

Dialog hinter den Worten: Zu den dramaturgischen Augenblicken des Wechsels zwischen Gesang und Sprechversen auf der Bühne des Aischylos

András Kárpáti
University of Pécs¹

Abstract: This paper aims to show how Aeschylus uses abrupt shifts of musical register in order to explore or to express what characters for some reason cannot verbalize. After specifying what is meant by an ‘abrupt shift of musical register’, I analyse the dramatic function of this effect by examining the three instances in Aeschylus where an epirrhematic section turns abruptly into an amoibaion (*Ag.* 1072–1177 and 1407–1576) or vice versa (*Supp.* 825–910). In Aeschylus’ dramaturgy, the lyric/epirrhematic dialogue between a character and the chorus, embedded as it is in Greek *mousikē* and song-dance culture, seems inherently open to communicating on an additional, wordless ‘channel’.

Keywords: Aeschylus; music

Soweit uns bekannt ist, gab es im 5. Jahrhundert v. Chr. keine dramatische Aufführung, die durchgehend im Medium des Gesangs und der Musik erklang² (wie die im Ganzen gesungene Oper) und ebenso keine, die durchgehend das Medium des szenischen Gesprächs nutzte (wie später das ohne Musik auskommende Königsdrama Shakespeares). Bildete den Auftakt der Tragödie, wie gewöhnlich, eine Einheit im Versgespräch (Rhesis, im jambischen Trimeter³), so wusste das Publikum genau, dass der Chor bald singend und im Tanzschritt in die Orchēstra einziehen würde (Parodos). Der Wechsel zwischen gesungenen und gesprochenen Partien ergab für die musikalische Struktur der Tragödienaufführung einen festgelegten Rahmen, innerhalb dessen aber eine große Variationsbreite möglich war.⁴ Einerseits durfte eine Partie⁵ – sowohl Gesang oder Sprechgesang⁶ mit Instrumentalbegleitung als auch Versgespräch ohne Instrumentalbegleitung – länger (d. h. nach dem Maßstab des Textes: mehrere hundert Verse lang) dauern, aber auch kurz sein, andererseits

¹ Korrespondenz richten Sie bitte andrkarp@gmail.com, karpati.andras@pte.hu.

² Vgl. Arist. *Poet.* 1450a8–10: πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία. ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ᾄθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία. Ibid. 1462a14–16: [ἡ τραγωδία] πάντ’ ἔχει ὄσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἕξεσσι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν ... (ed. Kassel).

³ Auch der trochäische Tetrameter bei Aischylos in den Frühdramen und Fragmenten und manchmal bei Euripides in seinen Spätspielen, vgl. Halleran 2005, 170; Herington 1985, 112–113 und Mannsperger 1971, 164–167.

⁴ Zu einem Überblick über die Musik der griechischen Tragödie siehe z. B. Weiss 2018a (bes. 1–58); Weiss 2018b; Thomas 2018, 99–100; Battezzato 2005; Wilson 2005; Mastronarde 2002, 74–75; vgl. Popp 1971.

⁵ Vgl. Jens 1971 passim.

⁶ Siehe unten Anm. 9.

konnte der Wechsel von Musik und Versgespräch auch im selben Theaterstück mal öfter, mal seltener erscheinen. Die Wechsel von Musik zum Versgespräch (und umgekehrt) konnten selbstverständlich auch eine dramaturgische Funktion haben: Der Übergang von der Rede zum Gesang oder vom Gesang zur Rede konnte im Kontext des aufgeführten Stückes die Spannung sowohl steigern als auch mindern, aber auch zur Darstellung und Rezeption affektiver Extreme beitragen.⁷ Im Folgenden werden die drei Aischylos-Szenen analysiert, die sich von den anderen überlieferten Szenen des Autors unterscheiden, indem sie einen Wechsel zwischen Rede und Gesang auch innerhalb einer bestimmten Dialogpartie-Bauform vollziehen. So musste das Publikum den plötzlichen Wechsel an diesen Punkten der Aufführung als unerwartet empfinden. Der Wechsel kann als überraschend betrachtet werden, wenn dies innerhalb einer Formpartie passiert, das heißt, wenn eine dialogische Partie als Epirrhematikon (oder als halblyrisches Amoibaion) beginnt und vor dem Abschluss zum rein lyrischen (gesungenen) Amoibaion wechselt oder umgekehrt. Zum Vergleich: Die dialogische Formpartie bei Aischylos ohne Wechsel ist (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) vorzufinden z. B. bei *Sieben* 203–244 oder *Eumeniden* 916–1020 (Epirrhemata oder halblyrische Amoibaia⁸). Ein durchgehend lyrisches Amoibaion gibt es z. B. bei den *Choephoren* 306–478, wo die Teilnehmer des Dialogs bis zum Ende der Formpartie, in der sie in den Dialog eintreten, in derselben Ausdrucksweise bleiben – Gesang, Sprechgesang oder Rede.

Die Fachliteratur unterscheidet drei verschiedene Ausdrucksweisen in der griechischen Tragödie:

1. Sprechen oder Rhesis: typisches Versmaß ist der jambische Trimeter.⁹
2. Sprechgesang oder Rezitativ, typisches Versmaß ist der Anapäst und der trochäische Tetrameter, aber auch einige Passagen daktylischen und jambischen Charakters wurden vermutlich im Sprechgesang vorgetragen.¹⁰
3. Gesang (*Ōdē*): in verschiedensten lyrischen Metren, welche die Tragödie aus dem Formenschatz der früheren Dichtung, d. h. der griechischen Lyrik übernommen und für eigene Zwecke neu gestaltet hat (darum spricht man bei der Tragödie auch von *lyrischen* Metren).¹¹

⁷ Vgl. Arist. *Pol.* 1341b32–42a29.

⁸ Zur Bezeichnung vgl. Popp 1971.

⁹ Auch der trochäische Tetrameter bei Aischylos in den Frühdramen und Fragmenten und manchmal bei Euripides in seinen Spätspielen, vgl. Halleran 2005, 170; Herington 1985, 112–113.

¹⁰ Vgl. Battezzato 2005, 151; Pickard-Cambridge 1988, 156–167 und Barker 1984, 52, 191, 234. Zum Unterschied zwischen rezitierten und lyrischen (oder ‚melischen‘) Anapästen siehe Dale 1968, 47–54 und Hall 1999, 105–107. Zum Problem der *Parakatalogē* (ob sie mit dem Rezitativ identisch ist oder mit Instrumentbegleitung vorgeführt wurde), siehe Moore 2008. Zum jambischen Trimeter als Rezitativ (Sprechgesang) siehe Hall 2006, 301.

¹¹ Herington 1985, 123.

In den Aufführungen der Tragödie ist der Gesang sowie der Sprechgesang mit Instrumentalbegleitung von stärkerer Intensität als die rhythmische Rhesis, die der Prosa nähersteht.¹² Wenn nämlich während der Aufführung ein Epirrhematikon zum Amoibaion wechselt oder umgekehrt, mag dies auch eine unerwartete musikalische Wirkung gehabt haben. Denn in den Aufführungen der Tragödie sind die Wechsel der Musikalität der aufeinanderfolgenden Formpartien für die performative Wirkungskraft des Textes entscheidend: Sie verleihen der Aufführung einen inneren Rhythmus und haben auch eine affektive Kraft, die sowohl auf der Ebene der Handlung als auch auf der des Sinnes wirken muss. Daher ist zu vermuten, dass ein Effekt stark und unerwartet war, wenn dies innerhalb einer dialogischen Formpartie erfolgte, in der die Personen unverändert blieben. Wenn also das sachkundige Publikum¹³ einem Amoibaion strophischer Struktur zuhörte, konnte es ähnlich wie beim Chorlied im Voraus fühlen, an welchen Punkten die wechselweise singenden Einzelfiguren die Melodie und das Wort voneinander übernehmen können, und so konnte das Publikum auch ein Vorgefühl haben, dass jemand, der bislang im Dialog sang oder nicht sang, wieder im Gesang oder im Nicht-Gesang antworten würde, wenn er wieder an der Reihe wäre. Wenn die dialogische Formpartie in dieser Hinsicht eine Änderung aufwies, so konnte das Publikum dies gefühlsmäßig als unerwartet empfinden bzw. auch etwas begreifen, was jenseits der Worte ist.

Bei Wechseln hat die Partei, die den Wechsel vollzieht, nach wie vor einen *Text*, gleichviel ob sie ihn spricht oder singt; der Wechsel lässt sich also in textueller Hinsicht nicht interpretieren, da der Text selbst auch ohne den Wechsel *derselbe* sein könnte: Dessen Metrum ist freilich nicht dasselbe, in semantischer Hinsicht kann der Text aber durchaus derselbe sein. Bei diesen *unregelmäßigen* (daher unerwarteten und überraschenden) Wechseln lassen sich also genau die Stellen identifizieren, an denen die bloße Tatsache des Wechsels etwas sagen kann, was sich im gegebenen Drama mit Worten nicht sagen lässt – oder unsagbar ist. Im Weiteren geht es um drei Szenen des Aischylos, in denen solch ein Wechsel vorkommt. Die vorliegende Untersuchung schlägt einen anderen Weg ein als etliche frühere Studien über die Musik des Aischylos. Es geht hier nicht darum, wie die Musik des Aischylos war oder gewesen sein könnte. Es gilt hier der Frage nachzugehen, welche Bedeutung

¹² Das typische Begleitinstrument zum Chorlied und zum dialogischen Amoibaion/Epirrhematikon ist der Aulos, bisweilen können aber auch andere Instrumente in den Aufführungen der Tragödie erklingen, siehe Weiss 2018b, 140–141. Fraglich ist, ob der Sprechgesang (sei er mit der *Parakatalogē* identisch oder nicht, siehe oben Anm. 9) auch eine Musikbegleitung hatte.

¹³ Siehe Revermann 2006. Was die Sachkenntnisse der Teilnehmer in den Aufführungen („Performances“) anbelangt, ist aufschlussreich, dass Richard Schechner (1989, 189) bei der Beschreibung seiner Erlebnisse im indischen Madras gerade das Publikum des antiken Athen in den Sinn kam: „I am in Athens at the great drama festivals and contests. This audience is sitting in judgement – but that judgement is based on its knowledge and love of the music – and somehow the judgement supports the musicians.“

der unerwartete Wechsel in der Intensität der musikalischen Wirkung bei der Interpretation der jeweiligen Szenen hat.¹⁴

Kassandra und der Chor (Aischylos, *Agamemnon* 1072–1177)

Die Szene, in welcher der Chor der argivischen Greise und die nach Argos verschleppte gefangene Königstochter auftreten, besteht aus sieben Paaren von Strophen und Antistropen. Ein so umfangreiches Chorlied ist bei Aischylos nicht ungewöhnlich: Das große Kommos-Amoibaion (907–1077) der *Perser* umfasst ebenfalls sieben, die *Choephoren* (306–478) aber elf Strophenpaare. Die ersten vier Strophenpaare der Kassandra-Szene bilden ein Epirrhematikon: Auf die gesungenen Verse der Kassandra, deren Zahl von Strophe zu Strophe zunimmt – zuerst je zwei, dann je drei, wieder je drei und schließlich je fünf Verse – antwortet der Chor immer wieder mit einer Rede in je zwei Versen (im jambischen Trimeter). In der fünften Strophe (1114–1118) singt Kassandra wieder fünf Verse, in denen die aufgeregten, hektischen Dochmien immer dominanter werden.¹⁵ Der Chor antwortet wieder mit einer Rede in zwei Versen, anstatt dass dann aber die Antistrophe wieder mit fünf neuen gesungenen Versen von Kassandra folgt, beginnt unerwartet auch der Chor zu singen, ebenfalls in Dochmien (1121), d. h.: In Bezug auf die Strophenstruktur ‚bleibt‘ er in der fünften Strophe, deren Umfang er um vier weitere gesungene Verse erweitert. Die fünfte Antistrophe stimmt natürlich metrisch und auch in der Melodie mit der fünften Strophe genau überein, dann in der sechsten und siebten Einheit von Strophe und Antistrophe antwortet der Chor auf die je vier gesungenen Verse der Kassandra mit je sechs gesungenen und dann auf ihre je sieben Verse mit je fünf gesungenen Versen. Dass der Chor in den Gesang wechselt, wird in formaler Hinsicht durch die sukzessive Zunahme des Umfangs der Strophen vorbereitet und stabilisiert, andererseits aber dadurch kontrapunktiert, dass – nach seinem Wechsel ins Medium des Gesangs in der fünften Strophe – die letzten zwei der je vier bzw. sieben Versen der Kassandra im sechsten und siebten Strophenpaar im jambischen Trimeter sprechen. Dieser Wechsel der Kassandra in kurze jambische Verse ist auch von Bedeutung, weil diese die ersten gesprochenen Worte von Kassandra darstellen, nachdem sie nach ihrer Ankunft (782) lange wortlos auf dem Wagen des Agamemnon gestanden hat, als wäre sie in der Aufführung eine stumme Dramenperson. Ihre wortlose Anwesenheit¹⁶ bleibt nicht ohne Reflexion: Im Dialog zwischen Klytaimestra und dem Chor (1035–1071) vor der Kassandra-Szene meint Klytaimestra ungeduldig, sie verstehe wohl nur das Geschwätz der

¹⁴ Scott (1984, 1996, mit starker methodologischer Kritik von Halliwell 1997, 86 und Liapis 2001, 157–158) versucht auf der Grundlage der Metren und seines Ethos auf das „musikalische Design“ der Aischylos-Tragödien zu folgern. Interessant und überzeugend ist Conser (2020), der die Akzente in der Tonlage des Textes mit den melodischen Bewegungen des Aischylos in Verbindung bringt, sowie Danielewicz (1990) – hiermit bedanke ich mich beim Rezensenten für den Hinweis –, der auf der Grundlage der Parodie von Aristophanes und gleichfalls des Akzentsystems folgert, dass die aischyliche Musik dem aulodischen und kitharodischen Nomos nahesteht.

¹⁵ Vgl. Dale 1983, 13 und Hall 2002, 8.

¹⁶ Zu Kassandras Schweigsamkeit siehe z. B. Taplin 1977, 305–306 und 1972, 77–78; Bierl 2017, 185.

Barbaren, der Chor aber vergleicht sie mit einem neu gefangenen Wild. Wenn die Königin dann in den Palast eilt und das Epirrhematikon beginnt, bleibt Cassandra weiterhin auf dem Wagen, wobei sie die Besessenheit der Weissagung, den Zustand des *enthousiasmos* auch mit ihren Gebärden darstellen dürfte. Ihre ersten je zwei gesungenen Verse sind nur ein Jammern und Ächzen, und sie wiederholt den Namen Apollon. Erst in der zweiten Strophe singt sie griechische Worte. Dadurch wird sich der Zuhörer plötzlich dessen bewusst, dass die trojanische Fremde seine griechische Sprache versteht und auch spricht. Ihre erste Rede in Jamben ist also eigens von Gewicht, gerade weil es zu dieser im kontrapunktischen Wechsel innerhalb des Epirrhematikon kommt: Cassandra wechselt zum ersten Mal zur Rede (selbst wenn sie nur je zwei Verse bilden) genau in dem Augenblick, in dem der Chor in den Gesang übergeht. In den ersten vier Strophen singt sie immer in abgehackten Bildern, die der sprachlichen Logik der Rede nur sehr locker entsprechen, und sie beginnt erst an dem Punkt, an dem auch der Chor in die Bildersprache wechselt und mit ihr bereits das Medium des Gesangs teilt. Dabei beginnt sie erst allmählich zu *sprechen*, um dann am Ende des Amoibaion, während sie vom Wagen steigt, in den nächsten 150 Versen ihre Weissagung *auszusprechen*, die alles offenbart und deutet, selbst in ihrem ungeheuren Rätselcharakter vollkommen klar ist, aber von den argivischen Greisen unverstanden bleibt.

Während die je zwei Verse langen Jamben von Cassandra im sechsten und siebten Strophenpaar nur eine feine Wirkung darstellen – obwohl ihr Text innerhalb des Epirrhematikon-Amoibaion ohne Zweifel in diesen Versen am stärksten prosaisch ist –, geschieht der Wechsel des Chors in den Gesang unerwartet und kraftvoll, wie es auch in der obigen, bloß formalen Analyse deutlich zutage getreten ist. Der als Epirrhematikon beginnende Dialog zwischen Cassandra und den argivischen Greisen wird erst in dem Augenblick, als er in Vers 1121 unerwartet ins Amoibaion überwechselt, zu einem echten Dialog in dem Sinne, dass die Dialogpartner dank dem gemeinsamen Medium sich in derselben Sphäre zu bewegen beginnen. Eine grundlegende Funktion des Epirrhematikon als Form in der Tragödie liegt darin, einen Kontrast darzustellen: In irgendeiner Hinsicht, im Status oder in ihrer Meinung unterscheiden sich die Parteien relevant voneinander und kommunizieren miteinander nur von Extrempunkten eines imaginären Abstands aus.¹⁷ Der Unterschied zwischen Gesang und Rede im Epirrhematikon stellt diesen Abstand zwischen den Parteien dar; auf den Gesang der einen will oder kann die andere nur im Register der Rede antworten. Der Kontrast zwischen den Teilnehmenden der Cassandra-Szene könnte kaum stärker sein: Die vornehmen Greise der Stadt stehen dem gefangenen trojanischen Mädchen gegenüber. Die Greise wollen nichts wissen, die Weissagerin weiß alles, aber dieses Wissen können sie ihr nicht nur aus dem Grund nicht glauben, weil Apollon Cassandra damit bestrafte, dass niemand ihren Weissagungen Glauben schenkt. Die argivischen Greise würden ihr, könnten ihr

¹⁷ Vgl. Battezzato 2005, 157.

die Weissagungen auch in dem Fall nicht glauben, würde die Tochter des Priamos nicht unter der Last der göttlichen Strafe leben.

Über die Cassandra-Szene liegt eine brillante Analyse von Géza Fodor vor, die hier nur kurz zusammengefasst wird.¹⁸ Fodor gibt zuerst einen Überblick über die dramaturgischen Funktionen der Musikalität von Amoibaion und Epirrhematikon, bzw. die Entwicklung der lyrischen (d. h. gesungenen) Dialoge im Gesamtwerk des Aischylos: Sie drücken anfangs die Konfrontation aus, dann die Intensivierung von richtungslosen Affekten im Kampf zwischen *logos* und *pathos*, und schließlich erscheint laut Fodor in den *Hiketiden* ihre neue Funktion, die Handlung vorwärtszubringen.¹⁹ In der Cassandra-Szene des *Agamemnon* habe die *Musikalität* bereits eine ganz eigenartige Rolle. Die „Sphäre des subtilen Psychodramas“ dieser Szene „ist nicht das aristotelische Grundelement der Tragödie, die Taten der *dramatis personae*, die die Handlung des Dramas konstituieren, aber auch nicht die Rede, der *logos*, sondern die Sprache der Affekte, die *mousikē* – wie sie es später in der Oper wird“²⁰. Der Chor sagt nämlich nichts aus, er darf ja nichts aussagen, noch weniger handeln. Was aber in der Seele der argivischen Greise vor sich geht, in welchen affektiven Zustand sie von Cassandra versetzt werden, das kann dem Publikum ohne Worte und Taten allein der unerwartete Umschlag des Epirrhematikon ins Amoibaion zeigen: Der Chor kann sich nicht mehr im Register der Rede äußern, seine Affekte erzwingen, dass er in den Gesang überwechselt. Dies ist ein ungewöhnlicher Augenblick in der griechischen Tragödie, weil der Wechsel zwischen Rede und Gesang sich nicht im Fortschreiten von der einen Partie zur anderen, sondern innerhalb einer Partie vollzieht.²¹

¹⁸ Fodor 2005. Vgl. Bierl 2017, 185–190; Gruber 2009, 363–370; Thiel 1993, 289–347; Fraenkel 1950, 487 f. (zum Registerwechsel: 539 ff., vgl. Fraenkel 1937 [1964]).

¹⁹ Über das Zweifelhafte des Aischylichen Entwicklungsbegriffs siehe Battezzato 2005, 160–165.

²⁰ Fodor 2005, 16–17 (übers. v. Autor); vgl. Gruber 2009, 366. Ein Überblick über die Literatur zur Cassandra- und zur Teppich-Szene: Sommerstein 2010, 324–325.

²¹ Laut Popp (1971, 243–244) kein Registerwechsel, aber „lyrisch-halblyrische Amoibaionform“; Sommerstein (2010, 152): „the Cassandra scene is epirrhematic, but in an abnormal way.“ Bierl (2017, 185): „The chorus, however, takes pity on Cassandra and through an *amoibaion* (1072–1177) engages with her directly.“ Taplin (1977, 318): „A pattern of sense begins to emerge during the masterly lyric dialogue 1072–1177, which, while based on an epirrhematic structure, departs from it to bring out the relative emotional states of Cassandra and the chorus.“ Mastronarde (2002, 74): „Sometimes the relative emotional levels of the two voices vary during the scene, as Aesch. *Ag.* 1072–1177 (where Cassandra’s emotion infects the chorus), 1406–1576 (where Clytemnestra first responds in trimeters, then joins in the lyrics).“ Judet de la Combe (2001, 454): „Cette communauté dans la plainte, qui se traduit par la reprise des dochmiacs, vient de ce que pour la première fois avec la strophe 5. (...) Même si le chœur ne sait toujours pas à quelle réalité ils se réfèrent, il en comprend immédiatement le sens.“ Scott (1984, 8–9): „At this moment they [the members of the chorus] begin to sing with Cassandra. (...) The act of music-making not only accompanies the developing thoughts of the characters but in itself conveys the conflict in their attitudes far more directly and forcefully than the words of the text.“ Vgl. *ibid.* S. 65. Denniston-Page 1957, 165: „At 1119 ff., the Chorus is at last infected with her dread and foreboding. From spoken iambs (1119–20) the pass into the agitated rhythm of dochmiacs, in which metre they continue henceforward to the end.“ Gruber (2009, 366): „Dass der Chor unmittel-

Führen wir die Analyse von Fodor weiter, indem wir die Frage stellen: Welche Wirkung auf die Zuschauer der Tragödienaufführung hat alles das, was an diesem Punkt der Aufführung dem Chor *geschehen* ist? Der Effekt des Wechsels zum Gesang hilft den Zuschauern mitzuerleben, dass die argivischen Greise von dem eigenen – weniger festen als bloß instinktiv steifen – Standpunkt abzuweichen begannen, eben durch die Wirkung des Cassandra-Gesangs, der den schrecklichen Schlag mit großer Expressivität ausdrückt. Über das Bisherige hinaus vermag aber die eben erlebte Bühnenwirkung, dass der Chor unter der Wirkung der Affekte zum Wechsel vom kühlen Register der Rede zum Gesang ‚gezwungen‘ wird, auch noch etwas anderes vorzubereiten. Dieses gewinnt aber erst im Augenblick des Mordes an Bedeutung.

Das Schlüsselmotiv des Mythos (die Ermordung des Agamemnon) war wohl dem Großteil des Publikums bekannt, d. h., was hinter der *skēnē* geschehen wird, wenn Agamemnon in den Palast geht.²² In einer Aufführung sind aber nicht nur die Geschehnisse der erzählten Geschichte von Belang, sondern auch die Zeitlichkeit. Das heißt: Nicht nur wusste jeder Zuschauer, was geschehen *wird*, wenn der siegreiche König auf wertvollen Tüchern aus Purpur in den Palast eintritt, sondern er wusste auch, dass er *jetzt* in Gefahr ist. Die Cassandra-Szene ist, wie Fodor formulierte, „die Tragödie des Chors“, und man muss hinzufügen: Sie wird von Aischylos gründlich vorbereitet. Bis zu diesem Punkt der Tragödie muss der Zuschauer immer wieder erfahren, was alles der Chor *nicht* zu sagen *wagt*, sogar vielleicht nicht einmal zu denken wagt. Seit zehn Jahren erwarten die Greise die Rückkehr des Agamemnon, wenn dieser aber ankommt, fürchten sie sich weiter. Der Chor weiß nämlich nicht nur von der schrecklichen Vergangenheit der Atreiden und der Opferung der Iphigeneia vor zehn Jahren, sondern auch über Aigisthos, und er ist sich auch darüber im Klaren – obwohl dies nicht ausgesprochen wird –, dass dem heimkehrenden König eine Gefahr droht, wenn auch nicht klar ist, welcher Art sie sei. Furcht und Angst der argivischen Greise gilt aber nicht nur dem Leben des Agamemnon und der Stadt Argos, sondern auch der eigenen Zukunft: ob sie unter der Herrschaft des neuen, de facto bereits machtvollen Herrschers unverletzt bleiben, wenn Agamemnon aus Troja nicht zurückkehrt, oder wenn er zurückkehrt, ihm aber etwas geschieht. Wenn Agamemnon auftritt (782), sind sich die Zuschau-

bar nach diesem Trimeterpaar ganz plötzlich und schreckhaft ins lyrische Singen verfällt [...] ist ein grandioser Effekt, der zudem zustande kommt durch den Affekt des Chores.“

²² Die Ermordung ist in allen bekannten epischen und archaischen Bearbeitungen ein konstitutives Element der Geschichte, (siehe Sommerstein 2010, 136–145), Abweichungen sind in den Umständen der Ermordung zu beobachten. Dass das Motiv der Ermordung keine Überraschung für das Publikum des Aischylos sein konnte, werden über die wenigen erhaltenen Texte hinaus eben die früheren Darstellungen plausibel machen (nicht nur die zwölf Vasenbilder, die vor 458 v. Chr. zu datieren sind, (siehe Osada 2008, Shapiro 1994, 125–148), sondern auch das Bronzeblechfragment aus dem argivischen Heraion (675–650 v. Chr.) oder der Pinax aus Gortyn (625–610 v. Chr.) oder aber das Schildbeschlag-Fragment aus Olympia (570–550 v. Chr.)). Über die vermutliche Art und Weise der Verbreitung bzw. Wiedererzählung der Mythen siehe z. B. Taplin 2007, 7.

er – obwohl sie neugierig sind, ob die argivischen Greise Agamemnon vor der Gefahr warnen – darüber im Klaren, dass das neue Drama des Aischylos (458 v. Chr.) ihnen nicht zeigen wird, wie sich der bekannte Mythos trotz einer ausdrücklichen Warnung *dennoch* vollzieht. In *Agamemnon* liegt der Akzent auf einer anderen Frage der Art und Weise des Vollzugs: auf der Teppich-Szene.

Könnten aber die argivischen Greise Agamemnon vor der Gefahr überhaupt warnen? In welchem Maße darf der Chor eine Wirkung auf die Handlung der Tragödie ausüben? Im Fall des *Agamemnon* lässt sich diese Frage leichter als im Allgemeinen beantworten,²³ weil die Möglichkeit, dass der Chor eingreift, in der Tat an einem Höhepunkt dieser Tragödie auftaucht. Im Augenblick des Mordes (1343), unter dem Eindruck der Weherufe aus dem Palast, ruft der Chor sich selbst auf, Beschluss zu fassen, ob er etwas tun kann und was das sein könnte (1347). Dann sagt jeder der Zwölf nacheinander seine Meinung (1348–1371): Man hole die Bürger aus der Stadt durch Heroldsruf! Nein, man soll so schnell wie möglich eindringen! Oder doch nicht, man soll draußen abwarten, was geschehen ist, denn wenn er tot ist, kann man ihm nicht mehr helfen. Und während sie grübeln, erscheint Klytämestra in der Tür, in der Hand die blutbespritzte Waffe (1372). Dass dieser Moment außerordentlich ist, kommt deutlich zur Darstellung: Der Chor verwandelt sich in einzelne Sprecher, die je zwei jambische Verse sprechen, im Streit miteinander, sodass das Ganze den Charakter der Stichomythie hat. Das Grübeln des Chors, ob einzudringen sei oder nicht, kann in der Aufführung nur auf solche Weise zum Ausdruck kommen.²⁴

Die Tatsache, dass dies auf der Orchēstra – wenn auch nur als Frage, als Möglichkeit – gesprochen wird, muss im Zuschauer die Möglichkeit der bejahenden Antwort wachrufen, selbst wenn er, wie wir gesehen haben, die Antwort bereits im Augenblick der Frage kennt: Der Chor wird nicht in den Palast eindringen. Er darf es nämlich nicht tun, weil es eine Unmöglichkeit sogar auf zwei Ebenen darstellt: einerseits, weil der Chor nicht in handelnder Weise in das Geschehen eingreift.²⁵ Wichtiger ist aber, dass der Spielraum der Aufführung²⁶ selbst das Eindringen des Chors in den Palast nicht erlaubt, da dieser während der ganzen Spielzeit auf der Orchēstra steht, es also technisch nicht vorstellbar ist, dass er in den Palast eindringt. Der entscheidende Grund für das Nicht-Eindringen liegt aber andererseits im Charakter der argivischen Greise in *Agamemnon*: Sie haben nämlich Angst, wie der Zuschauer schon während der ganzen Aufführung sehen und hören konnte. Wenn also in dem Augenblick, als die Frage auftaucht, bereits entschieden ist, dass sie nicht in den Palast eindringen werden, so ist es umso bemerkenswerter, dass Aischylos ihnen diese Frage in den Mund legt: Sie soll doch gestellt werden! Er

²³ Vgl. Battezzato 2005, 154–156.

²⁴ Ein Argument für die Zahl (zwölf) der Choreuten im Aischylichen Chor. Anders Taplin 1978, 76.

²⁵ Vgl. Gruber 2009, 373–374.

²⁶ Siehe z. B. Taplin 1978, 9–21 und Ley 2007, I–III.

hätte es auch so gestalten können, dass sie bei den Weherufen aus dem Palast Worte sagen, in denen dieses Dilemma nicht erscheint, wie es ja im nächsten Stück, in *Choephoron* geschieht, wenn Orestes, ebenfalls im Palast, Klytaimestra tötet (930–972). In diesem Fall hört man keinen Weheruf aus dem Palast. In der Mordszene des *Agamemnon* hinter der Skēnē ist der Weheruf wegen der Großszene des Chors kompositorisch notwendig.

Darf der Chor im Augenblick des Mordes seine im Affekt geborene Idee des Eingreifens verlauten lassen, so kann in ihm auch die Frage auftauchen, ob er Agamemnon, seinen lange erwarteten und treu geliebten Herrn, wenn er ankommt, doch warnen sollte, dass in der Stadt seit einiger Zeit Gerüchte aus dem Palast kursieren, die dem heimkehrenden König Vorsicht geboten erscheinen ließen (795–809). In der dritten Situation, die nach Eingriff schreit, kommt es dann beinahe zur Tat: Gegen Ende des Dramas (1651) zückt auch der Chor das Schwert.

Die Tragödie der argivischen Greise in der Cassandra-Szene läuft also in diesem Sinne parallel zu der Teppich-Szene vor dem Eintritt in den Palast. Was nämlich hier dem Chor geschieht, legt genau das offen, was auch in der Teppich-Szene deutlich wird und was ein wesentliches Element des Novums und der Wirkung dieser Tragödie darstellt, nämlich die Frage: Was, wenn der bekannte Mythos im *Theatron* vor unseren Augen *sich ereignet*? Anders gewendet: die Frage, wie unendlich viele Möglichkeiten und Ideen dieses ‚Ereignis‘ in sich birgt, bzw. mit wie vielen Fragen und Entscheidungen des Autors es einhergeht. In einer epischen Narration kehrt Agamemnon heim und wird von Klytaimestra und Aigisthos auf *diese und diese* Weise ermordet. Eine solche Narration kennt aber eigentlich den Zeitfaktor nicht – im Gegensatz zur Darstellung im Theater, wo der Mythos vor uns athenischen Zuschauern (die für die Zeit der Aufführung auch argivische Greise sind) *sich ereignet*. Da die argivischen Greise, über die wir bereits so vieles erfahren haben, bei der Ankunft des Agamemnon und seinem Eintritt in den Palast assistieren, ist es begreiflich, dass an diesem Punkt beim Zuschauer folgende Fragen auftauchen: Was tun sie? Was hätten sie tun können? Hätten sie überhaupt etwas tun können?

Das ins Amoibaion übergehende Epirrhematikon der Cassandra-Szene bereitet also ohne Worte die Tragik der Entscheidungsunfähigkeit des Chors vor. Die Publikumserfahrung lässt nicht den Schluss zu, dass die argivischen Greise etwas gegen den Mord im Palast tun könnten. Aufgrund der Art, wie wir sie erkennen konnten, hätten wir gar nicht daran gedacht, dass sie etwas gegen den Mord im Palast tun könnten. Die Tatsache aber, dass das Publikum Zeuge der rührenden Wirkung des Wechsels im Gesang wird, lässt den Rollentausch der argivischen Greise während des Mordes psychologisch glaubhaft und dadurch tragisch erscheinen. Deshalb *glaubt das Publikum* ihnen, dass sie ernsthaft an den Eingriff denken, selbst wenn es *weiß*, dass sie nicht in den Palast eindringen werden. Es ist nämlich wichtig, dass der Zuschauer den Mord nicht nur aus der Perspektive des Agamemnon, sondern auch aus der des Chors als tragischen Augenblick erlebt. Wenn die argivischen Greise in der Cassandra-Szene das Wesen des ekstatischen Gesangs der

Weissagerin irgendwie doch erahnen, auch wenn sie dessen Inhalt nicht begriffen haben, so muss sie der Mord nicht ganz unerwartet treffen, und eben darum ist das Versäumnis des Eingriffs noch erschütternder. Mit dem Effekt des Übergangs vom Epirrhematikon ins Amoibaion konnte Aischylos erreichen, dass ein auf der Bühne nicht sichtbarer Mord zu einer *in der Zeit* wahrnehmbaren ‚Suspense‘²⁷ gesteigert wird: Um der Erhaltung (und Steigerung) der Spannung willen muss zumindest für einen Augenblick geglaubt werden können, dass die Greise, wie sie der Erschütterung fähig waren, so auch fähig wären, in den Palast einzudringen.²⁸ Klytaimestra und der Chor (Aischylos, *Agamemnon* 1407–1576)

Der Aufbau dieser Szene verhält sich kontrapunktisch zu der Cassandra-Szene.²⁹ Während der Chor dort auf den Gesang der Cassandra zuerst im Register der Rede antwortet und dann plötzlich zum Gesang wechselt, sind hier die Rollen umgekehrt verteilt: Auf den Gesang des Chors antwortet Klytaimestra eine Zeitlang in Sprechversen, an einem Punkt wechselt sie aber in Anapäste, d. h. in den Sprechgesang. Die beiden Strukturen sind einander insofern ähnlich, als ein Epirrhematikon auch im letzteren Fall zu einem musikalisch intensiveren Dialog wird, selbst wenn es kein echtes Amoibaion wird, denn hier respondieren einander nicht zwei Gesänge, sondern Gesang und Sprechgesang; der ‚Klang‘ dieser Partie weicht aber natürlich auch von dem des Epirrhematikons ab. Klytaimestra singt nämlich in *Agamemnon* nicht, und das ist hier sehr wohl von Bedeutung. Die Tür des Palasts öffnet sich, Klytaimestra, die Herrin ‚manngemuten‘ Herzens³⁰ (11) erscheint in der Tür (1372), und das Bild, das sich da auftut, ist kraftvoll: Durch die offene Tür erblicken wir die blutbefleckten Leichen von Agamemnon und Cassandra. Überaus ruhig, gelöst und beinahe sachlich teilt sie es den Argeiern mit: Sie muss nicht mehr schauspielern, sie hat Agamemnon getötet, sie leugnet es nicht (1377–1381). Endlich konnte sie dieses Werk durchführen, von eigener Hand. Seit zehn Jahren wartet Klytaimestra auf diesen Augenblick der Rache für Iphigeneias Tod. Das Rachegefühl ist *befriedigt*, die Worte der sachlichen Verkündigung weisen unmissverständlich auf den sexuellen Akt und die Befriedigung hin.³¹ In *Agamemnon* führt Klytaimestra nicht nur die ganze Handlung des Dramas mit sicherer Hand – es entwickelt sich ja alles genau, wie sie es sich im Voraus vorgestellt hat (die einzige Ausnahme bildet Cassandra, auf die sie keine Wirkung hat: Sie betritt den Palast freiwillig, um zu sterben) –, sondern sie beherrscht auch den ganzen Text des Stückes. Die Zahlen zeigen es deutlich genug: Von den 1673 Versen der Tragödie sind

²⁷ Um den Begriff aus der Filmtheorie zu leihen.

²⁸ Easterling (1997, 165): „In *Agamemnon* when the king cries out in his death agony the old men debate whether or not to enter the palace (1343–71) and there are similar scenes in *Medea* and *Hippolytus*, all of them pointedly referring to established theatrical convention and thus reminding the spectators that they are watching a play.“ Vgl. z. B. Rehm 1992, 87; Taplin 1978, 23, 76.

²⁹ Vgl. Fraenkel 1950, 660 ff.; Thiel 1993, 363–412; Judet de la Combe 2001, 637–714 (bes. 665–667); Gruber 2009, 375–382.

³⁰ ἀνδρόβουλον κέαρ, siehe z. B. Goldhill 2004, 33–41.

³¹ Siehe Sommerstein 2002, 154 und 2010, 174–175.

339 Verse die der Königin. Wie weiter oben schon erwähnt, singt bei Aischylos ein Grieche königlicher Herkunft nicht. Die Königin, die männliche Kraft hat, wird also über den Text hinaus auch dadurch charakterisiert, dass sie alle ihre 215 Verse, die sie bis zum Augenblick des Mordes spricht, im jambischen Trimeter vorträgt, selbst die 33 Verse, in denen sie den Mord und dessen Gerechtigkeit verkündet und die von großer Gelassenheit zeugen, sind in Jamben gesprochen. Die Verkündigung der Klytaimestra und nicht zuletzt auch der Anblick der Leiche des Agamemnon trifft die argivischen Greise im Seelenzustand des unschlüssigen Ratens, ob einzudringen sei oder nicht. So ist es begreiflich, dass sie die Königin nach ihrem kurzen Monolog im Medium der *mousikē* angreifen: *τί κακὸν ὦ γύναι | χθονοτρεφῆς ἔδανὸν ἢ ποτόν | πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἄλλος ὁρόμενον τόδ' ἐπέθου θύος δημοθρόους τ' ἀράς;* (1407–1409).³² Aber sie antwortet auch im Weiteren in gelassenem Ton, in Jamben, und damit beginnt ein neues Epirrhematikon, in dem die Rollen so verteilt sind, wie es aufgrund der bisherigen Kenntnisse über die Parteien des Epirrhematikons erwartet werden kann: Der Chor ist tief verstört. Er singt; Klytaimestra beherrscht aber das Geschehen ebenso wie bisher, sie teilt ihrem Volk im Register der Rede mit, dass sie ihren Mann, den großen und siegreichen König, getötet habe. Aber an einem Punkt wechselt auch dieses Epirrhematikon ins Register der Musik über: In dessen erstem Drittel (1462) wechselt Klytaimestra vom jambischen Trimeter plötzlich in Anapäste, d. h.: Ihre Rede wechselt in den Sprechgesang.³³

Das Epirrhematikon besteht aus vier Paaren von Strophen und Antistropen, die Zahl der Verse ist ausgeglichen (5, 7, 8, 7), jede ist vom Chor gesungen. Auf die Strophen – die erste ausgenommen – folgt je ein Ephymnion, das aus 7, 8 bzw. 14 Versen besteht. Diese werden ebenfalls vom Chor gesungen, sogar das zweite Ephymnion nach der Antistrophe. Auf die anderen Antistropen folgt kein Ephymnion. Es muss angemerkt werden, dass jedes Ephymnion mit zwei Anapästen beginnt, bzw. dieses Metrum im Fall des längeren Ephymnions etwa die Hälfte des Umfangs, 6 Verse, ausmacht. Auf die erste Strophe und Antistrophe antwortet Klytaimestra im jambischen Trimeter von 14. bzw. 17 Versen, nach dem ersten Ephymnion aber, das auf die zweite Strophe folgt, wechselt sie in Anapäste, in den Sprechgesang, und im weiteren Teil dieser Partie bleibt sie in diesem Register; nach jeder Strophe, bzw. jedem auf die Antistrophe folgenden Ephymnion antwortet sie in Anapästen, die 6 bis 10 Verse lang sind. Auch ohne den Inhalt zu kennen, bloß aufgrund der Form kann man also bemerken, dass der Chor und die mörderische Königin im Epirrhematikon einander näherkommen. Die Königin macht einen Schritt von der Rede

³² „Welch arges Kraut, o Weib, | Der Erde entsprossen, welch einen Trank | Nahmst ein du, aus dem Schaum der salzgen Flut gebraut, | Daß du erweckt dir Wut, lärmenden Volkes Fluch?“ Alle griechischen Zitate stammen aus der Textausgabe von M. L. West 1990, alle Übersetzungen von Oskar Werner (siehe Bibliographie).

³³ *Parakatalogē*/Sprechgesang, siehe oben, Anm. 10. Vgl. Gruber 2009, 376: „Mit v.1462 ändert sich das Epirrhema dahingehend, dass sich Klytaimestra mit Anapästen formal dem weiterhin lyrisch singenden Chor annähert.“

auf den Gesang zu, wenn sie diesen auch nicht erreicht. Der Chor hingegen übernimmt – zwar außerhalb der Strophen, d. h. in den Ephymnien, darin aber immer länger – das neue Metrum der anderen Partei.

Darin, dass Klytaimestra, die bis dahin in Jamben redet, an einem bestimmten Punkt der Partie in den Sprechgesang wechselt, zeigt sich Aischylos' vorbildliche, in der Trilogie durchgängig gültige Kunst des architektonisch vollkommenen Aufbaus wieder. Denn seine Klytaimestra, auch diejenige, die *eben jetzt* bei der Aufführung des *Agamemnon* im Dionysostheater kennenzulernen war, bzw. auch die Klytaimestra des Mythos, könnte nach dem Mord ruhig im Register der Rede bleiben. Gegeben ist freilich auch die andere Möglichkeit: Mit den Konventionen der ‚Sängerrolle‘ in der Tragödie würde es auch übereinstimmen, wenn die Königin nach dem Mord zu singen begänne, indem sie sich ganz dem Affekt überließe; das wäre nach der Ermordung ihres Mannes gar nicht überraschend, selbst in diesem Fall nicht, wo sie bis dahin keinen einzigen Vers gesungen hat. Der Wechsel in den Sprechgesang ist deshalb großartig, weil er dem Zuschauer des *Agamemnon* hilft, die Erschütterung der Königin zu erleben (ihre männliche Härte wird weicher, wenn sie sich der unabwendbaren Folge, der Rache der Erinnyen plötzlich bewusst wird),³⁴ und gleichzeitig das Publikum auf das bald folgende Stück, die *Choephoren*, und sogar auch auf das dritte, *Die Eumeniden*, vorbereitet. In Bezug auf die Gerechtigkeit und das Recht können wir bis zur letzten Szene der Trilogie nicht ‚sicher‘ sein (oder vielleicht auch danach nicht), weil es zwei antagonistische Sichtweisen über jeden Mord, den bisherigen wie den kommenden, gibt. Die zwei *Dikai*,³⁵ die des Orestes und die der Klytaimestra, müssen im zweiten Stück auch im Weiteren vollkommen ausgeglichen bleiben. So *muß* Orestes bald jene Klytaimestra töten, die nicht nur die Mörderin seines Vaters und seine eigene Mutter ist, sondern die für Iphigeneia zu Recht Rache geübt hat. Blicke Klytaimestra auch gegen Ende des *Agamemnon* im Register der Rede, das für sie im ganzen Stück charakteristisch ist, d. h. im Medium der Herrin mannemuten Herzens, so würde der Zuschauer im Dionysostheater dem Orestes etwas mehr als nötig die Daumen drücken. Würde sie aber in den rein lyrischen Gesang wechseln – als weibliche Figur dürfte sie das tun –, so würde sie mit dem musikalischen Affekt ein wenig mehr Mitleid erregen, und zwar mehr als nötig, auch wenn das Mitleid nicht durch ihre Worte erregt würde.

³⁴ Seelenzustandswechsel: z. B. Sommerstein 2010, 153–154 und Pelling 2005, 95–99; thematischer Wechsel mit „modest but significant change of emotional tone“: O’Daly 1985, 4–6.

³⁵ Zum Begriff *Dikē* vgl. Goldhill 1986, 35: „It is this sort of complex interconnection of different areas of social relations, different connotations and attitudes, expressed through a shared vocabulary, that makes translation of a term like *dikē* (or ‘right’) so difficult. In the *Oresteia*, where legal, political, religious and moral discourses form a so closely intertwined network, the shared evaluative and normative vocabulary constitutes an essential articulation of the text.“ Vgl. Sommerstein 2010, 193–203. Zur Idee der beiden Rechte/*Dikai* vgl. übrigens *Hiketiden* v.1071 (Hiermit bedanke ich mich beim Rezensenten für diesen Hinweis).

Wenn sich also die musikalische Ausdrucksform im Epirrhematikon nach dem Mord an Agamemnon, und zwar innerhalb des Epirrhematikons, nicht verändern würde, so könnte die *sympatheia* des Rezipienten das Zünglein an der Waage sein, und diese könnte sich am Ende der *Choephoron* (also vor der Handlung der *Eumeniden*!) leichter auf die Seite des Rechts des Orestes neigen. Wenn aber ein Wechsel des Epirrhematikons ins Amoibaion als Wechselgesang stattfände und der Rezipient dementsprechend erfahren müsste, dass Klytaimestra nach dem Mord eine Erschütterung solcher Art widerfährt, wie sie der Chor in der Cassandra-Szene erlebt, so wäre man vielleicht leichter geneigt, für ihr Recht einzustehen. Mitten zwischen diesen beiden Möglichkeiten bleibt aber der Wechsel ins Zwischenmedium des Sprechgesangs innerhalb des Epirrhematikons als Ausdrucksmittel, und genau dadurch bereitet er den Zuschauer auf die *Choephoron* vor. Dass es Erschütterung gab, aber deren Intensität nur bis zum Sprechgesang reichte, auch dies dient dem Zweck, dass die Waage noch bei den letzten Versen der *Choephoron* im vollkommenen Gleichgewicht bleibt, damit das dritte Stück dann von diesem Gleichgewicht ausgehen kann, das mit dem fulminanten Einzug der Erinnyen in *Eumeniden* und im Prozess unter der Führung von Pallas Athene endet, nach den Schauplätzen von Argos und Delphi *hier, bei uns, in Athen*.

Der Herold der Ägypter und der Chor (*Aischylos, Hiketiden* 825–910)

In den *Hiketiden* steigt Danaos (zum zweiten Mal im Stück) bei Argos an der Küste die Anhöhe hinauf, wo der Götter Altäre und Bilder stehen, und er erblickt (713) die Schiffe im Meer, auf denen sich die Söhne seines Bruders Aigyptos nahen, die seine Töchter, die Danaiden, verfolgen: Diese sind vor der Heirat aus Ägypten mit Danaos hierher nach Argos geflohen.³⁶ Er beruhigt seine vor der neuen Kunde zitternden Töchter und mahnt sie: ἴσως γὰρ ἂν κηρύξ τις ἢ πρέσβη μῶλοι (727)³⁷, so sollen sie (auch sie zum zweiten Mal im Stück) vor ihm zu den Altären auf die Anhöhe flüchten. Der Ort gewährt ihnen der Götter Schutz, dort kann ihnen nichts geschehen. Dort sollen sie auf ihn warten, bis er mit Helfern aus der Stadt zurückkommt (724–733). Der Plan von Danaos lässt hoffen, denn die Danaiden haben unlängst in einem glänzenden Epirrhematikon Pelasgos, den König von Argos, dazu überredet, ihre Bitte vor der Bürger Rat zu bringen: Danaos' Töchter, die Nachkommen von Io, der Geliebten des Zeus, und also Verwandte der Argivier sind, flehen zu den Altären bei Argos flüchtend um Schutz vor ihren Verfolgern. Danaos kehrt eben, bevor er die Anhöhe hinaufsteigt, mit der guten Kunde zurück: Argos nimmt sie auf und gewährt ihnen Schutz, und das heißt: Die Stadt ehrt die Gesetze der Götter, will die zu den Altären Fliehenden nicht verstoßen. Damit beschwört sie aber den Rachefeldzug der Ägypter gegen sich herauf. *Hiketiden* – vielleicht der zweite

³⁶ Aus den *Hiketiden* erfährt man nicht, warum die Danaiden vor der Heirat fliehen. Über die Frage siehe Sommerstein 2010, 102–105; Friis Johansen-Whittle 1980, I. 29–41; Zeitlin 1990 (mit einer weiteren Annäherung der Flucht).

³⁷ „Kann sein, daß sich ein Herold, ein Gesandter naht“ (übers. v. Oskar Werner).

Teil der Trilogie³⁸ – endet aber nicht mit der Kunde über die günstige Entscheidung von Argos. Über die Gefahr, die hemmungslose Hybris und Gewaltsamkeit der Söhne des Aigyptos hat der Zuschauer bisher nur gehört (81, 104, 528, 817, bzw. 755–763), auf der Bühne aber wurde sie noch nicht veranschaulicht – von jetzt an bedrohen sie aber nicht nur die Danaiden, sondern auch die Stadt Argos.

Das Stück kann auch deshalb nicht bei diesem Moment enden, weil das Dilemma der Aufnahme oder des Kriegs in der Trilogie sich nicht darum dreht, was geschieht, wenn Argos sie nicht aufnimmt, sondern um genau das Gegenteil: Was unabweichlich zum Krieg (935, 950) und dem die göttliche Weissagung erfüllenden Tod des Danaos führt, ist die edle und tapfere gemeinsame Entscheidung der Polis – wobei die Weise der Entscheidungsfindung dem athenischen Publikum so sehr bekannt sein musste. Wenn also die Kunde über den Beschluss der Stadt gebracht wird, darf es nicht zur Beruhigung kommen, vielmehr muss die Handlung gleich weitergetrieben werden. Bisher musste man sich darum sorgen, was geschieht, wenn die Stadt eine ungünstige Entscheidung trifft, die Töchter haben nämlich Pelasgos, den König von Argos, mit der Drohung eines kollektiven Selbstmords erpresst (465 bzw. bereits 160). Von jetzt an ist der Einsatz größer: Umsonst hat Argos die Fliehenden aufgenommen, wenn die Nachricht darüber erst zu spät ankommt und die Verfolger sich der Danaiden bemächtigen, bevor die Stadt sie tatsächlich in Schutz genommen hat. Die Töchter haben es offenbart: Die Ägypter nehmen keine Rücksicht auf die Gesetze der Götter und werden ohne Weiteres bereit sein, sie sogar mit roher Gewalt von den Altären wegzuschleppen (425–430, 840, 883–884, 893, 903–909).

Die Schiffe der Verfolger erreichen bald das Land, sagt also Danaos – und eilt fort.³⁹ Wie so oft bleiben die Töchter allein und singen wieder. Besonders spektakulär war schon ihr Einzug mit Tanz und Gesang: Sie sind *μελανθές ἡλιόκτυπον γένος* (154), *πέπλοισι βαρβάροισι κάμπυκώμασι* (235)⁴⁰ – in Wirklichkeit aber Männer in Kostüm und Maske. In den *Hiketiden* spielt der Chor der Danaiden eine zentrale Rolle. Die Hälfte des ganzen Umfangs der Tragödie wird von seinem Gesang erfüllt (ihm gehören 620 der 1074 Verse der Tragödie und davon werden 543 Verse gesungen).⁴¹ Der Szene des Herolds gehen zwei Epirrhematika voran, in denen die Stimme des Gesangs selbstverständlich dem Chor gehört (die Könige, Pelasgos und Danaos singen ja den Konventionen gemäß nicht, diese dialogischen Partien können also nur die Form des Epirrhematikon haben, nicht aber die des *Amoibaiōn*). Demgemäß haben sich bisher beide Einzelfiguren, die mit den Danaiden in

³⁸ Vgl. Sicherl 1986; Rösler 1993; Sommerstein 2010, 100–108; anders: Bowen 2013, 7–10.

³⁹ Wahrscheinlich übernahm der Deuteragonist die Rolle des Agamemnon und des Herolds wechselweise. Vgl. z. B. Taplin 1977, 215 und Arist. *Poet.* 1449a.

⁴⁰ „Sonngeläut Geschlecht“ (154, vgl. 779), „Im Prunk barbarischer Kleider“ (235) (übers. v. Oskar Werner).

⁴¹ „By far the most important dramatic persona in *Supp.* is the chorus of Danaids, who play a more prominent role than any other chorus in surviving Greek tragedy“ (Sommerstein 2019, 34).

Kontakt gekommen sind, im Register der Rede geäußert. Bei dem neuen Wendepunkt sieht der Chor hochgespannt dem bevorstehenden Schicksal entgegen und esingt ein leidenschaftliches Chorlied, das die Götter voller Furcht um Hilfe anfleht: *ποῖ φύγωμεν Ἀπίας | χθονός, κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που; | μέλας γενοίμαν καπνός | νέφεσ(σ)ι γειτονῶν Διός.* (777–780), *ἐλθέτω μόρος, πρὸ κοίτας γαμηλίου τυχῶν* (804–805).⁴² Auf die dritte Antistrophe des Chorlieds, das aus drei Paaren von Strophen und Antistropfen besteht, folgt ein vierter gesungener Teil, den also der aktuelle Zuschauer der Aufführung in diesem Augenblick auch als eine vierte Strophe oder als eine das Chorlied abschließende Epōdos wahrnehmen könnte. Es stellt sich aber gleich beim ersten Laut dieses Teils heraus, dass er weder neue Strophe noch Epōdos sein kann, da der Jammer der ersten Zeile (im griechischen Text: *ὀ-ο-ό, ἄ-α-ά*, 825) darauf reagiert, dass der ‚Herold‘ oder ‚Gesandte‘, von dem Danaos gesprochen hat (727), bereits da ist (825). Die Steigerung des Schreckens der Töchter in der kopflosen Flucht (sie flüchten auf den Hügel zu den Altären, 828) kommt neben Rhythmus und Musik auch im Text selbst zum Ausdruck: Schreie, unterbrochene Sätze. Dann geschieht etwas Überraschendes. Der ‚gelehrte Verfasser‘ des einzigen selbstständigen mittelalterlichen Kodex mag mit einem korrupten Text gearbeitet haben. Ab V. 825 ist in den darauffolgenden zehn Versen der Text, das Metrum und die sprechende Person gleichermaßen unsicher. Was aber als gesichert gilt: Ab V. 825 kommt eine gesungene Partie. Wer traut sich aber zu, mit den Danaiden eine gesungene Dialog-Debatte loszutreten?⁴³ Der antizipierte Herold? Oder die ihn begleitenden Ägypter, die – nur dies ist fast sicher – nicht die Söhne des Aigyptos sind?⁴⁴

Das Problem ist in diesem Fall doppelt. Einerseits ist der Text an dieser Stelle korrupt, mehrere Verse können nicht mehr wiederhergestellt werden. Ein Grund für die textliche Korruption muss gewesen sein, dass Aischylos die Drohungen und das barbarische Verhalten des ägyptischen Herolds durch den gebrochenen, inkohärenten und also absichtlich schon damals schwer verständlichen Text angedeutet haben dürfte.⁴⁵ Andererseits liegt ein Problem in der Konvention der ‚Sängerrol-

⁴² „Wohin soll in Apias Land | Ich fliehn, wo bergend Dunkel finden, das mich schützt? | O würd ich zu schwarzem Rauch, | Den Wolken nachbarlich des Zeus!“ (777–780); „Komme denn der Tod, bevor | Mir der Hochzeit Lager droht, Zeus!“ (übers. v. Oskar Werner).

⁴³ Siehe den Apparatus criticus bei West 1998, ad. loc. Über die ganze Szene siehe West 1990, 152–165. In der Handschrift (Biblioteca Medicea Laurenziana online, <http://mss.bmlonline.it/>, Plut. 32.9, carta 186r) macht es die Länge und Anordnung der Zeilen auch bei den Ausgrenzungen des Schreibers eindeutig, dass hier lyrisches Metrum (Gesang) folgt (vgl. West 1998 app. ad loc., West 1990, 154). Der ‚gelehrte Verfasser‘ des Kodex mochte insofern einen guten kritischen Sinn haben, als er die unverständlichen Zeilen ausließ. „Scribe’ is perhaps too mean a title: he was a scholar who paid attention to what he was copying, and sometimes made use of the scholia to emend the text“ (West 1990, 322). Vgl. Sommerstein 2019, 310, Bowen 2013, 313.

⁴⁴ Siehe Sommerstein 1995, 122 und Bowen 2013, 312.

⁴⁵ Vgl. z. B. Murray 1930, 98–99; Hall 1989, 120.

le': Der Herold, da er von niedrigem Status ist, ‚darf nicht‘ singen.⁴⁶ Um dieses Problem zu beseitigen, nehmen Herausgeber im Allgemeinen an, dass in diesem Moment nicht nur ein Herold, sondern mit ihm auch ein zweiter Chor auftritt.⁴⁷ Auf solche Weise würde die Szene, die in Vers 825 mit dem gesungenen Jammer der Töchter beginnt, eine Form darstellen, die es sonst nirgends in der griechischen Tragödie gibt: Zwei Chöre befinden sich *auf einmal* auf der Orchēstra und singen einander antwortend, und nachdem der zweite Chor dreimal sieben Verse gesungen hat, kommt er nie wieder zu Wort, da der Herold das Wort übernimmt (872) und in Jamben wechselt. Selbst wenn es hier einen zweiten Chor gegeben hat, kann derjenige, der danach spricht, doch nicht der Chorführer dieses Chors von ägyptischen Gesandten sein, weil er sich im Vers 931 Herold (*kēryx*) nennt und sich auf die präzise ‚Aufgabenbeschreibung‘ des *kēryx* in der Tragödie bezieht: *καὶ γὰρ πρέπει κήρυκ' ἀπαγγέλλ(λ)ειν τορῶς | ἕκαστα*.⁴⁸ Außerdem – und das ist ein weiteres Fragezeichen in den *Hiketiden* – können die Danaiden am Ende des Dramas das zweite Strophenpaar des im Vers 1018 beginnenden Chorlieds (1018–1051) und bestimmte Verse des dritten Strophenpaars schwerlich singen, da der Text – als Antwort auf die mit der Ablehnung der Aphrodite schließende Strophe der Töchter – von Aphrodites Macht, der Sehnsucht und der zur Harmonie gehörenden Liebe spricht und sich um das Glück derer sorgt, die vor der Liebe fliehen, bzw. an das Schicksalhafte des Ehebundes erinnert. Es wurde die Annahme geäußert, dass von Vers 911 an ein weiterer Chor erscheint, die argivischen Männer, die hier erneut auftreten und den König Pelasgos begleiten, der die Ägypter, die die Auslieferung der Töchter fordern, abweist (angenommen wird aber auch, dass diesen Chor die Mägde der Danaiden bilden, die bis dahin stumm anwesend waren oder erst kürzlich eingezogen sind).⁴⁹ Wenn mit dem Gesang, der mit Vers 825 beginnt, auch ein neuer Chor einzieht, so wären in den *Hiketiden* drei Chöre aufgetreten. Dies ist aber vielleicht noch überraschender, als dem ägyptischen Herold ‚zu gewähren‘, dass er allein auftritt und die Danaiden zu erschrecken sucht, indem er sich ihrem Schreckensgesang anschließt und selbst zu singen beginnt.⁵⁰

⁴⁶ Eine umfangreiche Zusammenfassung des Problems siehe z. B. West 1990, 152–169. Zum textkritischen Problem trug auch bei, dass in der Szene der Chor und sein Partner die dramatische Situation mit mimetischen Tanzbewegungen dargestellt haben. (Ich bedanke mich beim Rezensenten für den Hinweis.) Wenn dem so ist, liefert die Herold-Szene der *Hiketiden* auch durch die Tanzbewegungen einen Ansatzpunkt zu ähnlichen Betrachtungen, wie diese Studie es durch die musikalischen Wechsel veranschaulichen wollte.

⁴⁷ Siehe Friis Johansen-Whittle 1980, III. 171–174; vgl. Gruber 2009, 257–258; Bowen 2013, 312–314 (vgl. 20, 25, 28).

⁴⁸ „Ist's doch die Pflicht des Herolds, daß er alles klar | Kundtut“ (übers. v. Oskar Werner).

⁴⁹ Vers 977 verweist auf ihre Anwesenheit, es kann sich aber um eine spätere Einfügung handeln. Über die Gesamtheit der Frage mit weiterführender Literatur siehe Sommerstein 1995, 120–121, der für den argivischen Chor argumentiert, vgl. Sommerstein 2019, 368–370 (mit einer Übersicht der früheren Vorschläge).

⁵⁰ Vgl. Taplin 1977, 217; Hall 2006, 316; Gruber 2009, 258 mit Anm. 85.

Wenn aber zugegeben wird, dass der Herold an dieser Stelle singt, so liegt ein weiteres Beispiel für den Wechsel zwischen Amoibaion und Epirrhematikon bei Aischylos vor, und zwar gerade aus den Jahren vor der *Oresteia*, sofern die heute anerkannte Datierung der Danaiden-Trilogie richtig ist. Aus einem 1952 veröffentlichten Papyrusfragment (*POxy.* 2256 fr. 3) geht hervor, dass *Hiketiden* nicht ein frühes Werk des Aischylos ist, wie es vor diesem Befund angenommen wurde, sondern im Jahrzehnt 470–460 v. Chr., vielleicht nur 5–6 Jahre früher als die *Oresteia* (etwa 463/464 v. Chr.) entstanden sein dürfte.⁵¹ Und das heißt: Die ungewöhnlichen Formelemente des Stückes zeugen nicht vom Archaismus der noch im Werden begriffenen Kunstform, sondern von der Experimentierfreude des Aischylos, die uns auch seine anderen Stücke zeigen. Prüfen wir also: Was kann es aus dem Gesichtspunkt der Dynamik der Szene bedeuten, wenn angenommen wird, dass der ägyptische Herold, obwohl Figuren aus der Mittel- und Unterschicht in der griechischen Tragödie in der Regel nicht singen, dennoch ein Vorläufer des Phrygers in *Orestes* ist und diese Szene der Aggression singend in Angriff nimmt und erst danach in die Rede wechselt? Prüfen wir also, was für eine Wirkung auf das Publikum es auslösen mag, dass der Herold, der singend den Wortwechsel mit den Danaiden begann, an einem Punkt der Szene unerwartet zur Rede wechselt.⁵²

In der Cassandra-Szene im *Agamemnon* singt Cassandra in der ganzen Partie und der Chor wechselt von der Rede in den Gesang. Die Richtung des Wechsels in der Klytaimestra-Szene ist dieselbe, aber bei einer umgekehrten Rollenverteilung: Hier singt der Chor in der ganzen Partie und Klytaimestra wechselt von der Rede in den Sprechgesang. Im Vergleich zu diesen beiden Wechseln erfolgt der Wechsel an einem Höhepunkt der *Hiketiden* in der umgekehrten Richtung: Der ägyptische Herold wechselt von Gesang zur Rede – der Effekt ist aber hier auf keinen Fall schwächer als in den beiden anderen analysierten Szenen. Der Herold stößt Kommandos und Drohungen aus, seine gesungenen Worte hageln auf die Töchter ein (Raufen, Zausen, Kopfabhaun, Gewalt, blutig), der Text seines Gesangs besteht nicht aus runden Sätzen (wie der Text der Cassandra in der zuvor untersuchten Szene), und dies nicht nur wegen der textlichen Korruption, sondern auch weil in ihm maßlose Wut tobt: Schreckenerregend ist seine Erscheinung. Der erste Teil der Szene ist ein strophisches Amoibaion: Die Danaiden und der Herold prallen im Medium des Gesangs zusammen, d. h.: Der Zuschauer begreift erst beim ersten Vers des Herolds, dass der gesungene Teil nach der letzten Antistrophe des vorangehenden Stasimons eigentlich der Anfang eines Amoibaions war; der Jammer der Danaiden war der erste Vers einer 11 Verse langen Proōdos (825–835), auf die der Herold mit sieben gesungenen Versen aus der ersten Strophe des Amoibaion antwortet (836–842). Dann teilen der Chor und der Herold die erste Strophe und Antistrophe des Amoibaion miteinander: In beiden werden – soweit es trotz der textlichen

⁵¹ Siehe Garvie 1969, 1–28, 132–133; Sommerstein 2010, 96, 101; Bowen 2013, 10–21; vgl. Friis Johansen-Whittle 1980, I. 25–29.

⁵² Vgl. Taplin 1977, 217.

Korruption zu sehen ist – 4 + 7 Verse im Wechsel gesungen (843–865). Aber das Stück wechselt bereits im zweiten Strophenpaar vom Amoibaion ins Epirrhematikon über: Als Antwort auf die gesungene zweite Strophe der Töchter (866–871) beginnt der Herold plötzlich im jambischen Trimeter zu *reden* (872–875), deutlicher als bisher, in verständlich formulierten Sätzen.⁵³ Gesungen wird die nächste Antistrophe (876–881) nur noch von den Töchtern, wie es im Epirrhematikon üblich ist, und von da an setzt sich der Wechsel zwischen Gesang und Rede bis zum Ende der Partie fort. Der Herold will zuallererst durch den Gesang Schrecken erregen, und als er sieht, sein Ziel dadurch nicht erreicht zu haben, übernimmt die Aggression das Wort: ἴυζε καὶ λάκαζε καὶ κάλει θεοῦς (872) βαίνειν κελεύω βᾶριν εἰς ἀμφίστροφον | ὅσον τάχιστα μηδέ τι(ς) σχολαζέτω. | ὀλκή γὰρ οὔτοι πλόκαμον οὐδάμ' ἄζεται. (882–884)⁵⁴

Die Szene, die als Amoibaion beginnt, überrascht also den Zuschauer zunächst gerade dadurch, dass es ein Amoibaion ist: ein Herold singt normalerweise nicht. Und dann die nächste Überraschung: Der singend auftretende Herold wechselt unerwartet in die Rede.⁵⁵ So wird es möglich, die *mousikē* in diesem hervorragenden Moment des Stückes auch in einer Sphäre jenseits des Textes wirken zu lassen, und zwar gerade dadurch, dass sie unerwartet aufhört. In der Szene kann sich der Affekt erst mit dem Wechsel von Gesang in die Rede bis zum brutal drohenden Andonnern steigern, da gerade dieser Wechsel den Danaiden und dem Publikum mitteilen kann, dass trotz der früheren beruhigenden Worte des Danaos, dem Sprechakt des Herolds *hier und jetzt* – trotz der bewussten und unbewussten Erwartungen der Zuschauer, die die Bühnenkonventionen im Auge behalten – ausnahmsweise tatsächlich eine Tat folgen wird. Aischylos muss hier die Spannung einer panischen Angst immens verstärken. Der bislang singende Herold wechselt in die Rede, lässt die Maske fallen: Dieser Ägypter ist ein anderer, als er im ersten Augenblick schien. Er ist nicht bloß ein bellender Hund, wie Danaos es soeben ausdrückte (760). Nicht nur sagt er das, sondern in der Tat ignoriert er die Götter (893). Der Effekt durch den Wechsel in die Rede bereitet jenseits der Worte auf das Unmögliche vor: In einigen Augenblicken wird Gewalt auf der Orchēstra ausgeübt.⁵⁶

Konklusion

⁵³ Vgl. Bowen 2013, 312, 318–319 („The change is abrupt and striking“); Sommerstein 2019, 321 („The Herald may enter at this point [...] at any rate this is where he begins to speak, and his spoken verse and well-formulated sentences contrast markedly with the disjointed language of the Egyptians' lyrics“).

⁵⁴ „Schrei du und wimmre, rufe laut die Götter an!“; „Geht, ich befehl's, zum Schiff, das schon gewendet hat, | So rasch wie möglich! Keine darf noch zögern jetzt! | Hat unser Zugriff doch vor Locken keine Scheu“ (übers. v. Oskar Werner).

⁵⁵ 872–875, 882–884, 893–894, 903–904, 909–910, 906–907.

⁵⁶ Wenn wir annehmen, dass Aischylos die Chance der unerwarteten Gesang-Rede-Wechsel als ein Mittel der Musikdramaturgie wahrgenommen hat, dann kann dies auch ein Argument dafür liefern, dass V. 825 von derselben Person gesungen wird, die den V. 872 spricht.

Die drei untersuchten Szenen lieferten jeweils ein Beispiel zur dialogischen Bauform der griechischen Tragödie. In diesen Texten wechseln Mitteilungen, Logoi im Gesang, Sprechgesang oder Versgespräch. Wenn die eine Partei im Dialog innerhalb der Bauform von der Rede in den Gesang (die argivischen Greise), von der Rede in den Sprechgesang (Klytaimestra) oder vom Gesang in die Rede (der Ägypter) wechselt, dann öffnet der Dialog durch die Erweiterung des Wechsels der Logoi einen neuen ohne Worte wirkenden Kommunikationskanal. Was in diesem neu geöffneten Kommunikationskanal mitgeteilt wird, ist, wie gesehen, von der jeweiligen Szene abhängig. Das heißt, der Wechsel selbst kann als ein Gepräge der Kommunikation, das ohne Worte oder jenseits der Worte wirkt, zur Interpretation der Szene (oder des Stückes) herangezogen werden. Das musikalische Theater des Aischylos wirkte also in dem Sinne, wie später ab 17. Jh. das *dramma per musica*, wo nämlich die Partie des Orchesters durch die Ergänzung des Librettos imstande war, die nicht ausgesprochenen oder unbewussten Gefühle, Gedanken und Gemütsbewegungen der Personen darzustellen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aeschyli tragoediae : cum incerti poetae Prometheus. Ed. corr. ed. I (1990). Ed. M. L. West. Teubner: Stuttgart – Leipzig 1998. (= West 1998)

Aischylos Tragödien. Übers. v. Oskar Werner. Hrsg. v. Bernhard Zimmermann. 7., überarbeitete Auflage. Artemis & Winkler: Mannheim 2011.

Sekundärliteratur

Barker, A. 1984. *Greek Musical Writings I. The Musician and his Art*. Cambridge.

Battezzato, L. 2005. "Lyric," in Gregory (ed.) 2005, 149–166.

Bierl, A. 2017. "Melizein Pathe or the Tonal Dimension in Aeschylus' *Agamemnon*: Voice, Song, and *Choreia* as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering," in Slater (ed.) 2017, 166–207.

Bowen, A. J. (ed.) 2013. *Aeschylus: Suppliant Women*. Oxford.

Conser, A. 2020. "Pitch Accent and Melody in Aeschylean Song," *GRMS* 8, 254–278.

Dale, A. M. 1968. *The Lyric Metres of Greek Drama*. 2nd Edition. Cambridge.

——— 1983. "Metrical Analyses of Tragic Choruses: Fasc. 3: Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic," *BICS Suppl.* 21.

Danielewicz, J. 1990. "Il *nomos* nella parodia di Aristofane (*Ran.* 1264 sgg.)," *AION (filol)* 12, 131–142.

Denniston, J. D. & D. L. Page (eds) 1957. *Aeschylus: Agamemnon*. Oxford.

Easterling, P. E. 1997. "Form and Performance," in Easterling, P. (ed.) *Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, 151–177.

Fodor G. 2005. "Egy antik 'operajelenet'. A *musiké* Aischylos *Agamemnónjának* Cassandra-jelenetében," *Magyar Zene* 43, 3–20.

- Fraenkel, E. 1937 [1964]. "Die Kassandraszene der Orestie," in Fraenkel, E. 1964. *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*. Rom. I. 375–387 [geschrieben ursprünglich für Bulle, H. (Hrsg) 1937. *Corolla. Ludwig Curtius zum 60. Geburtsdag dargebracht*. Stuttgart, nicht erschienen).
- 1950. *Agamemnon*. 3 vols. Edited with a commentary by E. Fraenkel. Reprinted with corrections 1962, 1974. Oxford.
- Friis Johansen, H. & E.W. Whittle (eds) 1980. *Aeschylus: The Suppliants*. Copenhagen.
- Garvie, A. (ed.) 1969. *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*. Cambridge.
- Goldhill, S. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge.
- 2004. *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge.
- Gregory, J. (ed.) 2005. *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA & Oxford & Carlton.
- Griffith, M. & D. Mastronarde (eds) 1990. *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta.
- Gruber, M. A. 2009. *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*. Tübingen.
- Hall, E. 1989. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy*. Oxford.
- 1999. "Actor's Song in Tragedy," in Goldhill, S. & R. Osborne (eds) *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge, 96–122.
- 2002. "The Singing Actors of Antiquity," in Hall, E. & P. E. Easterling (eds) *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, 3–38.
- 2006. *The Theatrical Cast of Athens: Interactions Between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford.
- Halleran, M. R. 2005. "Episodes," in Gregory (ed.) 2005, 167–182.
- Halliwell, S. 1997. "Subject Reviews," *G&R* 44, 85–89.
- Herington, J. C. 1985. *Poetry into Drama: Early Greek Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley.
- Jens, W. (hrsg.) 1971. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München.
- Judet de la Combe, P. (ed.) 2001. *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues. Seconde partie*. (Cahiers de philologie 18.) Villeneuve-d'Ascq.
- Ley, G. 2007. *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago & London.
- Liapis, V. 2001. Rez. Scott 1996. *CR* 51, 157–158.
- Mannspenger, B. 1971. "Die Rthesis," in Jens (hrsg.) 1971, 143–181.
- Mastronarde, D. J. (ed.) 2002. *Euripides: Medea*. Cambridge.
- Moore, T. J. 2008. "Parakatalogē: Another Look," *Philomusica on-line* 7, 152–161.
- Murray, G. (ed.) 1930. *Aeschylus: The Suppliant Women*. London.
- O'Daly, G. J. P. 1985. "Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus, *Agamemnon* 1372–1576," *MusHelv* 42, 1–19.

- Osada, T. 2008. "The Honor of Orestes and the Cowardice of Aigisthos. Formation of the Social Ideal and Athenian Vase-Painting in the Early-Classical Period," *BABESCH* 83, 61–71.
- Pelling, Ch. 2005. "Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture," in Gregory (ed.) 2005, 83–102.
- Pickard-Cambridge, A. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. Second ed., rev. J. Gould & D. M. Lewis. Oxford.
- Popp, H. 1971. "Das Amoibaion," in Jens (hrsg.) 1971, 221–275.
- Rehm, R. 1992. *Greek Tragic Theatre*. London & New York.
- Revermann, M. 2006. "The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens," *JHS* 126, 99–124.
- Rösler, W. 1993. "Der Schluss der Hiketiden und die Danaiden-Trilogie des Aischylos," *RhM* 136, 1–22.
- Schechner, R. 1988. *Performance Theory*. Revised and expanded edition. London & New York.
- Scott, W. C. 1984. *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover, NH & London.
- 1996. *Musical Design in Sophoclean Theater*. Hanover, NH & London.
- Shapiro, H. A. 1994. *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. London & New York.
- Sicherl, M. 1986. "Die Tragik der Danaiden," *MusHelv* 43, 81–110.
- Slater, N. W. 2017. *Voice and Voices in Antiquity*. Leiden & Boston.
- Sommerstein, A. H. 1995. "The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy," in B. Zimmermann, B. (hrsg.) *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*. Stuttgart, 111–134.
- 2002. "Comic Elements in Tragic Language: The Case of Aeschylus' *Oresteia*," in Willi, A. (ed.) *The Language of Greek Comedy*. Oxford, 151–167.
- 2010. *Aeschylean Tragedy*. Second Edition. London.
- (ed.) 2019. *Aeschylus: Suppliants*. Cambridge.
- Taplin, O. 1972. "Aeschylean Silences and Silence in Aeschylus," *HSCP* 76, 57–97.
- 1977. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- 1978. *Greek Tragedy in Action*. Berkeley & Los Angeles.
- 2007. *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B. C.* Los Angeles.
- Thiel, R. 1993. *Chor und Tragische Handlung im 'Agamemnon' des Aischylos*. Stuttgart.
- Thomas, O. 2018. "Music in Euripides' *Medea*," in Phillips, T. & A. D'Angour (eds) *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford, 99–120.
- Weiss, N. A. 2018a. *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland, CA.
- 2018b. "Hearing the Syrinx in Euripidean Tragedy," in Phillips, T. & A. D'Angour (eds) *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*. Oxford, 139–162.

West, M. L. 1990. *Studies in Aeschylus*. Stuttgart.

——— (ed.) 1998. *Aeschyli tragoediae : cum incerti poetae Prometheus*. Ed. corr. ed. 1 (1990). Stuttgart – Leipzig.

Wilson, P. 2005. “Music,” in Gregory (ed.) 2005, 183–193.

Zeitlin, F. I. 1990. “Patterns of Gender in Aeschylean Drama: Seven against Thebes and the Danaid Trilogy,” in Griffith & Mastrorarde (eds) 1990, 103–115.