

ELENI CONTIADES-TSITSONI

EURIPIDES PHA. 227–244, TRO. 308–341, IPH. AUL. 1036–1079

aus: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 102 (1994) 52–60

© Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn

EURIPIDES PHA. 227–244, TRO. 308–341, IPH. AUL. 1036–1079

Die lyrischen Partien¹, die wir hier behandeln werden, sind bisher einerseits nicht in ihrem eigentlichen Zusammenhang und andererseits nicht im Hinblick auf ihre Unterschiede untersucht worden.²

Der Thematik dieser Partien liegen die traditionellen Motive der "tragischen Hochzeit"³ zugrunde, der Hochzeit, die durch den Tod verhindert wird, und des "frühzeitigen Todes", des Todes *πρὸ γάμου*. Beide Motive haben ihren "Sitz im Leben". Wie und warum Euripides diese Motive in unseren Partien gebraucht und modifiziert, wird im Folgenden gezeigt.

Euripides als einziger unter den drei großen Tragikern projiziert die Sitte des Hochzeitsliedes in die Heldensage. Der Hochzeitsgott Hymenaios wird nicht nur im Anruf und im Refrain gebraucht, sondern auch sein Mythos kommt im "Phaethon" latent vor.⁴

Zu den Voraussetzungen der Handlung des "Phaethon" gehört, daß Klymene, die Tochter des Okeanos, den Äthiopienkönig Merops heiratete und daß Phaethon als Klymenes und Merops' Sohn gilt. In Wirklichkeit ist Phaethon der Sproß der Vereinigung Klymenes mit Helios. Dieses Geheimnis Klymenes muß der Vorgeschichte der Handlung zugerechnet werden, was dem Prolog des Stückes zu entnehmen ist (48): *θεοῦ πέφυκας*.

Das fragmentarische Manuskript⁵ des "Phaethon" beginnt mit einer Kolumne von 37 Versschlüssen (8–44), in denen das Motiv der Ehe auftaucht (19. 31). Die erste vollständige Kolumne enthält eine Unterredung zwischen Klymene und Phaethon. Aus dem Erhaltenen kann man erschließen, daß Klymene bereits über Phaethons Abstammung von Helios

¹ Die Texte aus den drei Tragikern sind nach folgenden Ausgaben zitiert: Aeschylus *tragoediae* ed. M. L. West, Stuttgart 1990. Sophocles *fabulae* rec. H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford 1990. Euripidis *fabulae* ed. J. Diggle, Bd. II, Oxford 1981. Euripidis *Phaethon* edited with Prolegomena and Commentary by James Diggle, Cambridge 1970. Euripidis *Iphigenia Aulidensis* ed. H. C. Günther, Leipzig 1988.

² Man wies auf ihre Ähnlichkeit hin, man hat sie auch in ausführlichen Kommentaren des jeweiligen Stückes behandelt: Euripides *Troades* edited with Introduction and Commentary by K. Lee, London 1976. Euripides *Troades* erklärt von W. Biehl, Heidelberg 1989. W. Stockert, Euripides *Iphigenia in Aulis*, Bd. I Einleitung und Text, Bd. II Teilkommentar, WS Beihefte 16/1, 16/2, 1992; man betrachtete sie als "wedding songs" mit Ausnahme der Cassandra-Monodie, die man gelegentlich als "Anti-Epithalamium" oder "mock Epithalamium" bezeichnete: S. V. Tuftte, *The Poetry of Marriage. Studies in comparative Literature II*, Los Angeles 1970, S. 37 ff.; H. P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London 1985, S. 89.

³ Die Bezeichnung stammt aus dem gleichnamigen Aufsatz von R. Seaford, *The tragic Wedding*, JHS 107 (1987) 106–130.

⁴ S. darüber Diggle S. 158: "*νεόζυξ πῶλος* is Hymen", und seine Bemerkungen dazu.

⁵ Zwei Blätter im Codex Claromontanus, in der Parodos ergänzt durch Pap. Berol. 9771. S. Diggle S. 33f.

gesprochen hat. Wenn Phaethon nun selbst Klymenes Enthüllung überprüfen wolle, so solle er zum Palast des Helios gehen und von diesem den Beweis verlangen.

Die Enthüllung des Geheimnisses ist folgenswer, wie der Verlauf der Handlung zeigt. Phaethon will Helios aufsuchen, aber vorher wird er sich mit Merops vor dem Palast treffen. Er erwartet, daß sein Vater zu ihm von der Heirat spricht (60): λόγους γάμων πέρι. Dadurch, daß über die Fahrt zu Helios (49 πῶς οὖν πρόσειμι δῶμα θερμὸν Ἥλιου;) und den Ehevorschlag des Merops gesprochen wird, wird die Verbindung der Motive des Todes (mittelbar) und der Hochzeit (unmittelbar) angedeutet.

In der Parodos, die von einem Chor von Dienerinnen des Herrscherpaares vorgetragen wird, greift Euripides auf das Hochzeitsmotiv zurück. Nachdem der Chor in den drei Strophen von der Schönheit des Morgens und dem Erwachen von Menschen und Tieren gesungen hat, geht er zur gegenwärtigen Situation über. Er möchte die Hochzeit des jüngeren Herrn besingen (88–90):

κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων
ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ
ὑμνεῖν.

Die Parodos schließt mit dem Wunsch des Chores (101):

ἴτω τελεία γάμων ἀοιδά.

Die Vorbereitungen auf die Hochzeit werden weitergetrieben. Die Chorführerin kündigt den Auftritt von Merops, von Phaethon und des Heroldes an⁶. Der König werde seinen Entschluß, Phaethon "in die Fesseln einer Braut" zu schlagen, kundgeben (107–108):

παῖδ' ὑμεναίοις ὁσίοισι θέλων
ζεῦξαι νύμφης τε λεπάδνοις.

In den spärlichen Resten des darauffolgenden Agons zwischen Merops und Phaethon tritt das Motiv der Ablehnung der Ehe auf (158f.). Aus dem weiteren Verlauf der Handlung (den Vorbereitungen des Merops für das Hochzeitsfest) kann man erschließen, daß Phaethon am Ende des Agons dem Wunsch des Merops nachgegeben hat. Das war aber dann eine Schein-Zusage; denn während Merops glaubte, daß Phaethon zum Helios-Palast fahre, um seine Braut⁷ zu holen, begibt sich Phaethon dorthin, um sich seiner Abstammung von Helios zu vergewissern. Diese zweifache Motivierung der Fahrt zu Helios entspricht den Motiven der Hochzeit und des kommenden Todes.

⁶ Der zeremonielle Charakter der Partie des Herolds ist nach Diggle S. 117 "for effect merely". Doch paßt die Sprache des Herolds zu einem Ritus wie der Hochzeit.

⁷ Nach einer Vermutung H. Weils (REG 2, 1889, 322–328) wird von Diggle S. 37, 158–160, als Braut Phaethons eine der Heliaden angenommen.

Das nächste Fragment enthält den Botenbericht⁸, in dem die Fahrt Phaethons und sein verhängnisvoller Sturz beschrieben wird, worauf die erhaltenen Worte τάφῳ (207) und νεκροῖ (211) hindeuten. In der folgenden Szene wird der noch rauchende Leichnam Phaethons auf der Bühne vorgeführt. Klymene, voller Angst und Aufregung, fordert den Chor auf, den Leichnam in den Palast zu tragen, denn sie hört den Jungfrauenchor, der von Merops geführt das Hochzeitslied singt (217–218):

πόσις πόσις μοι πλησίον γαμηλίους
 μολπὰς ἀϋτεῖ παρθένους ἡγούμενος.

Sie wolle den Leichnam in der Schatzkammer verbergen (221–222):

κρύψω δέ νιν
 ξεστοῖσι θαλάμοις.

Hier taucht das Motiv des Ehebruchs mittelbar (216 ἀπωλόμην)⁹ zusammen mit dem Motiv der Hochzeit und des Todes auf, ähnlich wie in dem Prolog. Klymenes Aufregung wird nicht nur durch Phaethons Tod, sondern auch durch ihre Angst vor der Aufdeckung ihres Ehebruchs motiviert. Die Zweideutigkeit von θαλάμοις (222), das im Text wohl "Schatzkammer" bedeutet, aber gleichzeitig die Bedeutung "Brautgemach" hat, verbindet das Motiv der Hochzeit mit dem des Todes.¹⁰ Die Schatzkammer soll für Phaethon als τάφος und gleichzeitig als Brautgemach dienen.

Phaethons Tod erzeugt eine dramatische Spannung, und im Folgenden wird er zum zentralen Thema.

Nachdem Klymene mit dem Leichnam Phaethons die Bühne verlassen hat, tritt Merops mit einem Nebenchor¹¹ auf, der den Hymenaios auf die kommende Hochzeit Phaethons singt. Das Motiv der ἄγνοια schafft hier eine tragische Situation. Phaethons Leichnam ist schon im Palast, was der Zuschauer weiß, so daß ein θρῆνος passender wäre. Durch die Ahnungslosigkeit des Merops und durch das Wissen des Zuschauers wird der Vortrag des Hymenaios sehr effektiv. Alle drei Personen, die an der Handlung beteiligt sind, sind von der ἄγνοια betroffen. Phaethon wußte lange nicht, daß er Sohn des Helios war. Sobald er es erfährt, handelt er in einer verhängnisvollen Weise. Klymene hatte ihren Sohn aufgefordert,

⁸ Botenberichte stellen gewöhnlich die Umstände eines Todesfalls am Ende einer Handlung dar, und darauf folgt manchmal die Leichenschau; vgl. darüber P. Riemer, Die Alkestis des Euripides. Beiträge zur klassischen Philologie, Bd. 195, Frankfurt 1989, S. 89 mit Anm. 223.

⁹ Der Chor singt ausdrücklich davon (279): ... λέχεα θ' Ἀλίου.

¹⁰ Die Verbindung kommt in Grabepigrammen in der zugespitzten Form der Gleichsetzung von Hochzeitsfackeln und Grabesfackeln vor. S. J. Geffcken, Griechische Epigramme, Heidelberg. 1916, S. 63. Vgl. auch Heliodor II 29,4 ἀπὸ τῶν παστάδων ἐπὶ τὸ μνήμα παρεπέμπετο.

¹¹ Über den zweiten Chor s. z. B. A. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford 1968², S. 236f. W. S. Barrett, Euripides' Hipp., Oxford 1964, S. 167. Klymene kündigt den zweiten Chor kurz an, ähnlich wie bei Partien, die einen Trauerzug ankündigen, vgl. M. Hose, Studien zum Chor bei Euripides Teil 2, Beiträge zur Altertumskunde Bd. 20, Stuttgart 1991, S. 274.

von seinem Vater Helios etwas zu erbitten (45 αἰτοῦ τί χροῖζεις ἔν), aber sie wußte nicht, worum Phaethon bitten würde. Auch der Zuschauer wußte es nicht. Dieses Schwanken zwischen ἄγνοια und γνώσις wird von Euripides genutzt: die ἄγνοια wird dramatisch ausgewertet, und die γνώσις schafft die Voraussetzungen für die weitere Entwicklung der Handlung, nämlich die Aufdeckung des Ehebruchs und den Konflikt mit Merops.

Das strophisch gestaltete Chorlied bildet den Gipfel der Hochzeitsvorbereitungen; Klymene (γαμηλίους / μολπὰς 217–218) und der Mädchenchor (231 σοὶ τάδ' ἐγὼ νυμφεῖ' ἀείδω) bezeichnen das Lied ausdrücklich als Hochzeitslied. Seine dramatische Funktion liegt in der Umkehrung seiner von der Gattung bestimmten Position. Der Vortrag des Hymenaios in der falschen Situation steigert ihre Tragik.

Euripides läßt den Titelhelden schon in der ersten Hälfte des Dramas sterben. Man kann seinen Tod als die erste Katastrophe bezeichnen, die zur zweiten Katastrophe führt, nämlich zur Enthüllung des Ehebruchs von Klymene und zum Konflikt mit Merops. Der Hymenaios steht zwischen den zwei Katastrophen.

Die Strophe greift den Mythos des Gottes Hymenaios auf, während die Gegenstrophe auf die Gegenwart der Handlung bezogen ist. Eigentlich ist schon der Mythos von Hymenaios, jedenfalls die hier zugrunde liegende Version, nach der Hymenaios in seiner Hochzeitsnacht verschwand,¹² für eine Hochzeit nicht geeignet. Auf die Einzelheiten des Mythos, wie er in diesem Lied vorkommt, z.B. wer die Braut ist,¹³ ob γαμβρός den Bräutigam oder den Schwiegervater bedeutet, und auf andere Einzelprobleme wird hier nicht eingegangen. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist, warum Euripides diese Version des Mythos verwendet und ob sein Inhalt in Personen und Geschehen eine Nähe zum Stück aufweist.

Was den Tod betrifft, starben beide, Phaethon und Hymenaios, jung, und ihre Mütter verbargen sie. (Diese Analogie ist dem Text zu entnehmen.) Was die Hochzeit angeht, wenn man annimmt, daß das Motiv der Hochzeit Phaethons zum ersten Mal von Euripides behandelt wurde, dann tritt beim "Phaethon" eine Abweichung vom Mythos des Hymenaios auf; Hymenaios verschwand kurz nach seiner Hochzeit, Phaethon starb kurz vor seiner Hochzeit.

In Hinblick auf die Handlung bezieht sich das Lied auf das Vorgehende und reicht mit seiner Wirkung bis zum Tode Phaethons. Seine dramatische Funktion hört mit Phaethons Tod auf.

Der fragmentarische Zustand des "Phaethon" erlaubt nicht viele Vermutungen über den weiteren Verlauf der Handlung. Wir wissen z. B. nicht, ob Merops Klymene verzieh, oder ob ein deus ex machina sie versöhnte. Aus den spärlichen Resten des Stückes kann man

¹² Proclus Chrest. ap. Phot. Bibl. 239 (p. 321^a 20f. Bekker): ὑμέναιον δ' ἐν γάμοις ἄδεσθαί φασι κατὰ πόθον καὶ ζήτησιν Ὑμεναίου τοῦ Τερψιχόρας ὃν φασι γήμαντα ἀφανῆ γενέσθαι; vgl. dazu Diggle S. 151.

¹³ Wilamowitz, Herm. 18, (1883) 413ff. (= Kl. Schriften I S. 127ff.), vertrat die Ansicht, daß Aphrodite die Braut sei. Vgl. jedoch Diggle, der ausführlich darüber argumentiert, S. 156–160.

jedoch entnehmen, daß der Entdeckung des Leichnams später eine Klage¹⁴ folgte. Hochzeit und Tod, Hochzeitslied und Totenklage gehören im "Phaethon" zusammen.

Aber das Motiv des ὑμέναιος, der zu einem θρῆνος wird, kommt schon bei Aischylos im "Agamemnon" vor (705–711):¹⁵

πρασσομένα τὸ νυμφότι-
μον μέλος ἐκφάτως τίνοντας,
ὑμέναιον, ὃς τότε ἔπερ-
ρεπε γαμβροῖσιν ἀείδειν.
μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον
Πριάμου πόλις γεραιὰ
πολύθρηνον μέγα που στένει κτλ.

Ähnlich klingen die Worte Hekabes in den "Troerinnen" (351 ff.):

ἐσφέρετε πεύκας δάκρυνά τ' ἀνταλλάσσετε
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίοις.

Zwischen den Partien aus "Phaethon" und der "Iphigenie in Aulis"¹⁶ gibt es Aufbau- und Inhaltsanalogien. Bei beiden ist der Aufbau strophisch. Der Hymenaios im "Phaethon" besteht nur aus Strophe und Gegenstrophe. In der Strophe greift der Mädchenchor in die ferne, mythische Vergangenheit aus, während er in der Gegenstrophe in die dramatische Gegenwart zurückkehrt. Strophe und Gegenstrophe bilden ein in der dramatischen Handlung selbständiges Gefüge. Das dritte Stasimon in der "Iphigenie in Aulis" enthält Strophe, Gegenstrophe und eine Epode. Die beiden ersten Teile bilden eine Hochzeitserzählung, ebenfalls aus der fernen, mythischen Vergangenheit. In der Epode wird wieder die Thematik der dramatischen Gegenwart aufgenommen. Auch die Hochzeitserzählung ist ein in sich geschlossenes, selbständiges Gefüge. Was ferner die

¹⁴ Man hört nach der Entdeckung des Leichnams schon Merops' Wehklagen aus dem Palast (284): ἰὼ μοί μοι. Der Chor bestätigt es (285): ἠκούσατ' ἀρχὰς δεσπότης στεναγμάτων; darauf folgt die deutliche Klage Merops' aus dem Palast (286): ἰὼ τέκνον.

¹⁵ S. E. Fraenkel, Aeschylus, Agamemnon Bd. II, Oxford 1950, der zum Vers 711 bemerkt: "Πολύθρηνον belongs undoubtedly to what precedes, since the point of this thought is that the former ὕμνος, i. e. the hymenaios, becomes a θρῆνος". Vgl. Erinna AP VII 712, 7–8

καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον αἰοιδᾶν
ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

Weiter Heliodor II 29,4: ... καὶ τὸν ὑμέναιον ἀδόμενον ἔτι διεδέχετο θρῆνος.

¹⁶ Eine ausführliche Analyse des dritten Stasimon aus der Iphigenie bieten O. Panagl, Die "dithyrambischen Stasima" des Euripides, Diss. Wien 1971, S. 208f.; G. B. Walsh, Iphigenia in Aulis: Third Stasimon, CPh 69 (1974) 241–248. Zur Epode s. H. W. Nordheider, Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion, Frankfurt / Bern / Cirencester 1980, S. 102f. Weiter s. C. Elliott Sorum, Euripides' Iphigenia in Aulis, AJPh 113 (1992) 528–542.

beiden Tragödienpartien verbindet, ist ihr inhaltlicher Bezug auf die Handlung ihres Stückes. In beiden Tragödien sind Hochzeit und Tod Hauptmotive der Handlung.

Euripides läßt im "Phaethon" die Hochzeit als etwas Wirkliches, etwas Mögliches gelten. Das geht aus den vielen Vorbereitungen und Anspielungen auf die Hochzeit hervor. Aber gemäß dem traditionellen Motiv der "tragischen Hochzeit" wird die Hochzeit Phaethons durch seinen Tod vereitelt. Im "Phaethon" ist der Tod eine Tatsache, die dem Zuschauer konkret vor Augen geführt wird. In der "Iphigenie in Aulis" dagegen verwendet Euripides die zwei Motive in einer originellen Weise. Er führt sie als imaginäre Truggebilde vor. Es geht um eine Scheinhochzeit, die als List benutzt wird, um Iphigenie in den Tod zu führen. Aber auch der Tod ist hier nicht real, denn er wird durch ein Wunder vereitelt (1581–1583):

θαῦμα δ' ἦν αἴφνης ὀράν.
 πληγῆς σαφῶς γὰρ πᾶς τις ἥσθετο κτύπον,
 τὴν παρθένον δ' οὐκ εἶδεν οὐ γῆς εἰσέδου.¹⁷

Die Cassandra-Monodie läßt sich nicht nach den gleichen Kriterien, die bei den anderen zwei Partien angewandt wurden, beurteilen. Es geht weder um ein Hochzeitslied noch um eine Hochzeitserzählung, die in den Text eingebaut sind. Auch ihre Beziehung zur Handlung ist verschieden von der bei den zwei anderen Partien. Die Handlung von "Phaethon" und "Iphigenie in Aulis" ist aus den Motiven der Hochzeit und des Todes gewoben. Das Hochzeitslied im "Phaethon" und die Hochzeitserzählung in der "Iphigenie in Aulis" entsprechen der Thematik des jeweiligen Stückes, wenn auch nicht in gleicher Weise. Den Hintergrund der Handlung der "Troerinnen" bilden die Folgen der Zerstörung Trojas, die sich auch in den persönlichen Leiden, die sich in den Monodien ausdrücken, widerspiegeln. Insofern gibt es auch bei der Cassandra-Monodie eine Handlungsnahe,¹⁸ die sich aber von den zwei anderen Partien unterscheidet.

Die Cassandra-Monodie ist voll von unmittelbarem Pathos und voller Ekstase; auf Kassandras Zustand wird von Hekabe (307 μαινάς) und vom Chor (342 βακχεύουσαν) hingedeutet. Ihre verschiedenen Gefühle und ihr Auftritt als μαινὰς βακχεύουσα spiegeln sich in den verschiedenen gegensätzlichen Gottheiten wieder, die sie in der Monodie anruft, nämlich Hymenaios, Hekate¹⁹, Phoibos und Dionysos (mittelbar)²⁰. Trotz der Vermischung verschiedener Elemente läßt sich eine klare Gliederung erkennen, die dem Inhalt entspricht. Die ersten sieben Verse der Strophe, die mit dem Hochzeitsrefrain (314) schließen, bilden

¹⁷ Über den problematischen Schluß der "Iphigenie in Aulis" s. z. B. A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972³, S. 481f., und Stockert, a. O. Bd. I, S. 79–87.

¹⁸ Die Handlungsnahe der Lieder (Chorlieder, Monodien) ist variabel und den Bedingungen des jeweiligen Stückes angepaßt. Über die Handlungsarmut der "Troerinnen" s. H. J. Tschiedel, Das Leiden in den Troerinnen des Euripides, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. Bd. 22 (1981) S. 21.

¹⁹ Hekate wird hier dem Hymenaios gegenübergestellt. Sie ersetzt implicite die Hochzeitsgöttin Artemis, vgl. T. Kraus, Hekate, Heidelberg 1960, S. 88f.

²⁰ Durch die Jubelrufe εὐάν, εὐοί (326).

eine Einheit, in der Cassandra ihre imaginäre Hochzeit besingt. Die tragische Ironie ihres Gesangs entsteht besonders durch den μακαρισμός auf sich selbst (312f.):

μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.

Das hat Poseidon im Prolog anders dargestellt (44):

γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἄγαμέμνων λέχος.

Talthybios hat es ebenfalls so ausgedrückt (252):

λέκτρων σκότια νυμφευτήρια.

Die nächsten drei Verse der Strophe (315–317) bilden wieder eine Einheit, in der Cassandra in wenigen Worten das Leid Trojas mit dem Klagen des einzelnen Menschen verbindet. Unmittelbar nach dem ersten Teil, der sich mit der Hochzeit beschäftigt, folgt ein Hinweis auf Hekabes Klage (316f.):

γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ' ἔχεις.

Es folgen sieben Verse, die man auch als Einheit auffassen kann, denn hier werden gleichzeitig Anspielungen auf die Hochzeit und auf den Tod gemacht (318 γάμοις; 322 Ὑμέναιε; 323 Ἐκάτα). Sogar in ein und demselben Vers kommen zwei Wörter nebeneinander vor, die auf den Totenkult und auf den Hochzeitsritus hinweisen, 320:

ἀναφλέγω πυρὸς φῶς.

Πῦρ ist assoziiert mit dem Scheiterhaufen, und φῶς ist ein Element der Hochzeitslieder. Die letzte Einheit der Strophe (319–325) besteht aus den Motiven der zwei vorangegangenen Einheiten. Die Raserei Kassandras kommt stärker zum Ausdruck in der Gegenstrophe, die sich auch in drei Einheiten einteilen läßt. Es gibt aber keine genaue Entsprechung zwischen Strophe und Gegenstrophe. Die erste Einheit der Gegenstrophe enthält auch sieben Verse, und sie korrespondiert insofern mit der ersten Einheit der Strophe, als Cassandra hier ihrer eigenen Person ähnlich wie im ersten Vers der Strophe zwei Kommandos erteilt (325 πάλλε πόδ' ... ἀναγε χορόν). Diese Einheit endet auch mit dem Hochzeitsrefrain. Die darauffolgende Einheit, die aus sechs Versen besteht (332–337), entspricht der zweiten Einheit der Strophe. Dort ging es um Leid und Tod und um die Klage der Mutter, hier fordert Cassandra ihre Mutter auf, bei ihrer Hochzeitsfeier zu tanzen und zu singen (332). Die Gegenstrophe endet mit einer Einheit aus vier Versen, in denen Cassandra auch den Chor auffordert, ihre Hochzeit zu besingen.

Über die Stellung dieser Partien in dem jeweiligen Stück haben wir beim "Phaethon" festgestellt, daß der Hymenaios an einem Wendepunkt der Tragödie steht, zwischen zwei

Katastrophen, daß aber nach seinem Vortrag seine Wirkung aufhört. Anders ist es bei der Cassandra-Monodie. Das Lied wird von Cassandra selbst gesungen und bezieht sich auf ihre eigene Lage, die schon im Prolog vorgezeichnet wird. Der Zerstörung Trojas folgte die Verlosung der gefangenen Troerinnen unter den Siegern und die Klagen der Frauen. Cassandra ist Agamemnon zugefallen. Zum zweiten Mal wird das Schicksal Kassandras im ersten Epeisodion erwähnt, wo Talthybios der Hekabe über das zukünftige Los ihrer Tochter berichtet. Er beschreibt auch präzise, welche Rolle Cassandra bei Agamemnon spielen wird (252):

λέκτρων σκότια νυμφευτήρια.

Weiter bessert er seine vorige Aussage auf (259):

οὐ γὰρ μέγ' αὐτὴν βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν;

Diese letzten zwei Worte des Talthybios übernimmt Cassandra in ihrer Monodie, aber sie bezieht sie auf ihre imaginäre Hochzeit. Deswegen verbindet sie sie mit *γαμέτας* (312) und *γαμουμένα* (313). Die Ironie geht so weit, daß sie in den letzten zwei Versen ihrer Monodie den Chor auffordert, ihren "vom Schicksal bestimmten Ehemann" zu besingen (340):

τὸν πεπρωμένον εὐνῶ
πόσιν ἐμέθεν.

Kassandras Monodie steht zwischen der Ankündigung ihres harten Loses und dessen Vollstreckung. Vor einem Moment hat Talthybios verlangt, daß man Cassandra unverzüglich zu ihm bringe, damit er sie zu Agamemnon führe. Aber die Wirkung ihrer Monodie hört nicht gleich nach ihrem Vortrag auf, wie im Falle des Hymenaios im "Phaethon". Der Cassandra-Monodie, "diesem schaurig persiflierten Hymenaios, entsprechen am Ende die erregten Trochäen (444–461), in denen die Seherin von ihrem eigenen Todesschicksal spricht" (Lesky a. O. S. 385). Das dritte Stasimon aus der "Iphigenie in Aulis" folgt der Szene, in der Klytimestra im Gespräch mit Achilleus die Hochzeitsfiktion entlarvt. Die Vorbereitungen auf Iphigenies Opfertod sind beendet, und man würde eigentlich vom Chor Wehklagen erwarten. Stattdessen singt er eine Hochzeitserzählung. Wir haben diese Technik des Euripides, die Tragik zu steigern, indem er ein Element bzw. ein in sich geschlossenes Gefüge von seinem ursprünglichen Ort versetzt, bei der Behandlung des "Phaethon" besprochen. Durch diese Versetzung wird genau das Gegenteil erreicht von dem, was das versetzte Element an seinem ursprünglichen Platz erreichen würde.

Zu den Ähnlichkeiten zwischen den drei Partien sei auch hingewiesen auf die Tendenz des Euripides, heterogene Elemente zu mischen, was bei allen drei Partien auffallend ist. Dies erklärt sich einerseits durch die Strömungen seiner Zeit, in der die Dichter dadurch

versuchten, auf diese Weise "ihre Gattung anzureichern und bunter zu machen"²¹, und andererseits durch seine Eigenart, das ohnehin Tragische noch tragischer zu gestalten. Seine Technik, durch verschiedene Kunstmittel das Tragische zu steigern, liegt auch in seiner Dichterpersönlichkeit begründet. Das anerkennt auch Aristoteles in seiner Poetik (13, 1453a 28–30):

καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.²²

Athen

Eleni Contiades-Tsitsoni

²¹ B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung. Hypomnemata*, H. 98, Göttingen 1992, S. 134.

²² Obwohl das Ziel dieser Ausführungen nicht die zeitliche Fixierung des "Phaethon" war, hat der Vergleich der drei Partien Ähnlichkeiten aufgezeigt, die zu einem, wenn nicht sicheren, so doch erwägenswerten Nebenergebnis führen, nämlich zu der Annahme, daß der "Phaethon" den "Troerinnen" und sogar der "Iphigenie in Aulis" zeitlich näherrückt. War Wilamowitz sicher, daß der "Phaethon" ein Jugendwerk sei, weil es in vielem von der uns geläufigen Weise absteche, so versuchte Zielinski aufgrund metrischer Analysen zu zeigen, daß der "Phaethon" zum Spätwerk des Euripides gehöre. Diggle hat einen Mittelweg eingeschlagen: "the likeliest answer lies somewhere between these two extremes, much closer to Zielinski than to Wilamowitz" (Diggle S. 47). S. auch M. Cropp – F. Gordon, *Resolution and Chronology in Euripides. The fragmentary tragedies. BICS Supplement 43* (1985), S. 87.