

## DIE ROLLE DER POLYXENA IN DEN TROERINNEN DES EURIPIDES

Die *Troerinnen* des Euripides sind seit dem Beginn unseres Jahrhunderts mehrfach übersetzt und mehrfach dramatisch bearbeitet worden. Neben mehreren bedeutenden Übertragungen, die sich um philologische Texttreue bemühen<sup>1)</sup>, liegen drei Bearbeitungen dieses 415 v. Chr. als dritte Tragödie einer Inhaltstrilogie<sup>2)</sup> in Athen aufgeführten Dramas vor, welche die inhaltlichen und formalen Elemente der antiken Tragödie wahren. Auf Grund vorliegender Aussagen ihrer Verfasser sind sie moderne Deutungen eines antiken Kunstwerks, das die Zeiten überdauert hat, eines Spieles, das die Leiden des Krieges zum Inhalt und die Kraft in sich hat, über Jahrtausende hinweg einer von Kriegen und Leiden erschütterten Zeit ins Gewissen zu reden und Hilfe zu sein, Warnung und vielleicht auch Trost.

Kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges schrieb Franz Werfel seine *Troerinnen*<sup>3)</sup> und ohne Zweifel hat die weltpolitische Lage im Jahre 1914 die Wahl des Stoffes beeinflußt<sup>4)</sup>. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Aufführung des Euripides

---

1) Philologische Texttreue wahren die Übertragungen von Wilamowitz (1910), Buschor (1957), Wolde (1959), von Arnim/Stoessl (1968).

2) Als Trilogie mit „einwandfrei stofflicher Bindung“ von A. Lesky, *Die trag. Dicht. d. Hellenen*, Göttingen 1972<sup>3</sup>, 381 charakterisiert; (Zum Problem vgl. G. Murray, *Greek Std.* 1946, 127ff.; T.B.L. Webster, *The Tragedies of Eur.*, London 1967, 165; F. Stoessl, *Euripides. Die Trag. u. Fragm. II*, Zürich 1968, 286. Neuerdings ist die These von der Inhaltstrilogie wieder bezweifelt worden von G.L. Koniaris, *Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A connected Tetralogy?* *Harv. Std.* 77, 1973, 85ff. Dagegen mit Recht H. Strohm in *AAHG* 27, 1974, 35).

3) Jetzt in Franz Werfel, *Gesammelte Werke, Die Dramen*, 1. Bd. hrg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt/M. 1959. Über die Abfassungszeit L. B. Foltin, *Franz Werfel*, Stuttgart 1972, 28, 39. Über die Aufführungen, die das Drama erfuhr, vgl. H. Meister, *Franz Welfels Dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne*, Diss. Köln, 1964, 55–93.

4) Vgl. Welfels Nachwort zum Drama (*Ges. Werke I*, 546ff.) und die Aufnahme, die die Erstaufführung im Lessingtheater Berlin 1916 gefunden hat (vgl. Foltin a. O. 27f.). Dazu R. Petsch, *Die „Troerinnen“ einst und jetzt*, *Neue Jb. d. klass. Alt., Gesch. und Deutsche Lit.* 20 (=39), 1917, 550.

pideischen Stückes kurz vor die Sizilische Expedition zu liegen kam, die Euripides' Heimatstadt nicht anders wie der erste Weltkrieg Werfels Heimat in die Katastrophe führte. Ohne die zeitgeschichtlichen Aspekte überbewerten zu wollen, bleibt doch das Faktum der zeitlichen Koinzidenz bei Werfel wie bei Euripides, und mit Recht wurde das Euripideische Drama „ein frappantes Denkmal dichterischer Prophetie“ genannt<sup>5)</sup>. Durchaus bewußt hat Jean Paul Sartre den historischen Aspekt aufgenommen und mit seinen *Les Troyennes* in die Wirren des Algerienkrieges der sechziger Jahre, die Frankreich erschütterten, eingegriffen<sup>6)</sup>. Stark machen sich beim dritten Bearbeiter des antiken Dramas in unserer Zeit, Mattias Braun<sup>7)</sup>, pazifistische Tendenzen bemerkbar. In der Nachdichtung Brauns tritt das Grauenhafte und Abschreckende betont hervor. Die seltsam spröde Sprache und die eigenwilligen Rhythmen, die sie tragen, unterstreichen diese Tendenz. Aus der Hybris der Griechen, aber auch aus der Hybris der Troer<sup>8)</sup> erwächst die Deutung des Geschehens um Troia und das Leid, das auf der Bühne abgehandelt wird.

5) H. Strohm in Lex. d. Weltlit. hrg. Gero von Wilpert II, Stuttgart 1968, 1060. Vgl. auch F. Stoessl a. O. Bd. II, 289.

6) Vgl. J. P. Sartre in seinen Anmerkungen zu der Bearbeitung der Troerinnen des Euripides (deutsch H. Mayer, Jean Paul Sartre, Gesammelte Dramen, Hamburg 1969, 719). Sartres Drama erschien unter dem Titel: Euripide, *Les Troyennes*, Adaptation de Jean Paul Sartre in Editions Gallimard, Paris 1965 und wurde am 10. März 1965 im Théâtre du Palais de Chaillot in Paris durch das Théâtre National Populaire uraufgeführt. Sartre hat sich bekanntlich sehr gegen den Algerienkrieg engagiert (z. B. in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Les Temps Modernes*, 12, 1957, 135, 1641 ff. u. ö.).

7) 1957 geschrieben und aufgeführt im Rahmen der Luisenburger Festspiele. Braun über seine Bearbeitung (Ausgabe Fischer, Frankfurt/M 1959, 141): „In dieser Analyse des Sieges über Troja haben wir eine jener Inseln der Erkenntnis vor uns, die wir fast immer in Zeiten des sittlichen Verfalls und des Versinkens in die übelste Barbarei auffinden können, von denen aus oft diesen Zeiten – und anderen Zeiten – eine moralische Regenerierung möglich gewesen wäre und vielleicht der neue Anfang einer neuen, richtigen und guten Art zu leben.“

8) Die tragische Schuld der Troer sieht Braun in ihrer Hybris, im besonderen gegen Pallas Athene, die als Städtehüterin Troia (!) einst durchaus gut gesinnt war. Aus dem Prolog: „Und ab kehrte sich Pallas Athene, denn in den langewährenden guten Zeiten war aus Wohlergehen Üppigkeit geworden und aus Zufriedenheit Anmaßung“ ... „Traurig suchte die Städtehüterin da ihren Weg abseits und war lieber unbehaust als da in der Stadt Troja. Trauernd mußte sie dulden die Frevel der Eignen, trauernd und zornig duldeten sie die Frevel der Griechen“. In ähnlicher Weise wie

Gemeinsam ist allen drei dramatischen Bearbeitungen, daß ihre Verfasser bei dem Versuch, Zeitprobleme dramatisch zu bewältigen, nicht so sehr zu einem antiken Stoff, wie er ganz allgemein überkommen vorlag, griffen, sondern zu einem antiken Drama. Sowohl Werfel wie auch Braun und Sartre ging es um die eine, vom griechischen Dramatiker Euripides erfundene und gestaltete Situation der Troerinnen. Sie adaptierten, wie Sartre es nannte<sup>9)</sup>, die Euripideische Tragödie aus dem Jahre 415 v. Chr. und fühlten sich veranlaßt, bei eventuellen Zusätzen, Änderungen oder neuen Gewichtungen der Euripideischen Konzeption diese in Vor-, Nachworten, resp. Anmerkungen zu begründen. Im modernen Spiel wird das alte Spiel gedeutet, die Deutung aber entwickelt sich aus der dramatischen Konstruktion des antiken Dichters, verläßt die Bahnen nicht, die dieser angelegt hat: Werfel, dessen Drama sich christlicher Sinndeutung der Welt und des in ihr lebenden Menschen näherte<sup>10)</sup>, Sartre, der am Ende den totalen Nihilismus setzte<sup>11)</sup>, und Braun, der Griechen wie Troer, Sieger wie Besiegte schuldig sein läßt, Gott und Mensch auf die Anklagebank seiner Dichtung setzt<sup>12)</sup>.

Damit haben die *Troerinnen* des Euripides in modernster Zeit eine bedeutende Nachwirkung ausgeübt, die in auffallendem Widerspruch zu der nur zögernden Anerkennung steht, die das antike Drama von Seiten der philologischen Fachwissenschaft

---

bei Brechts *Antigone* wird das Fehlverhalten gegenüber den Göttern, das den Menschen schuldig werden läßt, in seinem falschen Verhalten in Zeiten der Ruhe gesehen, die keine Grenzsituationen kennen (Vgl. B. Brecht in den Materialien zur *Antigone*: in einer Notiz vom 12. Januar 1948 heißt es: „...Antigones Tat kann nur mehr darin bestehen, dem Feind zu helfen, was ihre moralische Kontribution ausmacht; auch sie hatte allzulange vom Brot gegessen, das im Dunkeln gebacken ward“. Für diesen Hinweis danke ich E. Dönt).

9) vgl. Anm. 6.

10) Für die Aufführung im Wiener Burgtheater 1920 schrieb Werfel einen neuen Prolog (Werke a. O. 538 ff.), in dem Werfels Sinngebung augenscheinlich wird. Zur Interpretation gut R. Petsch, a. O. 549 f.; H. Meister, a. O. 60 ff.

11) Sartre, Nachwort a. O. 720 f.: „Das Stück geht also in einem totalen Nihilismus zu Ende. Was die Griechen als subtilen Widerspruch empfanden, nämlich als Widerspruch einer Welt, worin sie leben mußten, sehen wir als Drama von außen, und entdecken darin eine Negation, eine Ablehnung. Diese Wendung habe ich herausarbeiten wollen: Hekubas Verzweiflung am Schluß, die ich stark hervortreten ließ, entspricht dem schrecklichen Schlußwort des Poseidon. Die Götter verrecken zusammen mit den Menschen, und dieser gemeinsame Tod ist die Moral dieser Tragödie“.

12) vgl. die Worte des Chores Ausgabe a. O. 62; vgl. Anm. 7.

erfahren hat. Werfel, Sartre und Braun haben ihre *Troerinnen* ebenso wenig wie Euripides als Lesedrama verfaßt, sondern sie wie der antike Tragödiendichter für die Bühne und das Theater ihrer Zeit geschrieben<sup>13</sup>). Da sie der dramatischen Struktur des antiken Stückes gefolgt sind und diese nur unwesentlich änderten, müssen sie – neben anderen Kriterien – vor allem dieser dramatischen Struktur eine besondere Bühnenwirksamkeit zugeeignet haben, welche die moderne Forschung nur allmählich zuzugestehen bereit war. Die zahlreichen Aufführungen, die vor allem Werfels und Sartres *Troerinnen* erlebten<sup>14</sup>), gaben und geben ihren Verfassern recht. Es würde zu weit führen, die sich nur schrittweise anbahnende Anerkennung der künstlerisch hochwertigen Struktur des antiken Dramas in der modernen philologischen Literatur hier vorführen zu wollen, die Akten sind in den bekannten Forschungsberichten hinreichend verzeichnet<sup>15</sup>). Seit dem bahnbrechenden Kompositionsaufriß von W. H. Friedrich<sup>16</sup>) haben eine Reihe bedeutender Arbeiten<sup>17</sup>) die Strukturen des Dramas aufgehellet, Verflechtungen, Gewichtung, Verklammerungen etc. aufgezeigt und sichtbar gemacht. Dennoch sind in diesem Zusammenhang Fragen offengeblieben, einige Aspekte wenig oder überhaupt nicht untersucht worden. Ihre Behandlung verspricht die bisher gefundenen Ergebnisse zu vertiefen, den Untergrund genauer zu beleuchten, auf dem sich die, wie auch die modernen dramatischen Bearbeitungen des Jahrtausende alten Spieles zeigen, wirkungsträchtige Konstruktion der Tragödie erhebt.

Neben der bisher wenig untersuchten Problematik des Chores in dieser Tragödie, der hier mitleidender Teil in größerem Umfange ist als sonstwo – betreffen doch die von den tragenden

13) cf. Werfels Anmerkungen zur Regie im Drama; Sartres Nachwort; Braun spricht von „Auftragsdichtung“ (Ausgabe a. O. 142).

14) Ausführungsdaten zu Werfel vgl. H. Meister, a. O. 263 f.

15) A. Lesky, Die trag. Dichtung der Hellenen, a. O. 382 ff.; Forschungsberichte „Griechische Tragödie“ in AAHG von A. Lesky und fortgeführt von H. Strohm (zuletzt AAHG 27, 1974, 33 ff.).

16) W. H. Friedrich, Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen, München 1953, 61 ff.

17) Im besonderen H. Strohm, Euripides. Interpretationen zur dram. Form, München 1957, 116 ff.; D. J. Conacher, Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure, Toronto–London 1967, 137 ff.; W. Steidle, Studien zum antiken Drama, München 1968, 50 ff.; T. B. L. Webster, The Tragedies of Euripides, London 1967, 177 ff.; A. Lesky, Die trag. Dichtung der Hellenen, a. O. 382 ff.; zuletzt U. Albini, Linee compositive delle Troiane, La Parola del Passato 25, 1970, 312 ff.

Personen gesetzten Handlungen ihn ebenso direkt wie diese –<sup>18)</sup> stellen vor allem die Nebenfiguren des Dramas Probleme, deren funktionale Bedeutung im Gesamtbau des Dramas nur wenig beachtet worden ist. Erst in jüngster Zeit ist die Funktion des Heroldes der Griechen, Talthybios, genauer untersucht worden<sup>19)</sup>. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang eine Leiche, auf die im Drama mehrmals kurz Bezug genommen wird und deren dramatische Funktion innerhalb der Komposition bisher zu nicht einleuchtenden Erklärungen, resp. zu widersprechenden Deutungen Anlaß gegeben hat. Dazu kommt, daß diese Leiche nur bis zu einem gewissen Punkt in dem Handlungsverlauf eine Rolle zu spielen scheint und dann das Motiv völlig fallengelassen wird. Es handelt sich um Polyxena, die Tochter Hekabes, deren Schicksal Gegenstand schon einer Euripideischen Tragödie, der *Hekabe* war. Ihre Opferung am Grabe Achills hat der Dichter auch in den *Troerinnen* wieder erwähnt. Hier kaum mehr als die Nennung einer Gestalt, die in den Geschehnissen um Troia durch ihren Opfertod eine Bedeutung erlangte und die füglich vom Dichter bei der Behandlung des Schicksals der Überlebenden nicht gänzlich außer Acht gelassen werden konnte, scheint die Leiche des Mädchens doch mehr Funktion in den *Troerinnen* zu gewinnen, als man ihr gemeinhin zuzugestehen bereit ist.

W.H.Friedrich widmet die ersten Seiten seiner Kompositionsanalyse der *Troerinnen* Polyxena<sup>20)</sup>. Nach seiner Auffassung habe der Dichter bei den zu wählenden Personen für sein Drama die Wahl zwischen ihr und Andromache gehabt, während die zweite Tochter Hekabes, Cassandra, „als Deuterin und als Verkörperung der mythischen Kontinuität mindestens ebenso benötigt wurde wie ihre Mutter“<sup>21)</sup>. Da Euripides eine Doppelung

18) Der Titel der Tragödie weist auf die Kriegsgefangenen in ihrer Gesamtheit. Welche Rolle spielt demnach der Chor? Zahlreiche Wechselreden zwischen Darsteller und Chor legen nahe, daß der Chor in diesem Drama auch an der Handlung, insofern er sie beeinflußt, stärker beteiligt ist. Das Verhältnis von Chorlied und Epeisodion wie das Verhältnis von Chorlied zu Chorlied bedarf einer näheren Untersuchung, zumal die Chorlieder untereinander eine höhere Einheit zu bilden scheinen, die sich analog dem Handlungsverlauf in steigender Dramatik enthüllt und für den Bau des Dramas Bedeutung erlangt. Ich hoffe, dazu gesondert einen Diskussionsbeitrag vorlegen zu können.

19) K.Gilmartin, Talthybios in the Trojan Women, *AJPh* 91, 1970, 213 ff.

20) W.H.Friedrich, Euripides und Diphilos, a. O. 61 f.

21) a. O. 61.

der Polyxena- und Astyanaxtötung vermeiden<sup>22)</sup>, die beiden Schicksale vielmehr auf zwei Dramen verteilen wollte, lag „dem Dichter schon aus einem (negativen) kompositorischen Grunde mehr an Andromache als an Polyxena, ganz abgesehen davon, daß deren dramatische Verwendbarkeit sich schon in älteren Stücken erschöpft hatte“<sup>23)</sup>. Einen positiven kompositorischen Grund sieht Friedrich darin, daß Andromache sich weit besser als Polyxena als Kontrastfigur zu Helena eignete, denn „in Andromache zeigt Euripides eine Frau, wie sie sein soll, in Helena eine Frau, wie sie nicht sein soll“<sup>24)</sup>. Polyxena ist demnach bei ihrer ersten Erwähnung (im Prolog 39f.) bereits tot. Daß sich Hekabe bei der zweideutigen Antwort des griechischen Heroldes „überraschenderweise“ beruhigt, habe seinen kompositorischen Grund einerseits darin, „damit sie nicht die Wirkung der Kassandra-szene beeinträchtige, und andererseits, damit sie dem pathetischen Mittelpunkt des Dramas, der großen Andromacheszene, zugutekomme“<sup>25)</sup>. Diese These Friedrichs ist anerkannt und abgelehnt worden. Während die jüngste kompositionanalytische Untersuchung Albinis von einem „intelligenten Verzicht“ der Polyxena-Geschichte spricht<sup>26)</sup>, lehnt W. Steidle diese Erklärung Friedrichs als zu kompliziert ab<sup>27)</sup>. Entgegen einer kompositorischen Einheitlichkeit, die in locker aneinandergereihten Szenen deutlich wird<sup>28)</sup>, sieht Steidle a. O. eine Einheit auf höherer Ebene darin, daß alle drei Frauengestalten, Hekabe, Andromache und Kassandra nicht nur als Gefangene einem Griechen zugeführt werden, sondern auch einer Verbindung mit diesem entgegengehen. Dies gelte auch für Helena, die ja ihrem früheren Gatten zufalle und demnach zunächst als Kriegsgefangene im Drama erscheinen müsse. Aus dieser „Grundanlage“ erkläre sich auch, daß Polyxena nur am Rande eine Rolle spiele, da sie mit ihrem Schicksal nicht in die Euripideische Konzeption der Geschehnisse nach der Einnahme Troias, wie Steidle sie sieht, passe. Trotz Steidles Ablehnung der Überlegungen Friedrichs

22) ebenda 61 f.

23) ebenda 62.

24) ebenda 62.

25) ebenda 62.

26) U. Albini, *Linee compositive delle Troiane, La Parola del Passato* 25, 1970, 321.

27) W. Steidle, *Studien zum antiken Drama*, a. O. 52 f. mit Anm. 57.

28) *Literatur bei Steidle* a. O. 52 Anm. 54. Zuletzt A. Lesky, *Die trag. Dichtung der Hellenen*, a. O. 391: „Das Nebeneinander von Bildern ist alles eher als beziehungslos, aber ein Nebeneinander ist es“.

besteht auch bei ihm die Funktion der Polyxena-Gestalt in den *Troerinnen* darin, daß sie eigentlich keine Funktion habe, vom Dichter aber erwähnt werden mußte, weil sie in den von Epos und Chorlyrik überlieferten Erzählungen<sup>29)</sup> eine nicht unbedeutende Gestalt war. Nach Friedrich wie nach Steidle konnte der Dichter in seiner Konzeption des Troerinnendramas Polyxena nicht brauchen und unterdrückte daher ihre Rolle mehr oder weniger bis zur Bedeutungslosigkeit. Dadurch daß Euripides in der in den zwanziger Jahren aufgeführten Hekabe der Polyxena-Gestalt prägende Akzente verliehen hatte, vor allem die Freiwilligkeit ihres Opfers, konnte er mit ihrer beiläufigen Nennung in den *Troerinnen* Assoziationen bei seinen Zuhörern erwecken, die seinen Absichten vollkommen entsprachen.

Den hier resümierten Erklärungsversuchen der Polyxena-Rolle in den *Troerinnen* des Euripides stehen m.E. gewichtige Einwände entgegen. Zunächst ist bei Steidles exzellenter Beobachtung der Parallelität der Frauenschicksale hinsichtlich ihrer Verbindungen mit ihren griechischen Besiegern zu fragen, ob sich Polyxena nicht ebenso in diese fügt. Wie Kassandra, Helena und Andromache einer erotischen Verbindung zugehen, so wird Hekabe, jedenfalls im Drama, dem Odysseus als Sklavin zugewiesen. Polyxena aber geht die tragischste Verbindung dieser Frauen ein, sie wird als Tote einem Toten (sc. Griechen) verbunden. Aus dieser Sicht wäre ein Fallenlassen des Polyxena-motivs nicht einzusehen.

Friedrich wird man entgegenhalten müssen, daß zwar die Iliupersis-Sage vor Euripides mannigfach abgehandelt worden ist, er selbst der Sage und den Personen, die in ihr eine Rolle spielen, in unserem besonderen Falle der Polyxena, neue Akzente verliehen hat, daß aber die Konstellation der Schicksale der gefangenen Troianerinnen offenkundig keine Vorlage, jedenfalls nicht in der in den *Troades* vorliegenden Form, hat. Er hätte sich demnach nicht des dramatischen Mittels der „Ausschaltung“ einer Rolle bedienen müssen, zumal ja manche andere Motive und Ausschmückungen, die die Sage im Laufe der Zeit erhalten hat, etwa das Eidolonmotiv, auch fehlen. Wenn er aber, wie Friedrich meinte, verfuhr, und Polyxenas Schicksal nur deswegen andeutungsweise auf die Bühne brachte und in dieses

---

29) Kleine Ilias, Iliupersis, Stesichoros (Stellenmaterial und Literatur bei E. Wüst, RE s. v. Polyxena 1842; A. Lesky, Die trag. Dichtung der Hellenen, a. O. 330).



seinem Publikum eher Überraschung und Erstaunen erweckt. Gerade bei einem aufmerksamen Zuhörer des Euripides hätte eine solche Charakterisierung der bekannten Mädchengestalt der Iliupersis-Sage mehr Fragen aufgeworfen als beim modernen Betrachter der Dramenstrukturen Euripideischer Tragödien. Es scheint vielmehr so zu sein, daß Euripides *nicht* daran interessiert war, derlei Erinnerungen zu erzeugen, sondern daß er in seinen *Troerinnen* eine Mädchengestalt brauchte, die *nichts* mit der Polyxena-Gestaltung in der *Hekabe* zu tun hatte. Euripides benötigte hier offenbar eine von brutaler griechischer Willkür und eiskalter politischer Raison hingeschlachtete Polyxena, deren Schicksal er mit dem Schicksal der anderen überlebenden Kriegsgefangenen verkettete. Die tragische Tiefe, welche diese Gestalt in der *Hekabe* erfährt, erwächst ergreifend aus der Freiwilligkeit ihres Opfers und aus der stolzen Bereitschaft zu sterben:

Hec. 547 ᾿Ω τὴν ἐμὴν πέρσαντες Ἀργεῖοι πόλιν,  
 ἐκοῦσα θνήσκω. μή τις ἄψηται χρὸς  
 τοῦμοῦ. παρῆξω γὰρ δέρον ἐνκαρδίως.  
 ἐλευθέραν δέ μ', ὡς ἐλευθέρα θάνω,  
 πρὸς θεῶν, μεθέντες κτείνατ'. ἐν νεκροῖσι γὰρ  
 δούλη κεκλήσθαι βασιλῆς οὔσ' αἰσχύνομαι.

Folgerichtig hebt in der *Hekabe* Neoptolemos οὐ θέλων τε καὶ θέλων (566) sein Schwert. Weder dieses wohl von Euripides so ausführlich ausgeformte Motiv noch die bei den Griechen dadurch (siehe oben) hervorgerufenen Reaktionen durften hier in den *Troades* eine Bedeutung gewinnen. Daher wird mit keinem Wort, auch nicht andeutend, an diese von Euripides selbst auf die Bühne gebrachte Ausformung des Polyxenastoffes hingewiesen. Da es in den *Troerinnen* vielmehr noch einen durch politische Überlegungen hervorgerufenen Mord gibt, dieser zweifellos einen Höhepunkt der dramatischen Konzeption darstellt, der Ermordete zudem in engster Beziehung zu den Personen steht, denen auch Polyxena verbunden ist, müssen die beiden Tode auch in den *Troades* in naher Beziehung gesehen werden, muß vom Dichter ein funktionales Bezogensein der Rolle der Polyxena zu den Handlungen der Hauptpersonen und zu dem Schicksal, das sie erfahren, beabsichtigt sein. Anders gesprochen, Euripides mußte eine ausführliche Ausgestaltung des Polyxenamotivs in den *Troades* hintanstellen, nicht weil er bei seinem Publikum das Wissen um Polyxenas großartiges Verhalten voraussetzen

konnte und durfte, sondern gerade deswegen, weil er es voraussetzen *mußte!* Was die Bestattung der Mädchenleiche betrifft, war ihm in den *Troades* jedenfalls seine eigene Darstellung in der *Hekabe* im Wege. Die einzige Konzession, die er in Bezug auf ein menschliches Verhalten der Griechen machte und nach der Ankündigung des Prologes bezüglich der Bestrafung der Griechen machen konnte<sup>32)</sup>, war die mehr verhüllt als offen gezeigte Humanität des Talhybios. Es war daher ein genialer Kunstgriff des Dichters, seine Absicht, eine von der Bühnengestaltung der Zeit unabhängige Polyxena zu schaffen, dadurch zu erreichen, daß er die ansonsten zusammenhängend ablaufende Handlung Hekabe-Polyxena, wie sie in der *Hekabe* greifbar wird, in ihre Grenzpunkte aufteilte.

In den *Troerinnen* weiß Hekabe von der Wegnahme der Tochter (260) und erfährt sie von ihrem Tode (619ff.). Die Brücke zum Verständnis des Zuhörers schafft der Prolog, in dem zwar Andromache nicht genannt zu sein braucht, wohl aber Polyxena (39f.)! Dennoch ist das Motiv durch die geschickte Aufteilung, die der Dichter vorgenommen hat, bis zur Andromacheszene gegenwärtig und findet in der Enthüllung Andromaches 619ff. seinen Abschluß. Die Mitteilung Andromaches aber von ihrem Verhalten bei der Leiche des Mädchens strahlt weiter bis zum Ende der Tragödie, jedenfalls bis zu jener Szene, in der eine alte Frau ihr Enkelkind im Schilde ihres Sohnes beweint (1156ff.). Der Tod der Polyxena ist auf diesem Wege des Leides, der zur Ermordung des kleinen Astyanax führt, eine nicht unbedeutende Station, wenn auch die beiden Tode von der Funktion her besehen nicht gleichgeschaltet sind. Den Weg der Parallelisierung der Ermordung der Polyxena und der Tötung des Astyanax ist erst Seneca gegangen. Nichtsdestoweniger ergeben sich so betrachtet eine Fülle von Beziehungen zwischen dieser „ausgeschalteten“ Rolle und den Schicksalen der in den *Troerinnen* als Hauptpersonen konzipierten Gestalten.

---

32) Ein tragendes Motiv des Dramas ist die Vereinbarung zwischen Poseidon und Athene im Prolog, die Sieger für ihr Verhalten nach dem Sieg der furchtbaren Rache der Götter preiszugeben. Vgl. dazu E. G. O'Neill, *The Prologue of the Troades of Euripides*, a. O. 289f., der mit Recht darauf hinweist, daß diese Ankündigung die *Troerinnen* zum einzigen Drama macht, in dem eine Aussage im Prolog gemacht wird, die über den Handlungsverlauf des Dramas hinausgreift. Dazu F. Stoessl, RE s. v. Prologos, 46. Halbbd. 2331 (= Sonderdruck 33).

Nach der Nennung im Prolog, die dem Zuhörer ein größeres Wissen als den Hauptpersonen gibt<sup>33</sup>), bietet die Talthybiosszene wichtige weitere Information. Talthybios gibt – nun auf Menschenebene – in seinem Gespräch mit Hekabe 235 ff. die zweideutige Antwort 268:

*Ta.* εὐδαιμόνιζε παῖδα σὴν. ἔχει καλῶς.

*Ek.* τί τόδ' ἔλακες; ἄρ' ἀ μοι ἀέλιον λεύσσει;

*Ta.* ἔχει πόντος νιν, ὅστ' ἀπηλλάχθαι πόντων.

Wie Poseidon im Götterprolog das Stichwort *λάθρα* gab (40), so ist es Talthybios, der mit seiner ambivalenten Aussage (268, 270) die Basis liefert für das Gespräch Andromache–Hekabe, in dem Andromache im Anschluß an ihre Mitteilung vom Tode der Polyxena (622 ff.) einen Makarismos auf die Toten hält (635 ff.). *τέρψις* (635) auf den Schmerz der Mutter, die ihr Kind verloren hat, sind die Worte der Andromache und sie fügen sich gut zu den Worten des Talthybios 268 *ἔχει καλῶς* und 270, die auch nie ernstlich als Zynismus verstanden worden sind. Andromaches Worte leiten über auf den toten Hektor (661 ff.) und können so weiterführen zu ihrem lebenden Sohn Astyanax (702 ff.), an den sich die Hoffnung der Hekabe, die einzige nunmehr nach dem erfahrenen Tod der Polyxena, und der Andromache knüpft. In diesem Zusammenhang ist wohl auch von Bedeutung, daß der Dichter in dem Talthybios – Hekabe – Gespräch zu Beginn des Dramas 277 ff. Hekuba auf ihre Frage nach ihrem eigenen Schicksal verkündet, daß sie fortan Sklavin des Odysseus sein werde. Diese Eröffnung löst panischen Schrecken bei Hekabe aus. Der Hörer, der zu diesem Zeitpunkt der Dramenhandlung von dem geringen Umfang der Polyxena-rolle noch nichts, wohl aber bereits alles über ihren Tod durch den Götterprolog weiß, mag an Polyxenas Ende denken, das in der Hauptüberlieferung auch außerhalb der Euripideischen Tragödie *Hekabe* durch entscheidendes Mitwirken des Odysseus zustandekam. Eine Reihe von Zeugnissen weist darauf hin und Robert hat wahrscheinlich gemacht, daß Odysseus diese Rolle schon im alten Epos spielte<sup>34</sup>). Nicht zu übersehen ist aber Odysseus' Anteil am Tode des Astyanax in den *Troerinnen*:

33) Dazu O'Neill, a. O.; F. Stoessl RE s. v. Prologos 46. Halbbd. 2330 ff.; A. Lesky, Die trag. Dichtung der Hellenen. a. O. 382 f.

34) C. Robert, Die griechische Heldensage III, Berlin 1921, 1278. Zum archäologischen Material E. Wüst, RE s. v. Polyxena 1848, Sp. 31 ff. In der Literatur Diktys 5, 13; Eurip. Hec. 133.

721 *Ta. νικᾷ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων...*

Hekabe verliert ihr Kind durch Odysseus, Odysseus der Mörder des Astyanax und Hekabe seine Sklavin! Andromache analog dem Mythos zugeteilt dem Sohne des Toten, zu dessen Ehre Polyxena sterben mußte.

Die bedeutendste Entfaltung und Wirkung erfährt das verhalten eingebaute Motiv von der Polyxenatötung dort, wo es Euripides am auffallendsten geändert hat. Wie schon gesagt, ist es Andromache, welche als erste auf die Leiche des Mädchens trifft und die als erste die Mitteilung vom Tode Polyxenas Hekabe bringt:

626 *Av. τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη  
σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ.*

Euripides knüpft hier an Situationen an, wie sie schon aus dem homerischen Epos bekannt sind. Eine Gestalt trifft unvermittelt auf den Leichnam eines Nahestehenden. Es folgt spontanes Trauerverhalten und monologische Totenklage<sup>35</sup>). Auch hier fügt es der Dichter, und dies ist wohl seine Erfindung, daß Andromache unvermittelt auf die Leiche der Polyxena trifft, die vermutlich beim Grabe des Achill liegt. In den *Troades* wird die Leiche sicherlich nicht die pietätvolle Behandlung von Seiten der Griechen erfahren haben, wie sie der Bericht des Talthybios dort beschreibt (Hec. 571 ff.). Die hier in den *Troerinnen* zugrundeliegende Vorstellung ist die Vorstellung einer hingemordeten Kriegsgefangenen und es ist Andromache, die dem Leichnam den ersten und letzten Liebesdienst erweist. Andromache auf ihrem Weg in die Kriegsgefangenschaft läßt den Wagen halten, auf dem sie und ihr Kind zu den Schiffen, resp. zur Bühne gebracht wird, und hüllt die Tote in Gewänder und betrauert sie. Zwei Verse genügen für diese Darstellung, müssen genügen, denn Näheres soll und darf nicht gefragt werden. Wohl aber wird sich der Interpret zu fragen haben, was diese Zusammenführung der Andromache mit der toten Polyxena für den Gesamtaufbau des Dramas zu leisten imstande ist. Zunächst muß der im Prolog 39f. begonnene Handlungsstrang, der in der Talthybiosszene 260ff. weitergeführt wurde und in der Kas-

35) Unvermitteltes Zusammentreffen von Personen mit den Leichen Nahestehender, Homer, Il. XIX. 282 ff. (Briseis), XXII. 437 ff. (Andromache). Zum spontanen Trauerverhalten vgl. G. Petersmann, Die monologische Totenklage der Ilias, Rhein. Mus. 116, 1973, 3 ff.

sandraszene mit der verzweifelten Frage der Hekabe *σὺ τ', ὃ τάλαινα, ποῦ ποτ' εἶ, Πολυξένη;* (502) wiederaufgenommen erscheint, zu einem Abschluß gebracht werden. Die Mitteilung vom Tode der Polyxena durch Andromache zerstört jegliche Hoffnung ihrer Mutter, was Anlaß gibt, sich des weiteren umso stärker an das noch lebende einzige Kind aus Fürstengeschlecht zu klammern. Diese so gut begründete Hoffnung wird durch das Auftreten des Talthybios umso grausamer zerstört (709 ff.). Das von Poseidon angekündigte Nichtwissen der Hekabe muß einem Wissen weichen, das die Tragik der alten Frau vertieft. Weiters aber wird die funktionale Bezogenheit der Polyxena-gestalt zu den Hauptpersonen auch auf Andromache ausgedehnt. Ihretwegen offenbar hat der Dichter ein neues Motiv in die übliche Überlieferung gebracht, indem er Andromache mit der Leiche des Mädchens zusammentreffen ließ. Denn das Leid, das Andromache Hekabe bringen muß, wird sie in unmittelbarem Anschluß an diese Szene am eigenen Leib erfahren. Den Trost, den sie der Mutter des getöteten Mädchens gab, wird Hekabe durch ihr Verhalten gegenüber dem toten Astyanax der Mutter Andromache zurückerstatten. Wie Andromache den Leib der Polyxena in *πέπλα* (627) (626 *Av. εἶδόν νιν αὐτῆ, κάποβᾶσα τῶνδ' ὄχων ἔκρουσα πέπλοις κάπεκοψάμην νεκρόν.*) hüllte, wird Hekabe den zerschlagenen Körper des von den Mauern Troias geworfenen Astyanax in *πέπλα* hüllen (1220 *Φρύγια πέπλων ἀγάματ' ἐξάπτω χροός*). Es wird klar, daß an dieser Stelle ein von den Griechen geehrter Leichnam einer gar noch, wie in der Hekabe dargestellt, opferbereiten Polyxena in der vom Dichter gewollten Beziehung zum toten Astyanax keinen Platz hat. Das Schicksal der Polyxena wird daher auf die Schlachtung am Grab des Achill reduziert:

622 f. *Av. τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη  
σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ.*

So erwachsen die erschütternden Abschiedsworte Hekabes zum toten Astyanax 1167 ff. und ihr von tiefem Empfinden geprägtes Verhalten zur kleinen Leiche vor dem Hintergrund des eigenen, schmerzlichen Verlustes, der sie betroffen hat. Es sind Worte und Verhalten einer Frau und Mutter, der durch die Wegführung der einen und durch den Tod der zweiten Tochter nun auch das genommen wurde, was ihr noch blieb, die Hoffnung.