter. Sofort steigen die bewaffneten griechischen

[295] Parallele Äußerungen finden wir in der *Hekabe* des Euripides V. 905-952.
[296] S. Biehl, W. (1989, S. 223). Er bemerkt die epische Stilisierung des Stasimons.
[297] Kurtz, E., Die bildliche Ausdrucksweise in den Tragödien des Euripides, Amsterdam 1985, S. 354: „ Es kennzeichnet diesen Stil, daß im ganzen Satz nicht ein einziges Mal das Wort *ἵππος* erscheint, sondern das hölzerne Pferd sich in den Umschreibungen nur andeutet." Weiter folgt: „Das Umgehen des eigentlichen

Angreifer aus dem sicheren Versteck des Pferderumpfes heraus, die rings um die Altäre herum die Männer niedermetzeln, so dass die jungen Bräute und Ehefrauen allein und in Trauer gelassen werden. Zum Schluss wird noch einmal das Ergebnis schlagwortartig zusammengefasst: Siegespreis für Hellas, Trauer für das troische Vaterland. Das Stasimon ist von der Konzeption des Einst und Jetzt umrahmt: Die einst fröhliche Stadt, die das Bild für ein Ehregabe der Göttin Athena hält und die jetzt betrübten Bürger, die plötzlich das wirkliche Geschehen vernehmen und voller Furcht und unfähig zu reagieren das Schlachten betrachten:

σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι

Φρυγῶν (V. 562-563)

Φρυγῶν δὲ πατρίδι πένθος (V. 567)

Euripides zeigt noch einmal den Frevel der Griechen den Göttern gegenüber, indem er darstellt, dass die Troer zwischen den Altären getötet worden sind. Die Funktion der *Hybris*, die ***καράτομος ἑρημία*** (V. 564, vgl. die Worte Poseidons und bes. V. 97) und die Bestrafung bei der Rückreise bilden die Szenen der *Troerinnen* um und erklären die abschließende Verdammung. Das Lied, das vor dem Hintergrund des abrupten Wechsels vom Glück und Unglück den Anfang eines unwiderruflichen Endes signalisiert, ist in die Handlung[298] eng einbezogen; damit will Euripides zeigen, dass der troianische Feldzug und der Untergang Troias auf dem Handeln und dem Machtwillen der Griechen beruhen, die jede Grenze der menschlichen Aktion überschritten und ohne Nachdenken und Rücksicht ihre Gegner misshandelt haben. Der Dichter, der dem Krieg negativ gegenübersteht, verstärkt mit der Integration threnodischer Szenen in die dramatische Handlung seine Kritik. Mit den Hinweisen auf den universalen Charakter des Threnos (V. 633ff.) für beide Seiten lässt Euripides keine Illusion darüber, dass die Auswirkungen des Krieges im Hinblick auf die menschliche Existenz Sieger und Verlierer nicht unterscheidet.

Wortes für das hölzerne Pferd z.B. beweist deutlich, wie unwichtig die inhaltliche Seite der Erzählung im Grunde ist."

298 S. Kranz, W., Stasimon, Berlin 1933, S. 207: „[D]abei sind die jetzt entstehenden *μέρη* oft viel umfangreicher, auch szenenreicher als in der alten Tragödie, die fast stets die Phasen der Handlung durch geschlossene Chorlieder trennte. Darüber hinaus dient es zugleich als künstlerisches Mittel zur Verstärkung, Vertiefung des Eindrucks, den der Vorgang auf der Bühne macht oder machen soll; es kann auf diesen auch vorbereiten, ja ihn geradezu ersetzen." Auch Kunst, K., Die Frauengestalten im attischen Drama, Wien-Leipzig 1922, S. 117: „[I]st der Chor der Troerinnen fast stets an den Stimmungen der einzelnen Hauptpersonen zu eigenst beteiligt und gibt gleichsam den Hintergrund ab, von dem sich die Gestalten der Vornehmsten aus seinem Stamm, die der Hekabe, Kassandra und Andromache plastisch abheben."

C. 3. 3 Das zweite Stasimon

Das zweite Stasimon dagegen (V. 799-859) enthält eine Überraschung entgegen den Erwartungen, die das Stück bis zu diesem Punkt der Verwicklung für die Zuschauer geschaffen hat, indem nämlich vom Lobpreis der Stadt Athen die Rede ist und die Ehrengabe der griechischen Helden, des Telamon und des Herakles, zum Gegenstand hat, die bei der Eroberung Troias geholfen haben. Es kann als ein Epinikion[299] charakterisiert werden, das von dem Sinn des übrigen Stückes Abstand nimmt und die Rolle des Zuschauers übernimmt. Außerdem führt es uns weit entfernt von den Grenzen der zeitlichen Folge der Tragödie, und sowohl der Raum als auch die Zeit dehnen sich aus, damit man sich eines anderen Zeitpunkts und eines anderen Ortes der Handlung bewusst wird. Nach dem Lied der Klage und des Jammers über den Niedergang Troias und das schwere Los der Troerinnen, das der Chor im ersten Stasimon gesungen hat, kommt jetzt die mythologische Vergangenheit, die eng mit der Situation, in der sich Troia befindet, zusammenhängt. Es wird hier die menschliche, die göttliche und die übermenschliche Beteiligung an den Geschehnissen angekündigt, so dass man ein vollständiges Bild der mythologischen Konnotation des Stückes bekommt. Die erste Strophe und Gegenstrophe umfassen als gedankliche und syntaktische Einheit ein Lob Athens, das als Paradoxon im Munde der Gefangenen Troerinnen erscheint. Die Verbindung zu Athen wird über den König von Salamis hergestellt. Telamon, der Bruder des Peleus und der Vater des Aias und Teukros, war einst dem Herakles auf seiner Strafexpedition gegen den König von Troia, Laomedon, gefolgt. Dieser hatte nämlich dem Poseidon den für den Mauerbau versprochenen Lohn verweigert. Als ihm der Gott daraufhin ein Seeungeheuer sandte, erklärte sich Herakles bereit, dieses zu töten, verlangte jedoch als Entgelt dafür die unsterblichen Pferde des Laomedon. Als er nach vollbrachter Tat von Laomedon um seinen Lohn betrogen wurde, fuhr er zunächst wieder ab, kehrte jedoch mit seinen Gefährten, unter denen sich Telamon als einer der Besten befand (V. 804f.), zurück und zerstörte Troia mit Feuer und Schwert. Dabei fand Laomedon selbst den Tod. An der Stelle des Telamon ist nun Agamemnon gesetzt, der de hauptsätzliche Rolle bei dem troianischen Zug übernommen hat[300].

Im zweiten Strophenpaar (V. 819-839, 840-859) richtet der Chor den Blick ganz auf Troia, indem er sich von der Epinikion-Form wieder löst. Damit wendet sich der

---

[299] S. Biehl, W. (1989, S. 305).

[300] Burnett, A., '*Trojan Women*' and the Ganymede Ode, in: YCS 25, 1977, S. 291-316, bes. 303: „All of which means that in a song about divine ingratitude, the chorus has been made to lament walls that were divinely given and received with brutish human ingratitude; in a song about unjust Trojan suffering, they have been made to provide their conqueror with a just cause for his attack.".

Gedankengang jetzt zur negativen Seite hin. Dieser Teil des Liedes, der mit dem Motiv der Vergeblichkeit beginnt und schließt (V. 819 bzw. 858f.), hat zwei große Hoffnungen zum Thema (V. 857f.), die sich jedoch am Ende für die Troer als reine Illusionen herausgestellen werden: Zum einen den Dienst des Ganymed als Mundschenk des Zeus, zum zweiten die Ehe des Tithonos mit der göttlichen Eos. Ganymed ist von der Zerstörung Troias völlig unberührt geblieben und versieht sein Amt in Anmut und gelassener Heiterkeit weiter (V. 835-838); es müsste an seiner Stelle Zeus eintreten, der der Verantwortliche jeder der Entscheidungen ist, die aus göttlicher Sicht getroffen werden. Tithonos hat es nicht zu verhindern vermocht, dass die jüngste Epiphanie der Eos, die den gegenwärtigen Tag heraufgeführt hat, für Troia nicht das Heil, sondern den erbarmungslos hereingebrochenen Untergang gebracht hat (V. 848-850). Alle Strophen, sowohl die zwei ersten der Vergangenheit gewidmete, als auch die zwei letzten enden mit der Klage über die völlige Zerstörung Troias, die die Unwiderruflichkeit des Übels für die Zukunft der Troerinnen zum Ausdruck bringt. In dieser Tragödie werden die Götter wie die Menschen für irrational gehalten; sie wandeln sich ohne moralische Bindungen um und veranlassen trotz der angeblichen und gegenseitigen *χάρις* zwischen den Troern und den Göttern, die der Aneignung des Ganymed und des Tithonos entspringt, die völlige Zerstörung Troias:

Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν
ἀμετέραν τὸ πάροιθεν (V. 806-7)
δὶς δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη πέρι
Δαρδανίδας φονία κατέλυσεν αἰχμά. (V. 817-18)
Πριάμοιο δὲ γαῖαν
Ἑλλὰς ὤλεσ' αἰχμά. (V. 837-38)
τὰ θεῶν δὲ
φίλτρα φροῦδα Τροίαι (V. 857-858)

Gleich, ob die Rolle des Herakles und des Telamon als Akt gerade gegen Troia zu rechnen ist, bleibt die Folge die gleiche: Troia wird wegen der Machtgier der Griechen zerstört werden. Der Chor kann nicht außer Acht lassen, dass sich die Griechen durch ihre Frevelhaftigkeit daran wagen, sich über die Macht der Götter zu stellen und ihren eigenen Willen zu verfolgen, obwohl die Kraft der Liebe, die Tithonos und Ganymed den Göttern geschenkt haben, die Ungerechtigkeit und die Unmenschlichkeit des griechischen Angriffs als eine Gabe der Götter, als eine Quasi-Rettung der Troer überschritten haben müsste. Das Lied dient als eine Brücke zwischen dem zweiten und

dem dritten Epeisodion, in dem der einen Seite der Tod des unschuldigen Astyanax erzählt wird, auf der anderen Seite das ungestrafte Entkommen der Helena, der alleinig Schuldigen des troianischen Zuges[301]. Inzwischen wird die Schuld an der Katastrophe wiederum den Griechen zugerechnet, obwohl auf den ersten Blick das Lied ein Lobpreis Athens und der Griechen im Allgemeinen enthält, die nicht mit den griechischen Taten in Troia zusammenzustellen sind. Der Lobpreis ist in der Tat eine Verwünschung, zumal diese Macht und der heftige Willen des Herakles und des Telamon für Troia in der Gestalt des Agamemnon und des Odysseus den zerstörerischen Endpunkt des Agons bedeutet hat. Auf der anderen Seite bleibt die Funktion der Götter unbegreiflich, da sie trotz der Liebe zu den Gestalten des Ganymed und des Tithonos, die ihnen Troia geboten hat, kein Mitleid gezeigt und die Stadt nach langjährigem Krieg im Stich gelassen haben; es gibt weder hier noch an anderen Stellen in den *Troerinnen* Gedanken, die als tröstliche Botschaft interpretiert werden können[302]. Der Zustand der Troerinnen, die am Boden liegen angesichts des offensichtlichen Kummers der Protagonistin der Hekabe, die ungerechte Bestrafung der Polyxene und des Astyanax, die in der Verschärfung des Leides und der Verzweiflung im Munde des Chores ihren Niederschlag gefunden haben, sowie die abschließende Wegführung und dramatische Gefangenschaft der Frauen, die der vollständigen Zerstörung Troias folgen, sind Bilder, die nichts mit den Göttern zu tun haben, sondern besonders das menschliche Agieren und Reagieren in den Vordergrund rücken. Genau diese Funktionsverteilung wollte Euripides im Rahmen der Schuldzuweisung mit der Ode des Ganymed zum Ausdruck bringen, i.e., dass über alles die Menschen und ihre Taten[303] herrschen und diese es sind, die zu der abschließenden Verurteilung führen, die in den *Troerinnen* nichts anderes ist, als die Prophezeiungen, die Kassandra in bakchantischer Verzückung enthüllt hat. Die Abwesenheit der Götter in

---

[301] Zur Rolle des Liedes s. ebd. Burnett, A.: „The intrusion of an unmerited and ignoble escape upon the drama of an unmerited and noble death causes a severe ethical shock, and since this shock derives from the central structural fact of the play, we must regard it as central to the experience Euripides meant to provide for his audience. […] ostensibly it [the song] is a reinforced demonstration of injustice and disorder of the realm of Zeus […] In its surface effects the Ganymede Ode most directly influences our view of the Greeks, making this present campaign seem the more vicious by contrast with that other comradely crusade which had been led out from a city of temples by a demi-god. Agamemnon and Odysseus are the Heracles and Telamon of today, and they are moved by treachery and ambition instead of honor and loyalty."

[302] Zu den Göttern s. Lefèvre, E. (WJbb N.F. 15, 1989., S. 59-65): „In der Tat vermitteln Euripides' *Troades* ein trübes Götterbild. Die Götter werden zwar nicht für das verwerfliche Handeln der Menschen verantwortlich gemacht; aber sie werden angeklagt, weil sie es zulassen, daß es rechtschaffenen Menschen schlecht geht – eine uralte Frage und Klage der Menschheit".

[303] Hier wird das Scheitern des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern auf die göttliche Seite zurückgeführt. Die moralische Verwerflichkeit jedoch bleibt unberührt, bleibt gegeben. Der Mangel an der Rücksicht seitens der Götter ist etwas Natürliches in einer Welt, die vor allem von Instabilität charakterisiert und zugleich von den Schicksalsschlägen beherrscht wird.

den *Troerinnen* zeichnet eine tragische Konzeption der Charaktere aus, die sich an dieser Tragödie der Gefühle und des Leidens beteiligen. Immer noch ist es augenscheinlich, dass der menschliche Jammer kein Ende finden kann, solange die Ungerechtigkeit und die Zügellosigkeit der Griechen bestehen. Das zweite Stasimon zeigt die totale Abwesenheit der Götter von der Entwicklung und Gestaltung der Szenerie; es fehlt nicht nur an ihrem Beistand als Gegenleistung der Troer, sondern auch an der Verhinderung eines Krieges, so dass das Stück einen nihilistischen Aspekt vorführt und die Schuld ganz den Menschen zugewiesen wird. Es bereitet die Steigerung der Tragik und der Ironie der Charaktere sowie die Erkenntnis vor, dass es keine Bestrafung mehr für die tatsächlich Schuldigen gibt, sondern nur die Menschen, die als schwach aufgrund der Zustände erwiesen worden sind und die Frevel der anderen Menschen zu ertragen gezwungen sind. Es geht um die Ankunft der Helena, die im weiteren Verlauf des Stückes sich den gegen sie gerichteten Vorwürfen widersetzen und der Bestrafung entrinnen wird.

C. 3. 4 Das dritte Stasimon

Der Chor, der an der Handlung teilnimmt, indem er seine Bindung an Hekabe und an die Äußerungen der Protagonistin erhält (V. 966-968, 1033-1035)[304], vergegenwärtigt sich im dritten Stasimon (V. 1060-1117), was Hekabe über Menelaos gesagt hat (V. 1051); trotz der Zusicherung des Menelaos, dass er Helena töten wird (V. 1056), wird sein Lied von dem Motiv der Verzweiflung und Vergeblichkeit gekennzeichnet. Das Stasimon nimmt mit seinem Beginn den Hauptgedanken des vorangegangenen Chorliedes wieder auf. Alles ist vergebens geschehen, keine Verpflichtung ist daraus abgeleitet, nicht nur aus den Götterverbindungen des Tithonos und des Ganymed, die als ***φίλτρα*** ohne Gegenleistung von den Göttern genommen wurden (V. 819-859), sondern auch – was den Vorwurf der Strophe implizit verschärft – aus den Opfern und den erdenklichen Ehren, die dem Zeus zuteil geworden sind. Es ist klar geworden, dass die ***κατὰ δίκην*** (V. 888) Einschätzung des Zeus keine Geltung mehr hat, und es ist zu bezweifeln, ob darin überhaupt noch ein Sinn liegen kann. Sofort ist offenbar, dass der Schmerz, der der Trennung der Ehegatten voneinander und der Mütter von ihren Kindern entspringt, die traurige Wirklichkeit des Leidens und der Unwiderruflichkeit des schweren Schicksals der Troerinnen in den Vordergrund rückt,

[304] Der Titel der euripideischen Tragödie weist auf die Kriegsgefangenen in ihrer Gesamtheit. Zahlreiche Wechselreden zwischen Chor und Protagonisten und die Stasima, die eng mit dem Sinn des Stückes verbunden sind, scheinen eine höhere Einheit zu bilden, die sich analog dem Handlungsverlauf in steigender Dramatik enthüllt und für den Bau des Dramas Bedeutung erlangt.

das die Götter hereinbrechen ließen. Als ein Propemptikon, ein umgewandeltes Geleitgedicht[305], wird die letzte Strophe die beiden Kontrahenten und Protagonisten dieses Zuges gegen Troia, Menelaos und Helena, angreifen und gegen sie eine schwerwiegende Verwünschung aussprechen. Dabei wird vorrausgesetzt, dass Menelaos Helena verzeihen und wieder als seine Frau aufnehmen wird. Der selbstzerstörerische Fluch – sie wünschen den Tod der Helena auf der Heimreise ohne Rücksicht darauf, dass sie selbst dabei sterben müssen – ist Ausdruck dafür, dass für die Frauen das Leben gänzlich sinnlos geworden ist und alles, worauf sie hoffen können, die gesicherte Bestrafung ihrer Feindin ist. Und obschon im Prolog das göttliche Unwetter (V. 77-94), das die Griechen treffen wird, angekündigt worden ist, ist dem Zuschauer aufgrund der mythologischen Voraussetzungen klar, dass der Blitz das Schiff des Menelaos nicht vernichten wird. Ebenso wie Hekabes Hoffnung ohne Erfüllung bleibt, ist auch für den Chor kein Lichtblick vorhanden. Einmal mehr zeigt sich, wie sehr der Chor und die alte Königin aufeinander bezogen sind. Ein Verhältnis, das im Theater Athens im 5. Jahrhundert die Gemeinschaft der Zuschauer, ihr gemeinsames Schicksal, die Kollektivität der Bürger repräsentiert. Das heißt, der Chor in der Tragödie spiegelt die Gefühle und die Ängste der Menschen wider, die ohne persönlichen Willen oder unmittelbare Beteiligung mit den Zuständen ihrer Zeit konfrontiert waren.

C. 4 Erstes Epeisodion. Hekabe und Talthybios. Konfrontation beider Seiten

Am Anfang des ersten Epeisodions und nach der Klage des Chores und Hekabes über das Unrecht der griechischen Führung haben wir einen normalen und glatten Szenenübergang, den der Sprecher des griechischen Heeres einleitet, so dass die Ängste und die Sorgen der Frauen um ihr Schicksal ihre Erwiderung finden und damit zu Ende kommen. Der Chor bereitet den Zuschauer auf die Ankunft des Talthybios vor, der ***στείχει ταχύπουν ἴχνος ἐξανύτων***, sich beeilt, die trauererregenden Nachrichten der Verlosung der Frauen bekannt zu machen, damit die letzten Taten der Sieger vervollständigt werden. Das κῆρυξ -Motiv ist von großer Bedeutung in der dramatischen Darstellung von Kriegsszenen. Als Vertreter der griechischen Seite trägt er trotz der momentanen Äußerungen des Mitleids dazu bei, in seinem Argumentationsverfahren die persönlichen Interessen und die politische Notwendigkeit ans Licht zu bringen.

---

[305] Biehl, W. (1989, S. 383-84).

Talthybios tritt auf und verkündet Hekabe, was das Los der trojanischen Frauen, der Tochter der Hekabe und ihr eigenes ist. Der **καινὸς λόγος** des Sprechers ist die Auslosung der Frauen, deren Furcht der Chor schon in seinem Lied ausgedrückt hat und Hekabe in diesem Moment mitteilt. Sie fragt nach dem möglichen Bestimmungsort sowie ihre neuen Herren und benennt Thessalien und Böotien, worunter jedoch Theben gemeint ist und vielleicht auch von dem Publikum so verstanden wird. Es geht auch hier neben anderen Nennungen der möglichen Bestimmungsorte der Frauen (vgl. V. 187-190, 201-213, 214-229) um eine Anspielung auf die zeitgenössischen Verhältnisse, da diese Städte während des peloponnesischen Krieges eines der Angriffsziele der Athener darstellen. Es ist ein weiterer Versuch des Euripides den Mythos zu aktualisieren und die am Krieg beteiligten Städte, die aber unfreiwillig die Expansionspolitik Athens ertragen, ans Licht zu bringen und seinem Publikum die Maßlosigkeit der Angriffe vorzuführen. Neben der mythologischen Lokalisierung der thessalischen Landschaft und Phthia, der Heimat des Achill, kommt hier auch eine nicht am Troiafeldzug beteiligte Stadt vor: Theben. Hinsichtlich der zeitgenössischen Konnotationen im Stück kommt der Böotienzug der Athener in Erinnerung, bei dem der Athener Hippokrates den Zweifel an der Berechtigung des Eroberungszuges gegen Böotien andeutet (Thuk. IV 95). Die Nennung dieser Orte durch Hekabe dient dem Versöhnungsversuch und einer Abweichung des Euripides von den Kriegsgegebenheiten des 5. Jahrhunderts, als er vor den Augen seiner Zuschauer die zeitgenössische Außenpolitik auf die Bühne brachte.

Talthybios spricht von der Verlosung jeder einzelnen Frau und nicht von einem gemeinsamen Los. Hekabe beginnt daher das Los jeder einzelnen zu erfragen, beginnend mit Kassandra. Sie erfährt, dass ihre Tochter dem Agamemnon zugeteilt wird; am Anfang stellt sie sich Kassandra zwar als Sklavin des Griechen vor, Talthybios aber erklärt sie, dass ihre Tochter die Rolle einer Konkubine spielen wird. Apollon hat ihr im Gegensatz zur Konzeption des Aeschylos (*Ag.* 1202-12)[306] als Ehrengabe dauernde Jungfräulichkeit verliehen (V. 253-254). Agamemnon jedoch beachtet die Heiligkeit der Gefangenen nicht, sondern macht sie zu seiner Geliebten (V. 247-259). Euripides führt in der Tragödie das Liebesmotiv (vgl. auch *Hek.* 120ff., 824ff) ein, indem er die Denkweise der Griechen klarstellt, die aufgrund ihrer Affekte nicht nur in einen Krieg gezogen sind, sondern auch die Frauen mit übertriebenem Hochmut und unter Vernachlässigung ethischer Vorschriften gefangengenommen und versklavt haben. Die Konzeption des Aeschylos, das Liebeswerben des Gottes und die Weigerung der Seherin,

würde zu der Welt der *Troerinnen* nicht passen, da der Dichter hier die Schuld Agamemnons als viel größer wirken lassen möchte, indem er aufgrund seiner Gefühle die Entscheidungen nach dem Fall Troias getroffen hat.

Die Fragen der Hekabe finden kein Ende; sie verlangt das Los ihrer Tochter Polyxene zu erfahren: Sie wird am Grab des Achill geopfert werden. Sie fragt nach dem ***νόμος ἢ θέσμιον***[307] (V. 266-7) der Griechen, die sie für völlig absurd und undenkbar hält. Sie kann aus den Worten des Talthybios nicht schließen, was das Los der Polyxene ist, weil seine Antwort auf einer Zweideutigkeit basiert, die Hekabe überraschenderweise beruhigt. Überdies ist die Erwiderung des Herolds nicht eindeutig genug, durch einen Makarismos (V. 268) verheimlicht er ihre Opferung, damit sie von Andromache in einer Szene voller Leidens enthüllt wird. Hekabe ist empört und zugleich beängstigt, dass allen ihren Töchtern etwas Unglaubliches und Ungerechtes zustoßen werde. In ihrer Verzweiflung und mit der Hoffnung, eine gute Nachricht für die weiteren Frauen zu hören, übergeht sie das Los der Polyxene und fragt nach dem Schicksal der Andromache. Sie wird dem Neoptolemos, dem Sohn des Mannes, der Hektor erschlagen hat und zu dessen Ehre Polyxene sterben muss, als Konkubine zugewiesen. Schrittweise stellt sich heraus, dass die mütterliche Liebe – in *Alexandros* durch die Weigerung Hekabes, ihren Sohn, Paris zu töten – in ihr Gegenteil umschlägt und kindsmörderisch wird. Eine richtige Handlung scheint unmöglich; von Liebe geleitet, versucht Hekabe mit Vernunft ihrem Gefühl Schranken zu setzen, jedoch vergeblich, weil die Leidenschaft schließlich die Oberhand gewinnt und die leidenschaftlichen Handlungen der Kontrolle des Menschen entgleiten. Die Problematik des ersten Stückes wird so im dritten fortgesetzt und zum Abschluss gebracht. Anstelle des absichtlichen Todes des Alexandros angesichts des Traumes der Mutter folgen die Opferung zweier Kinder und die Versklavung unschuldiger Frauen. Der Tod des Astyanax exemplifiziert nicht nur die Nichtigkeit der menschlichen Hoffnung, sondern stellt die letzte Konsequenz der verfehlten Entscheidung der Hekabe dar. Euripides schildert dadurch eine Lage, in der Gemeinwohl und das Wohl des Einzelnen zueinander in Gegensatz geraten und einander gegenseitig ausschließen.

---

306 Kassandra lehnte bei Aeschylos Apollo als Gatten ab, nachdem er ihr die Gabe der Prophezeihung geschenkt hat.

307 Wenn *νόμος* im Sinne der sophistischen Gegensätzlichkeit von *νόμος* und *φύσις* menschliches Übereinkommen bezeichnet, wird der Gedanke der moralischen Verbindlichkeit, den Hekabe vorbringt, gleich wieder zurückgenommen, indem er an eine unreale Bedingung geknüpft ist. Doch selbst wenn der *νόμος* etwas menschlicher Subjektivität Enthobenes und Verlässliches ist, bleibt der Gedanke der Hekabe an eine weitere Bedingung gebunden, die alles wieder schwankend werden lässt: Auch wenn es um gerechtigkeitsverbürgende Götter geht, an die der Mensch *νόμῳ* als ein allgemein gültiges Gesetz glaubt, liegt es noch an der konkreten moralischen Qualität der Menschen (in diesem Fall der Griechen), ob sich tatsächlich die Gerechtigkeit als wirklichkeitsprägende Kraft durchsetzt.

Hekabe trägt unbewusst dazu bei, dass das Interesse des Einzelnen, i.e. ihres Sohnes, auf Kosten des Gemeinwohls durchgesetzt wird: Die Verschonung des Paris jedoch hat nicht die Rettung Troias gewährleistet. Die unabsichtlich verhängnisvolle Liebe der Mutter, die ihr nicht gestattet, das Kind Paris (im ersten Stück) mit ihrer Zugabe zu töten, so dass sie zum Tod aller Kinder (im dritten Stück) veranlasst wird, wird von den Griechen absichtlich ausgenutzt, so dass die Letzteren ihren persönlichen Zwecken dienen und ihre persönlichen Interessen hervorheben.

Zum Schluss der Frage nach dem Schicksal der Frauen steht die Frage nach dem eigenen Schicksal[308]. Hekabe wird als Sklavin dem Odysseus zugelost. Diese Nachricht führt Hekabe zu einem Klagelied und zu einem Hassausbruch gegen Odysseus. Inhaltlich hebt sich dieser Gliederungsteil von den übrigen, in denen durchweg zugleich auch immer die positiven, die mütterlichen Empfindungen Hekabes zu spüren sind, insofern deutlich ab, als darin – mit Bezug allein auf das Los Hekabes als Sklavin des Odysseus – ausschließlich negative Leidenschaften und erbitterte Hassgefühle entfesselt werden. Er wird als *μυσαρῶι δολίωι* beschrieben, weil sie an die Tatsache knüpft, dass Troia durch seine List gefallen ist. Durch das dem Odysseus zugewiesene Los ist sie als *γέρας* (V. 1286) bezeichnet und vom Standpunkt des Besiegten aus bewertet: nicht die beste Ehrengabe hat Odysseus bekommen, sondern eher wurde Hekabe dem umbarmherzigen Herrn als Sklavin gegeben. Hekabe äußert ihre Meinung über Odysseus mit deutlichen Hassgefühlen, die in diesem Stück die gesamte griechische Führung betreffen könnten. Odysseus zumindest ist deutlich:

διπτύχωι γλώσσαι

φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν[309]

Dieser Ausbruch – die Krönung des Unheils, das sie zu ertragen hat – ist eine weitere Äußerung des Euripides über die Entscheidungen und die Stellung der Griechen in diesem langjährigen Krieg, der ihren Hochmut und ihre heimtückischen Aktionen enthüllt hat. Es kann mit der zeitgenössischen Wirklichkeit des peloponnesischen Krieges verglichen werden, als die Verhältnisse der Verbündeten und auch des gesamten Griechenlands nicht so stabil waren und immer noch vor der Bedrohung des Unrechtes,

---

[308] Es ist die Technik des Euripides, Hekabe als die Protagonistin zu stellen, die im gesamten Stück anwesend ist und zugleich ihre Erhabenheit, ihr hohes Ansehen erhält, obwohl sie die höchst pathetisch und am meisten vom Unglück getroffene im Vergleich zu den anderen Frauen ist. Der Dichter möchte hier dem Charakter der Besiegten besondere Bedeutung schenken und dadurch eine Kontrastierung mit dem der Sieger, der vom Übermut und Unseeligkeit bezeichnet wird, erreichen.

[309] Diese Stimmung Odysseus gegenüber ist schon in der *Hekabe* ausgedrückt, als sie um seine Hilfe bittet und er sie ablehnt, obwohl ihm in der Vergangenheit von der Königin Troias geholfen wurde (*Hek.* 293-5).

der Unsicherheit und der Zügellosigkeit unterstützt zu werden suchten. Bei Thukydides wird ein solches Verhältnis mehrmals thematisiert, als beispielsweise der Abfall durch den offenen Streit zwischen Athen und seinen Bündnispartnern entbrannte (III 37-47), bei dem ein Nachfolger des Perikles, Kleon, sich zu Wort melde, oder die Stasis auf Korkyra die Verschlimmerung der Verhältnisse der griechischen Städte provozierte (III 83). Odysseus seinerseits wird unter jenen Rednern eingereiht, die den Sophisten des 5. Jahrhunderts nahe stehen und mit Hilfe ihrer Redegabe alles so hinzudrehen verstehen, wie es ihren Zwecken dient[310]. Es ist genau das Bild jenes griechischen Mannes während des peloponnesischen Krieges und besonders nach den Geschehnissen auf Korkyra, bei denen galt: ***τὸ εὖπθες […] καταγελασθὲν ἠφανίσθη, τὸ δὲ ἀντιπετάχθαι ἀλλήλοις τῇ γνωμῃ ἀπίστως ἐπὶ πολὺ διήνεγκεν*** (III 83, 2).

Sofort verlangt Talthybios die Übergabe der Kassandra. Deshalb sei er gekommen, und die mitleiderregenden Äußerungen der Troerinnen sollten ihn nicht von seinem Ziel abhalten und seine Rückkehr zum griechischen Heer verzögern. Der Verdacht, dass die Troerinnen von ihrem Los abzulenken versuchen, indem sie ihr Haus und sich selbst in Flammen setzen (***τί πεύκης ἔνδον αἴθεται σέλας*** V. 298), beängstigt den griechischen Sprecher, weil er fürchtet, dass er seine Pflicht nicht erledigen kann. Er hat den Befehl[311], die troianischen Frauen lebendig zu den Kampflagern der Griechen zu führen, damit sie entweder als Sklavinnen oder als Konkubinen dienen. Seine Angst ist ein Indiz für die Lage der Gesandten in kriegerischen Konflikten, während deren das Misstrauen und das Bedürfnis nach Vorsicht vor dem Gegner an erster Stelle des alltäglichen Lebens standen. Er bezweifelt, dass die Troerinnen tatenlos zusehen werden, solange sie ihren neuen Männern nicht zugeteilt sind; ihre Freiheit könnte Übel (*κακά* V. 303) hervorrufen. Dieses Übel könnte die Vorwürfe der Griechen gegen Talthybios bedeuten:

ἐχθρὸν δ' Ἀχαιοῖς εἰς ἔμ' αἰτίαν βάλῃ

Es handelt sich um Kategorien des Nutzens, an denen die Personen ihr Handeln ausrichten. Diese Kategorien setzt Talthybios durch, seinen Herren folgend. Er fordert

---

[310] S. Kurtz, E. (1985, S. 565): „Die formal logische Seite sophistischer Eristik erhält scheinbar durch das letzte [*φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν*] eine ethische Komponente, jedoch wird diese durch das Ziel des Odysseus entwertet und die Kunst der vermittelnden Überredung hier in die Nähe der Demagogie gerückt."

[311] Die Rolle der Herolde wird von I.F. de Jong mit analytischen Darstellungen im Drama des Euripides klargestellt. Sie hält fest: „Whatever the degree of participation of the messenger, he is never the protagonist of his own narrative." (S. 8 Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech, Leiden 1991). Ihrer Meinung nach hängt seine Stellung immer von der seiner Vorgesetzten ab, er kann sich nie selbstständig entscheiden und agieren.

die direkte Vorführung der Kassandra, damit die Entscheidungen der Griechen umgesetzt werden können. Er führt nämlich die politischen Belange der Griechen als Grund für sein Handeln an, verfolgt aber mindestens ebenso seine eigenen Interessen. Er fühlt sich bedroht und beängstigt und weiß genau, welchen Grad an Intensität die Verärgerung und die Bestrafung des griechischen Heeres erreichen kann, und demzufolge fürchtet er sich vor einem möglichen Vorwurf. Er denkt, wenn er für etwas eintritt, nicht an Gerechtigkeit, wie von vielen Interpreten behauptet wurde, sondern an den Nutzen, der sich in einer bestimmten Handlung verfolgen lässt. Am größtmöglichen Nutzen richtet er auch die zur Zeit der dramatischen Handlung anstehende Entscheidung aus: Dieser fordert die unmittelbare Hingabe der Gefangenen; die Situation ist dringend, die Frauen sind schon ausgelost und müssen ihren neuen Herren übergegeben werden. Tatsächlich hat Talthybios aber eher die künftigen politischen Auswirkungen bei der Durchführung seiner Pflicht im Blick. Würde jetzt Kassandra nicht erscheinen, würde ihr Leben gesichert, wäre mit Schwierigkeiten bei einem neuen Befehl der Griechen an Talthybios zu rechnen. Die Gabe der Kassandra soll ein Exempel sein: es geht Talthybios mehr darum, um welcher Sache willen das Exempel statuiert wird, nämlich um des Leistungsanreizes willen, als um die Person der Kassandra, die für dieses Exempel lediglich den Anlass bietet[312]. Der Nutzen[313] ist der Kerngedanke des Gesandten; es geht bei ihm hier nicht darum, die leidenschaftlichen Frauen zu beruhigen oder sich mit ihnen zu verstehen, sondern um mögliche eigene Bestrafung zu vermeiden.

Kassandra und Hekabe. Vision und Realität

Ab diesem Moment werden schrittweise die anderen niedergetretenen Frauen Troias außer der leitenden Hekabe dargestellt, damit sie die Möglichkeit eines Lebens als Frau nach dem Sturz ihrer Stadt zeigen. Jede Frau stellt ihre eigene Denkweise und das charakteristische, bestimmende Merkmal ihres Verhaltens dar: Kassandra die Keuschheit, Andromache die Tugend und Helena die Schönheit, als Ansporn für jede Entscheidung und Reaktion auf die Geschehnisse. Die Greisin, das Misstrauen des Herolds besänftigend, führt Kassandra ein, indem sie sagt, dass es nicht um Feuer oder einen Versuch gegen den Freiheitsentzug gehe, massenweise sich selbst in Flammen zu setzen, sondern dass die Bewegung der rasenden Mänade der Grund ihrer Unruhe sei. Sie wird

312 Zur Gleichgültigkeit und Kälte, mit der Talthybios handelt, vgl. wie kalkuliert er von den Witwen und Trauernden spricht, um sie nicht ihr Leid zu lindern, sondern ihr Recht auf Leid zu beschränken. S. *Tro.* 419-20, 422-23.

313 Die Kategorien des Nutzens werden von Thukydides in seinem gesamten Werk angewendet, damit eine Orientierung des Handelns für die Menschen klargestellt wird; s. V 90; V 98; V 105,4; V 106; V 107.

als Bakchantin bezeichnet, weil sie in ihrer seherischen Raserei den Begleiterinnen des Dionysos ähnlich ist, obwohl sie ihre Raserei als Seherin des Apollon verdankt[314]. Im Zuge der Maniadarstellung beginnt der Auftritt Kassandras mit einem ekstatischen Fackeltanz und allen bakchantischen Elementen, die zu einer Furie passen. Euripides misst ihr eine Rolle bei, die im Prolog fehlt: Die Rolle der Rächerin, die im weiteren Verlauf des Stückes eine große Bedeutung gewinnt. In ihren absurden Gedanken und in einer krankhaften Hochstimmung singt sie ein Hochzeitslied, das in schauerlichem Widerspruch zur Wirklichkeit steht. Diese Antinomie drückt sich in gellenden Jubelrufen und erschütternden Klageschreien aus. So entsteht eine Liedkomposition, die in ihrem musikalisch-rhythmischen Bau diese zwiespältige Situation widerspiegelt. Die ekstatischen und dem Schein nach jubelnden Äußerungen Kassandras, erfüllt von der erregenden Erkenntnis, dass ihr die Götter Rache gewähren, stehen zur Wirklichkeit der Gefangenschaft und der Verlosung der Troerinnen in krassem Widerspruch. Kassandras Lied des Hymenaios ist eine Parodie solcher Lieder. In ihn gehören Konnotationen des Todes (V. 322-324) und der Rache, die mit der Wirklichkeit ihres Todes zusammenhängen. Euripides hat in diesem Punkt ein Bild geschaffen, das mit großem Nachdruck das Leiden und die Verzweiflung[315] der Frauen skizziert. Besonders wird durch dieses Hymenaioslied und den in ihm enthaltenen, aber ironisch gefärbten Makarismos[316] der Frevel der Griechen gegenüber Kassandra hervorgehoben, da sie ihr Leben dem Gott Apollon gewidmet hat, worauf die Griechen keine Rücksicht genommen haben. Es ist von großer Bedeutung, dass Euripides hier den Kummer und die Verzweiflung der Kassandra in Form einer ekstatischen Äußerung darstellt, weil auf

---

[314] Parallele Gedanken für die Rolle und das Agieren eines von Raserei erfassten Menschen und Kassandra selbst bei Euripides und Aeschylos bietet Biehl, W. (1989, S. 177). Im Gegensatz zu Kassandras Gestalt bei Aeschylos nähert sie sich in den *Troerinnen* mit ihrer bakchischen und mänadengleichen Ekstase dem prophetischen Rasen, das Euripides ihr zuschreibt, während Vorhersagen und Rachegedanken sich überall in ihrer Rede verbinden.

[315] In Anbetracht der Kassandra wird die Verzweiflung durch die Halluzinationen zum Ausdruck gebracht: Der Gang in die Gefangenschaft wird bei ihr zu einer heiligen Handlung, bei der sie Hymenaios und Hekate anruft (V. 322-324); der Platz vor den Hütten der Kriegsgefangenen, von dem aus man die rauchende Stadt sieht, wird ihr zu einem Heiligtum Apollons (V. 329-330), schließlich die Vergegenwärtigung des Schmerzens, den Hekabe in sich fühlt, und der Zerstörung Troias wird zu einer Panegyrik ihrer Heirat. Dazu hat mit Recht Dieckhoff, M. gesagt: „Das Erschreckende in dieser Schizophrenie liegt darin, daß die Wirklichkeit nicht ganz vergessen wird. Damit wird der Wahn zur furchtbaren Selbstironie, die in eine unfaßliche Verbindung zur Göttlichkeit dieses Wahns tritt." (In: Zwei Tragödien um Troja, in: Eirene 8, 1970, S. 23-39, bes. S. 34).

[316] Er enthält traditionelle Elemente des Liedes: Aufforderungen an die Gruppe, den Ritus richtig durchzuführen (308, 328, 338); Anruf des Hymenaios (310, 314, 322, 331); das Wort *σέβειν* bezeichnet die Gottesfurcht; Hinweis auf die Hochzeitsfackel (308, 310, 320, 323) und auf den Reigen (327, 338); Glücklichpreisung des Brautpaares (311, 327); Einbeziehung der nächsten Bezugspersonen, die für die junge Frau in ihrem bisherigen Leben wichtig waren (315, 329, 332) – Zu Makarismos s. McDonald, M., Terms of Happiness in Euripides, Göttingen 1978; vgl. Eur. *Med.* 956-8, *Iphig. Aul.* 1036-97; Seaford, A., The Tragic Wedding, in: JHS 107, 1987, S. 106-130, bes. 128.

diese Weise ersichtlich wird, dass die Griechen nicht nur gegen eine Menge von unschuldigen Menschen gekämpft haben, sondern auch mittelbar gegen die Götter[317], und das bedeutet Hybris, die die angemessene Bestrafung fordert. Außerdem kann hier die zukünftige Plage der griechischen Flotte vorbereitet und erklärt werden, wie sie sich über ihre Rückkehr gefreut und ihr Ziel, die Zerstörung Troias, erreicht haben. Die Konjunktion von Hochzeit und Tod dient ihrer zukünftigen Rache und auch der Erklärung der Unbeständigkeit des menschlichen Schicksals. Der Kontakt Kassandras mit der göttlichen Sphäre, den ihr ihre Sehergabe verleiht, wirkt sich auch auf ihr ganzes Gefühlsleben aus und macht sie zu einer Fremden unter den Menschen, selbst unter ihren Liebsten, die von ihrem Trost nicht getröstet werden, ihre Gefühle nicht nachvollziehen können. Darüber hinaus erinnert die wiederholte Erwähnung der Hochzeitsfackel durch Kassandra an das Ausweglose der Situation in Troia: Erstens an die weithergeholte Fackel, die im ersten Stück der Trilogie und während eines Traumes in der Person des Alexander erscheint (vgl. F 10 Snell). Zweitens an die lodernden Flammen Troias am Ende des Stückes, die das düstere Ende des trojanischen Leidens prägen, was die Verknüpfung der drei Stücke beweist und ihre politische Nuance im Sinne der Durchsetzung des Interesses des einzelnen statt des der Gemeinschaft erklärt.

Nach dem Lied der Kassandra folgt eine Intervention der Hekabe, die ihre Tochter zu sensibilisieren und aufzurichten versucht. Sie stellt fest, dass diese bakchantischen Äußerungen nicht mehrs als eine ***λυγρὰν φλόγα ἔξω τε μεγάλων ἐλπίδων*** (V. 344-345) bedeuten im Gegensatz zu der Eheschließung, von der Kassandra singt, indem sie eine allgemein ausgesprochene Aufforderung zum Anstimmen des Jubelgesanges ausspricht: ***βόασον ὑμέναιον ὦ / μακαρίαις ἀοιδαῖς / ἰαχαῖς τε νύμφαν*** (V. 335-337). Die Antithetik des Gesagten führt die Antithetik der Gefühle ein: Kassandra bejubelt in bakchantischer Stimmung ihre Ehe mit Agamemnon und den Verlust ihrer Jungfräulichkeit bei dem Gedanken, dass ihr zukünftiger Mann getötet wird; Hekabe ihrerseits macht sich Sorgen um Kassandras Zustand und fordert sie auf, ihr neues Los zu akzeptieren und die Fackeln ihrer privaten Feier hinzulegen. Die Troerinnen würden unter dem Druck des griechischen Speeres, ***ὑπ' αἰχμῆς <σ'> οὐδ' ὑπ' Ἀργείου δορός*** (V. 346), in Gefangenschaft geführt; Hekabe macht klar, was schon Talthybios in Bezug auf das Los der Frauen ausgedrückt hat, damit allen klaglos und vernünftig ihre neuen

[317] Athena hat schon im Prolog (V. 69-70) den Frevel der Griechen klargestellt und angemessene Bestrafung von Poseidon verlangt. Die schrittweise Erfüllung der Entscheidung der Götter über das Schicksal der Sieger und Besiegten hebt die Tragik der Charaktere immer mehr hervor, wie sie unwissend

Stellungen bewusst werden und die Unfähigkeit, ihr Los zu verändern, ins Bewusstsein gebracht wird. Die Brutalität und die Zügellosigkeit der Griechen wird durch diese Szene bei Euripides in den Vordergrund gerückt; die der Macht entsprungenen Entscheidungen der griechischen Herrschaft führen Kassandra in den Wahnsinn, Hekabe in den Kummer und die Traurigkeit und den Chor in das Mitleid um das Los einer einst hoch stehenden Stadt und ihrer einst hoch gepriesenen Führerin (*βασίλεια*, V. 341).

Kassandra entnimmt Hekabes Antwort, dass diese von ihrer Begeisterung nicht mitgerissen wird, und sie will ihre Position klarer machen, noch immer unter dem Bann des Affekts. Sie wird als die apollinische Bakchantin dargestellt, die ihr Leben dem Gott Apollo gewidmet hat, doch zeigt sie zugleich das menschliche Element, die menschliche Dimension ihrer Existenz, die jammert und über ihr Los klagt[318]. Sie ist die einzige der Frauen, die die Zukunft voraussagen kann, und gerade deshalb ist sie die kontrastierende Figur des Stückes, die zum göttlichen Plan des Niederschlags der Griechen Stellung nehmen kann. Sie beginnt mit verschwommenen Worten die unmittelbare Zukunft darzustellen und das Los des Griechen, dem sie zugeteilt wurde, zu beschreiben. Sie steigert sich immer mehr in die Begeisterung hinein und spricht von einer schlimmeren Hochzeit des Agamemnon als der der Helena, während die Nennung des Apollo Agamemnons Hybris hervorhebt, von der Ermordung des griechischen Führers, von der Rache der Kinder und der abschließenden Hinrichtung der Mutter Klytaimestra. Sie stellt klar, dass sie in vernunftorientierten Zügen das Los der Griechen und der Troer beschreiben wird, das heißt, dass die Emotionen, die ihr Apollo zuschreibt, nicht völlig ekstatisch und nicht kosmisch sind, sondern dass sie in der Lage ist, die Situation zu vergegenwärtigen und die Trauer ihrer Verwandten auszudrücken. Die wirklichkeitsgemäße Darstellung der Ansichten Kassandras und die Einsetzung ihrer

---

auf die Geschehnisse reagieren und sich ihre Zukunft vorstellen. Die tragische Ironie ihrer Stellung hat Euripides mit einer besonderen dramatischen Konstellation bearbeitet.

[318] Die psychologische Annäherung an der Gestalt Kassandras ist in den *Troerinnen* bemerkenswert. Kassandra soll aus Pflicht zur mythologischen Tradition als Mänade erscheinen; vor allem aber hat Euripides vor, sie als Mensch mit Gefühlsäußerungen und persönlichen Einstellungen vorzustellen. Dieses Bild gehört zu der Dynamik, die Euripides als Psychologe in seinen Dramen bildet. Was er überdies am meisten vor Augen seines Publikum rücken möchte, ist das maßlose Leid seiner Charaktere, das Leid, das der trojanische Zug hervorgerufen hat. Zur Gestalt der Kassandra in der griechischen Dichtung s. Mason, P.G., Kassandra, in: JHS 79, 1959, S. 80-93. Er schreibt über ihre Stellung bei Euripides: „Euripides' Kassandra, then, no less than Aeschylus', is utterly devoted to the god she serves, and there is nothing in her presentation or character to suggest distrust or disbelief in his existence or authority. […] Though no less devoted to her god she is in fact portrayed with a greater depth of human sympathy than her predecessor, and what she loses in spiritual power she gains in romantic and human appeal in a way which for Euripides' purpose is no less tragically effective." S. auch Papadopoulou Th., Cassandra's radiant vigour, in: Mnem. 53, 2000, S. 513-527: „[T]he Euripidean Cassandra deviates from the Apolline portrait of her Aeschylean model. The presentation of her bacchic side points towards and reinforces the reception of this character as the radiant and vigorous axis of the play."

Person in den gewöhnlichen Kosmos macht ihre Tragik um so greifbarer und die traurige Stellung der Troerinnen den Griechen gegenüber noch deutlicher. Das Schicksal Troias, das sie vor Jahren selbst als fürchterlich prophezeit hatte, wird plötzlich großartig und die Stadt ***μακαριωτέρα*** (V. 365). Sie führt zuerst das Schicksal und die Handlungsentscheidungen der Griechen ein. Sie hätten ihre Heimat verlassen um eines Weibes willen (Herod. I 4, 3), um Helenas willen, damit sie Rache an den Troern nehmen würden. Sie hätten weiter nach einem Ziel getrachtet, das in keiner kleinen Entfernung läge, und sie hätten vor allem ihre Frauen und Kinder im Stich gelassen und demzufolge in diesem Krieg der Ehre entbehrt, zumal sie nicht in ihrem οἶκος bestattet werden könnten, wo sie ohnehin keine Verwandten mehr hätten. Dieses Bild, das Kassandra für die Angreifenden schafft, zeichnet wirklichkeitsgemäß die Folgen des troianischen Zuges, bei dem der Sieg seinen Wert und seine Bedeutung verliert, da nicht nur mit Gewinn, sondern auch mit handgreiflichen und psychischen Verlusten zu rechnen ist. Die Griechen haben also für das Interesse des Einzelnen gekämpft und sind gestorben, um nämlich Helena zurückzubekommen (V. 368-376), wie im *Palamedes* aus persönlicher Rachsucht eine inhumane Lösung des Problems von Odysseus gegeben worden ist, die mit den irreführenden Feuerfackeln gegen den Griechen ein Ende gefunden hat. Es sei daran erinnert, wie der Athener Nikias vor der sizilischen Expedition seine Mitbürger darvor warnte, wie gefährlich ein solches Unternehmen in fremdem Land ist (Thuk. VI 9, 1). Diese indirekte Verurteilung des sizilischen Unternehmens durch Nikias stellt auch unmissverständlich die Verbindung mit den früheren Eroberungsversuchen und Niederlagen Athens her und nimmt den Ausgang der Expedition vorweg[319]. Zum Schluss des Abschnitts, der die Griechen betrifft, folgen die Worte der Kassandra, die die Bedeutung ihrer ganzen Rede enthüllen und die Realität des jeweiligen Angriffs mit großem Nachdruck betonen:

ἦ τοῦδ' ἐπαίνου τὸ στράτευμ' ἐπάξιον.
σιγᾶν ἄμεινον τἀισχρά, μηδὲ μοῦσά μοι
γένοιτ' ἀοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά. (V. 383-85)[320]

[319] Ähnliche Hinweise auf die Rechtfertigung des Kampfes der Athener gegen Böotien und den Zweifel an seiner angemessenen Unterwerfung gibt der Athener Hippokrates in seiner kurzen Ansprache an die Soldaten: *ἐν τῇ ἀλλοτρίᾳ οὐ προσῆκον τοσόνδε κίνδυνον ἀναρριπτοῦμεν* (Thuk. IV 95, 2).

[320] Der sarkastisch-ironische Ausruf darf als Schluss in den V. 365-82 nicht fehlen. Daher ist die von vielen Forschern empfohlene Athetese nicht berechtigt. Die Verse geben die Kerngedanken des verfehlten Zuges, der sich in Wirklichkeit des peloponnesischen Krieges nicht unbedingt auf die Athener und die nachkommende sizilische Expedition beruft, sondern auch die Spartaner betrifft, die am Anfang des Krieges gegen die Athener gekämpft haben und Feldzüge nach Makedonien und Thrakien geführt haben.

Kassandra fährt mit ihrer Klage fort und erwähnt das traurige, aber gleichzeitig fröhliche und im Vergleich mit der griechischen Seite vorteilhafte Schicksal der angegriffenen Troer. Das Privileg der Troer sei, dass sie in ihrer Heimat gefallen seien und für ihre Stadt und ihre Leute gekämpft hätten: ***ὑπὲρ πάτρας ἔθνῃσκον*** und es sei ***τὸ κάλλιστον κλέος*** (V. 386-387). Sie würden, falls gestorben, von ihrer Familie und Geliebten bestattet und diejenigen, die es geschafft hätten, dem Tod zu entkommen, lebten froh mit den ihrigen zusammen. Dazu fügt Kassandra das Los eines der größten Helden des troianischen Krieges, des Hektor an, um nicht nur seine Kraft und Tugend hervorzuheben, sondern gleichzeitig auch Hekabe zu beruhigen, so dass sie das Los seiner Kinder mit größerer seelischer Kraft akzeptiert. Hektor habe tapfer für seine Heimat gekämpft, und dieser Krieg habe ihm großen Ruhm verliehen, den er nicht unter anderen Umständen hätte erlangen können. Die Tragweite des Helden und seiner Taten wird vor der Wirklichkeit des Krieges besonders als der Kernpunkt der Gedanken der Kassandra vorgestellt. Die Vermeidung eines Krieges kann illusorisch werden, solange er durch die Interessen der Beteiligten beschlossen worden ist, aber der Ruhm und die Anerkennung durch die Lebenden kann durch die Haltung und die Stimmung der Personen gesichert werden. Es ist einer der Motivationsgründe, der bei jedem Krieg seinen Anhaltspunkt findet und seinen besonderen Anklang bei den Personen hat, die sich entweder für einen Angriff entschieden haben oder ihn zu ertragen gezwungen sind:

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εὖ φρονεῖ·
εἰ δ' ἐς τόδ' ἔλθοι, στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει
καλῶς ὀλέσθαι, μὴ καλῶς δὲ δυσκλεές. (V. 400-2)[321]

Trotzdem kann man feststellen, dass ihre Argumentation, die bei all dem Wahren, was sie enthält, mit grandioser Einseitigkeit zu all dem Leid, das dieses Schicksal für Troia bedeutet hat, hinwegsieht, fast an die Logik eines Geisteskranken erinnert. Zugegeben, die Kämpfer waren in den Armen ihrer Familie gestorben und in der Heimat begraben worden. Sie haben aber die drohende Zerstörung ihrer Stadt und die Versklavung ihrer Liebsten immer vor Augen. Vermutlich wäre dem athenischen Publikum in einer Zeit der Aufregung zwischen Sparta und Athen bewusst, dass das Thema eines gerechten und ungerechten Krieges eng mit dem peloponnesischen Krieg verbunden ist. Es ist aber nicht verwunderlich aber, dass in diesem Stück nicht der Krieg qua Krieg (vgl. V. 368ff.

[321] Vgl. Thuk. II 61, 1 bei der Periklesrede: *πολλὴ ἄνοια πολεμῆσαι*. Genaugenommen erhebt Perikles wie auch Thukydides keinen direkten Vorwurf gegen den Krieg. Dagegen glauben sie, sowohl der Dichter als auch der Historiker, dass der Krieg vermieden werden muss; trotzdem gibt es einen Weg des Widerstands,

und V. 98-152, wo die defensive Stellung der Troer verherrlicht wird) zu verurteilen ist, sondern der Krieg, der auf ungerechten Motivationen beruht und den Motivationen der am peloponnesischen Krieg Beteiligten ähnelt (s. Thuk. III 80ff.). Der Gedanke der Pleonexie, die Aufnahme einer Politik der Aggression und die Gewalt des Krieges werden mit dem Tod bestraft werden. Wie die Griechen in den *Troerinnen* sollen auch die Athener im peloponnesischen Krieg für ihre Handlungen büßen und die vernichtende Niederlage auf der Insel Sizilien ertragen. Die warnenden Worte des Nikias, sein Beharren auf die Notwendigkeit der Vorbereitung auf einen Krieg (Thuk. VI 13, 1), erinnern an die intellektuelle Komponente des perikleischen Denkens, wonach dem Machtstreben Grenzen geistiger Art (Thuk. II 65, 5, 6, 13 *gnome, xynesis*) gesteckt sind. Das gilt auch bei der Rede der Kassandra – sie spricht die Wahrheit und ihre Prophezeiungen werden bald bestätigt: Der Krieg soll nicht völlig verurteilt und vermieden werden, sondern nur im Hinblick auf den übertriebenen Glauben an die Macht.

Der Chor kann auf Kassandras Worte nur erwidern, dass er ihre Freude bei so viel Weh nicht verstehen könne. Dann ergreift Talthybios das Wort und scheint verwundert über Kassandras Worte; er kann sich ihr Verhalten nur als Wahnsinn erklären und drückt sein Unverständnis aus, dass Agamemnon eine solche Jungfrau begehren könne (V. 410-416). Er stellt Elemente und Charakteristika dar, die einem typischen Auftragnehmer gefallen, der unkritisch den Willen derjenigen billigt, die die Oberhand haben und zügellos ihre Macht ausüben. Er droht Kassandra und fordert sie auf, zu den Schiffen zu gehen, damit ihr Los erfüllt und ihre neue Position als ***λάτρις σώφρονος γυναικός*** (V. 422-423), i.e. der Klytaimestra, klargestellt wird. Er hält es für einen glücklichen Umstand, dass Kassandra ein solches Los zugewiesen ist, so dass sie mit auf Vernunft und Mäßigung basierender Einwilligung in die Sklaverei gehen solle.

Sie greift daraufhin ein Wort des Herolds, *λάτρις*, auf und entfaltet ihre Gedanken weiter. Sie fühlt Verachtung für das Werkzeug der Tyrannen und ihre Ungerechtigkeit, obwohl die Gestalt des Talthybios ihr nicht so verhasst und schmähend vorkommt (z. B. vgl. *Hek.* 292-3); dennoch ist das Beifügen des Namens wohl geeignet, weil er seine Stadt und ihre Männer repräsentiert, die λάτρεις ihrer Machtbesessenheit und Amoralität sein können; sie spricht weiter von den Enthüllungen Apollos, der ihr verheißen hatte, dass ihre Mutter nicht Sklavin des Odysseus sein werde. Damit ist sie plötzlich wieder bei

---

wenn es notwendig zu sein scheint; der Unterschied liegt darin, dass man um jeden Preis sich entweder wehrt und kämpft, oder sich zurückzieht.

etwas Entsetzlichem angekommen, dem drohenden Schicksal Hekabes, und wieder bricht sie ab, übergeht es mit Schweigen und wirft sich auf einen anderen Gedanken, die Zukunft des Odysseus. Gold werde ihm das Leid der Troer scheinen, verglichen mit dem, was ihm bevorsteht (V. 432-433). Plötzlich erkennt sie, dass ihr das Los des Odysseus nicht viel bedeuten kann (V. 444-445), nun, da sie so gewichtigen Ereignissen entgegengeht. Wieder bricht der Triumph über den schändlichen Tod, das heimliche Begräbnis bei Nacht hervor, das Agamemnon finden wird (V. 446-447). Doch im nächsten Augenblick sieht sie den eigenen Leichnam unbegraben liegen. Aber sie sei doch die Priesterin Apollos (*τὴν Ἀπόλλωνος λάτριν* V. 448-450)! Enge Bindung an den Gott, aber auch Hass prägen ihre nächsten Worte, als sie die Binden ihres liebsten Gottes ablegt, von sich reißt und in die Lüfte schleudert. Auch dieses Wegschleudern der heiligen Insignien ist für sie eine heilige Handlung, damit weiht sie sich dem kommenden Untergang. Solange sie noch rein ist, will sie sie ablegen, damit weder sie noch die Erinnerung an die Feste, die sie in ihrem Schmuck gefeiert hat, entweiht werden. Dann verabschiedet sie sich von ihrer Mutter und geht entschieden und bewusst weg. Noch immer verleiht ihr die Sicherheit, dass sie für ihre Feinde eine Erinys sein wird, Stärke (V. 455-457). Man kann die Stellung der Kassandra zum göttlichen Bereich[322] feststellen, wenn man sieht, wie weit die Sphäre des Göttlichen der des Menschlichen entrückt ist, die sie macht, sich von der Umwelt nicht ganz zu trennen. Die optimistische Einschätzung ihrer Stellung ist ironisch dargestellt, zumal das Vertrauen (V. 455-61) auf einen siegreichen Gang zu den Toten und die Transformation Hekabes in eine Hündin (V. 427-30) keine Glaubhaftigkeit erlangen können; bei der Darstellung der Vernichtung der Troer hat ein solcher realistischer Optimismus keinen Platz. So bleibt ihr Wissen unfruchtbar, ihre Liebe ohne Antwort, von ihrem Trost wird niemand getröstet. Selbst die Götter können die Situation nicht verbessern, alles liegt in den Händen der Menschen, denen die Möglichkeit gegeben wurde, ihr eigenes Los zu bestimmen; genau diese Dimension der Kassandragestalt in den *Troerinnen* zeigt, dass die Menschen allein ihr Unglück verursachen.

Die Worte Kassandras und die Vergegenwärtigung des Loses der Troerinnen und besonders Kassandras machen Hekabe ohnmächtig. Sie fällt zu Boden, und der Chor fordert, dass jemand sie aufrichtet. Die Szene des Prologs, die Ohnmacht der Greisin, ihr am Bodenliegen wiederholen sich in dieser Phase der dramatischen Entwicklung, damit

[322] Die Stellung der Charaktere den Menschen gegenüber hat ausführlich Desch, W. dargestellt, Die Hauptgestalten in des Euripides' Troerinnen, in: GB 12-13, 1985-86, S. 65-100, bes. 90-100.

das Leiden der Troerinnen für die Zuschauer kein Ende zeigt und ihr Schicksal um so trauriger skizziert wird. Hekabe ist schwach und unfähig, das schwere Schicksal zu verarbeiten und Hoffnungen auf eine andere, optimistische Zukunft zu erheben. Sie stellt ihre bisherige Position als Gattin des Priamos im Gegensatz zu ihrer jetzigen Stellung als Sklavin bei dem verhassten Griechen, und dadurch wird die Ironie der Stelle hervorgehoben. Der Altar, an dem Alexandros im ersten Stück der Trilogie Zuflucht sucht, wird der Mordort des Priamos (V. 481f., 17), die verfehlte Entscheidung führt zu Leiden und Tod. Hekabe führt das Motiv des Einst und Jetzt[323] vor, das sowohl die drei Stücke der Trilogie verbindet, als auch die tragische Gestalt der Frauen beleuchtet und ihre Versklavung immer aussichtsloser macht, was die Wirklichkeit jedes Krieges und besonders des peloponnesischen porträtiert.

Hekabe, sich ihren Schmerzen hingebend, jammert über ihr Los, dass sie, die einstige Königin von Troia, die Rolle des Untertanen spielen muss, nachdem sie ihre geliebten Kinder Polyxene und Kassandra verloren hat. Die Besessenheit und die Willkür der Griechen gehen so weit, dass sie keine Rücksicht auf die Unschuld der Troerinnen genommen und Polyxene und Kassandra geopfert haben, so dass beide keine Hilfe mehr für die Mutter darstellen. Sie erkennt keine positive Aussicht und weist die Forderung des Chores, aufgerichtet zu werden, zurück: ***ἐλπίδων ποίων ὕπο*** (V. 505) kann als nichts anderes als die Unwiderruflichkeit der Entscheidungen und der gegebenen Realität dieses langjährigen Krieges bezeichnet werden. Euripides lässt sie keinen optimistischen Gedanken äußern, auch wenn sich Kassandra als Rächerin erweist; ja, diese Rolle wird für verrückt und unpassend gehalten. Sie beschließt ihre Trauer mit Worten, die einen großen Nachklang bei dem Publikum in der Zeit der Unruhe und der Instabilität des peloponnesischen Krieges haben mussten und die zugleich das Bewusstsein des menschlichen Schicksals und seiner unvermeintlichen Schläge in einer bedeutungsvollen *rhesis* umfassen:

τῶν δ' εὐδαιμόνων

μηδένα νομίζετ' εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνηι (V. 509-510)

[323] S. dazu Ebener, Die Helenaszene der Troerinnen, Wiss. Zeitschr. d. Martin-Luther Uni. Halle-wittenberg, ges. sprw. 3 Heft 4, 1953/54. – Diese Motive der Vergangenheit und der Gegenwart sind

C. 5 Zweites Epeisodion. Andromache und Hekabe. Die Kulminierung des Leidens

Das Leid und die gegen die Troer geübte Ungerechtigkeit werden in der Andromacheszene (zweites Epeisodion, V. 577-798) weiterhin mit großem Nachdruck unterstrichen, da dort die erste Begegnung zwischen der Mutter und dem Kind, zwischen Andromache und Astyanax, sowie ihr persönliches Schicksal gezeigt werden, so dass die Dramatik und das Leiden ihren Höhepunkt erreichen. Außerdem ist hier zum ersten Mal die Gestalt der troianischen Frau hervorgehoben und über ihren Status als verheiratete Frau und Mutter gesprochen, was im vorherigen dramatischen Geschehen völlig fehlte[324]. Zu Beginn steht das Amoibaion zwischen Hekabe und Andromache, nachdem sich die letztere ihrem Sohn genähert hat, was vom Chor angekündigt wurde. Das Lied der zwei Frauen ist voll von Klagen und Jammer über das schwere Los der Gefangenschaft und vor allem über die Tötung der größten Heerführer des troianischen Zuges, Priamos und Hektor. Die heftige und schnelle Redeabfolge ist für ihre Gefühle indikativ; die zwei können nicht mehr sagen, als ihre Schicksalsschläge zu bedauern und ihre Einsamkeit zu betonen. Beide wünschen mit ihren Männern zusammen zu sein: Andromache, dass sie den toten Gatten als Helfer bei sich hat und Hekabe, dass sie in das Reich des Hades eintritt und dort die Erneuerung ihrer Ehe mit Priamos findet. Beide drücken ihre Schmerzen als Erwiderung aus, als ob sie glauben würden, dass sie dadurch gerettet würden. Jede der Frauen trägt ihre Beschwerde über ihr Schicksal vor, dass sie nämlich von allem Übel mitbetroffen ist, und so kann man sich vorstellen, was dieser Kampf in Troia für die Frauen bedeutet hat. Der Klagegrund des Amoibaion wird aufgegriffen in der Distichomythie (V. 610-633) der Frauen, wenn sie eben über das Los ihrer Geliebten sprechen und die schlimmste Form des Leides und des Schmerzens zu finden versuchen. Sie erwähnen den Tod des Hektor, die „zweite“ in der Reihe, die Verschleppung der Kassandra (V. 617), diesmal durch Agamemnon, nachdem sie den Versuch der Vergewaltigung durch Aias erlebt hat, und die Opferung der Polyxene als ***δῶρον ἀψύχωι νεκρῶι*** am Grab des Achill. In dieser Stichomythie der Klagen erfährt Hekabe von

---

nichts anderes als die Kette, die die drei Stücke der Trilogie verbindet und die Abfolge der Geschehnisse erläutert.

[324] Meridor, R. hat mit Recht die seltene Erwähnung der Gestalt der Andromache in den Szenen vor dem zweiten Epeisodion festgestellt, was auf die Betonung des Todes des Astyanax zurückzuführen ist. Er sagt nämlich: „[O]ne of the means to prevent the audience's memories, forebodings, and fears concerning Astyanax's fate is to mention his mother as little as possible as long as she is not on stage, and this method is used during the prologue and the first episode. […] Euripides uses the various silences and omissions relating to Astyanax and his mother in order to turn the Andromache scene into a small scale *peripeteia* drama, very different from the other two episodes which are foreshadowed in the prologue.“ (In: Euripides' *Troades* 28-44 and the Andromache Scene, in: AJP 110, 1989, S. 17-35).

Andromache, was ihr früher Talthybios nur rätselhaft angedeutet hatte (V. 260-270). Euripides stellt hier eine Mädchengestalt dar, die nichts mit der Polyxene-Gestalt in der *Hekabe*, die mutig und zum Schluss freiwillig ihren Tod ertragen hat, zu tun hat. Euripides zeigt hier eine von brutaler griechischer Willkür und eiskalter politischer Raison hingeschlachtete Polyxene, deren Schicksal er mit dem Schicksal der anderen überlebenden Kriegsgefangenen verkettete[325]. Die hier in den *Troerinnen* zugrundeliegende Vorstellung ist die einer ermordeten Kriegsgefangenen, die wegen ihrer Schönheit und ihres jungen Alters zum Grab als ***γέρας***, Gabe an Achill, gelangt ist, und es ist Andromache, die dem Leichnam den ersten und letzten Liebesdienst erweist. Beide Frauen sind von ihrem eigenen Schmerz überwältigt, vor allem Hekabe, die den Verlust aller ihrer Kinder erleiden muss. Die Mitteilung des abschließenden Todes der Polyxene durch Andromache – sie wurde im Prolog 39ff., von Talthybios 260ff. und Hekabe selbst 502ff. erwähnt, obwohl die Aussagen über diese Person verschwommen bleiben – zerstört jegliche Hoffnung ihrer Mutter, was dem Dichter Anlass gibt, die verkommene Ethik der Männer in dieser Tragödie eindeutiger zu entwerfen und bei der Ankündigung des hinzukommenden Mordes des Astyanax die Trostlosigkeit und die Unwiderruflichkeit des schweren Loses der Troaianer zu beweisen. Die mit ***πέπλοι*** bewerkstelligte Verhüllung (V. 626-27) der Leiche der Polyxene wird in der Exodos und nach der Ankündigung des Todes des Astyanax ihre Ambivalenz bei seiner Bestattung finden (V. 1220 ***Φρύγια πέπλων ἀγάλματ'***), so dass die Hoffnung keinen Platz in dieser Tragödie bekommen kann.

Die gegenwärtige Situation aber, die bevorstehende Sklaverei der Troerinnen erregt ihr Leid erneut und die Frau Hektors kann nicht einfach glauben, wie ihr ***εὐγενὲς / ἐς δοῦλον ἥκει*** (V. 614-15), wie ihre edle Herkunft sie selbst verraten und zu einem Leben in der Gefangenschaft, in der Sklaverei bzw. dem Konkubinat führen könnte. Der jetzige Zustand der Troerinnen sieht so ausweglos aus, dass Andromache die Tötung der Polyxene billigt, ihr Los mit ***εὐτυχέστερος πότμος*** zu charakterisieren wagt. Zumindest habe sie ihre Integrität und ihre edle Stellung unter den Lebenden erhalten und sei nicht gezwungen worden, anderen Leuten, und besonderes den meist Verhassten, zu dienen.

---

[325] Petersmann, H., Die Rolle der Polyxene in den Troerinnen des Euripides, in: RhM 120, 1977, S. 146-158: „Da es in den *Troerinnen* vielmehr noch einen durch politische Überlegungen hervorgerufenen Mord gibt, dieser zweifellos einen Höhepunkt der dramatischen Konzeption darstellt, der Ermordete zudem in engster Beziehung zu den Personen steht, denen auch Polyxene verbunden ist, müssen die beiden Tode auch in den *Troades* in naher Beziehung gesehen werden, muß vom Dichter ein funktionales Bezogensein der Rolle der Polyxene zu den Handlungen der Hauptpersonen und zu dem Schicksal, das sie erfahren, beabsichtigt sein." Überdies würde die Behandlung des Schicksals der Polyxene eine Wiederholung bedeuten, da ihr Tod schon in der *Hekabe* vorgeführt wurde.

Hekabe versucht sie zu beruhigen und, ohne die Ansicht der Andromache zu akzeptieren, erwidert sie, dass mit dem Tod zwar nichts eine Fortsetzung haben könnte, das Leben jedoch auf jeden Fall noch Hoffnungen einschließe. Es folgt die lange Rede der Andromache, die mit ihrer Vorstellung der treuen Frau und Mutter Interesse erregt und ihre unfreiwillige Verschleppung durch den Griechen auf tragischere Weise skizziert, was mit ihren ersten Worten am deutlichsten sichtbar wird:

τὸ μὴ γενέσθαι τῶι θανεῖν ἴσον λέγω,
τοῦ ζῆν δὲ λυπρῶς κρεῖσσόν ἐστι κατθανεῖν (V. 636-37)

Der Ausdruck äußert die griechische Einstellung von Homer her und auch während des 5. Jahrhunderts und des peloponnesischen Krieges (Polyxene äußert in der *Hekabe* die gleichen Gedanken über ein anständiges Leben und den Vorzug des Todes vor dem αἰσχρόν (V. 374)) und stellt zugleich die Ansichten einer sittsamen Frau denen der Helena gegenüber, die im nächsten Epeisodion das Leben einer anständigen Frau anders bestimmt. Die Vermeidung jedoch dieses ***λυπρῶς*** geführten Lebens kann in Zeiten großer Unruhe, wie der eines Angriffs, zu seinem Gegenteil führen, zumal der Kampf um ein ehrenhaftes Leben, der am Ende die Hybris und die Besessenheit mit der Macht und ihrer Durchsetzung hervorruft, sich als fatal erwiesen werden kann.

Was Andromache selbst bevorsteht, die gewaltsame Verbindung mit Neoptolemos, wirkt dadurch besonders grausam, dass Euripides ihre hausfraulichen Tugenden sorgfältig zusammenstellt (V. 647-656). So kann Andromache aus diesem Rückblick auf die Zeit ihrer Ehe mit Recht folgern, gerade ihre edle Art und ihr guter Ruf hätten sie ins Unglück gebracht. Trotz ihrer ***σωφροσύνη***, trotz ihrer Haltung als anständige Ehefrau[326], die nie ihren Mann mit ihrem Benehmen beleidigt, ihre Stellung immer zu Hause erhalten und ihre μετριότης gezeigt hat, ist sie jetzt gezwungen, als ***δάμαρτα*** eines anderen Mannes zu leben und ihren Mann unfreiwillig zu verraten. Andromache beklagt den plötzlichen Wechsel ihrer Stellung und vor allem ihr Schicksal, das mit dem des Neoptolemos zu verbinden ist, der wegen ihres guten Rufes und ihrer Sittsamkeit – wobei das mit den Maßstäben des 5. Jahrhunderts v. Chr. gemessen wird – sie selbst unter den Gefangenen

[326] Mit der Stellung der Frauen in der griechischen Welt der Antike hat sich eine Reihe von Arbeiten befasst. Unter diesen sind besonders H. P. Foley (Hrsg), Reflections of women in Antiquity, N.Y., London, Paris 1981 und Cameron A./Kurth A., Images of women in antiquity, London 1983 mit der euripideischen Auffassung zu verbinden. Vor allem geht hervor, dass die Frauengestalten der Tragödien die von Homer zugeschriebenen Charakteristika erhalten, eine Tatsache, die die mythologische Konstellation des Dramas besonders hervorhebt und die mythische Vergangenheit mit Eigenschaften der Gegenwart des Autors in enge Verbindung bringt. In Bezug auf das Leben des Hektor und der Andromache als Ehepaar s. Hom. Z. Für weitere Einzelheiten s. Gomme, A. W., The position of women in Athens in the fifth and fourth centuries, in: CPh 20, 1925, S. 1-25 und Easterling, P.E., Women in tragic space, in: BICS 34, 1987, S. 15-26.

als Frau ausgewählt hat. Euripides legt besonders auf den Charakter der Andromache großen Wert und bringt nicht die Tatsache, dass sie Hektors Frau ist (was schon im alten Epos geduldet wurde), als Grund für ihre Verschleppung vor. Für sie besteht keine Hoffnung mehr, und sie glaubt nicht daran, dass ihr neues Leben eine positive Ausssicht haben kann; die Gefangenschaft bedeutet den Anfang ihres unwiderruflichen Schmerzes, da sie Hektor gegenüber untreu sein muss. Als Vorbild der Sittsamkeit ist sie unter den anderen Frauen von Neoptolemos gewählt (V. 675ff.) und deshalb schafft Euripides die Szene ihrer Klage, wo sie ihre bisherige Stelle als Frau des Hektors mit der jetzigen als Gefangene des Neoptolemos vergleicht; der Dichter lässt die Maßstäbe des 5. Jahrhunderts in Bezug auf die Stellung der Frauen durch ihre Rede sichtbar werden, die mythische Vergangenheit und die Gegenwart in den *Troerinnen* verknüpfend, und bildet auf diese Weise ein Motiv, das der mythischen Tradition fremd ist (Proklos p. 93 Severyns=p. 108 Allen und fr. 13 Bethe= Il. Parv. XIX Allen), aus der nur die Beuteverteilung der Andromache hervortritt.

Hekabe schließt mit ihrer *rhesis* die Verzweiflung Andromaches für den neu durchgesetzten status quo der Frauen ab, indem sie ihr empfiehlt, die Vergangenheit außer Acht zu lassen und sich mehr auf ihre Zukunft mit ihrem neuen Mann zu konzentrieren, um dadurch seine Gunst zu gewinnen. Überdies habe sie noch eine große Hoffnung, die in der Gestalt des Astyanax versinnbildlicht werden könne, indem er für den ungerechten Untergang Troias Rache nehmen werde. Er wird als ***Τροίαι μέγιστον ὠφέλημα*** (V. 703) bezeichnet, weil er nach Hekabes Überzeugung der einzige ist, der die Stadt Troia wiederaufbauen und ihr den alten Glanz zurückgeben kann; eine Idee jedoch, die Euripides bald widerruft, indem er Talthybios auf die Bühne bringt, um die Tötung des kleinen Kindes anzukündigen. Bei dieser Szene ist ganz klar, dass Menschen und Land für immer zerstört sind und dass dieser Krieg sein letztes schlimmes Gesicht gezeigt hat. Der griechische Herald kommt unwillig und zögernd, wie die Stichomythie der Verse 709-724 im Gegensatz zu anderen Botenberichten zeigt, die schlimme Nachricht von der Entscheidung der Griechen bekannt zu machen. Er bestätigt, dass der Vorschlag des Odysseus in der Versammlung vorgestellt wurde und den Sturz des Kindes von den Mauern der Stadt betrifft. Dies sind traditionelle Sagenzüge aus der *Kleinen Ilias* (XIX Allen) und der *Iliupersis* (II Allen), während die Tat, das Herabschleudern von der Mauer nicht so wichtig scheint; die Herbeiführung der Entscheidung dagegen ist nur von Belang in dieser Reihe der Vorwürfe gegen die Griechen. In der Zwischenzeit hat man freilich lernen können, dass das Verfahren, das

die Griechen bei der Eroberung Troias anwendeten, um das Kind Hektors zu beseitigen, dem der Tyrannen entsprach, die fürchteten, die angemaßte Herrschaft könne ihnen von den rechtmäßigen Erben der ermordeten Gegner entrissen werden. Im Zusammenhang mit den *Troerinnnen* jedoch sind derartige Bedingungen nicht gegeben, da ja die Mutter mit ihrem Kind auf dem Wege in die Gefangenschaft ist. Der Beschluss der Griechen, Astyanax zu töten, kann deshalb nur als willkürliches Verbrechen angesehen werden, und Andromaches bittere Worte sind nur zu berechtigt:

ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά,

τί τόνδε παῖδα κτείνετ' οὐδὲν αἴτιον; (V. 764-65)

und drücken den Frevel der Griechen gegenüber Menschen, die unschuldig und nur prophylaktisch zum Tode verurteilt worden sind. Hekabes Hoffnung, die sie auf das Kind setzt (V. 702ff.) wird von Odysseus im Zeichen des gemeinsamen Wohls der Griechen (V. 723) zerstört. Außerdem wird hier der kaltblütige Pragmatismus erwiesen, dass die Griechen nicht von der grausamen Tat des Mordes zurückschrecken, im Gegensatz zu den Troern, die den Tod des Paris zu vermeiden beschlossen haben. Die Willkür der Griechen, ihr zügelloses Machtstreben und die Erkenntnis des griechischen Gesandten selbst, dass er eine schwer zu ertragende Nachricht zu vermitteln gezwungen ist, beweisen noch einmal, was die Kriterien der Machtausübung dieses Kampfes gewesen sind, nach welchen Kategorien man seine Kraft und Herrschaft ausrichtet und mit welchen Mitteln man sie auszuüben imstande sein kann. Die Entscheidung einer Person, nämlich des Odysseus, steht über der gemeinsamen Meinungsäußerung der Versammlung, was eigentlich an die Redeweise und die Versammlungspraxis des 5. Jahrhunderts erinnert. Der Anachronismus, den Euripides hier benutzt, dient dazu, dass sein Publikum sich seiner Gegenwart bewusst wird und die Dimensionen der demagogischen Stilmittel erkennt. Es ist von Belang, dass der Dichter die Korruption und die Fehler seiner Epoche durch sein Werk verurteilt, dass der Herold selbst die Entscheidung missbilligt, weil er so die Verwerflichkeit seiner Zeitgenossen leichter in den Vordergrund bringen kann, ohne bestimmten Geschehnissen Rechnung zu tragen, eine für die Athener schwierige Zeit skizziert und das Theater Athens als den Spiegel der politischen Umstände vorbringt. Die *εὐγένεια* des kleinen Astyanax hat ihn das Leben gekostet (V. 742-3). Die Ermordung der Unschuldigen in der troianischen Trilogie soll nicht nur als ein wiederholtes Verbrechen angesehen werden, sondern als eine der Wirklichkeit entsprechende Tatsache, die das einst Wünschenswerte zu etwas Gefährlichem verwandelt. Wie Astyanax angesichts seiner *εὐγένεια* ermordet werden

muss, so ist auch Alexandros wegen seines ***χρήσιμον φρενῶν*** hingerichtet werden (F 62i K: ***οἴμοι, θανοῦμαι διὰ τὸ χρήσιμον φρενῶν, / ἣ τοῖσιν ἄλλοις γίγνεται σωτηρία***). Wenn man von der Willkür der Entscheidungen sprechen möchte, ist auch bei der Opferung der Polyxene zu erklären, dass sie als ***δῶρον ἀψύχωι νεκρῶι*** (V. 623) dem Grab Achills gegeben wurde. Eine religiöse Motivation wird hier kaum deutlich, stattdessen spielen andere Motive eine Rolle[327], die wiederum eher auf die Krise des peloponnesischen Krieges hinweisen, als sich die Angreifenden nicht an moralische Gesetze und Vorschriften hielten. Deshalb wird die Opferung des Mädchens als ein freiwilliger Opfertod dargestellt (s. dazu Eur. *Hek.* 550f.), da es nicht die Möglichkeit hat zu wählen, ob es sterben will oder nicht; es muss ohnehin geschehen, es gibt nur die Frage der Freiheit bei der Opferung. Um genauer die Verknüpfung von mythischer Vergangenheit und Autor-Gegenwart zu bestimmen, sei daran erinnert, wie die Spartaner gegen die Platäer gehandelt haben, Männer getötet und Frauen versklavt haben, obwohl die Platäer den Spartanern von ehrlosen Taten der Ermordung oder der Zerstörung der heiligen Tempel abzuraten versuchten[328]. Wie auch die beiden Führer der Athener, Kleon und Diodotos, über Mytilene debattiert und was für einen maßlosen Angriff gegen die Mytilinäer die Athener geführt haben (s. Thuk. III 37ff. u. 42ff.). Euripides bemüht sich darum, durch die Reden seiner Charaktere ein Abbild der zeitgenössischen Verhältnisse zu geben, besonders die Stellung aller Beteiligten am peloponnesischen Krieg zu skizzieren und klarzustellen, dass die Ungerechtigkeiten der Spartaner nicht die einzigen sind, sondern auch von den Athenern selbst vergleichbar gehandelt wurde; zu der Verherrlichung der athenischen Macht, wie sie schon in der Parodos augenscheinlich war, kommen noch die Verdammung und der Vorwurf gegen die Pleonexie und das arbiträre Machtdenken der Athener.

Andromache kann ihren Kummer und ihre Tränen nicht verheimlichen, sie sieht, dass ihr Sohn schon erschreckt ist, er weint und greift zum Schutz die Kleider seiner Mutter[329]. Sie steht wie im Wahnsinn, sie erkennt, dass Helena die Anstifterin und Schuldtragende am Zug gegen Troia ist und fordert, dass ihr Kind weggeführt und sie selbst zu ihrem

---

[327] Zur Opferung der Polyxene vgl. Eur. *Hek.* 116-140, die zum Anlass für eine lebhafte agonale Redeauseinandersetzung wird. – S. auch Segal, Ch., The problem of the gods in Euripides' Hecuba, MD 22, 1989, S. 9-21: „[H]uman sacrifice is as much a reflection on a corrupt human world as an inanimation of gods who demand human victims."

[328] S. Thuk. III 58 1-2: *μὴ κτείνειν οὓς μὴ ὑμῖν πρέπει* **[...]** *βραχὺ γὰρ τὸ τὰ ἡμέτερα σώματα διαφθεῖραι, ἐπίπονον δὲ τὴν δύσκλειαν αὐ τοῦ ἀφανίσαι.*

[329] S. Stanley D. P.-Porter, Mute Actors in the Tragedies of Euripides, in: BICS 20, 1973, S. 68-93.

neuen Mann, zu ihrem neuen **ὑμέναιος**[330], gebracht wird. Die abschließenden Worte der Andromache, die Abführung des Astyanax und die liebevolle Anrede des kleinen Söhnchens durch Hekabe selbst (**ὦ τέκνον**, V. 789) sind diejenigen Bilder, die den endgültigen Niedergang der Stadt Troia und die unwiederbringliche Hingabe der Frauen an das Los, das die Griechen selbst ihnen zugeteilt haben, zeigen. Die Troerinnen haben nichts mehr zu erwarten; der Tod des Astyanax soll nicht nur die Schrecklichkeit dieses Krieges steigern und die Nichtigkeit der menschlichen Hoffnungen exemplifizieren, sondern auch die letzte Konsequenz der verfehlten Entscheidung der Hekabe, ihren Sohn aufgrund des Traumes nicht zu töten, darstellen. Was ihr Leben und ihre Familie betrifft, ist alles schon auf schlimmste Weise enthüllt und durchgesetzt. Das aussichtslose Bild der Tragödie wird durch die **μεταβολή** gekennzeichnet: Die Dinge bleiben nicht, wie sie waren. Die Macht der Griechen ist zu einer Gewaltherrschaft geworden, die keine Rücksicht auf den anderen nimmt. Genauso wie in der Realität des peloponnesischen Krieges, der die Ungerechtigkeit in den Vordergrund gerückt hat, gewarnt wird (s. Periklesrede Thuk. II 63, 2, wo Perikles ernüchternd darlegt, dass die Macht Athens korrumpiert geworden und aus ihrer Herrschaft Hass erwachsen ist). Zu den Aussagen des Perikles kommt als Beweis dieser ausgesprochenen Korruption die Kleonrede (Thuk. III 40), bei dem der nackte Terror gegenüber den Verbündeten gefordert wird), so zeigt gleichfalls Euripides durch seine Charaktere die Verwerflichkeit der griechischen Seite. Es bleibt nur übrig, die Bestrafung der allein Schuldigen zu sehen, auf die die Rede der Gottheiten über die bisherigen Frevel der Griechen und ihre angemessene Bestrafung im Prolog schon vorbereitet hat, und die unabhängig von der Verwicklung der *Troerinnen* ist.

C. 6 Drittes Epeisodion. Menelaos und Hekabe. Die griechische und troianische Seite des Feldzuges

Das dritte Epeisodion enthält den großen Agon der *Troerinnen*, in dem nicht nur der sinnlose Angriff der Griechen gegen die Troer angekündigt und beschrieben wird, sondern auch die Gründe für den troianischen Zug gegeben werden, die schon durch den Traum der Hekabe im ersten Stück der Trilogie[331] und durch die nachfolgende Aussetzung des Alexandros erklärt wurde. Diesem Redeagon der allein Schuldigen und der verwerflichen Charaktere darf nicht an der düsteren Seite der Griechen fehlen.

---

[330] Vgl. Kassandras Hymenaios-Lied, das sie ihrer neuen Eheschließung mit Agamemnon widmet (V. 308-341); hier steht Kassandra verzweifelt vor der traurigen Wirklichkeit ihres Loses und vergleicht ihre Stellung mit der eines sich unter dem Joch befindenden Tieres (V. 669-70).

[331] Ausführlich s. Scodel, R. (1980, bes. S. 20-42).

Überdies geht es in dieser Tragödie um die Ungerechtigkeit und die Brutalität der griechischen Führer den Troern gegenüber, um die zügellose Entscheidung zur Verschleppung und Versklavung der Frauen. Es ist das Bild, das sich Euripides mit seiner Trilogie auszumalen als Ziel gesetzt hat, damit sein Publikum die zeitgenössischen Geschehnisse im Kopf hält und Situationen, wie die absolute Katastrophe und die Sklaverei mit zeitgenössischen Bedingungen zu vergleichen imstande ist.

Menelaos kommt, Helena wegzuführen und sie zu bestrafen. Er erklärt mit Schuldgefühlen, dass er nicht um seiner Frau willen in Troia angekommen ist, sondern um Rache an Paris zu nehmen, der Helena (*δόμων δάμαρτα ξεναπάτης ἑλήισατο*, V. 866) verführt hat. Seiner Meinung nach ist der Frevel der Troer, die auf die Normen und die Gewohnheiten der ξενία keine Rücksicht genommen haben, gut bestraft, da ihre Stadt und der Anführer des Übels niedergeschlagen sind. Die Bedeutung des Gastrechtsbruchs wird jedoch von Euripides ironisch zum Ausdruck gebracht. Das Argument soll nur das Menelaos entehrende Gerücht widerlegen, er habe den Krieg lediglich aus dem Wunsch heraus geführt, Helena zurückzugewinnen. Die Ironie lässt sich allein schon darin erkennen, dass Menelaos' Auftreten nur mit Helena verbunden ist – er kommt allein, um Helena zu holen. Er verlangt, dass die Tochter des Tyndareos aus den Zelten herausgeführt wird, um sie mitzunehmen und in Griechenland ihre angemessene Bestrafung vorzubereiten. Von Anfang an wissen wir, dass die Ankunft des Menelaos nicht der Verurteilung der Helena dient, sondern der Darstellung der griechischen Seite[332], die schon in der Gestalt des Talthybios und des Odysseus durch seinen Beschluss zur Ermordung des Astyanax in der Volksversammlung enthüllt wurde. Es ist den Zuschauern bekannt, dass Helena nicht getötet, sondern ungestraft in die Heimat zurückkehren wird, wo sie die Rolle der Frau des Menelaos wieder übernimmt. Das ist das Paradoxon der Szene, die zugleich eine tragi-komische Nuance bekommt: Menelaos ist der Oberbefehlshaber, dem die Entscheidung überlassen wird, was nun mit der Frau

[332] Euripides versäumt in diesem Stück die Züge, die er in der *Hekabe* verwendet hat, auszunutzen. Eine ausführliche Abbildung der Griechen hat er in der *Hekabe* mit Nachdruck geschaffen, indem er das Bild des Odysseus und des Agamemnon in der Rede mit Hekabe eingeführt hat. Was er in diesem Drama vor allem zu zeigen versucht, sind die Gefühle und der Kummer, die das menschliche Handeln hervorrufen kann, wenn übertriebene Macht sich in einer Person anhäuft und ausgenutzt wird. Das Vorkommen der Frauen kann als ein Motiv zur Überredung seines Publikums dienen, das sich mit aller Klarheit ihr schweres Los vergegenwärtigt und mögliche Vergleichsgedanken mit den zeitgenössischen Bildern zu machen imstande ist. Menelaos ist weder mit negativen noch positiven Charakteristika vorgestellt, er ist nur einer der Griechen, die sich für das Los Troias entschieden haben. Blaiklock, E.M. schreibt darüber: „The stress of war had made him [Euripides] too well aware of the weakness of humanity for him to believe in the godlikeness of any fair-haired monarch who went to Troy. The contemplation of another long-drawn conflict had left him too cynical ever to imagine that ultimate justice was done on the woman whose face had launched the thousand ships." (Male characters of Euripides, Wellington 1952, S.80-1).

geschehen soll (V. 873-5). Diese Frage aber bleibt offen. Nichts deutet darauf hin, wie sich Menelaos tatsächlich entscheiden wird. Doch gerade dieses Offenbleiben ist voller Ironie: Tötet Menelaos seine Frau, wie er mehrfach ankündigt (V. 876ff., 907ff., 1039f., 1055ff.), so waren die Leiden von zehn Jahren nicht besonders sinnvoll. Er hat sie wiederbekommen, um sie nun endgültig zu verlieren. Tötet er sie nicht, wie die Zuschauer aufgrund der mythologischen Tradition ahnen können (Lesches *Il. Parv.* F XVII Allen=F 19 Bernabé; Ibykos F 15 Page; Eur. *Andr.* 629), so kommt von den gefangenen Frauen diejenige am besten weg, die unmittelbar am meisten schuldig war, deren Schuld im dritten Stück aber (V. 132, 766-73, 902, 969-1059, 1213ff.) betont wird. Wieder eine Lage, bei der nur eine Fehlentscheidung getroffen werden kann; eine Lage, die negativ beweist, dass das Interesse des Einzelnen und der Gemeinschaft unvereinbar sind, das eine nämlich das andere ausschließt. Allein schon die exzessiven Anschuldigungen gegen Helena von seiten einzelner – selbst schuldbelasteter – Personen deutet darauf hin, dass ihr Name tatsächlich instrumentalisiert wird, um andere Ansprüche zu legitimieren.

Diese Verwicklung des Stoffes, die schon Euripides in seiner *Hekabe* bearbeitet hat, macht die Expedition der Griechen um so aussichts- und bedeutungsloser, so dass die Griechen und ihre Handlungstechnik negativ vorgeführt werden und die Arbitrarität ihrer Entscheidungen eine Abbildung der Gedanken und der Entschlüsse der Auftragsgeber des peloponnesischen Krieges bietet. Interessant wegen paralleler Haltung in der Geschichte des peloponnesischen Krieges sind die Worte Kleons am Schluss seiner Rede bei Thukydides (III 40). Wir haben schon im thukydideischen Werk gesehen, wohin die Vorstellung von der athenischen Herrschaft als einer Tyrannis und vom Hass der Verbündeten ihn geführt hat (Thuk. III 37, 2). Die Widersprüchlichkeit seiner Argumentation stellt dabei sein Selbstinteresse heraus: Einmal werden die Mytilenäer Freunde Athens genannt (39, 2) und verdienen deshalb eine um so härtere Strafe für ihren Abfall, der von Undankbarkeit zeugt, zum anderen sind sie aber als Untertanen natürliche Feinde der Stadt (40, 3) und dürfen deshalb rücksichtslos bekämpft werden. Der zweideutige Status, mit dem er spricht, ähnelt der verschwommenen Haltung des Menelaos Helena gegenüber. Seine Gewandheit und die Anpassung an die anspruchsvolle Welt des Krieges zeigen sich in seiner Person. Die Bestrafung seiner Frau und die Rache an Paris sind nicht die eigentlichen Gründe für seine Fahrt nach Troia. Helena wird ohnehin der Bestrafung entrinnen, die Gestalt des Paris kommt nicht in Betracht, und er selbst ist nicht in der Lage, seine Absichten und den wirkliche Grund

seiner Ankunft klarzustellen. Sein Auftritt stellt nur seine Machtbesessenheit und Schwäche dar, Verantwortung zu tragen und Helena zu bestrafen. Genau diese Entwicklung ist Hekabe schon bewusst; die Götter in einer unglaublich verwirrenden und noch nicht ganz zu erklärenden Weise bittend[333], rät sie Menelaos, Helena zu töten, weil sie der Bestrafung entkommen könne, wenn die Liebe, Eros, sich in die Entscheidung einmische und die Gedanken auf solche Weise beeinflusse, dass es sich ergäbe, dass die Städte und die Menschen in den Abgrund geführt würden, wie es im Fall Troias gewesen ist. Die wichtigste Frage, die den Kernpunkt der Gedanken der Troerinnen (V. 130-133, 210-213, 368-373, 766-771) von Anfang des Stückes an bilden, bleibt noch ohne Erwiderung; Helena kommt, um sich selbst zu vertreten, damit im Folgenden das Entkommen von der Bestrafung durch ihre Rede erreicht wird, indem sie das sinnlose Unternehmen dieses langjährigen Zuges in den Vordergrund stellt. Außerdem steht fest, dass die Gebete der Hekabe an Zeus (V. 884-888), der nicht nur als in der Natur waltende Notwendigkeit, ***ἀνάγκη φύσεως***, sondern auch als Menschengeist, *νοῦς βροτῶν*, dargestellt wird, keine Verbindung zu den zukünftigen Geschehnissen haben. Er soll dem Recht zum Siege verhelfen und die längst fällige Ahndung von Helenas Leichtsinn durchsetzen. Ein gewisser Ausgleich für das an Troia verübte Unrecht würde dadurch geschaffen. Die Stelle spricht dafür, dass Zeus, wie öfter die Götter bei Euripides, im Innern des Menschen wirkend gedacht wird, so dass sich in Menelaos' Wunsch, für Gerechtigkeit zu sorgen, Zeus' Wirken manifestiert hat. Hekabes plötzliche Wendung an Zeus hängt mit ihrem Wunsch nach Rache an der einzigen Schuldigen eng zusammen. Der feierlich beschworene höchste Gott bleibt jedoch stumm, und Hekabe muss erleben, was sie schon mehrmals durchlebt hat, dass nach ihrem Sieg im Agon der Preis ausbleibt. Menelaos verschiebt die Hinrichtung auf die Zeit nach der Ankunft in Griechenland. Jeder ahnt, dass sie nicht in Erfüllung gehen wird.

---

[333] Die Gebete der Hekabe zeigen noch einmal, dass die Götter in dieser Tragödie keine Rolle mehr spielen. Hekabe kann mit einem Gebet, voll von philosophischer Resonanz, keine Hilfe gewährleisten: „The speculations finally only deepen the doubt. The prayer's only assertion, that of justice (whatever form of justice is in question) is about to be put to the test; both religion and philosophy are involved." (in: Scodel, R. (1980, S. 95). Die Ungerechtigkeit der Griechen den Troern gegenüber ist gegeben; die Einmischung der Götter in die Szene, in der die Protagonisten über ihr schweres Schicksal jammern, ist nur ihr Bedürfnis nach jemandem, der ihnen in diesem schwierigen Zeitpunkt beistehen und den neuen status quo ändern könnte. Zum Gebet vgl. vor allem Reinhardt, K., Die Sinneskrise bei Euripides, in: Schwinge, R., Euripides. Wege der Forschung, Darmstadt 1968, S. 515f.; Schadewaldt, W., Monolog und Selbstgespräch, Berlin 1966, S. 114ff.- Über die sinnvolle und logische Konstellation der Verse des Gebets hat schon Reinhardt mit Recht gesagt: „The prayer form is also stylistically overstrained. The traditional and the (so-called) enlightened divinities, heaped one upon the other […], end up equally absurd, a prelude to the entire ensuing agōn, which annuls its own mythical assumptions." (The intellectual Crisis in Euripides, in: Mossman, J., (Hrsg.), Euripides, Oxford 2003, S. 16-46, bes. 24); für ähnliche Formeln bei Euripides, vgl. *Her.* 1263; *Or.* 418; F 480/481 K.

Damit ist eine Situation geschaffen, die den von den Göttern des Prologs in den Versen 70-71 skizzierten Vorgängen ähnlich ist: Wie die Griechen nichts gegen den Lokrer Aias unternahmen, als er Kassandra schändete, so versäumt jetzt wieder einer ihrer Fürsten die einzigartige Gelegenheit, die Hauptschuldige am Kriege zu bestrafen. Es liegt nahe zu vermuten, dass die eine Gleichgültigkeit von den Göttern nicht anders eingeschätzt wird als die andere. Neben dem traditionellen Gott Zeus und der Gesetzmäßigkeit der Natur zählt Hekabe als dritten Aspekt keinen Gott, sondern den menschlichen Geist auf. Auch das dritte Epeisodion ergänzt das Bild, das Euripides im Prolog vom Sieger gezeichnet hat: Seine Gestaltung, die mit dem Frevel der Griechen beginnt und ihre sich auf Macht beruhende Denkweise hervorhebt, wird im dritten Epeisodion weiter ergänzt, indem die dem Selbstinteresse verfallene Helena auf die Bühne kommt, das düstere Benehmen der Griechen zu vervollständigen, indem ihre Bestrafung aufgeschoben und – wie die Zuschauer wissen – aufgehoben wird. Wenn die ***ἀνάγκη φύσεως*** als die innere Denkweise des Menschen interpretiert wird, die durch den Namen Zeus die göttliche Notwendigkeit und Beteiligung am Geschehen klarstellt, dann ist die Parallelität mit Thukydides nicht nur greifbar, sondern schon durch den Ausdruck ***ὑπὸ φύσεως ἀναγκαίας*** (V 105), die die menschliche Macht übertrifft, bestätigt. Die Athener im Melierdialog versuchen, das Vertrauen der Melier auf die Götterhilfe zunichtezumachen, indem sie die Anerkennung des Götteswillens und ihrer Überlegenheit zum eigenen Vorteil machen. Durch die Rede der Hekabe wird sogar deutlich, dass die Macht der Götter, zu denen sowohl die Melier als auch Hekabe beten, am Ende ein Gewinn für die Mächtigen darstellt, weil die *ἀνθρωπεία φύσις* jedes Maß und jede Norm überschreitet und sich als zum Unrecht neigend erweist (s. auch Thuk. III 84, 2) in einer Welt, wo sich Moral als illusorisch erweist.

Helena und Hekabe. Die große Streitszene

Helenas Rede rechtfertigt den schrittweise enthüllten Sinn der *Troerinnen*, dass sich die Mächtigen durchsetzen und die Schwächeren einen deutlichen Untergang erleiden müssen. Es ist sicher nicht auf den ersten Blick deutlich, worin die Fehler der Griechen bestehen. Wichtig ist also, dass es Helena[334] nicht gelingt, ihr Verhalten mit

[334] Es ist berechtigt, dass die Gestalt der Helena in dieser Tragödie keine positiven Züge enthält. Mit Recht hat Sienkewicz, T.J. gesagt: „Helen, in the *Trojan Women* at least, is indeed siren, not scapegoat", (Helen-Scapegoat or Siren?, in: CB 46, 1980, S. 39-42); das Gegenteil vertritt Vellacott, P.V. (1975): Er behandelt Helenas Argumente teils als ironische Äußerungen, teils als Anspielungen auf einen verborgenen Sinn der Sage vom Parisurteil und glaubt, dass sich Helena wohl am Zustandekommen des Krieges beteiligte, aber nicht an ihm schuld war.

überzeugenden Argumenten zu stützen, und dass Hekabe alle ihre Argumente widerlegen kann. Die Redemittel der Helena beweisen trotz ihrer rhetorischen Nuance, dass sie denen der Hekabe unterlegen sind. Große Tragweite jedoch erhält die Tatsache dadurch, dass sie trotz der eigentlichen Schuld der Bestrafung entkommt. Die Szene entwickelt sich auf familiärer Basis[335], da die beteiligten Personen Hekabe, als Mutter des Paris, Helena und Menelaos sind. Die Frau des Menelaos möchte den Grund ihrer Hinrichtung wissen; sie kann nicht erkennen, warum sie so verhasst unter den Griechen ist und verlangt, dass Menelaos ihr erlaubt, ihre Gedanken zu äußern und die Gründe, ***λόγωι***[336], für ihren Aufenthalt in Troia und die Zustände, unter denen sie in der feindlichen Umgebung lebte, hinzuzufügen. Hekabe stimmt zu, dass Helena ihre Gedanken entfalten dürfe und verlangt, dass ihr die Gelegenheit gegeben wird, dass sie auch die Äußerung Helenas erwidere:

καὶ δὸς τοὺς ἐναντίους λόγους

ἡμῖν κατ᾽ αὐτῆς (V. 907-8),

und zwar in der Form des Plädoyers. Diese sophistisch geprägte Rhetorik ist eng mit dem Verhältnis des Menschen zur Macht verbunden. „Für alle Sophisten vermittelt Rhetorik Macht über andere“[337]. Die Wirkung der Sophisten auf die athenische Gesellschaft hatte eine Stärkung des Individualismus, des persönlichen Machtgewinns und eine Schwächung des Gemeinsinns zur Folge. Die Sophisten zielten „auf die Bewährung des Einzelnen in der Politik, d.h. auf dessen Durchsetzungsfähigkeit“[338]. Der Konflikt zwischen Gemeinwohl und eigenem Interesse wurde von den Sophisten also nicht überbrückt, sondern im Gegenteil eher noch verschärft. Auch hinsichtlich der Rhetorik zeigt sich eine Spannung bei Euripides zwischen einem neuen Zeitgeist und der mythischen Vergangenheit. Das Neue an diesem Stück ist nicht, dass seine Figuren, Hekabe und Helena, rhetorisch sprechen. Aber wie die Zeit des Euripides nicht die Rhetorik entdeckt, sondern deren Theorie und den bewussten, sich auf theoretischer Durchdringung beruhenden Einsatz rhetorischer Mittel: Trotzdem lässt sich für die im

---

335 Biehl, W. (1989, S. 321): „Es handelt sich also um ein rein fiktives Verfahren, wie es Eur. auch sonst aus dramatischen Gründen für erforderlich gehalten hat (d.i. eine ad hoc Erfindung).“

336 Logos steht hier im Gegensatz zu der Rede, dem ëὀγος, die Hekabe und die anderen gefangenen Frauen in den anderen Epeisodien benutzt haben, wobei wir von Trauer und Jammer sprechen können. S. Gregory, J. Euripides and the Instructions of the Athenians, Michigan 1991, S. 178: „*Trojan Women* testifies to the power of *logos* to help human beings endure the unendurable. It is thus in their own present, not just in the remote future envisaged by Hecuba, that language mitigates the women's suffering.“

337 Martin, J., Zur Entstehung der Sophistik, in: Saeculum 27, 1976, S. 143-164, bes. 153.

338 Raaflaub, K., Politisches Denken und Krise der Polis. Athen im Verfassungskonflikt des späten 5. Jahrhunderts v. Chr., in Historische Zeitschrift 255, 1992, S. 1-60, bes. 4.

Folgenden zu analysierenden Reden nachweisen, dass in ihnen explizit und implizit die sophistische Rhetorik reflektiert wird. Die Rhetorik ist gewissermaßen der Fokus dieses Epeisodions, in dem die Probleme, die durch die bislang nicht bekannte Erfahrung der Macht hervorgerufen wurden, in eins laufen. Es handelt sich definitiv nicht um eine für das übrige Stück irrelevante[339] Rhetorik, sondern um einen absichtlichen Verstoß des Euripides, damit Themen seiner Zeit kritisiert und die Rolle des sophistischen Ausdrucks erhellt werden. In Anbetracht der Zeit des 5. Jahrhunderts diente die Rhetorik dem Machterwerb und der Machtsicherung, und zwar des einzelnen; Helena versucht mit rhetorischen Mitteln von ihrer Unschuldigkeit zu überzeugen, damit ihr Standpunkt an Gewicht gewinnt und sie der von den Griechen beschlossenen Tötung entrinnt. Diese neue Rhetorik zeigt einerseits einen neuen Umgang mit dem Wort und hat zum anderen neue Auswirkungen auf die Gemeinschaft. Indem sie der Durchsetzungsfähigkeit des Einzelnen diente, verschärfte sie auch den Gegensatz zwischen Einzel- und Staatsinteresse[340]. Und mit diesem sich durch die neue Rolle der Rhetorik verschärfenden und in der Ausübung dieser Rhetorik sich vollziehenden Gegensatz von persönlichem und allgemeinem Interesse lässt sich auch ein Kernproblem fassen, um das die *Troerinnen* und besonders die Szene der Agonrede der zwei Frauen kreisen. Helena repräsentiert die Erfüllung des eigenen Interesses, die aber den Niedergang des gemeinsamen, des der Hekabe und der gefangenen Troerinnen, bedeutet. Der Troiazug ist mit dem Motiv der Verschleppung der Helena von Paris eingesetzt worden, die aber nicht ohne ihre Zustimmung entführt wurde. Am Ende aber steht, dass sie, die am meisten Schuldige, der Bestrafung entrinnen wird und an ihrer Stelle die Troerinnen den Tod und die Sklaverei zu ertragen gezwungen werden. Mit einer sophistisch geprägten Rede erreicht sie, dass sie am besten wegkommt, obwohl die Argumentation der Hekabe jede einzelne ihrer Ausreden widerlegen konnte. In Bezug auf die äußere Form ihrer Rede könnte sie als Angeklagte nicht davon überzeugen, dass sie keine Schuld an der troianischen Katastrophe trägt, in dem Sinn aber ihrer Absicht, nicht getötet zu werden, könnte sie

---

339 S. Conacher, D.J., Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama, in: AJP 102, 1981, S. 3-25: „Euripidean rhetoric is not as dramatically inorganic as many scholars have argued […] many passages[…]also contain much that is relevant to the major themes and even to significant revelations of character (in relation to the dramatic action) in the plays to which they belong".

340 Lysias beschreibt (25, 7-12), wie der persönliche Vorteil die Entscheidung für eine bestimmte Staatsform, Demokratie oder Oligarchie, bestimmte. Ähnlich sind Thukydides VIII 89, 3 und VIII 91, 3. Im thukydideischen durch Perikles gehaltenen Epitaphios an die Gefallenen fällt das Interesse an dem Staat vor dem persönlichen ins Gewicht (II 42, 4) bzw. in seiner letzten Rede als Notwendigkeit beurteilt (II 60). Im Überwiegen des Einzelinteresses vor dem der Allgemeinheit sieht Thukydides auch eine Ursache für den Niedergang der athenischen Macht im peloponnesischen Krieg (II 65, 7). Demokrit (DK 68 B 252) hat vor einem Überhandnehmen der eigenen Ziele vor den allgemeinen ebenso gewarnt wie der Anonymus

sich mit ihrer Rede durchsetzen. Helena führt die Schuld auf Hekabe und die Götter zurück, während sie glaubt, dass ihr keine richtige Konkurrentin gegenüber steht; dieser Gedanke entsteht aus der Schärfe und Zuversicht, mit denen sie sich ausdrückt. Das ist genau die Pathologie der Politik des 5. Jahrhunderts, wobei Menschen mit besonderer Redegewandtheit ihre Ziele verfolgen und sie in die Tat umsetzen konnten, aber inhaltlich für sie keine Bedeutung mehr hatten (s. Thuk. III 37-40: In seiner Rede über Mytilene bedient sich Kleon perikleischen Gedankengutes, das unter anderen Umständen gültig gewesen ist, um seinen Zuhörern als in der Tradition des großen Vorgängers stehend zu erscheinen und seinen Rivalen um so leichter zu treffen, während er seine privilegierte Stelle ausnutzt). Die Oberflächlichkeit aber des Gesagten hat in der Zeit der panhellenischen Krise des peloponnesischen Krieges an ihrer Bedeutung nicht verloren, sondern immer mehr an Gewicht gewonnen[341].

In diesem Redeagon, im Gegensatz zu der gewöhnlichen Rede- und Gegenredesprachform[342], kommt die Schuldige, die Angeklagte, an erster Stelle. Es kann eine Formgestaltung der euripideischen Technik sein, wobei die am meisten sympathische Person, nämlich in den *Troerinnen* Hekabe an zweiter Stelle spricht, damit ihre Versuche die Kraft der Argumentation erhalten und vom Publikum als die gerechtesten und die logischsten in Erinnerung gehalten werden. Überdies scheint es notwendig zu sein, dass Helena die möglichen Vorwürfe des Menelaos und der Hekabe negieren möchte und sich gegen die Bedrohung ihres Mannes (V. 901-902), dass sie in Griechenland getötet wird, wehren muss. Sie beginnt mit der Feststellung, dass Menelaos sie für ***πολεμία*** hält und dass sie von Anfang an verurteilt ist, die Agonrede zu verlieren. Sie ist aber bereit, sich allen Argumenten und Vorwürfen, die er ihr gegenüber machen wird, zu widersetzen und ihre These zu stützen. Ihre Rede enthält nichts anderes als die Zurückweisung aller Klagen, die sie als die Anführerin des Übels einsetzen. Der troianische Zug und die Katastrophe Troias seien auf die Troer selbst zurückzuführen, und nämlich auf die Geburt des Paris, der unwissend der Initiator der Zerstörung seiner Heimat war. Helena legt auf die Rolle der Hekabe und des ***πρέσβυς*** (V. 919-922) Wert,

---

Iamblichi (DK 89). Schließlich hat Thukydides in der Pathologie des Krieges (III 82ff.) das völlige Überwiegen des Einzelinteresses beschrieben.

341 Vgl. Kleonrede (Thuk. III) und die Rede der Athener im Melierdialog (Thuk. V) bei Thukydides.

342 Bei Euripides treffen wir aber die sympathische Person erst in der Reihe der Rede, vgl. *Medea* (V. 465-519), *Alkestis* (V. 629-672), *Phoenizierinnen* (V. 469-496). Die Argumente der schuldigen Person müssen von Natur aus abgelehnt werden, und das kann nur mit der folgenden Rede der Hekabe erreicht werden. In den *Troerinnnen* handelt es sich um die Darstellung eines an Vernuft mangelnden Krieges, bei dem die Schwächeren leiden und die Mächtigen ihre besondere Stellung genießen. Zumindest soll erlaubt werden, dass die Besiegten ihre scheinbar letzte Rede halten können, durch die die Zügellosigkeit und die Verwerflichkeit der anderen Seite in den Vordergrund gerückt wird.

die die Erziehung des Paris nicht verhindert haben. Weiter aber, was den Kernpunkt ihrer Gedanken bildet, ist das Parisurteil und der den Göttern gegebene Anteil an der Schuld, als der Wettbewerb der drei Göttinnen stattgefunden hat. Bei diesem Urteil habe Athena Paris den Sieg in einem Feldzug gegen Griechenland versprochen; Hera habe ihm die Herrschaft über Asien und Europa[343] und Aphrodite Helena selbst, die schönste der Griechen, zugesagt. Das Parisurteil ist eine der Ketten, die die drei Stücke inhaltlich verbinden. Es ist schon im ersten Stück, *Alexandros*, erwähnt, und zwar während der Prophezeiungen der Kassandra, die zum letzten Teil der Tragödie[344] gehörten. Unter den Voraussetzungen, die die drei Göttinnen setzten, war die Entscheidung des Paris, Aphrodite zur Schönsten zu erklären, für Griechenland ein wahres Glück. Die Versprechungen aber der zwei anderen Göttinnen sind von dem Dichter so verändert, dass die Kontrahenten des Agons die genannten Konsequenzen ziehen können[345]. Sie stellt ihre Entführung nach der Zuteilung des Schönheitspreises als das kleinste Übel für Griechenland dar, da sie mittelbar die Griechen vor einem möglichen Eroberungskrieg der Troianer gerettet habe, falls sich Paris nicht für Aphrodite entschieden hätte. Später macht Helena Menelaos den Vorwurf, dass er nach Kreta gegangen sei, während Paris allein mit ihr zurückgeblieben sei (V. 943-945)[346], der von Natur aus und nach seiner Ankunft in Griechenland keine positive Charakterentwicklung habe bieten können[347]. Was ihre Mitschuld an den Entscheidungen anbelangt, ist Helena mit der Ablehnung

---

[343] Die von Helena genannten Angebote der beiden Göttinnen werden in der Tat nur in den *Troerinnen* erwähnt. Sie sind der Vulgatform der Sage fremd (s. Stephanopoulos, Th., 1980, S. 96-98). Diese Vulgatform lässt sich erschließen aus der Übereinstimmung der Hypothesis zum *Dionysalexandros* des Kratinos (Pap. Oxy. 663=C.G.F.P. 70, 13-17 Austin) mit Isokr. *Or.* 10, 41-42. In der Hypothesis verspricht Hera *τυραννὶς ἀκίνητος*, Athena *εὐψυχία κατὰ πόλεμον*, in der *Helena* des Isokrates sagt Hera dem Paris Herrschaft über ganz Asien zu (*ἁπάσης...τῆς Ἀσίας βασιλεύειν*), Athene Sieg im Kriege (*κρατεῖν ἐν τοῖς πολέμοις*). Stephanopoulos folgert wohl richtig, dass beide Zeugen von den Kyprien abhängen. Deren Fassung der Sage hat auch Euripides im Auge.

[344] Coles, R.A., A New Oxyrhynchus Papyrus: the Hypothesis of Euripides' Alexandros, in: BICS Suppl. 32, 1974, S. 12 und 26.

[345] Da Helena in beiden Punkten von ganz unwahrscheinlichen Voraussetzungen ausgeht, die nur auf ihre augenblickliche Situation zugeschnitten sind, kann man auch nicht annehmen, dass diese Fassung der Erzählung in den vorangehenden Teilen der Trilogie gewesen ist. Dort kann nur die Vulgatform gestanden haben. S. dazu auch Coles, ebd. S. 33, Anm. 10: „Thus rejection by Hecabe in the *Troades* does not exclude a prophetic statement of the Judgement in the *Alexandros* by Cassandra and need not even exclude a straight factual account of it by Paris himself." Was eigentlich die Rolle der Durchdringung der realen und der mythischen Welt zu sein scheint, betrifft die Dekuvrierung des Menschen, der über diese Wirklichkeit spricht.

[346] S. Allen, Proklos 108; genau darum nimmt sein Teil der Verantwortung zu.

[347] Die Benutzung des Namen des Paris im Gegensatz zu Alexandros kann nur als böse Vordeutung verstanden werden. Sein Name, Paris, hatte unter den Troern keine positive Seite und er wird so genannt, wenn seine Gestalt mit Helena verknüpft wird, wie z.B. *Tro.* 398, *Andr.* 103. Zu dieser Bemerkung s. Stinton, T.C.W., Euripides and the Judgement of Paris, Oxford 1965, S. 36, Anm. 2. Vgl. auch *Tro.* 941-2, wo Helena beide Namen Hekabes Sohnes mit sarkastischer Stimme erwähnt.

ihres freiwilligen Zusammenseins mit Paris ganz und gar nicht schuld daran, dass sie sich in Troia befand. Es besteht keine Möglichkeit, dass sie vernünftigerweise ihre Heimat hätte verlassen und verraten können:

τί δὴ φρονοῦσά γ᾽ ἐκ δόμων ἄμ᾽ ἐσπόμην

ξένωι, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς; (V. 946-7)

Ihre Argumentation könnte der Verfahrensweise der Rhetorik entsprechen, wenn man sich darum bemüht hat, die Untaten durch Ausreden zu decken. Helena ist in der Lage, ihre Meinung über die wahren Geschehnisse zu ändern und den Vorwürfen gegen sie selbst erfolgreich zu widersprechen. Der Beweis ihrer Schuld, die freiwillige Flucht mit Paris aus dem Palast des Menelaos, kann nicht erbracht werden; ihre einzige Macht bleibt die Rede, die in ihrer Konfrontation mit Hekabe – egal, ob deren Gegenargumente mehr Gewicht zu gewinnen scheinen – nicht zu unterschätzen ist. Während die Motive der griechischen Seite noch einmal referiert werden, wird das rednerische Auftreten der Helena näher geschildert. Sie bringt ein vollkommen rational scheinendes Motiv vor: Sie hätte nicht ***φρονοῦσα*** ihr Heimat verlassen können – eine rhetorisch eingeführte Motivation. Es wird kein Zweifel daran gelassen, dass ihre Redeweise mitsamt ihrer Schönheit das endgültige Entkommen vor ihrer Bestrafung durch Menelaos bedeutet. Ihre Art zu sprechen steht mit ihrer Machtstellung in engem Zusammenhang. Sie ist in Troia unter den anderen Gefangenen die einzige, die keine Angst fühlt und reiche Kleider trägt (V. 1025-1027), weil sie weiß, dass sich Menelaos nicht zur Bestrafung entscheiden wird, und weil sie erkennt, dass Menelaos noch in sie verliebt ist, wofür ein Indiz sein kann, dass er ihren angeblichen Tod nicht in Troia, sondern in Griechenland durchzuführen beschlossen hat. Die Reise selbst mit Helena könne Menelaos davon abhalten, der Entscheidung der Griechen sich zu widersprechen, da er nicht ihrer Schönheit und ihrer rednerischen Begabung, deren Beweis genau diese Verse sind, widerstehen könne. In der Gestalt der Helena wird der Typus des fähigen Menschen, der seine Macht zu persönlichen Zwecken gebraucht, dargestellt. Ähnlich wie ihre Macht setzt sie auch ihre Worte ein: Sie dienen ebenfalls nur der Sicherung ihres eigenen Nutzens, d.i. gerettet zu werden. Und genau dieses Bestehen auf Zielen wie auch der Gewinn gegen den Vorwurf erweisen sich als wirkungsmächtiger als ethische und reale Bindungen, wie z. B die Teilhabe an der Schuld offen zu gestehen. Sie hat ihre Redefähigkeit nicht gegen die Opferung der Troer Astyanax und Polyxene benutzt, nicht gegen die ungerechte Verschleppung und Versklavung der Frauen in Anspruch genommen, sondern nur kalkulierend nach ihren persönlichen Prämissen ausgerichtet. In

demselben Kalkül sagt sie, dass Aphrodite für ihren Ehebruch verantwortlich sei. Selbst Zeus kann ihrer verführerischen Kraft nicht widerstehen: Wie könnte sie die Liebe, die die Göttin schickt, ablehnen? Sie erkennt die anthropomorphe Substanz der Aphrodite und hält fest, dass kein Sterblicher den Wünschen und Plänen der Gottheit der Liebe standhalten kann. Aphrodite habe Helena als Braut dem Paris angeboten, *θεοπόνητα λέχη* (V. 953), und die Entscheidung des Paris könne nicht die Erfüllung der Versprechung der Göttin verhindern. Es wird jedoch weder von Erpressung der Aphrodite ihr gegenüber noch von durchgesetzter Liebe zu Paris seitens der Göttin gesprochen[348]. Trotzdem könne die Einführung der Macht eines Gottes in den menschlichen Bereich nicht nachgewiesen werden[349], was für den Fall der Helena die beste Lösung in ihrer jetzigen Position zu sein scheint. Das aber wird bald von Hekabe abgelehnt; wir wissen a priori, dass schon Kassandra die freiwillige Entführung der Helena nach Troia in ihrer bakchantischen Verzückung ausgerufen hat (V. 373), und es ist ebenfalls bekannt, dass sie verurteilt ist, die richtigen und tatsächlichen Geschehnisse zu prophezeien, dass ihr aber nicht geglaubt wird. Um ihre Stellung weiter zu unterstützen, beruft sie sich auf ihren Versuch, nach dem Tod des Paris zu flüchten, doch sie wurde von den Wächtern zurückgehalten.

Sie schließt ihre Rede ab, indem sie sagt, dass es sich nicht auszahlt, wenn sie durch den Tod bestraft werde, auf eine brutale Weise, die schon ihr Leben und ihre Ehe mit Paris in Troia geprägt hätten (V. 962-963), nachdem sie unter dem Einfluss der Liebe, die Aphrodite dem Paris eingegeben habe (V. 932-937), Menelaos verlassen habe. Die gesamte Argumentation der Helena hängt eng mit der göttlichen Sphäre zusammen, was eigentlich in der Welt der *Troerinnen* keine Geltung haben kann. Die Zurückführung der persönlichen Entscheidungen auf die Macht und Willen der Götter beabsichtigt nur, dass der Anteil des Menschen an der Schuld und der Ungerechtigkeit sanktioniert wird, damit die Taten der Menschen in einer angeblichen Welt des göttlichen Anspruchs gerechtfertigt werden können. Auch wenn es um den Versuch der Helena geht, von ihrer Schuldlosigkeit zu überzeugen, kann man die Gestalt der Aphrodite ansprechen und ihre Rolle bei der *πειθώ* in den Vordergrund bringen, indem man ihre unbezwingbare Kraft

---

[348] Die erste Version ist in Homer *Γ* 383ff., die zweite in Eur. *I. A* 573-89 zu beobachten. Dagegen hier wollte Euripides wahrscheinlich Helenas Argumentation nicht rechtfertigen, damit die Unschuld der griechischen Seite in jeder möglichen Erscheinung kaum glaubwürdig zu sein scheint.

[349] S. Lloyd-Jones, H., The Justice of Zeus, Berkeley 1971, S. 150f. Die Verteidigungsrede in den *Troerinnen* hängt von der pedantischen Wirklichkeit des Mythos des Parisurteils ab. Der Stil ihrer Rede jedoch erinnert an die Gerichte des späten 5. Jahrhunderts. Dieser kontrollierte und intellektuelle Stil ist weit von der mythischen Welt entfernt, in der Aphrodite sie erpressen könnte, und genau diese Divergenz zwischen Stil

selbst auf Zeus beweist (*Hym. ad Aphrod.* 34-39). Außer des Beitrags der Hekabe, des Menelaos und des **πρέσβυς** können nur die Götter die Wahl der Helena erklären und von ihr jede Schuld abbringen. Sie sind überdies diejenigen, die im Namen eines Schönheitswettbewerbs Städte zerstört und Menschen niedergemetzelt haben. Aber eine solche Angabe steht zu dem allgemeinen Inhalt und Sinn des Stückes im Widerspruch[350], solange es gilt, dass die Götter keine Funktion in den *Troerinnen* haben[351], und Hekabe wird im weiteren Verlauf des Stückes diese Behauptung der Helena in ihrer Gegenrede rückgängig machen.

Der Chor befürchtet die Fähigkeit der Helena, alle mit ihrer **πειθὼ** (V. 967) zu überzeugen; es ist ihm bewusst nach ihrer Verteidigungsrede, dass Helena trotz ihres üblen Charakters sehr fähig ist sich auszudrücken, was für ihre Unterstützung ausschlaggebend sei. Steht moralische Integrität eines Menschen in Frage, ist dessen **πειθὼ** von vornherein suspekt. Nicht die Götter oder der über sie wie auch immer lautende Nomos sind die bestimmenden Gewalten des menschlichen Lebens, sondern die Überzeugungskunst, die in der Welt der Sophisten des 5. Jahrhunderts v. Ch. die wichtigste Rolle bei den Entscheidungen hatte. Damit könne man sich nicht nur für das Recht, sondern auch für das Unrecht einsetzen, und für das letzte bezieht Helena ihre Stellung, indem sie alle vor Troias Fall begangenen Untaten auf die Götter und ihre Macht zurückführt[352]. Es geht um eine neue Zeit, die Zeit vor allem der Rede und nicht der Tat, bei der die zeitgemäße **πειθὼ** als Instrument der Diffamierung und der Manipulation wirkt.

Alle Ausreden der Helena, um von jeder möglichen Schuld entlastet zu werden, werden von Hekabe in ihrer *rhesis* (V. 969-1032) widerlegt, indem sie, ihre mythologische Aitiologie zerstörend, ihr Verhalten statt einer gottgewollten Verführung zu einer

---

und Inhalt ist für die Paradoxie ihrer Rede wichtig, bei der die Geltung beider Seiten nicht außer Acht zu lassen ist.

[350] Außer dem Anfang der *Troerinnen*, wo die Götter das kommende Verderben der Griechen vorbereiten, das ohnehin nicht den Inhalt und die Konstellationen des Stückes betrifft, weil es dem Ende, der Verschleppung der Frauen folgt und danach stattfindet, spielen die Götter keine andere Rolle. Das Stück erwähnt sie und weist auf ihren Beitrag nur hin, wenn es um die Gebete (V. 469-471, 884-888) der Charaktere geht, die verzweifelt auf eine von göttlicher Macht durchgesetzte Änderung warten.

[351] Lefèvre, E. (WüJbb, N.F., 15, 1989, S. 59-65) – Ihre Rolle ist beschränkt, aber außerhalb des Prologs, der trotzdem Aussagen über das Nachspiel enthält.

[352] Zur Wichtigkeit der πειθώ in dem 5. Jahrhundert v. Ch., von dem Helena Gebrauch macht, vgl. Eur. *Hek.* 814-19, wo Hekabe ihre Taktik völlig ändert und erkennt, dass Milderung und das Bestehen auf das Recht keine Wirkung haben, und die völlige Herrschaft der Rhetorik über das menschliche Leben ausspricht. – Bei Euripides spielt die Maxime, das schwächere Argument zum stärkeren zu machen, eine sehr wichtige Rolle für seine Dramen, wenn sie die Tagespolitik zum Ausdruck bringen sollen. S. dazu *Med.* 580-584, *Hek.* 1187-1193, *Phoen.* 526f.

persönlichen Schuld erklärt. Die Redeweise der Helena bildet den Hintergrund, an dem Hekabe ihre Rede festmacht. Sie wird Helena, der bösen Frau des Menelaos, begegnen, die ihren Mann verlassen hat und von dem Reichtum des Paris geblendet worden ist. Von Anfang an stellt sie ihre Meinung klar, dass sie auf der Seite der Götter stehe, dass sie dem göttlichen Willen keine Schuld beimessen und die **ἔνδικα** der Helena beweisen werde; sie werde klar die Ungerechtigkeit aussprechen, die die griechische Haltung in diesem Krieg vor allem charakterisiere und durch die Troia großes Unglück erlitten habe. Die Widerlegung der von Helena erhobenen Gegenklage beginnt mit einem Plädoyer für die drei Göttinnen, mit der eine starke *tour de force* ihrer Gegenargumente geschaffen wird. Sie lehnt das Parisurteil nicht ab, sondern weigert sich nur, dass die Göttinen Hera und Athena ihre Städte aufs Spiel setzen können. Der Rückgriff Helenas auf das Parisurteil sei nichts anderes als eine Ausflucht, hinter der die am meisten Schuldige ihre Entscheidungen zu verbergen suche. Nach Meinung der Hekabe – und in enger Übereinstimmung mit den Bildern, die Euripides mit den *Troerinnen* zeigen möchte, die politischen, sozialen und zum Menschen führenden Bewegungen und Entschlüsse – seien nicht Hera, Athena und Aphrodite der Beteiligung an einem Wettbewerb zu bezichtigen, der zum Untergang Troias und der Opferung unschuldiger Menschen geführt hat. Sie könnten nicht **ἐς τοσοῦτον ἀμαθίας** (V. 972) gekommen sein, dass Hera die Herrschaft über Asien und Europa zugesagt und Athena einen Sieg in einem Kampf gegen Griechenland versprochen habe. Sie hätten sowieso alles in ihrer Macht, und ein Sieg bei einem Schönheitswettbewerb signalisiere keine Art göttlichen Willens. Die Unmöglichkeit der **ἀμαθία** der Göttinnen wird nochmals betont, damit der Frevel und die Verantwortung der Helena mit Nachdruck und Klarheit enthüllt werden; Hekabe bezweifelt das Parisurteil nicht – es ist außerdem mythologisch im *Alexandros* von Kassandra bestätigt – sie findet nur die Interpretation der Helena unglaubhaft. Hinter der angeblichen **ἀμαθία** der Göttinnen verbirgt sich die Dummheit und die Gier der Helena, der sofort vor der Schönheit des Paris die aus Aphrodite stammende **ἀφροσύνη** zugeteilt wurde[353]. Hekabe bezichtigt Helena der Naivität, dass sie den Göttern keine σοφία (V.

[353] Es sei daran erinnert, dass Hekabe aus Helenas Berufung auf die Übermacht der Liebe den Gorgias entgegengesetzten Schluss zieht (DK 82 B 11 § 19). Der Sophist führt vor, wie Helena selbst den Einfluss der Gottheit zum hinreichenden Entschuldigungsgrund für die Flucht aus Sparta macht, Hekabe dagegen meint (V. 988-990), Helenas Verstand sei zur Kypris geworden und der Rekurs auf Aphrodite sei in Wahrheit eine Berufung auf die Unvernunft. Aber auch dann, wenn Hekabe den Einfluss Aphrodites gelten ließe, hätte Helena nicht recht: Die Macht der Liebesgöttin ist zwar unwiderstehlich, wer ihr aber unterliegt, kann sich, wie Phaidras Schicksal lehrt, nicht auf sie berufen, um damit seine Fehltritte zu rechtfertigen. Hekabe wäre also auch den von ihrer Gegnerin vorausgesetzten Bedingungen überlegen; denn sie zeigt (V. 983-997), dass Helena ihren Schwächen leichtsinnig nachgegeben hat. Hekabe sagt

982) zuschreibt, um ihren Frevel zu decken. Neben Helena wird sie selbst für klug und wissend gehalten, während die Götter keine richtige Haltung einnehmen. Die Feststellung der Helena, wer klug sei, zeigt, dass das Bestehen auf Zielen und der Gewinn der Oberhand sich als wirkungsmächtiger erweisen, da Helena am Ende ihre Rettung erreicht. Was dagegen Hekabe meint ist nichts anderes als der Unverstand der Menschen, der mit dem Mantel des Namens und der Rolle der Aphrodite zugedeckt wird[354]. Die anthropomorphe Einschätzung der Aphrodite durch Helena wird der reduktiven Analyse Hekabes gegenübergestellt. Die letztgenannte kann nur über die Macht und Gerechtigkeit der Götter spekulieren, wie es z.B. in V. 884ff. von Zeus getan wird, obwohl sie manchmal keine idealistische Erklärung der Rolle der Götter gibt, was vermutlich mit ihrer Hoffnungslosigkeit zu tun hat (V. 469-71, 858-859, 1240-45, 1280f.). Sie macht weiter den Vorwurf, Helena habe sich einfach durch die prächtige Kleidung und den Goldglanz des Paris blenden lassen[355] und sei darüber ihrer Sinne nicht mehr mächtig gewesen. Deshalb sei ihr Sparta zu klein und der Palast des Menelaos unzulänglich erschienen, stattdessen habe sie sich in Phrygiens Palast Gold und Luxus im Übermaß versprochen, was mit der allgemeinen Hybris der Griechen in engem Zusammenhang steht. Die erotischen Konnotationen[356] in Bezug auf die Rolle der Frauen bzw. die Rolle Helenas als intrigierende Schönheit, der den Menschen zugeschriebene Eros der Aphrodite und die Schwäche der Menschen, ihm zu widerstehen, gehören mitsamt der Willkür der Griechen, die in den *Troerinnen* den ersten Eindruck bilden, zu den treffendsten Deutungen und Anspielungen des Stückes zur Zeit des peloponnesischen Krieges, bei dem die Angriffe von dem unwiderstehlichen Einfluss der männlichen Macht, die zum Tod der Menschen führte, und des erotischen Reizes, der die Versklavung der Frauen und das Konkubinat zur Folge hatte, bezeichnet werden.

---

freilich nicht, wie sich Helena der Macht der Liebesgöttin entziehen könne; dies gehört in diesem Agon nicht zu ihrer Aufgabe.

354 Das Parisurteil, das Hekabe scheinbar so überlegen als Erfindung erweist, das Kernstück der Verteidigung Helenas, war im *Alexandros* von Kassandra angekündigt worden (F 10 Snell): iudicavit inclitum iudicium inter deas tres aliquis:/quo iudicio Lacedaemonia mulier, furiarum una adveniet. Kassandra spricht gewöhnlich die Wahrheit. Das Parisurteil ist nicht bedeutungslos, anders als Hekabe glauben macht. Die Götter sollen, wie Hekabe verzweifelt verlangt, in gerechter Weise die Welt lenken. Dagegen vertritt Helena die Meinung, dass die Maßstäbe menschlicher Moral auf die Götter keineswegs anwendbar sind. Für das Drama könnte dies bedeuten, dass sie anstelle einer theologischen eine dramaturgische Funktion erfüllen können (dazu Lefèvre ebd. 1989 passim).

355 Vgl. mit der Darstellung der Andromache (V. 673-74); das Bild richtet a priori die Gestalt der Helena zugrunde und stellt sie im Widerspruch zur griechischen Tradition (*H* 389-90; *N* 620-7).

356 Craik, E., Sexual Imagery and Innuendo in Troades, S. 1-15, bes. 8: „[R]hetorical persuasion [967] and erotic inducement are equally appropriate in context. (Pothos and peitho, personified, are associated in literary contexts as children or attendants of Aphrodite“. (in Powell, A., (Hrsg) Euripides, Women and Sexuality, London-N.Y. 1990).

Außerdem könnte die Erwähnung Helenas Wunsches nach Reichtum und prächtiger Lebensweise mit der des thukydideischen Werkes verglichen werden, nämlich mit der Haltung des Alkibiades vor der sizilischen Expedition. In der Rede des Nikias (Thuk. VI 12, 2 *διὰ δὲ πολυτέλειαν καὶ ὠφεληθῇ τι ἐκ τῆς ἀρχῆς*) wird deutlich, dass der junge Anstifter der Expedition vor allem nach seinem eigenen Vorteil trachtet und auf seinen Gewinn zielt. Das ist auch die Meinung des Thukydides selbst, der in dem auf die Nikiasrede folgenden Kapitel 15, 2ff. betont: *τὰ ἴδια ἅμα εὐτυχήσας χρήμασί τε καὶ δόξῃ ὠφελήσειν*.
Auch die angebliche Gewalt des Paris gegen Helena, um sie zu entführen, kann Hekabe nicht hinnehmen. Sie habe weder Hilferufe ausgestoßen, so dass ihre Zwillingsbrüder, Kastor und Polydeukes zu Hilfe hätte kommen können, noch versucht, der angeblichen und ungewollten Gefangenschaft zu entfliehen und zu ihrem Mann zurückzukehren. Ihre Haltung während des Feldzugs gegen die Troer habe sie aufgrund der *τύχη* (V. 1008) getroffen und ohne Arete entschieden. Außerdem habe sie nicht gewagt, zu flüchten und ihr prächtiges Leben in Troia zu verlassen, während sie ihrer Vorliebe für barbarische Lebensformen frönte und nach der *Proskynese* von den Barbaren als Königin trachtete.

Angesichts der von Hekabe angeführten Gründe, die die Bestrafung der Helena rechtfertigen, verlangt sie jetzt, dass die Griechin aufgrund ihrer Untreue getötet wird. Es ist von Belang, dass Hekabe die Treulosigkeit der Helena an das Ende ihrer Rede setzt und die mythologische Erklärung der Aktionen der Helena zu Beginn ihrer Argumentation anführt, da sie im Voraus weiß, dass sie nicht einfach Menelaos von der Tötung der Schuldigen überzeugen kann. Die Einsetzung der moralischen Schuld der Helena, des Verlassens ihres Mannes und der Bevorzugung des Reichtums Troias sind die motivierenden Anlässe zu ihrer tödlichen Bestrafung, und Hekabe weiß, dass sie die einzigen sind, die eine gewisse Gerechtigkeit seitens der Griechen beweisen werden. Es ist von Menelaos entschieden, seine Frau in ihrer Heimat zu töten (V. 876-878), die die Argumentation der Hekabe geformt und die Reihenfolge ihrer *rhesis* bestimmt hat. In ihrem Fall sind die sich auf das Parisurteil berufenden Ausreden nur die wichtigsten und von den Göttern abhängenden Urteile, die Helena anführen könnte, damit jede Schuld von ihr selbst abgewiesen und alles auf die göttliche Macht zurückgeführt wird. Hekabe setzt jedoch mit ihren auf die Vernunft und die menschliche Sicht basierenden Argumenten den Frevel der Helena als einen persönlichen und selbständigen Akt ein, der nicht mit der Welt der Götter zu verbinden ist. Was eigentlich im Zusammenhang mit dem Parisurteil zu sehen ist, ob es eine mythologische Wahrheit darstellt, oder in den

Phantasiebereich der menschlichen Vernunft gehört, kann man nicht leicht sagen. Als sicherer Weg aber zur Rolle des Parisurteils in den *Troerinnen* bleibt nur, was mit Recht Scodel in ihrem Buch gesagt hat: „And since the event [das Urteil] is left in such obscurity, it seems possible that the choices themselves are not external realities brought by actual goddesses, but a creation of the mind itself"[357]. Ob das Urteil dem menschlichen Schaffen oder dem mythologischen Hintergrund der *Troerinnen* zuzurechnen ist, es wird offensichtlich, dass in diesem Stück Euripides die völlige Verblendung der Charaktere zeigen möchte, die aufgrund eines nicht unabdingbaren Krieges in den Abgrund gefallen sind, während es die richtige Entscheidung – auch wenn es um das Parisurteil geht, wobei die Wahl jeder der Göttinnen immer die Katastrophe bedeutet – in dieser Welt nicht gibt. Weder die griechische Führung noch Helena und schließlich Menelaos haben die Situation und die Hintergründe des Feldzuges richtig bewertet, sondern jeder lässt sich von den Affekten beeinflussen, die den Untergang gebracht haben. Helena erweist sich als zu affektbestimmt, um auf das rationale Argument der Gerechtigkeit eingehen zu können: sie bezichtigt Hekabe der Leichtsinnigkeit, da sie Paris zur Welt gebracht und nicht getötet hat (V. 919-922), dann weil sich die Göttinnen in einem Wettbewerb eingemischt haben (V. 925-937), weil Menelaos sie mit Paris allein gelassen hat (V. 943-944), weil die Macht der Aphrodite Paris verführt hat (V. 948-950) und weil sie von den Männern abgehalten wurde, als sie zu fliehen versuchte (V. 954-960). Die Kategorie, mit der der Gebrauch der Machtposition geregelt wird, ist also nicht die Gerechtigkeit (**δικαίως** V. 904, 962), mit der sie ihre Entführung bezahlen muss, sondern die von ihr selbst gebrachten Vorwände, die sie zu Paris geführt haben. Überdies ist es nicht Gerechtigkeit, was Helena bezweckt, sondern die absolute Entlassung von den Vorwürfen und der daran ausgerichteten Bestrafung, und sie kann aufgrund der Rhetorik[358] ihre Argumentation aufbauen und ihre Macht sichern. Ihre Selbstverteidigung enthält eine Gegenüberstellung der rhetorischen Wirklichkeit des späten 5. Jahrhunderts und eines stark mythologisch bestimmten Hintergrundes, deren paradoxe Wirkung nicht durch die Ablehnung ihrer Geltung bezweifelt werden soll. Helena denkt nur an den Nutzen, der sich durch eine bestimmte Handlung verfolgen lässt. Am größtmöglichen Nutzen richtet sie die in der dramatischen

[357] Scodel, R. (1980, S. 104).
[358] Gorgias DK 82 B 11 (6, 8) – Zur Rhetorik vgl. auch Demokrit 68 B 51, 53a, 55, 76, 85, 145, 177, 225f.; Thrasymachos DK 85 B 6; Kritias 88 B 22; An. Iambl. 89 (2, 7; 3, 1) – Der An. Iambl. hat sich besonders mit der Notwendigkeit einer moralischen Bestimmung der Rhetorik beschäftigt.

Handlung anstehende Entscheidung aus: Ihre Position auf die anderen und die Götter zurückzuführen. Die **πειθώ** (vgl. Gorgias DK 82 B 13) ist das Mittel, das Helena in Anspruch nimmt, um zugleich dadurch alle möglichen Vorwürfe gegen sie zu widerlegen. Es ist ein auf die Zukunft gerichteter Nutzen, den sie verfolgt, auch wenn der Bezug auf Aphrodite das Motiv der Helena als in die mythologische Vergangenheit gerichtete Ausrede ausgewiesen werden könnte[359]. Damit wird der Wahl des Paris und dem darauf folgenden Zusammensein des Paris und der Helena eine geringere Bedeutung zugeschrieben, da im anderen Fall der totale Niedergang der Griechen und die Eroberung von ganz Europa einschließlich des griechischen Raumes bedeuten würden (Es wäre anders, wenn Paris nicht Aphrodite gewählt hätte). Im Zusammenhang mit diesem Gedanken erweist sich die Schuld der Helena als fast nicht existent, und so wird ihre These von der Möglichkeit der Verantwortung befreit. Aber trotz der Wirkung, die Helena auf Menelaos übt, was vor allem Euripides durch die Darstellung ihrer Person schafft, gilt die Kontrastierung der auf der literarischen Wahrheit beruhenden Mythen des Parisurteils und des intellektuellen Stils ihrer Rede, der an die Gerichtsreden des 5. Jahrhunderts erinnert.

Die Ausführungen Hekabes lassen in ihrer zwingenden Folgerichtigkeit für Menelaos kaum noch eine andere Möglichkeit zu als in dem vorgetragenen Logos einzustimmen. Er scheint aufgrund der realistischen Argumentation der Hekabe entschieden, seine Frau zu bestrafen. Helena bittet ihn, sie zu schonen; sie fällt zu Boden und betet vor ihm auf die Knien. Es gehört zum Plan ihrer Flucht, dass sie vor Menelaos liegt und unterwürfig aussieht. Es ist Hekabe bewusst, dass die Schönheit der Helena die männliche Seite des Menelaos beugen kann, und sie bittet ihn noch einmal, stark und unnachgiebig zu sein. Die Unentschiedenheit und Unsicherheit des Menelaos[360] wird schon in den nächsten Versen augenscheinlich. Menelaos beschliesst, sie nach Argos zu bringen und ihre Bestrafung den Verwandten der Toten zu überlassen. Er befiehlt Hekabe mit einem starken Imperativ aufzuhören (**παῦσαι, γεραιά** V. 1046), und mit dem instabilen und korrumpierten Charakter, den die mythologischen Quellen sehen lassen

---

[359] Zum Parisurteil s. Stephanopoulos (1980, S. 98): „Erst wenn die Sage diese Form erhält [die Euripides dem Stück gegeben hat], kann Helena sie zu ihrer Verteidigung ausnützen, indem sie ihre Entführung, die nach der Zuteilung des Schönheitspreises an Aphrodite erfolgte, als das kleinere Übel für Greichenland darstellt".

[360] Euripides hat schon in anderen Stücken (*Iph. Aul.* oder *Androm.*) klar gestellt, dass sich Menelaos unter dem Druck der Situation schwer entscheiden kann, und das könnte im Rahmen des äußeren Bildes, das er für die Spartaner schafft, als Notwendigkeit seiner Dramaturgie gelten. In den *Troerinnen* kommen nicht selten negative Urteile über Sparta und besonders Helena vor, s. V. 993f., 1020f., 1104f. – Für weitere Einzelheiten, s. Poole, W. (A. Powell and S. Hodkinson (Hrsgg.), The Shadow of Sparta, London and New York 1994).

(vgl. *Andr.* 309ff., 381-3, 445-7), versichert Menelaos, dass er sich nicht mehr um Helena kümmert. Sein zweideutiges Denken jedoch wird von Hekabe erkannt; sie beschwört den griechischen Führer, dass er seine Frau nicht in das gleiche Schiff steigen lasse[361], weil sie weiß und das Publikum ahnt, dass er Helenas Reizen auf der Rückreise erneut erliegen werde: ***οὐκ ἔστ' ἐραστὴς ὅστις οὐκ ἀεὶ φιλεῖ*** (V. 1051). Von einem Menelaos, wie ihn Euripides darstellen möchte, der entschieden auftritt, Helena zu bestrafen (V. 864-866, 880-883, 905) auf einen Charakter, der nachgiebig und vor der Liebe kniet (V. 1050), soll die Ernstlichkeit des Krieges bezweifelt[362] und die Frage gestellt werden, ob man sich auf Menelaos' Entscheidungen verlassen kann. Der Nachspiel der Tragödie und das Los der Helena hat Euripides der Krisis des Zuschauers überlassen; alle wissen aber schon, dass Helena nie bestraft worden ist[363], sondern sich wieder mit Menelaos versöhnt hat. Es ist schon geschehen, dass dieser Krieg nicht die Hinrichtung der Schuldigen, sondern der Angegriffenen und besonders zweier unschuldiger Menschen, Polyxene und Astyanax, mit sich gebracht hat. Die Antwort auf die Frage, ob Helena wirklich schuldig ist oder nicht, wird nicht durch diesen Agon beantwortet. Was man aber als endgültige Konstellation des Agons erfasst, ist eine Rede und Gegenrede, die seitens der Helena an die demagogische Verfahrensweise der athenischen Demokratie des 5. Jahrhunderts erinnert, wobei derjenige mit dem Charisma der Redegabe die Masse zu beeinflussen

---

[361] Die viel diskutierte Erwiderung des Menelaos ***μεῖζον βρῖθος ἢ πάροιθ' ἔχει;*** (V. 1050) steht im scheinbaren Widerspruch zum Ernst der Situation. Dem Publikum kann durch diesen Kalauer bewusst werden, was den Sinn dieses Krieges ist, wer die Protagonisten dieses Zuges sind, die eine Stadt zerstört und die Frauen versklavt haben, und bei der schwierigen Entscheidung, ob die schuldige Helena bestraft wird oder nicht, Witze über sie machen können. Die letzte tröstliche Hoffnung, an die sich die Opfer klammern, beweist sich als nichtig: Der Krieg kennt kein Mitleid für die Besiegten. S. dazu Seidensticker, B., Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Hypomnemata 72, Göttingen 1982, S. 89-91. Dagegen aber Buttrey, T.V., Epic illusions, tragic realities; or Was Helen overweight? (Euripides, Troades 1047-54), in LCM 3, 1978, S. 285-287: Er sieht kein komisches Element in diesen Versen und weist auf Pherekydes' Version der Argonautensage hin, die Menelaos benutzt „to enlarge his own instance, but the deeper meaning is that he has missed the point [...] the verse is not fatuous; it is inept."

[362] Vgl. Blaiklock, E.M. (1952, S. 85).

[363] Die mythographische Tradition schreibt vor, dass Menelaos Helena verzeihen wird: *Andr.* 627-31, *Or.* 56-60, 1287; über Aspekte der Mythe, die nicht explizit in der Tragödie erwähnt werden s. Stinton 1986.

[364] Auf solche Weise wurden die Angriffskriege der Athener gegen Melos und Sizilien unternommen, weil die Masse an die Versprechungen und die Argumente der Demagogen geglaubt haben, die sich in Wirklichkeit jedoch nur für sich selbst und ihren Ruhm interessiert haben. Vgl. die Rede von Kleon (III 37ff.) und die der Athener im Melierdialog. In diesem Dialog versuchen die Athener zu erklären, wie sie zum Täter werden. Es ist die Logik des Bösen und der Macht, die den Menschen verwickelt und schuldig werden lässt. Und ist er einmal so weit, dann greift das Verhängnis und verperrt der Weg zurück. Die Welt des Krieges basiert ausschließlich auf Furcht und Schuld. Der Krieg setzt alles daran, den Unschuldigen zum Schuldigen zu machen. Im Melierdialog handelt es sich um ein parabelhaftes Kammerspiel, das die absurde Logik eines ungerechten und absoluten Systems, die Folgen von Verrat wie auch Folter thematisiert.

imstande war, ob seine Argumente persönlichen Interessen dienten oder nicht[364]. Auf der anderen Seite steht Hekabe, die mit voller Vernunft und mit auf der Realität basierenden Vorwürfen nur erreicht, dass sich ihre Tragik mehr steigert, indem dem Publikum bewusst wird, dass es in der Wirklichkeit des peloponnesischen Krieges keinen Platz für Gerechtigkeit ohne Trug und Täuschung gibt. Die stärkeren Argumente der Hekabe, die sich auf die moralische Wahl und Verantwortung berufen – eine grundsätzliche Idee des athenischen Gerichtsverfahrens[365], die aber in der Rede ihrer Gegnerin fehlt – können den schwächeren der Helena nicht in Wirklichkeit, in der Anwendung der gerechten Bestrafung überlegen sein, sondern nur scheinbar in der Agonrede die Oberhand haben, weil am Ende der *Adikos Logos*[366] an Vorrang gewinnt und in die Tat umgesetzt wird. Es wäre folgerichtig, dass sie gemäß dem Befehl des *Dikaion* sterben müsste, aber das **οὐ δικαίως θανοῦμεθα** (V. 904) der Helena weist auf die Umwertung[367] hin, die die Worte während des Krieges in Athen erfahren haben. Sie hält fest, dass ihr Tod nicht den Normen der Gerechtigkeit entspricht und bezweckt, durch ihre Selbstverteidigung und Berufung auf den Willen der Götter die Meinung des Menelaos zu ändern und dadurch die tödliche Bestrafung zu vermeiden. Dies ist genau dasjenige, was aus den mythologischen Zeugnissen klar hervorgeht. Menelaos ist allein gekommen; jetzt kehrt er nach Griechenland mit seiner Frau zurück, die das Leid verschuldet hat. Hekabe, die am schwersten gelitten hat, bleibt allein und trostlos, um sich der Leiche des kleinen Astyanax zuzuwenden, die Talthybios hereinbringt[368].

---

365 S. Meridor, R., Creative Rhetoric in Euripides' *Troades*: Some notes on Hecuba's speech, in: CQ 50, 2000, S. 16-29, bes. S. 26, mit Anm. 54: Es ist der gerichtlichen Rhetorik fremd, wenn man alles der Macht beimisst.

366 S. Arist. *Wolken* 889-1104 und das Scholion des Chors in den Versen 967-8 der *Troades*: **ἐπεὶ λέγει / καλῶς κακοῦργος οὖσα**.

367 Die Rhetorik kann keine moralisch überzeugenden Ergebnisse gewährleisten, weil sie selbst ein moralisch indifferentes Mittel ist, von dem Leute, die skrupellos ihre Ziele verfolgen, überaus effizient Gebrauch machen können. Zu den moralischen Auswirkungen des Krieges rechnet Thukydides in der Pathologie die Umwertung der Begriffe (III 84,4); S. dazu Hogan J.T., The *ἀξίωσις* of words at Thucydides 3.82.4, in: GRBS 21, 1980, S. 139-149.

368 Es ist die für die Besiegten dargestellte und absolute Nichtigkeit und Vergeblichkeit des griechischen Feldzuges. Hoffnung tritt in den *Troerinnen* in keiner Szene auf. Vgl. Strohm, H., Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form, München 1957, S. 34-36; zur inneren Responsion zwischen dem vierten Epeisodion und dem Rededuell s. Meridor, R. (CQ, NS. 50, 2000, S. 16-29): „Placed [this showpiece of rhetoric] after the short-lived hope for a future for Troy (702-5) is annihilated when the last scion of the royal house is taken to his death at the end of the second *epeisodion* (782-98), it provides the survivors of the vanquished city with an outlet for their frustration."

Die negative Beurteilung der Helena in der Tragödie lässt sich mit der allgemeinen Beurteilung des Krieges vergleichen. Es sind dieselbe Aspekte, auf die in beiden Fällen hingewiesen wird: Das Leid der Kämpfer, den Tod vieler Menschen, die Auswirkungen für die Gemeinschaft der Nicht-Kämpfenden und das unglückliche Schicksal einzelner Personen.

C. 7 Exodos. Die Verwirklichung der Korruption der Macht

Die Exodos der Tragödie (V. 1118-1286) schließt die tragische Klage der Frauen ab, indem Talthybios die Leiche des unschuldigen Astyanax Hekabe überbringt, damit sie bestattet werde. Der Tod des Enkels ist nichts mehr als der Schlusspunkt einer Serie von Untaten der Griechen, der die Schrecklichkeit der Tat steigert und die Nichtigkeit der menschlichen Hoffnungen exemplifiziert. Die im ersten Stück der Trilogie dargestellte und verfehlte Entscheidung der Hekabe, Paris nicht zu töten, der Erfolg der mütterlichen Liebe statt der staatsmännischen Vernunft bzw. des Interesses des Einzelnen statt der Gemeinschaft stellen die letzte katastrophale Konsequenz der Entscheidung Hekabes dar. Statt einer Rache oder einer weiteren mündlichen Konfrontation der Charaktere[369] steht hier am Ende des Stückes der Brand Troias, der den Untergang von Königshaus und Volk versinnbildlicht. Talthybios kündigt Hekabe voll Trauer und Kummer, ***πολλῶν ἐμοὶ / δακρύων ἀγωγός*** (V. 1130-1), an, dass sie die Bestattung des Astyanax übernehmen muss[370]. Seiner Eile aber und seiner Besorgnis über die baldige Erfüllung seines Auftrages entspricht die Wiederholung der Weise, auf die das Kind bestattet werden muss. Talthybios fordert, dass es ***ὡς τάχιστα*** (V. 1149) und ***σύντομ'*** (V. 1154) durchgeführt werde; er ist der Vermittler der Griechen, der kein Mitleid zeigen kann, sondern nur seine Aufgabe als ein unfreier Herold vollständig erledigen muss. Deshalb ist sein Verhalten und seine Eile nicht nur aufgrund des Mitgefühls, dass der Leiche noch nicht alle Ehre zugeteilt worden ist, sondern auch weil er die Heimfahrt der Griechenflotte beschleunigen möchte.

Hekabe äußert ihre Trauer über den Tod des kleinen Astyanax. Sie beginnt ihre Klage mit Schmähungen gegen die feigen und unbarmherzigen Griechen (V. 1158-1165), die

---

369 Im Gegensatz zu dem Rededuell zwischen Hekabe und Helena im vorangegangenen Epeisodion oder einer erleichternden Rache, die Hekabe in der *Hekabe* an Polymestor nimmt (V. 658-723).

370 Die Bestattung des Astyanax ist in den *Troerinnen* zum ersten Mal bezeugt. Sie fällt der Hekabe statt seiner Mutter Andromache zu, weil Euripides sie zu der Protagonistin des Leidens machen will und sie deshalb auf der Bühne während des ganzen dramatischen Geschehens beiwohnen lässt.

371 S. Hose, M., Studien zum Chor bei Euripides, Teil 2, Stuttgart 1991, S. 323: Seiner Meinung nach wird das Motiv der *immatura mors* dadurch gekennzeichnet: i) durch die Klage über den Tod vor Erreichen der Pubertät (V. 1168), ii) nicht den Tod selbst, sondern das vorzeitige Dahinscheiden, dass ihn aller Erlebnisse

Furcht vor einem kleinen Kind gefühlt und so zügellos reagiert haben, dass sie sich zu seinem unmenschlichen Tod entschlossen haben. Danach folgt mit der Anrede an den Toten (V. 1167) eine Leichenrede, die ihren Stoff vornehmlich aus dem in diesem Fall besonders auffälligen Motiv der *immatura mors* schöpft[371]. Mit dieser Totenklage und den gleichzeitigen Vorwürfen gegen die Schuldigen (V. 1158-66, 1190-1, 1213-5, 1225) dieses Loses wird die Bestattung vorbereitet: Die Leiche soll geschmückt werden. Die rituelle Vollendung des Bestattungsverfahrens wird von den Klagen der Hekabe und des Chors begleitet. Durch ihre dramatische Vergegenwärtigung der Rohheiten der Griechen dürfe es nicht fehlen, dass sie eine letzte Kritik an den griechischen Handlungen übt. Sie stellt noch den Unterschied zwischen der griechischen und der troianischen Handlungsweise heraus, indem sie die Ehrung Hektors: ***Ἕκτορος φίλον σάκος*** (V. 1222), durch seinen Schild den Waffen des Odysseus: ***τὰ τοῦ σοφοῦ / κακοῦ τ' Ὀδυσσέως ἄξιον τιμᾶν ὅπλα*** (V. 1224-5) gegenüberstellt. In einer textualen Selbstbezüglichkeit (V. 1242-45: Sie spricht eine Totenbeschwörung aus, als ob sie eine längst verstorbene Person wäre, die wiederauftritt), die dem Passus Distanz von der Tragödie verschafft, versucht Hekabe sich zu trösten und die Wirklichkeit des Todes des kleinen Astyanax auf gewisse Weise zu erklären; das menschliche Leid ist von den Göttern verursacht worden, um tröstliches Leid zu werden, das den leidenden Besiegten die Oberhand über die triumphierenden Sieger schenkt. Es ist in diesem Augenblick klar, dass die Welt der *Troerinnen* aussichtslos ist, die Frauen können nur auf den Gesang hoffen, der den Ruhm bewahrt, einen Ruhm jedoch, der aus dem Leid erwächst (vgl. Hom. *θ* 579f.). Sie beendet ihre Klage mit der anschließenden Forderung nach der *Ekphora* der Leiche und macht einen tröstlichen Zuspruch, indem sie sagt, dass für den Toten der Aufwand keine Rolle spiele, sondern diese vergeblichen und sinnlosen Wünsche den Lebenden zuzurechnen seien. Es folgt die anapästische Klage des Chores (V. 1251-1260) über das Schicksal des Astyanax, das mit dem Brand Troias zu verbinden sei. Der Chor weist mit einer jammernden Ausrufung, ***ἰὼ, ἰώ***, auf das Schicksal der Lebenden hin und rückt die Aufmerksamkeit Hekabes und der anderen Frauen auf das brennende Troia; ein Bild, das an die thukydideischen Darstellungen erinnert, als die Spartaner Platäa zerstört haben (Thuk. III 68, 2-5). Ist die Schlussszene als Ausdruck von Resignation richtig verstanden, dann drückt sich darin auch der Zweifel aus, ob es einen Wandel zum Besseren noch geben wird.

---

beraubt hat (V. 1168-70), iii) Klage über den Tod vor dem Tod der Eltern (V. 1181-6).

Talthybios gibt die letzten Anweisungen für den Abzug und fügt nochmals hinzu, dass Hekabe dem Odysseus übergeben werde. Hierauf kommt Hekabe selbst noch einmal in zusammenhängender Rede zu Wort. Sie klagt über ihr Leid, das im Abschied von ihrem Vaterland und im Anblick der brennenden Stadt ein Übermaß erreicht hat (V. 1272-1281). In der *Apostrophe* an das bisher unter den Städten im Barbarenland weit herausragende Troia stellt sie zum letzten Male den gemeinsamen Wechsel des Glücks heraus und konstatiert mit Bitterkeit und Empörung die Vergeblichkeit aller an die Götter gerichteten Gebete (V. 1280-1281). So bleibt ihr als eine letzte freie Entscheidung nichts anderes übrig, als den Tod in den Flammen zu suchen. Dies ist der Anlass für Talthybios, die baldige Abführung der Hekabe zu befehlen, damit sie lebend ihrem neuen Herrn ausgeliefert wird, was ja der Auftrag der Griechen gewesen war, dem der Herold gehorchen muss[372]. Dieser letzte Ausruf, die sogenannten Antiphonien signalisieren die abschließenden Klagen und die traurige Äußerung der Protagonistin und des Chores, da der Zeitpunkt ihrer fortdauernden und Furcht erregenden Verschleppung und ihres folgenden Sklaventums gekommen ist und die Wirklichkeit des jetzigen Brandes und des totalen Untergangs einer einst berühmten Stadt allzu deutlich ersichtlich ist. Mit den Flammen der Stadt tritt wieder das Bild hervor, das das erste Stück der Trilogie geschaffen hat, die verhängnisvolle Fackel nämlich in Person des Alexandros (vgl. fr. 10 Snell), das in der Szene der Kassandra wiederholt worden ist. Der **ἰαλεμός** (V. 1304)[373] kann den Frauen keinen Trost bieten, ist er nur ein Indiz für die Reaktion der Versklavten dem sinnlosen Durcheinander und der totalen Katastrophe gegenüber. Die Wendung an die Toten, Hekabes Appell an Priamos (V. 1312-16) bleibt ohne Erwiderung, wie auch ihre Niederlage nicht rückgängig gemacht werden kann. Was mit der Anrufung der Toten begonnen hat, wird mit der Gewissheit der Vergeblichkeit sowohl des Lebens als auch des Beistandes der Götter beendet. Die totale Katastrophe Troias und der Frauen wurde schon im Prolog von Poseidon vorausgesagt (V. 28-46); auch der abschließende Niedergang der Griechen wurde im Prolog (V. 77-94) von den Göttern prophezeiht und von Kassandra bakchantisch verkündet (V. 359-364, 424-443); Euripides benutzt und braucht keinen *deus ex machina*[374] im Epilog, um die

[372] Die Angst des Talthybios, seiner Rolle nicht zu entsprechen, trifft man oft im Stück, s. o. Anm. 312.

[373] Easterling, P.E., Tragedy and Ritual, in: Scodel, R. Theater and Society in the classical World, Ann Arbor 1993, S. 20: „Ritual as the shaping, or mediation, or patterning of suffering has more power than dialectic or reasoning: its characteristic modes are lamentation and prayer, and Euripides saw that it could offer a suggestive analogue for tragedy itself."

[374] Die Umkehrung der gewöhnlichen Bestandteile des Prologs und des Epilogs in den *Troerinnen* wurde von vielen Interpreten kritisiert. S. dazu Dunn, F. M., Tragedy's End. Closure and Innovation in

Schwierigkeiten der Griechen klarzumachen; es ist ohnehin die menschliche Aktion, die das ganze Stück und das Los der Troerinnen bestimmt, nicht die göttliche Fügung.

C. 8 Zusammenfassung

Die Schicksalsgemeinschaft von Chor und Hekabe prägt auch die unmittelbar folgende Auszugsszene, die Teil des Kommos ist. Sowohl die Frauen als auch die alte Königin erleben den Untergang der Stadt (V. 1325-26), auf das Trompetensignal hin verlassen sie gemeinschaftlich die Bühne. Es besteht nun kein Unterschied mehr zwischen ihnen. Dabei unterstreicht zugleich die ungewöhnliche Form des Auszugsschlusses das Leid und den Zusammenbruch der Ordnung. Überdies sind die *Troerinnen* keine Tragödie, die das einzelne Leid in den Vordergrund rückt, sondern von dem Titel her ein Gefangenschaftsstück, das das schwere Los der Heimatlosigkeit und der Versklavung von unschuldigen Menschen zum Ausdruck bringt. Euripides führt alle Möglichkeiten vor, die seinen *dramatis personae* innewohnen; der Chor[375] leidet selbst, und sein Leid verbindet ihn eng mit der Protagonistin, Hekabe, die nie die Bühne verlassen hat und um die alles Leid kreist, damit die unmäßigen Taten des troianischen Feldzuges in düsterem Licht und mit den schlechtesten Bildern dargestellt werden können. Die gemeinsame Klage der Troerinnen, das unbarmherzige Benehmen der Griechen, das durch die Haltung des Talthybios und des Menelaos vertreten wird, die aufeinanderfolgenden Schicksalsschläge, unter denen die Frauen leiden müssen im Zusammenhang mit der gemeinschaftlichen Trauer und der abschließenden Darstellung des Niedergangs Troias rahmen die Szenenfolge dieser Tragödie und rechtfertigen eine Konstellation des Stückes, die die politisch-ethische Nuancierung enthüllt. Eine direkte Anspielung auf zeitgenössische Geschehnisse und Entscheidungen, die von der Haltung der Charaktere im Stück gerechtfertigt werden, kann keine Definition des politischen Benehmens des Euripides klarstellen, vornehmlich weil er in seinem Werk keine negative Äußerung über den Krieg und die Entschlüsse der Beteiligten bietet. Die *Troerinnen* aber können die mythische Vergangenheit beleuchten, ihr eine neue Dimension schenken und dadurch einen Kommentar zu ihrer Zeit erreichen. Das Mitgefühl mit den Helden bildet die Voraussetzung für das Begreifen der ethischen Problematik, die sich aus dem objektiven und immer wieder gegebenen Unrecht und der darauf folgenden und

---

Euripidean Drama, Oxford 1996, S. 101-114 und Hamilton R., Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides, in: AJP 99, 1978, S. 277-302.

[375] Hose, M. (1991, S. 330): „[D]er Chor ist nicht das Element, das die Handlung treibt, sondern er dient vielmehr dazu, das Leid einer Einzelfigur vor dem Hintergrund des Leidens einer Vielzahl von Menschen erscheinen zu lassen."

gesellschaftlich sanktionierten Reaktion ergibt. Versteht der Zuschauer, dass diese Problematik im Rahmen seines eigenen moralischen Horizontes und der ihn umgebenden Wirklichkeit unlösbar ist, dürfte wohl Vergnügen aus der dramatischen Aufführung das letzte sein, was die dramatische Aufführung beabsichtigt. Was vor allem in dieser Tragödie herrscht, ist die Darstellung des ewigen Leidens und des Schicksalswechsels, die nicht vorauszusehen sind und deswegen keinesfalls unterschätzt werden dürfen. Die Schicksalsgemeinschaft der Troerinnen und ihr schweres Los bilden die Einheit der euripideischen Trilogie, die von *Alexandros* über *Palamedes* zu den *Troerinnen* den (Fackel-) Paris und die brennende Stadt verbindet. Außerdem ist die μεταβολή, das ***ἔμπληκτος***-Sein der Kerngedanke, den Euripides in seinem Werk angesichts des peloponnesischen Krieges zum Ausdruck bringen wollte. Gedanken, die Thukydides in seiner Historiographie geäußert hat. Die *Troerinnen* zeigen, dass für die handelnden Figuren dieselben politischen Kategorien wirksam sind, wie sie für das 5. Jahrhundert v. Ch. aus Thukydides erschlossen werden können (zur Frage des Nutzens, den die Athener verfolgen, vgl. Thuk. V 90; 98; 105,4; 106; 107; zum Mechanismus des persönlichen Vorteils, den die Spartaner benutzen, vgl. III 54, 3-5; 56, 4-5; 57, 4; 58, 1). An mehreren Stellen wird das Aufeinandertreffen von mythischer Vergangenheit und 5. Jahrhundert v. Ch. besonders deutlich, was auch den anachronistischen Charakter erfahrbar macht. Der Geist Achills, der wie der Achill der Ilias (*A* 118-20) sein γέρας fordert, wirkt wie ein Versatzstück aus einer fremden Welt, das in die von anderen Interessen geprägte Zeit des Dichters gelangt ist, vor allem deshalb, weil die bestimmten Werte des homerischen Achills durch die politischen Motive, die der Herold, die griechische Seite vertretend, als Notwendigkeit anführt, dass Achill ein γέρας erhalte, konterkariert und ausgehöhlt werden. Hinter diesen vordergründig homerischen Werten stehen handfestere politische Interessen, Motive der Macht, die mehr mit der Welt des peloponnesischen Krieges gemeinsam haben als mit der mythischen Vergangenheit. Polyxene nämlich dient nicht der Ehrsteigerung Achills, sondern sichert die politisch-militärische Handlungsfähigkeit der Griechen[376]. Es geht nicht um die Totenehre, sondern eher, wie im Epitaphios des Perikles, um das Weiterfunktionieren des Staates, der auf der Leistungsbereitschaft seiner

[376] Die Opferung bietet den Griechen die Sicherheit und zeigt zugleich, wie eine Gruppe von Menschen die gestorbenen Heroen ehrt, indem sie die Produktion und das Konsumieren von Symbolen und materialistischem Reichtum kontrolliert. Die Menschen als Gruppe machen die Ehre zu einer Person ihres persönlichen Interesses. S. Loraux, N., The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City, Cambridge 1986, bes. S. 20.

Bürger gründet[377]. Die mythische Vergangenheit wird mit politischen Maximen verknüpft, die aus dem 5. Jahrhundert v. Ch. stammen[378]. Der gleichen Interpretation bedarf der arbiträre Mordanschlag auf Astyanax; damit die Griechen die Möglichkeit eines zukünftigen Rächers Troias vernichten, haben sie sich entschieden, ihn zu töten. Schießlich die pervertierte Rolle der Götter, die sich nur darauf beschränken, die tödliche Bestrafung der Griechen anzukündigen und deren Handlungsweise dem Menschen anzurechnen, damit ihr Frevel offenkundig werden kann und nicht die geringere Einmischung des göttlichen Willens in den menschlichen Bereich demonstriert wird.

Die Reden des Talthybios, des Menelaos und der Helena, die sich auf der Seite der griechischen Realität befinden, unterscheiden sich ebenfalls von der Welt der mythischen Vergangenheit. Im Euripides-Stück steht die neue Qualität der Rhetorik hinter den Reden der Helena, die wesentlich von den homerischen Reden verschieden sind. Sie vertritt diejenigen, die mit demagogischen Mitteln und mit der Überzeugungskraft, die ihnen ihre Machtstellung zuschreibt, mit der Masse wie mit einem Instrument der Macht umzugehen verstehen. Helena nimmt ihre Redefähigkeit und ihre Schönheit in Anspruch, indem sie ihre Taten dem göttlichen Willen beimisst und dadurch Menelaos auf ihre Seite lenkt. Die Art, wie die beiden Reden, die der Hekabe und die der Helena, gehalten werden, wie argumentiert wird, ist durchgängig zumindest implizites Thema bei Thukydides (in Helena jedenfalls spiegelt sich der zeitgenössische Demagoge, dessen Einfluss auf seine rednerische Fähigkeit gestützt ist, die Menge für sich zu gewinnen[379]). Auch in diesem Punkt zeigt sich, dass Euripides und der Historiker gleichermaßen eine für ihre Zeit wesentliche Problematik aufgegriffen haben. Das Problembewusstsein ist deutlich in Kapitel I 22, 3 artikuliert, in dem Thukydides sagt, die Erforschung der Reden sei schwierig gewesen, weil die Ohrenzeugen später nicht mehr dasselbe über dasselbe aussagen[380]. Die glaubhafte und

---

[377] Thuk. II 46. -Vgl. Besonders die Formulierung: *ἆθλα γὰρ οἷς κεῖται ἀρετῆς μέγιστα, τοῖς δὲ καὶ ἄνδρες ἄριστοι πολιτεύουσιν.* Die Übereinstimmung mit der Denkweise der Griechen ist offensichtlich.

[378] Der Umtausch der Frauen als Geschenke und ihre Umwandlung von Freien zu Versklavten (besonders wie die Opferung der Polyxene in der *Hekabe* dargestellt wird) zeigen politische Funktionen. Wie mit Recht Bourdieu, P. gesagt hat: „To reduce to the function of communication – albeit by the transfer of borrowed concepts – phenomena such as […] the exchange of gifts, words or women, is to ignore the structural ambivalence which predisposes them to fulfill a political function of domination in and through performance of the communication function." (Outline of a theory of practice, (Übers.v. R. Nice), Cambridge 1977, S.14); In beiden Tragödien der Versklavung der Troerinnen trägt dieser Umtausch zu Sicherheit und Stabilisierung der männlichen Macht bei.

[379] Vgl. Finley, M.I., Athenian demagogues, Past and Present 21, 1962, S. 2-24, der die Demagogen als ein Strukturelement der athenischen Demokratie beschrieben hat.

[380] Thuk. I 22, 3: *διότι οἱ παρόντες τοῖς ἔργοις ἑκάστοις οὐ ταὐτὰ περὶ τῶν αὐτῶν ἔλεγον, ἀλλ' ὡς ἑκατέρων τις εὐνοίας ἢ μνήμης ἔχοι.*

logische Argumentation der Hekabe und die Widerlegung der Standpunkte Helenas kann der aus dem sophistischen Diskussionsverfahren des 5. Jahrhunderts v. Ch. entspringenden Rede nichts widersetzen. Zu den moralischen Auswirkungen des Krieges rechnet Thukydides in der Pathologie die Umwertung der Begriffe (III 82, 4). Im peloponnesischen Krieg hat sich nach dem Bericht des Thukydides eine ähnliche Auflösung in der Zuordnung von Wort und Bedeutung ereignet wie diejenige, die Helena in den *Troerinnen* anspricht. Thukydides bietet also einen geeigneten Hintergrund, vor dem sich die aktuellen Konflikte und Fragen, die Euripides in der von ihm dramatisch gestalteten mythischen Vergangenheit implizit thematisiert, klar herausheben. Euripides lässt die Figuren der mythischen Vergangenheit die Konflikte durchspielen, die Thukydides direkt und analytisch anspricht. Er hat durch seine spezifische Weise, mit der mythischen Vergangenheit umzugehen, die attische Bühne für die indirekte Darstellung der im peloponnesischen Krieg zu allgemeinem Bewusstsein gelangten Probleme geöffnet. Indem er seine Protagonisten in den einzelnen Szenen zu Worte kommen und ihre Argumentation sich entwickeln lässt, indem nämlich Kassandra die Vorteile des troianischen Zuges für die Troer selbst in den Vordergrund bringt, indem Andromache die heldenhafte Dimension des Hektors und ihre Stellung als Frau bei ihm betont, indem Helena alle verführerischen Mittel zur Überzeugung in Anspruch nimmt, schafft Euripides eine Tragödie des Leidens und der Rhetorik, zwei Elemente, die in Athen des 5. Jahrhunderts den Krieg und das Demagogieverfahren der Politiker beherrscht haben.

Außerdem verschärft das in den Chorliedern reflektierte Geschehen, das zeitlich vor der Dramenhandlung liegt, die Vorgeschichte des troianischen Falls und die Rolle der Helena und den Kontrast zwischen der mythischen Vergangenheit und der Autor-Gegenwart. Dazu wird die jetzige Situation Troias, sein Untergang im vierten Stasimon berichtet, damit die völlige Katastrophe augenscheinlich und das letzte Kapitel des Troiazuges abgeschlossen wird. Es entsteht durch diese Verknüpfung des letzten Bildes der brennenden Stadt mit der frühen mythischen Geschichte des troianischen Feldzuges und ihrer Kontrahenten der Eindruck, dass beide Seiten, sowohl die Griechen als auch die Troer, seit Jahren nach einem Schema handeln, das nicht durchbrochen werden kann. Doch indem die Protagonisten eine Handlungsweise wiederholen, die weit in die mythische Vergangenheit zurückreicht – es sind hier Kassandra und Andromache gemeint –, fällt die neue Motivation[381] auf, von der sie bestimmt sind und die der Zeit des

[381] Zu den tiefgreifenden Umgestaltungen der überlieferten Sagenform, die Euripides in seinen *Troerinnen* vorgenommen hat, s. Stephanopoulos, Th. (1980, bes. S. 86-98). Er sagt nämlich dazu: „[D]aß der Name Euripides assoziativ die Vorstellung des genialen Neueres hervorruft, der das Überlieferte beliebig

5. Jahrhunderts entspringt. Das Geschehen im mythischen Troia wird aus einer neuen Perspektive durchleuchtet und erhält eine Form, die aus einer fremden und zeitlich fernen Umgebung einen Blick auf das zeitgenössische Athen freigibt. Überdies ist das Theater Athens die Artikulation der *polis*, die besondere Ideologien der Selbstdefinition in besonderen Zeiten erzeugt hat, und auch die Artikulation des Polissystems, das in dem Fest der Großen Dionysien seinen Niederschlag findet; demzufolge scheint folgerichtig zu sein, dass Politisches und Soziales in Versen seine geeignete Stelle unter den Tragödien des 5. Jahrhunderts finden.

In diesem Sinne könnte die Bestrafung zumindest einer der Schuldigen auf der griechischen Seite, nämlich der Helena, den schlimmen Ruf, den die Griechen sich selbst geschaffen haben, ablenken, und vielleicht wäre es möglich, dass die Bestrafung der griechischen Flotte, die der Entwicklung des Stückes folgt und von der mythologischen Tradition bestätigt ist, gemildert würde. Dagegen aber hat nicht nur Helena durch ihre Rede und die Darstellung ihres persönlichen Loses sich gewendet, sondern haben die Griechen auch die Folgen ihres ungerechten Benehmens auf die schlimmste Weise ertragen müssen. Das Ringen um die Durchsetzung – dies ist eigentlich, was in dieser Tragödie durch die Skizzierung des Leidens gesucht wird – fügt sich bei Thukydides ebenso wie bei Euripides in den Grundkonflikt zwischen Einzel- und Allgemeininteresse[382]. Die Macht erstreben die Politiker nach Perikles nicht mehr vorrangig, um das gemeinsame Wohlergehen zu garantieren, sondern aus eigenen Interessen. Auch die Machtbesessenheit der Griechen (V. 721, 1046, 1285-86) steht im Konflikt mit dem Nutzen der Allgemeinheit (V. 65-6). Thukydides und Euripides verweisen auf dasselbe Problem: Die staatliche Ordnung ist dadurch gefährdet, dass die Macht nicht mehr im Dienst der Allgemeinheit steht, sondern der einzelnen Bedürfnisse, dass das Interesse des Einzelnen das der Gemeinschaft überragt. Letztere jedoch bleibt unberührt und passiv gegenüber den Entscheidungen der Machthaber, oder noch schlimmer akzeptiert sie, wie es das Publikum der euripideischen Tragödien gemacht

---

umbildet, der als erste einer Sage die entscheidende Wendung gibt oder in sie Probleme hineinbringt, an die man vorher nicht einmal gedacht hat."

[382] Thukydides zeigt, wie nach Perikles Politiker auftreten, denen es primär um den eigenen Ehrgeiz geht. Vor allem Kleon und Alkibiades verkörpern diesen Typus. Der Gegensatz zwischen Staat und eigenem Ehrgeiz bricht vor allem anlässlich der sizilischen Expedition hervor. Nikias, derjenige Stratege, der von dieser Unternehmung abrät, macht Alkibiades Vorwürfe. Der letzte trat gegen Nikias auf, weil er auch sonst mit ihm in politischen Fragen uneins war und weil er eben in dessen Rede bloßgestellt worden war. Vor allem aber wollte Alkibiades Feldherr werden sowie Ruhm und Geld für sich erwerben. Interessanterweise versucht Alkibiades in seiner Rede (VI 16-18), das Zusammenfallen von eigenem und allgemeinem Nutzen in seiner Person darzulegen: sein persönlicher Ruhm bringe für Athen Nutzen, weil die anderen Griechen wegen seines prunkvollen Auftretens auf höhere Macht in Athen schließen (VI 16, 1-4).

haben soll. Auch dies ist ein Moment, der die *Troerinnen* von der mythischen Vergangenheit trennt und im Gegenteil auf die Verfahrensweise des 5. Jahrhunderts aufmerksam macht. Die Verfügbarkeit des Mythos, die es gestattet, altes Geschehen neu zu beleben, zeigt sich an diesen Stellen und wird dazu genutzt, diese neuen zeitgenössischen Erscheinungen auf die attische Bühne zu bringen und kritisch zu beleuchten. Trotzdem ist die Verknüpfung und die Gegenüberstellung der Charaktere mit zeitgenössischen Figuren und Personen in diesem Werk weder das Ziel des Euripides noch die Einschätzung des Publikums. Es besteht die Möglichkeit, dass es unter den Zuschauern diejenige gab, die gegen den Krieg und seine Folge ihre Meinung zu äußern in der Lage waren. Wie jeder der Charaktere im Werk etwas ausdrücken konnte, ohne eine einzige Bedeutung zu verfolgen, so ebenfalls konnte sich der Dichter zu mehr als nur einer Art von Publikum wenden. Der Fall Troias und die darauf folgende Bestrafung der Griechen konnte sich nicht unabdingbar auf die Athener beziehen, die während des peloponnesischen Krieges unschuldige Menschen getötet und Städte zerstört haben (s. die Melieraffäre, Thuk. V 116, 4), sondern konnte auch ihre Allierten[383] betreffen. Tatsache bleibt aber, dass die Untreue den Göttern und ihren Tempeln gegenüber, wie gleichfalls die Versklavung der Frauen und der kleinen Kinder, der charakteristische Ausdruck dieses Krieges sind, woran die Athener in großem Maß schuldig waren. Der Schluss, der nicht mit den Versprechungen der Götter und der Voraussage der Kassandra über die Bestrafung der Griechen korrespondiert, ist kein Indikator dafür, dass Euripides in Wirklichkeit von der Bestrafung der allein Schuldigen nicht ganz überzeugt war. Der peloponnesische Krieg ist noch nicht so weit gekommen, damit er seine Schlüsse ziehen kann, ob dem Frevel und der Verwerflichkeit die richtige Bestrafung folgt. Genauso ist in den *Troerinnen*, obwohl teilweise in der mythologischen Tradition bestätigt, der Dichter nicht in der Lage, sich für das Los der Schuldigen zu entscheiden und sie ausnahmslos zu verurteilen. Nur Hinweise auf die Bestrafung der Griechen bei ihrer Rückreise kann man erhalten, und zwar in der Rede der Athena und der der Kassandra.

Das Stück sollte zeigen, dass der Krieg in dem Maß, in dem die Griechen ihn den Troern gegenüber geführt haben – und das ist durch das Leiden der Troerinnen und ihre einander folgenden Schicksalsschläge sichtbar – den Mangel an σωφροσύνη sichtbar macht und die sichere Bestrafung vorwegnimmt. Wie man im Werk des Thukydides die

[383] Dazu s. Poole, W., Euripides and Sparta, in: A. Powell und S. Hodkinson (1994, S. 2): „[W]henever Euripides lists places of slavery he is careful to include cities that fought on both sides in the Peloponnesian War."

allmähliche Entwicklung der athenischen Korruption sieht, d.h. die unmittelbar nachperikleische Periode mit der faktischen Zäsur des Nikiasfriedens, das Auftreten des Alkibiades (V 43, 1ff.), die Wiederaufnahme der Agressionspolitik (V 69, 1), den Melierdialog und die sizilische Expedition, die die endgültige Niederlage der Athener bedeutet, gibt es in den *Troerinnen* eine ähnliche Darstellung: Die Griechen nehmen keine Rücksicht auf die Tempel der Götter, benehmen sich auf die schlimmste Weise den Frauen gegenüber und scheuen sich nicht, zwei unschuldige Kinder zum Opfer zu machen, um ihre persönlichen Interessen zu sichern. Ihre Haltung aber wird mit ihrer verhängnisvollen Rückreise, der sizilischen Expedition entsprechend, zu Ende kommen. In diesem Rahmen betreffen alle Bezugnahmen auf den panhellenischen Charakter des Krieges nicht den Triumph und den daraus abgeleiteten Ruhm – d.h. einen Krieg als *bellum iustum* – sondern allein die Tatsache, dass der Dichter mit scharfsinniger Ironie seiner Gesellschaft eine Selbstdarstellung und zugleich eine Selbstkritik liefert. Der Autor tritt seinen Bürgern gegenüber und hält ihnen die Brüchigkeit ihrer Moral vor. Über die Möglichkeit aber, mit seiner Kunst gesellschaftlich zu wirken, wird er sich keinen Illusionen hingegeben haben.

In diesem Kapitel sind einige Positionen entwickelt worden, die als Ausgangspunkt des Versuchs einer Antwort auf die Frage des politischen Charakters der euripideischen *Troerinnen* dienen. Eine solche politische Funktion im Sinne von polisbezogenen Ideen darf nicht übersehen werden. Die Tragödie des Euripides wird in einem festlichen Zeitpunkt inszeniert, der das Spiel mit der Normenwelt der Polis gestattet: Von Belang ist die Tatsache, dass die Existenz eines idealen Poliskonzepts oder ein Protagonist seitens der Griechen als wirklicher politischer Weltverbesserer und Held kaum zu sehen sind. Zugleich ist klar, dass die Gestaltung des Verhältnisses vom Einzelnen zur Gruppe Gegenstand des Spiels wird: Der Grieche, der Eroberer wird nicht nur mit einem der Protagonisten konfrontiert, sondern stößt auf die ganze Gemeinschaft der troianischen Frauen, was die Frevel der Griechen noch schlimmer, aber schon aktuell macht – wie die Massenmorde der Griechen während des peloponnesischen Krieges. Und was am klarsten in den Vordergrund kommt, sind die Vergeblichkeit der Mordanschläge und die veränderten machtpolitischen Verhältnisse, wie schon Thukydides in seiner Archäologie, in der Einführung seines Werkes bemerkt: Die idealistische Begründung des Epos, die der Historiker aus seiner Erfahrung mit der Gegenwart gewinnt, hängt mit der Furcht der Verbündeten des Agamemnon vor dessen Vormachtstellung zusammen. Diese

Interpretation ist die eindeutigste Kritik an der epischen Darstellung des Troischen Krieges und erweist sich auch als aktuell für die Zeit des Euripides.

D. Die ‚Troades' des Seneca

Der Forschungsüberblick hat gezeigt, dass bei den Vertretern einer politischen Interpretation der Tragödien Senecas bezüglich ihrer Abfassungszeit keine Einigkeit herrscht. Dies ist zum größten Teil dadurch zu erklären, dass es keine antiken Zeugnisse gibt, die eine klare Datierung der Tragödien erlauben. Bei der Frage nach dem intendierten Publikum und dem Ort der Aufführung der senecaischen Tragödie – in dieser Arbeit werden Schlüsse anhand der Annahme gezogen, dass die Tragödien Senecas aufgeführt wurden, zumindest vor einem kleinen Zuschauerkreis – gibt es Meinungsdivergenzen, die Forschung und Schlussfolgerungen erschweren.

Da es aufgrund dieser offenen Fragen und der problematischen Datierung nicht „möglich [ist], für alle Stücke eine einheitliche Formel zu finden, die die politische Tendenz auch nur einigermaßen präzise umschriebe“ [384], muss jede Untersuchung zur politischen Bedeutung *Troades* des Seneca ihren Ausgang im Stück selbst nehmen. Dabei gilt es zunächst, die Tragödie in ihrem literarischen Kontext zu sehen, da es „für Seneca selbstverständlich [war], sich die poetische Tradition anzueignen“[385] und sein Publikum diese Tradition ebenfalls kannte. Der literarische Kontext besteht neben Ovids *Metamorphosen*, Vergils *Aeneis* und dem dichterischen Werk des Horaz in erster Linie aus den griechischen und römischen Tragödien sowie aus mythologischen Passagen der übrigen literarischen Gattungen[386]. Senecas Verhältnis zum Mythos war aber, wie das anderer antiker Dichter auch, ein sehr freies. Er betrachtete die früheren Dramen als *parata verba*, denen er eine *nova facies* geben konnte und wollte (*ep.* 79, 5f.). Sein Publikum war mit solch einem Verfahren vertraut. Es rechnete damit, dass ihm zum Teil schon

---

[384] Lefèvre, E. (ANRW II 32.2, 1985, S. 1242-1262); vgl. auch Binder G., Herrschaftskritik bei römischen Autoren. Beispiele eines seltenen Phänomens, in: Binder, G./Effe, B. (Hrsg.), Affirmation und Kritik: zur politischen Funktion von Kunst und Literatur im Altertum, Trier 1995, S. 125-164, bes. 125: Zur literarischen Opposition in der Kaiserzeit überhaupt: „[K]ritische Literatur [stellt] in aller Regel das politische System als solches nicht in Frage; Kritik richtet sich vielmehr gegen das politische Handeln herausragender Politiker oder einflußreicher Familien oder gegen das Regiment einzelner Kaiser und ihrer Helfershelfer, also gegen negative Erscheinungen und Entwicklungen im Rahmen des Systems.“

[385] Dingel, J., Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte, in: ANRW II 32.2, 1985, S. 1052-1099, bes. 1053.

[386] Auch die rhetorischen Übungen zu Senecas Zeit, von denen uns sie *Suasoriae* seines Vaters ein Bild geben, können als Mythenbearbeitungen betrachtet werden (vgl. Costa, C.D.N., The Tragedies, in: Seneca, London/Boston 1974, S. 98-100). Allerdings war der Rhetor, der ein mythisches Sujet behandelte, freier als ein Tragödienautor, für den im Hinblick auf den vorgegebenen Mythos bestimmte Regeln galten (vgl. Aristoteles, *Poet.* 1453b 22-28; Horaz *epist.* 2, 3, 119). Der Rhetor konnte z.B. in einer Rede mit der Ausgangsfrage *deliberat Agamemnon an Iphigeniam immolet negante Calchante aliter navigari fas esse* (Sen. Rhet. *suas.* 3) in der Rolle des griechischen Heerführers ohne weiteres zu dem Ergebnis kommen, Iphigenie nicht zu opfern. Wenn Seneca dagegen in einem Drama das Für und Wider einer wichtigen Entscheidung beleuchten wollte, so konnte er wohl innerhalb eines solchen Plädoyers frei und seiner eigenen Auffassung entsprechend argumentieren. Was die Wirkung der Rede im Drama aber anging, war er an den Mythos gebunden, d.h. eine Ablehnung der Opferung Iphigenies konnte nicht deren Rettung zur Folge haben. Im Fall der *Troades* mag gerade dies der Anlass für die Stoffwahl gewesen sein.

bekannte, zum Teil neue Versionen geboten wurden, und akzeptierte es auch, wenn eine bislang negative Figur auf einmal positiv vorgeführt wurde. Es konnte ergänzen, was Seneca in der Handlungsführung oder in der Exposition außer Acht ließ, weil es ihm unwesentlich schien, und es registrierte Abweichungen von der Tradition ebenso wie den Anschluss an eine bestimmte Version aus diesem reichen Repertoire[387].

An den 'geänderten' Stellen wird das Publikum, so darf man vermuten, besonders hellhörig gewesen sein. Seine Kenntnis des politischen Tagesgeschehens und der Rolle, die Seneca darin spielte[388], seine Sensibilität für politische Meinungsäußerungen in Tragödien sowie sein Wissen um die philosophischen Positionen Senecas (aus seinen Prosaschriften und aus seiner mündlichen Rede) befähigten es dazu, die vom Dichter intendierte Deutung zu verstehen. Wer es sich heute zum Ziel macht, „[to] present a reasoned case for what some intelligent contemporaries might have thought"[389], muss versuchen, soweit wie möglich die Bedingungen zu berücksichtigen, die Seneca bei der Abfassung seiner Tragödien für sein Publikum voraussetzte. Das Bewusstsein und die Unmöglichkeit, diese Bedingungen gänzlich zu erfassen und zu sicheren Ergebnissen zu gelangen, sollte dem Bemühen um eine Annäherung an die Lösung nicht entgegenstehen[390].

Die Voraussetzungen für die hier angestrebte Untersuchung zur politischen Bedeutung von Senecas *Troades* sind folgende: Der Vergleich mit der *Hecuba* und *Andromacha Aechmalotis* des Ennius, *Astyanax* und *Troades* des Accius, in denen das schwere Los der Troerinnen nach der Zerstörung Troias dargestellt wird und besonders der Tod des Astyanax und der Polyxena im Mittelpunkt der Handlung steht, kann aufgrund der fragmentarischen Überlieferung nur sehr begrenzt durchgeführt werden. Auch die Darstellung im 13. Buch der *Metamorphosen* Ovids, die den Prototyp für die Opferung der Polyxena und die pathetische Monodie der Hekabe gegeben hat, sowie die Rekonstruktion von Sophokles' *Polyxena*[391] werden einen Anhaltspunkt für ein weiteres

---

[387] Fuhrmann, M. (1997): Er weist zurecht darauf hin, dass wir heute vielleicht für eine Neuschöpfung halten, was tatsächlich bereits eine bekannte Version war.

[388] Vgl. Herzog, O. (RhM 77, 1928, S. 51-104). Zum Vergleich der senecaischen mit der euripideischen Medea schreibt er: „Alle diese Änderungen erklären sich leicht aus politischen Tendenzen." (S. 86).

[389] Calder, W.M. (CJ 72, 1976, S. 1-11, bes. 7).

[390] Vgl. Schubert, Ch. (1998, bes. S. 210): In seiner Untersuchung über die Rolle Neros im gesamten Werk Senecas und besonders zu seinen Tragödien spricht er von der „prinzipielle[n] Berechtigung [...], im Text nach konkreten politischen Anspielungen zu suchen."

[391] S. Calder III, W., A reconstruction of Sophokles' Polyxena, in: GRBS 7, 1966, S. 31-56. Zum Aufbau der senecaischen *Troades* handelt, s. ebd., Originality in Seneca's *Troades*, CPh 65, 1970, S. 75-82.

Verständnis mit den von Seneca durchgesetzten Änderungen im Stoff der *Troades* geben. Euripides' *Hekabe*, das auf der Heimreise der Griechen an der thrakischen Küste spielt, und die das Schicksal der gefangenen Troerinnen im Lager der siegreichen Griechen schildernden *Troerinnen*, an denen sich Seneca bei seiner Bearbeitung des Troadesmythos zweifelsohne orientierte, sind vollständig erhalten[392]. Im Allgemeinen aber ergibt sich aus dem Vergleich des senecaischen Stückes mit seinen möglichen Vorbildern, dass keine der vollständig erhaltenen oder in Bruchstücken bekannten Tragödien sich als unmittelbares Vorbild der senecaischen *Troades* erweisen lässt, da die Bearbeitung des Stoffes Elemente verschiedener dichterischer Produktion des Troadesstoffes enthält. Außerdem können wir uns von Senecas philosophischen Ansichten, die als Richtschnur für die moralische Bewertung des Handelns der *dramatis personae*, besonders des Pyrrhos, Agamemnon, Ulyxes und Andromache gelten müssen, anhand der überlieferten Prosaschriften ein Bild machen, das dem seiner Zeitgenossen wohl entspricht. Weil sie sich leichter in einen zeitlichen Bezug zu Senecas politischem Wirken setzen lassen und angeführte zeitgenössische Beispiele und Aussagen Senecas über seine persönliche Lage enthalten, wird der Schluss gezogen, dass sie Hinweise auf die politische Zeitgeschichte geben[393], die bei der Interpretation der einzelnen Tragödien hilfreich und grundlegend sein können. Dabei liefern vor allem die Berichte des Tacitus, Sueton und Dio den zeitgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich das Œuvre Senecas entfaltet.

Es geht in dieser Arbeit nicht darum, in den *Troades* offenkundige Bezugnahmen auf die Zeitgeschichte im Sinne eines Hinweises allein auf ihre Entstehungszeit zu suchen und zu finden. Wenn hier von Anspielungen die Rede ist, sind Bezugnahmen mit einem ganz bestimmten politischen Sinn und Zweck gemeint, die Senecas Zuschauer ohne Schwierigkeiten verstehen konnten, da sie sich in der Regel nicht außerhalb des Rahmens der dramatischen Handlung bewegen. Anspielungen auf Begebenheiten, die einige Jahre zurücklagen, wurden sicher ebenso eindeutig verstanden wie solche auf unmittelbar vorangegangene Ereignisse. Wenn Seneca eine Verbindung zwischen einem weiter zurückliegenden und einem aktuellen Geschehen herstellte, ging er sicher davon aus, dass auch sein Publikum diesen Zusammenhang erfasste. Ein Ereignis, auf das er offensichtlich anspielte, war klar als *terminus post* definiert. Die Frage, ob Seneca vor etwas warnen, die möglichen Folgen einer bevorstehenden Entscheidung mahnend aufzeigen

---

[392] Einen Überblick über die jeweiligen Vorbilder der Tragödie bietet Dingel, J. (ANRW II 32.2, 1985, S. 1052-1099, bes. 1066-1071).

[393] Vgl. vor allem Griffin, M.T. (1976); Grimal, P., Seneca (1978); Rozelaar, M. (1976); Sørensen, V. (1985); Fuhrmann, M. (1997).

wollte, ob er eine Tat verurteilen, ob er sie rechtfertigen wollte, musste sich sein Publikum nicht stellen. Die politischen Aussagen in den Tragödien des Seneca sind besonders in einzelnen Teilen bzw. Szenen zu beobachten. Aufgrund der Tatsache aber, dass er vollständige Tragödien geschrieben hat, muss man überprüfen, inwieweit diese politischen Aussagen nicht nur in einzelnen Szenen, sondern auch im ganzen Drama Ausdruck finden[394]. Das Ergebnis einer solchen Untersuchung darf jedoch nicht zum alleinigen Prüfstein für die Plausibilität einer auf einzelnen Beobachtungen fußenden politischen Interpretation werden, sondern es gilt stets, auch anderen Faktoren, vor allem dem vorgegebenen Mythos, Rechnung zu tragen.

Der enge Zusammenhang der römischen Literatur mit der Politik, der hier anhand der römischen Tragödien und Senecas philosophischen Schriften skizziert wurde, sowie die umfangreiche politische Interpretation der Senecatragödien vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit rechtfertigen den in dieser Arbeit durchgeführten Anlauf, die Bedeutung der senecaischen *Troades* auf ihren Bezug zum politischen Zeitgeschehen und am meisten zu den Spitzen des Staates zu eruieren. Tacitus (*Ann.* VI 29, 3) und Dio (58, 24, 3) bezeugen schon für die Zeit des Tiberius eine Tragödie *in tyrannos*: Mamercus Scaurus musste für seinen *Atreus* mit dem Leben bezahlen, weil einige Verse aus dieser Tragödie auf Tiberius bezogen wurden, der zynisch bemerkte, er mache aus ihm einen Ajas. Der Tradition der dramatischen Gattung der republikanischen Zeit folgend, war die Grundvoraussetzung für eine politische Bedeutung dramatischer Darbietung im Sinne einer politischen Rezeption durch Schauspieler und Publikum, die Cicero folgendermaßen beschrieben hatte: *in magna varietate sententiarum numquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta dictum cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fugeret aut non exprimeret ipse actor* (*Sest.* 118), auch während Neros Herrschaft gegeben[395]. So berichtet Sueton zum Beispiel, dass zahlreiche auf Nero gemünzte Schmäh- und Spottverse in Rom kursierten (*Ner.* 39, 2) und dass der Schauspieler Datus, indem er auf der Bühne die Worte: ὑγίαινε πάτερ, ὑγίαινε μῆτερ! mit Trink- und Schwimmgebärden begleitete, Nero die gewaltsamen Tode von Claudius und Agrippina

---

394 Richtig schreibt Töchterle (1994, 29 im Anschluss an Seeck, G.A., Senecas Tragödien, in: Lefèvre, E., Das römische Drama, Darmstadt 1978, 399): „Dadurch, daß die Grundproblematik des Stückes dem Zuschauer von Anfang an klar ist [...], erhält es Geschlossenheit anderer Art.[...] Die Statik und Eigenständigkeit der Einzelszenen erhalten so Funktion als Bestandteile eines 'Gesamtgemäldes' mit zentraler Aussage."

395 Vgl. Seidensticker, B./Armstrong, D. (ANRW II 32.2, 1985, S. 916-968, bes. 928): „The political awareness of the Julio-Claudian audience is revealed in many anecdotes and accounts." – Vgl. Fuhrmann, M. (1997, S. 207f.): Man hatte „keine Scheu [...], aus mehr oder minder weit entfernten Ähnlichkeiten aktuelle Pointe und verhüllte Anspielungen auf Gegenwärtiges herauszuhören." Er fügt hinzu: „Auch aus

vorhielt (*Ner.* 39, 3). Kein Römer aber war in der Lage einen so wirren Kode, wie Bishop[396] es glaubt, zu verstehen ohne zu hemmungslosen Spekulationen geführt zu werden.

Angesichts der damals üblichen Praxis, aus verschiedenen Tragödien sowohl Arien und Monologe vorzutragen als auch einzelne Szenen mit mehreren Schauspielern aufzuführen[397], scheint es auch denkbar, dass Seneca zunächst nur Einzelszenen mit einer deutlichen politischen Aussage verfasste und diese vor einem kleinen Kreis aufführen oder rezitieren ließ[398]. Trotzdem wird der Sinngehalt des Stückes nicht nur in den vielen Sentenzen und Passagen mit moralischer Aussage entlarvt – wie z.B. in der Streitszene zwischen Pyrrhus und Agamemnon – sondern in Partien, in denen die Charaktere ihre Affekte, Leidenschaften und Handlungsweisen darstellen, so dass das Stück in seiner Gesamtheit von Bedeutung zu sein scheint und sich als Ganzes auf sein Publikum richtet. Demzufolge ist durch die Betrachtung der *Troades* zu beweisen, dass ihre politische Konstellation eng mit ihrem ganzen inhaltlichen Geschehen verknüpft ist, was bedeutet, dass sich ihre Aufführung nicht auf einen Teil oder auf eine oder mehrere Szenen beschränkt, sondern sich auf eine vollständige Aufführung vor einem ausgewählten, kleinen Zuschauerkreis Senecas, seinem intendierten engen Freundeskreis, die Hofgesellschaft eingeschlossen, ausdehnt[399]. Die *Troades* als Ganzes bilden eine zweckorientierte Tragödie, die durch die durchgeführten Änderungen sowohl als ein Bühnenstück charakterisiert werden kann als auch durch die Darstellung der Leidenschaften und der Machtbesessenheit für eine Spiegelung der Ereignisse und Verhältnisse am und um den römischen Kaiserpalast bilden kann, zu dem Zeitpunkt, als der politische Hintergrund der Tragödien eine „verkehrte Welt“[400] darstellt. Die

---

den Tragödien Senecas werden somit die Zeitgenossen gebrochene Hinweise auf Ereignisse und Zustände am Kaiserhof herausgehört haben.“

396 Die versuchte Dekodierung von J.D. Bishop führt ad absurdum. Vgl. etwa seine Ausführungen: „The City of Troy in Seneca is primarily the Augustan ordo.“ (1980, S. 268ff.).

397 Vgl. Dihle, A. (A & A 29, 1983, S: 162-171). Zu Neros Rolle im Theatergeschehen seiner Zeit vgl. Schmidt, P. L., Nero und das Theater, in: Blänsdorf, J.(1990).

398 Dazu ebd. Schmidt 1990, S. 156f.: „[...] daß diese Einzelszenen als isoliert aufführbar gedacht und vielleicht sogar isoliert verfaßt worden sind“. Wir nehmen die Ansicht, dass die Tragödien Senecas aufgeführt wurden, in Anspruch, so dass die politische Interpretation des Stückes gerechtfertigt wird. Zum Thema der Aufführung der senecaischen Tragödien s. Hollingsworth, A., Recitational poetry and Senecan tragedy: Is there a similarity?, in: CW 2000-1, 94, S. 135-144.

399 Senecas Abneigung gegen Massenveranstaltungen spricht jedoch eher dafür, dass ihm an der Darbietung seiner Tragödien im solchen Rahmen nichts lag. Vgl. Sørensen, V. (1985, S. 257). – War eine Aufführung, z.B. *Hercules Furens* im Pompeiustheater, aber Wunsch des Kaisers, wollte und konnte Seneca dies wohl kaum verhindern.

400 Lefèvre, E., Die Konzeption der ‚verkehrten Welt‘ in Senecas Tragödien, in: Vogt-Spira, G. und Castagna, L. (Hrsg.), Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption, Leipzig 2000, S. 120: „Es hat tiefen Sinn, wenn Seneca in seinen Tragödien eine ‚verkehrte‘ Welt darstellt. Über das ästhetische Vergnügen hinaus, sie vorzuführen, erscheint ihm die Umgebung,

Aktualisierungen des Mythos vollziehen sich nicht nur im gelegentlichen Durchscheinen der Realität in der mythologischen Erzählung, wobei die alte Beziehung zwischen Griechen und Troianern als Sieger und Besiegte in einer Schicksalsgemeinschaft von dem *fatum* gleichermaßen Ausgelieferten aufgelöst wird, sondern auch als eigenständige Stellungnahme des Dichters zur Politik seiner Zeit, die ein durchaus differenziertes Licht auf das Geschehen in Rom wirft.

Senecas *Troades* gelten gemeinhin als Beispiel für eine von Leidenschaften und arbiträrer Herrschaftsideologie beherrschtes aktuelles Gebilde. Man muss nicht nur die vieldiskutierte Szene, in der Pyrrhus und Agamemnon auftreten, in den Blick nehmen, sondern die ganze troianische Gesellschaft, die durch Andromache, Hekabe und den Chor vertreten wird und den Griechen und ihrer Haltung feindlich gesinnt ist. Sowohl die Entwicklung Andromaches, ihre strategischen Schritte zur Verheimlichung des kleinen Astyanax, die Reaktion des Ulyxes auf ihre Ausreden und Aussagen wie auch die Auseinandersetzung zwischen Pyrrhus und Agamemnon und die Vorführung Helenas den troianischen Versklavten gegenüber machen die Kerngedanken des Stückes aus. Die Beziehung der Troerinnen, des Chors zu den Gestalten der Tragödie sowie die politische Rolle, die der Chor nicht nur als Vertreter des Volkes, sondern auch als Bindeglied zwischen dem mythischen Geschehen und der philosophischen Reflexion spielt, wird werkimmanent betrachtet, so dass deren besondere Bedeutung für die politische Konzeption des Stückes hervorgebracht wird.

Das Stück, wie alle Tragödien Senecas, zeigt eine Multifunktionalität[401], die künstlerische, philosophische und politische Ziele enthält. Mittels einer Phänomenologie der Macht versucht Seneca durch seine Charaktere und die neu gesehene mythologische Tradition die Mechanismen aufzudecken, die nicht nur die moralischen Maßstäbe eines Herrschers enthüllen – in der julisch-claudischen Zeit sind sie zu konsolidieren, da sie abwesend sind – sondern auch die Verwandlung einer Herrschaft zur Schreckensherrschaft und einer Monarchie zur Tyrannis erhellt. Wenn er diesen Übergang zu fundieren bezweckt und dazu den psychologischen Beitrag hinzufügt, bekommt die allgemeine Analyse konkrete politische Bedeutung. Seneca rechnet in seinen *Troades* nicht nur mit Nero ab, sondern

---

besonders in politischer Hinsicht, als ‚verkehrt'. Gerade deshalb entspringt die häufig anzutreffende Umdrehung vergilischer Motive der Einsicht, daß für sein Zeitalter eine radikale Umwertung der Werte gegenüber der augusteischen Epoche gilt."

[401] Insgesamt treffend zur Multifiktionalität s. bes. Boyle, A.J., Senecan Tragedy. Twelve propositions, in: Ramus 16, 1987, S. 78-101 und bes. zu *Troades* in: ebd. Seneca's Troades. Introd., Text, Transl. a. Comm., Leeds 1994, S. 27: „Overt textual allusion and metaliterary language make of Troades a self-reflexive, multi-referential text, which engages in a constant and pervasive counterpoint with the dramatic and poetic tradition."

mit dem gesamten System, an dessen Beherrschbarkeit er einst geglaubt hatte. Die systembedingte Degenerierung, die er unter der julisch-claudischen Dynastie miterlebte und in Neros Herrschaftsideologie sich zu entwickeln sah, spiegelt sich in der Welt der *Troades* wider. Die fehlende Ethik und Gerechtigkeit, die Willkür der Griechen, die die Opferung des unschuldigen Astyanax und der Polyxena beschlossen haben, werden als wichtige, aus dem tragischen Geschehen abstrahierte Strukturen auf die Zeit des neronischen Prinzipats übertragen, und somit ergeben sich zwischen tragischer Handlung und historischem Geschehen merkliche Gleichklänge.

D. 1 Prolog. Die Vergegenwärtigung der Misere

Am Anfang des Stückes stellt Seneca schon die Leidenden dar, unter denen Hekabe die zentrale Rolle spielt; sie ist die repräsentative Gestalt, die uns den Niedergang Troias und die Atmosphäre des Todes zeigen kann, da sie selbst unter sämtlichen Charakteren am meisten gelitten hat: Sie hat ihren Mann, viele ihrer Kinder, ihre Freiheit und ihr Königreich verloren, und im weiteren Verlauf des Stückes wird sie nicht nur als Sklavin verschleppt, sondern auch von der Tötung einer weiteren Tochter und eines Enkelkindes betroffen. Sie selbst ist das personifizierte Schicksal Troias. In ihr konzentriert sich alles erdenkliche Leid brennpunktartig. Das römische Publikum konnte sich mit dem Schicksal der mythischen Vorfahrerin identifizieren und mit ihr mitleiden. Sie war eine ‚Römerin'.

Der Dichter bringt von Anfang an die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf das Leid der Besiegten und die Ausweglosigkeit ihrer Situation. Er braucht keinen Götterprolog wie Euripides in seinen *Troerinnen*, als er Athena und Poseidon benutzt hat, um das tragische Geschehen vorzuführen und auf die Bestrafung der Griechen vorzubereiten. Während der griechische Dichter großen Wert auf das sich außerhalb der dramatischen Darstellung befindende Geschehen legt und die sichere Katastrophe der Unrecht Handelnden vor den Augen führt, weil er dadurch die Konzeption und die Verwirklichung der unmenschlichen Taten des peloponnesischen Krieges kritisiert, zieht Seneca es vor, die Misere klarzustellen, den psychologischen Druck der Charaktere, den Affekt der *metus* zu skizzieren, weil er daran interessiert ist, die verfehlten Handlungen und ihre Folgen zum Ausdruck zu bringen und zugleich die Schuld des politischen Systems seiner Epoche emporzuheben. In diesem Punkt ist die politische mit der philosophischen Stoßrichtung der Tragödie zu verbinden: Sein philosophisches Spektrum, das man zu Unrecht als nur an der Ethik interessiert betrachtet, erweitert sich

erheblich, wenn er das hier für den Aspekt der Macht bzw. der Psyche der Machthaber Entwickelte in den größeren Zusammenhang des Menschlichen stellt und die Analyse der psychischen Grundkräfte als inneren Kern seiner Tragik beschreibt[402]. Um den politischen Charakter seiner Tragödie zu rechtfertigen, muss man die Antriebskräfte der Personen entdecken, die hinter den Taten der Leidenden und der Leid Hervorrufenden verborgen bleiben.

In solchem Zusammenhang besitzt die Gestalt der Hekabe eine besondere Rolle im dramatischen Geschehen, da sie gleichzeitig keine vorausahnenden Kräfte hat, keine sichere Vergeltung der Griechen gewährleisten bzw. sich vorstellen kann[403] und nur da ist, damit die Brutalität der Sieger in ihrer Person ihren Niederschlag findet. Sie ist die Richtschnur zwischen dem früheren, gegenwärtigen und zukünftigen Jammer der leidtragenden Troerinnen, deren Beschreibung des Troiafalls mit den Machtstrukturen im zwischen- und innerstaatlichen, öffentlichen und privaten Bereich korrespondiert und die Rahmenbedingungen, unter denen sich das Verbrechen entwickelt, schafft. Sie schafft die düstere Atmosphäre und stimmt die Zuschauer auf den schrillen Ton der Raserei ein, der Handlung und Sprache des Stückes bestimmen wird, während schon in den ersten Versen alle wichtigen Motive und Bilder des Stückes eingeführt werden. Mit einer schroffen Einseitigkeit der Leidensdarstellung nämlich, die nicht der Einsicht in die unberechenbare Absicht des göttlichen Waltens des euripideischen Stückes entspricht, vergegenwärtigt sich Hekabe die totale Katastrophe Troias, bei der keine Rücksicht auf das größte Haus des Priamos und die einst unwiderrufliche Herrschaft des Troer (V. 1-2) genommen wurde. Die Skenographie des Bühnenhintergrundes stellt wahrscheinlich das brennende und rauchende Troia dar, auf das im Prolog die Königin des untergegangenen Reichs in realer Deixis in ihrem Monolog deutet (vgl. auch V. 15ff.). Der sinnlose und zugleich übertriebene Glauben an die Macht, die den Troern bis jetzt eine günstige

---

402 S. dazu der gelungene Versuch von Brandt, J., Argumentative Struktur in Senecas Tragödien. Eine Untersuchung anhand der „Phaedra“ und des „Agamemnon“, Hildesheim u.a. 1986: Sie zeigt am Beispiel der zwei genannten Tragödien, dass Senecas Stücke gegenüber den Griechen das Bestreben auszeichnet, den tragischen Stoff intellektuell durch den Perspektivenwechsel inhaltlich aufeinander abgestimmter Chöre und Sprechszenen zu durchdringen. Diese „argumentative Struktur“ vermag das rhetorische Element, aber auch die Auswahl der Szenen und die Art von Senecas Charakteren, die Brandt treffend als Verkörperungen komplexer psychischer Konstitutionen beschreibt, gut zu erklären, auch wenn man die Stringenz der Handlung deshalb nicht völlig aufgeben wollen wird.

403 Im Gegensatz zu Senecas Vorbildern wird im Prolog kein Geist oder Gott benutzt, um die Situation zu beleuchten. Vgl. Euripides' *Troerinnen*, wo Athena und Poseidon das Kommende ankündigen, Euripides' *Hekabe*, wo Polydoros' Geist die vorlaufenden Geschehnisse erklärt und Sophokles' *Polyxena*, wo Achill als Geist auftritt und seine Aufforderungen gegenüber Agamemnon vorträgt (s. dazu Calder, W., A reconstruction of Sophocle's Polyxena, in: GRBS 7, 1966, S. 31-56 und Fantham, E. (1982, bes. Kapitel 4); Es ist nicht überzeugend, wenn Pratt sagt: Die dramatische Funktion der Hekabe sei „to prepare the auditor for the final steps taken by the Greeks to ensure the annihilation of Troy“ (Pratt, N.T., Dramatic Suspense in Seneca and His Greek Precursors, Princeton 1939, S. 56).

Stellung zugewiesen hat und die von den Machtverhältnissen inspirierte Sicherheit werden der Greisin und ihren Gefährtinnen vor Augen gestellt, so dass die Zerbrechlichkeit und das Ahnungslose, das die Fortuna vorschreibt, *non umquam tulit/documenta fors maiora, quam fragili loco/starent superbi* (V. 4-6), augenscheinlich werden. Es ist eben eine Warnung vor der Fragilität der Größe und dem Gefährlichen, weil der schlüpfrige Gipfel der Macht ein immer wieder variiertes Grundkonzept der senecaischen Tragödie ist (vgl. *Thy*. 391f., *Agam*. 87ff., *Phae*. 1123-25, *Oed*. 909f.). Troia fällt und, während es brennt, werden die Angreifer es weiter zerstören, ohne Maß bei ihren Taten zu halten, ohne die anerkannte Kraft der troischen Umgebung und die Anfänge ihrer Existenz, den Beitrag von berühmten Heroen gegen den Feind (V. 8-14) zu berücksichtigen. Der Sieger kennt kein Mitleid und Sympathie mit dem Zustand der Troer, er agiert als *avidus irae victor* (V. 22), sein Zorn ist unhaltbar und sein Wunsch nach dem absoluten Untergang Troias kann nicht gezügelt werden. Die besondere Bedeutung, die Troia als ein schon immer großes Königreich, *columen pollentis Asiae, caelitum egregrius labor* (V. 6-7), mit sich bringt, wird mit Nachdruck betont, indem einerseits die Griechen nicht an ihre Eroberung glauben können, *haud credit sibi/potuisse vinci* (V. 25-6), andererseits die Größe der Kriegsbeute die Transportmöglichkeit von Tausenden Schiffen übertrifft.

Sie geht weiter auf die Vergangenheit ein und ruft Priamos, Hektor, die Götter und Kassandra als Zeugen der gegenwärtigen Katastrophe Troias an (V. 28-37); die beiden ersten, die Hoffnung und die Ehre der Troer, sind ermordet, die zwei letzten weisen auf die mögliche Vermeidung des Untergangs hin, die Kassandra durch die dem Apollo entspringende Kraft vorausgesagt hat[404]. Seneca widmet der Entwicklung seiner *Troades* keinen zeitlichen Raum bzw. keine Verse mehr, um die Vorgeschichte des Traumes und seiner weiteren Folgen darzustellen. Was seine dichterische Produktion anbelangt und im Zusammenhang mit seiner politischen Stoßrichtung steht, ist die Annahme, dass er, indem er sich der Untaten der julisch-claudischen Dynastie bewusst ist, im Sinne des Ratgebers und des Mentors von möglichen zukünftigen Misshandlungen abzuhalten versucht. Die Skizzierung der Machtverhältnisse in dieser Tragödie kann als Warnung

[404] Der Traum der Hekabe und seine Interpretation von Kassandra selbst sind Motive, die den Römern aus Ennius' Adaption des Mythos bekannt sind. Was Euripides im *Alexander* vorgestellt hat, wird von Ennius in seinem *Alexander* 50-61 übernommen (dazu Jocelyn, H.D., The Tragedies of Ennius, Cambridge 1967). Seneca wie auch Euripides lassen außer dem dramatisch Dargestellten die Vorgeschichte des Troiafalls aus. Euripides hat sie schon in seinem ersten Stück der Trilogie vorgeführt, Seneca dagegen konzentriert sich auf die Gegenwart, das Jetzt und wie es angesichts dieser Zustände behandelt wird ist für ihn von Bedeutung. Troia ist gefallen, die Korruption der Macht ist schon verwirklicht und entwickelt sich weiter grausamer, so dass die Hoffnungslosigkeit ersichtlich wird.

verstanden werden, die von der realen Entwicklung in tragischer Weise bestätigt wird. Deshalb ist die Analyse des Alexandermythos nicht ganz interessant und sinnvoll, wenn der politische Sinngehalt des Stückes auf das Jetzt und die Zukunft Wert legt, so dass er zu positiven Ergebnissen in Bezug auf die Haltung des Prinzen führen kann. Es scheint, dass für Seneca der Anlauf, die auffällige Entlastung der Täter durch die Beschreibung der durchgesetzten Umstände für die Ertragenden zu erreichen, wesentlich ist. Auf diese Weise bleibt für Seneca Hekabe die grundsätzlich leidende Person, um die das Klagen und Jammer der anderen Charaktere kreist; sie übernimmt die Rolle derjenigen, die zu einem gemeinsamen Klageruf auffordern kann und sich als Bezugsperson des troischen Reiches hinter den Tränen jedes Mannes oder jeder Frau befindet, *meus ignis iste est, facibus ardetis meis* (V. 40), weil das ganze Leid des verlorenen Krieges besonders auf ihr liegt, die sich seit der Geburt des Paris vom Unheil bedroht fühlt.

Die Erinnerung an die stolze Macht und Größe Troias, das Erlebnis der brennenden Stadt wird dadurch gesteigert, dass Hekabe eine Klage über den schmachvollen Tod des Priamos zum Ausdruck bringt. Er sei am Altar von der Hand des Pyrrhus geschlachtet worden und liege jetzt in seiner fast zerstörten Heimat ohne Ehre und Grab. Der Beschützer der Ordnung Troias, der Unterstützer der Macht und der Stabilität der troischen Herrschaft ist gefallen, und darauf folgte der unwiderrufliche Niedergang der Stadt: *caret sepulcro Priamus et flamma indiget/ardente Troia*. Der Terror und die Furcht der troischen Frauen jedoch ist noch nicht zum Ende gekommen, da sie ihren neuen griechischen Herren zugewiesen werden. Hekabe ist gezwungen, ihren Kummer fortzusetzen, sie muss erfahren, welchem griechischen Führer jede ihrer lebenden Töchter oder Schmegertochter zugeschrieben wird. Die Verlosung der Frauen ist ihr schon bewusst, sie wartet wissend auf den Schicksalsschlag, den ihr die Götter, *superi*, beigefügt haben, zumal sie sich nie auf das Geringste beschränken, sondern die totale Katastrophe und Bestrafung der Unschuldigen erwarten, wie in der weiteren Entwicklung des Stückes durch die Opferung des Astyanax und der Polyxena ersichtlich wird.

Durch einen an Beschreibungen, Klagen und Enttäuschungen reichen Prolog gelingt es Seneca, die Situation nach dem Fall Troias zu beschreiben und die Kontrahenten dieser Tragödie mit einer kürzen Rede der Hekabe vor Augen des Publikums zu führen. Troia, dieses monumentale Werk der Götter, den Troern geschenkt, steht in Flammen, ihre größten Männer sind gestorben. Es scheint unvorstellbar zu sein, dass die Macht dieser Stadt besiegt und dem Willen und der

Verwerflichkeit der Griechen unterworfen sein könnte. Die Haltung der Griechen gegenüber Priamos wird von Seneca mit allen Mitteln, die der Manierismus[405] in der lateinischen Literatur eingeleitet hat, geäußert. Er war nicht nur der Führer des troischen Volkes, er war selbst die Idee der Macht und des Aufstiegs der Troer. Sein Tod ist ein grausames und leidvolles Geschehen, das sich unter schreckenerregenden Vorzeichen vollzieht: *scaeva manu/coma reflectens regium torta caput,/alto nefandum vulneri ferrum abdidit;/quod penitus actum cum recepisset, libens/ensis senili siccus e iugulo redit* (V. 47-50). Nach der starken und kalten Darstellung des Todes des Priamos folgt die Angst und die Vergegenwärtigung des Loses der Troerinnen, wobei es sich um sentimentale, auf Rührung und Mitleid für die Gefährtinnen zielende Verse handelt: *dominum ecce Priami nuribus et natis legens/sortitur urna praedaque en vilis sequar* (V. 57-58). Auf der einen Seite steht der Tod des einst größten Herrschers Troias, der jeder Hoffnung und Erwartungsmöglichkeit entbehrt, auf der anderen Seite ist es die in der griechischen Heeresversammlung stattfindende Verlosung der Frauen, die das Unheil steigert und zugleich in die Katastrophe führt. Beide Äußerungen tragen zu den Klagen der Frauen, zu ihrem unbeschreiblichen Kummer bei: *turba captivae mea,/ferite palmis pectora et planctus date/et iusta Troiae facite* (V. 63-65), der eins der wesentlichen Elemente der *Troades* ist, wie es schon in der euripideischen Tradition der Bearbeitung des Stoffes und in der Gesamtheit der Tragödie[406] dargestellt wurde.

Hekabe fordert den Chor auf, ein Lied anzustimmen, das die traurige Situation der Frauen zum Ausdruck bringt. Es ist ein Kommosgesang, während dessen die lamentierenden Frauen mit den Händen ihren Kopf und ihre Brust schlagen[407]. Der

---

[405] Zum Begriff s. Burck, E., Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971, bes. S. 17ff.

[406] Im Gegensatz zu Euripides in den senecaischen *Troades* beschränken sich die monologischen und dialogischen Partien der Protagonisten, die voll von Jammer und Klagen stehen, auf den Prolog bzw. den ersten Akt. Seneca vermeidet, seine Tragödie zu einem Abbild der Gefühlsdarstellungen der Charaktere zu verwandeln; er ist am meisten daran interessiert, das Affekterregende zu zeigen, die irrationalen Antriebe und den Ansturm von inneren dämonischen Mächten der Menschen vorzubringen, so dass in politischer Hinsicht die Fehlhandlungen und ihre fatalen Ergebnisse hervorgehoben werden können. Auf diese Weise bekommt der Prolog nicht die Rolle des Wegbereiters für die weitere Entwicklung, sondern ist selbst integrierter Teil der Handlung. Vgl. Heldmann, K., Untersuchungen zu den Tragödien Senecas, Hermes Einz. 31, Wiesbaden 1974, S. 64: „Im Gegensatz dazu [den Prologen mit göttlicher Erscheinung] setzt in Senecas Dramen mit menschlichem Prologos die Handlung bereits mit dem Prolog ein. Als Prologoi fungieren hier jene Personen, auf die sich das gesamte folgende Geschehen konzentriert oder die am meisten davon betroffen oder darein verwickelt sind. In den großen Reden Medeas, Hekubas und des Ödipus (*Med.* 1ff., *Tro.* 1ff., *Oed.* 1ff.) werden Fakten und Voraussetzungen mitgeteilt und wird eine Gesamtanalyse der seelischen und äußeren Situation gegeben, deren Kenntnis schon für das Verständnis der nächsten Szene unentbehrlich ist."

[407] Diese Form der Klage treffen wir nicht in den euripideischen Vorbildern, den *Troerinnen* und der *Hekabe*. Parallele Struktur weisen Eur. *Tro.* 145-196, 511-576 und 587-593 auf (s. Keulen, A.J., L. Annaeus Seneca Troades. Introduction, Text and Commentary, Leiden, Boston, Köln 2001, in: Mnem. Suppl. 212,

Anlass für das Lamentieren des Chores ist schon in der Rede der Hekabe gegeben, als sie die ἀρχὴ κακῶν, d.h. Paris, *iudicis diri domus* (V. 66), benennt. Seit seiner Ankunft in Griechenland im Haus des Menalaos ist der Jammer für die Troer eine nicht aufhörende Gewohnheit, die das friedliche und ruhige Leben erschwert hat, so dass *nulla dies maerore caret/sed nova fletus causa ministrat* (V. 77-78)[408]. Hekabe gibt den Troerinnen Anweisungen für ihren Gesang, dessen Kernpunkt zur Zeit Hektor sein muss. Wie vor der Opferung der Polyxena und ihrer angeblichen Heirat mit Achill (Eur. *Hek.* 558-60) müssen sich die Frauen auf das Ritual vorbereiten, indem sie die Haare lösen und ihre Brust und Arme von Kleidung befreien. Der Chor scheint Hekabes Aufforderungen gehorcht zu haben, er ist allen rituellen Vorgaben der Lamentation gefolgt und hat verlangt, dass sein Gesang große Resonanz findet, weil es Hektor so passen wird, *Hectora flemus* (V. 116). In ähnlicher Weise drückt Hekabe ihren Kummer über Hektor aus; sie hat schon mit den rituellen Äußerungen über seinen Tod begonnen, die seiner Majestät und Kraft entsprechen: er war der Beschützer Troias, sein größtes Fundament, das mit seinem Tod den totalen Fall erlebt hat: *stetit illa decem fulta per annos:/tecum cecidit summusque dies/Hectoris idem patriaeque fuit* (V. 127-9).

Die in Form eines Hymnus vorgetragene Klage Hekabes über Hektor wird von ihr selbst als eine angemessene Darbietung für den toten Helden bezeichnet; sie fordert, dass auch der Chor über das Los des Priamos klagt. Er tritt willig in die Verherrlichung des Königs Troias ein, der als Opfer des Jupiters und nach dem Tod seiner Kinder im Krieg gefallen ist und der Reihe der Tötungen seiner ein Ende Kinder gesetzt hat, so dass er jetzt *Sigea premis litora truncus* (V. 141) liegt. Im Gegensatz zum Wort *premis*, das dem Vers nicht der Gewalt entzieht, mit der Priamus geschlachtet wurde und das die kümmerliche Last seiner Leiche auf dem Strand in Sigeum beschreibt, steht der Wunsch Hekabes, dass der Chor nicht mehr den traurigen Tod ihres Mannes besingt, sondern sein Glück unter den Verstorbenen unterstreicht. Priamus ist *felix* (V. 145), weil er befreit ist, vom griechischen Joch weit entfernt. Durch seinen frühzeitigen Tod ist er davon befreit, die ehrenlosen Taten der Söhne des Atreus und des Ulyxes zu sehen und als Beute der griechischen Gier durch die Stadt geführt zu werden oder in Mykenae auf dem Triumphwagen des Agamemnon zu paradieren. Es ist ein topos der *consolatio*, dass der König mit seinem Tod den Schwierigkeiten eines Lebens in Gefangenschaft entronnen ist und zugleich mitsamt

---

S. 124). Die Klage des Chors und Hekabes in den Versen 67-164 weist die klassische Form eines Kommos mit genauer, sowohl formaler wie inhaltlicher Responsion.

[408] Für das Verständnis der Tragödie ist die Wechselwirkung zwischen Chorlied und dramatischer Handlung entscheidend. Diese wiederum muss sowohl unter Berücksichtigung der Philosophie Senecas als auch im Rahmen der literarischen Gattung betrachtet werden.

seinem Tod und dem Ende seiner Herrschaft sein ganzes Volk und Königtum mitgenommen hat: *secum excedens sua regna tulit* (V. 158).

Der Tod als Befreiung von allen Übeln des Lebens und vor allem der Tod eines Königs, der dadurch keine Unterwerfung oder Sklaverei und noch schlimmer die totale Katastrophe seines Königtums gesehen hat, kann mit der senecaischen Idee des Todes als Trost in seinen Philosophica parallelisiert werden. Die Gewaltakte der Regierung, die Seneca von seiner Verbannung bis zu seinem Tod erleben oder ertragen musste, werden in diesen Schriften[409] kritisiert, wo ebenfalls der Tod für trostbringend gehalten wird. Die Identifizierung des königlichen Todes mit dem der Stadt schließt den Wechselgesang zwischen den Troerinnen und der Hekabe; insgesamt malt es das allgemeine Bild der Tragödie aus, warum die Frauen klagen, welches Los sie ertragen müssen und wie die Haltung der Sieger ist. Seneca stellt Priamos und Hektor an die erste Stelle seines Liedes, so dass sie eine besondere Stellung in der Exposition des Dichters bekommen, die wir in den griechischen Vorbildern nicht erkennen können. Dort ist die allgemeine Klage, die sich an jeden der Troer wendet, zu beobachten und die im ganzen Stück während der Dialoge oder der Gesänge des Chores vorkommt. Es liegt deshalb die Annahme nahe, dass er sich an der Praxis, d.h. an den allgemein bekannten Tragödien selbst orientierte und seinem eigenen Kunstwillen dadurch Ausdruck verlieh, dass er einiges ähnlich, einiges bewusst anders gestaltete[410]. Selbst die Beteiligung des Chors an dem Geschehen ist kein Bestandteil der Tragödie, sondern dient nur dazu, den Prolog mit dem zweiten Akt zu verbinden[411], wie die Rolle der Hekabe[412], die sich auf den Prolog und wieder auf Vers 955ff. beschränkt und sie als die zentrale Person darstellt, um die das Leid Troias kreist.

---

409 Vgl. *ep.* 91, 21f.: *At illud, scis,…quam multis utilis sit, quam multos liberet tormentis egestate, querelis, suppliciis, taedio. non sumus in ullius potestate cum mors in nostra potestate sit* und *ep.* 70.6: *bene...mori est effugere male vivendi periculum*. Trotz der Unvereinbarkeit der Argumente Senecas für den Tod als eine Form des Weiterlebens (*Tro.* 157-163) und als Vernichtung der Seele (*Tro.* 397) dominiert in den *Troades* die Ansicht, dass der Tod die Menschen vom Übel des Lebens befreie, was in Beziehung mit Senecas Erlebnissen am Hof der Kaiser und ihrer willkürlichen Autokratie zu setzen ist.

410 Dafür spricht auch das Urteil Quintilians über Seneca: *quod voluit effecit* (*inst.* X 1, 131). Zu Recht schreibt Stevens, J.A.: „Even if we knew that the choral odes of Republican Roman Tragedy treated common themes, like *embolima*, one might just as easily make an argument that Seneca's odes are not part of an *embolima*-tradition, but a reaction against it." (The chorus in Senecan Tragedy: the uniformed informer, Duke University 1992, S. 48f.)

411 S. Heldmann, K. (1974, S. 65).

412 Owen, W.H., The Excerpta Thuanea and the form of Seneca's Troades 67-164, in: Hermes 98, 1970, S. 361-368: „His [Senecas] handling of her characterization, his abstraction of her personality until she becomes almost an emblem for the mighty fallen, and particularly his creation of the elegantly shaped and functional kommos which largely defines her, are a prime instance of his careful understanding of dramatic form and meaning."

D. 2 Zweiter Akt. Die griechische Seite

Der griechische Herold Talthybios[413] kommt, um die Verspätung der griechischen Flotte zu erklären. Im Gegensatz zu dem euripideischen Boten, der kommt, den Gefangenen das Ergebnis der Verlosung offiziell zu verkünden, tritt der senecaische Talthybios als der Berichterstatter eines gespenstischen Geschehens auf, das die Verschiebung der Abfahrt der Griechen auf einen späteren Zeitpunkt vorschreibt. Der Chor, der einzige Anwesende auf der Bühne[414], fragt nach der *longa Danais semper in portu mora*[415] (V. 164). Entsetzt und in höchster Erregung beschreibt Talthybios das plötzliche Erscheinen des Schrecken erregenden Achills: Die Erde rumpele aus der Tiefe her, das Innere habe sich ins Äußere verwandelt und durch einen wilden Krach donnere das Grab Achills; auf Idas Hügelketten seien die Felsen gestürzt (V. 171-175, vgl. Ov. *Metamorph.* XIII 439-448 und Eur. *Hek.* 109ff.). Mitsamt der Erde sei auch das Meer von der Erscheinung des Schatten bedroht: Das Flussgebiet werde in enorme Höhlen gespaltet, und durch diese biete sich ein Pfad von der Dunkelheit zu der Welt (V. 176-180). Dann trete der ruhmreiche Geist des Achill über seinem Grabhügel auf und drohe zornig dem griechischen Heer mit seiner Rache, weil ihm dieses die geschuldete Ehrengabe, die zu seinen Lebzeiten mit ihm verlobte Polyxena, verweigere. Hier muss zur Ehrenrettung des Achill eine Frau als sinnloses, willkürliches Opfer herhalten, das weniger dem Fahrtwind denn der Neuordnung der Hierarchie der Lebenden dient. Jetzt entwickelt sich die Machtausübung der Sieger, eine kaum noch steuerbare Eigendynamik, wie das sich ohne Übergang an den Botenbericht des Talthybios anschließende Streitgespräch zwischen dem Heerführer Agamemnon und Pyrrhus zeigt, in dem der Konflikt aus der Perspektive der unter sich keineswegs einigen Sieger dargestellt wird. Er nennt die Griechen *inertes*, und verlangt, dass Polyxena an seinem Grab von der Hand des Pyrrhus geopfert

---

[413] Zum völlig unbestimmt bleibenden Boten s. Friedrich, W.H., Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Borna-Leipzig 1933, S. 103, Anm. 1: „[U]m der Konsequenz willen bliebe er in den modernen Ausgaben auch hier im zweiten Akt besser anonym. Seneca hat den Boten beide Male als namenloses Instrument behandelt wie die Boten der anderen Stücke auch." Vgl. auch Sen. *Phoen.* 320, *Thy.* 623.

[414] Sowohl die Antwort des Chores statt der Hekabe, die soeben ihr Kommos vervollständigt hat, als auch ihre Darstellung in Versen 942-4, wenn Helena die Forderung Achills nach Polyxenas Opferung ankündigt, sind klare Indizien dafür, dass Hekabe Talthybios nicht gehört hat und demzufolge während des Botenberichts nicht auf der Bühne sein konnte.

[415] Die Verspätung der Griechen in Troia deutet auf eine frühere Situation hin, die der Windstille in Aulis, als die Abfahrt des griechischen Heeres nach Troia verhindert war und durch die Opferung der Iphigenie erreicht wurde. S. Eur. *Iph. Aul.* 199-202, 248f., 331f, 353f. – Zu bemerken ist, dass die Schattenexistenz Achills in den *Posthomerica* (14, 179ff) von Quintus Smyrnaeus und in der Kleinen Ilias (Proklos, 106 Allen) nur von seinem Sohn Pyrrhus und nicht von den Griechen zu erkennen ist. In der Erscheinung Achills aber wird noch die Briseis-Episode in der *Ilias* re-inszeniert, in der Achill darüber in Zorn verfällt, dass ihm von Agamemnon ein angemessener Anteil an der Kriegsbeute verweigert wird.

werde[416]; eine solche Ehre gewähre dem griechischen Führer, dass sein Zorn, der sich schon einmal in der Vergangenheit (Hom. *A* 1ff.) als katastrophal erwiesen hat, gemildert werde. Nach seinem Auftritt und seiner Aufforderung und das *sol retro*-Bild[417], *alta nocte demersit diem* (V. 197), sei wieder Windstille eingetreten (V. 199ff.), während die Tritonen das Hochzeitslied anstimmen.

Nachdem Talthybios die Herausforderungen des Schatten Achills dem Chor vor Augen geführt und die Erklärung der Verschiebung der Abfahrt der Griechen gegeben hat, folgt die große Streitszene zwischen Pyrrhus und Agamemnon, anhand derer die Gesamtstruktur der senecaischen *Troades* und ihr politisches Programm bestimmt wird. In dieser Szene wird deutlich, dass das Problem der Macht und des Verbrechens die entscheidende Rolle spielt. Die zunehmende Degeneration Neros als des Machthabers, die sukzessive Steigerung der Verbrechen von tragischer Verblendung zu sadistischer Bestialität, die von einer Entwicklung zunächst noch leidender Einsicht in die Schuld zu uneinsichtiger Freude am Bösen begleitet wird, prägen diese Szene der *Troades* nachhaltig und werden von der Leitgestalt des Pyrrhus und später in den anderen Episodien von dem teuflischen Vergnügen des Ulyxes und der Helena, zu täuschen und die Wirklichkeit mit dem Mantel der Lüge vorzustellen, als extreme Eckpunkte klar markiert. Zur gleichen Zeit stellen das Eindringen in die Psyche der Protagonisten und das Bemühen um eine umfassende psychologische Erkennung dieser Herrschaftsfiguren eine ausschlaggebende Motivation dar, die senecaischen *Troades* im Rahmen ihrer politischen Bedeutung zu sehen. Um es genauer auszudrücken: Wie im Stück Astyanax der Staatsräson geopfert wird, um zu verhindern, dass den Troern ein Rächer erstehe, so in der Herrschaft der julisch-claudischen Dynastie der leibliche Sohn des Claudius, um den künftig gefährlichsten Thronprätendenten auszuschalten. Die auffällige Entlastung der Täter in der Tragödie, auf deren Seite in Wirklichkeit auch Seneca stand, könnte dann persönlichen Motiven entspringen und in dem Verhältnis des bedächtigen, angeblich der Vernunft gehorchenden Agamemnon zu dem heißblütigen Pyrrhus die

---

[416] Das Bild des Achill, das Seneca vorführt, ähnelt dem des Ovid in den *Metamorphosen*. In genauso einer Angst erregenden Atmosphäre tritt er auf, um Polyxena zu verlangen: *'immemores' que 'mei disceditis', inquit 'Achiui,/obrutaque eat mecum virtutis gratia nostrae?/ne facite! Utque meum non sit sine honore sepulcrum,/placet Achilleos mactata Polyxena manes.'* (*Met.* XIII 445-448). Selbst in der Welt der Toten kann man keine Ruhe finden und verlangt, was man entbehrt, als man am Leben war. S. dazu Motto-Clark, Nefas: The way of the world in Seneca's Troades, in: Maia 36, 1984, S. 157-163.

[417] Das *sol retro*-Motiv, das bereits bei Herkules' Umnachtung im senecasischen *Herkules furens* angeschlagen wird und das sämtliche Tragödien wiederholen, wird ergänzt durch allgemeines Chaos im Himmel und auf der Erde, insbesondere Erdbeben, Versiegen der Quellen und dem *mugitus* des Erdbodens, und mündet in die Vision der kosmischen Ekpyrosis. Das widernatürliche Verhalten wird so im Symbol der im eigentlichen Sinne verkehrten Welt, mit sukzessiver Verschlimmerung, gespiegelt. Dass Seneca diesen

Charakterentwicklung Neros während seiner Regierung angelegt sein, die Seneca beobachtete und zu ändern versuchte. Er hat in seiner Tragödie den großangelegten Versuch unternommen, mit Hilfe des Mythos und starker poetischer Bilder die Wirkungen einer grundlegenden Analyse zu unterwerfen, die von der Macht auf den einzelnen Menschen ausgehen, seine Psyche allmählich verändern und schließlich zu einer Zerstörung der Persönlichkeit führen, aber auch die Auswirkungen von absoluter Macht und absolutem Machtstreben auf die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Gesellschaft. Im Vordergrund steht dabei nicht die Kritik an bestehenden autokratischen Strukturen der eigenen politischen Wirklichkeit[418], vielmehr ist die schonungslose Aufdeckung und exakte Darstellung der Grundlagen solcher Strukturen Senecas Ziel: Nie geben seine Tragödien konkrete Handlungsanweisungen, nie zeigen sie den erfolgreichen Sturz eines Tyrannen, nie soll die Schilderung tyrannischer Frevel und Verbrechen unmittelbar zur politischen Tat mobilisieren, werden diese doch stets als vom Schicksal gegeben und unausweichlich dargestellt.

Senecas Version des Troadesmythos weicht in wesentlichen Punkten von der euripideischen Tragödie ab. In den *Troerinnen* des Euripides wird die einzige Auseinandersetzung zwischen der griechischen und der troianischen Seite von Helena und Hekabe repräsentiert, und diese betrifft nicht ein zukünftiges Geschehen, sondern eine bereits vergangene Tat und eine unbestimmte und verschwommene Schuld an der Katastrophe Troias[419]. Mehrere Einzelszenen lassen sich als Vorbild für das dargestellte Streitgespräch erkennen, unter denen man aber keines mit Sicherheit für reines Vorbild des Dichters halten kann. Trotzdem scheint das erste Buch der *Ilias* und der Streit zwischen Agamemnon und Achill am besten zu der Konzeption Senecas zu passen[420], obwohl die Gestalt des Agamemnon im senecaischen Stück trotz seiner negativen

---

Volksglauben auch aus politischen Gründen integrierte, scheint denkbar zu sein. Vgl. auch *Thy.* 776-788, 789-884.

418 Trotzdem treffen wir in seinen philosophischen Schriften auf genaue Kritik an bestimmten Tyrannengestalten: *de cons. sap.* XVIII 1-5; *de brev. vit.* XVIII 3, XX 3; *de benef.* II 12, 1, XXI 5, IV 31, 2, VII 19, 5. Auch wendet er sich gegen Caligula: *ad Helv.* X 4; *ad Pol.* XVII 3; *de const. sap.* XVIII 1f.; *de ira* II 33, 3ff., III 18, 3ff. u.a.

419 Die Tendenz des euripideischen Stückes, seine Charaktere in ihrem verbalen Kampf gegen ihre Feinde über schon bestimmte und beschlossene Sachen vorzuführen, ähnelt sich der Gewohnheit des 5. Jahrhunderts in den Gerichten und Versammlungen, sich mit der Überzeugungskraft durchzusetzen zu versuchen (s. dazu Lloyd. M., The Agon in Euripides, Oxford 1992). Im Gegensatz dazu nutzt Seneca diese Szene, um Künftiges zu beeinflussen und zu vermeiden. Als Warnung vor dem Unheil tritt Seneca in der Gestalt des Agamemnon mit Sentenzen auf, die seinen philosophischen Schriften entsprechen und demzufolge sich an das Herrschaftssystem der julisch-claudischen Dynastie richten.

420 Andere mögliche Vorbilder: Soph. *Aias* 1047-1162, 1223-1315, *Polyx.*; Eur. *Androm.* 577-746, *Hek.* 251ff. und Ovid *Metam.* XIII 1-381 (Keulen, A.J., 2001, S. 195). Zu Einzelheiten und genaueren Entsprechungen von Versen, s. Kapnukajas, C.K., Τα πρότυπα των Τρωάδων του L. Annaei Seneca, Athens 1936.

mythologischen Gestalt als vorbildliches Herrscherideal vorgeführt wird. Ist aber die Szene nicht unbedingt handlungsfördernd und hat Seneca beide Reden sorgfältig ausgestaltet und so die Agamemnon-Pyrrhus-Szene in völliger Abweichung von den früheren Vorbildern zu einer selbstständigen Gerichtsszene gemacht, muss man daraus schließen, dass er mit dieser Szene eine bestimmte Absicht verfolgt hat. Wieder muss zur Rettung eine Frau als sinnloses, willkürliches Opfer herhalten, das weniger dem Fahrtwind denn der Neuordnung der Hierarchie der Lebenden dient. Jetzt entwickelt auch die Machtausübung der Sieger eine kaum noch steuerbare Eigendynamik, wie das Streitgespräch zeigt.

Das Gespräch beginnt mit einer langen Rede seitens des Pyrrhus, der die Opferung der Polyxena am Grab des Achill verlangt. Das Opfer löst nur ein politisches Problem und ist angesichts ihrer Schuldlosigkeit nicht gerechtfertigt. Von Anfang an steht Pyrrhus dem Agamemnon feindlich gegenüber und bezichtigt ihn und die anderen Griechen der Undankbarkeit, die sie Achill gezeigt hätten, indem sie ihm noch nicht seine Ehre zugewiesen haben. Der Mann, *cuius unius manu/impulsa Troia* (V. 204-5), liegt tot und hat im Gegensatz zu den anderen Kämpfern in Troia seine geforderte Ehrengabe noch nicht erhalten. Es ist deutlich, dass die Verlosung der gefangenen Troianerinnen als bereits vollzogen vorausgesetzt wird, und in diesem Sinn weicht Seneca von dem euripideischen Stück ab, da in der griechischen Version das Los der Frauen einer der im ersten Epeisodion durchgeführten Bestandteile der Tragödie ist, der zu weiteren Klagen führt. Seneca ist aber nicht daran interessiert, den Jammer der Frauen in den Vordergrund zu stellen, sondern die psychologischen und methodischen, manchmal auch politisch gefärbten Gründe seiner Charaktere hervorzuheben. Er zeigt anhand des Beispiels des Pyrrhus und des Agamemnon, auf welchen verschlungenen, in ihrer ähnlichen Abfolge jedoch systematisch nachvollziehbaren Wegen die charakterlich unterschiedlichsten Menschen dazu kommen, ethische und rechtliche Tabus zu brechen bzw. ihnen zu folgen. Durch diese psychologische und politische Analyse entsteht zugleich die Schilderung verschiedener Spielarten der Alleinherrschaft und ihrer inneren Mechanismen, die zu einer Wesensbestimmung der Autokratie, ihrer Grundlagen und ihrer fatalen Entwicklung zum Despotismus und zur Schreckensherrschaft führt und die aufgrund fester psychologischer Gesetze es gar nicht auslassen kann, immer Menschen in hochpathetischer Stimmung zu repräsentieren[421].

[421] Es gilt, was Burck in seinem Buch über den Manierismus in den Tragödien Senecas gesagt hat: „Die Menschen stehen zumeist in ausgesprochenen Extremsituationen. Sie handeln aufgrund irrationaler Antriebe in starker Erregung und verblendet durch den Ansturm dämonischer Mächte. Durch ihre

Der gleichen Argumentation folgend erklärt Pyrrhus in jugendlichem Ungestüm den Anspruch seines Vaters auf Erfüllung seiner Forderung mit seinen Erfolgen im Kampf. Einer möglichen Ablehnung der Opferung durch Agamemnon setzt Pyrrhus die Bewertung seines Vaters als Verdienst um die Griechen und die Forderung entgegen, zum Dank Achills die Opferung durchzuführen. *Quae minor merces potest/tantae dari virtutis?* (V. 209-10), fragt Pyrrhus, der die ruhmreichen Taten seines Vaters eine nach der anderen benennt, um Agamemnon von dem Wert und der Plausibilität der Forderung zu überzeugen. Die Rede besteht deshalb aus einem chronologisch geordneten Katalog der Leistungen Achills von seiner Entscheidung für ein kurzes aber ruhmreiches Leben, *exuit falsasque vestes, fassus est armis virum?* (V. 214)[422], bis zum letzten Sieg über Penthesilea. Was Achill fordert, soll Genugtuung leisten; die Anerkennung seiner Taten soll in der Opferung der Polyxena ihren Niederschlag finden, wie Agamemnon schon um eines Weibes willen und mit dem Vorwand der Vermählung mit Achill seine eigene Tochter geopfert hat: *at tuam natam parens/Helenae immolasti: solita iam et facta expeto* (V. 248-249). Wenn die Entscheidung des Agamemnon im Dienst einer weniger sinnvollen Bedingung getroffen wurde, ist der Wunsch des Achill berechtigt, verwirklicht zu werden, weil er einen ehrenhaften Zweck erfüllt, der seinem eigenen Ruhm und seiner Persönlichkeit entspringt. Zentrale Bedeutung kommt dem scheinbaren Gemeinplatz, Ewiges werde nur mit großen Opfern erkauft, zu: Gilt dieser Satz, ist auch die Herrschaft der Griechen – stellvertretend für Pyrrhus – ein um so größeres Gut, je teurer es bezahlt, je grausamer und verlustreicher also die Anforderungen, die Voraussetzungen, waren. Damit gewinnt Seneca aus der pathetischen Schilderung des Grauens, das als Grundlage des Prinzipats für anstößig gehalten werden könnte, eine antikaiserliche Aussage. Alle im Laufe der Tragödie geschilderten Gräuel erfahren durch diese Klausel ihre Umwertung als Zeichen der Verwerflichkeit von der julisch-claudischen Herrschaft.

Angesichts des Verlangens des Pyrrhus entwickelt sich eine Gegenrede des Agamemnon, bei welcher er über seine Haltung Rechenschaft ablegen muss. In dieser Situation der verbalen Auseinandersetzung der zwei Griechen verwandelt sich die Sache zu einem Rechtstreit, der für die Öffentlichkeit und das Gemeinwohl von Bedeutung ist,

---

Leidenschaften und Affekte lassen sie sich zu wilden Exszessen oder hochpathetischen Reden hinreißen, die sich gelegentlich bis zur Ekstase steigern." (1971, S. 17).

[422] Hom. *I* 410-416: Thetis hat Achill gesagt, dass er für lange Zeit leben würde, wenn er sich nicht an dem Kampf beteilige. Obwohl sie ihn im Gericht des Lykomedes als Mädchen dargebracht hat, hat er mutig die Waffen ergriffen und seine wirkliche tugendhafte Natur enthüllt. Vgl. Apollod. Bibl. III 13, 8, Hyg. *Fab.* 96, Stat. *Achil.* I 207ff.

da er die richtige Haltung des Herrschers der eines Ehrsüchtigen gegenüberstellt[423]. Agamemnon tritt ablehnend auf und bezichtigt, den Vorwurf der Opferung seiner Tochter absichtlich bei Seite lassend, Pyrrhus der Inhumanität, da er eine junge Frau am Grab Achills schlachten will. Seine Gegenrede wird vor allem von einer Reihe von Sentenzen überschwemmt, die für die politische Aussage der Tragödie von besonderer Bedeutung sind und als Ziel setzen, die Trennung zwischen einer milderen und einer wilderen Herrscherhaltung zur Schau zu stellen, zu einem Zeitpunkt, als die Korruption der julisch-claudischen Dynastie und die Rolle, die Seneca am Hof innehatte, gegeneinander stießen sowie die Neigung zu Brutalitäten augenscheinlich wurde. Es ist kein falscher Schluss, dass Seneca nach der Regierungszeit sowohl des Tiberius und Caligula als auch des Claudius, während derer er das unerträgliche Exil erlebt hat, in der Gestalt des Nero keinen Befreier und Förderer der Stabilität in Rom, sondern von Anfang an die heimtückischen treibenden Kräfte des Prinzen angesehen hat, die er in seinen *Troades* darstellt und zugleich voraussieht. Demzufolge versucht er durch den Charakter des Agamemnon nicht unbedingt die mildere Haltung des Herrschers im Gegensatz zu der alogischen Konzeption des Pyrrhus hervorzuheben, sondern vor allem die Ausweglosigkeit und das Unvermeidbare einer Zeit, die seit langem als korrumpiert erwiesen ist und zu Morden an unschuldigen Menschen und Selbstmorden führt. Agamemnon weist trotz der zahlreichen und sinnvollen Sentenzen auf keinen idealen Herrscher hin, da er sich am Ende um sein eigenes Wohl kümmert und den Widerspruch zwischen wahrem und vorgeschobenem Motiv offenbar macht, wenn er sagt: *in me culpa cunctorum redit:/qui non vetat peccare, cum possit, iubet* (V. 290-1)[424]. Es wird im Folgenden klar, dass sein Widerstand gegen die Opferung Polyxenas keine Reaktion auf das Unerlaubte

---

[423] Parallele Gedanken über die hier angegebene Personifikation eines *rex* und eines *tyrannus* in den Gestalten des Pyrrhus und des Agamemnon finden sich in der Schrift *De clementia* (passim) des Seneca. Vgl. auch *Tro.* 303 *regum tyranne* (der Ausdruck wird demnächst behandelt). Die Wege der *clementia* und des Despotismus, die Freiheit und Gebundenheit des Herrschers, die Chancen und die Last des Amtes, die der Macht innewohnende korrumpierende Wirkung werden immer wieder in verschiedenen Konstellationen sowohl in der Schrift des Senecas als auch in seinen *Troades* und genauer in seiner Streitszene zwischen Pyrrhus und Agamemnon diskutiert. Einen Tyrannen ernstlich umzustimmen gelingt allerdings keiner Figur. – Gegen die zeitliche Nähe der Tragödie und des philosophischen Schriftes hat Schubert geschrieben: „Die deutlichen Parallelen in der Argumentation Agamemnons gegenüber Pyrrhus in den Troad. mit der Philosophie von *De clementia* sprechen m. E. nicht für zeitliche Nähe, sondern deutlichen Abstand der Werke: glaubt der Philosoph in *De clementia* noch an die Wirksamkeit seiner Argumente, wird Agamemnon vom *fatum*, das Kalchas vertritt, einfach überrollt. Sein Scheitern spiegelt die zwischenzeitlich eingetretene Ernüchterung Senecas, aber auch sein Bestreben, die eigene Einsicht in die Unzulänglichkeit der älteren Theorie darzustellen und – in apologetischer Absicht – die neue Erkenntnis dem Publikum mitzuteilen." (Schubert, Ch., 1998, S. 197, Anm. 65).

[424] Agamemnon spricht seinen Befehl als Herrscher aus. Vgl. Sen. *Med.* 194: *si iudicas, cognosce, si regnas, iube.* Vgl. auch Farnabius z. St.: „*Si iudicas*, si rex justus est, de causa mea, prius cognosce; si tyrannice pro lubidine imperas, inaudita causa ejice." Das Motiv der Angst spielt auch in den Annalen des Tacitus eine

und Inhumane ist, sondern aus persönlichen Interessen entsteht, wie in der Wirklichkeit des 1. Jahrhunderts n. Chr. die Aktionen durchaus immer noch auf persönlichen Motiven beruhen. Der Widerstand gegen Pyrrhus ist nicht Agamemnons Besinnung auf königliche Tugenden und die Ablehnung der Opferung nicht königlicher Sorge um das anvertraute Volk entsprungen, sondern sein Verhalten dient in Wirklichkeit eigenem Interesse. Das Ergebnis des Rededuells steht mythologisch fest. Die einsichtige Haltung des Agamemnon wird keine Rettung des Mädchens bedeuten, im Gegenteil wird ihr Leben von der Durchsetzung der Fortuna beeinflusst. Sowohl die Autarkie und die Zügellosigkeit des Pyrrhus, aber auch die *mediocritas* und zugleich die selbstorientierte Stimmung des Agamemnon beweisen die Verwerflichkeit der griechischen Macht und enthüllen die korrumpierte Welt sowie die Haltung der Machthaber am Hof der julisch-claudischen Dynastie. Aus dem Mund des Königs klingen solche Worte jedoch unglaubwürdig und verschleiern nicht, dass er in Wirklichkeit nur Angst um seine Königsmacht hat. Vor allem ein Publikum, dem das Verhalten eines Tiberius und eines Caligula in unmittelbarer Erinnerung war, wurde bei solchen Äußerungen hellhörig und verstand, was gemeint war.

Seneca legt Agamemnon Worte in den Mund, die das Publikum als seine eigenen wiedererkennen konnte und wollte. Im Dialog mit Pyrrhus verhält er sich auf die aus den philosophischen Schriften Senecas bekannte stoische Weise und begegnet der drohenden Gefahr nicht blind vor Zorn, sondern sieht ihr im Bewusstsein der eigenen Werte furchtlos ins Auge. Die Verse ähneln der Charakterabbildung des gerechten Herrschers, der Nero zu entsprechen die Möglichkeit hatte und die er am Anfang seiner Regierung auch zeigte. Agamemnon beginnt seine Gegenrede mit dem Vorwurf, dass die Entscheidung des Pyrrhus zur Opferung der Polyxena im Namen Achills nicht gerechtfertigt sei. Er bezichtigt Pyrrhus der Schwäche, seine Leidenschaften nicht zügeln zu können, und führt seine Haltung auf sein Alter zurück, das ihn zum Übermaß treibt: *Juvenile vitium est regere non posse impetum; aetatis alios fervor hic primae rapit* (V. 250-51), während er die Opferung Polyxenas als eine Forderung des Pyrrhus und nicht seines Vaters behandelt. Er spricht von persönlicher Erfahrung, die ihm beigebracht hat, dass man Maß halten muss, wenn man die Macht besitzt: *quo plura possis, plura patienter feras* (V. 254) und zugleich *violenta nemo imperia continuit diu, moderata durant* (V. 258-59), d.h., dass nur die gemäßigte Herrschaft Bestand hat. Es kann nicht bezweifelt werden, dass Seneca für lange Zeit den kontinuierlichen Wechsel des Herrschers in der julisch-claudischen

---

entscheidende Rolle bei der Skizzierung der Herrscher. S. dazu passim Schmidt, E.A., Die Angst der

Dynastie erlebt hat, wie sich ihre Macht auf die Korruption und die Gewalt berufen hat, und in seinem Stück daher deutlich zeigt, welche die Folgen einer solchen Macht langfristig[425] sein können. Seine Worte klingen nach edler Humanität und einer Ethik des Maßhaltens, die die meisten Forscher[426] für warnende Mahnungen in der Tragödie des Seneca gehalten haben, die sich an den gerade den Thron besteigenden Nero richten, damit alle möglichen, seinen Vorgängern ebenbürtigen Frevel vermieden werden. Trotzdem zeigt sich in seinen folgenden Gedanken, dass Agamemnons milde Haltung aus persönlichen Gründen entspringt. Er vergegenwärtigt sich, dass Fortuna die Position und die Macht eines Menschen steigern kann, dass die Gefahr zugleich besteht, dass der Mächtige ebenso leicht gestürzt werden kann, wenn er zügellos und ohne Gewissheit der Unsicherheit des Glücks lebt: *hoc se magis supprimere felicem decet/variosque casus tremere metuentem deos/nimium faventes* (V. 261-63). Alle diese Überlegungen jedoch im Sinne der Ermahnung Pyrrhus gegenüber entstehen aus persönlichen Erlebnissen Agamemnons, die ihm die Fragilität der Macht beigebracht haben und bei der Eroberung Troias und in der Gestalt Priamos ihren Niederschlag finden[427]. Er ist Zeuge des Falls des Priamos, des einst mächtigen Herrschers Troias, den Fortuna nicht nur seines Reiches, sondern seines Lebens entledigt hat, und deshalb ist es ihm bewusst: *magna momento obrui/ vincendo (didici)* (V. 263-4) und ebenso nach dem Krieg klar, dass Fortuna irreführend sein kann: *sed fregit illos spiritus haec quae dare/potuisset aliis causa, Fortunae favor* (V. 268-69), dass die Unbeständigkeit des menschlichen Glücks und die besondere Gefährdung des Großen aus Siegern Besiegte machen kann: *stamus hoc Danai loco,/ unde illa cecidit* (V. 265-6). Der Besitz der Macht hat Agamemnon zu Misstrauen und ständiger Angst vor Umsturz geführt, was ein Symptom des Mächtigen darstellt, und dadurch erklärt sich seine jetzige Haltung. Er fügt weiter hinzu, dass er einst stolz auf seine mächtige Stellung gewesen sei und seine Position ausgenutzt habe. Der totale Untergang Troias und die Ermordung der Troianer seien nicht das Ziel dieses Zuges, aber sie konnten trotzdem nicht den Einwänden eines Agamemnon gehorchen, sondern sind anderen Mächten unterlegen:

sed regi frenis nequit

et ira et ardens hostis et victoria

Mächtigen in den *Annalen* des Tacitus, in: WS N.F. 16, 1982, S. 274-287.

[425] Agamemnon wird bei seiner Rückkehr von der mörderischen Hand seiner Frau Klytaimestra getroffen. Jeder Grieche, der im Troiakrieg gekämpft hat, wird das Wirken der Fortuna erleben.

[426] S. Kap. A, S. 25ff.

[427] Richtig schreibt W. Schetter: „Wie sehr seine jetzige Einstellung durch dieses Erlebnis bedingt ist [scil. die Eroberung Troias], lehrt sein Eigenständnis, daß sein früherer Hang zur Despotie durch die am Sturze Troias erfahrene Wandelbarkeit des Glücks gebrochen worden sei (268f.)“, in: Zum Aufbau von Senecas Troerinnen, S. 237, in: Lefèvre, E. (Hrsg.), Senecas Tragödien, WdF 310, Darmstadt 1972.

commissa nocti (V. 279-81).

Es handelt sich um die *ira*, den Zorn, den *ardens hostis*, den aufwallenden Gegner und die *victoria commissa nocti*, den Sieg, der während der Nacht errungen wird, um eigentlich drei Argumente, die die Zügellosigkeit einer Macht enthüllen. Alle drei Faktoren sind nicht nur für die traurige Wirklichkeit des Troiafalls verantwortlich, sondern stellen auch das Bild der Dynastie in Rom dar, unter der Seneca gelebt hat und wodurch zugleich seine Position am Hof bestimmt wurde. Der Zorn, die sich überall befindenden Gegner, die eine maßlose Herrschaft gebärt oder die sich aus Furcht vor ihrem Untergang einstellt, sowie die heimtückischen Aktionen oder in der Nacht begangenen Verbrechen[428] sind Indizien des Lebens der am Hof lebenden Menschen in Rom des 1. Jahrhunderts n. Ch. Obwohl alle drei Faktoren zur mythologischen Tradition des troianischen Kriegs gehören, können sie von den Zuschauern als Bezeichnungen ihres zeitgenössischen Standes angesehen werden, so dass das Unheil nicht nur durch die gesamte Darstellung der Situation der Besiegten Troer, sondern auch durch die Fehler und Ängste der Sieger augenscheinlich wird, die ohnehin den Gedanken einer Epoche von großer Immoralität und Abartigkeit entsprechen. Bei solchen Bedingungen bringt Agamemnon, der angeblich bescheidene und aufgeklärte Charakter in diesem Streit, die Rolle der Fortuna[429] vor, die schließlich das Los der Polyxena bestimmen wird. Zweimal wird sie von ihm benutzt (*Fortunae favor* 269 und *fortuna* 275), so dass verschwommen bleibt, ob er als Herrscher imstande ist, sich durchzusetzen und das Wohl und das Recht auszuwählen. Nach der theoretischen Diskussion zwischen Pyrrhus und Agamemnon um die rechte Ausübung der Macht werden ihre Argumente von Calchas' Auftritt ihres Inhalts beraubt und die Grenzen menschlichen Einflusses erhellt. Die Unfähigkeit sich zu entscheiden und sich gegen persönliche Erwartungen und Ängste zu widersetzen, deckt sich mit dem Mantel eines unersichtlichen Planes der Fortuna, die nach Agamemnons Überzeugung die Macht kontrolliert und übertriebenes Selbstvertrauen bestraft; hinter dem Vorwand des *fatum* jedoch steht das individuelle Machtstreben, denn

---

[428] Die hinterlistige Idee des Pferdes markiert für den Inhalt dieser Tragödie diejenigen Aktionen der claudischen Dynastie, die heimtückisch und zu Unrecht durchgeführt wurden. E. Fantham (1982, S. 251) spricht von „the shamelessness of night as a cover for crime". Sie fügt das 2. Buch (360-61 und 397) von Vergils *Aeneis* hinzu, das aber nur Angst und Mysterie verrät und kein Indiz für Verbrechen sind. Dagegen besteht aber m. E. das Narrative Senecas aus angespielten Momenten der listigen Frevel Neros (s. Mordversuch und Mord an Britannicus und Agrippina, Tac. *Ann.* XIII 16; XIV 1-9) oder auch seiner nächtlichen Eskapaden (s. Suet. *Nero* 26, 1 und u. Anm. 482).

[429] Die Vorstellung von *fatum* und *fortuna* wird in der Tragödie nicht scharf getrennt, sondern geht mit fließenden Grenzen ineinander über. Mit *fatum* und *fortuna* in verblüffender Regelmäßigkeit verbunden sind die Schlüsselverse nahezu aller Dramen, in denen Senecas Sentenzenkunst regelmäßig Bestes gelingt, z.B. *Thyestes* S. auch Fantham E. (1982, S. 252): „there is nothing in Seneca's text to suggest that what happens

man fühlt sich nicht von der objektiven Macht der Fortuna geängstigt, sondern nur von der subjektiven Schwäche der eigenen Person.

Mit diesen Worten schließt Agamemnon seine Rede ab und versucht, Pyrrhus davon zu überzeugen, dass die Opferung der Polyxena keine Hilfe bringen kann. Er sagt deutlich, *exactum satis poenarum et ultra est* (V. 286-87), und stellt klar, er werde die Ermordung im Namen der Verherrlichung Achills und mit der Ausrede einer Heirat nicht gestatten, und erklärt seine Position mit Worten, die sein eigenes Interesse in den Vordergrund stellen. Er steht deshalb als ein von Angst vor der auf ihm lastenden Verantwortung und vor der drohenden Strafe des Schicksals gepeinigter Mann, der in der Tat keine Personifikation eines milderen Herrschers ist, sondern nur sein eigenes Wohlergehen und Sicherheit verfolgt. Beide Personen können deshalb nicht dazu bestimmt werden, das Gemeinwohl zu ihrer Priorität zu machen, sondern jeder, Pyrrhus einerseits durch den Eifer um die Ehre seines Vaters und zusätzlich seines eigenen, und Agamemnon andererseits durch die Sorge um die eigene sichere Stelle, setzt sein eigenes Ich über jede Entscheidung, auch wenn sie die Opferung von unschuldigen Menschen betrifft[430]. Von diesem Standpunkt her geben die humanitären und die antihumanitären Parolen, die sich angeblich im Streitgespräch entwickeln, keine richtigen Hinweise auf die richtige oder die falsche Haltung eines Herrschers, sondern dienen nur dazu, das Ausmaß der Frevel zu zeigen und die unwiderruflichen Folgen einer solchen Haltung vorwegzunehmen. Wie schon die totale Katastrophe Troias gegeben ist und unabänderlich vervollständigt wurde, ebenso unumkehrbar und schwer stellt Seneca mit seinen *Troades* die radikalen Veränderungen der Machtverhältnisse und ein abwertendes Bild der Regierung Neros dar, wie sie mit der hinterlistigen Ausschaltung des Britannicus begonnen hat. Zur gleichen Zeit jedoch werden die Wirkungen deutlich, die von der Macht auf den einzelnen Menschen ausgehen, sein Gedankengut allmählich durch das Böse ersetzen und zur Zerstörung führen, zur gleichen Zeit auch die Folgen von absoluter Machtbesessenheit und wie sie auf die Verhältnisse der Menschen wirken[431]. In

---

is not fated. Instead we must accept that what is wrong for the Greeks to inflict is nevertheless an inevitable course of fate".

[430] Die Gegenüberstellung von Gemeinwohl und eigenem Interesse war der Anhaltspunkt für die politische Interpretation der *Troerinnen* des Euripides. Jedes der beiden Stücken entwickelt sich in einer Welt, wo die Korruption und die Jagd nach Macht von Belang zu sein scheinen. Deshalb ist die Skizzierung der jeweiligen Epoche durch die Dramatisierung des ungerechten Leidens der Troianer ausschlaggebend für das Verständnis der gleichnamigen Tragödie des Euripides und des Seneca.

[431] Auf der einen Seite ist Agamemnon, der in seiner Rede egoistische und gleichgültige Gedanken vorführt. Auf der anderen Seite steht Pyrrhus, dessen Vorschlag zur Opferung der Polyxena auf seiner Machtbesessenheit gründet und der durch die Ehre seines Vaters seine persönliche Ehre verfolgt. Dadurch wird das Anliegen des Dichters, das Thema Macht und Verbrechen schärfer zu fassen, noch konkreter.

diesem Teil der Tragödie behandelt der Philosoph Seneca ausführlich und differenziert die Psyche der Herrscherfiguren. Schon das Streben nach Macht, erst recht aber ihr Besitz führen zu Misstrauen und ständiger Angst vor Umsturz, wie das Beispiel des Agamemnon gezeigt hat. Aber auch Pyrrhus, der durch die verpflichtete Ehre seinem Vater gegenüber eigene Bestrebungen verfolgt, wird auf die gleiche Weise skizziert, d.h. mit dem höchsten Ziel des Auslebens der absoluten Macht mit paranoiden Zügen (die Opferung der unschuldigen Polyxena), aus denen rasendes Verbrechen erwächst. Niemand spricht von einer Gefahr für Stadt oder Bürger, für die anderen mitfahrenden Griechen oder ihre Familie, sondern sowohl Agamemnon wie auch Pyrrhus zielen offen und ehrlich nur auf ihre persönliche Furcht ab. Gewiss klingen die Worte Agamemnons nach edler Humanität und einer Ethik des Maßhaltens, doch zeigt sich, dass seine Haltung der Milde gegenüber den Besiegten persönliche Gründe hat. Die Verantwortung für weitere Gewalttaten gegen die Troer liegt bei dem jeweils Situationsmächtigen, also bei Agamemnon. Seine Erwiderung provoziert die starke Reaktion des Pyrrhus, der fordert, dass der Dank, den man Achill schuldig sei, entrichtet werden müsse (V. 292), damit die Griechen nicht als undankbar gegenüber ihrem besten Kämpfer (V. 209ff.) erschienen, während Agamemnon sich dafür einsetzt, dass das Menschenopfer nur eine sinnlose Grausamkeit darstelle, die dem berühmten Achill Schande mache und keine Sitte unter den Menschen sei: *quando in inferias homo est/ impensus hominis?* (V. 298-9). Die Ablehnung der Opferung eines unschuldigen Menschen am Grab Achills durch Agamemnon führt zu einem verbalen Streit zwischen den beiden Griechen, in dem Pyrrhus Agamemnon der Willkür eines absoluten Tyrannen bezichtigt. Er lässt sich dadurch nicht abschrecken, sondern hält ihm stattdessen die Vergänglichkeit ungerechter Herrschaft vor. Er wird in einer reaktionären Stimmung und mit persönlichen Beleidigungen von dem Sohn Achills angerufen: *tumide...timide, cum increpuit metus, /regum tyranne* (V. 301-3)[432], was eigentlich den Philosoph Seneca besonders beschäftigt hat. *Tumidus* ist ein Fachausdruck für Tyrannen. Die Frage nach dem Sinn der Herrschaft und die Bedeutung eines richtigen *rex* im Gegensatz zu dem *tyrannus* ist schon in der Schrift

---

Obwohl der erste das Maß zu halten scheint, entspringt seine Rede persönlichen Motivationen, die auch im *Agamemnon* (V. 799, 875-880) des Seneca augenscheinlich sind.

[432] Der zwangsläufige Übergang der Monarchie zur Tyrannis wird hier psychologisch fundiert. Die Verweigerung Agamemnons, die Opferung Polyxenas zu gestatten, wird von Pyrrhus als Ausdruck seiner absoluten Herrschaft bezeichnet. Indem diese Annäherung an das Problem auch die Entwicklung der römischen Form der Alleinherrschaft einschließt, erhält sie konkrete politische Bedeutung. Vgl. *de ira* III 35, 1. Die pejorative Benutzung des Begriffs *rex* entspringt der republikanischen Ära; während des Prinzipats bekommt er eine mildere Tragweite. – Vgl. auch die Rolle des Begriffs in der *Octavia* 33, 87, 110, 250 usw., wobei der Autor das Wort *tyrannus* mit seinen negativen Konnotationen als pointierte Charakterisierung verwendet.

De clementia gestellt. In ihr spricht Seneca von verschiedenen Rollen: *Quid interest inter tyrannum ac regem (species enim ipsa fortunae ac licentia par est), nisi quod tyranni in voluptatem saeviunt, reges non nisi ex causa ac necessitate* (*de clem*. I 11, 4). Durch die Verbindung von zwei einander entgegenstehenden Begriffen, nämlich rex und tyrannus, durch Pyrrhus ist es denkbar, dass Seneca kein Bild eines milderen Agamemnon vorführen, sondern in seiner Gestalt noch einmal den Trug und das Selbstinteresse eines *tyrannus* zeigen wollte, wie es ihn in der Wirklichkeit seine Beziehung mit den Kaisern gelehrt hat.

Im Sinne einer *altercatio*[433] fängt das Streitgespräch der beiden Männer an. Pyrrhus betont die früheren Aussschreitungen Agamemnons, als ob er nichts von Worten der Reue und der Angst vor dem möglichen Fall gehört hätte (V. 266-269). In seinen Augen macht seine über allem Recht stehende Prinzengewalt jeden Anlauf des Agamemnon zwecklos und sinnlos. Er spricht von *flammatum amore pectus ac veneris novae* (V. 303-5), hinweisend auf die Liebe Agamemnons zu Kassandra oder seine Gunst gegenüber Polyxena als Schwester der Kassandra[434]. Überdies ist die Leidenschaft des Agamemnon und der dazugehörige Streit der Führer des griechischen Kampfes gegen Troia um das Erlangen der Briseis einer der Kernpunkte der Angriffe des Pyrrhus gegen Agamemnon, nachdem der letzte nicht bereit ist, seinem Rivalen Achill nachzugeben. Pyrrhus aber tritt trotz der Meinungsverschiedenheit zwischen beiden entschieden auf, er droht, dass er selbst die Ermordung der Polyxena mit seiner eigenen Hand durchführen wird, zumal *a caede nostra regia cessat manus/paremque poscit Priamus* (V. 309-10), die Ermordung des Priamos von Pyrrhus selbst ihr Pendant fordert. Aus dem Mund des Prinzen klingen solche Worte jedoch unglaubwürdig und verschleiern nicht, dass er nur um der persönlichen Motivation willen so hartnäckig reagiert[435], wenn er seine „imperialistische" Macht durch ihre Repräsentation als Gotteswillen vorbringt. Der Mut des Pyrrhus wird von Agamemnon nicht bezweifelt, trotzdem fährt der junge Fürst mit seinen Vorwürfen fort und stellt den braven Priamos ihm gegenüber, der seine Repräsentanten, Ulyxes und Ajax geschickt hat, als er um die Hilfe des Achill bitten wollte (V. 316-7). Und Achill ist für

---

[433] S. o. E. Fantham, S. 301: „This draws on the Roman tradition of *altercatio*, the exchange of personalities based on criticisms on the adversary's past career, criticism of his birth and the record of his family, or sometimes instead the contrast between his sins and the virtues of his respectable forebears." H.V. Canter setzt den Anfang der *altercatio* ab dem Vers 327-348 (in: Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca, Hildesheim 1970).

[434] Vgl. B. Seidensticker, Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas, Heidelberg 1969, S. 171, Anm. 63: „Natürlich liegt daneben eine ironische Anspielung auf Kassandra (und Chryseis und Briseis) in diesen Worten (vgl. Eur. *Hek.* 120ff.; Schetter I 406 Anm. 2, vgl. dazu *Ag.* 175-91.)."

[435] Es wird kein Zweifel daran gelassen, dass in diesem Stück vor allem Pyrrhus den Ausschlag für die Opferung der Polyxena gibt. Auf diese Weise fällt die Rolle des Calchas (V. 353ff.), zugunsten der des Pyrrhus kaum ins Gewicht und ebenfalls dadurch ist die religiöse Motivierung – die von dem Seher repräsentiert wird –zugunsten der politischen zurückgetreten.

Agamemnon derjenige, der der Nachgiebigkeit und der Nachlässigkeit bezichtigt wird, als er während des Kampfes sich zurückgezogen hat, der jedoch mit seiner Gleichgültigkeit die Furcht des Hektor provoziert hat. Seneca lässt also durch die Anspielung auf eine Krise des römischen Kaisertums erkennen, dass es ihm um die Darstellung einer politischen Angelegenheit geht. Stückimmanent wird klar, dass es sich um eine innenpolitische Angelegenheit handelt, die als außenpolitisch getarnt werden soll.

Die Opponenten entzünden ein rhetorisches Feuerwerk der Macht und Machtansprüche, das in einer langen Stichomythie kulminiert, in der beide Meinungen in plakativen, unversöhnlichen Sentenzen aufeinanderprallen. Agamemnon soll als gewandelter Herrscher gegen die Argumente des Pyrrhus nicht die rücksichtslose Willkür von einst zeigen und besteht auf seiner Verweigerung, Polyxena zu opfern, trotz der Vorwürfe, dass er kein Mitleid für seine eigene Tochter Iphigenie gezeigt hat. Pyrrhus, der nachweisen will, dass Agamemnon Achill gegenüber im Unrecht sei, da die Opferung einer Jungfrau und noch schlimmer der eigenen Tochter mit Agamemnons Ideologie übereinstimmt, fragt: *Iamne immolari virgines credis nefas?* (V. 331), Agamemnon erwidert, während er sich noch an seiner ihn auszeichnenden milderen Haltung festhält: *Praeferre patriam liberis regem decet* (V. 332. –vgl. *Oct.* 490: Seneca formuliert die Bitte, dass Nero wie ein *patriae parens* herrsche, als Wunsch der ganzen Stadt), was aber einen Rechtfertigungsversuch der unglaublichen Tat versteckt, aus der er jedoch offensichtlich für die Gegenwart keine Konsequenzen zu ziehen gedenkt. Nach dem langen Wortgefecht und den persönlichen Konfrontationen im Sinne der Beleidungen gegen Agamemnon einerseits als einen angeblich milderen und gerechten Herrscher mit seiner bekannten (sc. für ihre Inzeste) Herkunft und des Pyrrhus andererseits als des Sohnes Achill und eines vergewaltigten Mädchens, bleibt für Agamemnon von den Möglichkeiten, entweder seinen Willen mit Gewalt durchzusetzen (V. 349-50 *compescere equidem verba et audacem malo/poteram domare*) oder den Seher anzurufen (V. 351-2 *interpres deum /Calchas vocetur*; vgl. Accius Astyanax F II: *nunc in consilio id reges Argivom aucupant,/id quaerunt*), dessen Spruch den Willen der Götter enthüllen wird, nur die zweite übrig. Seneca führt eine Szene ein, die die reine Angst vor physischer Brutalität – sogar bei einem kriegserprobten Feldherrn im Triumph über die besten sittlichen Grundsätze – illustriert. Er erklärt sich bereit, die Entscheidung dem Seher Calchas zu übertragen und gibt plötzlich der Forderung des Pyrrhus nach. Seneca wollte nach der sich völlig verselbständigten Szene wieder zu der vom Mythos vorgegebenen Handlung zurückkommen, damit die Opferung der Polyxena vollzogen wird, wie die mythologische

Tradition[436] es verlangt. Calchas kommt, um das unausweichliche Unheil anzukündigen, das nicht nur das Leid der Besiegten um sich kreist, sondern auch die erzwungene Grausamkeit der Sieger, da Agamemnon sich nicht gegen die Vorschriften der Fortuna wehren und seinen Willen durchsetzen kann, sondern dem Gedanken an das eigene Wohl unterliegt, das von der Stelle des Machthabers her eine Priorität darstellt[437]. Es scheint denkbar, dass die Szene des Streits zwischen Agamemnon und Pyrrhus, ohne handlungsfördernd zu sein, von Seneca so ausgestaltet ist, dass sie von der des euripideischen Mythos abweicht und zu einer selbständigen Gerichtsszene[438] gemacht wird, die unbedingt eine bestimmte Absicht des Dichters bezeugt[439], die sich auf die 'subjektive Verantwortlichkeit des Einzelnen'[440] für das eigene Wohl und das der Gemeinschaft ausdehnt. Hier sei daran erinnert, wie sich Nero gegenüber seinen Schiedsrichtern verhielt: Regressiv und etwas theatralisch wirkt sein Appell an sie; er spricht sie höchst ehrfürchtig an und sagt, dass er alles getan habe, was man eben tun konnte; das Übrige liege in Fortunas Händen (vgl. Suet. *Nero* 23, 3).

Dem Seher ist der entscheidende Schluss des Aktes eingeräumt, da nicht nur die Opferung der Polyxena mythologisch bestätigt ist, sondern auch die Rolle des Calchas in

---

436 Nach Calder III, W.M. ist die Erscheinung des Calchas in einer Szene des nicht erhaltenen Stücks des Sophokles, *Polyxena*, beeinflusst, das er zu rekonstruieren versuchte. Agamemnon als frommer Mann (s. F 524 Pearson, M.A., The fragments of Sophocles, Vol. 2, Cambridge 1917, S. 166) wird Calchas' Spruch hinnehmen (in: A Reconstruction of Sophocles' Polyxena, GRBS 7, 1966, S. 31-56). Laut Kapnukajas Untersuchung ist die Szene mit der Erscheinung des Helenos in der virgileischen *Aeneis* (III 374-462) zu verbinden (1936). Trotz der Konvergenzen zwischen den Stücken der beiden römischen Dichter, wie sie Kapnukajas in seiner Dissertation vorzustellen versuchte, stehen die *Troades* des Seneca besonders im Rahmen des Inhaltes und der Sequenz der Epeisodien dem sophokleischen Werk sehr nahe.

437 K. Heldmann schreibt über den Charakter des Agamemnon: „Es ist wohl in der Tat nicht daran zu zweifeln, daß Seneca in den Tro. einen innerlich gewandelten Agamemnon darstellen wollte, der aus seinen eigenen Fehlern genug gelernt hat, um einem solchen Pyrrhus entschieden entgegenzutreten" (Hermes Einz. 31, 1974, S. 181, Anm. 516). Ich stimme allerdings mit der Meinung von G. Müller überein, der in der Szene des Streitgesprächs die „Überwältigung des guten Willens und der Menschlichkeit durch grausame politische Notwendigkeit" erkennt (in: Senecas Oedipus als Drama, Hermes 81, 1953, S. 447-464). Agamemnons Unfähigkeit, die Derbheit des Pyrrhus zu zügeln und die politischen Konsequenzen der Opferung zu beseitigen, stellt einen genauso ungeeigneten Herrscher dar, wie das Bild des Sohnes Achills.

438 In dem stichomythischen Rededuell bleibt Pyrrhus als stolzer Sohn und leidenschaftlicher Anwalt seines Vaters verständlich und reagiert mit Rohheit auf den Anlauf Agamemnons, die Wichtigkeit der Opferung zu verweigern. Agamemnon seinerseits nimmt seine Königsmacht in Anspruch, um sein Ziel zu erreichen.

439 Vgl. Stevens, J.A., The chorus in Senecan Tragedy: The uniformed informer, Duke university 1992, S. 50: „Many scenes do seem to be complete and independent, but the p u r p o s e to which Seneca puts them is open for debate."

440 E. Lefèvre spricht in Bezug auf Agamemnon in dem gleichnamigen Werk Senecas von der Rolle des Einzelnen und vor allem des Mächtigen, die auch die Fortuna und den Willen des Gottes überschreiten kann: „[V]ielmehr gilt das [dass die subjektive Verantwortlichkeit des Einzelnen nicht eingeschränkt oder gar bestritten werden kann] nur insofern, als der Mächtige – dem in nahezu allen Stücken Senecas Aufmerksamkeit gilt – in der Lage ist, ein ganzes Volk ins Unglück zu stürzen (Troia), einem ganzen Heer empfindlich mitzuspielen (Griechen), Könige und Königstöchter mit in den Abgrund zu reißen (Priamus, Cassandra) und sogar Mitkönigen und Priestern wie schließlich der eigenen Familie Unrecht und Leid zuzufügen." (Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja-Siegers in stoischer Sicht, in: Hermes 101, 1973, S. 64-91).

der tragischen Tradition, schwer hinzunehmende Opferungen anzukünden, schon bekannt ist. Der Wunsch Agamemnons danach, dass nichts mehr von Troia und seinen Bewohnern zum Untergang verurteilt werden soll (V. 285-6 *quidquid eversae potest/ superesse Troiae, maneat*), wird nach dem Seher nicht verwirklicht, da das Fatum schon Polyxenas Schicksal besiegelt hat, *dant fata Danais* (V. 360). Sie werde am Grab Achills im Brautschmuck von der Hand des Pyrrhus getötet. Wider Erwartung kommt zusätzlich ein Teil des Sehersprüchs vor, den Calchas für geboten erklärt. In unmittelbarem Anschluss daran fährt Calchas fort und sagt, dass die Verspätung der griechischen Schiffe mit dem Wegschleudern des kleinen Astyanax von den Mauern Troias beendet wird. Die Zerstörung Troias scheint kein Ende zu nehmen und wird dem Entschluss des Agamemnon, die Bestrafung der Troianer sei genug (V. 286f.), gegenübergestellt. Nicht nur Polyxena muss geopfert werden, sondern auch Astyanax, da beide zu der *mora* (V. 164) der griechischen Flotte beitragen[441]. Trotz des eindeutigen Votums des Calchas drängt sich die Frage nach der Realität der Totenerscheinung Achills auf. Es gibt zu denken, dass beide Tötungen auch Fürsprecher (Ulyxes V. 534ff.) gefunden hätten, wenn die Vision sich nicht ereignet oder Calchas geschwiegen hätte. Mit diesen Worten wird das Geschehen im zweiten Akt mit dem des dritten Aktes in Verbindung gebracht, wenn Andromache versucht, ihren kleinen Sohn vor Ulyxes zu verstecken; zugleich wird die Bestrafung des Agamemnon und Ulyxes vorweggenommen, zumal sie beide die angebliche Vorschrift des *fatum* nicht verhindert haben, sondern das Eigenwohl dem der Gemeinschaft, d.h. der Troer, vorgezogen haben.

Vergleich mit ‚Octavia'[442]

Außer dem detaillierten Bild des historischen Nero, das Tacitus, Sueton und Cassius Dio bieten, entwickelt die Prätexta *Octavia* als einzige antike Dichtung überhaupt den Charakter des Kaisers und die Sorgen der kaiserlichen Familie um die weitere Lage der julisch-claudischen Dynastie. Es wird von dieser Feststellung ausgegangen, dass hier

[441] Nach der Meinung von W. Schetter (WdF 310, S. 243) verbindet Seneca durch die Verknüpfung der beiden Opferungen die Vergangenheit mit der Gegenwart. Er sagt dazu: „Darüber hinaus muß die von Calchas an den Befehl Polyxene zu opfern, angefügte Anordung, auch Astyanax zu beseitigen [...] noch einmal eindrucksvoll aufgeklungene Thema der Wiederkehr der aulischen Episode in die Gegenwart gesehen werden." Es ist, wie schon alle die Tragödien Senecas darstellen, das Festhalten des Dichters an dem grausam und manieristisch Dargestellten, das keine Mäßigung kennt und an das die Zuschauer in der Epoche der julisch-claudischen Dynastie gewöhnt waren, nicht nur wegen der Arena, sondern auch wegen der Haltung des jeweiligen Herrschers.

[442] Obwohl letzte Zweifel noch nicht ausgeräumt sind, gehe ich im folgenden mit der communis opinio von einer Entstehung des Stücks nach Neros Tod aus. Ebenso aus sprachlich-stilistischen und historisch-sachlichen Gründen wird die Autorschaft Senecas bestritten, wie auch heute im allgemeinen. Für einen ausführlichen Forschungssüberblick s. Ferri, R., Octavia. A play attributed to Seneca, Cambridge 2003.

eine vergleichende Untersuchung der zwei Stücke möglich ist. *Octavia* ahmt die senecaische Tragödie nach, obwohl sie am meisten von der *declamatio* und dem rhetorischen Stil Senecas fern ist, nicht jedoch aus bewussten Reaktion Senecas Stil gegenüber, sondern aus der komparativen Schwäche in der Komposition. Die augenfällige Gleichheit der Pyrrhus-Agamemnon-Szene mit der Nero-Seneca-Szene in der *Octavia* ist dennoch unbestreitbar. Wie in den *Troades* und besonders in Gestalt des Pyrrhus einerseits sich der Pragmatismus des zügellosen Herrschers steht und andererseits in Gestalt des Agamemnon die alte Moralpredigt der augusteischen Zeit, so gilt es im Redeagon der *Octavia*. Was dennoch von Interesse ist, liegt nicht an der Konversation zwischen Seneca und Nero als solcher, sondern am beeindruckenden Charakter Neros, der von einem Zwiespalt gekennzeichnet ist: Die Angst und die Milde werden von Willkür begleitet. Nicht gemeinsam ist auch der Eindruck, den man bekommt, wenn man im Verlauf der beiden Tragödien wesentliche Korrekturen erfährt und sich das sichere Bild der ersten Beschreibung als brüchig erweist. Das darf der Fall in der Gestalt des Agamemnon und des Ulyxes sein, bei denen sich allmählich der wahre Charakter enthüllt. Die unterschiedliche Zeichnung der Personen in verschiedenen Szenen geht nicht auf das Unvermögen des Autors zurück, einheitliche Charaktere zu entwickeln, sondern auf sein Bestreben, die inneren Motivationen der Figuren auf Schritt und Tritt zu entfalten und dadurch ein tieferes Eindringen in ihre Psyche zu ermöglichen. Von Seneca sollte man nach seinem Monolog erwarten, er werde sich Nero gegenüber in furchtsamer Zurückhaltung üben (*Oct.* V. 380, 436) – doch er tritt dem Kaiser mutig entgegen. Poppaea müsste nach den Worten des Kaisers und des Chores als strahlende Siegerin auftreten (V. 673 *victrix Poppaea*) – doch quälen sie tiefe Sorgen um ihr Los, wie Helena in den *Troades* traurig vorgestellt wird, aber ihrem persönlichen Interesse zugunsten. Agrippina sollte eine skrupellose Frau sein – doch bereut sie, zumindest als Schatten, ihr Verhalten gegenüber Claudius und ihren Kindern.
Der szenenweise Wechsel der Perspektive, die spezifische Art der Charakterisierung und der jeweilige argumentative Zusammenhang sind daher zu beachten.

In der ersten Szene zittert die Amme bei dem Gedanken an einen Plan der Ermordung des Kaisers durch Poppaea und lehnt den Tyrannenmord ab. Sie versteht den Fall der Kaiserin und des claudischen Hauses als *exemplum*, als historische Konkretion des sich stets wiederholenden Schicksals königlicher Herrschaften, die den naiven Bürger und Zuschauer über den zwangsläufigen Sturz von der Höhe zu belehren vermag: *fulgore primo captus et fragili bono/fallacis aulae quisquis attonitus stupet,/subito latentis ecce*

Fortunae impetu/modo praepotentem cernat eversam domum/stirpemque Claudii (V. 34-8). Es sei daran erinnert, wie Hekabe in ihrem ersten Auftritt in den *Troades* ihr schweres Los beklagt und die leicht zugrundegehenden Hegemonien mit den Worten erkennt: *non umquam tulit/documenta fors maiora, quam fragili loco/starent superbi* (V. 4-6).

Der Chor schildert in einem großen Tableau minutiös den Tatendrang von dem ersten Anschlag auf See über Agrippinas vorläufige Rettung bis zur Liquidierung auf Neros persönlichen Befehl hin. Besonderen Nachdruck legt der Chor zum einen auf die Ungeheuerlichkeit und noch nie da gewesene Scheußlichkeit des Verbrechens des Kaisers: *cuius facinus vix posteritas/tarde semper saecula credent* (V. 359-60). Zum anderen wird Nero allein und ausdrücklich als treibende Kraft dargestellt. Er ist außer sich vor Zorn, als der erste Anschlag missglückt, und setzt alle Hebel in Bewegung, um Agrippina möglichst schnell unter die Erde zu bringen: *ruit in miserae fata parentis/patiturque moram sceleris nullam* (V. 364-5).

Mit dem Befehl, die mutmaßlichen Verschwörer Plautus und Sulla hinzurichten, betritt Nero die Bühne (V. 437ff.). Es entwickelt sich eine lebhafte Diskussion mit dem Philosophen um die rechte Ausübung der Macht (V. 440-61), nach der Nero (V. 462-71 und 492-532) und Seneca (V. 472-91) zu einer breiteren Begründung ihrer gegensätzlichen Positionen ausholen. Mit einem zunehmend erregten Wortwechsel, den Nero herrisch abbricht, schließt die Szene (V. 533-92). Folgerichtig wird die Szene oft als Versuch des Dichters gedeutet, einen klassischen Gewaltherrscher in typisch tyrannischer Aktion und Argumentation abzubilden[443]. Der Fortgang der Szene bestätigt den ersten Eindruck des blindwütig rasenden Tyrannen nicht. Nero bekennt, dass ihn die Angst um die Herrschaft zu dem Mordbefehl treibt, dass er mehr gezwungen denn souverän entscheidet, dass er seine Macht durchaus nicht genießt[444], sondern unter ihr leidet. Nicht als selbstsicherer und von Grund auf böser, sondern getriebener und erst böse gewordener Herrscher präsentiert sich der Kaiser und scheint so alle bisherigen Bilder als zumindest partiell falsch zu erweisen. Doch ist der dominierende Zug Neros in der Szene der des Zynikers, der sein autokratisches Selbstverständnis und Selbstbewusstsein aus der kalten Logik schöpft und dadurch Seneca in der Argumentation zumindest ebenbürtig wird. Zu beachten ist, dass die Szene keine vertraute Zusammenkunft von Erzieher und Schüler bietet, sondern in offizieller Situation spielt, wie der Auftritt des Präfekten deutlich (V. 435f.) enthüllt.

---

[443] So besonders F. Bruckner, Interpretationen zur Pseudo-Seneca-Tragödie OCTAVIA, Diss. Erlangen-Nürnberg 1976, S. 40-107.

[444] Entgegen Octavias Behauptung s. V. 113f.: *imperium tenet/ et sorte gaudet.*

Die Szene lässt sich im Einzelnen mit der Szene der Konfrontation zwischen Pyrrhus und Agamemnon vergleichen. In Bezug auf die *Octavia* scheinen folgende Szenen bedeutsam: Um den Kaiser zu veranlassen, den Mordbefehl zu widerrufen, entwirft Seneca in der einleitenden Stichomythie als Identifikationsmodell für Nero das Bild des milden, allseits geliebten, unangefochten regierenden stoischen Herrschers. Nero lehnt diese Vorstellung für sich ab und kontert mit dem Modell des absolutistischen Regenten, der seine Macht im Bewusstsein unbezwingbarer Stärke rücksichtslos ausspielt: *Fortuna nostra cuncta permittit mihi* (V. 451). Von Seneca jedoch wird die Fortuna als *levis dea* (V. 452) charakterisiert. Ebenso geht es in den *Troades* um die Gegenüberstellung zwei verschiedener Herrschergestalten, die aber Neros Charakter während seiner Regierung in den Vordergrund stellen. Agamemnon drückt seine Furcht vor der Macht der Fortuna aus, der der Mensch unterlegen ist: *non omnibus Fortuna tam lenta imminet* (V. 275). In seinem ersten Monolog spricht Seneca von den vergangenen Taten der Dynastie, von dem einst glücklichen und friedlichen Leben (V. 398-406) zu dem hartnäckigen Benehmen der neuen Generation: *alia sed suboles, minus/experta mitis* (V. 405-6). Die neue Welt wird von machtgierigen und nach Luxus trachtenden Tyrannen regiert und immer herrscht die Angst, dass sie für ihre Frevel büßen müssen: *collecta vitia per tot aetates diu in nos redundant* (V. 430-431). Genauso wird von Agamemnon geredet, wenn er versucht, die Opferung der Polyxena zu verhindern: *in me culpa cunctorum redit* (V. 290).

Das Beharren Neros auf der Hinrichtung der beiden Verschwörer wird als eine mutwillige Leidenschaft des Kaisers bezeichnet: *regenda magis est fervida adolescentia* (V. 446), während Agamemnon Pyrrhus vor dem Überschreiten des Maßes warnt: *iuvenile vitium est regere non posse impetum* (V. 250); es bleibt nichts übrig, als die jugendliche Arroganz niederzuschlagen: *qui non vetat peccare, cum possit, iubet* (V. 291). In der gleichen Stichomythie der *Octavia* schlägt Seneca Nero vor, als Herrscher das Wohl der Gemeinschaft über alles zu stellen: *servare cives maior est patriae patri* (V. 444), wie schon Agamemnon Pyrrhus auffordert: *praeferre patriam liberis regem decet* (V. 332). Auch wenn der Gotteswillen von Seneca in Anspruch genommen wird (V. 452: *crede obsequenti parcius: levis est dea*), hat der Versuch keinen Einfluss auf den Princeps. Ebenso ist die Angst Agamemnon vor der Fortuna (V. 268-9) kein Hindernis für den mörderischen Plan des Pyrrhus. Gemeinsam ist schließlich beiden Fällen der Wunsch nach Vollendung des Planes, nämlich des Mordes. Während Nero darauf besteht, dass *inertis est nescire quid liceat sibi* (V. 453), hält Pyrrhus seinerseits an seiner Überzeugung fest, dass der Sieger in der Lage ist, alles zu tun, worauf er zielt (V. 335: *quodcumque libuit facere victori licet*). Die

Erwiderung sowohl Senecas als auch Agamemnons ist von der sittlichen Verpflichtung (*Oct.* 454 *quod decet*; *Tro.* 336 *decet*) bestimmt[445].

Als die theoretische Diskussion nicht weiterführt, versucht Seneca in einer längeren Rede, den Vorrang, der dem stoischen Herrscherideal zukommt, mit dem historischen Exempel des Augustus zu untermauern (V. 482ff. und 490-1). Seneca erkennt aber, dass sein Versuch, Nero historisch-panegyrisch auf die Leitlinien eines stoischen Königtums zu verpflichten, gescheitert ist. Die historische Argumentation des Lehrers für die clementia widerlegt der ehemalige Schüler mit umfassender und präziser geschichtlicher Kenntnis: Augustus selbst habe im Bürgerkrieg als grausamer Schlächter gewütet und sei nur dank Tiberius zur Ehre der Altäre gelangt (V. 498ff.). In den *Troades* andererseits wird der Tod des Achill von Agamemnon aufgegriffen und die Vergeblichkeit seiner Ehre überbetont. Der von seinem Sohn verherrlichte Vater wird aus dem Mund des Agamemnon als passiv, an dem Krieg und seinen katastrophalen Folgen desinteressiert (V. 320 *segnis…belli et armorum immemor*) bezeichnet, dem keine Würdigung, keine Opferung ziemt. Die Darstellung von ehrwürdigen Vorbildern und die Aufforderung, ihren Taten zu folgen, werden sofort abgelehnt und missbilligt. Trotz der Mahnung des Agamemnon besteht Pyrrhus auf der gleichen Haltung, er besteht auf seiner Entscheidung, das Mädchen zu opfern. Wie Agamemnon in der Darstellung des Troiamythos, so erreicht die Amme in der *Octavia* Seneca mit dem gutgemeinten Versuch das Gegenteil: Sein Widerstand provoziert Nero zur Beschleunigung des Verhängnisses: *liceat facere quod Seneca improbat* (V. 589). An die Stelle der Zurückhaltung tritt der Mord. Bezeichnenderweise finden sich genau in den *Troades* Parallelen zu den Morden am Hof: Der ungerechte Mord der Polyxena wird gleich durchgeführt. Insgesamt ergibt sich aus Pyrrhus' und Agamemnons Äußerungen für den Zuschauer das Bild eines kalt und grausam seine Macht ausspielenden, schrankenlos über die Untertanen verfügenden, dabei nüchternen und geistig überlegenen, durchaus gedankenvollen Autokraten, der um seine Enttäuschungen und seine latente Angst weiß, sie aber eingestehen kann und durch kühle Logik meistert. Es handelt sich nämlich in diesem Rededuell um die Seiten des neronischen Verhaltens während seiner Regierung, die mit grausamen Toden beendet wurde, obwohl sie mit den besten Perspektiven begonnen hat. Der Mordbefehl in beiden Stücken zeigt, dass den Worten auch Taten folgen. In wesentlichen Punkten ist dieses Bild mit der wirklichkeitsgemäßen Selbsteinschätzung Neros und der in seinen Augen

---

445 Vgl. Suet. *Nero* 37, 3: *negavit quemquam principum scisse quid sibi liceret*; s. auch Sen. *de clem.* I 11, 2; Sen. *Ag.* 271-2: *id esse regni maximum pignus putant,/ si quicquid aliis non licet solis licet.*

wahren Einschätzung des *populus romanus* über den unbeliebten Tyrannen (V. 572ff.) einig, die in der *Octavia* vorgestellt wird.

Mit dem Gedanken, dass Octavias trauriges Geschick nicht einmalig sei, sondern im julisch-claudischen Kaiserhaus zahlreiche Parallelen besitze, versucht der Chor, Octavia durch die Benennung der vielen Morde zu trösten (V. 924-57). Die Bedeutung dieses letzten großen Chorstücks für die Gesamtaussage der Tragödie ist kaum zu überschätzen. Wie die Amme zu Beginn des Stückes, zu deren Monolog sich hier der Ring schließt, eröffnet es gezielt die Möglichkeit, das Drama als Beispielgeschichte zu verstehen: Nicht nur den traurigen und empörenden Einzelfall soll das Publikum in Octavias Schicksal erkennen, sondern den Prototyp der Opfer, die das Prinzipat der Julio-Claudier zu jeder Zeit forderte. Nirgends wird die exemplarische Ausrichtung des Stücks so deutlich. Im Fall *Troades* liegt die Sache ähnlich. Auch hier handelt es sich im letzten Chorgesang um den Versuch, die Ausweglosigkeit und das gemeinsame Unglück als tröstliche Worte zu singen. Analog steht auf der Seite der Täter nicht nur Nero, sondern alle seine Vorgänger, die gesamte julisch-claudische Dynastie in der Kritik, bei denen Verbrechen und Frevel in verhängnisvoller Verkettung stets neue Verbrechen und Opfer nach sich zogen. Die verschiedenen Konzeptionen der Fatalität, die das Drama entwickelte, schließen einander dabei nicht gegenseitig aus, sondern wirken nur als verschiedener Ausdruck desselben Geschehens zusammen.

Die verschiedenen positiven Porträts des Kaisers (Jupiter-gleicher Herrscher, liebender Ehemann, brillanter Logiker und Selbstbild des milden Princeps), deren bloße Existenz der angeblichen Reduktion des Nerobildes auf reine Tyrannentypologie bereits widerspricht, besitzen dabei nicht nur die Funktion, sich innerhalb des Stückes als schöner Schein entlarven zu lassen und so Neros negative Seiten *e contrario* zu beleuchten, sondern legen zum Teil tatsächlich vorhandene Aspekte seines Wesens bloß. Nero ist nicht nur ein monströser Tyrann, wie Octavia glauben will, sondern zu wirkungsvoller Repräsentation, zu Selbstreflexion und starken Gefühlen fähig. Der Princeps tritt nicht als selbstsicherer, von Grund auf böser, sondern getriebener Herrscher auf (vgl. V. 554-556) und scheint so die Bilder, die in den *Troades* des Seneca vorkommen, partiell als realistisch zu erweisen. Das Spiel des Dichters mit diesen unterschiedlichen Ansichten, sein Streben, in der Zusammenschau divergierender Einzelbilder eine Analyse von Neros Wesen zu ermöglichen, die dessen Komplexität gerecht wird, lässt nun eine emotive oder appellative Zielsetzung des Dramas äußerst fraglich erscheinen, wie sie dem Stück, sollte es die persönliche oder ideologische Abrechnung mit dem Princeps bzw. seiner Dynastie

beabsichtigen, zukommen müsste. In Nero soll der typische Princeps gezeigt werden. An seiner Gestalt soll sich beispielhaft die schicksalhafte Entwicklung der julisch-claudischen Kaiser zu autokratischen Gewaltherrschern ablesen lassen, er soll als abschreckendes Produkt der vorherrschenden Staatsverfassung ihre systeminhärente Entartung lebendig veranschaulichen. Das gleiche gilt, wenn man an die Gestalten der senecaischen *Troades* denkt, deren tragische Verkettung von Schuld und neuen Verbrechen sich fortsetzen wird, während die mythologische Präsentation Neros durch die griechische Korruption elend zugrunde geht, wie Nero in der *Octavia* selbst elend zugrunde geht. Auf der Seite der Ungerechten treten der Pragmatiker Ulyxes, der fanatische Pyrrhus und der Opportunist Agamemnon auf. Jeder repräsentiert einige der Wesenszüge, die das Verhalten Neros zur Schau stellen. Die verschiedenen Konzeptionen der Fatalität, die das Drama entwickelte, schließen einander dabei nicht gegenseitig aus, sondern wirken als nur verschiedener Ausdruck desselben Geschehens zusammen. Wie der *Octavia*-Dichter von Szene zu Szene die unterschiedlichen Bilder Neros durchgespielt hat, immer wieder als ganz oder teilweise falsch und nur oberflächlich erwiesen, einzelne Wesenszüge sukzessive enthüllt, so wird in den *Troades* der Prototyp der Opfer, die das Prinzipat der Julio-Claudier besonders zu der Zeit Neros forderte, als Möglichkeit eröffnet. Die Ermordung der beiden Kinder und die Verschleppung der Troerinnen werden im Kausalnexus verbunden, so dass das gesamte Stück unter dem Gesetz des Sturzes alles Erhabenen steht. Unermessliches Leid, exemplifiziert an dem Tod Polyxenas und Astyanax, wird den Ton dafür geben, wie Verbrechen und Unrechtsurteile in Autokratien entstehen. Wie Nero in der *Octavia* als der schwache und angstvolle Herrscher (V. 540) vorgestellt wird, so denkt man an Agamemnon, der den Princeps einseitig enthüllt. Damit dürfte deutlich geworden sein, dass das geschlossene, die politischen Aspekte betonende, nach dem Vorbild der Seneca-Tragödien konstruierte Tyrannenbild der *Octavia* der entsprechenden Szenenfolge bei den senecaischen *Troades* nachfolgte und die gleichen politischen Stoßrichtungen ausformte.

D. 3 Die Chorlieder

Es ist zu fragen, ob die Chorlieder Senecas in dem gesamten Handlungsablauf der Tragödien eine Rolle spielen und ob sich in ihnen Überlegungen zum politischen Thema finden lassen. Eines steht sicher fest, dass Senecas Tragödien nicht an den Normen der klassischen griechischen Tragödie gemessen werden dürfen, weil er ganz offensichtlich ein anderes Kunstverständnis hatte, das nicht an den Maßstäben der

Tragödie des 5. Jahrhunderts festhielt, sondern den literarischen Tendenzen des 1. Jahrhunderts n. Chr. folgte[446].

Einerseits beklagte man den mangelnden Bezug der Chorlieder zur Handlung, andererseits berücksichtigte man die künstlerische Selbstständigkeit des Chors als philosophische und außerliterarische Kunst, als Ansprache Senecas, die er zu seinem Publikum hielt.

Die Interpretation der Chorlieder unterliegt noch heute dem Gedanken, dass sie die stoische Philosophie reproduzieren, woraus eigentlich ihre politische Interpretation kommt[447]. Viel näher liegt die Annahme, dass Seneca sich an den allgemein bekannten Tragödien selbst orientierte und sein eigenes Kunstverständnis dadurch in den Vordergrund stellte, dass er einiges gleich, einiges anders darbot[448]. Es ist also nicht erforderlich, die Aussagen des Chors *a priori* als Ausdruck der stoischen Philosophie Senecas zu betrachten[449]. Die Chöre sind eher „Dramatis personae' [...], deren Äußerungen zunächst nur subjektiven Charakter haben"[450]. Für das Verständnis und die Interpretation der Tragödie insgesamt ist die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Chorlied und dramatischer Handlung besonders bedeutsam. Und diese darf nicht nur unter Berücksichtigung der Philosophie[451] Senecas, sondern auch im Rahmen der literarischen Gattung betrachtet werden. Deshalb drückt er Wert- und Göttervorstellungen aus, die denen seiner Philosophie widersprechen. Denn nicht träges

---

446 Über eine Reihe von Arbeiten, die sich mit den Motivationsgründen Senecas und seinen literarischen Vorbildern befasst haben, schreiben B. Seidensticker/D. Armstrong, in: ANRW II, 32.2, S. 924-926. Hiltbrunner, O., ebd., schreibt in Bezug auf das Klagelied Hekabes und des Chors in *Tro.* 67-164 in seinem Forschungsüberblick: „Seneca hat hier also bewußt die strenge rituelle Klageform der klassischen Tragödie übernommen." (S. 991).

447 S. dazu Herzog, O., 1928, S. 69; Münscher, K., 1922, S. 96; Birt, Th., 1911, S. 354 (für die Titel, s. Bibliographie).

448 Dafür spricht auch Quintilians Aussage über Senecas Dichtung: *quod voluit effecit* (*inst.* X 1, 131). Zurecht schreibt Stevens, J.A.: „Even if we knew that the choral odes of Republican Roman tragedy treated common themes, like *embolima*, one might just as easily make an argument that Seneca's odes are not part of an *embolima*-tradition, but a reaction against it." (in: The chorus in Senecan Tragedy: The uniformed informer, Duke University 1992, S. 48f.); dagegen schreibt Zwierlein, O.: Seneca sah in dem Chor „ein überkommenes Requisit, ein dem tragischen Genus eigenes technisches Mittel", das weitgehend von der Handlung gelöst ist (in: Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritischen-exegetischen Anhang, Meisenheim am Glan 1966, S. 76).

449 Davis, P.J., Shifting Song, The Chorus in Senecan Tragedies, Hildesheim/Zürich 1993, S. 126: „That Seneca's aim in the plays is to expound Stoicism may be a legitimate conclusion but it is not a legitimate assumption".

450 Dingel, J. (ANRW II 32.2, 1985, S. 1052-99): „[D]aß Senecas Chorlieder stets nach dem Kontext, nie dieser nach ihnen, zu interpretieren sind" (ebd.), sei dagegen eine „methodische Forderung".

451 Im Zusammenhang mit dieser These steht der zweite, moralische Teil der horazischen Regel für den tragischen Chor: *ille bonis faveatque et consilietur amice/et regat iratos et amet peccare timentis/ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem/iustitiam legesque et apertis otia portis;/ille tegat commissa deosque precetur et oret/ut redeat miseris, abeat fortuna superbis* (*ep.* 2, 3, 196-201). Nach Fuhrmann M. „bot die überlieferte Form [des Chors] dem Philosophen-Dichter ein ausgezeichnetes Vehikel dar, seinen Überzeugungen in kaum verhüllter Direktheit Ausdruck zu verleihen" (1997, S. 211).

Verharren in alten, gegebenen Formen, sondern Mut zum Risiko, der Wille, neuen Wegen zu folgen, machten Senecas Anschauung aus, und jeder Art von Volksglauben trat der Philosoph in seinen Prosaschriften ausdrücklich entgegen[452]. Gewisse Motive und Anklänge werden zwar aufgenommen, um aber dann unter verschiedenen Aspekten weitergesponnen zu werden, die sich von eben diesen konkreten Situationen auch entfernen können und in einem kontinuierlichen gedanklichen Strom neben der Handlung verlaufen.

D. 3. 1 Das zweite Chorlied

Im Allgemeinen ist der Chor der kriegsgefangenen Troerinnen in die Manifestationen der Übermacht und Machtlosigkeit eingefügt. Trotzdem enthält das zweite Chorlied der *Troades* im Zusammenhang mit dem vorangegangenen Geschehen im zweiten Akt eine Paradoxie[453]. Das Thema des Liedes scheint ganz selbstständig und unabhängig von der vorangegangenen Handlung zu sein, im Gegensatz zum ersten Auftritt des Chors, wo er gemeinsam mit Hekabe eine Klage über das Los der großen Führer Troias und die totale Katastrophe ihres Landes aber zugleich das Glück des seligen Priamos und Hektor ausgedrückt hat. Dagegen vertritt der Chor hier die Auffassung der vollständigen Vernichtung des Menschen nach seinem Tode. Das impliziert natürlich, dass der Tod das Ende des Leids ist, der aber insofern dem Unglücklichen nützt (V. 376-7).

Außerdem steht sein Inhalt im Widerspruch zum Gegenstand des Streitgesprächs zwischen Pyrrhus und Agamemnon, bei dem die Schattenexistenz des Achill als Voraussetzung für die Konfrontation der beiden Griechen hingenommen wurde. Dagegen ist diese Erscheinung in den Versen 371-408 von dem Chor dadurch abgelehnt, dass er manifestiert, es gebe die Seele nach dem Tod nicht mehr. Die Überlegungen des Chors beginnen mit der Frage, ob die Schatten nach der Bestattung der Toten noch am Leben sind oder nicht. Er bewegt sich zwischen zwei Möglichkeiten: Dass man entweder nach dem Begräbnis, nach allen rituellen Vorgängen einer Bestattung mit seiner Existenz

---

[452] Vgl. z.B. *de prov.* V 1: *hoc est propositum deo quod sapienti viro, ostendere haec quae vulgus adpetit, quae reformidat, nec bona esse nec mala* (vgl. *NQ* VI 3, 1). E. Lefèvre (A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus, in: CJ 77, 1981, S. 32-35) schreibt zur *fortuna*-Anschauung in den Tragödien: „This concept of *fortuna* can of course not be interpreted as Seneca's *Weltanschauung*. Its function can only be understood either as a counterpart to human willing or as popular belief". Auf diese Weise erklärt sich die Konzeption des zweiten Chorliedes mit dem Thema der Sterblichkeit der Seele, die in dem gleichen Stück entgegengesetzt wird.

[453] Nach Dingel, J., Seneca und die Dichtung, Heidelberg 1974, wobei er glaubt, das Chorlied bezweifele nicht die Schattenerscheinung Achills, bes. S. 93f.: „[D]eren [der Erscheinungen] objektiver Charakter wird

weitermacht (V. 371-375 *verum est an timidos fabula decipit/umbras corporibus vivere conditis,/cum conjunx oculis imposuit manum/supremusque dies solibus obstitit/et tristis cineres urna coercuit?*) oder dass der absolute Tod kommt und nichts von den Menschen übrigbleibt, um ihre Existenz zu bestätigen (V. 378-381 *an toti morimur nullaque pars manet/nostri, cum profugo spiritus halitu/immixtus nebulis cessit in aera/et nudum tetigit subdita fax latus*).

Ab Vers 382 verleiht der Chor dem totalen Niedergang der Welt Ausdruck, mit dem zugleich das Ende der Menschheit angekündigt wird. Alles unter der Sonne, mit ihrem Aufgang beginnend und mit ihrem Untergang zum Schluss gekommen, und alles, was der Ozean mit seinen Wellen überschwemmt, werden ein Ende haben. Mitsamt dem Fall der zwölf Sterne des Sternkreises (V. 386 *quo bis sena volant sidera turbine*) und dem Kommen der Hekate, des Mondes (V. 388-9 *quo properat modo/obliquis Hecate currere flexibus*), naht das Ende des Menschen. Der menschliche Geist wird in einem gewissen Augenblick verloren gehen, zerfließen wie Rauch und Wolken: *sic hic, quo regimur, spiritus effluet* (V. 396), in einer solchen absoluten Weise jedoch, so dass *post mortem nihil est ipsaque mors nihil* (V. 397), mit der tröstenden Zusicherung, dass der Tod nichts ist. Der Chor geht vom Thema des Lebens zum Thema des Todes über und zieht den stoisch geprägten Schluss, dass weder die Hoffnung noch die Angst[454] die Beständigkeit des menschlichen Lebens gewährleisten und den Tod verhindern können. Der Tod ist das endgültige Ende, und folgerichtig ist das Jenseits eine dem Traum entsprungene Fabel (V. 402ff.). Diese rationale Erklärung entspricht vordergründig dem epikureischen Weltverständnis, wie es insbesondere in Lukrezens *De rerum natura* (Buch 3, passim) formuliert wird. *mors individua est, noxia corpori/nec parcens animae* (V. 401-2), d.h. der Tod trennt nicht den sterbenden Leib von der lebenden Seele und schenkt nicht dem Gestorbenen Leben, da er nach dem Tod liegt, wo sich die nie Geborenen befinden, *quo non nata iacent* (V. 408).

Das zweite Chorlied stellt für die Mehrheit der Forscher[455] eine Inkongruenz in der gesamten Struktur der senecaischen *Troades* dar. Die Entwicklung der Idee, dass es

---

vom Kontext garantiert. Vielmehr ist es die philosophische Aufgeklärtheit des Chors, die von der Realität des Geistererscheinungen widerlegt wird."

[454] Die Ablehnung von Angst und Hoffnung sind Forderungen der stoischen Ethik, die Seneca auch in seinen philosophischen Schriften darstellt. Vgl. *de const. sap.* IX 2; *ep.* 5, 7; 13, 13; 47, 17; 82, 18; 110, 4.

[455] Für Zwierlein, O. „steht [das 2. Chorlied] völlig losgelöst als in sich geschlossene philosophische Betrachtung" (1966, S. 88); W. Schetter seinerseits hält das Lied für „eine wohl erwogene dramaturgische Fügung" (in: Lefèvre, E., WdF 310, Darmstadt 1972, S. 270). Zur Rolle des Liedes und sein Verhältnis zu der voranliegenden Ankündigung der Opferung der Polyxena und des Astyanax s. Lindskog, C. Studien zum antiken Drama II, Lund 1897; Boyle, A.J. (1994); Scherer, B., Seneca, Troades: Das zweite Chorlied, Münster 1995; Fantham, E. (1982). Sie schreibt über den Chor im 2. Gesang: „Thus we must conclude that this ode is not spoken by the Trojan women but from outside the dramatic action, to convey a philosophical antidote to archaic superstition. But […] the detailed cosmology of 382 is an outdated form

nach dem Tod nichts gebe, steht nicht nur zu der Erscheinung Achills im Widerspruch, sondern auch zu dem ersten Chorlied, bei dem der Chor das Glück des Priamos verherrlicht hat, der nach seinem Tod glücklich im Elysischen Hain wandelt (V. 157-160). Auf der anderen Seite erklärt der Chor in seinem zweiten Gesang, dass es weder Taenarus noch Cerberus noch im Allgemeinen das ganze Reich der Unterwelt gibt, sondern alle diese *rumores vacui verbaque inania* (V. 405) sind. Trotzdem ist festzustellen, dass der Inhalt des Chorliedes keinesfalls die Beschreibung der Erscheinung des Achill widerlegt und die ganze Szene der Forderung nach der Opferung durch Pyrrhus gegenübersteht. Überdies ist die Schattenerscheinung in der Streitszene nicht nur nicht vorausgesetzt, sondern sie steht zu ihr in deutlichem Widerspruch[456]. Die allgemeinen Äußerungen des Chors über den Tod und die sterbliche Seele der Toten stehen als ein einziger, selbstständiger und sich erfüllender Teil[457] der Tragödie, der in der Welt der *Troades* nämlich in der Welt der aufeinanderfolgenden Tode Unschuldiger keine Rolle zu spielen vermag, da er keinesfalls die reale Situation und die Vergegenwärtigung des Troia-Falls und der Opferung der Menschen betrifft. Die philosophische Auffassung des Chors im zweiten Chorlied dient jedoch nicht der Belehrung, sondern der Thematisierung und der Dramaturgie Senecas trotz der Widersprüche: Die Konsolationen des Chores (V. 67-163 und 371-408), jede um ihrer Absicht willen, antizipieren einerseits die Haltung der Opfer am Ende des Stückes und werden andererseits wegen der unmittelbar folgenden Handlung ernst genommen[458]. Wenn es aber um die Doppeldeutigkeit des Todes in der Tragödie des Seneca geht, kann dies dadurch erklärt werden, dass der Dichter lebenslang die Theorie der Immortalität zu fassen versuchte und sowohl von epikureischen, als auch von stoischen Doktrinen abhängig und trotz der vielfältigen (persönlichen und von Menschen, die am Hof lebten) Gefährdung des Todes zu keinem konkreten Schluss

---

of Stoic theory chosen for its poetic appeal and not because it was part of Seneca's convictions." Dagegen s. Davis, P.J.: „There can be no doubt that the women who sing Ode 1 also sing Ode 2. Ode 2 is not sung by voices from another world." (Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies, Hildesheim 1993, S. 47).

[456] Dagegen Seidensticker, B. 1969, S. 28: „Der Agon setzt Achilleus' Forderungen, die der Bote in direkter Rede wiedergibt, voraus." Es ist aber klar, dass während des Streits nicht einmal die Erscheinung Achills für gegeben gehalten wird, sondem die Opferung im Rahmen von Pyrrhus' Ambitionen gefordert wird, denen Agamemnon entgegensteht.

[457] Zurecht schreibt Lawall, G.: „The ode is so private, abstract and self-contained that it can be lifted out of the play and allowed to stand by itself as a poem in its own right. Yet, this detached meditation on death is intimately related to the theme and imagery of the death of the city in the play as a whole". (in: CJ 77, 1982, S. 244-252). Er nimmt die Bilder von Rauch und Wolken im 2. Chorlied (V. 392-395) in Anspruch, um zu zeigen, dass die Konzeption des Chorliedes der des gesamten Stücks ähnelt (V. 19-21 und 1053-4).

[458] Dadurch wird die Idee der Irrelevanz der Chorlieder Senecas und vor allem des zweiten Chorliedes der *Troades* abgelehnt. Scherer, M. verknüpft die das tragische Geschehen kreisenden Chorlieder, indem er sagt: „Der Vorstellung von Elysium (Tro I) folgt die tod-bringende Erscheinung des Achilles, dem *post-mortem-nihil* das erfolglose, unreal-unwirkmächtige Traumbild Hectors." (in: Zur Funktion des zweiten Chorliedes

gekommen ist. Es ist ebenfalls der Ausdruck der Paradoxie und der ständigen Bedrohung, in der Seneca lebte: Die achtjährige Verbannung nach Korsika, Intrigen und Morde am Kaiserhof oder seine angeblich positive Stellung als Mentor Neros lassen nicht zu, dass er einen optimistischen Aspekt des Lebens skizziert. Deshalb vermischen sich in seinem Werk widersprüchliche Meinungen, es zeigt sich, dass Seneca beide Aspekte vorführen wollte: Achills Erscheinung bestätigt, was das erste Chorlied festlegt, während die Erscheinung Hektors die Aspekte des zweiten Chorliedes rechtfertigt. Der angebliche Trost, den die Sterblichkeit der Seele bietet, wird in seinem Werk[459] vielmals widerlegt und scheint Divergenzen zu haben. Die Möglichkeit jedoch, durch die ungerechten Tode der Troianer die absolute Macht der Besiegten anzusehen, wie es der Kommos zwischen Hekabe und dem Chor (V. 142-163) erkennen lässt, wird mit diesem zweiten Chorlied zerstört, so dass die absolute Katastrophe[460] in den Vordergrund gestellt wird. Im Allgemeinen stellen die zwei ersten Chorlieder keinen kontradiktorischen Gegensatz dar, sondern zwei verschiedene Gruppen, auf die sich Trauer und Schmerz richten, und eine dadurch bedingte gedankliche Verschiebung, die sich durchaus als Weiterentwicklung von einer mehr traditionellen zu einer philosophisch-rationalen Sicht verstehen lässt. Überdies könnte die Reaktion des Chores auf die Opferung der Polyxena nicht besser ausgedrückt werden, als mit dieser totalen Verzweiflung und Enttäuschung der gefangenen Troerinnen, die in der Tötung des Mädchens seine Befreiung sehen[461]. Außerdem bildet die überraschende Ankündigung der zusätzlichen Tötung Astyanax' in Calchas' Spruch unmittelbar vor dem zweiten Chorlied den Endpunkt einer Kulminationslinie drohenden Leids, die schon der Botenbericht über Achills

---

der *Troades* des Seneca, in: Mnem. 52, Ser. 4, 1999, S. 572-578). Er bietet auch einen Forschungsüberblick über die Arbeiten, die die mangelnde Beziehung der Szenen in den *Troades* befürworten.

[459] Die Divergenzen sind auch in den philosophischen Schriften Senecas zu treffen. Motto, A.L. bietet in ihrem Artikel einen Überblick über die entgegengesetzten Äußerungen Senecas über den Tod: Seneca on Death and Immortality, in: CJ 50, 1944-5, S. 187-189. – Deshalb kann man den Schluss ziehen, dass sich der Gedanke des Trosts aus der Vernichtung der persönlichen Existenz nicht aus dem Drama selbst entwickelt, sondern Gedanke des Autors ist, wie ähnliche Darstellungen zeigen, vgl. *Thy*. 882-884, *ad Marc*. XXVI 6f.).

[460] Bishop, J. D. sieht in der inhaltlichen Selbständigkeit der Lieder in den *Troades* und ihre gegenseitige Widerlegung die politische Nuance des Stückes. Er schreibt: „The preachment of the odes is that socio-political organizations do come to an end (Ode I), that this end is recognizable as terminus non post quem (II), that the survivors do drift apart and join other organizations (III), that the parting is painful but man's natural optimism and will to live find for him a new ratio vivendi, and that therefore the normal survivor can acknowledge that what is past and gone is indeed past and gone (IV)." (Seneca's Troades: Dissolution of a Way of Life, in: RhM 115, 1972, S. 329-337).

[461] Davis, P.J. verknüpft in seinem Aufsatz die zwei verschiedenen Ideen des Todes in den *Troades* des Seneca dadurch, dass „in the case of Priam it is comforting to believe that he has survived and lives in freedom in the underworld. To believe, however, that Polyxena will survive and will in dying be married to Achilles is intolerable. This is a play in which a person's beliefs are determined by his or her emotional state." (Death and emotion in Seneca's Trojan Women, in: Deroux, C., Studies in Latin Literature and Roman History V, Bruxelles 1989, S. 305-316).

Erscheinung gemehrt hat. Andromaches Angst im dritten Akt, für den Rezipienten proleptisch bestätigt, nimmt diese Linie wieder auf und verbindet so in der Handlung potentielles mit aktualisiertem Leid. An diesem Kulminationspunkt steht die Konsolation des zweiten Chorlieds, die mithin zumindest indirekt auf die Griechen-Szene reagiert und mit der letzten Szene der Tragödie und der Tötung der beiden Kinder eng verknüpft ist[462]. In Hinsicht jedoch auf die zeitgenössiche Wirklichkeit könnte das zweite Chorlied den gegebenen Zweifel und die Unfähigkeit zeigen, zu konkreten und sicheren Ergebnissen zu kommen. Seneca wollte vielleicht die Frage anhand seiner Erlebnisse stellen, ob der Tod eigentlich der beste Weg zur Befreiung sei (s. 1. Chorlied), oder – pessimistisch sprechend – keinen Trost darstellt (s. 2. Chorlied), sondern überraschend und vorzeitig eintritt.

D. 3. 2 Das dritte Chorlied

Im dritten Chorlied (V. 814-860) drückt der Chor seine Sorge um sein Los aus, während er die Klage über den Tod (schon in den ersten beiden Chorliedern) dem Kummer über die Versklavung gegenüberstellt. Die letzten Entscheidungen für die kleinen Kinder sind getroffen, und die Frauen fühlen sich gezwungen, nicht länger über den Tod zu singen, sondern sich die zukünftige Sklaverei zu vergegenwärtigen und die möglichen Deportationsorte zu vermuten. Astyanax, die letzte Hoffnung der Troerinnen auf eine Wiederbelebung der Macht Troias, wird definitiv von Ulyxes verschleppt; nur das persönliche Schicksal der Frauen bleibt zu bejammern übrig. Neben der Angst vor dem zukünftigen Sklavendasein spürt man auch etwas von der Faszination der unbekannten Fremde. Die vom Chor vorgeführten Destinationen, obwohl sie Gemeinsamkeiten mit denen des Euripides in seiner *Hekabe* und seinen *Troerinnen*[463] zeigen, bestätigen ein persönliches Interesse Senecas an der Geographie und der Mythologie[464]. Er nennt Orte, die sich entweder in den beiden griechischen vorbildlichen Stücken kaum befinden[465], oder er verwirrt mit seinen Bestimmungen und der

---

[462] Besonders die Frage des Chores, *sed restat miseris vivere longius* (V. 377), enthüllt die traurige Wirklichkeit des Lebens, dass es nämlich elend und verächtlich ist, da es für die Troerinnen vom Schmerz begleitet wird. Zur gesamten Konzeption des Unrechten und des Elenden in den *Troades* s. Motto, A.L./Clark, J.R. (Maia 36, 1984, S. 157-163).

[463] Vgl. Eur. *Hek.* 447-448 und ausführlicher *Tro.* 197-214, 215-229, die das direkte Vorbild der senecaischen *Troades* beweisen.

[464] S. Fantham, E. (1982, S. 326): „In echoing his poetic predecessors Seneca is clearly displaying his independence; his epithets may be Homeric in sense or Ovidian in form, but they are redistributed, and his descriptive places blend poetic precedent with his own interest in mythology and geography."

[465] Die Stadt Athen, die in dem euripideischen Stück nicht nur erwähnt, sondern auch verherrlicht wurde, fehlt ganz im Stück des Seneca. Das Enkomium Athens betrifft nicht die senecaische Dramaturgie, da er,

Reihenfolge der Örtlichkeiten. Er spricht von Orten in der griechischen Landschaft, zu denen sie geführt werden können, und schließt sein Lied in einem leidenschaftlichen Ton mit dem Wunsch, dass er von dem Herkunftsort der Helena und der griechischen Führer des troianischen Zuges, die Troia geschadet haben, ferngehalten wird: *dum luem tantam Troiae atque Archivis/quae tulit, Sparte, procul absit, absit Argos et saevi Pelopis Mycenae,/ Neritos parva brevior Zacyntho/et nocens saxis Ithace dolosis* (V. 853-857).

Anstelle der Klage über das Los des Astyanax drückt der Chor in diesem Lied seinen persönlichen Kummer um seine Verlosung aus. Man würde hier die Reaktion des Chors auf die Entscheidung der Griechen, Astyanax zu töten, erwarten, aber was geschieht, ist eine abwegige Haltung der Troerinnen, die scheinen, als ob sie sich an die Wegführung des Kindes und seinen kommenden Tod nicht mehr erinnern.

D. 3. 3 Das vierte Chorlied

Die epikureische Nuance des vierten Chorlieds (V. 1009-1055) passt zu dem Moment der Handlung, nachdem Helena gekommen ist, um Polyxena zu ihrer angeblichen Heirat mit Pyrrhus zu führen, aber in Wirklichkeit ihre für den Zuschauer schon bekannte Opferung anzukündigen. Es handelt sich um eine allgemeine Klage des Chors über das Los der Troerinnen und den totalen Niedergang Troias. Er fühlt sich besser an, da die Lamentation nicht nur ihn, sondern alle Menschen, die einer solchen Katastrophe unterlagen, betrifft: *dulce maerenti populus dolentum,/dulce lamentis resonare gentes* (V. 1009-1010), was die Stellung der Helena weiterentwickelt: *vos levat tanti mali/comitatus: in me victor et victus fuit* (V. 913-4). Das allgemeine Unglück kann zu Trost umgewandelt werden, wenn man nicht allein steht, sondern Gefährten bei seiner Klage trifft, wenn die anderen sich an dem Kummer beteiligen. Dem Chor ist die unwiderrufliche Lage Troias bewusst; was er zu diesem Zeipunkt verlangt, ist, dass er zusammen mit den anderen, vom gleichen Schicksal Mitbetroffenen trauert, dass jegliches Glück verschwindet und der Eine auf die Unterstützung des Anderen vertrauen kann: *ferre quam sortem patiuntur omnes,/nemo recusat* (V. 1016-1017). Wenn es keinen Vergleich zwischen Glücklichem und Unglücklichem gibt, wenn die Diskrepanz zwischen zwei verschiedenen Umständen verschleiert wird, wenn ebenbürtiger Schmerz unter den Menchen geteilt wird, dann *est miser nemo nisi comparatus* (V. 1023). Der Chor fügt das Bild eines Schiffbruchs[466] hinzu, der

politisch gesehen, andere Stoßrichtungen gesetzt hat, die auf die Darstellung seiner Zeit und der neronischen Herrschaft gezielt haben.

[466] Das Motiv des Schiffbruchs, das vom Chor aufgegriffen wird, erscheint von dem künftigen Los der Griechen bei ihrer Rückkehr beeinflusst worden zu sein. Die mythologische Konzeption ist schon von Euripides in den *Troerinnen* beigelegt und in dem Prolog des Stückes bereits vorweggenommen, s. V. 66-7.

alle auf das Schiff befindlichen Personen betrifft, und genau diese Teilung der Gefühle macht die Katastrophe und die Verzweiflung erträglicher. Er benutzt weiter zwei mythologische *exempla*, Pyrrha und Deukalion einerseits und Phrixus und Helle andererseits, um zu zeigen, von welcher Bedeutung die Gemeinschaft bei der Klage ist. Das Lied schließt mit der Vergegenwärtigung der nachkommenden Deportation, die die Troerinnen in die Schiffe verteilen wird, und mit der endgültigen Katastrophe Troias, ihrem Brand als Signal einer einst mächtigen Stadt, wenn man sie rückblickend aus Entfernung sieht: *Ilium est illic, ubi fumus alte/serpit in caelum nebulaeque turpes* (V. 1054-1055).

D. 3. 4 Der Chor als Ganzes

Es ist folgerichtig, dass die beiden letzten Chorlieder an den Stellen einsetzen, an denen die ersten beiden Chorlieder abgeführt werden sollen. Nachdem Ulyxes Astyanax ergriffen hat, stellt er fest, dass damit nun endlich die Gelegenheit gekommen sei, dem Warten auf die Heimfahrt ein Ende zu machen (V. 813 *abripite propere classis Argolicae moram*). Dies nimmt der Chor als Ausgangspunkt, um sich im dritten Chorlied bange Fragen zur bevorstehenden Zerstreuung der Gefangenen über die ganze griechische Welt zu stellen (V. 814-860). Das Leid, dass der Abtransport in die Gefangenschaft mit sich bringt, wird gegen Ende des nächsten Aktes noch einmal zum vorherrschenden Motiv, als Helena verkündet, welches Verbannungslos die einzelnen getroffen hat (V. 972-1008). Das folgende vierte Chorlied (V. 1009-1055) schließt sich an diesen Gedanken an. Also ist selbst der Trost des geteilten Leides den zur Vereinzelung bestimmten Gefangenen verwehrt. Auffällig ist, dass der Chor bei der Reflexion über dieses Motiv den unmittelbar vorausgegangenen Schrecken, als Pyrrhus Polyxena ergreift (999-1008), gar nicht mehr berücksichtigt, sondern den gedanklichen Faden des dritten Chorliedes weiterspinnt, so dass die zwei letzten Chorlieder auf Gedanken über Gegenwart und Zukunft, also den Lebenden, beruhen, während die zwei ersten die Trauer und den Trost in zwei verschiedenen Konzeptionen für die Toten widerspiegeln. Es ist dennoch festzustellen, dass die Einbindung der Lieder in die Handlung äußerlich gegeben ist, obwohl von einer eigentlichen Rolle des Chors als eines an der Handlung beteiligten Partners nicht die Rede sein kann. Vielmehr bekommt man bei dieser Analyse den Eindruck, dass die im griechischen Drama der klassischen Zeit übliche Handlungseinbettung und besonders die Rolle des Chors in den euripideischen *Troerinnen* eine weit geringere Rolle spielt als die Fortentwicklung und die Reflexion bestimmter Motive und Gedanken. Es ist allerdings falsch, den Chor als *dramatis persona* zu leugnen,

seine Aussage jedoch als fortlaufende gedankliche Entwicklung zum zentralen Thema des Stücks zu betrachten. Die Aussicht nämlich auf ein zutiefst verhasstes Weiterleben, auf Sklaverei unter verabscheuter feindlicher Gewaltherrschaft, kann zu zwei Überlegungen führen, die sich ein Verzweifelter vor Augen zu halten vermag, um die Verzweiflung überhaupt aushalten zu können. Jede dieser beiden Überlegungen aber richtet sich auf eine jeweils andere Zielgruppe, je nachdem wem Trauer und Schmerz gelten: Im Gedanken an die bereits Verstorbenen erscheint die Vorstellung tröstlich, diese an einem Ort zu wissen, wo das Elend, das die Zurückbleibenden erleiden müssen, sie nicht erreichen kann. Der traditionelle Mythos, der die gefallenen Helden im Elysium weilen lässt, bietet sich hier als Trost in diesem von der eigenen Person auf die andere Zielgruppe übertragenen Schmerz besser an als der Zentralgedanke des zweiten Chorlieds, die völlige Auflösung der Existenz. Er würde an dieser Stelle zu sehr einen Pessimismus betonen, der die Leistungen der erwähnten Helden, die Herrschaft des Priamos und die Tapferkeit Hektors, als völlig sinnlos erscheinen ließe. Ganz anders dagegen das zweite Chorlied. Hier erscheint die traditionelle Vorstellung von der Weiterexistenz über Bord geworfen, wohl aus dem Grunde, dass der Chor jetzt den Blick nach innen richtet, auf die persönliche Existenz und ihre Begrenztheit. Die mythologische Selbstvertröstung auf ein Weiterleben im Elysium nach dem Tode geht für die troianischen Frauen nicht mehr auf. Also erötern sie als Alternativmöglichkeit die epikureische Lösung. Weil schließlich mithin offenkundig keine fertige philosophische Lehre vermittelt werden soll, lässt sich der Chor schwerlich als didaktisches Instrument Senecas ergreifen, durch das er stoische Lehrmeinungen als Kommentare zur dramatischen Handlung abgäbe[467]. Dass der Chor aber der Dramaturgie Senecas und der Entwicklung der Thematik dient, scheint akzeptabel zu sein, da einerseits am Ende des Stückes die Erkenntnis steht, dass es zwar für die Trauer über den Verstorbenen Heilmittel gibt, die Verzweiflung der Überlebenden über ihr Schicksal dagegen im Bewusstsein der Leidensgemeinschaft nur einen schwachen Trost hat (sc. das vierte Chorlied). Der Chor ist letzten Endes derjenige, dessen Leben katastrophal von Geschehnissen affektiert ist, die er nicht kontrollieren kann. Wir können in der Gestalt des Chores die römischen Bürger erkennen, so dass die Vorgänge in Troia Auswirkungen auf das ganze Gemeinwesen haben. Als Gruppe, die deshalb von den Ereignissen betroffen ist, kann der Chor in seinen Liedern eine Einschätzung aus einer weiteren

[467] Schetter, W. (1972, S. 230-271, bes. 270): „Volkstümlich-mythischer Glaube und aufgeklärt-philosophisches Räsonnement werden gegeneinander ausgespielt, und zwar dergestalt, daß dieses durch jenes am Ende widerlegt wird."

wichtigen Perspektive zum Ausdruck bringen. Andererseits ist geschehen, was schon Davis über die Chöre in den *Troades* gesagt hat: „The odes [...] function as intervals between emotional 'high-spots' " (Shifting Song, 1993, S. 223).

D. 4 Dritter Akt. Die Konfrontation zwischen Macht der Sieger und letzter Hoffnung der Besiegten

Das Leid der Troerinnen klagt im dritten Akt (V. 409-813) Andromache, um ihren Kummer um das Los der Gefangenen und ihr eigenes zu äußern[468], das sie mit dem Leben ihres Mannes eng verknüpft. Sie spricht von dem hoffnungslosen und unwiderruflichen Tod ihres Mannes, Hektor, der ihr jeden Gedanken an ein zukünftiges Leben genommen hat: *Ilium vobis modo,/mihi cecidit olim, cum ferus curru incito/mea membra raperet et gravi gemeret sono/Peliacus axis pondere Hectoreo tremens* (V. 412-415). Sie trägt bereits am Anfang ihres Auftritts ihre Gefühle vor, die am meisten von Furcht beherrscht sind. Obwohl sie die Ausweglosigkeit ihrer Situation erkennt, wundert sie sich und beschwert sich darüber, dass sie solche Angst empfindet: *miserrimum est timere, cum speres nihil* (V. 425). Diese Angst steht mit dem Schicksal des Astyanax im Zusammenhang, den sie sich verpflichtet fühlt, zu beschützen, da er ihre letzte Hoffnung und die einzige Reminiszenz von Hektor (s. V. 461-474) darstellt. Der *terror* (V. 435) entspringt einem nächtlichen Traumgesicht oder einem somnambulen Wachzustand, in dem der Schatten Hektors sie aufgefordert hat, den Sohn zu verbergen, während ein intertextueller Diskurs über den troianischen Krieg angeboten wird. Der Dichter hat zeigen wollen, dass dieser Traum reales, freilich unsichtbares Geschehen zutreffend wiedergibt, dass er den Blick in die Unterwelt und darin in die Zukunft tatsächlich freigibt. Durch diese Einführung des Traummotivs formiert sich in den *Troades* eine Genealogie des Schreckens, die Tote und Lebende dem gleichen *fatum* ausgesetzt zeigt. Die Darstellung, die Andromache von diesem Traum gibt (V. 438-460), ist offensichtlich als Gegenstück zur von Talthybios zu Beginn des zweiten Aktes berichteten Erscheinung des Achill zu verstehen (Ov. *Met.* XIII 439-443; vgl. auch Eur. *Hek.* 109ff.). Durch die Verse 430ff. werden die beiden Geistererscheinungen zueinander parallel gesetzt. Darüber hinaus sind diese korrespondierenden Vorgänge, wie ein Vergleich der einander entsprechenden Berichte des Talthybios und der Andromache lehrt, kontrastierend aufeinander abgestimmt. Der

[468] Owen, W. H. sieht in dem Auftritt Andromaches und in Bezug auf die anderen sich in Klagen befindenden Troerinnen „an explicit development of her disassociation from them [...]. The existence of Astyanax has forced her displacement from her natural society and condition." (in: WS 83, 1970, S. 118-137). Die Klage ist sicherlich nicht ihr erstes Ziel, da sie von dem Traum beunruhigt, zu einer sicheren Lösung für die Rettung ihres Sohnes kommen muss.

die Opferung Polyxenas verlangende Schatten des Achill ist eine Furcht einflößende kriegerische Schreckgestalt (V. 181ff.). Dagegen bietet der Schatten Hektors das bedrückende Bild äußerster Niedergeschlagenheit[469]. Wie außerdem Achill, der die Opferung Polyxenas nicht nur fordert, sondern auch durch die von ihm bewirkte *mora* der Windstille erzwingt, eine entscheidende Funktion in der Polyxenahandlung zukommt, so musste auch Hektor in noch umfassenderer Weise mit in die Astyanaxhandlung einbezogen werden, und sei es auch nur in Gestalt der durch seine Erscheinung in Andromache erweckten Hoffnung auf Hilfe bei dem Versuch, Astyanax zu retten. Die Konzeption des schwachen Hektor wird durch den sprachlichen (vgl. *Aen.* II 271 mit *Tro.* 448; *Aen.* II 270 mit *Tro.* 443; *Aen.* II 290 mit *Tro.* 454 u.a.) und inhaltlichen Bezug auf Vergils Gestaltung von Aeneas' Traum vom toten Hektor (*Aen.* II 268ff.) unterstützt, der eine Art Manifest künftiger Größe Roms ist. Vergil korrigiert die homerische Troia-Konzeption, die die Griechen als Sieger ausweist. Seneca seinerseits geht möglicherweise noch weiter: Die Handlung der *Troades* formuliert es als feststehendes Gesetz, dass alles Große sich zwangsläufig überhebt und stürzt. Die Sieger über Troia werden in nicht allzu langer Zeit von anderen, vielleicht Mächtigeren abgelöst werden. Selbst wenn man in diesen Erneuerern die Römer sehen will, so wäre doch auch ihnen irgendwann der Untergang beschieden –eine kühne, implizite Negierung der ewigen Dauer des römischen Imperiums.

Hektor hatte der Andromache den Auftrag gegeben, Astyanax vor den Griechen zu verbergen, und sie sieht in Furcht und Verzweiflung am Grab ihres Mannes den einzigen Rettungsort ihres Kindes vor den unbarmherzigen Gelüsten der Griechen, denn *est tumulus ingens coniugis cari sacer,/verendus hosti, mole quem immensa parens/opibusque magnis struxit, in luctus suos/rex non avarus: optime credam patri* (V. 483-486). Nur dieser Ort kommt in Betracht[470], weil er das einzige Grabmonument ist, das die Wut der Griechen verschont gelassen hat und mit einer Ehre und Rücksicht dem troianischen Helden gegenüber verbunden ist. Zwar erhofft sich Andromache von dem toten Gatten, der in ihrem Traum erschienen ist, um für den Sohn besonders Sorge zu tragen, Schutz und

[469] Die Parallelität der beiden Szenen, in denen eine Schattenerscheinung angekündigt wird, wird auch von Schetter, W. betont: „Die mit *qualis* eingeleiteten Vergleichsreihen des Talthybiusberichts finden ihr konträres Gegenstück in der mit *non qualis* eröffneten Komparationsfolge in Andromaches Traumerzählung (443ff.)".

[470] Das Motiv des Versteckens eines Kindes ist uns schon aus der euripideischen *Andromache* bekannt, wo sie ihr Kind verbirgt. In der römischen mythologischen Tradition und besonders der Tragödie *Astyanax* des Accius kommt das Motiv der Verhüllung bereits vor, der Ort ist aber anders, nämlich sind die Berge das Versteck des kleinen Troianers (vgl. Ribbeck, O., Die römische Tragödie, Hildesheim 1968, S. 412f.). Vielleicht ist die Wahl des Grabmals des Hektor von Seneca mit Absicht gewählt, um die Rolle des Todes

Hilfe für Astyanax. Doch muss sie andererseits befürchten, den bereits von den Griechen zum Tode Verurteilten dadurch von vornherein dem Untergang preiszugeben, dass sie ihn an einem so ominösen Ort verbirgt, dass er dem Tod anheimgegeben wird. Sie sieht aber keine andere Lösung, da es in Wirklichkeit kein Versteck gibt, das Sicherheit für ihren Sohn zu bieten vermag; deshalb kann sie bis zum letzten Augenblick der Entscheidung nicht beruhigt werden[471]. Auch durch das Anvertrauen des Sohnes dem Grab ihres Mannes erfüllt Andromache eine Hoffnung, die wohl bekannt unter Liebhabern ist, i.e. dass sie durch den Tod eng verbunden sein können[472], ein Bild, das die Anziehungskraft der Vergangenheit hervorhebt. Auch wenn ihr Sohn das Grabmal betreten soll und er in schlichter kindlicher Angst vor der dunklen Öffnung zurückschreckt, interpretiert Andromache dies als Zeichen ausgerechnet einer heldenmutigen, hektorähnlichen Scheu vor einem feigen Versteck (V. 503-505), das wieder in vergangene Zustände mündet. Sie kommt aber auf andere Weise als Hekabe zu der Erkenntnis, dass das Totengedenken nicht der einzige Lebenszweck sein kann. Sie destruiert langsam ihre Rolle als *fida coniunx* und muss lernen, dass ein Krieg auch die Erinnerung an die Toten verändert. Sie fasst endlich ihren Entschluss mit den Worten: *fata si miseros iuvant,/habes salutem; fata si vitam negant,/habes sepulcrum* (V. 510-512). Bei diesem Versuch hat sie den Beistand des *senex*, der sie daraufhin auffordert, sich vom Grabhügel zu entfernen, um das Versteck nicht zu verraten und so den Griechen gegenüber zu behaupten, dass Astyanax bei der Eroberung Troias umgekommen ist (V. 493 *urbe in eversa perit*), was im Folgenden geschieht, wenn Andromache wünscht: *dehisce tellus tuque, coniunx ultimo,/specu revulsam scinde tellurem et Stygis/sinu profundo conde depositum meum* (V. 519-521), ohne zu wissen, dass sie in Wirklichkeit für den Tod und nicht für die Rettung ihres Sohnes betet. Er kündigt zum Schluss die Ankunft des Ulyxes an, von dem

---

und des Weiterlebens der Seele in seinem Werk zu betonen, da beide unter den bevorzugten Themen in seiner Philosophie und angesichts des Todeserlebnisses am Hof waren.

[471] Die Athetese der Verse 496ff. von Friedrich wird von Steidle mit Recht widerlegt. Die Wiederholung seitens Andromache der Fragen nach der Sicherheit der Verstecke für Astyanax: *quis te locus, quae regio seducta, invia tuto reponat...*(V. 498ff.) stehen nicht im Widerspruch zu der vorhergehenden Stichomythie zwischen ihr und dem *senex* in Bezug auf ihren Traum und den Grab Hektors als Fluchtort seines Sohnes. Die Angst der Mutter kann diese einander folgenden Fragen wohl erklären. – Zu der Behandlung dieser Verse s. ausführlicher W. Steidle, in: E. Lefèvre, WdF 310, Darmstadt 1972, S. 210-213. Eine Bibliographie zu der überlieferten Versfolge nach 489ff. bietet B. Seidensticker, B. (1969, S. 79, Anm. 43).

[472] S. Ov. *Metamorph.* IV 157.

[473] Das heimtückische und zweifelhafte Denken des Ulyxes wird in der Tragödie schon in der mythologischen Tradition klargestellt. Zum Bild des Ulyxes in der griechischen und römischen Literatur s. Stanford, W.B., The Ulyxes Theme, Oxford 1954, bes. S. 244-5 für den Ulyxes in den *Troades*

Andromache am meisten zu fürchten hat; er wird von vornherein als ein Mann[473] mit *gressus nefandos* (V. 518) bezeichnet und Andromache erkennt seine listige und trügerische Stimmung (*dubio gradu/vultuque: nectit pectore astus callidos* V. 522-523). Der täuschende Charakter des Ulyxes, der schon vor seinem Auftritt, sowohl von *senex* als auch von Andromache erkannt wurde, stellt für den Zuschauer eine hoffnungslose Situation dar, da die Troer nach ihrer Katastrophe schwer an eine Rettung glauben können. Die Gesprächsverdichtung aber zwischen den Repräsentanten der beiden Seiten des troianischen Krieges markiert einen Wechsel in der Konfrontationsweise der Charaktere, die auf der Haltung des Gegenübers beruht. In der Rede der beiden werden Hoffnung[474] und endgültige Katastrophe, Glauben und Misstrauen in einem gewissen Maße kombiniert, Seneca lässt sie jedoch jeden Augenblick von positiver Erwartung unwiderruflich in eine ausweglose Situation nicht nur der Gefangenschaft, sondern auch der Tötung von unschuldigen Menschen geraten.

Das für die Troerin vergebliche Wortgefecht zwischen Ulyxes und Andromache fängt mit der Rede des griechischen Führers an, der gekommen ist, die Vorschrift der *fata* zu verkündigen. Seine Ankunft wird von der Bestätigung markiert, dass die Entscheidung zur Beseitigung des kleinen Astyanax nicht Ulyxes' persönlichen Motivationen entspringt, sondern den gemeinsamen Wunsch der griechischen Flotte äußert, dass sie nichts anderes als ein einstimmig gefasster Beschluss des Griechenheeres ist: *Graiorum omnium/procerumque vox est* (V. 526-27). Die *fata* nämlich fordern, dass der Sohn Andromaches geopfert werden muss, damit die Verspätung bei der Rückreise der Griechen (wie schon Talthybios in Versen 164ff. klar gemacht hat) ihr Ende findet. Was Ulyxes *ore meo* (V. 525) verlangt, ist nichts anderes als *Graiorum omnium procerumque vox* (V. 526-527), die in der Wirklichkeit mit den *fata* verknüpft ist: *hanc fata expectunt* (V. 528). Er nennt sich Diener eines harten Schicksals, bezeichnet seine Mission als vom *fatum* gefordert. Bald aber werden die Ausreden des Ulyxes deutlich: Es geht nicht um eine Forderung des Fatums, sondern um die *sollicita pacis incertae fides* (V. 529), die Sicherung des Friedens unter den Griechen und den *semper a tergo timor* (V. 530), ihre Furcht, dass sie keine Ruhe haben können, solange Astyanax am Leben ist; d.h. Ulyxes kümmert sich um

[474] Draper, P.A. hat von der Hilflosigkeit der Frauen in den *Troades* des Seneca gesprochen. Er betont die technische Anlage des Autors, vor jeder Niedergeschlagenheit Hoffnung zu erregen, damit danach die totale Katastrophe um so tragischer skizziert wird. Er sagt: „While the play moves steadily toward a terrible conclusion, the movement is episodic, and within the three episodes we see patterns of rising and falling hopes. After revealing a situation of complete powerlessness and disaster, Seneca suggests the possibility of escape or hope that the disaster may after all be averted or at least ameliorated." (In: Structural Enhancement of a Theme in Seneca's *Troades*, CB 66, 1990, S. 103-6).

die Sicherung seiner künftigen Pläne, und wie schon Owen gesagt hat: „To the present victor belong the future and the power.“[475] Die *fata*, von denen der Seher wie von ominösen Gewalten gesprochen hatte, werden anschließend als unumgängliche politische Notwendigkeit, und zwar unter Berufung auf Calchas, ausgelegt. Außerdem stellt die Konvergenz zwischen den Hoffnungen der Besiegten und den Befürchtungen der Sieger, die gemeinsam auf den noch lebenden Troern und besonders auf Hektors Sohn beruhen, klar, dass die Tötung des Astyanax kein überflüssiger Akt brutaler Gewalt ist, sondern sich aus der Konstellation der realen, so und nicht anders beschaffenen Gegebenheiten als politische Unumgänglichkeit zwangsläufig ergibt. Diese unabänderliche Opferung des Astyanax wird im Folgenden von Ulyxes mit einer Reihe von Gleichnissen erklärt, die den *stirps* (V. 535), den Nachkommen Hektors besonders hervorhebt. Vier Bilder stellen in den Vordergrund die Gründe für die Notwendigkeit der Opferung: *generosa in ortus semina* (V. 536), die dem Vater entspringenden Erbanlagen, *magni parvus armenti comes* (V. 537), der mit der vom Vater geerbten Fähigkeit die Herde führen kann, *tenera caeso virga de trunco* (V. 541), die das Verhältnis zwischen Mutter/Baum und Sohn/Spross darstellt und zum Schluss von der Seite der beängstigten Sieger her, *male relictus igne de magno cinis* (V. 544), die katastrophale Bedrohung für die Griechen. Um die in Form dieser Gleichnisse vorgebrachte Macht Hektors Sohnes machen sich die Griechen Sorgen, und deshalb verschieben sie ihre Rückkehr auf einen späteren Zeitpunkt, wenn die Tötung des Astyanax sicher ist. Er beendet seine Argumentation auf eine Weise, die ihn selbst und sein Bild als guten Mann nicht verletzt, so dass die Entscheidung zur Opferung an dem *fatum* zu liegen scheint, wie schon in der Vergangenheit Agamemnon eine entsprechende Beseitigung seiner Tochter Iphigenie ertragen musste (V. 555). In diesem Moment wird das Geschick der zwei Kinder in enge Verbindung gebracht, da Fortuna diejenige zu sein scheint, die das Leben der Menschen bestimmt.

Andromache unternimmt den Anlauf, Ulyxes zu täuschen[476], indem sie sagt, dass sie den Ort, wo er sich angeblich befindet, oder noch schlimmer, ob er noch am Leben ist, ignoriert. Ihre Erwiderung gibt Ulyxes den Anlass, eine Reihe von Fragen zu stellen,

---

[475] Owen, W. H., Time and event in Seneca's Troades, in: WS 83, 1970, S. 118-137, bes. S. 130. Er hat also den Gegensatz zwischen dem künftigen Interesse des Ulyxes (Telemach) und dem in die Vergangenheit gehörenden Schwerpunkt der Aktion des Agamemnon (Priamos) dargestellt. Trotzdem ist in dem Verhalten des letzten nicht zu verkennen, dass er sich auf sein persönliches Wohl und seine keiner Niederlage unterliegende Macht richtet, er also an seiner zukünftigen Stellung, wie auch Ulyxes, interessiert ist.

[476] Anliker spricht von Retardierung, die sich meistens in der dritten Akt der Tragödien Senecas befindet, in dem das Opfer auftritt. S. Anliker K., Prologe und Akteinleitung in Senecas Tragödien, Bern/Stuttgart 1960, S. 80.

die ihn zu der erwünschten Wahrheit führen werden, da er die List der Andromache durchschaut. Er beschränkt sich bei seiner Rede nicht nur auf Fragen nach dem Los des Astyanax, sondern benutzt auch seine Macht und seine überlegene Stellung, um Andromache zu bedrohen. Er spricht von *igni, morte, cruciatu* (V. 578), mit denen er gegen die Ungehorsamkeit und die Verweigerung der Mutter, die Wahrheit zu enthüllen, angreift. Aus der Position des Mächtigen ist er in der Lage, sich durchzusetzen und die schwache Position der gefangenen Frauen in Kauf zu nehmen, da *necessitas plus posse quam pietas solet* (V. 581). Andromache scheint ihrerseits unberührt von den Drohungen der griechischen Gewalt zu sein und besteht mit aller Bestimmtheit darauf, dass sie keine Furcht empfindet und dass der Tod ihr einziger Wunsch ist. Die Reaktion der Andromache führt Ulyxes zu milderen Äußerungen, die seiner Sorge um sein eigenes Kind, Telemach, entspringen. Er hält an der Meinung fest, dass die Forderung nach Astyanax mit seiner Angst vor dem Leben seines Sohnes zusammenhängt, *bella Telemacho paras* (V. 593). Er versucht seine Taktik zu ändern, so dass er nicht als ein willkürlicher Herrscher dargestellt wird, sondern als ein empfindlicher, aus der Stelle eines Vaters sprechender Mann auftritt, der für das Los seines Kindes, aber auch aller Kinder der Griechen sorgt, die von der Möglichkeit der Rache eines einzigen Gegners, des Astyanax, bedroht sind.

Die Bestätigung Andromaches, Astyanax sei schon tot, wird am Anfang von Ulyxes für wahr gehalten. Er fragt nach der *fide* (V. 598), der Glaubwürdigkeit, mit der er ihre Worte hinnehmen kann und sie beschwört, dass ihr Sohn unter den Toten liegt. Der Verhüllungsversuch Andromaches enthält jedoch die Wahrheit über den eigentlichen Zufluchtsort des Söhnchens: *inter extinctos iacet/ datusque tumulo debita exanimis tulit* (V. 603-604), ein Versuch, der am Ende Ulyxes den Anlass gibt, seine für den Sohn des Hektors todbringenden Schlüsse zu dessen Versteck zu ziehen. Am Anfang erklärt sich Ulyxes bereit, den Worten der Mutter Glauben zu schenken und den Griechen die Nachricht von Astyanax' Tod anzukündigen. Trotzdem denkt er mit einer momentanen Reaktion darüber nach, ob er einer Mutter Glauben schenken soll, und ob es möglich ist, dass eine Mutter ein von vornherein ominöses Versteck für die Rettung ihres Sohnes erfinden könnte. Er ermutigt sich deshalb selbst, klug und listig zu sein und seine wirkliche Natur zu entfalten: *nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos/ nunc totum Ulixem* (V. 613-614), um sich erfolgreich mit dem geheimnisvollen Verhalten der Troerin auseinanderzusetzen. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf die angsterfüllten Reaktionen und Sorgen der Andromache, beobachtet ihre *anxios gressus* (V. 616) und provoziert ihre mütterliche

Furcht, indem er das von den Griechen zugedachte Schicksal des Astyanax enthüllt: Er werde von der Burg Troias weggeschleudert. Andromache reagiert zitternd auf die Nachricht und wird in die Falle des Ulyxes gelockt. Deshalb fängt er mit seinem Täuschungsmanöver an, das er mit Andromache vollzieht, und befiehlt seinen Trabanten nach dem kleinen Kind zu suchen, um die Furcht der Mutter mehr zu steigern. Andromache versucht ihre Angst durch die Ausrede der langjährigen Drohung zu decken, die ihr keine Möglichkeit lässt, auf die Geschehnisse mit Gelassenheit zu reagieren, da *dediscit animus sero quod didicit diu* (V. 633), auf den Krieg und seine Folgen hinweisend. Die vor Entsetzen zitternde Frau, die sich aber täuscht, dass ihre Angst nur auf die Plage des Troiafalls zurückzuführen sei, konfrontiert Ulyxes mit der von Calchas zugefügten Bestätigung, dass an der Stelle des kleinen Astyanax die Zerstörung des Grabmals des Hektors die sichere Rückreise der Griechen gewährleisten kann (V. 638-640).

Dass Ulyxes' Drohung nur eine Finte ist, die Andromache zu Äußerungen der Furcht verleiten soll, aus denen dann klar wird, dass Astyanax, entgegen der Behauptung Andromaches, noch am Leben ist, zeigt sich im Folgenden. Sie entwickelt in einem à part-Monolog alle ihren Gedanken über das Los ihres kleinen Sohns und zugleich über das Grabmal und die Ehre ihres Mannes. Sie gerät in Verwirrung, da sie zunächst die Tragweite der Androhung des Ulyxes nicht erfasst. Die Profanierung von Hektors Grabmal würde die Vernichtung des Astyanax bedeuten, aber Andromache glaubt, zwischen den beiden für sie gleich furchtbaren Alternativen wählen zu können und wählen zu müssen, während sie ihre Gedanken mit dem senecaischen Topos *Quid agimus?* einführt (V. 642). Gerade deswegen wirkt ihr Monolog, in dem sie zwischen diesen in Wirklichkeit nicht mehr vorhandenen Möglichkeiten hin- und herirrt und an der tatsächlichen Alternative – der Auslieferung des Astyanax oder seinem Untergang zugleich mit der Zerstörung von Hektors Grabmal – vorbeiirrt, so quälend. Angesichts der Drohungen des Ulyxes appelliert Andromache an die *fidem* (V. 665) der Götter und diejenige Achills und seines Nachkommen, Pyrrhus, als der erste Priamos die Leiche Hektors zu seiner Bestattung gegeben hat.

Das Beharren Ulyxes auf der Zerstörung des Grabmals führt Andromache zu einer Rede voller Wut und Hass auf die Griechen, die während des troianischen Feldzuges keine Gelegenheit versäumt haben, die Grabmonumente und die Tempel der Götter

anzugreifen[477], da ihr *furor* (V. 670) immer die Motivation zu ihren abscheulichen Aktionen darstellt. Andromache fühlt sich gezwungen, sich selbst gegen die Agressivität der Griechen zu wehren und beschließt, durch ein erträumtes Wunschbild wie eine Mänade oder eine Amazone die unvernüftige und unheilige Zerstörung des Grabes zu verhindern. Doch trotz ihrer eigentlich hilflosen und verzweifelten Lage werden die Soldaten die Durchführung des Befehls für einen Augenblick verzögern, bis Ulyxes fordert, dass sie ihrer Pflicht entsprechen müssen: *cessatis et vos flebilis clamor movet/furorque cassus feminae?* (V. 678-9). Der Dichter erweckt für den Charakter des Ulyxes im ersten Teil des Gesprächs die größtmögliche Sympathie und belastet ihn mit der größtmöglichen Antipathie ab dem Moment des Zweifels, indem er ihn den Mord unbarmherzigerweise begehen lässt. Andromache stürzt sich auf das Grab und hofft, den Tod zu finden, doch in der Tat wird sie nur beiseite geschleudert. Als ihre eigene Hilfe sich als gänzlich unzureichend herausgestellt hat, ruft Andromache den Geist ihres Mannes an: *rumpe fatorum moras, molire terras, Hector* (V. 681-682). Aus Andromaches Glauben, dass nun endlich Hektor ihr beistehen müsse, entspringt die Halluzination eines siegreich heranstürmenden, fackelbewehrten Hektor solcher Gestalt wie einst, als er den Brand in die griechische Flotte trug: *arma concussit manu,/iaculatur ignes* (V. 683-684).

Die Unnachgiebigkeit des Ulyxes und die Drohung der unmittelbaren Schändung des Grabes mitsamt der Tötung des noch lebenden Kindes führt Andromache dazu, ihre Taktik zu ändern und einen neuen Weg zur Überzeugung des Ulyxes zu wählen, nämlich den des Flehens[478] (V. 691ff. *Ad genua accido supplex, Ulixe*). Sie erkennt, dass Ulyxes zu täuschen ein schwieriges Unterfangen ist und benutzt nun Astyanax als Instrument, um Ulyxes umzustimmen. Sie bittet den griechischen Führer darum, die Machtlosigkeit und die Verzweiflung einer Mutter nicht außer Acht zu lassen und ihre Liebe zu Astyanax mitzuempfinden. Damit die Gemeinsamkeit und nicht mehr die Konfrontation mit Ulyxes gesucht wird, hofft sie auf das liebevolle Zusammensein seiner Familie, wenn er siegreich heimkehrt; aus dem Umstand noch, dass auch er Kinder hat, soll nun die Rettung erfolgen: *sic te iuvenis excipiat tuus, et vota vincens vestra felici indole/aetate avum transcendat, ingenio patrem* (V. 700-702), wie gleichfalls Andromache erwartungsvoll das

[477] Die Verschleppung der Kassandra durch Aias (Proklos, Allen 108; Apollod. V 22; Virg. *Aen.* II 403-6) und der Raub des Palladiums durch Ulyxes und Diomedes sind Beweggründe für die weitere Bestrafung der Griechen, die sich außer dem dramatischen Geschehen der *Troades* befindet. Hier ähnelt die technische Bearbeitung des Mythos von Seneca der des Euripides in seinen *Troerinnen*.

[478] Die gefordete Opferung des Astyanax ist in dieser Darstellung keine unumstößlich feststehende Gegebenheit, sondern wird zum Anlass für die folgende lebhafte agonale Redeauseinandersetzung. Diese Konfrontation ähnelt der zwischen Hekabe und Ulyxes in der *Hekabe* des Euripides, wobei für Hekabe die

Heranwachsen ihres Sohnes zu einem dem Hektor ebenbürtigen Abbild erhofft. Sie schließt die Preisgabe ihres Geheimnisses ab, indem sie den Schutz ihres Sohnes erbittet: *miserere matris: unicum adflictae mihi/ solamen hic est* (V. 703-704).

Das Beharren des Ulyxes darauf, dass Andromache das Versteck enthüllen muss, und seine listige Aufforderung, dass sie nach der Enthüllung nach einer Bitte trachten kann, die ihr angeblich die Rettung ihres Sohnes bedeuten werde, verwandelt sich Andromache zu einer noch passiveren und leidenderen Mutter, die in ihrem Kummer und ihrer Verzweiflung Ulyxes, dem heimtückischen Griechen[479], Glauben schenkt. Sie ruft ihren Sohn und führt ihn den Augen Ulyxes vor, während sie von Astyanax verlangt, dass er vor den Griechen flieht, seine königliche Herkunft vergisst und seine Knechtschaft und die Beugung vor griechischer Macht akzeptiert (V. 712ff.). Ihre vergebliche Hoffnung liegt darin, dass sie glaubt, dass die Macht des Ulyxes in höherem Grad moralisch ausgeübt werde und deswegen auch er sich von der Sorge einer Mutter überreden lassen würde. In ihrer flehenden Rede fährt sie fort und erinnert ihn an eine Situation, als die Griechen eine mildere und barmherzige Haltung gegenüber den Troern gezeigt haben: Als Herakles nach Troia gekommen war, um Rache für Laomedons Betrug zu nehmen[480], um Troia zu zerstören, hat er das Leben des kleinen Priamos geschont und sich im Gegensatz zu seiner gewaltigen Haltung von den Tränen des Kindes beeinflussen lassen. Sie fordert deshalb Ulyxes: *discite mites Herculis iras* (V. 730) und dass Fortuna den letzten und entscheidenden Ausschlag für das Los des Sohnes gibt. Da sich der nunmehr mächtige Ulyxes anders als der damals mächtige Herakles verhält, werden an dieser Stelle zwei verschiedene Arten, Macht zu gebrauchen, gegenübergestellt. Obwohl er nachsichtig zu sein scheint, da er sagt, dass der Kummer einer Mutter ihn berührt (V. 736), stellt er in den Vordergrund die Trauer der griechischen Mutter, die sie erleiden müssen, wenn der mögliche Rächer des Troiafalls Astyanax am Leben bleibt (V. 736-8).

Ausübung der Macht an moralische Kategorien gebunden ist, während Ulyxes seine Macht zu egoistischen Zwecken gebraucht (s. erstes Epeisodion V. 216-443).

[479] Dass Andromache das hinterlistige Verhalten und Charakter des Ulyxes schon bewusst ist, hat sie schon in den V. 522-3 offenbart. Auch der senex kann seine *nefandos gressus* (V. 518) erkennen.

[480] S. auch *Tro.* 132-137. Zur Behandlung des Mythos von den Mythographen und die Rolle des Priamos in der Vernichtung der Troianer von der mächtigen Hand des Herakles s. Eur. *Tro.* 79-818 und Verg. *Aen.* IX 599 und 635. –Fantham, E. schreibt in ihrem Kommentar zu Troades in Bezug auf Priamus' Teilnahme an der Handlung: „It seems clear [...] that Seneca himself must be responsible for this interpretation in terms of clemency; Stoic theology had already attributed many surprising moral qualities to this archetypical thug, Hercules the savior, but it is unlikely that any other episode from his mythical career could have been used to support this attribution. In *de ben.* I 13, 3 Seneca calls Hercules *bonorum vindex* -a man who fought and won only for others, not himself." (1981, S. 311-12). – Vgl. Rose, A., Seneca's *HF*: A politico-didactic reading, in: CJ 75, 1980, S. 135-142, bes. S. 141: „Seneca [in der Schrift *de cementia*] implies that Nero must guard against abusing his position as an autocrat. In so doing, he invites the sort of disaster which befalls Hercules."

Ähnlich seiner Macht setzt Ulyxes auch seine Worte ein: Sie dienen ebenfalls nur der Sicherung seines eigenen Nutzens. Die Hoffnung der Andromache, dass sich Ulyxes an die Worte des Herakles in Troia erinnert und seine mildere Haltung nachahmen wird, schlägt fehl. Auch wenn sie Herakles die Ruinen Troias vorführt und die Schwierigkeit, dass nur eine Person, er selbst nämlich, die damals prächtige Macht der Troianer wiederrufen kann, vorbringt, scheitert sie; auch die Bitte um Gefangenschaft statt des Todes für das Kind lässt den griechischen Führer unberührt, auch wenn die Frauen der Griechen vorgestellt werden. (V. 737 *magis Pelasgae me tamen matres movent*), die sich um das Los ihrer Kinder kümmern. Er weigert sich, die Verantwortung für den Tod des Astyanax zu tragen, und schreibt die Entscheidung dem Calchas zu: *Non hoc Ulixes, sed negat Calchas tibi* (V. 749). In der Tat jedoch ist das Eintreten des Ulyxes für die Opferung des Astyanax mehr an einem Zweck orientiert als an einer religiös motivierten Verpflichtung, d.h. Calchas' Spruch oder der Vorschrift der Fortuna (V. 533, 592) oder einer ethisch empfundenen Dankbarkeit gegenüber den Frauen und Kindern von Griechenland (V. 589, 593, 736-738). Tatsächlich ist es ein in die Zukunft gerichteter Nutzen, den er verfolgt; er hat mehr die künftigen politischen Auswirkungen der Opferung des Astyanax im Blick. Würde man jetzt Astyanax nicht opfern, wäre mit einer Verspätung der Reise nach Griechenland (V. 529ff.) und mit Schwierigkeiten bei einem neuen kriegerischen Vorhaben zu rechnen, die der Macht des *futurus Hector* entspringen (V. 523-525, 535, 550-551). Dass seine Handlungen nach anderen Prämissen und an persönlicher Motivation ausgerichtet sind, als Andromache es sich erhofft[481], wird durch die Rede des Ulyxes selbst deutlich, wenn er nicht mehr mit Milde und Erbarmen reagiert, sondern sich auf Drohungen und Provokation beschränkt (V. 573, 575, 578-581, 678-680). Es findet nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit der Schuld- und Zwangsproblematik statt, sondern sie wird auch dramaturgisch genutzt, um den Zynismus der Sieger durch ihre Entscheidungen und durch die Reaktion der Machtlosen zu entlarven. Ulyxes treibt ein Betrugsmanöver, durch das er die Wahrheit zu ergründen versucht. Während der V. 615-631 gelingt es ihm, Andromache durch allerlei Finten zu täuschen. Er beruft sich auf die Liebe einer Mutter zu ihrem Sohn und treibt sein Zerstörungswerk mit einer Konsequenz, hinter der man Sadismus sehen könnte, bis zu

[481] Zur Gleichgültigkeit und Kälte, mit der Ulyxes handelt, vgl. wie berechnend er von den Witwen und Trauernden, die es auch auf griechischer Seite gebe, spricht, um Andromache nicht eigentlich ihr Leid zu lindern, sondern ihr das Recht auf ihr Leid zu beschränken (Eur. *Hek.* 321-5).

dem Punkt voran, dass die Kontrahentin zusammenbricht und ihr Versteck verrät (vgl. Virg. *Aen*. III 489).

Während Andromache bis jetzt weitgehend passiv und das Unvermeidbare situationsmächtig (V. 623-4) dargestellt war, zeigen die nächsten Verse eine aktivere Andromache, die wagt, Ulyxes und seine Aussagen anzugreifen, die aber schließlich das Geschick ihres Kindes nicht zum Schlimmeren ändert, da der Grieche nach der Festnahme des Astyanax seinen wirklichen Charakter offenbart. Gegen die Übermacht des Ulyxes konnte sie ihre Forderung nach einem moralischen Menschen nicht mehr behaupten und beugt sich vor dem Diktat der amoralischen Rede weiter. Aber die Vorwürfe der Andromache, die schwer zu ertragende Bezeichnung, die sie ihm beimisst, wie *machinator fraudis et scelerum artifex* (V. 750), der *dolis* und *astu* (V. 752) seine Gedanken in die Tat umsetzt, der *nocturnis miles* (V. 755)[482], sind eigentlich Charakteristika, denen sich Ulyxes nicht widersetzt. Er stellt seine *virtus* (V. 757) als seine starke und positive Eigenschaft vor, die sich aber in Wirklichkeit als eine von List und Betrug gefärbte Fähigkeit erklären lässt. Für den Typus des Machtmenschen, den Ulyxes verkörpert, besitzen Andromaches moralische Ansprüche[483] keine Gültigkeit; moralische Kategorien[484] setzt er allenfalls als Mittel ein, um sein Ziel zu erreichen, i.e. das Geheimnis Andromaches preiszugeben.

Die Szene hat also Licht auf die Frage geworfen, welche die Bedingungen und Hintergründe dafür sind, dass Menschen in einer bestimmten Weise handeln. Die Problematik wird besonders in der Figur des Ulyxes deutlich, weil sich in ihm zwei Linien durchkreuzen und sich gegenseitig erhellen: auf der einen Seite steht die Moral, auf der anderen die Rhetorik, die das Mittel ist, dem eigenen Nutzen zu dienen; eine Rhetorik derjenigen Ausformung, die der skrupellose Machtmensch vom Typus Ulyxes anwendet. Der vergebliche Versuch der Mutter, ihren Sohn vor den Händen des Gegners zu retten[485], scheitert, und deshalb bleiben nur die Klage und die letzten rituellen Handlungen der Mutter für den kleinen Astyanax übrig. Andromache bittet um wenige

---

[482] Vgl. Eur. *Hek*. 250, 227f., 299-331; Virg. *Aen*. II 124-5, Ov. *Met*. XIII 45; weitere Bilder von Ulyxes bei Ovid, Seneca und Statius bietet Stanford, W.B., The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero, Oxford, 1954, S. 138ff. – Vgl. die nächtlichen Verwerflichkeiten Neros beschreibt in: Suet. *Nero* 26, 1.

[483] Moralisch könnte sie wirken, wenn sie Ulyxes bittet, ihren Sohn zu schonen und die Klage einer Mutter zu verstehen, s. *Tro*. 694, 703, 706.

[484] Moralisch scheint Ulyxes am Anfang seines Auftrittes zu sprechen, wenn er noch nicht die Worte der Andromache verdächtigt und sie davon zu überzeugen versucht, dass der Tod ihres Sohnes eine religiöse Notwendigkeit darstellt, s. *Tro*. 524-528, 533-535.

[485] Schetter, W. erkennt in der Astyanaxhandlung eine Entsprechung mit der der Polyxena. Er sagt: „In beiden Fällen sind die Handelnden in ein unentrinnbares Gefüge einander gegenseitig sich bedingender

Momente allein mit dem Kind, um Abschied zu nehmen und Ulyxes, der wenigen Zeit bewusst, die sie vor der Heimfahrt der Griechen haben, gestattet ihr, den Sohn zu beklagen, da *fletus aerumnas levat* (V. 765). Ulyxes macht sich seine Gedanken über jede Geste, jedes Wort der Andromache und das Opfer wird einer Reihe von Experimenten unterworfen, so dass die Tauglichkeit des Ulyxes für das Hofleben überprüft wird. Der *dolor* wird in jeder Erscheinung und in jeder Reaktion der machtlosen Charaktere sichtbar, Andromache zeigt sich den Anforderungen nicht gewachsen und gibt sich unkontrolliert ihren Ängsten hin.

Ab Vers 766 beginnt sie ihre Klage für Astyanax und verherrlicht seine königliche Natur, seine Herkunft aus der berühmten Familie des Priamos, die aber zu seiner Verurteilung geführt haben. Sie nennt sich selbst *demens ego* (V. 768), weil sie geglaubt hat, dass der Name und die Ehre seines Vaters die persönliche Rettung des Kindes gewährleisten können. Der Tod des Kindes wird ihm jegliche zukünftige Ehre nehmen: Er wird keine Möglichkeit haben, das Szepter von Troia zu bekommen, die Troianer mit Gerechtigkeit zu regieren, die Gegner zu bekämpfen und sich an den Griechen zu rächen (V. 771-774). Er wird weder die Möglichkeit haben, an dem *Troici lusus sacrum*[486] (V. 778) teilzunehmen noch die Tempel zu ehren; offensichtlich galt der *Troiae ludus* als Spiel mit sakralem Charakter durch die Beziehung zur troianischen Abstammung der Römer, die schon bei Vergil, der zur Aufnahme des Spiels in der *Aeneis* (vgl. V 545ff.) animierte, sichtbar ist.

Ihr Kummer wird von Ulyxes unterbrochen, der darauf besteht, dass die Tränen und der Kummer kein Ende finden; sie wird mittelbar gezwungen, ihre Klage zu beenden und von ihrem Kind bald Abschied zu nehmen. Der kleine Astyanax, sich seines Loses bewusst, bittet seine Mutter sein Leben zu retten: *miserere, mater* (V. 792)[487] und versucht mit ihrer Hilfe die Rettung zu erreichen. Er klammert sich an die Kleidung Andromaches und greift ihre Arme im verzweifelten Versuch, dem Tod zu entrinnen. Seine Mutter dagegen vergegenwärtigt sich, dass sein Schickal schon bestimmt ist und fordert von ihm, seinem Vater zu folgen. Deshalb verlangt sie, dass ihr Sohn dem Hektor ihre Klage, ihre

---

Ursachen und Umstände verpflochten, und gerade, indem sie dem Verhängnis entgegenzuwirken suchen, führen sie seine Verwirklichung mit herauf." (in: Lefèvre, E., WdF 310, Darmstadt 1972, S. 259).

[486] Der Vers wurde von den Forschern als Indiz für den allgemeinen Appell des Stückes an Nero angenommen und deshalb seine Entstehungszeit vor der Regierung Neros angesetzt, s. Kapitel zum Forschungsstand, Anm. 72 und 73 und bes. die Meinung von Peiper R.; zur Rolle des *Troicus lusus* in den *Troades* s. Fantham, E. (1982, S. 317, für den V. 778f.).

[487] Der Astyanax der römischen *Troades* scheint älter als die Gestalt, die uns Euripides in seinen *Hekabe* und *Troerinnen* vorbringt. Er versucht seinem schweren Los zu entkommen, indem er seine Mutter bittet, ihn zu schonen. Dadurch bekommt sein Schicksal eine „dramatic importance" (Fantham, E., 1982, S. 72). Die euripideische *Andromache* könnte der Prototyp für den sprechenden Astyanax sein, da auch er sein Los beklagt (*Andr.* 514ff.). Zum Bild des Astyanax bei den griechischen und römischen Autoren vgl. E.

Tränen und die Haare ausliefert, die die Zeichen ihres klagenden Zustandes darstellen. In ihrer Verzweiflung und ihrer Trauer fordert sie von Astyanax, dass er ihre Beschwerde über ihren Mann äußert, der zulässt, dass sie als Sklavin und Liebhaberin eines anderen Mannes dient. In ihren letzten Worten scheint es, als ob sie sich nicht um das Los ihres Sohnes kümmert, sondern um die letzte Verabschiedung von Hektor durch die aufgetragenen Grüße des Astyanax (V. 808-809).

Ihre letzten Worte sind durch den Befehl des Ulyxes wegen der Wegschleppung des Astyanax zu Ende gekommen. Ulyxes offenbart und im Rahmen seines letzten Auftritts noch einmal seine gewaltige und rücksichtslose Natur, wenn er Andromache dazu drängt, mit ihrer Klage Schluss zu machen und ihren Sohn aufzugeben; er besiegelt die glückverheißende Abfahrt der griechischen Flotte, indem er sagt: *Nullus est flendi modus:/abripite propere classis Argolicae moram* (V. 812-813). In einer ausweglosen Situation, die durch eine Rede markiert wird, bei der neben Sympathie und Zuneigung Untaten und Mord, neben Rückschau Mahnung, neben Monolog Appell, neben Vergangenheit Gegenwart und Zukunft und neben der Bitte Beleidigungen stehen, gewinnt der Ungerechte den Kampf um die Macht. Andromache wird als Exempel dafür statuiert, welche Leiden den erwarten, der weder ein skrupelloser Ulyxes noch ein stoischer Weiser ist und alle Regeln der Lebensklugheit außer acht lässt. Die dramatische Spannung in einer Szene, in der echte Gegenspieler agieren, nimmt zu. Das gleiche könnte man feststellen, wenn man die taciteischen Figuren betrachtet, wie im Falle des Claudius und der Messalina oder der ‚Agon' zwischen Nero und Agrippina (*Ann*. XIV 1-8).

D. 5 Vierter Akt. Eine zweite Trugszene-Die Zwangsproblematik

In diesem Teil der Tragödie wird das Thema des zweiten Aktes weitergeführt und mitsamt der im Prolog vorbereiteten und bisher suspendierten Mitteilung der Gefangenenverlosung zu Ende geführt. Die Erscheinung des Schatten des Achill und die Streitszene zwischen Agamemnon und Pyrrhus um die Notwendigkeit der Opferung der Polyxena schaffen die erste Stufe zu der abschließenden Durchführung des schonungslosen *fatums*. In diesem Akt verknüpft Seneca zwei ursprünglich getrennte Mythen miteinander, die Astyanax- und die Polyxenaerzählung[488]. Der Dramatiker hat durch diese Verbindung nicht nur die Intensivierung des Leidens, das über die Troer

---

Fantham, Andomache's child in Euripides und Seneca, in: Cropp/Fantham/Scully, Greek Tragedy and its Legacy, Canada 1986, S. 267-280.

[488] Euripides hat die zwei Mythen in zwei verschiedenen Tragödien dargestellt: die Astyanaxhandlung in den *Troerinnen* und die Polyxenahandlung in der *Hekabe*. Die Verknüpfung der beiden in einem Stück scheint eine Innovation Senecas zu sein, der das Ekelhafte und Böse in seinem Stück intensivieren wollte.

hereinbricht, erreicht, sondern auch die Möglichkeit geschaffen, das Verhalten der Trauernden mit dem der siegreichen Griechen zu kontrastieren. Der Akzent seiner Darstellung liegt auf der jeweils unterschiedlichen Art, mit der die Charaktere die Geschehnisse aufnehmen, wie sie das über sie hereinbrechende Leid abzuwehren oder zu lindern versuchen. In beiden Handlungssträngen findet ein Agon statt, in dem die Opferung zu vermeiden ist und der sich im Fall der Polyxena im Rahmen einer Auseinandersetzung zwischen Agamemnon und Pyrrhus abspielt und mit der Verkündung der Entscheidung durch Helena endet. Helenas Gestalt ist aber von Scheinhaftigkeit durchzogen. Diese umfasst den Bereich der Sprache, indem sie eine ehrliche, echt bemitleidende Frau und eine dem Schein nach traurige, die ihr eigenes Wohl erzielt, offenbart. Damit ist die Erkenntnis der Wahrheit über den troischen Krieg hergestellt. Dieser Krieg zeigt, dass sich die Menschen in ihrem Handeln nur auf eine scheinbare Ehrlichkeit und Wahrheit bezogen haben. Außerdem ist die Ausrede für die angebliche Heirat der Polyxena für diese scheinbare Welt der Lüge charakteristisch. Im Übrigen darf sich die Berechtigung, im Text nach konkreten politischen Anspielungen zu suchen, nicht auf die Fürsten beschränken, sondern sollte etwa auch die Frauengestalten einbeziehen, war doch Nero selbst in den Lügen der Helena zwecks persönlicher Rettung zu sehen.

Helena[489] nutzt diese Scheinhaftigkeit des Mitleids aus, um ihre Ziele zu erreichen. In einen Bühnenraum gekommen, der nichts anders als ein zügiges Preisgegebensein gefangener Frauen inmitten einer männlichen Siegerwelt darstellt, erscheint sie in einer scheinbaren traurigen Stimmung, Polyxena zu einer angeblichen Hochzeit mit Pyrrhus zu verführen. Zwischen den Kriegsparteien stehend wird Helena auf der einen Seite von den Griechen gezwungen, die Troerinnen in ihrem Sinne zu beeinflussen, auf der anderen Seite missbraucht sie ihre Vertrauensstellung, um Polyxena ihren Willen, der mit dem der Griechen übereinstimmt, aufzuzwingen. In einem à part-Monolog[490] also entwickeln sich alle ihre falschen Gefühle. Sie behauptet, dass sie nicht aus freien Stücken diese Nachricht mitteilt und zugleich, ohne Zeit zu versäumen, verkündet sie, dass Polyxena ihr zu den Griechen folgen und die griechischen Brautkleider anlegen muss, wie schon Calchas in seinem Spruch vorgeschrieben hat: *quo*

[489] Zum Bild der Helena in der mythologischen Tradition und ihr Erscheinen in den *Troades* des Seneca bietet Tsirpanlis, C.N. ausführliche Informationen (Helena in Seneca's Troades, in: Platon 22, 1970, S. 127-144).

[490] „It is a characteristic feature of comic dramaturgy that a deceiver must explain his trick to the audience before they hear his lies in dialogue with the victim; otherwise they may fail to interpret the action correctly." (In: Fantham, E., 1982, S. 338).

iugari Thessalae cultu solent (V. 362). Seneca stellt eine Gestalt der Helena vor, die nichts Gemeinsames mit ihrer Erscheinung in anderen Tragödien zu haben scheint[491]. Sie sieht in dieser Tragödie traurig aus, unwillig ihre Pflicht zu erfüllen. Sie betont, dass sie aus Zwang handele: *nocere cogor Phrygibus* (V. 864). Sie bedauert das Schicksal der Polyxena, doch dieses Bedauern treibt lediglich Widerwillen, jedoch keinen Widerstand gegen die ihr zugewiesene Funktion hervor. Es geht nämlich daraus hervor, dass sie nicht aktiv und stark auf den Befehl der Griechen reagiert hat und sie passiv und sorglos ihre Rolle gespielt hat. Sie stellt deshalb klar, dass sie bei der Durchführung des Befehls nur ein ausführendes Organ der Mächtigen sei. Doch schon ihr Zögern, *quid iussa cessas agere?* (V. 870), verrät subjektiv ihr Schuldgefühl und objektiv ihr Schuldigwerden. Aber trotz der Klage und der Bestätigung der Erpressung seitens der Griechen, diese Botschaft zu überbringen, enthüllt sich in ihrer Rede ihre persönliche Motivation: *ad auctorem redit/sceleris coacti culpa* (V. 870-1)[492]. Sie stellt Polyxenas angebliche Heirat mit Pyrrhus als ein Göttergeschenk dar, das ihr weder Troia noch Priamos bieten könnte. Sie fordert Polyxena auf, sich vorzubereiten, ihre Kleidung zu tragen und ihre Haare zu lösen[493]. Sie führt Bilder einer rituellen Tradition vor, die besonders aus der Seligpreisung der Braut besteht, die die Welt der Tethys und Thetis teilen wird. Unmittelbar danach folgt die Nennung des Bräutigams. Er ist aber Pyrrhus, der die Stadt zerstört hat. Hochzeit und Tod, Mysterienbilder und Todesthematik stehen sich nahe, und so geht hier in diesem Bild das eine in das andere über. Mit einer tragischen Note und von einer sicheren Stellung aus bestätigt sie, dass man manchmal von der Sklaverei profitieren kann: *hic forsitan te casus excelso magis/solio reponet. profuit multis capi* (V. 886-887), was möglicherweise der Idee ihrer eigenen Stellung entspringt und ihr eigenes Los, ihre angebliche Sklavenschaft in Troia reflektiert. Sie befindet sich angeblich in Gefangenschaft und fühlt sich gezwungen, die Entscheidungen der Griechen mitzuteilen, da sie sich vermutlich der Gewalt der Stärkeren fügen muss. Demgegenüber steht die wirkliche Gefangenschaft der Polyxena, die der Macht der Stärkeren unterliegen muss. Durch die Gegenüberstellung

---

491 Sie ist meistens mit dem Begriff der Furie oder einer unheilvollen Persönlichkeit verbunden dargestellt: S. Ennius *Alexander*: *Lacedaemonia mulier furiarum una* (Jocelyn, H.D., F XVII, S. 77).

492 Anliker hat die Parallelität zwischen der Rede der Helena und der des Agamemnon hervorgehoben, und besonders in den Versen 870f. und 290f. das gleiche unzweifelhafte Interesse seiner Charaktere an sich selbst. S. dazu Anliker, K., 1960, S. 66f. und auch Anm. 227, bei dem er Helena Agamemnons ‚Nachfolgerin' nennt.

493 Die Aufforderung, dass Polyxena ihre Haltung ändert und sich auf die rituellen Sitten der Heirat vorbereitet, betont ihre tragische Position. Sie befindet sich an der Stelle der Versklavten und kann trotzdem ihre Stelle –nach dem Sinn der Helena – zum Besseren ausnutzen. Durch ihr angebliches Leiden nämlich macht sie ihre Position von jeglichen Vorwürfen frei.

der zwei Sklavereien Helenas selbst enthüllt sich die Ungerechtigkeit und Maßlosigkeit der Griechen.

Die Äußerungen Helenas über den vermutlichen Zwang der Griechen und ihre Sklaverei in Troia provozieren eine starke Reaktion seitens der Andromache, die sich in ihrer Erwiderung vor allem auf die Vorwürfe gegen Helena beschränkt[494], da sie die eigentliche Schuldige für das Los der Troerinnen und die Zerstörung Troias ist. Andromache klagt Helena als die Urheberin des über Troia gekommenen Unheils an und erklärt, dass diese Situation auf die Heirat der Griechin mit Paris zurückzuführen ist, *haec hymen sparsit tuus* (V. 895), während sie unberührt die Kämpfe ihrer Männer beobachtet hat. Mit einer ironischen Feststellung, dass Helenas Worte von keinem widerlegt werden können, vergegenwärtigt sie sich die unumkehrbare Entscheidung zur Opferung der Polyxena und fordert die anderen Frauen auf, mit Klagen und Tränen die Vermählung zu feiern.

Die Antwortrede der Helena offenbart aber schnell, dass ihre Handlungen nach anderen Prämissen ausgerichtet sind, als sie gezeigt hat. Sie lenkt nämlich von dem Problem der Opferung ab und leitet über zu ihrer persönlichen Rettung vor den Vorwürfen, die gegen die Frauen Troias abheben. Es wird damit die Möglichkeit gegeben, die Rhetorik auszunutzen, die eng mit dem Verhältnis des Menschen zur Macht verbunden ist. Sie stellt fest, dass sie ihre eigene Stellung den Troern gegenüber mit Klarheit vorbringen kann, obwohl sie keine Gefährtin bei ihrem Kummer zu haben scheint[495]. Sie teilt ihre Stärke mit, indem sie davon zu überzeugen versucht, dass sie großes Unglück zu erleiden gezwungen sei, während sie in Troia war: *graviora passa* (V. 907). Sie wagt, ihre Stellung mit der der Andromache und der Hekabe gleichzusetzen, nicht nur im Sinne der Gefangenschaft, sondern auch des unwiderruflichen Verlierens von sehr geliebten Menschen: Andromache beklagt Hektor, Hekabe beklagt Priamos und Helena muss Paris, allerdings heimlich, beklagen. Dies führt sie auf ihre unfreiwillige und zehnjährige Knechtschaft in Troia zurück, die ihr jede Möglichkeit und Freiraum genommen hat. Sie führt die politischen Belange der Griechen als Grund für ihr Handeln an, indem sie ihre

---

494 Sie beklagt nicht das Schicksal der Polyxena, obwohl wir das erwarten würden. Sie war bei der Ankündigung des Talthybios über das Los der Königstochter abwesend, sie muss davon erfahren haben, trotzdem aber konfrontiert sie Helenas Botschaft mit weniger Überraschung. Das hängt mit der Absicht Senecas zusammen, die rhetorischen Mittel seiner Charaktere fortzuführen, wie es schon in den euripideischen *Troerinnen* durch die Rolle der Helena augenscheinlich und aus der Deklamatorenschule her beigebracht wurde.

495 Das Thema der Wichtigkeit der gemeinsamen Klage der Troerinnen bildet den Kernpunkt des vierten Chorlieds (V. 1009-1055) und wird auch später von Helena selbst eingefügt (*Tro.* 913). Es ist deutlich geworden, dass Seneca seine Helena außerhalb der dramatischen Gefangenschaft der Troerinnen darstellen wollte, so dass ihre rätselhafte und fragwürdige Gestalt in ihrer Isolation ihren Niederschlag findet.

Verschleppung durch Paris hervorhebt, verfolgt aber mindestens ebenso sehr eigene Machtinteressen. Sie sagt nämlich: *me meus traxit statim/sine sorte dominus* (V. 916-917); *sin rapta Phrygiis praeda remigibus fui/deditque donum iudici victrix dea, ignosce praedae* (V. 920-922). Es wird hier eine komplexe Zwangslage durchgespielt, und der Situationsmächtige, in diesem Fall die Griechen, werden als Schuldige entlarvt. Helena versteht sich selbst als das unfreiwillige Opfer, das nur gezwungenermaßen das ganze Verhängnis heraufbeschworen hat. Ein beträchtlicher Teil ihrer Antwort auf die Anschuldigungen Andromaches besteht dann auch in Selbstmitleid, wobei sich für sie die eigene Situation als eine Überbietung der Leiden der Troerinnen darstellt. In diesem Rahmen entwirft Seneca ein Bild der Helena, das nicht so nahe an dem in den euripideischen *Troerinnen* dargestellten Bild steht. Sie führt in einer kleinen Rede alle mythologisch bestätigten Argumente geschlossen vor, die Helena bei Euripides in einem grossen Redegefecht ausgedrückt hat. Es scheint deshalb denkbar, dass Seneca nicht daran interessiert war, die Rhetorik der Helena in den Vordergrund zu führen, sondern vor allem ihre Fähigkeit, Andromache von möglichen Vorwürfen ihr gegenüber abzulenken, und ihren Beweggrund für ihr Ankommen klarzustellen. Sie überlässt deshalb ihre Bestrafung dem Willen des Menelaos, dem *iudex iratus* (V. 922)[496], da ihre früheren Taten nur von einem Richter verhandelt und gegebenfalls verurteilt werden könnten, und fordert Andromache auf, Polyxena auf ihr drohendes Los vorzubereiten, weil sie selbst angeblich nicht ihren Tränen Einhalt gebieten kann.

Andromache ihrerseits stellt klar, dass Helena ihre wohl bekannten Ausreden benutzt, um der Verantwortung eines kommenden Unheils zu entrinnen. Sie fragt nach dem wahrem Schicksal der Polyxena, das an Grausamkeit eine Heirat mit Pyrrhus nicht übertreffen könnte, und verlangt, dass Helena den Täuschungsversuch aufgibt, denn die Troerinnen könnten jedes Unglück und den Tod noch erleiden: *paratas perpeti mortem vides* (V. 937). Helena gibt endlich ihr Geheimnis preis (V. 938ff.), während sie Andromache versichert, dass sie das Los der Polyxena, ihre Opferung am Grab Achills zu teilen bereit wäre, wenn der Seher es so bestimmt hätte. Unmittelbar danach kommentiert Andromache die Haltung der Polyxena (*animus laetus* V. 945) beim Vernehmen ihres tödlichen Geschicks und sieht an der freiwilligen Anlegung der Hochzeitskleider ihre Aneignung des Schicksals und die freiheitliche Erlösung durch den Tod, indem sie ihre Opferung mit der Freude einer Heirat sanktioniert: *hoc thalamos putat* (V. 948). Sie wendet

[496] In den *Troerinnen* des Euripides hängt die Rettung der Helena ebenfalls von dem Spruch des Menelaos ab. Es geht um die diplomatische Taktik der Helena, keine Zeit neben den versklavten *Troerinnen* zu versäumen, sondern ihr Ziel sofort durchzuführen.

sich danach an Hekabe und fordert, dass sie die Opferung ihrer Tochter überstehe, und erklärt zugleich: *prima mors miseros fugit* (V. 954), als in der Welt geübte Ungerechtigkeit.
Hekabes Erwiderung weicht nicht von ihrer allgemeinen Stellung in der Tragödie ab. Sie beklagt das Schicksal der Polyxena und macht sich Sorgen um den Zustand ihrer Tochter, ihrer *votum, comes, levamen afflictae, quies* (V. 961), ihre letzte Hoffnung und Konsolation. Die Zerstörung der Stadt wird in der Zerstörung der Frauen und besonders der Hekabe sichtbar gemacht. Andromache ihrerseits besteht darauf, dass das Schicksal der Polyxena günstiger sei als das der anderen Troerinnen, denen das schwerste Los zugeschrieben worden ist[497]. Polyxena wird von der *cara tellus* Troias zugedeckt und wird keine Gefangenschaft und nicht die Fremde Griechenlands ertragen. Zu diesem Zeitpunkt ergreift Helena die Rede und enthüllt ihre wirkliche Natur. In einer ironischen und quasi revanchistischen Stimmung bestätigt sie, dass das Los der Troerinnen jedenfalls schlimmer als der Tod der Polyxena ist, und ohne Zeit zu versäumen, kündigt sie die Verlosung der Frauen an, was die Kontrastierung des Schicksals der Polyxena mit dem Los der als Sklavinnen nach Griechenland geführten Troerinnen bewirkt[498]. Zuerst offenbart sie das Schicksal der Andromache, die Pyrrhus zusteht; danach folgt die Zuteilung der Kassandra und der Hekabe, die dem Willen des Agamemnon und Ulyxes gegeben werden.
Der Akt schließt mit der Klage der Hekabe und der Frage nach dem *durus sortitor* (V. 981) ab, der den Prinzen eine solche Macht zugestanden haben könnte. Sie wundert sich über die hartnäckige Haltung der Götter, die den Besiegten ein solches Los verschaffen, und erklärt sich bereit, sich ihrem neuen Schicksal ohne Widerstand zu fügen, denn: *sterilis et saevis fretis/inclusa tellus non capit tumulos meos* (V. 991-2). Sie sieht Pyrrhus mit seinem *citatus gradus vultuque torvo* (V. 999-1000); er kommt, Polyxena abzuholen, und seine Ankunft gibt ihr Anlass, Verwünschungen gegen die Griechen zum Ausdruck zu bringen, die zu einer solchen gottlosen Opferung der Frauen passen. Sie verflucht die Rückreise der Griechen und verlangt die totale Katastrophe der griechischen Flotte, die der Zerstörung Troias und dem schweren Los ihrer Bewohner entspricht.

---

[497] Vgl. Eur. *Tro.* 630-31 *ὄλωλεν εὐτυχεστέρωι πότμωι* und Virg. *Aen.* III 321-23 *felix una ante alias Priameia virgo.*

[498] S. dazu Anliker, K.: „Es werden hier, auf einen Augenblick zusammengedrängt, die beiden möglichen Reaktionen auf Unglück und Leiden dargestellt: Überwinden und Unterliegen. Das sind auch die zwei Leitmotive, die das ganze Drama durchziehen. Sterbenmüssen und Überwinden durch Sterbenwollen bei Polyxena und im fünften Akt auch bei Astyanax (vgl. auch 142ff.), Sterbenwollen und Nichtsterbenkönnen bei Hekuba. In der Tragödie überschattet das zweite das erste.“ (In: Prolog und Akteinleitung in Senecas Tragödien, Bern-Stuttgart 1960, S. 89).

D. 6 Fünfter Akt. Der Tod als Spektakel

Im letzten Akt der Tragödie kommt der *nuntius*, den Tod[499] der zwei Kinder kundzutun und den traurigen Zustand der Troerinnen mit ihrer Rückkehr zu besiegeln. Auch wenn es um einen griechischen Gesandten geht, sind die Trauer und die Ablehnung einer solchen Opferung von Polyxena und Astyanax sichtbar. Er führt seine Gefühle mit einer Klage ein: *O dura fata, saeva miseranda horrida!* (V. 1056). In der totalen Katastrophe der Troer kennt er keinen richtigen Ausweg, der den Kummer bei der Ankündigung des Todes lindern könnte. Hekabe behält die Stimmung, die sie schon im Prolog gezeigt hat (V. 40ff.; vgl. auch V. 988-989): Sie ist eine Frau, die von dem Tod aller ihrer Kinder und noch ihres Mannes mitbetroffen wird; ihr Kummer ist zweifach und unerträglich. Andromache verlangt die detallierte Beschreibung des Verbrechens, des *duplex nefas* (V. 1065), da sie glaubt, dass sie aus der erhofften Tapferkeit der Kinder Trost herleiten könne. Beide wirken durch ihre Megalopsychie als Kontrastfolie zu Hekabe und den Troerinnen, die sich den Gewalttaten mit passiver Verzweiflung fügen.

Nachdem der Gesandte eine auführliche Beschreibung des Turmes, von dem der kleine Astyanax weggeschleppt wurde, gegeben hat, und besonders vergangene und gegenwärtige Bilder der Stadt Troia und ihrer Lage (V. 1075-1076) geboten hat, kommt er zur Schilderung der verbrecherischen Tat des Mordes am Prinzen. Die von Seneca geschaffenen Bilder und die Erläuterung des Geschehens aus der Sicht der Zuschauer weisen auf die Gegenwart des Dichters hin[500]. Er kritisiert die Haltung der Zuschauer, die die Freveltat der beiden Seiten zu sehen gekommen sind, auch wenn sie um der Schau willen am Grabmal des Hektors sitzen: *atque aliquis (nefas)/ tumulu ferus spectator Hectoreo sedet* (V. 1086-1087). Er beschreibt die Ankunft des Opfers und des opfernden Ulyxes. Der eine *gradu segni* (V. 1090), *intrepidus animo* (V. 1093. – vgl. *pertulit intrepidos* Ov. *Met.* XIII

---

499 W. Stroh und B. Breitenberger (Inszenierung Senecas) schreiben über das zentrale Motiv der *Troades*, das am Schluss steht: „Am Beispiel von zwei besonders grausamen, empörenden Tötungen, mit denen die siegreichen Griechen das schon besiegte Troia demütigen, zeigt Seneca, daß Angst vor dem Tod nichts Unausweichliches ist“, in: A. Bierl und P.v. Möllendorf (Hrsgg.), Orchestra. Drama Mythos Bühne, Stuttgart und Leipzig 1004, S. 254.

500 Die Tragödie wird oft als Schauspiel behandelt: Beacham, R.C., Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome, New Haven and London 1999; Mans, M.J., The Macabre in Seneca's Tragedies, in: Aclass 27, 1984, S. 101-119; Mader, G., *Duplex nefas, ferus spectator*: Spectacle and Spectator in Act 5 of Seneca's Troades, in: Deroux, C., Studies in Latin Literature and Roman History VIII, Bruxelles 1997, S. 319-351, bes. 328: „[Y]et it is clear that Seneca is at pains to emphasize the towering and heroic isolation of Astyanax and Polyxena, and that the spectators react in a manner to enhance this detachment.“

501 Zu Astyanax und der Bedeutung seines Todes s. *Tro.* 510-512, 647f., 660, 662, 707, 790f. und das erste Chorlied, unter dessen Aspekt der Tod des Astyanax gesehen werden muss; zu Ulyxes s. Euripides' *Hekabe*. Im euripideischen Stück setzt Ulyxes seine Mact ähnlich wie seine Worte durch: Sie dienen nur der Sicherung seines eigenen Nutzens. Ein eindeutiges Bild über die rednerische Qualität des Ulyxes und seine Wirkung auf die anderen, die besonders im ersten Epeisodion dieses Stückes näher beleuchtet werden (V. 216-443), kann man bekommen, wenn man an die Zeit des Autors denkt.

478), *ferox superbe* (V. 1098), der andere *sublimi gradu* (V. 1088) nähern sich dem Ort des Mordes und bereiten sich auf den Moment der Rettung vor, während die *turba* ihre Tränen nicht halten kann (V. 1100); Astyanax wird durch seinen Tod gerettet, Ulyxes wird ebenfalls von der Angst, die ihm seine Position als Mächtiger diktiert, befreit[501]. Wider Erwarten fällt der kleine Astyanax *sua sponte* (V. 1102) von dem Turm, während er nicht nur eine spektakuläre Darbietung für die an solche Bilder gewohnten Zuschauer des römischen Prinzipats, sondern auch eine Lehre seinen Mitmenschen gegenüber geboten hat. Da in der Welt der julisch-claudischen Dynastie der Tod und die Opferung von unschuldigen Menschen eine Gelegenheit waren, hinter der sich die Machtbesessenheit und die Furcht vor möglichen Rivalen verbarg, stellte der Dichter diese unter den täglichen Taten der Thronprätendenten und auch der Hofgesellschaft[502] mit besonderem Nachdruck und Detail[503] dar. Vor allem ist die Reaktion der Zuschauer auf die Gewalt und Rohheit der Griechen für die Definierung der *Troades* als politisches Stück, das am meisten auf das Gefühl des Publikums wirkt, ausschlaggebend.

Seneca stellt den Tod des Astyanax mit düsteren Bildern dar: Das Gehirn wird vom Kopf getrennt und der Körper liegt entstellt (V. 1110-1117). Senecas Beschreibungsweise könnte euripideisch sein, aber er ist vor allem ein römischer Dichter, der – wie auch seine anderen Zeitgenossen – vom Medium der lateinischen Dichtung beeinflusst worden ist[504]. Die Schilderung als ein Schauspiel wird mehr im Fall der Polyxena greifbar. Nach dem Tod des Astyanax werfen die Zuschauer ihren Blick auf das Los der Polyxena. Seneca liefert die Stimmungen und die Aufmerksamkeit, die seine

---

[502] Vgl. Sen *Apoc.* 10f.: Die Rede des Augustus ist der Mittelpunkt des Ganzen: Er wendet sich gegen Claudius, weil er gedeckt durch den Augustustitel die kaiserliche Familie dezimierte. Es ist ohne weiteres klar, dass Berührungspunkte mit der offiziellen Programmrede Neros, an der er nicht festhielt, sowie mit Senecas Bemühen vorliegen, den Morden im Kaiserhaus ein Ende zu setzen (Tac. *Ann.* XIII 4, 1; Sen. *De clementia*).

[503] S. Regenbogen, O., Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, in: ebd., Kleine Schriften, München 1961, S. 458-9; Fuhrmann, M., Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in den Tragödien Senecas, in: H. R., Jauss, Die nicht mehr schönen Künste, Poetik und Hermeneutik 3, München 1968; vgl. auch Sen. *ep.* 7, 2-6;*de ira* II 2, 3-6.

[504] S. R. Jakobi, Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca, Berlin und New York 1988, und für die senecaischen *Troades* S. 18-41: „Eine Vielzahl einzelner Szenen, wie die Erscheinung des Achill und der Tod der Polyxena […] ist von keinem Tragiker, sondern von Vergil gespeist". (S. 18); Im Gegensatz zu den euripideischen *Troades*, bei denen Astyanax am Grab seines Vaters begraben wird (V. 1133ff.; s. auch Enn. *Scen.* 73 Ribbeck=106-7), beschreibt Seneca auf eine sehr detaillierte Weise die völlige Vernichtung des Körpers.

[505] Fantham (Seneca' s Troades. A lit. Intr., Princeton 1982, S. 378) sieht als Grund für die *classis moram* den Astyanax, aber Mader hat mit Recht die noch lebende Polyxena gesehen: „*Classis mora*, as grounds for elimination applies to Polyxena no less than to Astyanax, though for not identical reasons." (In: Mader, G., *Duplex nefas, ferus spectator*: Spectacle and Spectator in Act 5 of Seneca's *Troades*, in: Deroux, C., Studies in Latin Literature and Roman History, S. 319-51, bes. S. 333).

Zeitgenossen auf die Arenen gerichtet haben, auf sein eigenes Schauspiel; die Opferung der Polyxena wird *theatri more* (V. 1125) angesehen und die Zuschauer erwarten, dass durch ihren Tod endlich das Ende der *classis moram*[505] (V. 1126) erreicht wird. In einem solchen Rahmen wird das Geschehen von äußerster Bedeutung sein, so dass die Zuschauer *odit scelus spectatque* (V. 1129)[506] und mit Angst (*pavidi metu* V. 1130) den Fall Troias vor Augen haben. Mit einer Parallelisierung des Mordanfalls in Troia und der Begebenheiten unter dem römischen Prinzipat, das sich sowohl in der Arena als auch in den täglichen Lebenssituationen mit der Brutalität und den Mordanschlägen offenbaren, stellt Seneca das Bild eines römischen Bürgers in der Zeit der julisch-claudischen Dynastie dar, als die Menschen mit Gleichgültigkeit und mit angeblicher Abscheu die Mörde und die Proskriptionen beobachteten, ohne die Umstände ändern zu können oder, noch schlimmer, ändern zu wollen. Es gibt tatsächlich hilfreiche Belege dafür, dass das tägliche Leben im kaiserlichen Rom eine nicht zu unterschätzende Menge von organisiertem Blutbad im Namen des Vergnügens der Menschen darstellt. Die politische Dimension[507] der Spektakel im kaiserzeitlichen Rom spiegelt sich in dem politisch nuancierten Spektakel, das der Mord des Astyanax und der Polyxena bieten, demgegenüber die Zuschauer – diejenigen, die im Text erwähnt werden und das Volk Roms vertreten – sprachlos aber auch neugierig gestanden haben sollen.

Die Zuschauer, die in dem vorherigen Akt von der Ankunft und Botschaft der Helena über die angebliche Heirat der Polyxena mit Pyrrhus Zeugen waren, warten in dieser Szene auf die Erfüllung dieses Geschehens. Die Fackeln[508] werden aufgestellt unter Helena als Brautführerin, als *pronuba*, als ob es um eine Heirat ginge, *thalami more* (V. 1132). Einerseits steht das Publikum mit *terror* (V. 1136) vor dem Geschehen, andererseits ist Polyxena selbst *pudore* (V. 1138) ihrer Opferung gegenübergestellt. Ihr *extremus decor* (V. 1139) hebt noch mehr die Ungerechtigkeit ihrer Verurteilung hervor

---

[506] „Psychology aside, the sadistic violation of human flesh by mutilation, decapitation, crucifixion was an all too familiar reality in the amphitheaters of Seneca's contemporaries." (In: Segal, Ch., Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy, in: A&A 29, 1983, S. 172-187); M. Wilson spricht von 'Schadenfreude' der Zuschauer (in: The tragic mode of Seneca's Troades, in: Ramus 12, 1983, S. 27-60).

[507] Hopkins, K., Death and Renewal, Cambridge 1983, S. 1-30; bes. S. 5: „In the city of Rome, in the late Republic and early Principate, the religious and commemorative elements of gladiatorial shows were increasingly fused with, even eclipsed by the political and the spectacular". Wie das Theater für die Griechen eine politische Gelegenheit darstellte, so waren für die Römer die gladiatorischen Spiele in der Arena ein politisches Theater.

[508] Die spektakelähnlichen Beschreibungen des Seneca sind auch im Werk des Tacitus festzustellen. Er stellt die Kämpfe der Römer in Britannien als ein weiblicher kultischer Akt dar: *Stabat pro litore diversa acies […] intercursantibus feminis, quae in modum Furiarum veste ferali, crinibus deiectis faces praeferebant* (*Ann.* XIV 30, 1).

und macht den Entschluss der Griechen um so mehr unbegreiflich. Den Zuschauern scheint es deshalb bewusst zu sein, dass der bevorstehende Tod der Polyxena eine unwiderrufliche und unvernünftige Begebenheit ist, vor der sie mit Überraschung stehen. Das *formae decus*, die *mollis aetas* und der *animus fortis et leto obvius* der Polyxena (V. 1145f.) sind Elemente, die den angstvollen Blick der Zeugen nicht ablenken können und zur Unfassbarkeit des Geschehens beitragen, da sie alle in Verlegenheit geraten: *omnium mentes tremunt,/ mirantur ac miserantur* (V. 1147f.). Die kleine und sprachlose Polyxena konfrontiert ihren Tod als *audax virago*, *truci vultu ferox* (V. 1151-2, vgl. Ov. *Metam.* XIII 451f.) und gibt sich den tödlichen und inhumanen[509] Anschlägen des Pyrrhus ohne Beschwerde hin. Astyanax springt vom Turm, bevor ihn Ulyxes hinabstoßen kann. Polyxena gibt schon vor der Opferung die bewusste Annahme ihres Schicksals zu erkennen, als sie freiwillig die Hochzeitskleider anzieht. Obwohl die Opferung der beiden Personen als kultischer Akt vorgeführt wird, bleibt ihr Sinn gottlos; E. Lefèvre sagt in Bezug auf die Szene des doppelten Mordes: „In Seneca the godlessness and the criminality of the actions of the Greeks are stressed“[510]. Das Bedürfnis nach der Beibehaltung des *ordo* zeigt, dass es sich um eine pervertierte Opferung, einen gottlosen Kult handelt. Senecas Sicht ist von der des Vorbilds verschieden. Während in dem griechischen Stück, Euripides' *Hekabe*, Neoptolemos die Opferung Polyxenas vollzieht und als Priester fungiert *(Hek.* V. 224), vindiziert sich in der römischen Gestaltung bei der Tötung Hektors Sohns, des kleines Astyanax, der Urheber des Frevels Ulyxes die Rolle des Priesters: *verba fatidici et preces / concipit Ulixes vatis et saevos ciet / ad sacra superos* (V. 1100-1102). Es ist das Zynische der gottlosen Konzeption, dass in ihr gleichwohl die religiösen Formen beibehalten werden.
Der Akt schließt mit der Klage der Hekabe ab, die die sichere Rückkehr der Griechen[511] und das Ende des Krieges nach der Opferung von Polyxena und Astyanax bestätigt. Ihre letzte Rede schließt sie von der Welt aus und integriert sie in ihre neue Beziehung zum Todeserlebnis. Ihre Gebrochenheit und ihre völlige Vernichtung werden durch die Schlussverse (V. 1165ff.) betont, und ihr Wunsch nach dem Tod wird mit Klarheit definiert (V. 1171-1177), als der *nuntius* kommt und den Frauen befiehlt, sich zu beeilen und zu den Schiffen zu gehen. Die ‚rituelle' Handlung als Folge einer Zweitracht mit

[509] Wie Euripides in den *Troerinnen* spielt auch Seneca auf die Bestrafung der heimkehrenden Griechen an, ohne jedoch einen klaren und vorwegnehmenden Hinweis darauf. Hinter den Leiden der Besiegten werden die Folgen für die Verbrechen der Sieger sichtbar. Vgl. 44ff., 255ff., 290f., 668ff., 993ff., 1005ff., 1165ff.
[510] E., Lefèvre, A Cult without God or the Unfreedom of Freedom, in: CJ 77, 1981, S. 32-36. Er betont vor allem das Vokabular Senecas in diesem Akt: *nefas* (44, 48), *caedes dira* (255), *scelus* (1129).
[511] Calder III, W.M. sagt: „The *scelus* of another may bring one *libertas* or one's own *scelus*“ (Seneca: Tragedian of Imperial Rome, in: CJ 72, 1976, S. 1-11). Das gilt auch für Hekabe, die durch die Frevel der Griechen befreit wird, im Gegensatz zu der griechischen Seite, die büßen muss.

geringerer Notwendigkeit und deshalb als Beweis der menschlichen Missachtung ist vollzogen.

D. 7 Zusammenfassung

So scheint in der vollendeten Szene die schwierige, unlösbare Situation der politischen Mahner und Warner thematisiert. Die *Troades* geben eine zutiefst deprimierende Antwort auf die bereits diskutierte theoretische Frage nach dem wahren Wert absoluter Herrschaft: sowohl derjenige, der nach ihr giert, wie Ulyxes, als auch derjenige, der sie obsessiv verteidigt, wie Pyrrhus, sind zu innerlich zerstörten, hoffnungslos erbärmlichen Menschen geworden. In Hinsicht auf die Stellung des Agamemnon wird der Blick darauf gerichtet, wie sehr die pathologische Angst zu falschen Entscheidungen führt. Es geht um einen Agamemnon, der, wie schon Pyrrhus impliziert hat (V. 248-9), im Namen des Gewinns und des Entkommens vor möglichem Unheil die Entscheidung zu der Opferung aufgibt und sie dem Seher Calchas überlässt, wie er schon dem alten, bekannten Geschick der Opferung der Iphigenie nachgegeben hat.

Aus der Götter- und Heldenfabel stammt die Lehre von den Affekten und Temperamenten des Menschen. Es geht um die Mechanik menschlicher Konflikte, um die Konstellationen der Mächtigen. Das ganze psychologische Syndrom einer nach Luxus trachtenden und degenerierten Oberschicht wird in der Spätzeit der julisch-claudischen Dynastie realisiert und in der tragischen Konzeption der *Troades* thematisiert. Durch den Mythos des troianischen Niederganges und die Verknüpfung von zwei ungerechten und willkürlichen Toden scheint das dramatische Sujet Senecas antikaiserlich zu sein. In dieser Tragödie werden verschiedene Themen behandelt, die sich alle jedoch in einer Kriegssituation, einer ungeordneten Situation intergrieren: Die Liquidation des letzten Troianers, der gefährlich werden könnte, aus Gründen der Staatsräson; ein Ritualmord als frommer Beschluss des großen Mordes und im Namen der Ehre eines großen Kämpfers, des Achill; der Raub der erbeuteten Weiber ins Sklaventum. Der Staatsmann Seneca hat das Problem des präventiven politischen Mordes persönlich durchstehen müssen. Auf die eine oder andere Weise und ohne klare Anspielungen und Hinweise auf zeitgeschichtliche Geschehnisse in seinem Stück stellt er eine chaotische Situation vor, wie er sie auch im Kaiserhof erlebt hat. Die signifikanten Abweichungen Senecas von der euripideischen Vorlage, namentlich gewisse Auffälligkeiten bei dem Rededuell zwischen Pyrrhus und Agamemnon, und eine Reihe von Lügen, die zur Opferung der beiden Kinder führen, stringent als Anspielung auf das Kaiserhaus, lässt sich konkret auf die

Morde beziehen. Nicht nur den traurigen und empörenden Einzelfall soll das Publikum in Polyxenas und Astyanax' Schicksal erkennen, sondern auch den Beispiel der Opfer, die das Prinzipat der Julio-Claudier zu jeder Zeit forderte.

Weil Senecas Erlebnisse in der Nähe der Kaiser keine positive und günstige Zukunftsperspektive darstellten und weil er sich eben bewusst war, dass sein Kontakt mit der Macht nicht mehr glücklich war, scheint gerecht zu sein, dass er in den *Troades* kein richtiges Herrscherbild vorführte. Auch wenn man an Agamemnon denkt, ist man mit einem Thema konfrontiert: Fortuna. Ein kennzeichnender Zug Senecas ist sein steter Kampf gegen die Fortuna. Er empfindet es als eine skandalöse Erniedrigung, sich ihr zu unterwerfen, da sie jede Form der Freiheit ausschließt[512]. Diese Idee in Verbindung mit den selbstorientierten Argumenten Agamemnons in dem Rededuell mit Pyrrhus rechtfertigen die Annahme, dass die Absicht des Dichters ein Abbild der Korruption der julisch-claudischen Dynastie zu geben ist, wie er sie lebenslang erlebt hat.

Man könnte sich aber fragen, ob die Dramaturgie Senecas seine Position am Hof aufs Spiel setzte. Bei seiner Berufung hatte Agrippina die Weichen gestellt für die künftige Herrschaft ihres Sohnes. Auf Senecas Rückkehr aus der Verbannung folgte bald die Verlobung Neros mit Octavia, durch welche der Sohn der Agrippina dem des Claudius gleichgestellt wurde (Tac. *Ann.* XII 9, 1f.). Im folgenden Jahr adoptierte der Kaiser seinen Schwiegersohn (Tac. *Ann.* XII 25, 1f.), und als Nero im Jahr 51 vorzeitig die Männertoga verliehen wurde und er sich dem Volk bei einem Zirkusspiel im Triumphgewand zeigte, während Britannicus in der Purpurtoga auftrat, konnte und sollte jederman erkennen, dass Nero vor Britannicus rangierte (Tac. *Ann.* XII 41, 2). Die Vermutung liegt nahe, dass diese Entwicklung Senecas Position am Hof festigte[513]. Als Erzieher des neuen Kronprinzen konnte er selbstbewusst auftreten. Auch wenn die Ermordung des Britannicus und de Agrippina (Tac. *Ann.* XIII 16 und XIV 8) folgten, wurde seine Stelle gefestigt. Er konnte sich gegen Angriffe zur Wehr setzen und auch selbst angreifen, wenn er erkannte, dass die Schranken durchgebrochen wurden (s. Senecas Zwist mit Agrippina, in Tac. *Ann.* XIII 2). Deshalb scheint berechtigt zu sein, seine Absage an jede Form von Caesarismus und ein Plädoyer für eine monarchische, die

---

512 S. Sen. *de brev. vit.* V 3: *Quid enim supra eum potest esse, qui supra fortunam est?* – Weiter zur Fortuna s. Hachmann, E., Der *fortuna*-Begriff in Senecas Epistulae morales, in: Gymn. 107, 1990, S. 295-319.

513 Fuhrmann, M. geht davon aus, dass das tragische Werk Senecas in einem ähnlichen geistigen Umfeld hervorgebracht wurde. Er sagt nämlich: „Man muß daraus wohl nicht sogleich folgem, daß er sich ebenfalls Gefahren ausgesetzt hätte. Sein pädagogischer Auftrag oder, was auf dasselbe hinausläuft, Agrippina deckte ihn" (1997, S. 207).

Grundsätze der Freiheit jedoch respektierende Herrschaftsform festzustellen[514]. Seneca hatte immer vor, durch seine Werke nicht nur geistig-moralisch, sondern auch politisch zu wirken. Er zählte sich zu denen, die versucht hatten, politisch andere Wege zu gehen, gescheitert oder noch erduldet worden waren, aber an ihrer Überzeugung, immer das Richtige getan zu haben, festhielten. Dieser Anlauf wird nicht nur in den Tragödien augenscheinlich, sondern auch in seinen Philosophica. Die Berichte des Tacitus von Reden Neros aus Senecas Feder[515] sowie Senecas Schrift *De clementia* legen Zeugnis von den politischen Maximen ab, die Seneca dem Kaiser vor der Öffentlichkeit empfahl: Beendigung der Auswüchse des Prinzipats unter Claudius und Caligula, Rückkehr zur augusteischen Dynarchie sowie Besinnung auf Milde als Herrschertugend. In seinen philosophischen Schriften der ersten Jahre der Regierung Neros gibt er das Bild des Herrschers – dem Verhalten Neros in den ersten Jahren seiner Regierung entsprechend – wie er war und bleiben sollte, in den *Troades* dagegen gibt er mit der Gestalt des Agamemnon einseitig seine ersten wahren Tugenden: Gerechtigkeit, Freundlichkeit, Güte, die der Zeit nach der Thronbesteigung entspringen. Die Schrift *De beneficiis* bezeichnet schon den Beginn des Umschwungs, den die Resignation des Alters[516] und die Ablehnung des gegenwärtigen Regimes gleichermaßen tragen. Mit dem abnehmenden politischen Einfluss Hand in Hand geht die Neigung, den Staat überhaupt in Frage zu stellen. Aber alles in verhüllter Form: Er versuchte, stoffimmanent zu argumentieren, er hat nämlich den Mord der zwei Kinder der Fortuna zugeschrieben; er nahm an keiner Stelle direkte Anspielungen vor, deshalb kann man schwer hinter der Person eines Ulyxes oder eines Pyrrhus, oder noch Agamemnon, das Bild eines bestimmten Kaisers und besonders Neros Gelüste anerkennen. Dadurch war auch Senecas Lage gesichert und man konnte dem Dichter nicht leicht etwas nachweisen. Überdies dürfte kaum Zweifel bestehen, dass sein Stück zur Aufführung im engsten Freundeskreis bestimmt war, da seine Dramen zu ihrem vollen Verständnis der Aufführung nachgerade bedürfen.

Die Themen des troianischen Mythos waren für die römischen Tragiker eins ihrer beliebtesten Sujets. Schon in der frührömischen Tragödie begegnet man Namen und

---

[514] Das Gleiche gilt auch für die philosophischen Schriften Senecas. Die verschiedenen Beurteilungen der jeweiligen Kaiser spiegeln die politischen Entwicklungen der Zeit wider: Das Lob der *clementia Claudii* in Senecas Verbannung wird abgelöst auf der anderen Seite von Kritik und Spott des *Claudius iudex* in der Regierungszeit Neros.

[515] Die Leichenrede zu Claudius' Beisetzung (Tac. *Ann.* XIII 3), die Antrittsrede (Tac. *Ann.* XIII 4) sowie weitere Reden Neros vor dem Senat (Tac. *Ann.* XIII 11; Suet. *Ner.* 10).

[516] *Herc.Oet.* 643: rarum est felix idemque senex.

Titeln[517] von Stücken, die unmittelbar dem troianischen Sagenkreis entspringen. Die deutliche Bevorzugung dieser Sagenstoffe ist grundsätzlich auf das Wissen der Römer um ihre mythische Herkunft zurückzuführen, wenn man natürlich die Popularität des troianischen Sagenkreises überhaupt außer Acht lässt. Außerdem spricht der bewusste Rückriff des Dichters auf die Zyklen der griechischen Klassik, die Nero über alles liebte, für einen neronischen Ursprung der Tragödie[518]. Eines bleibt sicher: Dass die Troiastoffe dem römischen Theaterpublikum besonders vertraut waren[519] und die römischen Dichter keine Gelegenheit ausgelassen haben, in ihren Stücken von der römischen Beziehung zu Troia zu sprechen[520]. Dass Seneca sein Stück verfasste, damit ein an Erfahrungen und Enttäuschungen reiches Leben, aber auch die Ausübung absoluter Macht und ihrer zerstörerischen Wirkung sichtbar werden, ist sicherlich in den *Troades* erkennbar. Als zeitlicher Ansatz können die Jahre ab 59 n. Chr. festgehalten werden, als Nero als Künstler auf der Bühne auftrat und die Fünfjahrespiele im Sinne der griechischen Tradition veranstaltete (Tac. *Ann.* XIV 15 und 20-21). Die Formulierung bei Tacitus also: „Seneca carmina crebrius factitare, postquam Neroni amor eorum venisset“ (*Ann.* XIV 52), spricht von Senecas letztem Aufruf an den Kaiser, von einer Äußerung der empfindlichen Schwächung, die die römische Staatsidee durch die Autokratie Neros erfährt.

Anhand dieser Bemerkungen könnte man feststellen, warum Seneca gegenüber Euripides eine merkwürdige Änderung im Handlungsverlauf vorgenommen hat, insofern Pyrrhus und Agamemnon im zweiten Akt über die Notwendigkeit der Opferung der Polyxena streiten. Auffällig bleibt auch die Diskrepanz im Verhalten des Kaisers Nero. Große Milde steht da neben fürchterlicher Grausamkeit, Ängstlichkeit neben brutaler Angriffslust, nüchterner Pragmatismus neben einem fanatischen Engagement für dramatische Dichtung. Seneca hatte als Erzieher die Möglichkeit, die heterogene und bipolare Persönlichkeit des Kaisers mitzuerleben und seine Verzweiflung durch seine

---

[517] Bekannt sind uns einige Titel und Autoren: i) *Achilles*, *Aiax mastigophorus* und *Equos Troianus* des Livius Andronicus, ii) die sechs Tragödientitel des Cn. Naevius gehören allesamt dem Sagenraum des troianischen Krieges oder seinem Umfeld an, iii) *Andromacha Aechmalotis* des Ennius, iv) *Astyanax* des Accius u.a.

[518] Sein eigenes Werk *Troica*, dessen öffentliche Rezitation für das Jahr 65 n. Ch. belegt ist (s. Cass. Dio 62, 29, 1), spiegelt sich in der Einrichtung der *aula Neronis*, die ein Freundeskreis war, in dem er dichtete. Folgende Fragmente und Testimonien lassen sich mit einiger Sicherheit den *Troica* zuweisen: FPL fr.1 Blänsdorf, J. (Stuttgart und Leipzig 1995, FPL fr. 9 Blänsdorf, J. – Weitere Belege können wir aller Wahrscheinlichkeit nach in der Geschichtsschreibung finden: Suet. *Nero* 10, 2; für die *Halosis Ilii* s. Dio 62, 18,1; Suet. *Nero* 38, 2; Tac. *Ann.* XV 39, 3.

[519] S. Plaut. *Bacch.* 925ff.: Der Sklave Chrysalus vergleicht in einem längeren Lied seine Bemühungen mit den Leistungen der Achäer vor Troia und bringt dabei eine Reihe von entsprechenden Anspielungen vor.

[520] S. Calp. Sic. *Ecl.* 14, 4f.; Petr. *Sat.* 1, 4; Luc. *Bell. Civ.* 9, 961-99, Petron. *Satyr.* 89.

Dichtung zum Ausdruck zu bringen. Es ist deshalb klarzustellen, dass die *Troades* aufgrund Neros seltsamem und uneinheitlichem Charakters geschrieben sind, während Agamemnon ein gutes Herrscherbild und die Hoffnung Senecas auf Neros erste Regierungszeit darstellt und Pyrrhus die Charakterentwicklung des Regierenden offenbart. Deutlich wird bereits hier, dass Pyrrhus, um seine Ziele zu erreichen, auf gängige Wertvorstellungen rekurriert, sie instrumentalisiert, und darin in zeitgemäßer Manier für seine Zwecke auslegt oder umdefiniert. Ulyxes seinerseits erinnert mit seiner Trugrede an den trügerischen Komplimenten Neros, wenn sich Seneca von ihm verabscheidet und wie schon Tacitus bemerkt: *[…] factus natura et consuetudine exercitus velare odium fallacibus blanditiis* (*Ann.* XIV 56, 3).

Der Dichter mit seinem klaren Verfallsbewusstsein hat in seinen *Troades* die wirklich ausschweifende Welt der neronischen Dynastie, wie sie in der *Octavia* abgebildet wird, beleuchtet. In der *Octavia* jedoch wird Nero als Exempel und wesensmäßige Verkörperung des kaiserlichen Systems auf die Bühne gebracht, in den *Troades* verhüllt er sich hinter den entarteten Charakteren.

E. Ergebnisse: Vergleichende Untersuchung der griechischen und römischen ‚Troades'

Es soll zum Schluss versucht werden, die verstreuten Fäden zu einem Gesamtbild zusamenzufügen und als erstes die Frage zu beantworten, inwiefern der Einfluss der euripideischen *Troerinnen* in den *Troades* des Seneca nachgewiesen werden konnte (1). Die Problematik dieses Ansatzes führt uns dann zur zweiten Darlegung, die die Themen und die Strömungen klarstellt, an denen die beiden Dichter interessiert waren (2). Schließlich werden die Unterschiede zwischen den Tragödien, die in Bezug auf einige politische Problemkreise ausgemacht werden konnten, zusammengestellt (3) und die eigentliche Orientierung der griechischen und römischen Produktion des Troiafalls erhellt (4).

1. Die in dieser Arbeit behandelten Tragödien verbinden zwei Zeitstufen miteinander. Die mythische Vergangenheit, in die das Geschehen chronologisch eingeordnet ist, ist durchsetzt von Erscheinungen, die sich durch Vergleiche mit Thukydides und Tacitus als Phänomene der Autor-Gegenwart nachweisen lassen. Euripides und Seneca haben die mythische Vergangenheit dazu genutzt, um auf dieser Zeitstufe aktuelle Probleme und Konflikte darzustellen. Insofern sind beide Dichter der mythologischen Tradition des Troiakrieges gefolgt, und die Sicht, die Euripides und Seneca für ihre Zeit haben, gibt die *raison d' être* für die Abänderungen, die der zweite im Stück vornahm. Demzufolge scheint Geschichte nicht etwas Abgeschlossenes zu sein, sondern ein offenes Deutungssystem, dass immer wieder neu interpretiert werden muss. Entwicklungen, die abgeschlossen zu sein scheinen, spielen teilweise in die Gegenwart hinein. Von daher ist die in einer gewissen zeitlichen Ferne spielende Handlung des Werkes auch etwas, das Aktualität besitzt.

In einem weiteren Sinn sind Euripides und Seneca politische Autoren: In ihren Tragödien werden die Fragen, auf welche Weise Entscheidungen getroffen und wie Macht und Herrschaft erworben und ausgeübt werden sollen, immer wieder thematisiert. Die Analyse des zerstörerischen Wirkens der Macht kann und soll vom Betrachter in der eigenen Zeit angewandt werden. Die beiden Dichter schaffen, indem sie das Wesen der Herrschaft genau untersuchen, ein Interpretationsmuster, das eine äußerst kritische Deutung der Gegenwart ermöglicht. An welchen Stellen der jeweilige Herrscher in die Analyse einzuordnen ist, welche Verhaltensweisen der dramatischen Figuren er schon gezeigt, welche Entwicklungsphasen er bereits durchlaufen hat, steht weitgehend der Beurteilung des Betrachters frei. Jedoch können, wo auch immer die Herrschergestalten und das gesamte System verortet werden, das Verhalten der Machthaber und ihre

Charakterentwicklung begreiflicher werden, deren vernichtende Wirkung mit dem psychologischen – d.h. unbewussten – Automatismus der Macht zu erklären ist und deren Entartung systembedingt und daher nicht leicht zu überwinden ist.

2. Der Bezug der Tragödie zur mythischen Vergangenheit erweist sich somit als ein großer Vorzug dieser Gattung. Die ferne Zeitstufe gibt einen Rahmen vor, der eine starke Kontrastwirkung für anachronistische Erscheinungen erzeugt. Die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums für seine eigene Gegenwart wurde durch dieses anachronistische Verfahren der euripideischen und senecaischen Tragödie gesteigert. Die Art der Differenzen zwischen Stücken aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. und der Kaiserzeit läßt schließen, dass es sich bei den kaiserzeitlichen Dramen Senecas nicht um eine völlig neue Form handelt, sondern um einen zeitbedingten Wandel, d.h. eine inhaltlich andere Ausfüllung gleichbleibender Strukturen, vorliegt.

Euripides und Seneca wollen Werte und Sachen nicht umwerten, sondern problematisieren, das Problematische in negativen Werten und Sachverhalten aufdecken, die für unproblematisch eindeutig gehalten werden und die man daher so leichtfertig und zugleich skrupellos positiv wirken lässt – wodurch sie gegenseitig vernichten. Dazu sind ihnen die mythischen Stoffe von Nutzen gewesen. Die je neue Adaptation des konventionellen Stoffes ist mehr oder weniger für jeden der zwei Dichter nachweisbar; sie kann sich auf Einzelheiten, auf gewisse Angleichungen an die menschliche Lebenswirklichkeit beziehen. Sie kann aber auch signifikant sein, indem sich nämlich in ihr die zeitliche, politische und geistesgeschichtliche Aktualität des jeweiligen Dichters offenbart. Auch wenn es um die Klagemonologe der Protagonisten geht, wie z.B. der Hekabe in beiden Stücken, scheint denkbar zu sein, dass die unmittelbare Ich-Aussage eines verzweifelten Individuums besonders eindringlich als Appell an die Gefühle der Zuschauer, auch an ihre patriotischen Gefühle wirkt. Damit ist ein Klagemonolog prädestiniert für das Übermitteln von politisch-ideologischen Botschaften. Dafür enthalten die Stücke zahlreiche Signalwörter, die eng mit dem Heimat-Begriff verknüpft sind.

Das klassische und kaiserzeitliche Drama der *Troades*, deren Ausrichtung zu ermitteln war, sind durch Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen geprägt. Mit dieser Aktualität hängt zusammen, dass bei diesen Stücken nicht außenpolitische Ereignisse – militärische Siege über äußere Feinde werden nur den Ansporn für Verfassung und Präsentation solcher Tragödie gegeben haben – sondern innenpolitische Themen gewählt werden, bei denen es um die Herrschaftsform und das richtige

Verhalten von politisch Tätigen geht. Um die politische Interpretation der euripideischen und senecaischen Tragödie zu ermöglichen, ist es wichtig, die Grenzen und die Berechtigung eines solchen Ansatzes genau zu begründen. Es wird von Anfang an geleugnet, dass es sich in der Tragödie des peloponnesischen Krieges um Anspielungen auf besondere zeitgenössische Ereignisse und Personen handelt. Ebenso kann man in der Tragödie der Kaiserzeit nicht von klaren *innuendos* sprechen, sondern von realitätsbedingten Darstellungen der Charaktere und ihrer Handlungen. Es gibt auch Zweifel daran, dass ganze Szenen oder Dramen als Allegorien zeitgenössischer Vorgänge abgefasst sind. Was in dieser Arbeit herausgearbeitet worden ist, ist, dass die Mythen neu bearbeitet und interpretiert worden sind unter den Fragestellungen und Problemen des Dichters, so dass die Herrschaftsweise eines nur an seinem Eigennutz orientierten Machthabers gezeigt wurde. Trotzdem kann eine künstlerische Aussage, die primär, wenn auch in allgemeiner Weise, für ein historisch bestimmtes Diskussionsbedürfnis konzipiert worden ist, durchaus gleiche Bedürfnisse späterer Zeiten ansprechen. Insofern kann sie trotz ihrer Zeitgebundenheit zeitlos erscheinen.

Ein weiterer Punkt ist der Einfluss der Rhetorik, der auf das Werk beider Dichter sehr groß ist. Zahlreiche Reden und Redeagone sind nach dem Vorbild von Zeitgenossen geschaffen. An relativ vielen Stellen thematisieren die Sprecher ihre Art zu sprechen explizit, bzw. kommentieren die Rhetorik ihrer Gegner. Die Charaktere sind sich ihrer selbst als Schauspieler bewusst. Zwar sprechen sie ihre eigene Fiktionalität nicht direkt an, gehen aber häufig über das, was die dramatische Situation erfordern würde, hinaus. Dadurch wird das Publikum eingeladen, ihre Vorstellung von der Gattung ‚Rhetorik' zu betrachten. Die Reden des Euripides und Seneca sind nicht selten durch die Art der Argumente oder durch Anspielungen auf zeitgenössisches Argumentieren markiert. Diese neue Rhetorik[521] zeigte einerseits einen neuen Umgang mit dem Wort und hat zum anderen neue Auswirkungen auf die Gemeinschaft. Indem sie der Durchsetzungsfähigkeit des einzelnen diente, verschärfte sie auch den Gegensatz zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, zwischen Einzel- und Staatsinteresse,

[521] Über den Einfluss der Rhetorik im 5. Jahrhundert hat Th. Buchheim augedruckt. Nach ihm ist nicht mehr die Wahrheit „Kriterium der Entscheidung", sondern der „Agon ihr Vorgang", in: Die Sophistik als Avantgarde normalen Lebens, Hamburg 1986, S. 12. Das hat auch die Tragödien des Euripides beeinflusst. Auf der anderen Seite steht die Rhetorik des Seneca. M. v. Albrecht sagt nämlich: „Die Methoden der Selbstformung zur Erreichung des jeweiligen Zieles sind verwandt: Sie sind der Rhetorik entlehnt (z.B. Umbennenung von positiven in benachbarte negative Qualitäten, *gradatio*, Selbstanrede, Zerpflücken durch Aufteilung, lebhafte Vergegenwärtigung durch anschauliche Bilder und Personifikation, pointierte, sentenzartige Formulierung)." (In: Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst, Mnem. Suppl. 252, Leiden-Boston 2004, S. 127). -Über Senecas Rhetorik wurden auch Vorwürfen gemacht: Quint. 10, 1, 125-131 und Suet. *Cal.* 53, 2.

der zum Kernproblem der euripideischen und senecaischen *Troerinnen* führt, zum Problem der Macht, ihrer Ausübung und ihrer Erweiterung als zentralem Konfliktfeld. Die Rhetorik, deren Wirkungsmöglichkeiten sich durch die Trennung von Wort und Sache vervielfältigt haben, wird in jeder der in dieser Arbeit behandelten Tragödie problematisiert. Da sie in beiden Epochen aus früheren Fesseln befreit und universell für jeden Zweck anwendbar geworden ist, ist sie ein Machtfaktor ersten Ranges geworden, da sie Macht über andere vermittelt. Die Verwendung von rhetorischen Mitteln dient also nicht der Poesie, sondern eigenen Zielen, von denen aus auf das Verhältnis zwischen Dramen und politischer Auffassung Licht fällt. Die Rhetorik verhilft nicht zu einer leeren Anhäufung mythologischer *exempla*, sondern sie entspringt der Absicht des Dichters, das Publikum auf die innere Problematik des Stückes vorzubereiten und die Gestalten im Licht zeitgenössischer Motivationsgründe vorzuführen. Im Mythos des Euripides und Seneca wandelt sich das Sakrale zum Kriminellen, und durch die Rhetorik entsteht die warnende Abstandnahme von den alten Mustern, in die gerade die souveränen Herrscher am leichtsten zurückfallen. Besonders klar wird dies in der Gestalt der Helena, sowohl im griechischen als auch im römischen Stück, wobei die pathetischen Worte des Selbstgesprächs, mit dem sie als Lügenerzählerin auftritt, einen Menschen zeigen, der sich bewusst schuldig macht und doch die Schuld abzuwälzen versucht.

Was schließlich die Verbundenheit der zu zwei verschiedenen Epochen gehörenden Darstellungen der *Troades* ausmacht, ist das psychologische Durchdringen des ganzen Geschehens. In dieser Hinsicht spricht man nicht nur von einer gesteigerten Labilität des Seelischen, von reaktiven Gefühlsäußerungen, die in dem Verhalten der Charaktere ihren Ausdruck finden, sondern auch von psychologisch-politischer Analyse. Das Streben der Herrscher nach Macht führt direkt zu Argwohn und Angst vor dem Sturz aus der Rolle des Mächtigen und abschließend zu krankheitsähnlichen Zügen, aus denen sich Verbrechen und Korruption ergeben. Dies ist besonders in den Gestalten des Seneca augenscheinlich, wobei die erzwungene Grausamkeit der Sieger eine tiefe Resignation bei den Besiegten prägt. Bei Euripides andererseits erschließt sich aus der Beobachtung des Stückes, dass das Handeln des Menschen, das seelischen Vorgängen entspricht, gegen seine eigene klare Einsicht in sein Verderben führen kann.

These dieser Arbeit war es, dass die beiden Dichter der griechischen und römischen Welt in ihren Helden mythologische Personen präsentieren, deren Haltung vor dem Hintergrund des die Aufführungszeit bestimmenden Denkens zeitgemäß wirkt und dass sie eine Vorliebe für ältere Gedankenwelt hegen. Als Beispiel für modernes Denken

lassen sich beispielweise die Abqualifikation der traditionellen Werte, die Hochschätzung der sich von ethischen Bindungen emanzipierenden Rhetorik und der sich bisweilen zu einem bedenklenlosen Opportunismus steigernde Pragmatismus anführen.

3. Die enge Beziehung der republikanischen Tragödie zu Senecas Produktion soll nicht außer acht gelassen werden. Die beiden großen Perioden der römischen Tragödie sind von grundverschiedener Ausprägung. Beide aber haben sich in enger Weise an der griechischen Tragödie orientiert. Im Folgenden wird man feststellen können, dass die Römer auch für die literarische Gattung ‚politische Tragödie' einen von den Griechen entwickelten formalen Rahmen dramatischer Dichtung weiterführen und ihn in ihrer Epoche mit eigenem, neuem Inhalt füllen[522]. In dieser Entstehung bei den Römern kommt das Streben nach politischer Selbstdarstellung zum Ausdruck.

Die Auseinandersetzung mit den Vorgängern ist für Seneca integraler Bestandteil des im wesentlichen imitatorisch gedachten dichterischen Schaffensprozesses, was schon Dingel über Senecas Dichtung dargestellt hat: „Inspiration ist […] gerade durch Imitation möglich"[523]. Grundlage der *imitatio* und *aemulatio* des Dichters ist die grundsätzliche Anerkennung und kritische Bewertung der literarischen Vorbilder. Seneca drückt in seinen Prosaschriften keinen Zweifel daran aus, das seine eigene Zeit den Vorbildern des 5. Jahrhunderts etwas Gleiches oder Höheres an Wert bieten kann: *[…] qui praecesserant non praeripuisse mihi videntur, quae dici poterant, sed aperuisse* (*ep.* 79, 5). Auch aus der Prosa spricht somit das künstlerische Selbstbewusstsein Senecas, der in den Tragödien eben dieses Ziel umfassender *aemulatio* verfolgte und auch als philosophischer Autor den eigenen Reiz und Selbstwert, der als eine der Hauptsantriebskräfte seiner Dichtung angesehen wurde, nicht leugnete. Nirgends ist von dem ethischen Nutzen eines Gesamtwerks die Rede – Seneca vertritt nicht die aristotelische Katharsistheorie – im Gegenteil wird dem Drama wie der übrigen Dichtung protreptischer Wert entschieden aberkannt[524]. Eher wird man annehmen, dass Seneca in der Tat der Dichtung im allgemeinen und der Tragik, auch der eigenen, im besonderen geringen pädagogischen Wert beimaß und sie daher in der Prosa, in der es nahezu ausschließlich auf den moralischen Wert der Literatur und ihre Eignung für die ethische Besserung des Menschen ankommt, tendenziell abwertet. Dies bedeutet freilich nicht, dass die Tragödien deshalb gänzlich unphilosophisch seien, wie Dingel (S. 71) annimmt, und

---

[522] S. Sen. *ep.* 79: *praeterea condicio optima est ultimi; parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent.*
[523] Dingel, J., Seneca und die Dichtung, Heidelberg 1974, S. 23.
[524] Vgl. dazu ebd., S. 39ff.

stoische Lehrsätze offiziell für falsch erklären wollten. Die philosophische Aussage der Prosa und der Dichtung befindet sich nur auf verschiedenen Ebenen: Mit seiner Prosa offenbart sich Seneca als Pädagoge im Sinne stoischer Moral, mit seiner Dichterphilosophie als Dramatiker, und ist von der auf die Ethik konzentrierte Stoa zwangsläufig weiter entfernt. Er wusste und erkannte allmählich, dass er mit seinen Tragödien kaum eine Moralisierung seines Publikums oder der Hofgesellschaft erreichen könne. Wertvoll sind Ciceros Gedanken über die Absichten der Tragiker. Natürlich muss in jedem einzelnen Fall gefragt werden, ob er Worte, Sentenzen oder ganze Szenen auf Grund einer moralischen Erziehung auf die eigene Zeit und Situation umdeutet. Bei manchen isolierten Versen ist das soger evident (vgl. *Sest.* 102; ibid. 118: Überhaupt ist diese Rede ein Paradebeispiel für spontane Isolierung, Kontaminierung und Politisierung von Tragödienversen). Protreptische Verwertung des Tragödienstoffs gelingt Cicero selbst bei mythischen Dramen mit verwerflicher Handlung.

Die Hauptvorlage der *Troades* sind die *Troerinnen* und die *Hekabe* des Euripides. Dies zeigt sich nicht bloß aus der folgenden Synopse der beiden Stücke, sondern steht auch in Einklang mit der Art und Weise, wie Seneca bekannte Mythen in anderen Tragödien behandelte. Friedrich Leo hat in Bezug auf Senecas Verhältnis zu den attischen Tragikern bemerkt: „ille enim nec secutus est Graecos praeter argumenta“[525]. Dass der römische Dramatiker seiner Vorlage sklavisch gefolgt wäre, ergibt sich daraus keineswegs. Die Neuerungen in den *Troades* sind zahlreich, und gerade die Personenzeichnung und die Änderungen Senecas verraten deutlich, wo er eigene Wege gegangen ist.

Die einzelnen Episoden der senecaischen *Troades* hinterlassen einen tiefen Eindruck des Unbehagens. Alles, Andromaches Wortgefecht mit Odysseus ebenso wie Hekabes Reflexionen über den Fall Troias oder das Streitgespräch zwischen Pyrrhus und dem alternden Herrführer Agamemnon über die Götter und die Grenze der Macht des Stärkeren, führen Menschen in Extremsituationen vor, die angesichts der Auflösung aller bisher feststehenden Normen und Grenzen verzweifelt nach einem Sinn hinter dem unerklärbaren Geschehen suchen. Die bombastische Rhetorik läßt umso klarer hervortreten, dass die Figuren trotz ihrer hohen Verbalisierungsfähigkeit ihr Grauen nicht in Worte fassen können. Die Gestalten in Senecas Tragödien lassen sich nicht mit aristotelischen Kategorien des Tragischen erfassen. Fehlerhaftes Verhalten entspringt bei

[525] De Senecae tragoediis observationes criticae, Berlin 1878, S. 147. Die gleiche Richtung der Interpretation vertritt auch Tarrant, R.J.: „[F]ifth-century Attic tragedy was in many cases a remote and not a proximate source for Seneca“, in: Senecan Drama and its antecedents, in: HSPh 82, 1978, S. 213-263.

ihnen nicht einem Irrtum oder Denkfehler, sondern einem bewussten Eindringen in die Rolle des Bösewichts.

Als erstes sollte betrachtet werden, dass es in Senecas *Troades* um die Verknüpfung zweier in der Tradition stehenden Mythen geht, die Opferung der Polyxena und den Tod des Astyanax. Damit wurden das Grauen und das Böse noch mehr gesteigert, was aber den Methoden der kaiserzeitlichen Literatur[526] entspricht. Der entscheidende Unterschied zwischen dem hauptsächlichen Vorbild für die Polyxena-Handlung, Euripides' *Hekabe*, und Senecas Gestaltung war darin zu sehen, dass bei dem ersten sogar Hekabe Verständnis für den Beschluss der Griechen empfindet, dass sie nicht aus Grausamkeit, sondern aus Zwang heraus handelten. Im Gegensatz dazu wurde bei Seneca von Anfang an das Gottlose und Verbrecherische in ihrem Tun hervorgehoben: Wie schon Priamos' Tod ein *nefas* war (V. 44-48), ist auch Polyxenas Opferung eine schlimme *caedes dira* (V. 255), ein *scelus* (V. 1129). In den *Troerinnen* diskutierte aber Euripides das Verwerfliche einer solchen Entscheidung, indem er seine Charaktere ihre vorwurfsvollen Meinungen bezeichnenderweise gegen Odysseus äußern und den Grund der Opferung konkretisieren ließ. Hier steht der Willen des Einzelnen, der sich am Ende durchsetzt, vor dem der Gemeinschaft. Wie könnte es an Annahmen fehlen, die in der Gestalt des Odysseus einen der grundsätzlichen Faktoren der Entscheidung während des peloponnesischen Krieges sehen? Scheint es nicht plausibel zu sein, wenn man hinter den Gesprächen der beiden Seiten, wobei die eine das Recht, die andere die Willkür vertritt, die sich widersetzenden Reden der Politiker in den Volksversammlungen in Athen erkennt? Es kann kein Zufall sein, dass Euripides von der sich verbreitenden Macht der Rhetorik in dieser Epoche Gebrauch macht. In den *Troades* andererseits entspricht das Gespräch zwischen Agamemnon und Pyrrhus den Bedürfnissen seiner Zeit und des politisch nuancierten Stückes. Auch wenn das Vorbild für ein solches Gespräch in der mythologischen Tradition zu sehen ist[527] oder der Konflikt schon in den *Astyanax* des Accius und *Polyxena* des Sophokles nachweisbar ist, lässt der umfangreiche sentenziöse Charakter des Aktes politische Motive der Zeit erkennen. Er offenbarte in der Gestalt der beiden Protagonisten zwei verschiedene Seiten des Charakters Neros und zeigte dadurch die Entwicklung seiner Machtausübung als eine Fortsetzung der Gewaltherrschaft der Julio-Claudier. Indem der eine der Charaktere die

[526] Burck, E. Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971

[527] Dazu Seidensticker, B., Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas, Heidelberg 1969, S. 170: Er will den Streit zwischen Agamemnon und Achill im 1. Gesang der *Ilias* als Vorbild erweisen. – Alternativen stellen die *Odyssee* und die *Nostoi* dar.

Herrschaftsauffassung in einem Dialog formuliert und der Gesprächspartner konstruktive Einwände macht, wurde nicht nur Neros Benehmen grundsätzlicher dargestellt, sondern das auch mit seinem Gegenmodell der ersten Jahren seiner Regierung kontrastiert. Durch das Gespräch wurden allgemeine Fragen der richtigen Herrschaftsweise erörtert; neben dem persönlichen Verhalten eines Kaisers war das Verhältnis zum Volk in die Debatte einbezogen. Keine der Personen, die auf die Bühne traten und die Rolle der Untertanen bekamen, hinterließen dem Zuschauer eine hoffnungsvolle Perspektive.

Zur gleichen Zeit bildeten sowohl die Realität als auch die Träume in der Tragödie ein einziges Zeichensystem des wachsenden Unheils. Der Mensch weder wach noch schlafend, weder getötet noch lebendig, konnte sich nicht dem gegenwärtigen wie auch dem sich in Zukunft noch weiter fortpflanzenden Unheil entziehen. Auch wenn Hektor im Traum der Andromache einen Weg zur Rettung des Astyanax empfiehlt, scheitert jeder Versuch, so dass klar wird, dass die Entscheidungen im Stück größeren Mächten unterliegen.

4. Die *Troerinnen* des Euripides stellen von Anfang an trotz der Auftritte der Gottheiten Poseidon und Athena klar, dass der göttliche Wille keine Rolle in der Tragödie spielt. Der Untergang der Griechen als einziger göttlicher Plan geschieht außerhalb des Stückes. Die Handlung aber ist freiwillig, wie schon Aristoteles[528] über die menschlichen Aktionen gesagt hat. Wenn Euripides diese göttliche Ursache übergeht und nur von einem inneren Antrieb der Charaktere zum Verbrechen und zur Verfolgung von Eigeninteressen auf Kosten der Gemeinschaft spricht, dann verkörpert der göttliche Befehl den internalisierten Zwang zur Machtausübung. Euripides will darstellen, wo die Ursachen und die Wurzeln der Gewalt liegen und zu welchem Maß der Intensität sie führen kann, um dadurch ein Bild zu geben, wieviele Städte in Griechenland während des peloponnesischen Krieges erschüttert wurden. In dieser Erklärung liegt zugleich eine fundamentale Hinterfragung der überlieferten Normen; ihr Zeitpunkt ist aber nicht nur eine spezifisch athenische Ideologie, sondern die Allgemeingültigkeit des Unrecht-Gedankens auf allen Seiten und bei allen Parteien. Sieht man die Problematik von Unrecht sogar als ein allgemein menschliches, so beschränkt sich Euripides' Darstellung nicht auf die einmalige historische Situation, auf die sie in erster Linie zielt, sondern weist darüber hinaus. Trotzdem stehen Mythos und dramatische Vergegenwärtigung nicht im Verhältnis von Allgemeingültigkeit und politischer Aussage. Abgesehen davon, dass eine

[528] S. *Eth. Nik.* 1110a 15-18: ἐν αὐτῷ ἡ ἀρχή, ἐπ' αὐτῷ καὶ τὸ πράττειν καὶ μή.

vitalisierende Wirkung von Gewaltdarstellung völlig unbewiesen bleibt, dürfte Euripides' Anliegen hier verzeichnet werden. Dennoch kann man feststellen, dass der Dichter eine Belehrung im engeren Sinne nicht anstrebte. Euripides wollte oder konnte eigentlich nicht eine Bewältigung der Probleme seiner Epoche bieten, seine Zuschauer sollten nicht besser oder reifer das Theater verlassen, denn keine der auftretenden Personen kann in irgendeiner Weise Vorbild sein. Am Schicksal der Troer erlebt das Publikum nicht weniger, aber eben auch nicht mehr als das Scheitern einer fundamentalen gesellschaftlichen Maxime. Insofern hat Aristophanes in anderer Hinsicht vollkommen richtig erfasst, was Euripides' Dramen charakterisiert. Denn der tragische Dichter bildet tatsächlich die wahren Begebenheiten ab[529], ohne sie zu idealisieren und stellt eine Krise dar – in der Krise Troias wird die Krise Griechenlands im peloponnesischen Krieg abgebildet – ohne ihre Überwindung aufzuzeigen, denn er kennt keine. Das brennende Troia am Ende des Stückes als Ausdruck seiner Resignation drückt auch den Zweifel aus, ob es einen Wandel zum Besseren noch geben wird, während die Bestrafung der Schuldigen in der politischen Führung durch das traditionsbedingte Unglück der heimkehrenden Griechen veranschaulicht wird. Euripides scheint deshalb als politischer Darsteller seine *Troerinnen* verfasst und im Jahr 415 v. Ch. aufgeführt zu haben; über die Möglichkeit, gesellschaftlich auf sein Publikum zu wirken, konnte er sich solchen Illusionen nicht hingegeben haben. Er war aber berechtigt zu zeigen, welche Auswirkungen die übertriebene Macht und die Besessenheit mit der Herrschaft haben.

Auch das senecaische Stück beweist, dass in seinem Kosmos – den Kosmos des Dramatikers vertretend – jedes Verhalten, entweder Mut, Angst oder Unerschrockenheit, zum selben Ergebnis führen, da es keinen gültigen Maßstab hinter den Dingen zu geben scheint. Die Handlung der *Troades* formuliert es, dass alles, auch wenn um die größte Macht geht, zur Vernichtung verurteilt ist. Wenn sich die römischen Herrscher mit den Siegern über Troia identifizieren, wäre nicht zu leugnen, dass ihr Untergang bald kommen wird, so dass die ewige Dauer des *imperium romanum* implizit negiert wird. Auf der anderen Seite wäre nicht zu verneinen, dass das römische Volk in der Gestalt der unschuldig leidenden Troianer unter den bestehenden Umständen eine Meinung haben und sie vehement vertreten kann, aber nichts ausrichtet, wenn seine Haltung der der Machthaber widerspricht, da es in der bestehenden Herrrschaftsform keine einflussreiche Stellung hat. Indem die neue Behandlung des Mythos bei Seneca zahlreiche Ideen und Formen der richtigen und akzeptabeln Regierung vorführt, sowie verschiedene Seite der

[529] S. Arist. *Frösche* 1053:ἀλλ' ἀποκρύπτειν χρὴ τὸ πονηρὸν τόν γε ποιητήν./καὶ μὴ παράγειν μηδὲ διδάσκειν

Regierenden durch die personae der Griechen darstellt, ist ein historischer Bezug vorhanden und die politische Aussage direkt. Diese besteht darin, dass Neros Herrschaftsweise und damit die gegenwärtige Ausprägung der Herrschaftsform kritisiert und als Alternative eine Monarchie unter einem guten Kaiser mit Einbeziehung des Volkes propagiert werden. Keinesfalls wird das ganze System der kaisezeitlichen Epoche als solches abgelehnt, sondern unter der Führung eines sensibilisierten Herrschers vorgeschlagen. Allgemein menschliche Probleme werden nicht thematisiert; was vor allem dem Interesse Senecas dient, ist die politische Stellung der Machthaber zu zeigen und zugleich die Leiden der Untertanen, des römischen Volkes hervorzuheben. Demzufolge dient der Mythos als abhängiger Vergleichspunkt der Illustration. Götter treten in den *Troades* nicht auf und werden in den Reden der Personen – entgegen dem Anschein an einigen Stellen – nicht als das Geschehen bestimmend dargestellt. Alles wird durch die Handlungen der Menschen motiviert, sie tragen die Verantwortung für ihre Aktionen, und die Götter können ihnen nicht beistehen. Nero wird in allen Erscheinungen im Stück – Pyrrhus, Agamemnon, Ulyxes – als Gewaltherrscher dargestellt, der wegen der ausführlich dargelegten Motivationen seiner Handlungen auch individuelle Züge trägt. Er will seine Position gegenüber anderen Bevölkerungsgruppen sichern. Ohne Rücksicht auf das Volk, für das er als Kaiser verantwortlich wäre, trifft er in eigener Machtvollkommenheit Entscheidungen zum persönlichen Vorteil. Der zweite, dritte und vierte Akt offenbaren einen der gewöhnlichen Aspekte des Benehmens Neros: Übermaß, Willkür, Lüge und raffinierte Täuschung, der sich Nero nach jedem Mord hingegeben hat[530]. Die Troianer, d.h. das römische Volk erleiden ein unglückliches Ende, und sie führen dieses nicht durch ihr Handeln oder Verhalten herbei, egal ob sie schuldlos sind oder mehr oder weniger schuldhaft. Im Gegenteil sind sie von Anfang an als Opfer des Machtwillens der Griechen dargestellt, die mit ihnen wie auch mit Vertretern der Nobilität – Astyanax und Polyxena sind damit gemeint – als willkürliche Herrscher verfahren. Der Autor arbeitet auch nicht einen Umschlag im Leben der Troianer als solchen heraus, sondern einen Umschlag von Hoffnung zu Verzweiflung, und benutzt zugleich ihr im Drama durchgängig trauriges Schicksal, um daran Neros tyrannisches Vorgehen zu demonstrieren. Durch eine derartige Anlage der Handlung ist auch kein Platz für die eventuelle Verursachung des Geschehens durch göttlichen Einfluss. Ebenso spielen die Figuren, die dem traditionellen griechischen

[530] Der Geschichtsschreiber Tacitus beschreibt in seinen *Annalen*, wie sich Nero nach seinen geplanten Morden benahm, um seine Beteiligung zu vertuschen und seine Mitregenten irrezuführen. S. *Ann.* XIII 16, XIV 10, 2.

Tragödienpersonal entsprechen, nur eine handlungsbegleitende Rolle, die die Intensität der Gewalt und der ungerechten Regierung enorm steigert. Die Römer waren ohnehin mehr an den Personifikationen der Herrscher und ihrem Charakter als an ihren politischen Programmen interesssiert. Eine solche Interpretation könnte niemals besser als zu der Zeit nach der Entmachung Senecas passen, wenn er durch die Aufführung dieser Tragödie nichts zu verlieren und nichts zu gewinnen hatte. Außerdem sprechen dafür, nicht nur die musischen Passionen Neros, sondern auch sein eigenes Interesse an geistiger Tätigkeit[531] nach seiner politischen Entmachung.

[531] S. Tac. *Ann*. XIV 54, 3: *in animum revocabo; Sen. de otio* II 2*: ad alios actus animum referre*

Literaturverzeichnis

(zu den Troerinnen des Euripides)

Wenn nichts anders angegeben, wird Euripides nach Diggle 1981 und Nauck ²1964 zitiert. Alle Texte zur Vita des Euripides nach Kovacs 1994; die übrigen Tragikerfragmente nach Snell 1986 und Kannicht /Snell 1981. Zeitschriften und Schriftenreihen sind abgekürzt nach dem Verzeichnis von Année Philologique.

Ausgaben, Übersetzung und Kommentare

Allen, T. W., Homeri Opera, Tom. I-V, Oxford classical texts, 1912

Barlow, S.A., Euripides Trojan Women, Oxford 1981

Biehl, W., Euripides Troades, Heidelberg 1989

Diggle, J., Euripidis Fabulae, Tom. I, II, III, Oxford classical texts 1981

Jones, H.S., Thucydidis Historiae, Tom. I, II, Oxford classical texts 1942

Lee, K.H., Euripides Troades, University of New England 1976

Murray, G., Euripidis Fabulae, Tom. I-III, Oxford 1902

Sekundäre Literatur

Adkins, AW.H., Moral Value sand Political Behaviour in Ancient Greece. From Homer to the End of the Fifth Century, London 1972

Adkins, A.W.H., Merit and Responsibility. A Study in Greek Values, Oxford 1960

Amerasinghe, C.W., The Helen Episode in the Troades, in: Ramus 2, 1973, S. 99-106

Arnott, W.G., Off-stage Cries and the Choral Presence: Some challenges to theatrical Conventions in Euripides, in: Antichthon 16, 1982, S. 35-43

Arthur, M.B., Early Greece. The Origin of the Western attitude toward Women, in: Arethusa 6, 1973, S. 7-58

Austin, C., Nova Fragmenta Euripidea in papyris reperta, Berlin 1968

Barlow, S.A., The imagery of Euripides, London 1971

Bengston, H., Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit, 4. Auflage, München 1969

Biehl, W., Innere Responsion in Eur. Tro. 280-291 und Hel. 1137-1146, in: Hermes 98, 1970, S. 117-120

Biehl, W., Quantitative Formgestaltung be Euripides: Die Trimeterszenen der Troades, in: Phil. 126, 1982, S. 19-43

Blaiklock, The male characters of Euripides. A study in realism, Wellington 1952

Boegehold, A./ **Scafuro** A.C., Athenians Identity and civic Ideology, Baltimore 1994

Brandt, H., Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides, Hildesheim-New York 1973

Burgess, J.S., The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle, Baltimore and London 1980

Burian, P., (Hrsg.), Directions in euripidean criticism. A collection of essays, Durham 1985

Burnett, A.P., Catastrophe survived. Euripides' plays of mixed reversal, Oxford 1971

Burnett, A.P., *Trojan Women* and the Ganymede Ode, in: YCS 25, 1977, S. 291-316

Busolt, G. Griechische Staatskunde, 3. neugestaltete Aufl., 1. Hälfte, München 1920

Busolt, G. –**Swoboda**, H., Griechische Staatskunde, 3. neugestaltete Aufl., 2. Hälfte, München 1926

Buttrey, T.V., Was Helen overweight? (Euripides Troades 1047-54), in: LCM 3, 1978, S. 285-287

Buxton, R.G.A., Persuasion in Greek Tragedy, Cambridge 1982

Chromik, C.C., Göttlicher Anspruch und menschliche Verantwortung bei Euripides, Kiel 1967

Coles, R.A.C., A New Oxyrhynchus Papyrus: The Hypothesis of Euripides Alexandros, Bull. Inst. Class. Stud., Suppl. 32, London 1974

Collard, C., Formal debates in Euripides Drama, in: G&R 22, 1975, S.58-71

Conacher, D.J., Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure, Toronto 1967

Conacher, D.J., Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama, in: AJP 102, 1981, S. 3-25

Conacher, D.J., Euripides and the Sophists. Some dramatic Treatments of Philosophical Ideas, London 1998

Conradie, P.J., Contemporary politics in the Greek Tragedy. A critical discussion of different approaches, in: Aclass 24, 1981, S. 23-35

Croally, N.T., Euripidean polemic. The *Trojan Women* and the fuction of tragedy, Cambridge 1994

Davies, M., The judgement of Paris and Iliad XXIV, in: JHS 101, 1981, S. 56-62

Desch, W., Die Hauptgestalten in des Euripides' Troerinnen, in: GB 12-13, 1985-6, S. 65-100

Diels, H.-**Kranz**, W. , Die Fragmente der Vorsokratiker I, II, III, 6. Verbesserte Aufl. Berlin 1952

Dörrie, H., Der Mythos im Verständnis der Antike II. Von Euripides bis Seneca, in Gymn. 73, 1966, S. 44-62

Dover, K.J., Classical Greek Attitudes to sexual behaviour, in: Arethusa 6, 1973, S. 59-73

Dover, K.J., The portrayal of moral evaluation in Greek poetry, in: JHS 103, 1983, S. 35-48

Dunn, F.M., Beginning at the End in Euripides' *Trojan Women*, in: RhM 36, 1993, S. 22-35

Dunn, M.D., Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama, Oxford 1996

Easterling, P.E., Anachronism in greek tragedy, in: JHS 105, 1985, S.1-10

Easterling, P.E., Women in Tragic Space, in: BICS 34, 1987, S. 15-26

Easterling, P. E., Euripides Outside Athens: A speculative note, in: ICS 19, 1994, S. 73-80

Easterling, P.E., The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge 1997

Eisner, R., Euripides' Use of Myth, in: Arethusa 12, 1979, S. 153-174

Erbse, H., Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie, Berlin/N. York 1984

Euben, J.P., Greek Tragedy and political Theory, Berkeley-Los Angeles 1986

Ferguson, J.P., Moral values in the ancient world, London 1958

Ferguson, J.P., Tetralogies, Divine Paternity and the Plays of 414, in TAPhA 100, 1969, S. 109-118

Ferguson, J.A., A Companion to Greek Tragedy, Austin-London 1972

Finley Jr., J.H., Euripides and Thucydides, in: HSCP 49, 1938, S. 23-68

Flashar, H., (Hrsg.), Tragödie. Idee und Transformation, Stuttgart-Leipzig 1997

Foley, H., (Hrsg.), Reflections of women in antiquity, N.Y., London, Paris 1981

Foley, P.H., Ritual irony. Poetry and sacrifice in Euripides, Ithaca and London 1985

Fontenrose, J., Poseidon in the *Troades*, in Agon I, 1967, S. 135-141

Frey, V., Die Stellung der attischen Tragödie und Komödie zur Demokratie, Zürich 1946

Friedrich, W.H., Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen, München 1953

Garland, R., The greek way of death, Ithaca 1985

Garton, C., Characterization in greek tragedy, in: JHS 77, 1957, S. 247-254

Gellie, G. H., Hecuba and Tragedy, in: Antichthon 14, 1980, S.30-44

Gilmartin, K., Talthybios in the *Trojan Women*, in: AJP 91, 1970, S. 213-222

Goff, B., (Hrsg.), History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama, Austin 1995

Goldhill, S., Reading Greek Tragedy, Cambridge 1986

Goldhill, S., The Great Dionysia and civic ideology, in: JHS 107, 1987, S. 58-76

Goldhill, S. Representing Democracy: Women at the Great Dionysia, in: Osborne R. & Hornblower S. (Hrsgg.), Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis, Oxford 1994

Collard, C., Formal debates in Euripides' Drama, in: G & R 22, 1975, S. 58-71

Gollwitzer, I. G., Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie, München 1937

Gomme, A.W., The position of women in Athens in the fifth and fourth centuries, in: CPh 20, 1925, S. 1-25

Gomme, A.W., More Essays in Greek History and Literatur, Oxford 1962

Görgermanns, H., Macht und Moral. Thukydides und die Psychologie der Macht, in: Humanistische Bildung 1, 1978, S. 64-90

Gould, J, Dramatic character and human Intelligibility in Greek Tragedy, in: PCPhS 24, 1978, 43-67

Gould, J., Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens, in: JHS 100, 1980, S. 38-59

Graf, F., Women, war and warlike Divinities, in: ZPE 55, 1984, S. 245-254

Graf, G., Die Agonszenen bei Euripides, Göttingen 1950

Gransden, K.W., The fall of Troy, in: C&R 32, 1985, S.60-72

Greenwood, L.H.G., Aspects of euripidean tragedy, Cambridge 1953

Gregory, J., The power of Language in Euripides Troades, in: Eranos 84, 1985, S.1-9

Gregory, G., Euripides and the Instructions of the Athenians, Michigan 1991

Großmann, G. Politische Schlagwörter aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, Zürich 1950

Grube, G.M.A., The Drama of Euripides, London 1941

Guthrie, W.K.C., The Sophists, Cambridge 1971

Hall, E., Inventing the barbarian. Greek Self-definition through Tragedy, Oxford 1989

Hamilton, R.H., Prologue, Prophecy and Plot in four plays of Euripides, in: AJP 99, 1978, S. 277-302

Hanson G. de, J.O., Reconstruction of Euripides' Alexandros, in Hermes 92, 1964, S.171-181

Harder, R., Die Frauenrollen bei Euripides, Stuttgart 1993

Hare, R.M., Die Sprache der Moral, Frankfurt/Main 1983

Harvey, D., Lacomica: Aristophanes and the Spartans, in: A. Powell and S. Hodkinson (Hrsgg.), London and New York 1994

Havelock, E., A., The Greek Concept of Justice. From Its Shadows in Homer to Its Substance in Plato, Harvard 1978

Herter, H., Thukydides, in: WdF 98, Darmstadt 1968

Hogan, J.C, Thucydides 3.52-68 and Euripides' Hecuba, in: Phoenix 26, 1972, S. 241-257

Hogan, J.T., The ἀξίωσις of words at Thucydides 3.82.4, in: GRBS 21, 1980, S. 139-149

Hose, M., Studien zum Chor bei Euripides, Stuttgart 1990

Hösle, V., Moral und Politik. Grundlagen der politischen Ethik für das 2. Jahrhundert, München 1997

Hourmouziades, N.C., Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the scenic space, Athens 1965

Imhof, M.I., Die Prologe der sophokleischen und euripideischen Tragödien, Winterthur 1957

Jaeger, W., Paideia, Bd.1, 2. Auflage, Berlin und Leipzig 1936

Jaeger, W., Paideia, Bd.2, Berlin 1944

Jens, W. Die Bauformen der griechischen Tragödie, München 1971

Jong I., de J.F., Narrative in Drama: The Art of The Euripidean Messenger-Speech, in: Mnem. Suppl. 116, 1991

Kannicht, R. /**Snell**, B., Tragicorum Graecorum fragmenta II, Göttingen 1981

Katz, M.A., The character of tragedy: Women and the Greek Imagination, in: Arethusa 27, 1994, S. 81-103

Kennedy, G., The art of persuasion in Greece, Princeton, New Jersey 1963

Kent, R.G., The time element in Greek Drama, in: TAPhA 37, 1906, S. 39-52

Kerferd, G.B., The Sophistic movement, Cambridge 1981

King, K.C., The politics of imitation: Euripides Hekabe and the Homeric Achilles, in: Arethusa 18, 1985, S. 47-66

Kirkwood, G.M., Hecuba and Nomos, in: TAPhA 78, 1947, S. 61-68

Knox, B., The heroic temper. Studies in sophoclean tragedy, Berkeley-Los Angeles 1966

Knox, B., New Perspectives in Euripidean Criticism, in: CPh 67, 1972, S. 270-279

Kollmann, A., „Sophrosyne“, in: WS 59, 1941, S. 12-34

Kovacs, D., Is sacking cities really foolish (Tro. 95-97)?, in. CQ 33, 1983, S. 334-338

Kovacs, D., Euripidea, in: Mnem. Suppl. 132, Leiden/New York/Köln 1994

Kovacs, D., Euripidea altera, in: Mnem. Suppl. 161, Leiden/New York/Köln 1996

Kranz, W., Stasimon. Untersuchung zu Form und Gestalt der griechischen Tragödie, Berlin 1933

Kuch, H., Krisenerscheinungen der Polis in der Euripideischen Tragödie, S.1372-1381, in: Hellenische Poleis III, hrsg. v. Welskopf E. C., Berlin 1974

Kuch, H., Kriegsgefangenschaft und Sklaverei bei Euripides. Untersuchungen zur „Andromache“, zur „Hekabe“ und zu den „Troerinnen“, Berlin 1974

Kuch, H., Die griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion, Berlin 1983

Kunst, K., Die Frauengestalten im attischen Drama, Wien und Leipzig 1922

Langholf, V. Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien, Hypomnemata 32, Göttingen 1971

Lattimore, P., The poetry of greek tragedy, Baltimore 1958

Lattimore, P., Story patterns in greek Tragedy, London 1964

Lefèvre, E., Die Funktion der Götter in Euripides' 'Troades', in: WüJbb N.F. 15, 1989, S. 59-65

Lefkowitz, M., Wives and husbands, in: G & R 30, 1983, S. 31-47

Lesky, A., Psychologie bei Euripides (1960), in: WdF 89, Darmstadt 1968

Lesky, A., Zur Problematik des Psychologischen bei den Tragödien des Euripides, in: Gymn. 67, 1960, S. 10-26

Lesky, A., Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972

Lloyd-Jones, H., The justice of Zeus, Berkeley, L. Angeles, London 1971

Lloyd, M., The Helen scene in Euripides' *Troades*, in: CQ 34, 1984, S.303-13

Loraux, N., Tragic ways of killing a woman, Cambridge 1987 (übers. v. Forster, A.)

Luschnig, C.A.E., Euripides' Trojan Women: All is vanity, in: CW 65, 1971-72, S. 8-12

Manuwald, B., *μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις εκπορθεῖ πόλεις*. Zu Euripides Troerinnen 95-97, in: RhM 132, 1989, S. 236-247

Mason, P.G., Kassandra, in: JHS 79, 1959, S. 80-93

Maxwell-Stuart, P.G., The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily, in: Historia 22, 1973, S. 397-404

Meder, A., Der athenische Demos zur Zeit des peloponnesischen Krieges im Lichte zeitgenössischer Quellen, München 1938

Meier, Ch., Entstehung des Begriffs ‚Demokratie'. Vier Prolegomena zu einer historischen Theorie, 3. Auflage, Frankfurt am Main 1977

Meier, Ch., Die Entstehung des Politischen bei den Griechen, Frankfurt am Main 1983

Meier, Ch., Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988

Meier, Ch., Politik und Tragödie im 5. Jahrhundert, in: Phil. 135, 1991, S. 70-87

Melchinger, S., Die Welt als Tragödie, München 1980

Meridor, R., Plot and Myth in Euripides Hecuba and Troades, in: Phoenix 38, 1984, S. 205-15

Meridor, R., Euripides *Troades* 28-44 and the Andromache Scene, in: AJP 110, 1989, S. 17-35

Meridor, R., Some observations on the structure of Euripide's Troades, in: SCI 11, 1991-92, S. 1-21

Michelakis, P., Achilles in greek Tragedy, Cambridge 2002

Mikalson, J.,D., Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy, Chapel Hill and London 1991

Mossman, J., Wild Justice: A study of Euripides' Hecuba, Oxford 1995

Murray, G., Aristophanes and the war party: a study in the contemporary criticism of the Peloponnesian War, London 1919

Murray, R.L., Persuasion in Euripides, Cornell 1964

Nauck, A., Tragicorum Graecorum Fragmenta, Supplementum continens nova fragmenta Euripidea ed adespota apud scriptores veteres reperta adjecit B. Snell, Hildesheim 1964

Neblung, D. , Die Gestalt der Kassandra in der antiken Literatur, Stuttgart und Leipzig 1997

Nestle, W., Die Struktur des Eingangs der attischen Tragödie, in: Tübinger Beiträge 10, 1930

North, H., Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature, Ithaca, New York 1966

North, H., A period of Opposition to Sôphrosynê in Greek Thought, in: TAPHA 78, 1947, S. 1-17

Ober, J./**Strauss**, B.S., Drama, political rhetoric and the discource of Athenian Democracy, in: Winkler J.J. & Zeitlin F.I. (Hrsgg), Nothing to do with Dionysos? Athenian Dram in Its social Context, Princeton 1990

O' Connor-Visser, E.A.M.E., Aspects of human sacrifice in the tragedies of Euripides, Amsterdam 1987

O' Neill, E.G., The Prologue of the Troades of Euripides, in: TAPhA 72, 1941, S. 288-320

Ostwald, M., Nomos and the beginnings of the athenian democracy, Oxford 1969

Papadopoulou, T., Cassandra' s radiant vigour, in: Mnem. Ser. 4, 53, 2000, S. 513-527

Pearson, L., Popular ethics in ancient Greece, Stanford, California 1962

Pelling, Ch. (Hrsg.), Characterization and Individuality in Greek Literature, Oxford 1990

Pelling, Ch. (Hrsg.), Greek Tragedy and the Historian, Oxford 1997

Petersmann, G., Die Rolle der Polyxena in den Troerinnen des Euripides, in: RhM 120, 1977, S.146-158

Poe, J.P., The Altar in the Fifth-Century Theater, in: ClAnt 8, 1989, S. 116-139

Pohlenz, M., Staatskunde und Staatslehre der Greichen, Leipzig 1923

Pohlenz, M., Die griechische Tragödie, Göttingen 1930

Pomeroy, S.B., Goddesses, Whores, Wives and Slaves in classical Antiquity, N.Y. 1975

Poole, **A.**, Total disaster: Euripides' The Trojan Women, in: Arion 3, 1976, S. 257-287

Poole, **W.,** Euripides and Sparta in: A. Powell and S. Hodkinson (Hrsgg.), The Shadow of Sparta, London and New York 1994

Pope, M., Thucydides and Democracy, in: Historia 37, 1988, S. 276-296

Powell, A., Euripides, Women and Sexuality, London-New York 1990

Pozzi, D.C./**Wickershaw**, J.M. (Hrsgg), Myth and the Polis, Ithaca 1991

Raaflaub, K., Zum Freiheitsbegriff der Griechen. Materialen und Untersuchungen zur Bedeutungsentwicklung von ἐλεύθερος/ἐλευθερία in der archaischen und klassischen Zeit, S.180-405, in: Untersuchungen ausgewählter altgriechischer sozialer Typenbegriffe und ihr Fortleben in Antike und Mittelalter, hrsg. v. Welskopf, E. C., Berlin 1981

Raaflaub, K., Politisches Denken im Zeitalter Athens, Kap. VII, S.273-368, in: Pipers Handbuch der politischen Ideen, hrsg. v. I. Fetscher und H. Münkler, Bd.1, München - Zürich 1988

Rabinowitz, N.S., Anxiety veiled. Euripides and the Traffic in Women, Ithaca and London 1993

Redfield, J., Notes on the Greek Wedding, in: Arethusa 15, 1982, S. 181-202

Rehm, R., Marriage to death: The conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy, Princeton 1994

Rehm, R., The play of space. Spatial transformation in greek tragedy, Princeton and Oxford 2002

Reinhardt, K., Die Sinneskrise bei Euripides (1957), in: WdF 89, Darmstadt 1968

Richter, D.C., The position of women in classical Athens, in: CJ 67, 1971, S. 1-8

Rickert, G.A., *Ἑκών* und *Ἄκων* in Early greek Thought, Ann Arbor, Harvard 1985

Ritoók, Z., Zur trojanischen Trilogie des Euripides, in: Gymn. 100, 1993, S.109-25

Ritter, G., Die Dämonie der Macht. Betrachtungen über Geschichte und Wesen des Machtproblems im politischen Denken der Neuzeit, 6. Auflage, München 1948

Roberts, D.H., Parting Words: final lines in Sophocles and Euripides, in: CQ 37, 1987, S. 51-64

Rohdich, H, Die euripideische Tragödie und ihre Tragik, Heidelberg 1968

Rosenmeyer, T.G., The Masks of Tragedy. Essays on six greek dramas, Austin 1963

Rösler, W., Der Chor als Mitspieler, in: A&A 29, 1983, S. 107-124

Schadewaldt, W., Monolog und Selbstgespräch. Unersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie, Berlin/ Zürich/ Dublin 1966

Schaefer, H., Staatsform und Politik. Untersuchungen zur greichischen Geschichte des 6. Und 5. Jahrhunderts, Leipzig 1932

Scheidweiler, F., Zum Alexandros des Euripides, in: Phil. 97, 1948, S. 321-335

Schmidt, E.G., Frieden besser als Krieg; eine Mahnung der griechischen Tragödie, in: Altertum 31, 1985, S. 35-43

Schottlaender, R., Athens Theater und der Rückfall in den Krieg, in: Altertum 9, 1963, S.17-26

Schulz, B. J., Bezeichnungen und Selbstbezeichnungen der Aristokraten und der Oligarchen in der greichischen Literatur von Homer bis Aristoteles, S.67-155, in: Untersuchungen ausgewählter altgriechischer sozialer Typenbegriffe, hrsg. v. Welskopf, E. C., Berlin 1981

Schwartz, E., Ethik der Griechen, Stuttgart 1951

Schwinge, E.R., Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides, Heidelberg 1968

Scodel, R., The Trojan Trilogy of Euripides, Hypomnemata 60, Göttingen 1980

Scodel, R. (Hrsg.), Theater and Society in the Classical World, Ann Arbor 1993

Scodel, R., *Δόμων γαλμα*: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object, in: TAPhA 126, 1996, S. 111-128

Seaford, R., The tragic wedding, in: JHS 107, 1987, S. 106-130

Seaford, R., Homeric and tragic sacrifice, in: TAPhA 119, 1989, S: 87-95

Seaford, R., The imprisonment of Women in Greek Tragedy, in: JHS 110, 1990, S. 76-90

Segal, Ch., Gorgias and the Psychology of Logos, in: HSCP 66, 1962, S. 99-155

Segal, Ch., Interpreting greek Tragedy. Myth, Poetry and Text, Ithaca and London 1986

Segal, Ch., Euripides and the poetics of sorrow, Durham/London 1993

Seidensticker, B.S., Palintonos Harmonia: Studien zu den komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Hypomnemata 72, Göttingen 1972

Sienkewicz, T.J., Euripides' *Trojan Women*: An Interpretation, in: Helios 6, 1978, S. 81-95

Sienkewicz, T.J., Helen- Scapegoat or Siren?, in: CB 46, 1980, S. 39-42

Sifakis, G.M., Children in Greek Tragedy, in: BICS 26, 1979, S. 67-80

Sinclair, T. A., A history of Greek political thought, London 1951

Snell, B., Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen 1980

Snell, B. (Hrsg.), Tragicorum Graecorum Fragmenta I, Göttingen 1986

Sommerstein, L.A., (Hrsg.) Tragedy, Comedy and the Polis, Bari 1990

Sourvinou-Inwood, Ch., 'Reading' Greek Culture. Text and Images, Rituals and Myths, Oxford 1991

Sourvinou-Inwood, Ch., Something to do with Athens: Tragedy and Ritual, in: Osborne, R. & Hornblower, S. (Hrsgg.), Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis, Oxford 1994

Spira, A.S., Untersuchungen zu deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Kallmütz 1960

Stanford, W.B., Greek Tragedy and the Emotions, London 1983

Stark, R., Die Einheit von Ethik und Politik im greichischen Staatsdenken bis Aristoteles, in: Antike & Abendland 15, 1969, S. 24-28

Stephanopoulos, Th., Umgestaltung des Mythos durch Euripides, Athen 1980

Stevens, P.T., Euripides and the Athenians, in: JHS 76, 1956, S. 87-94

Stevenson, C. L., Ethics and Language, New Haven 1945

Stinton, T.C.W., Euripides and the Judgement of Paris, London 1965

Stinton, T.C.W., 'Si credere dignum est': Some expressions of disbelief in Euripides and ohers, in: PCPS 22, 1976, :s 60-89

Stoessl, F., Die Palamedes-Tragödien der drei großen Tragiker und das Problem der Hypotheseis, in WS 79, 1966, S. 93-101

Strohm, H.S., Trug und Täuschung in der euripideischen Dramatik, in: WüJbb 4 1949/50, S. 140-156

Strohm, H.S., Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata 15, München 1957

Strohm, H.S., Zur Gestaltung euripideischen Prologreden, in: Grazer Beiträge 6, 1977, S.113-132

Sullivan, S.D., Euripides' Use of Psychological Terminology, London-Ithaca 2000

Synodinou, K., On the concept of slavery in Euripides, Ioannina 1977

Taplin, O. P., Die Welt des Spiels und die Welt des Zuschauers in der Tragödie und Komödie des 5. Jahrhunderts, in: WüJbb 12, 1986, S.57-71

Taplin, O.P., Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis, in: JHS 106, 1986, S. 163-174

Tarkow, T., Tragedy and Transformation. Parent and child in Euripides Hecuba, in: Phoenix 38, 1984, S. 205-215

Vernant, J.P. & **Vidal-Naquet**, P., Myth and Tragedy in Ancient Greece, Brighton 1981, (übers. v. Lloyd, J.)

Vickers, B., Towards Greek Tragedy, Drama, Myth, Society, London 1973

Von Erffa, C. E., ΑΙΔΩΣ und verwandte Begriffe in ihrer Entwicklung von Homer bis Demokrit, in: Phil. Suppl. 30, 1937, S. 1-209

Walcot, P. The judgement of Paris, in: G & R 24, 2nd ser., 1977, S. 31-39

Wassermann, F. M., The Melian Dialogue, in: TAPha 78, 1947, S.18-36

Waterfield, R.A.H., Double standards in Euripides Troades, in: Maia 34, 1982, S. 139-142

Webster, T.B.L., The tragedies of Euripides, London 1967

Welskopf, E. C., Gedanken und politische Entscheidungen der Zeitgenossen der Krisenperiode Athens über Charaktere und Entwicklung der Sklaverei, in: Hellenische Poleis I, hrsg. v. ders., Berlin 1974

Whitman, C.H., Sophocles. A study of heroic humanism, Cambridge 1951

Whitman, C.H., Euripides and the Full Circle of Myth, Harvard 1974

Whitman, C.H., The heroic paradox, Ithaca and London 1982

Wilson, J.R., An interpolation in the prologue of Euripides Troades, in: GRBS 8, 1967, S. 205-223

Wilson, J.R., The etymology of Euripides Troades, in: AJP 89, 1968, S.66-71

Wilson, J.R., Poseidon in the *Troades*. A reply, in: Agon II, 1968, S.66-8

Winnington-Ingram, R.P., Euripides: Poiêtês sophos, in: Arethusa 2, 1969, S. 127-142

Zeitlin, F.I., Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, in: **Winkler**, J.J. & **Zeitlin** F.I. (Hrsgg.), Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its social context, Princeton 1989

Zuntz, G., The political plays of Euripides, Manchester 1955

Literaturverzeichnis

(zu den Troades des Seneca)

Für ausführliche Bibliographien zu den Seneca-Tragödien sei verwiesen auf jene von B. Seidensticker-D. Armstrong, „Seneca tragicus 1878-1978“, sowei von O. Hiltbrunner, „Seneca als Trgödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975“, welche beide in ANRW II 32.2 (Berlin/New York 1985) erschienen sind. Das folgende Literaturverzeichnis beschränkt sich auf die hauptsätzlich benutzten Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare und Beiträge, auf welche die Arbeit verweist. Zeitschriften und Schriftenreihen sind abgekürzt nach dem Verzeichnis von Année Philologique.

Ausgaben, Übersetzung und Kommentare

Boyle, A.J., Seneca's Troades. Introd., Text, Transl. and Comm, Leeds 1994

Fantham, E., Seneca's *Troades*. A literary Introd. With Text, Transl. And Comm., Princeton 1982

Gronovius, I., L. *Annaei Senecae Tragoediae cum notis Johannis Friderici Gronovii auctis ex chirographo eius et varris aliorum*, Amsterdam 1682

Peiper, R./**Richter**, G., L. Annaei Senecae Tragoediae, Leipzig (Teubner), 1921

Thomann, Th., Seneca, Sämtliche Tragödien, übersetzt und erläutert, 2 Bde., Zürich/Stuttgart 1961/69

Sekundäre Literatur

Adcock, F. E., Roman political Ideas and Practice, Michigan 1959

Albrecht, v. M., Wort und Wandlung. Senecas Lebenskunst, in: Mnem. Suppl. 252, Leiden-Boston 2004

Anliker, K., Prolog und Akteinteilung in Senecas Tragödien, Bern-Stuttgart 1960

Baar, M., Das Bild des Kaisers Tiberius bei Tacitus, Sueton und Cassius Dio, Stuttgart 1990

Barrett, A.A., Caligula. The corruption of power, London 1989

Bartsch, S., Actors in the audience. Theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian, London 1994

Bauman, R.A., Women and politics in ancient Rome, London and New York 1992

Beacham, R.C., The Roman Theater and its Audience, Cambridge 1992

Beacham, R.C., Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome, New Haven and London 1999

Becker, C., Wertbegriffe im antiken Rom-ihre Geltung und ihr Absinken zum Schlagwort, München 1967

Bengtson, H., Grundriss der römischen Geschichte mit Quellenkunde, Bd. 1. Republik und Kaiserzeit bis 284 n.Ch., München 1967

Bierl, A. und **v. Möllendorff**, P. (Hrsgg.), Orchestra. Drama Mythos Bühne, Stuttgart und Leipzig 1994

Billerbeck, M. Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen, in: Mmem. Suppl. 105, Leiden 1988

Binder, G./**Effe**, B.(Hrsgg.), Affirmation und Kritik: zur politischen Funktion von Kunst und Literatur im Altertum, Trier 1995

Birt, Th., Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?, in: NJbb 27, 1911, S. 336-364

Bishop, D.J., Seneca's *Troades*: Dissolution of a way of life, in: RhM 115, 1972, S. 329-337

Bishop, J.D., Seneca's daggered stylus. Political Code in the Tragedies. Beitr. z. klass. Philologie 168, Königstein 1985

Blackman, D.R./**Betts**, G.G., Concordantia Tacitea, Hildesheim 1986

Blänsdorf, J., Antike Theaterbauten und ihre Funktion, in: Theaterwesen und dramatische Literatur, hrsg. v. Holtus G., Tübingen 1987

Blänsdorf, J., Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, Tübingen 1990

Bleicken, J., Prinzipat und Dominat. Gedanken zur Periodisierung der römischen Kaiserzeit, Wiesbaden 1978

Bleicken, J., Verfassungs- und Sozialgeschichte des Römischen Kaiserreiches, Bd. 1, 4. Aufl., Zürich 1995

Boyle, A.J., Senecan Tragedy: Twelve propositions, in: Ramus 16, 1987, S. 78-101

Braden, G., The Rhetoric and Psychology of Power in the Dramas of Seneca, in: Arion 9, 1970, S. 5-41

Bradley, K.R., Seneca and slavery, in C&M 37, 1986, S. 161-172

Braun, L., Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?, in: RPL 5, 1, 1982, S. 43-52

Braund, S.M./**Gill**, Ch. (Hrsgg.), The passions in roman thought and literature, Cambridge 1997

Burck, E., Drei Grundwerte der römischen Lebensordnung, in: Gymn. 58, 1951, S. 161-183

Burck, E., Vom römischen Manierismus –Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit, Darmstadt 1971

Burkert, W., Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, 2. Auflage, Berlin, New York 1997

Cagniart, P., The philosopher and the gladiator, in: CW 93, 1999-2000, S. 607-618

Calder, W. M. III, A Reconstruction of Sophocles' Polyxena, in: GRBS 7, 1966, S. 31-56

Calder, W. M. III, Originality in Seneca's *Troades*, CPh 65, 1970, S. 75-82

Calder, W. M. III, The size of the chorus in Seneca's *Agamemnon*, in: CPh 70, 1975, S. 32-35

Calder, W. M. III, Seneca: Tragedian of Imperial Rome, in: CJ 72, 1976, S. 1-11

Canter, H.V., Rhetorical elements in the tragedies of Seneca. University of Illinois studies in language and literature 10, 1925

Castagna, L./**Vogt-Spira**, G. (Hrsgg.), Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption, München-Leipzig 2002

Champlin, E., Agamemnon at Rome. Roman Dynasts and Greek Heroes, in: **Braund**, D./**Gill**, Ch. (Hrsgg.), Myth, History and Culture in Republican Rome. Studies in honour of T.P. Wiseman, Great Britain 2003

Champlin, E., Nero, London 2003

Childress, S.A., Supernatural influence upon Hector and Astyanax in Seneca's *Troades*, in: CB 57, 1981, S. 73-76

Cichorius, C., Untersuchungen zu Pomponius Secundus, in: Römische Studien, Leipzig 1922, S. 423-432

Clarke, M. L., The Roman Mind. Studies in the history of thought from Cicero to Marcus Aurelius, London 1956

Clarke, G.W., Seneca the Younger under Caligoula, in: Latomus 24, 1956, S. 62-69

Classen, C. J., Zur Literatur und Gesellschaft der Römer, „Virtutes Romanorum. Römische Tradition und greichischer Einfluß", Stuttgart 1998

Colakis, M., Life after death in Seneca's *Troades*, in: CW 78, 1985, S. 149-155

Curley, Th.F., The Nature of Senecan Tragedy, Rom 1986

Davis, P.J., Death and Emotion in Seneca's *Trojan Women*, in: **Deroux**, C., Studies in Latin Literature and Roman History V, Bruxelles 1989, S. 305-316 (Collection Latomus Vol. 206)

Davis, P.J., Shifting Song, The Chorus in Seneca's Tragedies, Hildesheim Zürich 1993

Diggle, J./ **Hopkinson**, N./ **Powell** J.G.F./ **Reeve**, M.D./**Sedley**, D.N./**Tarrant**, R.J. (Hrsgg.), Octavia. A play attributed to Seneca, Cambridge 2003

Dihle, A., Seneca und die Auffürungspraxis der römischen Tragödie, in: A & A 29, 1983, S. 162-171

Dingel, J., Seneca und die Dichtung, Heidelberg 1974

Dingel, J., Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte, in: ANRW II.32.2, 1985, S. 1052-1099

Draper, P.A., Structural Enhancement of a Theme in Seneca's *Troades*, in: CB 66, 1990, S. 103-106

Drexler, H., Aufstieg und Niedergang Roms in Wechselwirkung mit dem römischen Staatsdenken, in: ANRW 1, 2, S. 794-826

Earl, D., The moral and political tradition of Rome, England 1967

Eden, P.T. (Hrsg.), Seneca Apocolocyntosis, Cambridge 1984

Edwards, C., The Politics of Immorality in ancient Rome, Cambridge 1993

Eich, A., Politische Literatur in der römischen Gesellschaft: Studien zum Verhältnis von politischer und literarischer Öffentlichkeit in der späten Republik und frühen Kaiserzeit, Köln, Weimar, Wien 2000

Eisenhut, W., Virtus Romana. Ihre Stellung im römischen Wertsystem, München 1973

Evans, E.C., A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture, in: TAPhA 81, 1950, S. 169-184

Fantham, E., Seneca's Troades and Agamemnon: Continuity and sequence, in: CJ 77, 1981, S. 118-129

Fantham, E., Andromache's child in Euripides and Seneca, in: M. **Cropp**/ E. **Fantham**, / S.E. **Scully** (Hrsgg.), Greek Tragedy and ist Legacy. Essays presented to D.J. Conacher, Canada 1986

Fantham, E./**Foley**, H.P./**Kampen**, N. B./**Pomeroy**, S.B./**Shapiro**, H.A. (Hrsgg.), Women in the classical World, New York 1994

Fitch, J.G., Sense-pauses and relative dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare, in: AJPh 102, 1981, S. 289-307

Fitch, J.G., Seneca's *Troades* in a New Edition: A Review Article, in: Classical Views 29, 1985, S. 435-453

Fraenkel, E., Zur Geschichte des Wortes fides, in: RhM 71, 1916, S. 187-199

Friedrich, W.-H., Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Borna-Leipzig 1933

Fritz, G. (Hrsg.), Ansichten griechischer Rituale. Geburtstag-Symposium für Walter Burkert, Stuttgart und Leipzig 1998

Fuhrmann, M., Die Alleinherrschaft und das Problem der Gerechtigkeit (Seneca: De Clementia), in: Gymn. 70, 1963, S. 481-514

Fuhrmann, M. (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, Poetik und Hermeneutik 4, München 1971

Fuhrmann, M., Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie, Berlin 1997

Gill, Ch./**Wiseman** T.P. (Hrsgg.), Lies and fiction in the ancient world, Austin 1993

Gold, B.K., Literacy and Artistic Patronage in ancient Rome, Austin 1982

Gold, B.K., Literary patronage in Greece and Rome, Chapel Hill and London 1987

Goldberg, S.M., The Fall and Rise of Roman Tragedy, in: TAPhA 126, 1996, S. 265-286

Grant, M.D., Plautus und Seneca: Acting in Nero's Rome, in: G&R 46, 1999, S. 27-33

Griffin, M.T., Seneca, A philosopher in Politics, Oxford 1976

Griffin, M.T., Nero. The End of a Dynasty, London 1984

Griffin, M., Cicero and Seneca. Philosophy for Statesmen, Gymn. Beih. 9, 1988

Grimal, P., Seneca. Macht und Ohnmacht des Geistes, Darmstadt 1978

Hachmann, E., Der *fortuna*-Begriff in Senecas Epistulae morales, in Gymn. 107, 2000, S. 295-319

Hadas, M., The Roman Stamp of Seneca' s Tragedies, in: AJPh 60, 1939, S. 220-231

Harrison, G.W.M. (Hrsg.), Seneca in performance, London 2000

Haywood, R.M., The Poetry of the Choruses of Seneca's *Troades*, in: **Bibauw**, J. (Hrsg.), Hommages à Marcel Renard, Vol. 1, Bruxelles 1969, S. 415-420 (Collection Latomus V. 102)

Heinze, R., Vom Geist des Römertums, Darmstadt 1960

Heller, E., (Hrsg.) P. Cornelius Tacitus. Annalen (mit ein. Einführ. V. M. Fuhrmann), Düsseldorf/Zürich 1997

Heldmann, G., Die griechische und lateinische Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit, in: WJbb 24, 2000, S. 185-205

Heldmann, K., Untersuchungen zu den Tragödien Senecas, Hermes Einzelschriften 31, Wiesbaden 1974

Henry, D./**Henry**, E., The mask of power. Senecan Tragedies and imperial Rome, Warminister 1985

Henry, E., Seneca's Hecuba, in: **Horsfall**, N (Hrsg.), Vir bonus discendi peritus. Studies in celebration of Otto Skutsch's eightieth birthday, Bulletin Suppl. 51, 1988, S. 44-52

Herington, C.J., Senecan Tragedy, in: Arion 5, 1966, S. 422-471

Herzog, O., Datierung der Tragödien des Seneca, in: RhM 77, 1928, S. 51-104

Hill, D.E., Seneca's choruses, in: Mnem. 53, Ser. 4, 2000, S. 561-587

Hopkins, K., Death and Renewal, Sociological Studies in Roman History, Vol. 2, Cambridge 1983

Jakobi, R., Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 28, Berlin-New York 1988

Jocelyn, H. D., The tragedies of Ennius. The fragments edited with an Introduction and Commentary, Cambridge 1967

Kapnukajas, Ch.K., ΤΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΤΩΝ ΤΡΩΑΔΩΝ ΤΟΥ L. Annaei Senecae, Athen 1936

Kennell, N. M., ΝΕΡΩΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝΙΚΗΣ, in: AJPh 109, 1988, S. 239-251

Keulen, A.J., L. Annaeus Seneca *Troades*. Introduction, Text and Commentary, Leiden, Boston, Köln 2001

Kindermann, H., Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979

Klein, R., Das Staatsdenken der Römer, Wege der Forschung 46, Darmstadt 1966

Klein, R., Prinzipat und Freiheit, Wege der Forschung 135, Darmstadt 1969

Klinger, F., Römische Geisteswelt, München 1961

Kloft, H., Ideologie und Herrschaft in der Antike, Wege der Forschung 528, Darmstadt 1979

Knoche, U., Vom Selbstverständnis der Römer, Gymn. Beih. 2, Heidelberg 1962

Kragelund, P., The Perfect's Dilemma and the Date of the Octavia, in: CQ 38, 1988, S. 492-508

Kragelund, P., Senecan Tragedy: Back on Stage?, in: C&M 50, 1999, S. 235-247

Kugelmeier, C., Zweierlei Tod. Philosophische Konzepte und ihr Verhältnis zur Handlung in Senecas *Troades*, in: Prometheus 27, 2001, S. 25-48

Kühnert, B./**Riedel**, V./**Gordesiani**, R. (Hrsgg), Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert, Bonn 1995

Kunst, Ch./**Riemer**, U. (Hrsgg.), Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen, Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge, Bd.3, Stuttgart 2000

Kyle, D.G., Spectacles of death in ancient Rome, London 1999

Lawall, G., Death and perspective in Seneca's *Troades*, in: CJ 77, 1982, S. 244-252

Leeman, A.D., Form und Sinn. Studien zur römischen Literatur (1954-1984), Studien zur klassischen Philologie, Bd. 15, Frankfurt/Main, Bern, New York 1985

Lefèvre, E., Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon, in: Hermes 94, 1966, S. 482-496

Lefèvre, E., Senecas Tragödien, Wege der Forschung 310, Darmstadt 1972

Lefèvre, E., Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja-Siegers in stoischer Sicht, in: Hermes 101, 1973, S. 64-91

Lefèvre, E., Das römische Drama, Darmstand 1978

Lefèvre, E., Der Einfluss Senecas auf das europäische Theater, Darmstadt 1978

Lefèvre, E., Rezension: J.A., Shelton, Seneca's Hercules Furens, in: Gnomon 52, 1980, S. 567-9

Lefèvre, E., A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus, in: CJ 77, 1981, S. 32-36

Lefèvre, E., Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus', in: ANRW II 32.2, 1984, S. 1242-1262

Lefèvre, E., Die Funktion der Götter in Senecas *Troades*, in: QCTC 6-7, 1988-9, S. 215-222

Lefèvre, E., Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra, in: WS 103, 1990, S. 109-122

Lefèvre, E., Die Literatur der claudischen Zeit- Umbruch oder Episode?, in: **Strocka**, V.M. (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-45 n. Chr.). Umbruch oder Episode?, Mainz 1994

Lefèvre, E., Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit in Senecas Tragödien, in: B. **Kühner**/V. **Riedel**/R. **Gordesiani** (Hrsgg.), Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert, Bonn 1995, S. 164-85

Mader, G., *Duplex nefas, ferus spectator*: Spectacle and Spectator in Act 5 of Seneca's Troades, in: **Deroux**, C. (Hrsg.), Studies in Latin Literature and Roman History VIII, Bruxelles 1997, S. 319-351 (Collection Latomus Vol. 239)

Maier, B., Furcht und Hoffnung der Besiegten (Seneca, Troades: 371-498), in: Anregung 42, 1996, S. 238-241

Manning, C.E., Acting and Nero' s conception of the Principate, in: G&R 22, 1975, S. 164-175

Mans, M.J., The Macabre in Seneca's Tragedies, in: Aclass 27, 1984, S. 101-119

Manuwald, G., Identität und Alterität in der frührömischen Tragödie, Würzburg 2000

Manuwald, G., Fabulae Praetextae. Spuren einer literarischen Gattung der Römer, München 2001.

Marti, B.M., The prototypes of Seneca's Tragedies, in: CPh 42, 1947, S. 1-16

Meise, E., Untersuchungen zur Geschichte der Julisch-Claudischen Dynastie, München 1969

Momigliano, A., Literary Chronology of the Neronian Age, in: CQ 38, 1944, S. 96-100

Mommsen, Th., Römische Kaisergeschichte, hrsg. v. C.H. Beck, München 1992

Most, G. W., Disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry, in: R. **Hexter** und D. **Selden** (Hrsgg.), Innovations of Antiquity, New York-London 1992, S. 391-419

Motto, A.L. und **Clark**, J.R., Senecan Tragedy: Patterns of Irony and Art, in: CB 48, 1972, S. 69-76

Motto, A.L. und **Clark**, J. R., Art and ethics in the drama, in: ICS 7, 1982, S. 125-140

Motto, A.L. und **Clark**, J. R., Nefas: The way of the world in Seneca's *Troades*, in: Maia 36, 1984, S. 157-163

Motto, A.L. and **Clark**, J.R., Mayhem and Corruption in Seneca's *Troades*, in: CB 61, 1985, S. 62-66

Münscher, K., Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassung und Echtheit, Leipzig 1922

Newman, R.J., Im umbra virtutis. Gloria in the thought of Seneca the Philosopher, in: Eranos 86, 1988, S. 145-159

Nisbet, R.G.M., The dating of Seneca's Tragedies with special reference to *Thyestes*, Papers of the Leeds International Latin Seminar 6, 1990, S. 95-114

Olshausen, E., Das politische Denken der Römer zur Zeit der Republik, Kap. XI, S. 485-519, in: Pipers Handbuch der politischen Ideen, hrsg. v. I. Fetscher und H. Münkler, Bd.1, München - Zürich 1988

Oppermann, H., Römertum. Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961, Wege der Forschung 18, Darmstadt 1970

Oppermann, H., Römische Wertbegriffe, Wege der Forschung 34, Darmstadt 1974

Owen, W.H., Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies, in: TAPhA 99, 1968, S. 291-313

Owen, W.H., Time and Event in Seneca's Troades, in: WS 83, 1970, S. 118-137

Owen, W.H., The Excerpta Thuanea and the form of Seneca's Troades 67-164, in: Hermes 98, 1970, S. 361-368

Perl, G., Römischer Humanismus vor Ausprägung des Humanitas-Begriffes, in: Phil. 117, 1973, S. 49-65

Pöschl, V./**Klinz**, A., Zietkritik bei Tacitus, Heidelberg 1972

Pöschl, V., Politische Wertbegriffe in Rom, in: A & A 26, 1980, 1-17

Pötscher, W., Beobachtungen zum Charakter des Kaisers Nero, in: Latomus 45, 1986, S. 619- 635

Pratt, N.T., Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama, in: TAPhA 94, 1963, S. 199-234

Price, S.R.F., Between Man and God: Sacrifice in the Roman Imperial Cult, in: JRS 70, 1980, S. 28-43

Putman, M.C.J., Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence, Chapel Hill and London 1995

Regenbogen, O., Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, in: Kleine Schriften, München 1961

Ribbeck, O., Die Römische Tragödie, Hildesheim 1968

Rilinger, R., Das politische Denken der Römer: Vom Prinzipat zum Dominat, Kap. XII, S. 521-593, in: Pipers Handbuch der politischen Ideen, hrsg. v. I. Fetscher und H. Münkler, Bd.1, München - Zürich 1988

Rose, A., Senecas Hercules Furens: A politico-didactic reading, in CJ 75, 1980, S. 135-142

Rozelaar, M., Seneca. Eine Gesamtdarstellung, Amsterdam 1976

Rudich, V., Political dissidence under Nero: The price of dissimulation, New York 1993

Rudich, V., Dissidence and Literature under Nero: The price of rhetorization, 1997

Saller, R., Anecdotes as historical evidence for the principate, in: G&R 27, 1980, S. 69-83

Scherer, B. Zur Funktion des zweiten Chorlieds der *Troades* des Seneca, in: Mnem. 52, Ser. 4, 1999, S. 572-578

Schmidt, E.A., Die Angst der Mächtigen in den Annalen des Tacitus, in: WS N.F. 16, 1982, S. 274-287

Schmidt, E.A., Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik, in: WS 114, 2001, S. 341-360

Schmidt, J.-U., Phaedra und der Einfluss ihrer Amme. Zum Sieg des mythischen Weltbildes über die Philosophie in Senecas *Phaedra*, in: Phil. 139, 1995, S. 274-323

Schmidt, J.U., Im Bahne der Verbrechen: Überlegungen zu aktuellen Einflussen auf Senecas Konzeption der Medea, in: GB 22, 1998, S. 145-175

Schmidt, M.G., Zur Kritik Neros im zehnten Buch der 'Pharsalia', in: ZPE 49, 1982, S. 45-50

Schubert, Ch., Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike, Stuttgart und Leipzig 1998

Scodel, R., Theater and society in classical world, Ann Arbor 1999

Segal, Ch., Boundary Violation and the Landscape of the Self in Senecan Tragedy, in: A&A 29, 1983, S. 172-187

Seidensticker, B., Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas, Heidelberg 1969

Shelton, J.A., Seneca's Hercules Furens, Göttingen 1978

Sipple, A., Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher, Würzburg 1938

Slavitt, D., Seneca: The Tragedies, London 1992

Sørensen, V., Seneca. Ein Humanist an Neros Hof (Kopenhagen 1977), dt. v. M. Wesemann, München 1985

Stanford, W.B., The Ulysses Theme, Oxford 1954

Steele, R.B., Some roman elements in the Tragedies of Seneca, in: AJPh 43, 1922, S. 1-31

Stroh, W./**Breitenberger**, B., Inszenierung Senecas, in: A, **Bierl** und P. v. **Möllendorf** (Hrsgg), Orchestra. Drama Mythos Bühne, Stuttgart und Leipzig 1994

Sullivan, J.P., Literature and politics in the Age of Nero, Ithaca/London 1985

Sutton, D.F., Seneca on stage, Mnem. Suppl. 96, 1986

Syme, R., Tacitus und seine politische Einstellung, in: Pöschl, V., Tacitus, Wege der Forschung 97, Darmstadt 1969

Tarrant, R.J., Seneca's Drama and Its Antecedents, in: HSCP 82, 1978, S. 213-263

Tarrant, R.J., Greek and Roman in Seneca's Tragedies, in: HSCP 97, 1995, S. 215-230

Teuffell, W.S., Geschichte der römischen Literatur, neu bearbeitet von W. Kroll und F. Skutsch, Bd. 2, Berlin-Leipzig ^{7}1920

Tobin, R.W., Tragedy and Catastrophe in Seneca's Theater, in: CJ 62, 1966, S. 64-70

Töchterle, K., Zum Medium von Senecas ‚Ödipus',: Signale innerhalb und außerhalb des Textes, in: WS 110, 1997, S. 133- 144

Toynbee, J.M.C., Nero Artifex: The *Apocolocyntosis* reconsidered, in: CQ 36, 1942, S. 83-93

Tresch, J., Die Nerobücher in den Annalen des Tacitus, Heidelberg 1965

Tsirpanlis, C.N., Helena in Seneca's Troades, in: Platon 22, 1970, S.127-145

Vielberg, M., *necessitas* in Senecas Troades, in: Phil. 138, 1994, S. 315-334

Walde, Ch., Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung, München-Leipzig 2001

Watt, W.S., Notes on Seneca, *Tragedies*, in: HSCP 92, 1989, S. 329-34

Wegehaupt, H., Die Bedeutung und Anwendung von dignitas in den Schriften der republikanischen Zeit, Breslau 1932

Weinreich, O., Senecas Apocolocyntosis. Die Satire auf Tod/Himmel- und Höllenfahrt des Kaisers Claudius, Einführung, Analyse und Untersuchungen, Übersetzung, Berlin 1923

Williams, G., Figures of Thought in Roman Poetry, New Haven 1980

Wilson, M., The tragic mode of Seneca's Troades, in: Ramus 12, 1983, S. 27-60

Wirszubski, Ch., Libertas as political Idea at Rom during the late Republic and early Principate, Cambridge 1950

Wistrand, M., Violence and Entertainment in Seneca the Younger, in: Eranos 88, 1990, S. 31-46

Zimmermann, B., Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit, in: Lexis 5-6, 1990, S. 203-214

Zwierlein, O., Die Rezitationsdramen Senecas –Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Meisenheim 1968

Zwierlein, O., Weiteres zu Seneca tragicus (II), in: WJA N.F. 4, 1978, S. 143-60

Zwierlein, O., Weiteres zu Seneca tragicus (III), in: WJA N.F. 5, 1979, S. 163-187

Zwierlein, O., Weiteres zu Seneca tragicus (IV), in: WJA N.F. 6, 1980, S. 181-195

Zwierlein, O., Senecas Hercules Furens im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Dichtung, Wiesbaden 1984

Zwierlein, O., Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas, Mainz/Stuttgart 1986

Stellenregister

Accius *Astyanax* fr.II :198
Aelian *Varia Historia* 2,8 :25 A.66;45 A.147
Aeschylus

Agamemnon 1202-12 :124
Hiketiden 1059-61 :60 A.180
Sieben g. Theben 501-3 :60 A.180
Perser 820 :60 A.180
827ff. :53
Alcaeus fr.298 V. :106 A.276
Anon. Iamblichus 89 :50 A.153;97 A.262;150 A.340;158 A.358
Apollodorus
Bibliothek III 13,8 :190 A.422
V 22 :223 A.477
Aristophanes

Frösche 1009 :70
1010ff. :5
1053 :70;251 A.529
1117f. :98
Vögel 842 :45 A.147
Wespen 1326 :45 A.147
Wolken 889-1104 :56 A.169;161 A.366
Aristoteles

Nikom. Ethik 1104a33-4 :57 A.171
1110a15-8 :250 A.528
1181b13f. :58 A.172
Poetik 1450b :58 A.172
1451b33-35 :20 A.44
1453b22-28 :173 A.386
Staat der Athener 56,3 :24 A.62
Arktinos *Iliupersis* :106 A.276;134
Calp.Siculus *Eclogae* 14 :241 A.520
Cicero

Pro Marcello 8 :87 A.237
Pro Sestio 102;118 :6 A.2;248;176
Tusculanae disputationes :90 A.244
Demokrit

68B51;53a;55;76;85;145; 177;225; :158 A.358
68B102;233 :60 A.183
68B267 :50 A.153;97 A.262
68B176 :65 A.192
68B252 :149 A.340
Dio Cassius
58,24,3 :176
62,29,1;62,18,1 :241 A.518
Dio Chrys. *Orat.* 1 u.3 :87 A.237
Ennius

Alexander 50-61 :181 A.404
Scenici 73 :235 A.504
F XVII 77 :230 A.491
Euripides

Alexandros F 62I K :142
Alkestis 629-72 :150 A.342
Andromache 103 :151 A.347
309;381-3;445-7 :160

366-83 :11 A.46
514ff. :227 A.487
577-746 :188 A.429
627-31 :160 A.363
629 :145
1009-18 :108 A.278
Hekabe 109ff. :186;216
116-40 :142 A.327
120ff.;824 :124
120ff. :197 A.434
216-443 :224 A.478
224 :237

227f. :51 A.154
250;227f.;299-331 :226 A.482
251ff. :188 A.420
282ff. :49 A.152
292-3 :134
293-5 :126 A.309
321-5 :225 A.481
367f;378;550f. :63 A.190;142

374 :139
447-8 :212 A.463
558-60 :184
658-723 :162 A.369
814-19;1187-1193 :154 A.352
905-952 :117 A.295
1192-4 :51 A.154
Helena 549f.;724f.;1511 :108 A.278
1151ff :54 A.161
Herakles 1263 :146 A.333

Heraklides 476-77 :59 A.174
Hippolyt 250ff. :60
Iphigenie in Aulis 1036-97 :129 A.316

199-202;248f;331f;353f. :186 A.415

573-89 :153 A.348
Medeia 465-519 :150 A.342
580-4 :154 A.352
956-8 :129 A.316
Orestes 56-60;1287 :160 A.363
418 :146 A.333
1038;1056f. :108 A.278
Palamedes F 583 K :99
Phoenizierienen 469-96 :150 A.342
526f. :154 A.352
1692 :59 A.174

Sisyphos F 673 K :95 A.257;95 A.258
F 674 K :95 A.258
Supplices 486-8 :54 A.161
748 :54 A.161

1059-61 :60 A.180

Troerinnen 7 :102 A.272
9-11 :104
9-14 :109 A.281
17 :136
23-4 :103;104
25-7 :104
28-44 :137 A.324;164
36-8 :104;110;112 A.285
39ff. :138
43-4 :104
45-7 :104;105
48-97 :105;105 A.275;106
65-6 :169
66-7 :213 A.466
67-8 :106
69 :106;130 A.317
71 :106;107;147
77-94;101 :67;109 A.281;123;162
77-86 :108;164
79-818 :224 A.480
95ff. :16;54 A.161
95-97 :48;110 A.283;118
101 :68
110-11;106-7;98-152 :110;111;127
112 :69
126-127 :111
130-33 :146;142
132 :145
142ff. :233 A.498
145-196 :183 A.407
165;172 :69
176-196 :112
186-196 :113
191;195-6 :113
187-190 :112;124
197-8 :69;113
197-213 :113
197-214;214-229; :113;212 A.463;123
208f. :113
205-229 :16;114 A.290
207-213 :19 A.39;115
208-10;214;219 :114 A.290
210-13 :113;115:146
201-213 :124;140
214 :114 A.290
220-3 :16;113
220-29 :114
220ff. :14;19 A.39;21
247-59 :124
250 :115
252 :64
253-4 :124
260 :138
260-70 :138;135
266-7 :125
268 :125
272;292 :68 A.196
298;303 :127
299-301 :62
302 :62;69
303 :127
304-5 :63
308-40 :117;143 A.330
308;310;311;314;315;
320;322;323;327;328;
329;331;332;338 :129 A.316;68
A.196
322-24 :129;129 A.315
329-330 :129 A.315
335-7;344-5;346 :130;64
341 :131
349 :68 A.196
359-64 :164
365 :132
366-83 :15 A.23;132 A.320
368-76 :132;133;146
370 :50
373 :153
374ff. :17
383-5;386-7 :132;133
398 :151 A.347
400-2 :133;54;54 A.161
410-6 :134
411 :51
419-20 :128 A.312
422-23 :128 A.312;134
424-443 :164;65
424;426 :63 A.188
427-30 :135
431-43 :67
432 :65;135
444-5 :135
446-7;448-50 :135
455-7;455-61 :135
469-71 :154 A.350;156;65;
68 A.196
481f. :136
487 :65
490 :69
502 :136
505;509-10;487 :136;65
511-576 :117;183 A-407
522-30;531-550;551-567 :117
538-41 :117
560 :117
562-3;564;567 :118
583;614 :62 A.186;69
587-93 :183 A.407
577-798 :104;137;58;68
614 :62 A.186
614-15 :109 A.280;138
615 :68;69
610-33;617 :137
620 :58;59
623 :142
626-7 :138
630-31 :233 A.497
633 :66;118
636-7 :139;63 A.190
637 :67
639-40 :69
644 :68 A.196

645-6 :59 A.174
647-56;675 :139;140
658-723 :163 A. 369
669-70 :143 A.330
673-4 :156 A.355
682 :66
688;691;722 :59
692;697 :68 A.196;65
702-5 :66;162 A.368;140
703 :140
709-24 :140
721 :53;169
722 :60
723 :141
726 :51
727;742 :62 A.186;65
737 :68 A.196
742 :62 A.186;141
742-43;764-65 :141
766-73 :145;146
789 :143
782-98 :161 A.368
799 :15;19 A.39
799-859 :119;11
804f. :119
806-7;817-8;837-8;857-8 :120
814 :108 A.278
819-59 :119;122
822;858 :67;154;120
835-8 :120
840-59 :119
848-50 :120
864-66;873-5 :160;144;145
876 :145;155
880-3 :160
884-88 :146;154 A.350;157
888 :122
891-92 :63
901-2 :145;150
903-16 :56 A.168
904 :158;161
905 :160
907ff. :145;148
914-1032 :103
919-22;925-37 :151;158
932-7 :153
931;938 :56 A.168
935-6;945-6 :55
941-2 :151 A.347
943-5;946-47 :151;156
946 :55
951 :56 A.168
953 :153
948-50;954-60 :158;63
962-3 :153;158;60
963-4 :63
965 :50;57;63
967 :56;154
967-8 :161 A.366;122
969-1032 :154
972;981 :50;155
988-90 :155 A.353
989 :49
991-6 :115 A.293
995 :67
983-997 :156 A.353
969-1059 :142
993 :159 A.360
1008 :68 A.196;157
1020 :159 A.360
1025-7 :152
1027ff. :56
1033-5 :122
1035 :63;62 A.186;122
1036 :56 A.168
1039f. :145
1046 :159;169
1049-51;1047-54 :67 A.195;160 A.361
1050 :160 A.361
1051 :55;56;122;160
1055ff. :145
1056;1060-1117 :122
1059 :49
1104 :159 A.360
1118-19 :69;162
1130-1;1149;1154 :162
1133ff. :235 A.504
1158-65;1167 :162;163
1158 :49
1165 :56 A.168
1168-70;1181-6 :163 A.371
1190-1 :163
1192-4 :53
1201;1204 :68 A. 196
1203 :48;109 A.280
1205 :69
1213 :145;163
1220 :138
1224 :51
1222;1224-5;1242-5 :163
1240-5 :156
1251-60;1272-81 :163
1252 :67
1280 :156;164
1304;1312-6 :164
1285-6 :126;169
1325-6 :165
F 480/481 K :146 A. 333
F 495 K :62 A.186
F 583 K :99
F 621 K :142
F 673/674 K : 95 A.257/258
F 1074 K :49 A.152
F 10 Snell :130;156 A.354;164

Gorgias

Ἑλένης ἐγκώμιον 82 A 28 :56 A.167
82 B 11 :50 A.155;158 A. 358;156 A.353
82 B 13 :159

Herodot I 4,3 :132

Hesiod

Werke und Tage 40;306-7;

694 :60 A.177
Homer
Ilias A 1ff. :186
A 118-20 :166
B 117f. :102 A.272
Γ 383ff. :153 A.348
Z 365f. :104
H 389-90 :156 A.355
H 446ff. :102 A.272
H 452ff. :108 A.278
I 410-6 :190 A.422
N 620-70 :156 A.355
O 213-7;Y 32-40 :106
Y 291ff.;Φ 446-49 :108 A.278
Y 293ff. :102 A.272
Φ 441f. :103
X 483ff.;Ω 725f;Ω 734-8 :104
Odyssee θ 579f. :163
Hymn an Aphrodite 34-9 :154
Horaz *Episteln* 2, 3 :173 A.386
Hygin *Fabulae* 96 :190 A.422
Ibykos fr.15 P :145
Isokrates *Orat.* 10, 41-2 :151 A.343
Kritias 88 B 6, 23 :60 A.178
88 B 22 :158 A.358
Lesches(;)
Ilias Parva XIX Allen :140
XVII Allen :145
Lucanus *Bellum Cicile* 9 :241 A.520
Lukrez *De rerum natura* 3 :209
Lysias 25 :149 A.340
Ovid
Metamorphoses IV 157 :218 A.472
XIII 1-381 :188 A.420
XIII 45 :226 A.482
XIII 439-48 :186;216
XIII 445-8 :187 A.416
XIII 451f. :237
XIII 478 :235
Petron *Satyricon* 1,4;89 :241 A.520
Plato
Gesetze 609c u. 701e :59 A.176
Gorgias 452e-455a :56 A.167
501e-502b :16 A.25
Ion 535b-e :16 A.25
Republik 392a-b;539b :16 A.25
423c :59 A.176
430d-432b :54 A.162
473cff. :58 A.173
Plautus *Bacchides* 925ff. :241 A.519
Plinius
Epistulae 1,15,2;3,1,9 :40 A.137
Naturalis historia 37,19 :41 A.141
Plutarch *Alkibiades 17* :114 A.291
Proklos
Crestomatheia 106 Allen :186 A.415
108 Allen :151 A.346
108 Allen :106 A.276;140;223 A. 477
Quntilian
Instituto Oratoria III 3 :73
VI :90 A.244
VIII 3,31 :40;41
IX 2,9 :38
X 1 :245 A.521;185 A. 410;207 A.448
Quintus Smyrnaeus
Posthomerica 14,179ff. :187 A.415
Sophokles
Aias 1047-162;1223-315 :188 A.420
F 524 P :199 A.436
Seneca
Agamemno 39 :91 A.248
87ff. :181
175-91 :197 A.434
271-2 :204 A.445
799;875-80 :196 A.431
Apocolocyntosis 10f. :235 A.502
Medea 1ff. :183 A.406
35-6 :39 A.130
194 :191 A.424
222-5 :87 A.237
453 :40
Oedipus 1f. :183 A.406
909f. :181
Phaedra 1123-5 :181
Phoenissae 292-3 :87 A.237
320 :186 A.413
Thyestes 391 :181
623 :186 A.413
776-88 :188 A.417
789-884 :188 A.417;211 A. 459
Troades 1ff. :38;180;183 A.406
4-6 :181;202
6 :79 A.221
6-7 :181
8-14;15ff;22 :180;181
19-21 :210 A.457
25-6 :181
28-37;40 :181;234
44-8 :249;237 A.509;237 A.510
47-50 :183
57-8 :183
63-5;66 :183;213 A.466
77-8;116 :184
127-9;141;145;158 :184
67-164 :184 A.407;185 A. 412;207 A.446;210
130 :37
132-7 :226 A.480
133 :79 A.221
142-63 :211
157-63 :185 A.409;209
164;171-5;176-80 :186;200
181f. :217
190-4 :83

197;199 :187
203-370 :87
204-5 :189
209-10 :75;190;196
214 :190
216-443 :234 A.501
231 :85
236;237 :86 A.231
244;281 :80;187
248-9 :190;238
250-91: :90
250;254 :88;31;89;192;203
252ff. :76
255 :85;249;86 A.231;237 A.509;
237 A.510
258-9 :89;192
259 :89 A.242;90 A.245
261-3;264 :193;89
264-5;265-6;267 :90;193
266-9 :197
268-9 :90;193;194;203;197
270 :90 A.245
275 :89 A.245;194;203
279-81 :194
280;283 :84
281 :81
285-6 :200
286f. :30;195;198
290 :90;191;203;230 A. 492;237 A.509
291 :203
292;298-9 :196
301;308 :81;196
303 :191 A.423
303-4 :81;91;197
308 :81
309-10;316-7 :197
318-52 :91
320 :204
327-48 :197 A.433
331 :198
332 :91;198;203
334 :91
335;336 :203
341 :85
349-50;351-2 :198
353ff. :197 A.435
360 :200;194 A.428
362 :230
365-6 :86
366 :85
371-408 :208;210
377 :212 A.462
371-5;378-81 :208;209
376-7 :208
382;386;388-9;396;397 :209
392-5 :210 A.457
397 :185 A.409;194 A.428
402ff;408 :209
405 :210
409-813 :216
412-415;425 :216
435;461-74 :216
438-60;448;454 :216
443 :77;217;217 A.469
483-6;496ff. :217;218 A.471
489ff. :218 A.471
493 :218
498ff. :218 A.471
503-5 :218
510-2 :218;234 A.501
518;519-21 :218;224 A.479
522-3 :219;224 A.479
525;526-7;528;530 :219; 226 A.484
529 :77;219;225
534 :200
535;536;537;541;544 :220
533-5 :226 A.484;
533;550-1;573;575;589 :225
555 :220
561 :78
578-80 :78;221;225
581 :86;221
586 :83
587 :78
593;592 :221
598 :79;221
603-4;613-4;616 :221
633;638-40 :222
615-31;623-4;678-80 :225;226
642;665 :222
643 :43
647f.;660;662;665-6 :234 A.501;79
668ff. :237 A.509
670 :84;223
672;672-4 :84
678-9;681-2;683-4 :84;223
678-80 :225
691ff. :223
694 :226 A.483
696 :90 A.245
700-2;703-4 :223;224
703;706 :226 A.483
707;790 :234 A.501
712ff :224
728 :79
730 :90 A.245;224
736ff. :79
736-8;739;740;749 :224;225
750;752;755;757 :226;76
751 :76
765 :227
766;768;771-4 :227
774-82 :30
777-9;780-2 :30 A.87;37;39; 227
792 :227
804-8 :30;223
808-9 :228
813 :214;228
814-60 :212;214
853-7 :213
863 :81
864;886-7 :230;230 A.492

870-1 :230;230 A.492
886-7 :230
895;907 :231
902 :82
912 :91 A.249
913-4 :213;231 A.495
916-7;920-2 :232
922 :232;84
937;938ff;945;948;954f.;
961 :233
972-1008 :214
981 :233
955ff. :183
988-9 :234
991-2;999-1000 :233
993ff.;1005ff. :237 A.509
998-1008 :214
1000ff. :43
1006 :82
1009-10;1009-55 :213;214;231 A.495
1016-7 :213
1023;1054-55 :213;214
1053-4 :210 A.457
1056;1075-6 :234
1063ff. :43
1065 :234
1086-7;1088;1090;1093 :234
1088;1098;1100 :235
1102;1110-17 :235
1125 :236
1126;1130 :236
1129 :236;249;237 A.510;249
1132;1136;1138;1139 :236
1145f;1147f;1151-2 :237
1161 :86 A.231
1165ff. :237 A.509
1100-2;1165ff. :237
1171-7 :238

Seneca Philos. Schriften

Consolatio ad Helviam X 4 :188 A.418
X 7;XII 5-7 :86 A.233
XX 1 :29;37 A.124
Consolatio ad Marciam III 1 :86 A.233
XXVI 6 :211 A.459
Consolatio ad Polybium II 2 :90 A.244
III 5 :89 A.242
XV 5 :86 A.233
XVII 3 :188 A.418
De beneficiis I10,1;10,2;10,4 :92 A.251
I 13,3 :224 A.480
II 12,1;XXI 5;IV 31,2;
VIII 19,5 :188 A.418
III 18,2 :75 A.213
IV 22,2 :75
De brevitate vitae I 5 :37 A.123
V 5 :239 A.512
XVIII 3;XX 3 :188 A.418
De clementia proem. 3 :88 A.239
I 11,2 :197 A.445;204 A.445
I 13,2 :74
De constantia sapientis V 4 :89 A.242
X 4 :89 A.249
IX 2 :209 A.454
XVIII 1ff.;1-5 :188 A.418
De ira I 5,2 :84 A.226
I 13,5 :84 A.227
II 2,3-6 :235 A.503
II 3,4 :88 A.239
II 5,3 :84 A.226
II 23,3 :89 A.240
II 31,7 :91 A.249
II 33,3ff. :188 A.418
II 34,4 :86 A.233
III 5,4 :84 A.226
III 18,3 :188 A.418
III 35,1 :196 A.432
De otio II 2 :253 A.531
II 2;III 4 :43 A.144
VI 4 :44
De providentia V 1 :208 A.452
De vita beata III 4 :90
VII 3 :75 A.213
XXVI 6 :37 A.123
Epistulae morales 2,3 196ff. :207 A.451
5,7;13,13 :209 A.454
7,2,6 :235 A.503
31,1 :89
47,17 :209 A.454
52,4;59,4-5 :93
59,7 :86 A.233
66,5;66,37;66,27 :91 A.249
66,26 :79 A.222
79 :173;247;247 A.522;
75 A.213;166
81,28 :87 A.236
82,18 :209 A.454
91,21f. :185 A.409
92,29 :75
94,67 :88
95,73 :86 A.233
102,17 :85
106,10 :75
110,4 :209 A.454
114 :74
115,2 :93
Naturales Quaestiones VI 3 :208 A.452

(Ps.) Seneca

Hercules Oetaeus 643 :240 A.516
Octavia 33;87;110 :196 A.432
34-6 :90 A.244;202
113 :202 A.444
244 :90 A.244
250 :196 A.432
359-60;364-5 :202
398-406;446 :203
380;436 :201
430-1 :203
435;437ff.;440-61;462-71;
472-91;492-532 :202
431;451; :203
444;452;453;454 :203

456 :78
482;498f;589;572 :204
490 :198;203
498f.;589;572 :204;205

533-92 :202
554-6 :205
540 :206
924-57 :205
Seneca Rhetor *suasoriae*3 :173 A.386
Statius *Achilleis* I 207ff. :190 A.422

Stobaeus fr.42-64 :94 A.255
Sueton

Caligula 11 :88 A.238
53,2 :245 A.521
Nero 10,2 :36 A.118;240 A. 515
19 :39 A.130
23,3 :199
26,1 :88 A.238;194 A. 428;226 A.482
37,3 :204 A.445
38,2 :10 A.10;241 A.518
39 :44 A.146;176
Tiberius 57 :88 A.238
Tacitus
Annalen III 19,2 :85

III 65,1 :74
IV 35,3 :85
VI 29,3 :44;176
XI 11 :30
XI 13,1 :40 A.137
XII 9,1f.;25,1f.;41,2 :239
XII 29,2 :76 A.215
XII 51,3 :76 A.215
XII 58 :30;37
XIII 2,1 :76 A.216;239
XIII 3,3 :36 A.118;73;240 A.515
XIII 4,1 :235 A.502;240 A.515
XIII 11 :240 A.515
XIII 15,3-4 :78
XIII 16 :252 A.530;194 A.428;239
XIII 19,1 :89
XIII 37,4 :76 A.215
XIII 41,4 :85 A.229
XIV 1-9 :194 A.428;228
XIV 4,1 :83
XIV 8 :239
XIV 10,2 :252 A.530
XIV 15;XIV 20-1 :241
XIV 16,1 :11 A.12;37 A.120
XVI 20-1,15 :241
XVI 30,1 :236 A.508
XIV 36,1 :76 A.215
XIV 39,3 :242 A.518
XIV 52,3 :35;37;241
XIV 54,3 :43;253 A.531
XIV 56,3 :242
XV 39,3 :10 A.10;241 A.518
Dialogus 2,1 :72

9,1,14 :81
Thrasymach 85 B 6a :50 A.153;97 A.262;158 A.358

Thukydides

I 22-3 :167 A.380
I 32,4 :55 A.166
I 39,2 :55 A.166
I 44ff. :114
I 75,3 :97 A.261
I 76,2 :97 A.261

I 127 :107 A.277
I 128,1 :105 A.274;107 A.277

I 134-5 :105 A.274
II 42 :149 A.340
II 46 :167 A.377
II 53 :47;54 A.166;67 A.198; 101 A.274
II 60,6 :54 A.161;149 A.340
II 61,1 133 A.321
II 62,5 :67
II 63,2 :97 A.261;143;55
II 64,5 :97 A.261
II 65,7 :54 A.161;134;149 A.340
III 10,4 :97 A.261
III 10,5 :55 A.166
III 37,2 :145

III 37,3 :55 A.165;57;142; 141;145;160 A.364
III 37-40 :150
III 37-47 :127;142
III 39,2 :55 A.166;61 A.184; 145
III 40 :143;145;145
III 42 :142
III 44,4 :55 A.166
III 46,16-20 :61 A.184
III 51,68 :116 A.293;114
III 56,2 :109 A.282
III 54;56;57 :165
III 58 :109 A.282;142 A. 328;165
III 68 :109 A.282;163
III 80 :134
III 82f. :47;55 A.166;69 A. 198;105 A.274;168; 150 A.340
III 83 :51; A.154;127;125
III 84,2 :147;161 A.367
III 86,4 :115
IV 17,4;24,4 :64
IV 60 :114
IV 61,7 :55 A.166;112
IV 62;64;65 :115;64
IV 63,2 :115 A.292
IV 81,2 :47;54 A.166
IV 76,5 :64
IV 95 :124;132 A.319
V 14,1 :64
V 43 :171

V 55,1 :55 A.166
V 69 :171
V 85-113 :116
V 89 :55 A.166;57 A.169
V 90;98;106;107 :48;128 A.313;166
V 101 :52 A.155;57 A.170
V 102-3 66 A.194
V 105 :48;97 A.261;147
V 105,2 :52 A.156/157;
55 A.166;107 A.
277;126 A.313
V 105,4 :48
V 111,2 :52
V 116 :170
VI 9,1 :132
VI 12,2 :157
VI 13,1 :134
VI 15 :54 A.161;157;64
VI 16-18 :169 A.382
VI 24 :114 A.291;49
VII 86,5 :47;54 A.166
VIII 1,1 :51
VIII 89,3 u.91,3 :149 A.340
Vergil
Aeneis II 124-5 :226 A.482
II 268ff.;270;271;290; :217
II 360-5;397 :194 A.428
II 403-6 :223 A.477
III 321-3 :233 A.497
III 374-462 :199 A.436
III 489 :226
V 545ff. :227
IX 599;635 :224 A.480
(Ps.)Xenophon
Staat der Athener I 14 :97