Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 2 (1945)

Heft: 3

Artikel: Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos

Autor: Stoessl, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-4322

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.07.2025

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

Die Phoinissen des Phrynichos und die Perser des Aischylos

Von *Franz Stoeßl*

Die Hypothesis zu den Persern des Aischylos zitiert einen gewissen Glaukos[1]) mit einer wichtigen Angabe über die Phoinissen des Phrynichos: *ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι.* Daß dieser Grammatiker seine Äußerung nicht obenhin tat, zeigt die Fortsetzung: *ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην.*

τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.
πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις, ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.

Glaukos oder – was für unsere Zwecke aufs gleiche herauskommt – die Quelle, auf die seine Nachricht letztlich zurückgeht, hat also sowohl die Perser als auch die Phoinissen gelesen und den ersten Vers aus der Tragödie des Phrynichos ausgeschrieben. Daß der Ausdruck *παραπεποιῆσθαι* den Sachverhalt trifft, erweist schon die Identität der Anfangsworte und die Ähnlichkeit ihres Gedankenzusammenhanges in den Anfangsversen der beiden Dramen.

Phrynichos: *τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.*

Aischylos: *τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων.*

Auch die Perser scheinen also wie fast alle griechischen Tragödien aus der Umgestaltung einer früheren Bearbeitung desselben Stoffes erwachsen zu sein; dann stellt sich aber das Problem, ob sich nicht aus der Führung der Handlung und der Komposition noch Züge und Hauptumrisse der Vorlage erkennen lassen. Wenn dies zutrifft, dann treten die Perser als wichtigste Quelle für unsere Kenntnis der Phoinissen des Phrynichos noch zu den direkten Bezeugungen und Fragmenten hinzu[2]). Eine Analyse der Perser vom Gesichtspunkt der Handlungsführung aus erweist sich also als nötig.

Der auftretende Chor stellt sich zwar gleich in den ersten Anapästen selbst vor: *τάδε ... πιστὰ καλεῖται ... ἑδράνων φύλακες ... οὓς αὐτὸς ἄναξ Ξέρξης βασιλεὺς ... εἵλετο χώρας ἐφορεύειν* (1ff.), aber eine Motivierung für sein Kommen fehlt zunächst. Was wollen diese Greise, der von Xerxes mit Regierungsvollmacht eingesetzte Senat, wie man sie bezeichnen könnte (4ff.), auf dem Schauplatz der Handlung? Das Fehlen einer solchen Erklärung wird um so deutlicher, wenn man einen anderen uns erhaltenen, ebenfalls anapästischen Eingang aus der Frühzeit

---

[1]) Vgl. Jacoby, R. E. s. v. Glaukos Nr. 36, 1418, Abs. 2.

[2]) Die bisherigen Untersuchungen über Phrynichos haben von dieser Erkenntnismöglichkeit keinen Gebrauch gemacht.

des Aischylos vergleicht: Hik. 1ff. Dort erfährt der Zuschauer sofort den Grund des Kommens und die ganze ungeheuerliche Situation des Mädchenchores, sogar noch ehe er weiß, um wen es sich handelt (erst Vs. 12 fällt der Name Danaos). Gegen diese energiegeladene Konkretheit der Hiketiden wirkt der Eingang der Perser blaß und verschwommen.

Ein Ausdruck der Sorge um das ferne Heer schließt an die Selbstvorstellung des Chores an (8–15): kein Bote hat Nachricht von den Truppen gebracht. In fühlbarem Gegensatz zu dieser unbestimmten Angst und doch aus ihr heraus entwikkelt der Chor einen stolzen und zuversichtlichen Katalog der Streitmacht des Xerxes, die gegen Griechenland auszog (16–58). Aber aufs neue folgt als Schluß dieser anapästischen Partie eine diesmal viel konkretere Äußerung der Angst (59–64): *τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν* mit absichtlich doppeldeutigem Ausdruck *οἴχεται* (vgl. 252); ganz Asien klagt um all diese Männer, Eltern, Gattinnen zittern um sie. So umrahmen Angst und Sorge, aus Sehnsucht nach den fernen Angehörigen geboren, die siegesgewisse Aufzählung der Streitkräfte und ihrer Führer.

Dieselbe eigenartige Doppelschichtigkeit und Gegensätzlichkeit des Gefühls beherrscht das den Einzugsanapästen folgende Lied: zwei Strophenpaare ungetrübter Siegesgewißheit (65–92) enden mit dem zuversichtlichen: *ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσῶν στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός*. In fühlbarem Gegensatz folgt unmittelbar eine Epode voll bedrückender Angst (93–101): niemand kann der Apate der Gottheit entgehen. In dem mit 102 beginnenden, bis 113 reichenden Strophenpaar nimmt der siegesgewisse Teil des Chores seinen Gedanken von 92 wieder auf, wobei er ausdrücklich gegen die Angst der vorhergehenden Epode ankämpft; hieß es 93: *δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;* so wird 102 geantwortet: *θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν ... ἐπέσκηψε δὲ ...* Kriegswesen habe das Schicksal den Persern aufgetragen, Reiterschlacht, Stadtzerstörung, selbst den Seekrieg haben sie gelernt. Aber die Angst antwortet in zwei neuen Strophenpaaren (114–139). *ταῦτα* nimmt das *δολόμητιν δ' ἀπάταν* von 93 wieder auf. Das *κένανδρον ἄστυ Σουσίδος* könnte dies erfahren (*τοῦδε μὴ πύθηται* 118f.) setzt den aus der Sehnsucht um die fernen Männer entspringenden Gedanken fort, der schon in den Anapästen 62ff. anklang; und noch stärker erklingt der Gedanke an die Frauen der Fernen in der Gegenstrophe: Wehgeschrei in der Kissierstadt *ὀᾶ, τοῦτ' ἔπος, γυναικοπληθὴς ὅμιλος ἀπύων* (124). Auch im nächsten Strophenpaar liegt das Schwergewicht auf der Sehnsucht der Frauen nach den fernen Männern: *πᾶς ... λεὼς ... ἐκλέλοιπεν* (125ff.) und *λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ πίμπλαται δακρύμασιν* (132), *Περσίδες ... ἑκάστα ... τὸν εὐνατῆρα προπεμψαμένα λείπεται μονόζυξ* (135ff.).

Sowohl in den Einzugsanapästen als auch im Lied steht einer kriegerischen, zuversichtlichen eine angstvolle, sehnsüchtige Chorpartie gegenüber. Der Zuschauer erlebt die Spaltung der politischen Körperschaft «persischer Senat» in zwei Parteien angesichts der langen Dauer des Feldzuges, des Ausbleibens von

Nachrichten und der Ungewißheit des Ausganges. Besonders auffallend, wie der ängstliche Teil des Chores immer wieder Gedanken entwickelt, die vor allem Frauen anstehen würden.

Dem Lied folgt ein Anapästensystem, das eine neue Bewegung des Chores begleitet: die Ratsherren begeben sich zu einem *στέγος ἀρχαῖον* (141)[3]), um zu beraten: *χρεία δὲ προσήκει, πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς ... πότερον τόξου ῥῦμα τὸ νικῶν ἢ δορικάνου λόγχης ἰσχὺς κεκράτηκεν.* In dem einen Satz, der den Beratungsgegenstand zusammenfaßt, sind mit den beiden Möglichkeiten des Kriegsausganges gleichzeitig die beiden Parteien des Chores und ihre Richtung mitbegriffen. Unbestimmt bleibt das auf der Bühne vorhandene *στέγος ἀρχαῖον;* man möchte es hier am ehesten als ein zur angekündigten Beratung bestimmtes Gebäude betrachten – aber später stellt es sich als das Grab des Dareios heraus: ein für eine Beratung ganz ungeeigneter Ort.

Formal und inhaltlich schließt sich der Ring der Komposition mit 1ff.: vor Beginn und nach dem Schluß des Liedes marschierende Bewegung, dort das Kommen an sich, hier seine etwas späte Motivierung, anapästischer Rhythmus hier wie dort. Aber die Selbstaufforderung *φροντίδα θώμεθα* (142f.) bleibt äußerlich: da jede Nachricht fehlt (14f.), läßt sich ein Gegenstand der Beratung nicht erkennen, weder kann durch das Nachdenken der Kampf des fernen Heeres beeinflußt noch der Ausgang der Schlacht erkundet werden. Das Motiv «Beratung» paßt nicht auf die von Aischylos gezeichnete Situation. Tatsächlich findet auch gar keine Beratung statt: denn, offenbar noch während der Bewegung des Chores, schreitet ein neuer Zug über die Orchestra: Königin Atossa auf ihrem Wagen, gefolgt von Begleiterinnen; ihr gilt der Schluß des Anapästensystems (150–154), ihr die feierliche Anrede und Proskynese der Greise (155–158).

Die Königin kommt in Sorge und sucht bei den Getreuen Rat; diese Fortsetzung der Handlung läßt das Fehlen einer angemessenen Motivierung für das Auftreten des Chores in den Anapästen und dem Lied noch klarer hervortreten; wie nahe hätte es gelegen, den Senat von der Königin einberufen und auf ihr Geheiß gekommen sein zu lassen: man vergleiche das Auftreten des Chores Cho. 22: *ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην.* Durch den Mangel einer solchen geradezu notwendigen Verknüpfung klaffen diese beiden Auftritte auseinander. *Zwei* böse Omina ängstigen Atossas Herz. Sie hat einen Traum gesehen, der die Niederlage des Xerxes überdeutlich ankündigte: zwei Frauen, eine in persischer, eine in dorischer Tracht, in übernatürlicher Größe und Schönheit, verschwisterten Stammes; die eine bewohnte Griechenland, die andere das Barbarenland. Streit entstand unter ihnen: Xerxes schlichtet ihn und spannt beide unter das Joch seines Wagens. Die eine blieb wohl im Zaum, die andere aber schlug aus und zerriß mit den Händen das Zeug des Wagens und zerbrach das Joch; Xerxes fällt und Dareios tritt hinzu, ihn zu trösten.

[3]) Für den Sinn macht es keinen Unterschied aus, ob die Konjektur *στέγος* für das überlieferte *στέος* (141) das Richtige trifft; unter allen Umständen denkt der Dichter an eine Beratung der Greise: dies ergibt der ganze Zusammenhang, nicht nur *φροντίδα βαθύβουλον* (142). Dies gegen Riemschneider, Hermes 1938, 347ff.

Als ihn Xerxes sieht, zerreißt er sein Gewand in Trauer. Als Atossa dann morgens am Altar ein Opfer um Abwendung des Unheils brachte, da floh ein Adler vor einem Habicht an den Altar des Apollon, ja, er ließ sich dort, wehrlos geduckt, von dem Habicht das Haupt zerfleischen (176–210). Der Chor rät, ein Opfer an die Götter zu richten um Abwendung des im Traum gesehenen Unheils und zweitens eine Trankspende an Dareios darzubringen mit der Bitte, günstiges Geschick ans Licht zu senden, Unglück aber in der Erde zu bergen (215–225). Der Doppelheit des Vorzeichens entspricht so die Zweiheit des Rates; nur merkwürdig, daß die erste Anweisung des Chores eigentlich schon erfüllt ist: *θεοὺς δὲ προστροπαῖς ... ἱκνουμένη ... αἰτοῦ τῶν δ' ἀποτροπὴν τελεῖν* (216); gerade das aber hatte Atossa schon vorher getan: *σὺν θυηπόλῳ χερὶ βωμὸν προσέστην ἀποτρόποισι δαίμοσιν θέλουσα θῦσαι πέλανον* (202f.). Es wird zwar später noch von diesen Opfern gesprochen (z. B. 229, 522), sie spielen aber im Handlungsverlauf keine Rolle. Wie das eine Omen der Vogelzeichen beim Bittopfer, so bleibt der eine Rat der Greise: Opfer und Gebet um Abwendung für den weiteren Verlauf des Dramas ohne Wirkung. Umgekehrt ergibt sich aus dem Traum Atossas mit der Erscheinung des Dareios der zweite Rat des Chores: Opfer an die Unterirdischen, der später zur Beschwörung des Schattens des toten Königs führt: zwei ungefähr in gleicher Richtung wirkende Motive, das eine wirksam für die Handlung, das andere wie abgestorben; es ist, als habe Aischylos das alte Motiv des Opfers an die Götter durch ein neues überschichten und ersetzen wollen, ohne es ganz zu eliminieren. Noch ehe Atossa in den Palast zurückkehrt, um dort die Opfer nach dem Rate des Chores zu rüsten, erkundigt sie sich nach Athen, seiner Lage, seinen Lebensformen. Damit wird das Interesse ganz auf die ferne Griechenstadt gerichtet und auf den Kampf des Heeres, von dem unmittelbar hernach Kunde kommen soll. Auch diese Szene bildet formal einen in sich geschlossenen Ring, so wie der Einzug des Chores: troch. Tetrameter am Anfang (155–175), dann iamb. Trimeter (176–214) und wieder troch. Tetrameter am Schluß (215–248).

Früher hatten die Greise beabsichtigt, eine Beratung abzuhalten, waren aber durch Atossas Auftreten unterbrochen worden, ehe es dazu kam. Nun will sich Atossa entfernen, um auf den Rat des Chores Opfer an die Götter zu rüsten; aber wieder verhindert das Kommen einer neuen Person die Ausführung der Absicht: ganz unvorbereitet und unvermittelt tritt ein Bote auf, der Meldung bringt über das Unglück des Perserheeres. Erst eine Art Kommos mit allgemeiner Klage des Herolds und antwortendem Jammer des Chores (249–288), dann tritt die bis anhin stumme Königin vor, begründet ihr bisheriges Schweigen mit ihrer Trauer und ihrem Schrecken, und erhält nun im Dialog den genauen Bericht über die Niederlage (289–516). Atossa erkennt schmerzlich die Wahrheit ihres Traumgesichts; von dem anderen Vorzeichen des besiegten Adlers ist gerade an dieser entscheidenden Stelle keine Rede mehr. Trotzdem beschließt sie, zu den Göttern zu beten, dann mit Opferspenden für die Unterirdischen wiederzukehren (517–524); diese verspätete Absicht muß irgendwie plausibel gemacht werden: *ὅμως* 521,

ἐπίσταμαι μὲν ὡς ἐπ' ἐξειργασμένοις, ἀλλ' ἐς τὸ λοιπὸν εἴ τι δὴ λῷον πέλοι (525ff.) Hier liegt offenbar eine Schwierigkeit der Komposition, deren Überwindung dem Dichter sichtlich Mühe bereitet. Wenn die Königin sich nun zur Befolgung des Rates der Greise entfernt, was sie eigentlich schon vor dem Auftreten des Boten gewollt hatte, so geht die Handlung unmittelbar dort weiter, wo sie 246ff. das Kommen des Boten unterbrochen hatte. Die ganze große Botenszene wirkt, so betrachtet, wie eine Einschaltung in einen fertigen Handlungsablauf. Mit einem doppelten Befehl Atossas an den Chor schließt die Szene: Ihr beratet nun über die geschaffene Lage (527f.) und tröstet und geleitet meinen Sohn, wenn er vor mir ankommt (529ff.). Der Gegenstand der angeordneten Beratung wird zwar nicht genannt, aber er ließe sich leicht denken: die politischen Folgen der Niederlage gäben einer Art Senat genug Stoff zu Debatte und Beschluß. Das Beratungsmotiv, das 140ff. anklang, wird erst hier sinnvoll – die Situation nach dem Bericht über die Niederlage schließt sich unmittelbar an 140 an, es scheint, als sei der Gedanke an eine Beratung dort vorweggenommen. Der ganze Szenenkomplex Atossa-Chor, und darin wie in einen Ring eingeschlossen Atossa-Bote, wirkt wie eine Einschaltung in den Ablauf einer Senatsberatung, allerdings nach dem Bekanntwerden der Niederlage. Eine merkwürdige Schachtelung der Komposition. Aber auch hier klingt der Gedanke an eine Beratung bloß an – in Wirklichkeit erfolgt sie wieder nicht. Sie wäre nach der Erkenntnis der Niederlage zwar möglich, ist aber für die dramatische Handlung nicht unbedingt erforderlich, die Klage des Chores erwächst ganz natürlich aus der Situation und schließt sich ungezwungen an. Das hartnäckige Festhalten des für den Gang der Handlung doch unwirksamen Beratungsmotivs läßt sich aus dem Stück selbst nicht erklären.

Wieder begleiten Choranapäste eine Bewegung über die Orchestra hin (532 bis 547): Atossa entfernt sich zu Wagen mit ihrer Begleitung. In den Anapästen sowohl wie in dem Gesang (548–596) glaubt man die beiden Grundelemente erkennen zu können, in die die Schar schon von Anfang an gespalten war, nur daß hier unter dem Eindruck der Meldung der klagende, weiche Teil das Übergewicht erlangt hat: erst ist von trauernden Perserfrauen die Rede (537ff.); jede Strophe des folgenden Strophenpaares zerfällt merkwürdig in einen rein klagenden, durch Interjektionen zerrissenen und aufgeregten Anfang (550–553; 558–563) und einen ruhigeren, verstandesmäßigen, politisch abwägenden Schluß (554–557): Staatskunst des Dareios; 564–566: Xerxes selbst ist dem Untergang entronnen). Dann folgt ein Strophenpaar reinen Jammers (567–583), der wieder in das so oft hervortretende Sehnsuchtsmotiv ausklingt: *πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερηθείς, τοκέης δ' ἄπαιδες* ... Am Schluß antwortet ein ruhiges, verständiges, ganz in staatsmännischer Erwägung aufgehendes Strophenpaar (584–597): nach der Niederlage wird mit der Persergewalt auch die Perserherrschaft zusammenbrechen.

Noch ganz beherrscht von dem Schrecken der empfangenen Nachrichten kehrt Atossa aus dem Palast zurück mit Spenden für Dareios (598ff.): Milch, Honig, Wasser, Wein, Oliven, Blumenkränze. Von Opfern an die oberen Götter ist keine

Rede mehr. Während sie spendet, soll der Chor mit seinem Gesange den Dareios heraufrufen (619ff.). Die Szene schließt also unmittelbar an die beim Abgang Atossas 517ff. angekündigte Handlung an, geht aber in der Beschwörung des Schattens selbst weit über das bisher Angedeutete hinaus; 219ff. hatte der Chor zu Spenden und Gebet an Ge, die unterirdischen Götter und Dareios geraten, um Abwendung des geahnten Unheils zu erflehen; 521 will Atossa die gleiche fromme Handlung vornehmen, obwohl das Unglück bereits eingetreten ist, aber um besseres Geschick für die Zukunft herbeizuführen. Beschwörung des Toten ist die überraschende und grandiose Steigerung des erwarteten Gebets, auf die der Dichter als auf seinen ganz großen Effekt hinarbeitet.

Die heilige Handlung der Königin begleitet der Chor mit seinem Gebet an Ge und Hermes und Hades um Heraufsendung des Dareios (623–632). Der *ὕμνος κλητικός* wendet sich dann (633–680) von der Anrufung der Götter zu immer eindringlicherer, mahnender Beschwörung des toten Königs. Endlich steigt der Schatten aus seinem Grabe und verlangt vom Chor Deutung der Trauer, die er wahrnimmt (681–703). Aber der Chor wagt nicht zu sprechen aus Scheu vor dem toten Gebieter (695f.); auch die wiederholte und dringende Aufforderung des Dareios, ohne Scheu zu reden (697ff.), bleibt erfolglos. So muß sich der Schatten an Atossa selbst wenden, die Szene gestaltet sich in ihrem Mittelteil zum Zwiegespräch zwischen den beiden Einzelpersonen: von Atossa erfährt Dareios das Unglück, das den Sohn bei Salamis betroffen hat (709ff.); Dareios muß sich in längerer Wechselrede um jede Einzelheit erkundigen, dann erkennt er in dem Geschehen Erfüllung alter Weissagungen (740ff.). Merkwürdig seine Deutung: Das Geschick als solches war vorherbestimmt und festgelegt, die Zeit der Erfüllung aber unsicher; sie hat Xerxes durch sein unbedachtes Handeln beschleunigt (742ff.). Atossa sucht Xerxes mit dem schlechten Rat seiner Umgebung zu entschuldigen (753ff.). Die bisher in trochäischen Tetrametern gehaltene Szene geht 759 in iambische Trimeter über, ein neuer Teil beginnt, scharf von dem bisherigen abgehoben: Deutung des Geschehens durch Dareios. Partner des Gespräches aber ist hier nicht mehr Atossa, sondern der Chor (784), den doch eben noch die Scheu am Reden gehindert hatte. Wie Prophetien höherer Wesen bei Aischylos häufig (vgl. die Szene Prometheus-Io, Prom. 609ff.), zerfällt die Rede des Dareios in zwei Teile, einen, der der Vergangenheit gilt und eine medisch-persische Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart entwickelt, dichterische Darstellung ganz im Sinne altionischer Historie (759–786); einen zweiten, der auf die Zukunft zielt und zu dem gegenwärtigen Unglück noch die Katastrophe von Platää prophezeit (787–832). Aischylos bestimmt die Zeit der Handlung seines Dramas scharf und genau: nach der Schlacht bei Salamis, Tag des Eintreffens der Unglücksbotschaft, vor den Schlachten von Platää und Mykale, zwischen 480 und 479. In diesem Zeitpunkt konzentriert der Dichter seine Handlung, wobei sich die großen historischen Ereignisse wie Gewicht und Gegengewicht um die Mitte der Dareiosprophetie gruppieren: als Bericht die Schlacht von Salamis, als Prophezeiung die von

Platää. Schon dieser Architektonik wegen mußte jeder Gedanke an die Schlacht von Mykale unterbleiben. Das Ganze von Erwägung der Vergangenheit und Sicht der Zukunft führt zur Deutung des Geschehens durch Dareios. Politisch-strategisch: die Eroberung Griechenlands ist für Persien ein unmögliches Beginnen, da ein größeres Heer in dem kleinen Lande an Nahrungsmangel zugrunde gehen muß (790ff.); religiös-moralisch: griechische Götterbilder wurden beraubt, Heiligtümer verbrannt (809ff.); Hybris, die Überschätzung menschlicher Möglichkeit, hat als Ate diese Katastrophe des Xerxes hervorgebracht (819ff.); Zeus straft solchen Übermut (827ff.). Gerade in dem Überschreiten des Meeres lag für Aischylos die Hybris, die zum Untergang führte (745ff.); auch aus diesem Grunde mußte der Dichter jeden Gedanken an die Schlacht von Mykale fernhalten, die sich diesseits des Meeres auf kleinasiatischem Boden abspielte. Dareios schließt mit der Aufforderung an den Chor, Xerxes zurechtzuweisen (829ff.), und an Atossa, den Sohn in seinem Unglück zu trösten (832ff.). Damit geht der Schatten wieder in sein Grab ein, Atossa begibt sich in den Palast, um neue Kleider für Xerxes zu besorgen, dessen Gewand in der Trauer zerrissen ist (845ff.). Formal bildet die Dareiosszene einen Ring, so wie auch die Einzugsszene des Chores und die Szene Chor-Atossa: Wechselrede Chor-Dareios am Anfang und am Schluß, Wechselrede der Einzelpersonen in der Mitte. Auf diese formale Gestaltung weist Aischylos noch ganz besonders hin, indem er die Szene – ähnlich wie den vorhergehenden Botenauftritt – als Gespräch zwischen Dareios und dem Chor beginnen, den Chor aber eine weitere Beteiligung ausdrücklich und gegen die Aufforderung des Gebieters ablehnen läßt. Weder kommt die durch Atossas Ankündigung der Beschaffung neuer Kleider vorbereitete Handlung zur Ausführung, noch wirkt die Motivierung für das Abgehen der Königin überzeugend: Warum erwartet sie nicht den Sohn oder geht ihm entgegen, um ihn zu trösten, wie ihr Dareios als wichtigste Mutterpflicht befohlen hatte (837ff.)? Die Notwendigkeit der Besorgung von Kleidern ist so äußerlich, daß man sie als ein bloß theatertechnisches Requisit zur Entfernung einer Person von der Bühne betrachten möchte. Für Aischylos besteht aber auch eine solche Notwendigkeit nicht, seine Fügung läßt sich aus der Handlungsführung der Perser heraus überhaupt nicht erklären.

Die vom Schatten des Dareios begonnene Gedankenteilung in Einst und Jetzt setzt sich im Chorlied fort: die Greise preisen die Glückszeit unter der Herrschaft des Dareios und beschreiben seinen Machtbereich mit wissenschaftlicher Deutlichkeit – auch hier im Geiste der ionischen Historie –, um zuletzt (903ff.) das gegenwärtige Unglück gegenüberzustellen (852–907). Der früher in seiner Meinung geteilte Chor scheint zur Einheit geworden.

Als Einheit tritt er auch dem Xerxes gegenüber, der in tiefer Trauer mit einer kleinen Begleiterschar – dem Rest des verlorenen Heeres – einzieht. Choranapäste begleiten die neue Bewegung in der Orchestra. Wie mit unverhülltem Vorwurf begrüßt die Klage der Greise den besiegten König (z. B. 922ff. *γᾶ δ' αἰάζει τὰν ἐγγαίαν ἥβαν Ξέρξᾳ κταμέναν Ἅιδου σάκτορι Περσᾶν* usw.). Der Chor fragt

schmerzlich um einzelne gefallene Heerführer, und leidvoll antwortet Xerxes, gibt Nachricht von ihrem Tode. So entsteht im Wechselgesang der Klage wieder eine Art Katalog: aber diesmal wird es eine Liste der Trauer um verlorene Helden; viele Namen tauchen wieder auf, die im Eingang mit großer Siegeshoffnung genannt waren: Pharandakes 958–31; Susiskanes 960–34; Ariomardos 967–38; Tharybis 970–51; Masistras 970–30; Artembares 971–29; Arsames 995–37. Der Hörer im Theater vernimmt von neuem die schon bekannten Namen und fühlt, wie sich der Ring von diesem Ende zum Anfang des Dramas schließt; was mit kriegerischer Siegeshoffnung begann, endet in düsterem Trauergesang um die Gefallenen. *Βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ* antwortet Xerxes 1002, *βεβᾶσιν, οἴ, νώνυμοι* nimmt der Chor die Antwort auf (1003). Vernehmlich klingt *οἴχεται* von 60 und 252 wieder an. So erwächst gemeinsamer Klagegesang als Abschluß: jammernd geleitet der Chor den Herrscher zu seinem Palast (*πέμψω* 1077); damit knüpft dieser Klagegesang an Dareios' Weissagung sowohl (829f.) *ἐκεῖνον ... πινύσκετ' εὐλόγοισιν νουθετήμασιν ...* wie an Atossas Aufforderung 529ff. an:

καὶ παῖδ' ἐάν περ δεῦρ' ἐμοῦ πρόσθεν μόλῃ
παρηγορεῖτε καὶ προπέμπετ' ἐς δόμους.

Dieses «Geleiten» setzt die Handlung an das Ende der Botenszene an, der Szenenkomplex der Totenbeschwörung erscheint wie eine Erweiterung eines an sich vollständigen Handlungsablaufes.

Die Komposition des Ganzen verwirklicht durch immer neues Insichzurückkehren eine mächtige Konzentration um eine entscheidende Mitte: dem Aufmarsch des Chores im Anfang mit seinem stolzen Katalog des Heers, aber auch mit seinem fragenden Zweifel am Sieg und der Sorge um die fernen Krieger antwortet der Abgang mit Xerxes als vernichtende Gewißheit, als Klagegesang um die Toten; Atossas bange Unsicherheit über die Bedeutung der Omina, über ihren Traum, da sie den toten Dareios sah, findet Klärung und Deutung in der Szene der Beschwörung des Schattens, dem Traumgesicht der Königin antwortet die reale Erscheinung in der Helle des Wachens. Wie zwei übereinandergelagerte Ringe um eine mittlere Kugel schließen sich diese aufeinander abgestimmten und einander wie Frage und Antwort entsprechenden Szenen um den großen Bericht des Boten über die Schlacht bei Salamis. Diese längste Szene des Dramas (250–531) scheidet als Mittelstück den ganzen Verlauf in zwei wesensverschiedene Teile, indem sie die bange Ungewißheit, Angst und Zweifel des Anfangs zur schmerzlichen Klarheit und Realität des Bewußtseins erhebt, die den ihr folgenden Szenen ihre Hellsichtigkeit gibt. So erwächst ein stufenweises Aufsteigen zur Erkenntnis und Bewußtheit, tragisch, weil es Untergang und Zerstörung des eigenen Seins immer schmerzlicher enthüllt und als notwendige Kette von Hybris und Strafe deutet. Dieses allmähliche Aufhellen als tragische Grundstimmung bei Aischylos nimmt den später viel verwickelteren, aber im Wesen doch gleichen Vorgang in den Tragödien des Sophokles, vor allem im König Ödipus, vorweg.

Die Analyse hat ergeben, daß sich dieser Formgedanke im Drama des Aischylos nicht ohne gewisse Schwierigkeiten verwirklichen ließ, die nicht im Stoff selbst gründeten. Sollten sich diese Hemmnisse zu einem einheitlichen Ganzen zusammenordnen und aus einer eigenen geistigen Mitte heraus erklären lassen, dann ergäben sie zusammen Teile des Substrates, das Aischylos überschichtet und zu neuem Ganzen gestaltet hat, sie erwiesen sich als Bausteine zur Rekonstruktion der Phoinissen des Phrynichos, aus denen Aischylos seine Perser *παρεποίησεν*, wie der Grammatiker Glaukos feststellte.

Hartnäckig hielt sich bis nach dem Bericht von der Niederlage bei Salamis, bis 527 ff., wo zuletzt davon die Rede ist, das Motiv einer Beratung der persischen Greise, die den Chor bilden; merkwürdig, da es weder zu einer Beratung wirklich kommt, noch auch Möglichkeit für sie vorliegt; besonders erstaunlich, da Aischylos das Motiv, wenn es wirklich das seine gewesen wäre, ganz leicht in den Gang seiner Handlung natürlich hätte einbauen können, indem er Atossas böse Omina von Anfang an als Beratungsgegenstand genannt hätte. Auch der Schauplatz der Handlung, Grab des Dareios, eignet sich gar nicht als Lokal der Senatssitzung. Aus Aischylos erwächst also der Eindruck, daß dieses Motiv bei ihm rudimentär, durchschimmernder Rest einer überarbeiteten Vorlage sein müsse; die Hypothesis mit ihren knappen Angaben über die Phoinissen des Phrynichos bestätigt dieses Ergebnis: bei Phrynichos wurden durch einen Eunuchen Stühle bereitet *τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις*. Das Motiv der Beratung stammt also tatsächlich aus dem älteren Vorgänger. Bei Aischylos lag wirklicher Stoff zur Beratung bloß einmal vor: als die Niederlage bei Salamis bekannt geworden ist und der Senat über die durch die so geschaffene Lage nötigen Maßnahmen schlüssig zu werden hätte (527 f.); aber gerade dort folgt ein Klagelied, keine Debatte. Daß nur ein reales Ereignis zur Einberufung des Senates und zu einer Beratung führen konnte, lag aber in der Natur der Sache; auch Phrynichos muß so gestaltet haben, und nach der Analogie der Perser wird man annehmen, daß die Schlacht bei Salamis Gegenstand der Beratung bildete. Auch diese Erwägung wird durch die Perserhypothesis bestätigt: bei Phrynichos verkündete der Eunuch, Sprecher des Prologes, die Niederlage des Xerxes. Schlacht bei Salamis als von Anfang an bekannte Tatsache und Motiv für die Einberufung der *τῆς ἀρχῆς πάρεδροι*, gleichzeitig als Stoff für deren Beratung, schließen sich also für das Drama des Phrynichos sinnvoll zusammen.

Bei Aischylos erwächst aus der Führung der Handlung eine kompositorische Schwierigkeit, die sich kaum lösen läßt und auf die der Dichter selbst hinweist (521 ff.): Atossa hatte böse Omina gesehen, ehe irgendetwas über den Krieg bekannt war, und hatte dieser Vorzeichen wegen von den Greisen den Rat erhalten, apotropäische Opfer darzubringen; die Ausführung wird eigentlich sinnlos, wenn das befürchtete Unglück inzwischen eingetreten ist, wie bei Aischylos aus dem Bericht des Boten hervorgeht; die Beziehung auf die Zukunft (525 f.) bleibt ganz vage und wirkt wie ein bloßes Hilfsmittel der Komposition. Auch hier scheint also ein Motiv mitzuspielen, das einer anderen und früheren Gestaltung

angehörte. Dieser Eindruck bestätigt sich durch die eigenartige Doppelheit des Motivs bei Aischylos: Atossa hatte den Unglückstraum, in dem ihr auch Dareios erschien, und als sie am Morgen Reinigungsopfer darbrachte, geschah das Vogelportentum. Von diesen beiden Omina führt der Traum später zur Beschwörung des Dareios, während das Vogelzeichen ohne jeden Zusammenhang mit der aischyleischen Handlung bleibt. Man vermutet also in dem Omen des vom Habicht verfolgten Adlers, das sich beim Opfer ereignet, ein Rudiment früherer Stoffgestaltung, das Aischylos durch ein Traumomen überschichtet, aber nicht ganz eliminiert hat. Aber selbst über die Stellung dieses Omens in der Vorlage scheint die Übernahme bei Aischylos die nötigen Hinweise zu geben: Atossa hatte den bösen Traum, und als sie am Morgen Opfer darbrachte, diese Vorbedeutung abzuwenden, ereignete sich das Vogelzeichen; als sie den Greisen davon Mitteilung macht, raten diese (215ff.), ein Opfer an die Götter um Abwendung des Unheils zu bringen und zweitens den Unterirdischen und Dareios zu spenden; der erste Teil dieses Rates war aber im Grunde schon vorher befolgt, eben bei Anlaß des apotropäischen Opfers ereignete sich ja das Vogelzeichen. In dieser offenkundig unter der Wirkung einer Vorlage stehenden Fügung scheint ein älterer Kausalnexus durchzuschimmern: die Greise raten zur Darbringung eines Opfers um Abwendung befürchteten Unglücks, und bei dieser heiligen Handlung flüchtet der Adler vor dem Habicht an den Altar des Apollon und läßt sich dort wehrlos zerfleischen. Das Omen ereignet sich also *nach* der Begebenheit, die Veranlassung zum Opfer gab; bei Aischylos hingegen motivierte ein Omen (Traum der Atossa) eine Handlung (Opfer an die Götter), bei der sich ein zweites Omen ergab; für Phrynichos muß die ältere und einfachere Kausalkette gegolten haben, sie schließt sich auch ohne Fuge an den bezeugten Anfang seines Dramas an. Die Niederlage von Salamis war bekannt und gab Veranlassung zur Einberufung des Senates, die nötigen Maßnahmen den selbstverständlichen Stoff der Beratung. Nach der Niederlage der Flotte lag die Hauptgefahr für die Perser in einem Übergreifen des Krieges nach Asien, in den ursprünglichen Herrschaftsbereich der Perser; dies zu verhüten mußte die Hauptsorge der Greise, der Zweck ihrer Beschlüsse sein. Zu allererst waren die Götter als Helfer in diesem Kampf zu gewinnen (die *ἀποτρόποι δαίμονες* durch Opfer zur *ἀποτροπή*, wie es noch bei Aischylos 203 und 277 heißt). Bei diesem Opfer nun ereignet sich das Omen: ein Adler flieht an den Altar des Phoibos, ein Habicht folgt ihm und zerfleischt ihm, dem wehrlos geduckten, das Haupt mit seinen Krallen. Das Omen trifft die Situation *nach* der Salamisschlacht, als ein Angriff der Griechen auf Kleinasien befürchtet wird, und verkündigt einen unglücklichen Kampf in Asien, muß also auf die Schlacht von Mykale bezogen werden, es paßt aber nicht auf die bei Aischylos bestehende Lage vor Bekanntwerden der Niederlage von Salamis und auf Xerxes, der in Griechenland steht; so sehr es der Situation bei Aischylos widerspricht, so tadellos ergänzt es die bei Phrynichos. Für Phrynichos ergibt sich also ein neues Glied der Ereigniskette: unter dem Eindruck der Niederlage von Salamis raten die Greise zur Darbringung von Bittopfern an

die Götter um Abwendung des befürchteten Übergreifens des Krieges nach Asien. Bei dem Opfer ereignet sich dann das Omen, das die Nichtgewährung der Bitte durch die Götter deutlich verkündet und einen unglücklichen Ausgang der Kämpfe auch in Asien selbst voraussehen läßt. Beratung – Opfer – Bericht über das Omen – Deutung des Omens ergeben sich als feste Handlungskette für Phrynichos.

Man beachte, daß bei Aischylos die Ausführung der vom Chor angeratenen Opfer durch das Erscheinen des Boten und den Bericht über die Niederlage von Salamis aufgeschoben war, daß der Szenenkomplex dieser Botschaft wie eine Einfügung in einen schon vorher geschlossenen Handlungsablauf wirkte (S. 152); auch von hier aus bestätigt sich die für Phrynichos angenommene Gestaltung.

Als durch die Botenszene die Niederlage von Salamis bekannt war, hatte Atossa dem Chor befohlen, Xerxes zu geleiten, wenn er vor ihr eintreffen sollte (529ff.); diese Weisung wird tatsächlich in der Schlußszene befolgt, aber wie eine Einfügung drängt sich die Totenbeschwörung dazwischen, so wie früher die Botenszene zwischen die Weisung an Atossa und ihre Ausführung. Sollte auch hier ein ursprünglicher Konnex erweitert sein? Die Vermutung liegt um so näher, als in der aeschyleischen Gestaltung eher ein Entgegengehen der Atossa oder wenigstens ein Erwarten des Sohnes näher läge als das nur ganz äußerlich begründete Abgehen zur Beschaffung neuer Kleider. Die Technik der älteren aeschyleischen Stücke kannte für ähnliche Zwecke die Absendung eines Teils der Begleiter einer Hauptperson: Hiketiden 500ff. Wieder gewinnt die aus Aischylos gezogene Vermutung durch direkte Bezeugung für Phrynichos an Wahrscheinlichkeit. Der Ammonioskommentar zu Homer, Pap. Oxyrh. II, 1899; Nr. 221, hat ein neues Fragment aus den Phoinissen des Phrynichos gebracht, das Fr. Marx wohl richtig deutete auf einen Bericht über die Schlacht bei Mykale, in trochäischen Tetrametern und ionischer Sprachfärbung, also von einem treugebliebenen Ionier überbracht[4]). Nach seiner Ergänzung lauten diese beiden entscheidenden Verse:

⟨περὶ δὲ πρ⟩ωΐην δειέλην πλείο⟨νες τῶν μυρ⟩ίων
ἄνδρες ἐκτείνοντο ⟨τέτρακις ὀψί⟩ην ἐς δειέλην.

Es ergibt sich also für Phrynichos als Handlungsstufe nach der Deutung des Vogelomens zunächst: Bestätigung durch die Meldung über die Niederlage von Mykale. Daran schlösse sich Atossas Abgang und Auftrag an den Chor, den heimkehrenden Xerxes zu geleiten. Die Motivierung dieses Abganges: Beschaffung neuer Kleider, gehört nicht Aischylos, sondern Phrynichos. Aber lag nicht auch bei ihm das Erwarten des Sohnes näher? Das bei Aischylos angedeutete Motiv des mütterlichen Trostes mag bei ihm gefehlt haben, wie er ja auch keine Szene der Totenbeschwörung hatte; so war die Entfernung der Mutter leichter durchführbar. Und doch kann sie ein Dichter mit so äußerer Begründung nur herbeigeführt haben, wenn ihn dringende bühnentechnische Notwendigkeit dazu zwang; sie wird für Phrynichos in dem Mangel an verfügbaren Schauspielern gelegen haben. Stimmt dieser

[4]) Rhein. Mus. 77, 1928, S. 355f. Vgl. vorher H. Diels, Rhein. Mus. 56, 1901, 34ff.

Schluß, dann hatte Phrynichos so wie Aischylos eine Szene zwischen Chor und Xerxes am Ende des Dramas, nur daß weniger der König über Salamis – das war seit Anfang längst bekannt – als der Chor über Mykale berichtete.

Verhältnismäßig viel läßt sich also aus der Handlungsführung bei Aischylos für Phrynichos erschließen. Dazu tritt mehrfach direkte Bezeugung als sehr erwünschte Bestätigung, teils liefert sie Ergänzungen. So läßt sich tatsächlich ein vollständiges Szenarium und Bild von diesem Drama gewinnen.

1. Prolog des Eunuchs, der den Raum für die Sitzung des persischen Senats vorbereitet; die Nachricht von der Niederlage bei Salamis ist eingetroffen und macht Beratung und Beschlußfassung nötig. (Erschlossen aus Aischylos und bestätigt durch die Angabe der Perserhypothesis mit Fragment 9). Wenn ein Beratungsraum den Schauplatz der Handlung bildete, dann konnte eine Beschwörung des toten Dareios nicht stattfinden. Diese aeschyleische Szene hatte also gewiß bei Phrynichos kein Vorbild.

2. Einzug des Chors persischer Greise, des vom Eunuchen angekündigten Senats. (Erschlossen aus Aischylos und bestätigt durch die Angaben der Perserhypothesis; vielleicht bezieht sich der bei Suidas angeführte Titel *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι* als Nebentitel auf die Phoinissen[5]).) Die Greise nehmen Platz zur Beratung. Sie erfolgt wohl im stillen, da eine ausführliche Debatte den Möglichkeiten eines griechischen Chores widerspricht; Aischylos Agam. 1346–1371 liegt doch viel einfacher. So böte das Verstummen dieses Chores Raum für Einzug und Lied des Hauptchores phönizischer Jungfrauen, die während der Beratung der Greise singen (Frg. 10 und 11).

3. Auftreten der Atossa, um den Rat der Greise einzuholen, die ja zur Beratung über die zu ergreifenden Maßnahmen einberufen waren. Nach Anweisung des Chores geht sie, den Göttern ein Opfer um Abwendung des drohenden Unheils eines griechischen Angriffs auf Asien darzubringen. (Erschlossen aus Aisch. Pers. 215ff. und 521ff.)

4. Stasimon und Wechselgesang zwischen dem Greisenchor und dem Chor phönizischer Mädchen. Fr. 12 und die Maskulinform *ἀείδοντες* machen einen männlichen Gegenchor gegen den der Phönizierinnen sehr wahrscheinlich[6]). Das Gegeneinander zweier Chöre, eines ruhig-politischen, eines aufgeregt-klagenden, das bei Aischylos den einen Greisenchor spaltet, mochte hier im Doppelchor vorgebildet sein.

5. Atossa kehrt zurück und berichtet über das böse Omen, das sich bei der Darbringung des von den Greisen empfohlenen Opfers ereignete. (Erschlossen aus Aisch. Pers. 204ff.; wie eine Reminiszenz klingt Pers. 520.)

6. Chorlied: Deutung dieses Omens auf unglückliche Kämpfe in Asien selbst. (Aus der Situation bei Phrynichos erschlossen.)

7. Bericht über die Schlacht von Mykale, die die Bestätigung für die Deutung

---

[5]) Fr. Marx, a. a. O. S. 348; dagegen v. Blumenthal, R. E. s. v. Phrynichos 913, 48ff.
[6]) Vgl. Fr. Lammers, Die Doppel- und Halbchöre in d. griech. Trag., Diss. Münster 1931.

des Omens erbringt. (Pap. Oxyrh. II, 1899, Nr. 221, Col. III, Z. 4f., Ammonioskommentar zu Homer Il. 21 mit einem neuen Phrynichosfragment.) Den Höhepunkt der Phoinissen bildete dieser Bericht über Mykale, also fehlte eine ausführliche Meldung über Salamis: dieses Ereignis gehörte bereits der Vorfabel an und war im Prolog kurz erwähnt. Die große Botenszene des Aischylos konnte also bei Phrynichos zwar Anregung, aber nicht inhaltliches Vorbild finden.

8. Chorlied. (Aus der Situation bei Phrynichos erschlossen.)

9. Wiederauftreten der Atossa, die durch den Chor Mitteilung über die Niederlage von Mykale erhält. Sie geht, neue Kleider für Xerxes zu beschaffen, und fordert den Chor auf, den Herrscher zu geleiten. (Erschlossen aus Pers. 529ff.)

10. Chorlied. (Aus der Situation bei Phrynichos erschlossen.)

11. Xerxes-Chor. Trauergespräch und Lied. (Aus Aischylos erschlossen.)

Das gewonnene Szenarium erweist sich als vollständig: Prolog, vier Epeisodien, fünf Chorpartien, Exodos. Auch die Bezeugung durch direkte Zitate noch über die Spuren in der äschyleischen Komposition hinaus recht stark. Nirgends ließen sich Szenen vermuten, in denen mehr als ein Schauspieler dem Chor gegenüberstand; es scheint, als hätte Phrynichos in diesem Stück von der äschyleischen Neuerung des zweiten Schauspielers noch keinen Gebrauch gemacht; unter dieser Voraussetzung erklärt sich auch die bei ihm recht äußerliche, bei Aischylos geradezu störende Motivierung für das Abgehen Atossas nach dem Eintreffen der Unglücksbotschaft: Besorgung neuer Kleider. Phrynichos mußte den einen ihm zur Verfügung stehenden Schauspieler entfernen, der nach der Rolle der Königin noch die des Xerxes zu übernehmen hat. In der technischen Gestaltung bleibt also Phrynichos konservativ, obwohl Aischylos in den wohl sicher früheren Hiketiden bereits von den reicheren Möglichkeiten solcher Dialogtechnik Gebrauch gemacht hat. Jede Neuerung auf künstlerischem Gebiet setzt sich erst allmählich durch und hat Widerstände zu überwinden; immer steht einer «modernen» eine sie ablehnende «konservative» Richtung gegenüber. Konzentriert hat Phrynichos seine Handlung örtlich in Susa an einem zur Beratung des Senats bestimmten Platz[7]), zeitlich auf den Tag, da die Meldung von der Niederlage bei Mykale in Susa eintraf; unmittelbar vor und unmittelbar nach diesem Bericht spielt sich das Drama ab, die Botenszene bildete den Höhe- und Drehpunkt seiner Komposition. Indem er sich auf den Standpunkt Susas begibt, muß der Dichter seinem Ereignisablauf auch die chronologische Reihenfolge der dort eintreffenden Nachrichten zugrunde legen. Die Meldung von der im September 480 verlorenen Schlacht bei Salamis gibt Veranlassung zur Beratung der Greise, kann also noch nicht lange eingetroffen sein, die Botschaft von der Niederlage bei Mykale gibt dem Stück seinen zeitlichen Fixpunkt; in diesem Augenblick kann von der – so wie Salamis – jenseits des Meeres geschlagenen Schlacht bei Platää noch kein Bericht vorliegen[8]). Durch die Wahl

[7]) Vgl. Riemschneider, Hermes 1938, 347ff.

[8]) Herodot IX 100f. läßt beide Schlachten am gleichen Tag vor sich gehen; eine wenigstens ungefähre Gleichzeitigkeit muß auch Phrynichos angenommen haben. Die Möglichkeit einer Nachricht durch Feuertelegraph (Herodot IX 3) war natürlich gegeben, aber die dich-

seines Zeitpunktes und seines Schauplatzes schaltet also Phrynichos von den drei großen Schlachten des zweiten Perserkrieges die von Platää aus und gewinnt dadurch für seine Darstellung die Antithese einer Niederlage in Griechenland (Salamis) und einer darauffolgenden Niederlage in Asien (Mykale). Das historische Thema seines Stückes ist das Übergreifen des griechischen Sieges vom europäischen auf das asiatische Festland, ja geradezu ins Gebiet von Milet. So sah der Dichter der *Μιλήτου ἅλωσις* die geschichtliche Entwicklung seiner Zeit als Rache für den Untergang Milets im ionischen Aufstand.

Man mag als Gewinn der Hinzuziehung der äschyleischen Perser zu den bisher verwerteten Quellen für die Phoinissen des Phrynichos werten, daß sich erst dadurch ein vollständiges Szenarium und ein deutliches Bild vom Handlungsablauf dieses Dramas herstellen läßt: kein anderes Stück dieses Vorgängers des Aischylos ist bisher annähernd kenntlich; auch bilden die Phoinissen das erste Beispiel eines mit bloß einem Schauspieler aufgeführten dramatischen Baues, das sich nun wenigstens in seinen Grundzügen erfassen läßt. Die Handlung erscheint kompliziert und beziehungsreich genug, weit entfernt von einem vorwiegend lyrischen Klagen, wie man früher häufig dieses Stück charakterisieren zu müssen glaubte.

Nun läßt sich das *ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι* der Perserhypothesis klarer und konkreter verstehen und damit nicht nur die Neugestaltung der Handlung, sondern auch die geistig-politische Sicht des Aischylos von der seines Vorgängers abheben; damit wird ein wesentliches Stück seines Denkens deutlich. Aischylos behält die eigenartige Konzentration der Handlung in der Hauptstadt der besiegten Perser bei, die schon der Tragödie des Phrynichos ihr Gepräge gegeben hatte: Susa bleibt Schauplatz, aber die Handlung spielt nicht mehr in oder vor dem Rathaus, sondern am Grabe des Dareios. Der so anders gewählte Schauplatz macht die Beschwörung des toten Dareios möglich. Den Zeitpunkt rückt Aischylos etwas nach vorne, er gruppiert seine Handlung vor und nach dem Eintreffen der Nachricht von der Niederlage bei Salamis und läßt sie an jenem persischen Unglückstage abrollen. Statt des Doppelchores persischer Greise und phönizischer Jungfrauen legt Aischylos das ganze Gewicht auf den nunmehr einzigen Chor persischer Ratsherren; dieser grundsätzlichen personellen Neuerung verleihen gleich die ersten Worte des einziehenden Chores besonderen Nachdruck (1 ff.). So wie Phrynichos stellt auch Aischylos einen Botenbericht über eine verlorene Schlacht in den Mittelpunkt der Handlung, aber indem er Salamis zum Gegenstand dieses Berichtes macht, verläßt er sein unmittelbares Vorbild; seine

---

terische Komposition konnte um so eher davon absehen, als dadurch keinerlei Einzelheiten bekannt werden konnten. Ein anderes Beispiel für die durch die Entfernung bedingte Verzögerung der Nachrichtenübermittlung finden wir 150 Jahre später: als in Athen im August 330 der berühmte Prozeß um den goldenen Kranz des Demosthenes verhandelt wurde, war Dareios III. seit über einem Monat ermordet; aber Aeschines III 132 spricht so, als ob der König lebte: die Kunde war noch nicht nach Athen gedrungen. Vgl. V. Martin, Eschine II p. 73, Anm. 2. Über das Eintreffen der Nachricht vom Tode des Hermeias von Atarneus in Athen im Hochsommer 341 vgl. A. Körte, Rhein.-Mus. 1905, S. 395.

Botenszene wurde durch Erweiterung aus der Anregung geschaffen, die die knappe Erwähnung der Tatsache im Prolog der Phoinissen gab, und trat als Gegenstück in Konkurrenz mit dem Bericht über Mykale bei Phrynichos; als bewußte und betonte Neuerung dichtete Aischylos seine Botenszene ganz in Trimetern, während die des Vorgängers wenigstens teilweise in Tetrametern gehalten war. Hatte Aischylos die Zahl der Chöre reduziert, so machte er gleichzeitig sehr wirksam Gebrauch von den neuen Möglichkeiten, die ihm die Vermehrung der Schauspielerzahl auf zwei gab. In formaler Hinsicht kommt diese Neuerung ebenfalls der Botenszene zugute, die Aischylos als Dialog mit Atossa gestalten konnte, während Phrynichos auf einen bloßen Bericht oder auf einen Kommos zwischen Bote und Chor beschränkt blieb, so wie ihn Aischylos dem Dialog der beiden Schauspieler vorausgehen läßt (250–289). Ihre grundlegende Wirkung entfaltet aber die Einführung des zweiten Schauspielers bei Aischylos, indem sie erst die Szene der Totenbeschwörung durch Atossa ermöglicht, in der die Tragödie nicht nur theatralisch und bühnenmäßig ihren Höhepunkt erreicht, sondern in der der Dichter auch seine tiefsten Gedanken zum Ablauf und zur Gesetzmäßigkeit historischen Geschehens entwickelt. Und gerade an dieser Stelle macht Aischylos mit besonderem Nachdruck auf seine Neuerung und ihre künstlerische Wirkung aufmerksam: die Szene scheint zunächst in der alten Weise als Dialog zwischen Schauspieler und Chor angelegt, verläßt aber diese Form, indem der Chor – nicht sehr plausibel, da er vorher an der Beschwörung mitgewirkt hat und nachher unbefangen eine Wechselrede mit Dareios führt – erklärt, aus Scheu nicht sprechen zu können. Auch von diesem formalen Standpunkt aus erweist sich die Totenbeschwörung und Erscheinung des Dareios als ganz freie Schöpfung. Gerade die beiden auch quantitativ umfangreichsten Szenen des Botenberichts und der Totenbeschwörung wirkten bei der Analyse wie Erweiterungen einer ursprünglichen Ereigniskette, die als Handlungsablauf des Phrynichos bei Aischylos noch in sehr deutlichen Spuren durchschimmerte.

Die Vorverlegung des Zeitpunktes der Handlung gegenüber Phrynichos schaltet aus der Vorfabel beide Schlachten von 479 aus und schafft damit freie Hand, in der Prophezeiung des Dareios den zweiten Kampf auf griechischem Boden, den in Platää, zu beleuchten, den Phrynichos, ebenfalls durch die Wahl des Zeitpunktes, eliminiert hatte, während umgekehrt die Möglichkeit gewonnen wurde, von der Schlacht bei Mykale ganz zu schweigen, die bei Phrynichos im Mittelpunkt stand. Diese äußeren Veränderungen dienen einer ganz anderen Sicht und Deutung des historischen Geschehens: das Übergreifen der Perser über das Meer nach Griechenland ist die Hybris gegen die gottgesetzte Weltordnung, an der das Reich zugrunde geht (739–752)

φεῦ, ταχεῖά γ' ἦλθε χρησμῶν πρᾶξις, ἐς δὲ παῖδ' ἐμόν
Ζεὺς ἀπέσκηψεν τελευτὴν θεσφάτων· ἐγὼ δέ που
διὰ μακροῦ χρόνου τάδ' ηὔχουν ἐκτελευτήσειν θεούς.

ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται.
νῦν κακῶν ἔοικε πηγὴ πᾶσιν ηὑρῆσθαι φίλοις,
παῖς δ' ἐμὸς τάδ' οὐ κατειδὼς ἤνυσεν νέῳ θράσει·
ὅστις Ἑλλήσποντον ἱρὸν δοῦλον ὡς δεσμώμασιν
ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ,
καὶ πόρον μετεῤῥύθμιζε καὶ πέδαις σφυρηλάτοις
περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῷ στρατῷ.
θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ᾤετ' οὐκ εὐβουλίᾳ
καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν. πῶς τάδ' οὐ νόσος φρενῶν
εἶχε παῖδ' ἐμόν; δέδοικα μὴ πολὺς πλοῦτου πόνος
οὐμὸς ἀνθρώποις γένηται τοῦ φθάσαντος ἁρπαγή.

Irdisch-politisch ausgedrückt (788–794):

Χο. τί οὖν, ἄναξ Δαρεῖε, ποῖ καταστρέφεις
λόγων τελευτήν; πῶς ἂν ἐκ τούτων ἔτι
πράσσοιμεν ὡς ἄριστα Περσικὸς λεώς;

Δα. εἰ μὴ στρατεύοισθ' ἐς τὸν Ἑλλήνων τόπον,
μηδ' εἰ στράτευμα πλεῖον ᾖ τὸ Μηδικόν·
αὐτὴ γὰρ ἡ γῆ ξύμμαχος κείνοις πέλει.

Darin liegt Schuld nicht nur im metaphysischen Sinne, sondern sie führt zu konkreten Untaten (809–812):

οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη
ᾐδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς·
βωμοὶ δ' ἄιστοι, δαιμόνων θ' ἱδρύματα
πρόῤῥιζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων.

So erfüllt sich das *δρᾶν*, dem das *πάσχειν* unlösbar verbunden ist, der tragische Kreis des *δράσαντι παθεῖν*, in den Aischylos immer heroisches Geschehen eingeschlossen sieht, und der ihm seine Welt deutet. 813f.:

τοιγὰρ κακῶς δράσαντες οὐκ ἐλάσσονα
πάσχουσι, τά δὲ μέλλουσι ...

Aber mit dieser metaphysischen Deutung des Dichters vereinigt sich diesseitige Hellsichtigkeit und Klarheit der Erkenntnis bis ins Einzelne politisch-geschichtlicher Vorgänge, wie sie sonst nur Thukydides erreicht hat. Phrynichos hatte einen Chor von Phönizierinnen und einen von persischen Greisen gegeneinander agieren lassen, Aischylos konzentriert sein Spiel auf den einen Chor der Greise; aber er behält die Spaltung der Meinungen und Gefühle bei, sein einziger Chor teilt sich in zwei Parteien, deren Gewicht sich im Laufe des Geschehens immer mehr verschiebt. Steht anfangs der Angst einer verzweifelt-defaitistischen Partei die Zuversicht einer siegesgewissen Richtung gegenüber (1–149), so gewinnt unter dem Ein-

druck der Niederlage die Klage der Verzweifelten und Angstvollen die Oberhand, wird im Schmerzausbruch zur Anklage gegen den besiegten König, während die früher siegesgewisse Partei nur die politischen Konsequenzen aus den gegebenen Tatsachen resigniert, aber mit verständiger Schärfe ziehen kann (532–596); so vollzieht sich auf dem Boden der neuen Tatsachen eine neue Einigung der in zwei Parteien gespaltenen Körperschaft, ohne daß deshalb der Wesensunterschied der beiden Richtungen verschwände, die den Gegensatz in jeder neuen Situation neu hervorbrechen lassen werden. Aischylos kannte die ewige Spaltung menschlicher Grundtypen, die immer durch jedes Volk hindurchgeht und in Zeiten des Krieges offenkundig wird, die Spaltung, um es modern auszudrücken, in eine pazifistisch-defaitistische und in eine zuversichtlich-kriegerische Kraft, er durchschaute auch das wundervolle Wechselspiel dieser Mächte und die Schwankungen ihres Einflusses unter dem Eindruck der jeweiligen Kriegslage: indem sein Chor die Katastrophe dieses Kraftspieles in einem kritischen Augenblick deutlich macht, wird er aus dem in der einmaligen konkreten Situation handelnden zum gültigen Repräsentanten ewig menschlicher politischer Entwicklung, die sich immer nach gleichen Grundgesetzen vollzieht. Aus seiner religiös-metaphysischen Sicht ergibt sich dem Aischylos auch seine realistisch-politische Einsicht in die Möglichkeiten zweier Mächtegruppen: ein persischer Zug nach Griechenland kann gar keinen Erfolg haben, weil ein ausreichend großes Heer in dem kleinen Land durch Hunger umkommen müßte (794). Thukydides könnte die Ananke geschichtlichen Ablaufs nicht diesseitiger, nicht rationaler, nicht logisch schärfer formulieren; auch diese Erkenntnis gilt über den einen Fall hinaus je nach den gegebenen Umständen für alle menschliche Geschichte. Aischylos kennt auch das durch allen Geschichtsverlauf immer wieder bestätigte Gesetz von der Krise jeder politischen Herrschaftsform nach verlorenem äußeren Krieg; durch den Ausgang des Feldzuges in Griechenland macht die Achemänidendynastie ihre Krise durch: die Sorge um diese innenpolitischen Möglichkeiten läßt Atossa ihre eigenartigen Worte sprechen (211 ff.). Aischylos weiß, daß Herrschaft über unterworfene Völker in immer neuem Erfolg gesichert werden muß und im Falle der Niederlage zusammenbricht; in politisch klarer Weise gibt der Chor 585 ff. dieser Erkenntnis Ausdruck:

τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δήν
οὐκέτι περσονομοῦνται,
οὐκέτι δασμοφοροῦσιν
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες
ἄρξονται· βασιλεία
γάρ διόλωλεν ἰσχύς.

οὐδ ἔτι γλῶσσα βροτοῖσιν
ἐν φυλακαῖς· λέλυται γὰρ
λαὸς ἐλεύθερα βάζειν,

ὡσ ἐλύθη ζυγὸν ἀλκᾶς.
αἱμαχθεῖσα δ' ἄρουραν
Αἴαντος περικλύστα
νᾶσος ἔχει τὰ Περσῶν[9])

Als Fundierung seiner Erkenntnis dient Aischylos das Denken und die Form der frühen ionischen Wissenschaft: Dareios gibt 760ff. zum Beweis seiner Auffassung eine kurze medisch-persische Geschichte bis Xerxes von dem größten Grad von Historizität, den dem Dichter und seiner Zeit überhaupt erreichbar sein mochte; in seiner schmerzlichen Vergleichung des Einst und Jetzt umschreibt der Chor 864ff. den Bereich der Herrschaft des Xerxes und grenzt ihn gegen das Gebiet griechischer Freiheit ab: auch hier spricht der Geist einer ionischen *γῆς πρίοδος*. Aber Aischylos scheint über die ionische Historie noch weit hinausgewachsen, indem ihm die Gegenwart zum Beispiel des Allgemeinen, des ewig Gültigen wird: hierin nimmt er, der attische Tragiker, den größten Historiker der Griechen, den Attiker Thukydides vorweg, in dieser Sicht aufs Allgemeine erweist er sich als Vorläufer des Thukydides, auch er schafft ein *κτῆμα τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν.*

---

[9]) Aischylos gewinnt seine ganz allgemein ausgesprochene Erkenntnis aus einem speziellen historischen Vorgang: Xerxes hatte zur Zeit seines Zuges gegen Griechenland sehr harte Maßnahmen gegen Babylon in Kraft treten lassen, die zu einem neuen babylonischen Aufstand unter Haz(Tar)-Zi-Ias führten. Der Aufstand erreichte seinen Höhepunkt anscheinend nach der Schlacht bei Salamis, also im Frühjahr 479, und dürfte auch die Führung des persischen Feldzuges gegen Griechenland beeinflußt haben. Im Winter oder Frühjahr 479/78 erfolgte die endgültige Zerstörung Babylons (C. F. Lehmann-Haupt, Wochenschr. f. kl. Philol. 1900, 960ff.; E. Obst, Der Feldzug des Xerxes, Klio, Beih. 12, 1913). Man erkennt, mit welcher Konsequenz Aischylos an der Festlegung seiner Handlung auf einen Zeitpunkt nach Salamis und vor Platää festgehalten und alle Aspekte, die ihm die Wahl dieses Zeitpunktes ermöglichte, zur Entwicklung seiner großen Schau verwertet hat.