

SIEBEN THEBANER GEGEN THEBEN BEMERKUNGEN ZUR DARSTELLUNGSFORM IN XENOPHON, HELL. 5,4,1–12

Egert Pöhlmann zum 19. Juni 1998

Es ist eine archetypische Geschichte: ein Dorf, eine Stadt, ein Volk wird von skrupellosen Banditen bedrängt, gegen die die redlichen Einwohner machtlos sind. Also suchen sie sich in ihrer Verzweiflung Hilfe von außen, und sie finden Gehör just bei sieben Abenteurern, die nichts Besseres zu tun haben, als den Auftrag zu übernehmen und die geplagten Einheimischen von den um ein Vielfaches überlegenen Übeltätern zu befreien. Es ist, wie gesagt, eine archetypische Geschichte, die immer wieder zur künstlerischen Bewältigung herausgefordert hat, und so verwundert es nicht, daß sie in unseren Tagen am besten in dem Medium erzählt wird, das sich in der Nachfolge der Rhapsoden und des antiken Theaters die Vermittlung moderner Mythen aufs Banner geschrieben hat, im Kino, ob das nun die „Sieben Samurai“ („Shichinin no Samurai“) von Akira Kurosawa (1954)¹, der in seiner Filmästhetik viel vom antiken Epos gelernt hat, oder deren Remake, die „Magnificent Seven“ (die „Glorreichen Sieben“) von John Sturges (1960) mit den Stars von Yul Brynner bis Horst Buchholz sind.

Die Antike kennt das Motiv² in einer besonders zugespitzten Form: die sieben Helden, die sich aufmachen, eine Stadt zu erobern, sind mit ihr nicht nur durch einen Vertrag, sondern durch gemeinsame Herkunft, gar durch verwandtschaftliche Bande verknüpft – die „Sieben gegen Theben“, deren Mythos vom Bruderkrieg³ um den Besitz der Stadt zu den uralten, weit in die schriftlose Epoche zurückreichenden Elementen des Thebanischen Sagenkreises gehört. Die erhaltenen Reste⁴ stammen

¹ K. Visarius: *Shichinin no Samurai. Die Sieben Samurai*, in: Akira Kurosawa, München/Wien 1988 (Reihe Film 41) 144–159; vgl. auch allgemein S. Prince: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton 1991.

² Leider nichts zu solchen strukturellen Beziehungen zwischen Antike und Kino in dem Sammelband von M. Winkler (Hg.): *Classics and Cinema*, Lewisburg 1991; A. Collopat: *L'antiquité au cinéma*, in: BAGB 1994, 3, 332–351.

³ Vgl. D. Beyerle: *Die feindlichen Brüder von Aeschylus bis Alfieri*, Berlin/New York 1973 (Hamburger Romanistische Studien 49); E. Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart⁴ 1976, 680–682.

⁴ Vgl. E. Bethe: *Thebanische Heldenlieder. Untersuchungen über die Epen des thebanisch-argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891.

vor allem aus dem Bereich der dramatischen Poesie⁵ und der bildenden Kunst⁶, doch muß es nach antiker und moderner Überzeugung schon eine epische Ur-Thebais gegeben haben, die die Tradition bisweilen gar dem Homer selbst zuschreibt⁷.

Blickt man, wie es meist geschieht, nur auf das Motiv des Bruderkrieges, so scheint sich dagegen die Historiographie, soweit sie uns überliefert ist, von diesem Stoff eher fern gehalten zu haben⁸, obwohl die „Sieben gegen Theben“ doch zur Vorgeschichte einer der schon im Schiffskatalog der Ilias (Hom. Il. 2,505⁹) genannten griechischen Kernlandschaften zählen. Zum Beispiel werden bei Herodot Ödipus und seine Nachfahren lediglich in aller Kürze erwähnt, obwohl er über die Gegebenheiten in Theben durch Autopsie (5,59–61) Bescheid wußte. Legt man dagegen den Akzent auf das Erzählmotiv der Befreiung von der Gewaltherrschaft¹⁰, so läßt sich feststellen, daß auch auf die Geschichtsschreibung dessen suggestive Kraft eingewirkt hat. Denn es gab wohl andere berühmte Gemeinschaftsunternehmen im griechischen Mythos oder in der griechischen Geschichte, die Argonautenfahrt, die Jagd auf den Kalydonischen Eber oder den Zug der Griechen gegen Troia, aber keines, das so prägnant und konzentriert das Geschehen auf den entscheidenden Punkt hin, den Kampf um die Befreiung der Stadt, gebündelt hätte, wie der Mythos von den „Sieben gegen Theben“. Das soll im folgenden an einer Passage aus den *Hellenika* des Xenophon¹¹ exemplifiziert werden (hell. 5,4,1–12)¹².

⁵ Vgl. F.I. Zeitlin: Thebes. Theater of the Self and Society in Athens, in: J.J. Winkler, F. Zeitlin (Hg.): Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context, Princeton 1990, 130–167.

⁶ Siehe die Zusammenstellung bei K. Schefold, F. Jung: Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1989, 58–91; G.L. Armantrout: The Seven against Thebes in Greek Art. Diss. Univ. of Michigan 1990; LIMC VII (1994) 730–748 s.v. Septem (I. Krauskopf).

⁷ W. Burkert: Seven against Thebes. An oral tradition between Babylonian magic and Greek literature, in: I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale. Atti del convegno di Venezia 28–30 settembre 1977. A cura di C. Brillante, M. Cantilena, C.O. Pavese, Padova 1981, 29–51.

⁸ Vgl. den Überblick bei Armantrout (s. oben Anm. 6) 12–36, wo 25 f. auf Herod. 5,56 und Pherekydes hingewiesen ist.

⁹ Vgl. E. Visser: Homers Katalog der Schiffe, Stuttgart/Leipzig 1997, 274–276.

¹⁰ Das ursprüngliche Gleichgewicht zwischen Eteokles und Polyneikes ist schon in den *Phoenissen* des Euripides zuungunsten des Eteokles, der als Gewaltherrscher gezeichnet wird, verschoben (J. Latacz: Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993, 338–343; J. Mueller-Goldingen: Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides, Stuttgart 1985 [Palingenesia 22] 28).

¹¹ Siehe H.R. Breitenbach, RE IX A (1966) 1569–2052 (= Sonderdruck Stuttgart 1966); R. Nickel: Xenophon, Darmstadt 1979 (EdF 111); O. Lendle: Einführung in die griechische Geschichtsschreibung, Darmstadt 1992, 112–114.

¹² Umgekehrt ist auch die Tragödie eine wichtige Erkenntnisquelle für das historische Geschehen, wie exemplarisch gezeigt ist in C. Pelling (Hg.): Greek Tragedy and the Historian, Oxford 1997.

Ausgangspunkt ist die historische Wiederholung der mythischen Situation: Theben leidet unter der Gewaltherrschaft der Spartaner, die mit der Okkupation der Stadt den Höhepunkt ihrer Macht über Griechenland erreicht haben. Viele ihrer Gegner haben sich ins Exil, vor allem nach Athen, begeben müssen und sinnen nun darauf, der Usurpation ein Ende zu bereiten, was 379 v.Chr. durch das kühne Unternehmen einer kleinen, siebenköpfigen Schar in die Tat umgesetzt werden soll. Die historischen Tatsachen¹³ sind längst untersucht und auch unter Einbeziehung der Parallelüberlieferung (bes. Plutarch in der Pelopidas-Vita 6–12 und in *De Genio Socratis*¹⁴) eingehender Kritik unterzogen¹⁵, doch daß auch die narrative Strategie eines Autors die Wahrnehmung und die Auswahl der Fakten maßgeblich beeinflußt, ist noch nicht hinreichend bedacht, weder im Bezug auf diese Passage noch für Xenophon insgesamt. Denn auch wenn man davon gesprochen hat, es sei in jüngster Zeit geradezu zu einer Xenophon-Renaissance gekommen¹⁶, so ist damit – soweit es die *Hellenika* angeht –, in erster Linie der Historiker, nicht der Erzähler Xenophon gemeint. Doch Xenophon scheint darum bemüht zu sein, dieser strukturellen Nahtstelle durch die Darstellungsform besonderes Gewicht zu geben, denn mit der Befreiung Thebens durch die vertriebenen Bürger beginnt auch der Abstieg Spartas von der Höhe seiner Machtstellung über Griechenland nach dem Peloponnesischen Krieg und damit der zweite Teil der *Hellenika*. Dazu bedient er sich als darstellerischen Mittels des auch den „Sieben gegen Theben“ zugrunde liegenden Ur-Motivs, das besonders in Athen durch die Tragödienaufführungen bekannt war¹⁷.

¹³ Siehe dazu D.G. Rice: Xenophon, Diodorus and the year 379/378 B.C. Reconstruction and reappraisal, in: YCS 24, 1975, 95–130; J. Buckler: The Reestablishment of the Boiotarchia (378 B.C.), in: AJAH 4, 1979, 50–64; A. Georgiadou: Bias and Character- portrayal in Plutarch's Lives of Pelopidas and Marcellus, in: ANRW II,33,6 (1992) 4222–4257.

¹⁴ Der historische Bericht ist dort auf drei Passagen verteilt: 576A–577D, 586B–588D, 594B–598F.

¹⁵ Siehe dazu die vornehmlich quellenkritisch orientierten Untersuchungen von E. Fabricius: Die Befreiung Thebens, in: RhM 48, 1893, 448–471; A. Schäfer: Die Berichte Xenophons, Plutarchs und Diodors über die Besetzung und Befreiung Thebens. Diss. München 1930; außerdem S. Accame: L'attentato di Pelopida contro i polemarchi, in: RFIC n.s. 15, 1936, 337–355; Nickel (s. oben Anm. 11) 86–88; J. DeVoto: The Liberation of Thebes in 379/8 B.C., in: Daidalikon. Studies in Memory of R.V. Schoder. Ed. by R.F. Sutton, Wauconda 1989, 101–116; M. Sordi: Tendenze storiografiche e realtà storica nella liberazione della Cadmea in Plut. Pel. 5–13, in: I. Gallo, B. Scardigli (Hg.): Teoria e prassi politica nelle opere di Plutarco, Napoli 1995, 415–422; zuletzt A. Georgiadou: Plutarch's Pelopidas. A Historical and Philological Commentary, Stuttgart/Leipzig 1997 (Beiträge zur Altertumskunde 105) bes. 24–26, 39–43; vgl. auch A. Mastrocinque: La liberazione di Tebe (379 a.C.) e le origini della storiografia tragica, in: Omaggio a P. Treves. A cura di A Mastrocinque, Padova 1983, 237–247.

¹⁶ So F.S. Pownall, Rez. J. Dillery, Xenophon and the History of His Times, London/New York 1995, BMCRev 97.4.22; für die traditionelle Auffassung eher repräsentativ ist A. Lesky: Geschichte der griechischen Literatur, Bern/München³ 1971, 693.

¹⁷ Dabei kann für unsere Zwecke die alte Frage, ob Aischylos' Drama wiederaufgeführt

*

Der eigene Akzent, den Xenophon dieser Darstellung verleiht, ist so deutlich von der Vulgata der Überlieferung¹⁸ geschieden, daß es sich lohnt, seinen Intentionen nachzugehen. Dabei soll in einem ersten Schritt zunächst die Struktur der Erzählung betrachtet werden. Sodann ist zu fragen, woher der Autor die Inspiration zu seinem Verfahren erhalten haben könnte¹⁹. Es wird sich zeigen, daß diese Besonderheiten nicht nur zufällig sind, sondern im Dienst einer narrativen Strategie stehen, die dem besonderen Rang der berichteten Geschehnisse²⁰ entspricht. Daraus lassen sich dann auch allgemeinere Schlußfolgerungen über den Status Xenophons im Rahmen der antiken Historiographie gewinnen.

Xenophon gliedert die Passage von der Befreiung Thebens in fünf deutlich voneinander getrennte Abschnitte:

1. Einleitung (5,4,1): „Zwischenproömium“²¹;
2. die Vorbereitung für den Handstreich der Sieben (5,4,2–3);
3. die Ermordung der Polemarchen (5,4,4–7);
4. die Ermordung des Leontiades (5,4,7);
5. die Öffnung des Gefängnisses und die Information der Öffentlichkeit (5,4,8–9).

Schon die Einleitung (5,4,1–2) kündigt Außergewöhnliches an, indem Xenophon das konkrete historische Geschehen in einer bei ihm ansonsten unüblichen²²

wurde, getrost beiseite gelassen werden; vgl. z.B. E. Fraenkel: Zum Schluß der „Sieben gegen Theben“ in: *MusHelv* 21, 1964, 58–64 = in: H. Hommel (Hg.): *Wege zu Aischylos*. Bd. 2, Darmstadt 1974 (WdF 465) 38–47; R. Cantarella: Aristophanes' „Ploutos“ 422–425 und die Wiederaufführungen aischyleischer Werke, in: H. Hommel (Hg.): *Wege zu Aischylos*. Bd. 1, Darmstadt 1974 (WdF 87) 421 f.; P. Nicolaus: *Die Frage nach der Echtheit der Schlußzene von Aischylos' Sieben gegen Theben*. Diss. Tübingen 1967. – Grundsätzlich zuletzt U. Wagner: *Reprisen im Athener Dionysos-Theater im 5. und 4. Jh.*, in: E. Pöhlmann: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt et al. 1995 (Studien zur Klassischen Philologie 93) 173–178.

¹⁸ Wie Plutarch sehen die Ereignisse auch Nepos (Pelop. 2) und Diodor 15; daß sich auch Plat. (?) Theag. 127 A-C auf die Befreiung Thebens beziehe, vermutet S. Dušanić: *The Theages and the Liberation of Thebes in 379 B.C.*, in: A. Schachter (Hg.): *Essays in the Topography, History and Culture of Boiotia*, Montreal 1990 (Teiresias Suppl. 3) 65–70.

¹⁹ Vgl. auch die Bemerkungen bei Xenophon: *Hellenica*. Text by E.C. Marchant, Notes by G.E. Underhill, Oxford 1906 (ND New York 1979).

²⁰ Vgl. Dillery (oben Anm. 16) 7.

²¹ Lesky (oben Anm. 16) a.O.

²² J.-C. Riedinger: *Étude sur les Helléniques. Xénophon et l'histoire*, Paris 1991 (Collection d'Études Anciennes 120) 251: «C'est dans les *Helléniques* le seul cas de justice divine.»; Dillery (oben Anm. 16) 179 f.

sentenzhaften Wendung in Beziehung zu einer übergeordneten Macht setzt, ein Vorgehen, das in Formulierung und Inhalt eher aus Herodot²³ geläufig ist (5,4,1):

πολλὰ μὲν οὖν ἄν τις ἔχοι καὶ ἄλλα λέγειν καὶ Ἑλληνικὰ καὶ βαρβαρικά, ὡς θεοὶ οὔτε τῶν ἀσεβούντων οὔτε τῶν ἀνόσια ποιούντων ἀμελοῦσι.

Darauf folgt gleichsam die Themenangabe: Er werde davon erzählen, wie die Spartaner und ihre thebanischen Parteigänger für die unrechtmäßige Besetzung der Stadt bestraft wurden, außerdem davon, daß sieben Männer zu ihrem Sturz genügten (τὴν τούτων ἀρχὴν ἐπὶ μόνον τῶν φυγόντων ἤρκεσαν καταλύσαι; 5,4,1). Indem er die Einleitung mit der formelhaften Wendung ὡς δὲ τοῦτ' ἐγένετο διηγῆσομαι schließt, grenzt er alle in diesem Zusammenhang berichteten Ereignisse als Einheit vom Rest des Gesamtwerkes ab, so daß der Abschnitt bis 5,4,12 als retardierendes Moment im Augenblick der Peripetie fungieren kann²⁴.

Nach dieser Standortbestimmung beginnt Xenophon im 2. Abschnitt damit, das Terrain für das Geschehen in Theben zu bereiten: Der thebanische Exulant Melon lernt in Athen Phillidas, den Schreiber der spartanischen Polemarchen von Theben, kennen, der sich auf einer Dienstreise befindet. Damit sind die beiden Protagonisten der Befreiungsaktion benannt, während der Name des Pelopidas, der in den Parallelquellen als die treibende Kraft erscheint, von Xenophon gänzlich übergangen wird²⁵. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, so zeigt schon dieser Befund, daß Xenophon keineswegs ein unbestechliches Protokoll der historischen Vorgänge zu geben beabsichtigt, im Sinne des Rankeschen Prinzips, nur zu berichten, „wie es eigentlich gewesen“, obwohl er Zeitgenosse dieser Begebenheiten war, sondern sein Bericht eigenständig akzentuiert ist²⁶. Denn die Aussparung einer so bedeutenden Persönlichkeit wie der des Pelopidas kann nicht auf mangelnde Information oder auf Mißverständnisse zurückzuführen sein, sondern nur auf einen bewußten Akt des Autors.

Es gelingt dem Melon, Phillidas zu einer Verschwörung gegen die von den Spartanern eingesetzten Polemarchen zu gewinnen. Die sich dadurch bietende Gelegenheit nützt Melon sogleich, um aktiv zu werden (5,4,3):

²³ Vgl. Lendle (oben Anm. 11) 52; J. Kroymann: Götterneid und Menschenwahn. Zur Deutung des Schicksalsbegriffs im frühgriechischen Geschichtsdenken, in: Saeculum 21, 1970, 166–179, bes. 175 f.; B. Shimron: Politics and Belief in Herodotus, Stuttgart 1989 (Historia Einzelschriften 58) bes. 53–57.

²⁴ Dillery (oben Anm. 16) 179 schlägt den Bogen noch weiter und sieht in dem Einleitungssatz das Motto für den Abschnitt “from the seizure of the Cadmea in 382 to the Spartan defeat at Leuctra in 371”; vgl. a.O. 195, 222, 227.

²⁵ Breitenbach (oben Anm. 11) 1684 f. äußert sich zur Frage, ob das Absicht oder quellenbedingter Zufall sei, unentschieden.

²⁶ Vgl. Nickel (oben Anm. 11) 51.

ἐκ δὲ τούτου προσλαβὼν ὁ Μέλων ἔξ τούτων ἐπιτηδειοτάτους τῶν φευγόντων ξιφίδια ἔχοντας καὶ ἄλλο ὄπλον οὐδέν, ἔρχεται πρῶτον μὲν εἰς τὴν χώραν νυκτός.

Bei Plutarch (Pelop. 8) liest sich das deutlich anders: Dieser berichtet davon, daß die aus Theben Verbannten ein Heer gesammelt und außerhalb des thebanischen Gebiets abgewartet hätten. Um die Sache voranzubringen, habe man insgesamt zwölf Freiwillige²⁷ als Vorhut ausgewählt, von denen vier mit Namen (Pelopidas, Melon, Damokleides, Theopompos) genannt werden, während der Rest nur pauschal einbezogen wird (γενόμενοι δὲ οἱ σύμπαντες δώδεκα). Xenophon reduziert nicht nur die Zahl der Eindringlinge auf sieben, sondern schweigt zunächst auch völlig von dem zur Verstärkung bestimmten Truppenkontingent. Vielmehr scheint bei ihm das Unternehmen der kühne Handstreich einiger weniger zu sein. So bleibt auch unerwähnt, daß später durchaus noch weitere Helfer zu Melon und den anderen Verschwörern stießen²⁸. Diese Konzentration, die auf Kosten historiographischer Vollständigkeit geht, bringt jedoch unter dem Aspekt erzählerischer Ökonomie und Stringenz einen klaren Vorteil²⁹, wie die direkte Gegenüberstellung beweist:

Bei Plutarch heißt es (Pelop. 9)³⁰:

οἱ δὲ περὶ τὸν Πελοπίδαν ἐσθῆτας γεωργῶν μεταλαβόντες καὶ διελόντες αὐτούς, ἄλλοι κατ' ἄλλα μέρη τῆς πόλεως παρεισῆλθον ἔθ' ἡμέρας οὐσης. ἦν δὲ τι πνεῦμα καὶ νιφετός ἀρχομένου τρέπεσθαι τοῦ ἀέρος· <ῶ> καὶ μᾶλλον ἔλαθον, καταπεφυγότεν ἤδη διὰ τὸν χειμῶνα τῶν πλείστων εἰς τὰς οἰκίας.

Dagegen wird bei Xenophon die Ausgangssituation – der Plan von Melon und Phillidas – in knappen Zügen exponiert und das Eindringen der sieben Männer in Theben vorbereitet, ohne sich zu verzetteln (hell. 5.4,3):

ἔπειτα δὲ ἡμερεύσαντες ἐν τινὶ τόπῳ ἐρήμῳ πρὸς τὰς πύλας ἦλθον, ὡς δὴ ἔξ ἀγροῦ ἀπιόντες, ἠνίκα περὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἔργων ὀψιαίτατοι.

Mit dieser Hinführung steuert der Autor geradlinig auf die eigentlich entscheidende Tat zu, auf die Eliminierung der spartanischen Herren, und verzichtet darauf, am Rande angesiedelte Anekdoten aufzunehmen³¹. So kommt er gleich auf die von

²⁷ So auch Nep. Pelop. 2,3: *nam duodecim adolescentuli coierunt ex iis, qui exilio erant multati, cum omnino non essent amplius centum.*

²⁸ Plut. Pelop. 9 spricht von insgesamt achtundvierzig Verschwörern.

²⁹ Vgl. auch die Bewertung bei Schäfer (oben Anm. 15) 59–61.

³⁰ Nep. Pelop. 2,5: *illi ergo duodecim, quorum dux erat Pelopidas, cum Athenis interdiu exissent, ut vesperascente caelo Thebas possent pervenire, cum canibus venaticis exierunt, retia ferentes, vestitu agresti, quo minore suspicione facerent iter.* – Hier sind offenbar zwei Motive (Bauern, Jäger) miteinander kontaminiert.

³¹ Anders wiederum Plut. Pelop. 8 mit der Hippostheinitas-Episode: Dieser ist in den Anschlag eingeweiht, verliert aber die Nerven und will den Boten Chlidon nach Athen senden, um Melon und die Seinen zurückzuhalten. Doch die Frau des Chlidon kann das Zaumzeug nicht finden, so kann er nicht losreiten und muß grollend daheim abwarten. Schäfer

Phyllidas für die Polemarchen ausgerichteten Ἀφροδίσια³² zu sprechen, mit denen diese ihr erstes Amtsjahr beenden wollen³³ und die für den Anschlag genützt werden sollen. Das geschieht in einer geglückten Synthese von historischen Fakten und darstellerischer Topik, denn sexuelle Gier zählt in allen Sparten der antiken Literatur zu den stereotypen Eigenschaften von Tyrannen³⁴. Die Polemarchen erhofften sich, ihnen würden dabei edle Frauen aus Theben zu Willen sein:

οἱ δὲ - ἦσαν γὰρ τοιοῦτοι - μάλα ἠδέως προσδέχοντο νυκτερεύειν.

Auch daß sie sich dem Trunk hingeben (ταχὺ ἐμεθύσθησαν), paßt zu dem von ihnen gezeichneten Bild, gehört das doch ebenso zur Tyrannentopik. Bezeichnend sind die Unterschiede im Sprachgebrauch, die nun zu Tage treten: Phyllidas hatte angekündigt, er werde ihnen die schönsten und vornehmsten Frauen von Theben zur Befriedigung ihrer Lust zuführen (γυναίκας ... τὰς σεμνοτάτας καὶ καλλίστας τῶν ἐν Θήβαις), die Polemarchen selbst fordern ihn dazu auf, die Hetären hereinzuführen (ἄγειν τὰς ἐταίρας³⁵), was schlaglichtartig ihre Haltung gegenüber der unterworfenen Stadt Theben charakterisiert. Denn während in Athen die Hetären die Aphrodisia zu Ehren der Aphrodite als ihrer Göttin begehen³⁶, wollen die Spartaner bei ihren Aphrodisia die Frauen der von ihnen Unterworfenen zu Hetären machen.

Doch die Verblendung und Gier haben katastrophale Folgen: Sie ermöglichen, daß der erste Teil des Racheplans gelingen kann (hell. 5,4,5–6):

... ἐξελθὼν ἤγαγε τοὺς περὶ Μέλωνα, τρεῖς μὲν στεῖλας ὡς δεσποίνας, τοὺς δὲ ἄλλους ὡς θεραπαίνας. Κάκείνους μὲν εἰσήγαγεν εἰς τὸ προταμειῖον τοῦ πολεμαρχείου, αὐτὸς δ' εἰσελθὼν εἶπε τοῖς περὶ Ἀρχίαν ὅτι οὐκ ἂν φασιν εἰσελθεῖν αἱ γυναῖκες, εἴ τις τῶν διακόνων ἔνδον ἔσοιτο. ἔνθεν οἱ μὲν ταχὺ ἐκέλευον πάντα ἐξίνααι, ὁ δὲ Φιλλίδας δοὺς οἶνον εἰς ἑνὸς τῶν διακόνων ἐξέπεμψεν αὐτούς. ἐκ δὲ τούτου εἰσήγαγε τὰς ἐταίρας δῆ, καὶ ἐκάθιζε παρ' ἐκάστῳ. ἦν δὲ σύνθημα, ἐπεὶ καθίζουσιν, παίειν εὐθὺς ἀνακαλυψαμένους.

(oben Anm. 15) 55 bezeichnet das als „erquickende Szene voll Humor“, aber rügt es auch als Abschweifung.

³² Dieses Aphroditfest wird üblicherweise als ein privates, nicht ein staatlich-öffentliches Fest (z.B. Schäfer [oben Anm. 15] 56) gedeutet, vgl. auch M. Nilsson: Geschichte der griechischen Religion. Bd. 1, München ³1967, 523–526. Vgl. aber zur in mythische Zeit zurückreichenden Verbindung von Theben und Aphrodite L. Ziehen, RE 5A (1934) s.v. Thebai (Boiotien) 1505–1506. 1545. Die gesamte Thematik ist ausführlich erörtert bei V. Pirenne-Delforge: L'Aphrodite grecque, Athènes-Liège 1994 (Kernos Suppl. 4) 281–286.

³³ Zur Beziehung zwischen griechischen Magistraten und Aphrodite siehe auch F. Sokolowski: Aphrodite as Guardian of Greek Magistrates, in: HThR 57, 1964, 1–8.

³⁴ Vgl. z.B. S. Koster: Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur, Meisenheim am Glan 1980 (Beiträge zur Klassischen Philologie 99), Register s.v. Sexuelles.

³⁵ Der Kontext läßt wenig Raum für Zweifel daran, daß hier tatsächlich die Bedeutung „Hetäre“, nicht „Begleiterin“ gemeint ist (vgl. Liddell-Scott-Jones s.v. ἐταῖρος II.).

³⁶ U. von Wilamowitz-Moellendorf: Der Glaube der Hellenen. Bd. II, Berlin 1932, 151: Die Hetären Athens feiern Aphrodisia.

Was Xenophon hier erzählt, liest sich wie die Prosagrundlage eines Dramas, aus der ohne weiteres eine bühnenwirksame Darstellung werden könnte. Dazu müßte er lediglich die Schilderung des Ablaufs und die indirekte Rede in Dialogform umwandeln³⁷.

Xenophon schließt diesen Abschnitt mit einer Formel, wie sie eigentlich als Ausdruck für eine Alternativlösung bei Herodot³⁸ geläufig ist³⁹:

οἱ μὲν δὴ οὕτω λέγουσιν αὐτοὺς ἀποθανεῖν, οἱ δὲ καὶ ὡς κομαστὰς εἰσελθόντας τοὺς ἀμφὶ Μέλωνα ἀποκτεῖναι τοὺς πολεμάρχους⁴⁰.

Das ist nicht zufällig so gewählt, denn es gibt noch eine weitere Beziehung zu Herodot. Diese liegt nicht im Inhalt des Geschehens, sondern in der Erzählweise. Das literarische Muster für eine solche Verkleidungsszene wie bei Xenophon findet sich im 5. Buch von Herodots Historien, wo es um den Versuch der Perser geht, sich das makedonische Königreich des Amyntas zu unterwerfen. Zu diesem Zweck schicken die Perser sieben Gesandte (Herod. 5,17), was mit der Angabe bei Xenophon korrespondiert⁴¹. Beim Mahl, das der König ihnen zu Ehren gibt, fordern die persischen Gesandten, auch die Frauen der Makedonen sollten daran teilnehmen. Widerstrebend willigt der König ein (5,18,3 f.):

³⁷ Eine andere, eine etwaige konkrete Inszenierung betreffende Frage ist, ob die Tötung der Spartaner auf der Bühne tatsächlich als Geschehen dargestellt werden konnte. Denn die attische Tragödie vermeidet üblicherweise solche Szenen (vgl. H.-D. Blume: Einführung in das antike Theaterwesen³ 1991, 66–69), anders als in späterer, besonders römischer Zeit, wo z.B. in den Mimen des Catullus das Blut auf der Bühne in Strömen floß (dazu zuletzt L. Benz, *Neuer Pauly* 2 [1997] s.v. Catullus 2, 1039). So wird man sich auch hier (vgl. unten Anm. 65) wohl im Bedarfsfall den Einsatz eines Ekkyklemas vorzustellen haben. Offenbar das einzige mögliche Beispiel für einen gewaltsamen Tod auf offener Bühne im attischen Drama stellt der *Aias* des Sophokles dar, doch ist auch hier die moderne Forschung eher geneigt, den Selbstmord hinter die Bühne zu verlegen: P. Arnott: *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, 131–133; E. Pöhlmann: *Bühne und Handlung im „Aias“ des Sophokles*, in: *A&A* 32, 1986, 30 f. = in: ders., *Bühnendichtung* (oben Anm. 17) 112.

³⁸ Vgl. schon Herod. 1,2,1 οὕτω μὲν Ἴουβν ἐς Αἴγυπτον ἀπικέσθαι λέγουσι Πέρσαι, οὐκ ὡς Ἑλληνας κτλ.

³⁹ Plutarch hält sich in seinem Bericht an die Komasten-Version. E.V. Borthwick: *The Scene on the Pangurische Amphora. A new solution*, in: *JHS* 96, 1976, 148–151, glaubt auf diesem (in Bulgarien gefundenen) Gefäß die genaue Entsprechung zu Plutarchs Darstellung finden zu können. Wenn das zutrifft, dann ist das ein zusätzliches Argument dafür, daß Xenophon von der sonstigen Überlieferung abweicht und daß das aus gestalterischen Gründen geschieht; vgl. auch Georgiadou (oben Anm. 15) zu 11,5–10. – Mastrocinque (oben Anm. 15) 238 und passim will ausgerechnet in der Komasten-Version Elemente der tragischen Geschichtsschreibung erkennen.

⁴⁰ Das ist in etwa die Version, die sich bei Plutarch Pelop. 11 findet, wozu obendrein noch zu bemerken ist, daß es dort um ein größeres Gastmahl, nicht um eine Feier der Polemarchen im kleinsten Kreis geht.

⁴¹ Vgl. D. Fehling: *Die Quellenangaben bei Herodot. Studien zur Erzählkunst Herodots*, Berlin/New York 1971 (*Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte* 9) 155–167, bes. 160 f. über „typische Zahlen und ihre Verwendung bei Herodot“.

αἱ δ' ἐπεῖτε καλεόμεναι ἦλθον, ἐπεξῆς ἀντία ἴζοντο τοῖσι Πέρσησι. ἐνθαῦτα οἱ Πέρσαι ἰδόμενοι γυναῖκας εὐμόρφους ἔλεγον πρὸς Ἀμύντην φάμενοι τὸ ποιηθὲν τοῦτο οὐδὲν εἶναι σοφόν· κρέσσον γὰρ εἶναι ἀρχῆθην μὴ ἔλθειν τὰς γυναῖκας ἢ ἐλθούσας καὶ μὴ παριζόμενας ἀντία ἴζεσθαι ἀληθόνας σφίσι ὀφθαλμῶν. ἀναγκαζόμενος δὲ ὁ Ἀμύντης ἐκέλευε παρίζειν· πειθομένων δὲ τῶν γυναικῶν αὐτίκα οἱ Πέρσαι μαστῶν τε ἄπτοντο οἷα πλεόνως οἰνωμένοι καὶ κού τις καὶ φιλέειν ἐπειράτο.

Wie bei Xenophon zeigt sich das tyrannische Verhalten auch hier in der sexuellen Gier, die durch den Alkoholgenuß noch gefördert wird, wobei für Herodot zusätzlich zu bedenken ist, daß die Perser ohnehin mit solchen Verhaltensweisen toposch assoziiert wurden⁴². Aber auch hier wird die versuchte Untat an den Tätern gerächt, denn Amyntas' Sohn Alexandros will dem Treiben nicht tatenlos zusehen. Und so läßt er die Frauen unter dem Vorwand, sie sollten sich noch baden, bevor die Perser mit ihnen schlafen könnten, noch einmal wegschicken. Doch damit kann er Gegenmaßnahmen ergreifen (5,20,2 f. 5):

... συνέπαινοι γὰρ ἦσαν οἱ Πέρσαι, γυναῖκας μὲν ἐξελθούσας ἀπέπεμπε ἐς τὴν γυναικίην, αὐτὸς δὲ ὁ Ἀλέξανδρος ἴσους τῆσι γυναιξὶ ἀριθμὸν ἄνδρας λειογενεῖους τῆ τῶν γυναικῶν ἐσθῆτι σκευάσας καὶ ἐγχειρίδια δούς παρῆγε ἔσω ... ταῦτα εἶπας Ἀλέξανδρος παρίζει Πέρση ἀνδρὶ ἄνδρα Μακεδόνα ὡς γυναῖκα τῷ λόγῳ· οἱ δέ, ἐπεῖτε σφέων οἱ Πέρσαι ψαύειν ἐπειρῶντο, διεργάζοντο αὐτούς.

Besonders gegen das Ende des Vorganges hin ist die Parallelität zu Xenophon bis in den Wortlaut unübersehbar. Nicht nur durch die Xenophon und Herodot gemeinsame Zahl von sieben als Frauen verkleideten Männern, sondern auch durch den gesamten Ablauf der List sind diese beiden Erzählungen wesentlich enger miteinander als mit anderen solchen Verkleidungsaktionen⁴³ verbunden⁴⁴. Denn die weiteren bekannten Fälle, die mißglückte Kriegslust der Spartaner gegen die Messenier (Paus. 4,4,3⁴⁵) und die gelungene der Athener gegen die Spartaner (Plut. Sol. 8)⁴⁶, verwenden zwar jeweils das Motiv der weiblichen Verkleidung junger

⁴² S. Borzsák: Persertum und griechisch-römische Antike. Zur Ausgestaltung des klassischen Tyrannenbildes, in: *Gymnasium* 94, 1987, 289–297.

⁴³ Vgl. W.W. How, J. Wells: *A Commentary on Herodotus. With Introduction and Appendixes. Vol. II*, Oxford 1928 z.St.; Mastrocinque (oben Anm. 15) 242 f.

⁴⁴ Vgl. auch Mastrocinque (oben Anm. 15) 242. Hinzu kommt, daß die Zahl sieben bei Herodot noch ein zweites Mal im Kontext einer antityrannischen Maßnahme, nämlich beim Handstreich der Männer um Dareios gegen die Mager (Herod. 3,76 f.), eine Rolle spielt.

⁴⁵ Μεσσηνιοὶ δὲ τοῖς ἐλθοῦσι σφῶν ἐς τὸ ἱερὸν πρωτεύουσιν ἐν Μεσσήνῃ κατὰ ἀξίωμα, τούτοις φασὶν ἐπιβουλεύσαι Τήλεκλον, αἴτιον δὲ εἶναι τῆς χώρας τῆς Μεσσηνίας τὴν ἀρετὴν, ἐπιβουλεύοντα δὲ ἐπιλέξαι Σπαρτιατῶν ὁπόσοι πω γένεια οὐκ εἶχον, τούτους δὲ ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ τῷ λοιπῷ σκευάσαντα ὡς παρθένους ἀναπαυομένους τοῖς Μεσσηνίοις ἐπεισαγαγεῖν, δόντα ἐγχειρίδια· καὶ τοὺς Μεσσηνίους ἀμυνομένους τοὺς τε ἀγενεῖους νεανίσκους καὶ αὐτὸν ἀποκτείνειν Τήλεκλον.

⁴⁶ ὡς δὲ πεισθέντες οἱ Μεγαρεῖς ἄνδρας ἐξέπεμψαν ἀόπλους, καὶ κατείδεν ὁ Σόλων τὸ πλοῖον ἐλαυνόμενον ἀπὸ τῆς νήσου, τὰς μὲν γυναῖκας ἐκποδῶν ἀπελθεῖν ἐκέλευσε,

Männer, doch ohne den Kontext eines Gelages und der damit verbundenen sexuellen Übergriffe⁴⁷. Dagegen ist bei Herakleides Lembos zwar das Verkleidungs- und das Tyrannenmord-Thema zusammengeführt, doch als Tat eines Einzelnen an einem notorischen Jungfrauenschänder, der für sich das *ius primae noctis* in Anspruch nahm⁴⁸, was so ähnlich auch von Antonin. Liberal. (13,4 f.) und Pseud.-Quint. or. 282⁴⁹ berichtet wird.

Doch läßt sich Xenophons Darstellung nicht nur aus der Adaption des historiographischen Musters erklären, sie weist vielmehr eine zusätzliche Motivation auf, die durch weit zurückreichende kultische Traditionen konstituiert wird. Denn es gibt eine Verbindung zwischen der Verkleidungsaktion an den Aphrodisia⁵⁰ und den orientalischen Wurzeln der Aphrodite, die wiederum schon Herodot (1,105.

τῶν δὲ νεωτέρων τοὺς μηδέπω γενειῶντας ἐνδύμασι καὶ μίτραις καὶ ὑποδήμασι τοῖς ἐκείνων σκευασαμένους καὶ λαβόντας ἐγχειρίδια κρυπτὰ παίζειν καὶ χορεύειν προσέταξε πρὸς τῆ θαλάττῃ, μέχρι ἂν ἀποβῶσιν οἱ πολέμιοι καὶ γένηται τὸ πλοῖον ὑποχείριον. οὕτω δὲ τούτων πραττομένων, ὑπαχθέντες οἱ Μεγαρεῖς τῆ ὄψει καὶ προσμειζαντες ἐγγύς, ἐξεπήδων ὡς ἐπὶ γυναίκα ἀμιλλώμενοι πρὸς ἀλλήλους <...>, ὥστε μηδένα διαφυγεῖν, ἀλλὰ πάντας ἀπολέσθαι ... Vgl. Plutarco: La vita di Solone. A cura di M. Manfredini e L. Piccirilli, o.O. 1977, z.St.

⁴⁷ Mastrocinque (oben Anm. 15) 243 verweist außerdem auf Pausan. 6,6,2 (*recte*: 10), wo ein Euthymos einen Dämon vertreibt, der sich seine alljährliche Opfergabe, eine Jungfrau, holen will. Doch ist zweifelhaft, ob ἐνεσκευασμένος „verkleidet“ (scil. als Frau) oder „gerüstet“ bedeutet (vgl. LSJ s.v. ἐνσκευάζω). Abgesehen davon, dehnt Pausanias die Geschichte nicht über diese kurze Erwähnung hinaus aus.

⁴⁸ τὰς τε κόρας πρὸ τοῦ γαμίσκεσθαι αὐτὸς ἐγίνωσκεν. Ἀντήνωρ δὲ λαβὼν ξιφίδιον καὶ γυναικεῖαν ἐσθήτα, ἐνδυσάμενος εἰς τὴν κοίτην ἀπέκτεινε (FHG II,222 [Nr. 32], dort wird das Aristoteles-Exzerpt *περὶ πολιτειῶν* dem Herakleides Pontikos zugewiesen; siehe aber Daebritz, RE 8 [1913] 490 f.: Herakleides Lembos).

⁴⁹ *tyrannicidae praemium. tyrannus cum in arcem duci iussisset cuiusdam sororem, frater habitu sororis ascendit et occidit tyrannum. Eodem habitu magistratus illi praemii nomine statuam collocavit. iniuriarum reus est.* Vgl. M. Winterbottom: *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*. Ed. with Commentary, Berlin/New York 1984 (Texte und Kommentare 13) z. St. mit Hinweis auf Chorkios or. 11 in der Spätantike.

⁵⁰ Sonst sind solche kostümischen Geschlechtswechsel äußerst selten. Sieht man von tatsächlichen Mutationen im Mythos ab (z.B. Teiresias, Iphis), dann bleiben als prominente Beispiele nur Herakles' unheroisches Verhalten bei Omphale oder Achilles' Versuch, der Teilnahme am Troianischen Krieg zu entgehen (vgl. D. Leitaο: *The Perils of Leukippos. Initiatory Transvestism and Male Gender Ideology in the Ekdusia at Phaistos*, in: CA 15, 1995, 130–163; N. Loraux: *Herakles. The Super-Male and the Feminine*, in: D. Halperin, J.J. Winkler, F. Zeitlin [Hg.]: *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton 1990, 21–52, bes. 34; vgl. auch W. Burkert: *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*, München 1998, 113). Doch all dies ist – wie auf den ersten Blick einleuchtet – wesentlich weiter von Xenophons Schilderung entfernt als die Szene bei Herodot. – Vgl. allgemein W. Krenkel: *Transvestismus in der Antike*, in: WZ Rostock 39,9 (1990) 244–257; M.-G. Stylianoudi: *On Transvestism*, in: B. Berggren, N. Marinatos (Hg.): *Greece & Gender*, Bergen 1995 (Papers from the Norwegian Institute at Athens 2) 155–164.

131) auf die orientalische zweigeschlechtliche Istar-Astarte zurückführt⁵¹. Xenophon muß dieses Wissen aber nicht aus Herodot bezogen haben, sondern besaß es vielleicht auch aus seinen eigenen Erkundigungen, hatte er sich doch lange genug selbst im Perserreich und damit im Umkreis orientalischer Vorstellungen aufgehalten⁵².

Auch im engeren griechischen Bereich gab es solche Vorstellungen, etwa in Zypern, wo eine bärtige Aphrodite – genannt Ἀφρόδιτος – verehrt wurde, bei deren Opfer sich Männer als Frauen und Frauen als Männer verkleideten⁵³. Nach einer Angabe bei Macrobius Sat. 3,8,3, der sich auf Aristophanes⁵⁴ und vor allem Philochoros (um 300 v. Chr.) beruft, soll es auch in Athen einen solchen Kult gegeben haben⁵⁵. Wenn das zutrifft, dann wäre auch in Xenophons direkter Umgebung die Verbindung einer Erscheinungsform der Aphrodite mit Elementen des Transvestismus⁵⁶ gegeben⁵⁷.

Sofern die oben dargelegte Beobachtung richtig ist, daß Xenophons Erzählweise der Prosafabel eines Dramas entspricht, lassen sich daraus weitere Folgerungen ableiten. Denn auch das griechische Drama ist ja, wie allerdings nur selten bedacht wird, in das Phänomen des Transvestismus involviert. Bei den Aufführungen von Tragödien und Komödien wurden auch die weiblichen Rollen von Einzelperson oder Chor selbstverständlich von entsprechend verkleideten Männern ausgeübt⁵⁸.

⁵¹ W. Burkert: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart et al. 1977, 238.

⁵² Es ist immerhin nicht ganz auszuschließen, daß Xenophon bei seinem Aufenthalt im Osten auch von orientalischen Vorstellungen erfahren haben könnte, zumal die Anfänge der Thebais, der Bruderkrieg um die Heimatstadt, eine Verbindung zu orientalisch-babylonischen Wurzeln hat (Burkert [oben Anm. 7] passim). Eventuell stehen im Hintergrund auch schamanistische Traditionen (vgl. unten Anm. 57); vgl. A. Raehs: Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst, Frankfurt et al. 1990, 40–45.

⁵³ M. Delcourt: Hermaphrodite. Mythes et rites de la Bisexualité dans l'Antiquité classique, Paris 1958, 43 f.; Pirenne-Delforge (oben Anm. 32) 68 f.

⁵⁴ frg. 325 PCG (Ἡρώεες) mit weiterem Material.

⁵⁵ Aristophanes *eam Ἀφρόδιτον appellat. Laevinus etiam sic ait: Venerem igitur alium adorans, sive femina sive mas est, ita uti alma noctiluca est. Philochorus quoque in Athide eandem adfirmct esse lunam et ei sacrificum facere viros cum veste muliebri, mulieres cum virili, quod eadem et mas aestimatur et femina.* – FGh 328,184 mit dem Kommentar z. St.

⁵⁶ Zu Aphrodite und Transvestismus allgemein siehe Pirenne-Delforge (oben Anm. 32) Register s.v. travestissement.

⁵⁷ Nicht Verkleidung, sondern tatsächlichen Wechsel des Geschlechts behandelt der Teiresias-Mythos, der ebenfalls erotische Implikationen hat und in Theben angesiedelt ist; vgl. G. Ugolini: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias, Tübingen 1995 (Classica Monacensia 12) 63, zum Problem des Schamanismus; dazu auch P. Forbes Irving: Metamorphosis in Greek Myths, Oxford 1990, 162–170.

⁵⁸ Siehe N. Rabinowitz: The Male Actor of Greek Tragedy: Evidence of Misogyny or Gender Bending? in: How is it Played? Didaskalia Suppl. 1 (1995), <http://www.warwick.ac.uk/didaskalia/supplements/suppl/Rabinowitz.html>; F. Zeitlin: Playing the Other:

Der besondere dramaturgische Reiz liegt darin, daß nach der inneren Logik eines Theaterstückes die Darsteller nichts von ihrer Verkleidung wissen, wohl aber die Zuschauer, so wie auch die Leser Xenophons von vornherein eingeweiht sind. Dabei spielen Detailprobleme einer tatsächlichen dramatischen Realisation, wie die Zahl der Schauspieler, der Rolle des Chores oder der Unterschiede zwischen Komödie und Tragödie, keine Rolle.

Xenophon kreiert also seine eigene Variante eines unkanonischen „Sieben gegen Theben“-Dramas, das seine Wirksamkeit aus den Assoziationen bezieht, die beim zeitgenössischen Publikum die Geschichte vom kühnen Rachezug gegen das ungerecht usurpierte Theben, ausgeführt von sieben ausgewählten Männern, auslösen mußten. Auch hier besteht demnach eine Wechselwirkung zwischen Historiographie und Drama wie in anderer Weise zwischen Herodot und dem Prometheus Desmotes⁵⁹.

Durch den Fortgang der Handlung läßt sich die Hypothese von den dramatischen Darstellungselementen bei Xenophon bestätigen, wie abermals ein Vergleich zeigt: Plutarch berichtet, daß gleichzeitig mit dem Anschlag auf die feiernden Polemarchen auch die dort nicht anwesenden Leontidas und Hypates ausgeschaltet wurden (Plut. Pelop. 11,1)⁶⁰:

τῆς δὲ πράξεως δοκούσης ἔχειν ἤδη τὸν οἰκεῖον καιρὸν, ἐξώρων δίχα διελόντες αὐτούς, οἱ μὲν περὶ Πελοπίδαν καὶ Δαμοκλείδαν ἐπὶ τὸν Λεοντίδαν καὶ τὸν Ὑπάτην, ἐγγὺς ἀλλήλων οἰκοῦντας. Χάρων δὲ καὶ Μέλων ἐπὶ τὸν Ἀρχίαν καὶ Φιλίππον ...

Xenophon weiß dagegen nichts von einer solchen synchron verlaufenden Handlung, obwohl das bei entsprechend großer Zahl der Verschwörer eher der Logik der Sache entsprochen hätte, da auf diese Weise das Risiko des Scheiterns hätte verringert werden können. Doch unter den Bedingungen der Bühnenrealisation wäre ein solcher Handlungsverlauf nur durch den Kunstgriff eines Botenberichts o.ä. zu verwirklichen, nicht aber unmittelbar darstellbar. Entsprechend gestaltet Xenophon die Parallelität zur Seriellität um (hell. 5,4,7):

λαβὼν δὲ ὁ Φιλλίδας τρεῖς αὐτῶν ἐπορεύετο ἐπὶ τὴν τοῦ Λεοντιάδου οἰκίαν· κόπας δὲ τὴν θύραν εἶπεν ὅτι παρὰ τῶν πολεμάρχων ἀπαγγεῖλαι τι βούλοιο.

Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, in: Nothing to Do with Dionysos? (oben Anm. 5) 63–96.

⁵⁹ Dazu R. Bees: Zur Datierung des Prometheus Desmotes, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde 38) 133–241.

⁶⁰ Vgl. Georgiadou (oben Anm. 15) z. St.

Eine solche Szene an der Haustür ist abermals ein typisches dramatisches Requisit⁶¹, z.B. in den *Choephoren* des Aischylos (653 ff.)⁶² oder den *Κόλακες* des Eupolis⁶³, deren Szenerie in die äußere Gestaltung von Platons Protagoras (bes. 314D) eingegangen ist⁶⁴. Grundsätzlich sagt aber die Herkunft eines solchen dramaturgischen Elements, ob aus Tragödie oder Komödie, nichts über eine ernsthafte oder komische Tendenz der Szene aus, in der es verwendet wird.

Xenophon bemüht sich offenbar betont darum, den Gang der Handlung Schritt für Schritt zu entwickeln, statt sich auf ein knappes Resümee zu beschränken. Solche detailverliebten Schilderungen gehören viel eher in andere Gattungen, die stärker dem Anekdotischen verpflichtet sind, wie etwa die Biographie. Doch hier steuert Xenophon mit Bedacht auf eine effektvolle Lösung zu (hell. 5,4,7):

Ὁ δὲ ἐτύγγανε μὲν χωρὶς κατακείμενος ἔτι μετὰ δεῖπνον, καὶ ἡ γυνὴ ἐριουργοῦσα παρεκάθητο. ἐκέλευσε δὲ τὸν Φιλλίδαν πιστὸν νομίζων εἰσιέναι. οἱ δ' ἐπεὶ εἰσήλθον, τὸν μὲν ἀπέκτειναν, τὴν δὲ γυναῖκα φοβήσαντες κατεσιώπησαν. ἐξιόντες δὲ εἶπον τὴν θύραν κεκλεισθαι· εἰ δὲ λήψονται ἀνεωγμένην, ἠπειλήσαν ἀποκτείνειν ἅπαντας τοὺς ἐν τῇ οἰκίᾳ.

Den Dramenkonventionen entspricht auch in diesem Fall, daß nur drei Personen in dieser Szene – Phillidas, Leontiadés und dessen Frau – tatsächlich handeln, die übrigen nur stumme Begleiter sind.

Damit ist die Szene im Haus des Leontiadés beendet⁶⁵, die Tür ist wieder geschlossen, und Xenophon kann zur nächsten, zur letzten Szene seines Miniaturdramas übergehen (hell. 5,4,8):

ἐπεὶ δὲ ταῦτα ἐπέπρακτο, λαβὼν δύο ὁ Φιλλίδας τῶν ἀνδρῶν ἦλθε πρὸς τὸ ἀνάκειον, καὶ εἶπε τῷ εἰργμοφύλακι ὅτι ἄνδρα ἄγοι παρὰ <τῶν> πολεμάρχων ὃν εἰρξαι δέοι.

Ablauf und Wortwahl sind ein fast exaktes Spiegelbild der vorherigen Szene, nur hat Phillidas jetzt einen Mann weniger bei sich. Was mit dem dritten geschehen

⁶¹ Zur Tür in der Tragödie siehe R. Padel: *Making Space Speak*, in: *Nothing to do with Dionysos?* (oben Anm. 5) 336–365, bes. 354–365; H. Petersmann: *Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentechnik*, *WSt NF 5*, 1971, 91–109.

⁶² O. Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 339–341 (u.ö.); Aeschylus: *Choephoroi*. With Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986, z. St.

⁶³ PCG V, p. 380 f.

⁶⁴ U. von Wilamowitz-Moellendorf: *Platon*. Bd. I, Berlin ⁵1959, 205.

⁶⁵ Zwar sind Dramenszenen in einem Haus o.ä. eher selten, kommen aber doch vor (z.B. in den *Myrmidonen* des Aischylos: Achilleus im Zelt) und sind dramaturgisch kein unlösbares Problem. Eventuell könnte man an den Einsatz eines Ekkyklemas denken wie in anderen Szenen der attischen Tragödie (zusammengestellt bei E. Pöhlmann: *Der Chor der Tragödie an den Grenzen der Bühnenkonventionen des 5. Jh.*, in: ders., *Bühnendichtung* [oben Anm. 17] 63–71; vgl. H.-J. Newiger: *Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas*, in: ders.: *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996 [Drama Beiheft 2] 96–106).

ist, ob er etwa als Bote zu den übrigen Verschwörern zurückgekehrt ist oder als Wache vor dem Haus des Leontiades belassen wurde, verrät der Autor nicht. Da Phillidas jeweils nur mit wenigen Männern unterwegs ist, wäre eine Parallelaktion auch bei der beschränkten Kapazität der Verschwörer ohne weiteres möglich gewesen, ja es ist sogar wahrscheinlich, daß sie stattgefunden hat⁶⁶.

Doch Xenophon setzt auf den Effekt, den er dadurch erzielen kann, daß Phillidas den Beherrschern der Stadt und ihren Handlangern als vertrauenswürdig bekannt ist. Das hat auch beim letzten Versuch Erfolg (hell. 5,4,8):

ὡς δὲ ἀνέωξε, τοῦτον μὲν εὐθὺς ἀπέκτειναν, τοὺς δὲ δεσμώτας ἔλυσαν.

Doch im Gegensatz zur Aktion bei Leontiades faßt sich der Autor nun kürzer und verzichtet darauf, auch diese Szene breit auszumalen. Nicht einmal der Name des Kerkermeisters, der offenbar keine weiteren Gehilfen hat, wird verraten. Vielmehr will Xenophon nun schnell zum Ende kommen (hell. 5,4,8 f.):

καὶ τοὺτους μὲν ταχὺ τῶν ἐκ τῆς στοᾶς ὄπλων καθελόντες ὥπλισαν, καὶ ἀγαγόντες ἐπὶ τὸ Ἄμφειον θέσθαι ἐκέλευον τὰ ὄπλα. ἐκ δὲ τούτου εὐθὺς ἐκήρυττον ἐξιέναι πάντας Θηβαίους, ἰπέας τε καὶ ὀπλίτας, ὡς τῶν τυράννων τεθνεώτων. οἱ δὲ πολῖται, ἕως μὲν νῦξ ἦν, ἀπιστοῦντες ἡσυχίαν εἶχον.

Mit der Befreiung der Gefangenen endet der auf wenige Einzelpersonen konzentrierte Abschnitt der Erzählung und geht geradezu in einer Massenszene auf, in der Xenophon auch die Informationen über das athenische Hilfskontingent nachträgt, die z.B. bei Plutarch bereits zu Beginn der Verschwörungshandlung gegeben werden, wo sie strenggenommen auch hingehören.

Eine vorläufige Bilanz von Xenophons „Sieben gegen Theben“ zeigt also: Der Autor hat die Darstellung der Vorgänge im Vergleich zu den Parallelquellen deutlich konzentriert und personalisiert, was dem Geschehen an sich schon mehr Plastizität gibt. Dieser Effekt wird durch den Kunstgriff noch gesteigert, daß Xenophon das ganze Geschehen deutlich von der Umgebung abgrenzt und in eine dramatische Fabel kleidet. Den ersten Höhepunkt in diesem dramatischen Ablauf bildet eine Verkleidungsszene, deren Einfügung mehrfach motiviert ist: durch den Kontext des aphrodisischen Festes, durch die Herodot-Reminiszenz und schließlich durch die Bühnenwirksamkeit einer solchen Szene. Auch der Rest des Abschnitts fügt sich in das Schema einer an dramatischen Mustern orientierten Gestaltung.

*

⁶⁶ Anders Schäfer (oben Anm. 15) 63 f., der es für ein „Erfordernis der Taktik“ der Verschwörer hält, „ihre Kräfte möglichst zusammenzuhalten und einen Streich nach dem anderen zu führen“.

Wenn all das zutrifft, hat das auch Konsequenzen für das Bild vom Geschichtsdarsteller Xenophon und seinen Platz in der Gattungsentwicklung. Die Integration von Elementen der Dichtung in prosaische Genera ist grundsätzlich bekannt. Daß hierbei dem Drama eine noch größere Bedeutung als dem Epos zukommt, darf gleichfalls nicht verwundern, denn während sich die Geschichtsschreibung im Erzählduktus mit der epischen Darstellung vergleichen läßt, wohnt der Integration dramatischer, also deutlich als fremdartig zu verspürender Elemente ein wesentlich höherer Aufmerksamkeitswert inne, der sich zur Akzentuierung bedeutender Ereignisse gezielt nutzen läßt. Speziell für Athen, die Heimat des Xenophon, ist darüber hinaus bezeichnend, daß das Epos, besonders Homers Werke, hier niemals einen so hohen Stellenwert hatte wie im übrigen Griechenland. Die Leerstelle konnte eben durch das Drama ausgefüllt werden. Allerdings konnte eine Übernahme dramatischer Darstellungsformen erst zu einem Zeitpunkt lohnend erscheinen, zu der diese Gattung auch als literarisch anspruchsvoll etabliert war, also erst nachdem Dichter wie Aischylos, Sophokles und Euripides sie im Lauf des 5. Jahrhunderts zur Blüte geführt hatten.

Xenophons Verfahren hat sowohl synchrone als auch diachrone, gattungsge-
schichtliche Parallelen. So hat zu seinen Lebzeiten Platon immer wieder Komö-
dienszenen in die Erzählung seiner Dialoge transformiert⁶⁷. Zum anderen ist – was
literaturgeschichtlich wohl wichtiger ist – Xenophons Verfahren ein Schritt auf dem
Weg zur Etablierung des oft als „tragische Geschichtsschreibung“ apostrophierten
Phänomens. Üblicherweise werden deren Anfänge mit dem Werk des Duris von
Samos (um 300 v.Chr.) in Verbindung gebracht, der im Proömium der *Makedonika*
ein entsprechendes literarisches Programm entworfen habe. Doch diese auf E.
Schwarz zurückgehende Ansicht steht in dieser Form auf eher tönernen Füßen, zu-
mal auch die Aussagekraft des Terminus „dramatische Geschichtsschreibung“ um-
stritten ist und statt dessen z.B. „mimetische Geschichtsschreibung“⁶⁸ vorgeschla-
gen wird. Wie aber O. Lendle plausibel annimmt, ist von Duris nicht eine abstrakte
Theorie unter Rückgriff auf die Poetik des Aristoteles neu entworfen, sondern die
gängige Praxis theoretisch untermauert worden⁶⁹. Deren Wurzeln reichen weit in
die Gattungsgeschichte zurück, ja sie scheinen⁷⁰ zur Historiographie zu gehören,

⁶⁷ R. Brock: Plato and Comedy, in: "Owls to Athens". Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover. Ed. by E.M. Craik, Oxford 1990, 35–49, bes. 42; zum Verhältnis Platons zur Tragödie siehe M. Erler: Anagnorisis in Tragödie und Philosophie. Eine Anmerkung zu Platons Dialog „Politikos“, in: diese Zeitschr. NF 18, 1992, 147–170; H. Görgemanns: Platon, Heidelberg 1994, 59 f.

⁶⁸ K. Meister: Die griechische Geschichtsschreibung. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Stuttgart/Berlin/Köln 1990, 95–102.

⁶⁹ Lendle (oben Anm. 11) 187.

⁷⁰ Diese vorsichtige Formulierung ist nötig, da es bis jetzt offenbar noch keine systematische Gesamtbehandlung dieses Phänomens gibt, sondern nur Einzelbeobachtungen, z.B. für den römischen Bereich S. Koster: *Certamen centurionum* (Caes. Gall. 5,44), in: Gymnasium

seit sie durch Herodot als literarische Kunstform etabliert wurde⁷¹. Auch wenn Xenophon beansprucht, das Werk des Thukydides fortzusetzen⁷², hat er doch viel von dessen Antipoden Herodot⁷³ gelernt.

Indem Xenophon den Mythos der „Sieben gegen Theben“ umformt und neu erzählt, gewinnt er nicht nur ein die Dignität des ihm besonders am Herzen liegenden Abschnitts steigerndes Element, sondern auch einen Anknüpfungspunkt für das Motiv der Hybris, das den Umschlag von Aufstieg und Fall der spartanischen Macht illustriert und als der Sphäre übermenschlicher Gerechtigkeit zuzurechnendes Prinzip für die Entfaltung dramatischer Handlungen wesentlich ist⁷⁴.

Damit aber zeigt sich, daß der Weg, den die Geschichtsschreibung in ihrer Entwicklung hin zu einer literarischen Kunstform beschreitet, nicht durch jähe Richtungswechsel und treppenartige Anstiege gekennzeichnet ist, sondern stetig verläuft. Wie sehr diese literarische Komponente untrennbar zur antiken Geschichtsschreibung gehört, läßt sich an einem Autor wie Xenophon, der eher den Normalfall der Gattung repräsentiert als etwa ein Herodot, besonders deutlich erkennen. Und sogar in der Neuzeit läßt sich Klio nicht nur als Protokollführerin des Weltgeschehens, sondern auch als dessen Dichterin antreffen, was die Selbstreflexion allmählich ins Bewußtsein der modernen Historiker rückt⁷⁵.

Wohl bestimmt Aristoteles als das Proprium der Geschichtsschreibung, sie berichte τὰ γινόμενα, die Tragödie οἷα ἂν γένοιτο (poet. 9), dennoch sind in der historiographischen Praxis die Unterschiede nicht so kategorial, wie die reine Theorie es will. Denn das Bestreben, historische Vorgänge auch in darstellerisch stimmiger,

85, 1978, 160–178; O. Schönberger: Darstellungselemente in Caesars *Bellum Gallicum* 7,25,26, in: *Gymnasium* 95, 1988, 141–153; G.O. Rowe: *Dramatic Structures in Caesar's Bellum Civile*, in: *TAPhA* 98, 1967, 399–414; B.L. Ulman: *History and Tragedy*, in: *TAPhA* 73, 1942, 25–53.

⁷¹ Vgl. z.B. A.E. Raubitschek: Die schamlose Ehefrau, in: *RhM* 100, 1957, 139–141; Herod. 1,8,3 ist auf eine Tragödienvorlage zurückzuführen; H.P. Stahl: Herodots Gyges-Tragödie, in: *Hermes* 96, 1968, 385–400; R. Rieks: Eine tragische Erzählung bei Herodot (*Hist.* 1,34–45), in: *Poetica* 7, 1975, 23–44, wo 32–42 sogar die „dramatische Organisation“ der Adrastos-Handlung im Detail nachvollzogen wird; C. Chiasson: *Tragic Diction in Herodotus. Some possibilities*, in: *Phoenix* 36, 1982, 156–161; B. Laurot: *Remarques sur la Tragédie de Crépus*, in: *Ktema* 20, 1995, 95–104.

⁷² Siehe das provozierende Buch von L. Canfora: *Die verlorene Geschichte des Thukydides*, Berlin 1990 (ital. Original u.d.T.: *Storie di oligarchi*, Palermo 1983).

⁷³ Lendle (oben Anm. 11) 80 f.

⁷⁴ Vgl. Kroymann (oben Anm. 23) 177 ff. über Hybris bei Herodot und Aischylos.

⁷⁵ Siehe H. White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart 1986; ders.: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt 1994, 553 u.ö.; vgl. auch H.R. Jauss: *Geschichte der Kunst und Historie*, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1971, 220.

in sich geschlossener Form zu präsentieren, gehört wesentlich zur anspruchsvollen Historiographie⁷⁶. Das gilt selbstverständlich für Herodot, aber auch für Thukydides, der ein solches Verfahren im „Methodenkapitel“ ausdrücklich für die referierten Reden ankündigt⁷⁷.

Insofern läßt sich auch die Interpretation von Xenophons Schilderung der Befreiung Thebens nicht auf die Frage nach den Quellen oder nach der historischen „Richtigkeit“ reduzieren. Sie bleibt naiv und defizitär, bezieht man nicht das Bestreben des Autors ein, den entscheidenden Wendepunkt der von ihm erfaßten Epoche, den Umschlag vom Aufstieg zum Fall der spartanischen Vormachtstellung über Griechenland, in angemessener Form zu würdigen.

Zu diesem Zweck erzählt er den Mythos von den „Sieben gegen Theben“, angereichert durch weitere mythisch-religiöse Elemente, in einer Weise neu, daß er die Grundlage für ein spannendes Zeitgeschichtsdrama hätte bilden können – oder für einen Abenteuerfilm, der den besten Vertretern dieses Genres nicht nachstehen müßte.

Erlangen

Ulrich Schmitzer

⁷⁶ Vgl. für die römische Zeit die Bemerkungen von K. Stiewe: Wahrheit und Rhetorik in Caesars Bellum Gallicum, in: diese Zeitschr. NF 2, 1976, 149–163.

⁷⁷ Thuk. 1,22,1: καὶ ὅσα μὲν λόγῳ εἶπον ἕκαστοι ἢ μέλλοντες πολεμήσειν ἢ ἐν αὐτῷ ἤδη ὄντες, χαλεπὸν τὴν ἀκρίβειαν αὐτὴν τῶν λεχθέντων διαμνημονεῦσαι ἦν ἐμοὶ τε ὧν αὐτὸς ἤκουσα καὶ τοῖς ἄλλοθεν ποθεν ἐμοὶ τε ἀπαγγέλλουσιν· ὡς δ' ἂν ἐδόκουν μοι ἕκαστοι περὶ τῶν αἰεὶ παρόντων τὰ δέοντα μάλιστα εἰπεῖν, ἐχομένῳ ὅτι ἐγγύτατα τῆς ξυμπάσης γνώμης τῶν ἀληθῶς λεχθέντων, οὕτως εἶρηται. Vgl. White, Metahistory (oben Anm. 75) 316.