

DIETRICH EBENER

DER RHESOS

(Versuch einer allgemeinen Einführung in die Problematik des Stücks)

Der zehnte Gesang der Ilias, die *Δολώνεια*, die „Geschichte von Dolon“, enthält eine Erzählung, die sich zwar zeitlich in den Rahmen des Geschehens einfügt, aber auf die weitere Entwicklung der epischen Gesamthandlung keinen Einfluß ausübt. Schon nach antiker Überlieferung ist sie erst nachträglich in den Zusammenhang des Gedichtes gestellt worden.

Seit zehn Jahren versucht das griechische Heer ohne einen entscheidenden Erfolg, die Stadt Troja zu erobern. An dem Tage, der den in der *Δολώνεια* erzählten Ereignissen voraufgeht, haben die Trojaner unter Hektors Führung die Griechen im Kampfe bis an das befestigte Schiffslager zurückgedrängt. Der Beginn der Dunkelheit zwingt zum Abbruch der Schlacht. Hektor führt die Trojaner nicht in die Stadt zurück. In der Hoffnung, das Lager zu erobern und die Griechen zu vernichten, will er den Kampf sogleich bei Tagesanbruch fortsetzen. Deshalb schlägt er in der Ebene, die sich vor der Stadt Troja erstreckt, ein Feldlager auf und ordnet äußerste Wachsamkeit an.

Die Griechen befürchten einen nächtlichen Überfall der Trojaner und stellen in dem Raum zwischen Graben und Mauer ihres Lagers starke Feldwachen aus. Die Feldherrn kommen zu einer Beratung zusammen. Unter dem Eindruck der Niederlage ist Agamemnon zur Versöhnung mit Achilleus bereit, dessen erneute Teilnahme am Kampf allein einen Umschwung der Lage herbeizuführen verspricht. Eine Gesandtschaft jedoch, die an Achilleus gerichtet wird und dem Grollenden jegliche Genugtuung für die ihm seinerzeit von Agamemnon zugefügte Schmach zusagt, kehrt unverrichteter Dinge zurück; der Peleussohn verharret in seiner Unnachgiebigkeit und will erst dann wieder in den Kampf eingreifen, wenn Hektor die Schiffe der Griechen in Brand steckt und seinen Angriff auf das Lager der Myrmidonen ausdehnt. Da entschließen sich die Feldherrn auf den Rat des Diomedes, den Kampf am folgenden Tage ohne Achilleus weiterzuführen, und begeben sich zur Ruhe.

Hier setzt die Handlung der *Δολώνεια* ein. Der von Sorgen um die Zukunft gequälte Agamemnon kann keinen Schlaf finden. Er verläßt sein Zelt, um erneut den greisen Nestor um Rat zu bitten. Unterwegs begegnet er seinem Bruder Menelaos, den ebenfalls die Unruhe vom Lager getrieben hat. Beide beschließen, noch einmal die Feldherrn zu einer Besprechung zusammenzurufen. Man trifft sich bei den Feldwachen und berät sich jenseits des Grabens. Nestor schlägt vor, einen Kundschafter zu entsenden, der sich zu den Trojanern schleichen und deren Absichten in Erfahrung bringen solle. Diomedes zeigt sich zu dem Gange bereit und wählt Odysseus zu seinem Begleiter. Beide rüsten sich, richten ein Gebet um Beistand an Pallas Athene und brechen auf.

Zu gleicher Zeit hat auch Hektor eine Versammlung der tapfersten Trojaner einberufen. Er will wissen, ob die Griechen nach der heute erlittenen Niederlage

etwa auf Flucht über See sinnen, und sucht einen Freiwilligen, der die gefährliche Aufgabe übernimmt, als Späher das Schiffslager aufzusuchen und Klarheit über die Pläne des Gegners zu gewinnen. Dolon meldet sich, bedingt sich aber als Belohnung für seine Tat die Rosse des Achilleus aus, die ihm nach errungenem Siege als Ehrenbeute überlassen werden sollen. Hektor sagt ihm Erfüllung seines Wunsches zu. Dolon wappnet sich und macht sich auf den Weg.

Odysseus bemerkt den unbesonnenen Vorwärtseilenden. Er und Diomedes legen sich in einen Hinterhalt, lassen Dolon zunächst an sich vorüberlaufen, um ihn vom Trojanerheer abzuschneiden, und fallen dann über ihn her. Dolon sucht zu entfliehen. Aber Diomedes schleudert nach einem Halteruf seinen Speer absichtlich an ihm vorbei und bringt ihn damit zum Stehen. Dolon bittet, sein Leben zu schonen, und stellt ein reiches Lösegeld für seine Person in Aussicht. Von Odysseus befragt, gibt er bereitwillig Auskunft über seinen Auftrag, über die Bewachung des trojanischen Lagers und die Einteilung der verbündeten Truppen; insbesondere berichtet er von den erst kürzlich eingetroffenen Thrakern, die abgesondert von den übrigen ihren Platz hätten, dem griechischen Lager zunächst; ihr König Rhesos weile unter ihnen, ausgerüstet mit prachtvollen Waffen und einem Streitwagen, der von einem Gespann auserlesener schneeweißer Rosse gezogen werde. Dolons Hoffnung, mit dem Leben davonzukommen, erfüllt sich nicht. Finster spricht Diomedes zu ihm (K 449—453)¹:

„Ließen wir dich nämlich jetzt auch gegen ein Lösegeld laufen,
kämst du doch später gewiß zu den schnellen Schiffen der Griechen,
entweder als ein Spion oder auch zu offenem Kampfe;
mußt du sterben jedoch, von meinen Fäusten bezwungen,
wirst du niemals wieder Verderben bereiten den Griechen!“

Nach diesen Worten erschlägt er den Gefangenen. Odysseus richtet ein Gebet des Dankes für den erzielten Erfolg an Athene. Dann kennzeichnen sie die Stätte, um auf dem Rückweg die Waffen des Getöteten mitnehmen zu können, und setzen ihren Weg fort. Über das Schlachtfeld des gestrigen Tages dringen sie in das trojanische Lager ein (469—514):

Vorwärts schritten sie nun, über Waffen und blutiges Erdreich,
und gelangten sogleich zur Abteilung der thrakischen Krieger.
Die aber schliefen, von Mühen erschöpft. Ihre trefflichen Waffen
lagen geordnet bei ihnen am Boden in dreifacher Reihe.
Bei einem jeden stand das Doppelgespann seiner Pferde.
Rhesos schlief in der Mitte, daneben waren mit Riemen
an die Wagenbrüstung die hurtigen Rosse gebunden.
Ihn sah Odysseus als Erster und zeigte ihm seinem Gefährten:
„Das ist der Held, Diomedes, und das dort sind seine Rosse,
die uns soeben Dolon beschrieben hat, den wir getötet.
Auf jetzt, zeig deine Tapferkeit! Bleibe nicht untätig stehen
mit bewaffneter Hand, sondern binde vom Wagen die Pferde!
Oder erschlage die Männer, ich nehme die Pferde!“ So sprach er.
Jenem gab Mut ein die helläugig blickende Göttin Athene,
ringsum begann er zu töten. Ein gräßliches Stöhnen erhob sich
unter den Hieben des Schwertes, gerötet vom Blut ward die Erde.
Wie ein Löwe sich stürzt auf säumig gehütete Herden
und voller Mordgier springt in die Reihen der Schafe und Ziegen,
so überfiel der Sohn des Tydeus die thrakischen Krieger,
bis er ein Dutzend erschlagen. Doch alle, die mit dem Schwerte
tödlich er traf, sie packte am Fuß der kluge Odysseus,

räumte beiseite sie, in der wohlbedachten Voraussicht, die mit stattlichen Mähnen geschmückten Rosse gewannen derart leichter den Durchgang und brauchten nicht zu erschrecken, träten auf Leichen sie; war ihnen das ja noch nicht widerfahren. Als nun der Sohn des Tydeus den thrakischen König erreichte, raubte er ihm als Dreizehntem gleichfalls das wonnige Leben, während er stöhnte im Schlaf; denn ihn quälte ein schreckliches Traumbild. Aber der kühne Odysseus löste inzwischen die Rosse, koppelte sie mit den Riemen und trieb sie aus dem Getümmel, nutzend den Bogen als Peitsche; er hatte es nämlich vergessen, aus dem kunstvollen Wagen die glänzende Geißel zu nehmen. Und er piff, Diomedes, dem göttlichen Helden, zum Zeichen. Der aber stand und sann, welchen Hauptstreich er führen noch könnte, ob er das Fahrzeug, auf dem die kunstreichen Rüstungen lagen, fort an der Deichsel schleppe oder auf Armen es trüge, oder der Masse der thrakischen Krieger das Leben entreiße. Während er dies noch im Herzen erwog, trat zu ihm Athene und ermahnte den göttlichen Helden: „Vergiß nicht den Heimweg, Sohn des tapferen Tydeus, zu den bauchigen Schiffen, daß du ja nicht als Flüchtling zurückkehrst! Es könnte sehr leicht ein anderer Gott auch die Troer erwecken!“ So mahnte Athene. Er verstand die Stimme der Göttin, und eilig bestieg er eines der Rosse; es peitschte mit seinem Bogen Odysseus, und sie sprangten gestreckten Laufs zu den Schiffen der Griechen.

Zwar werden die Trojaner von dem auf ihrer Seite stehenden Apollon geweckt, und voller Schreck und Entsetzen erkennen sie das nächtliche Blutbad, das sich in ihren Reihen ereignet hat. Aber zur Verfolgung der Täter ist es zu spät. Diomedes und Odysseus erreichen mit ihrer Beute unangefochten das griechische Lager.

So weit die Ilias.

Nun ist uns unter den Stücken des Euripides eine Tragödie mit dem Titel „Rhesos“ überliefert. In ihr wird das in der *Δολώναις* erzählte Geschehen dramatisch gestaltet. Eine knappe Übersicht über den Handlungsverlauf der Tragödie mag die durch die Form wie durch die Absicht des Dichters bedingten Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen im Umriß erkennen lassen.

Der Zuschauer sieht sich in das trojanische Feldlager versetzt. Es ist tiefe Nacht. Aufgeregt stürmt der Chor der Wachen zum Zelt Hektors und ruft ihn heraus, um ihn über außergewöhnliche Vorgänge im Griechenlager, über Feuerglanz und lärmende Bewegung, zu unterrichten. Hektor glaubt, die Griechen rüsteten sich nach ihrer gestrigen Niederlage zur Flucht über See, und ist drauf und dran, sein Heer zu alarmieren und sofort über die fliehenden Feinde herzufallen.

Umsonst sucht der Chor dem König die Gefahren seines Planes klarzumachen. Erst als Aineias erscheint, gleichfalls Bedenken ausspricht und auf die unheilvollen Folgen hinweist, die solch ein nächtlicher Angriff auf das befestigte feindliche Lager zeitigen könne, gibt Hektor nach. Er zeigt sich einverstanden mit dem Vorschlag, einen Kundschafter zum Schiffslager zu entsenden und durch ihn über die Absichten der Griechen Genaueres zu erfahren.

Auf Hektors Frage, wer von den Trojanern freiwillig den gefährvollen Gang unternehmen wolle, meldet sich Dolon. Nachdem er sich die Rosse des Achilleus als Ehrenlohn für seine Tapferkeit ausbedungen hat, breicht er auf. Ihn geleiten die Glückwünsche des Chors, der den Mut des Helden bewundert und Apollons Hilfe für seine erfolgreiche Wiederkehr erfleht.

Ein Hirt trifft ein mit der Nachricht, der Thrakerkönig Rhesos sei mit einem großen Heer zur Unterstützung der Trojaner auf dem Anmarsch und werde in Kürze

eintreffen. Während der Chor die Meldung freudig begrüßt, zeigt sich Hektor abweisend und möchte, in der Gewißheit, den Krieg bereits entschieden zu haben, am liebsten den ungebetenen Helfer zurückschicken. Erst auf Zureden des Chors wie des Hirten entschließt er sich, den Thraker als Bundesgenossen aufzunehmen. Der Chor feiert im Liede den neuen Verbündeten als Befreier von den Lasten des Krieges.

Rhesos erscheint. Hektor empfängt ihn mit Vorwürfen, weil er den Freunden in der Not recht spät zu Hilfe komme. Rhesos entschuldigt sein verspätetes Eingreifen mit einem Krieg, den er gegen ein Skythenvolk habe führen müssen, und erbietet sich, das Griechenheer an einem Tage zu vernichten und danach mit Hektor Griechenland selbst anzugreifen und zu unterjochen. Hektor mahnt ihn, über dem Ferneren nicht das Nächstliegende zu vernachlässigen, und weist ihm seinen Lagerplatz an. Der Chor grüßt den nahenden Morgen und geht gleichfalls ab, um die Ablösung zu wecken.

Odysseus und Diomedes schleichen herbei. Sie haben Dolon auf ihrem Wege gefangengenommen, über die Wachen, die Losung und das Lager Hektors ausgefragt und dann erschlagen. Nun stutzen sie vor dem leeren Zelt Hektors, dem ihr Anschlag geglückt hat. Schon glauben sie, unverrichteter Dinge abziehen zu müssen, da erscheint Athene und nennt ihnen als neues Ziel den soeben eingetroffenen König Rhesos, den es zu erschlagen gelte, bevor er als Kämpfer Verderben über die Griechen bringe. Während Odysseus und Diomedes zur Tat schreiten, beruhigt Athene, indem sie sich für Aphrodite ausgibt, den sorgenvoll herbeieilenden Alexandros, den die unbestimmte Nachricht von der Ankunft feindlicher Kundschafter auf die Suche nach Hektor getrieben hat. Sie veranlaßt ihn, zu seinem Lager zurückzugehen. Die griechischen Helden, die inzwischen ihr blutiges Werk vollbracht haben, ruft sie zu schleuniger Flucht.

Der Chor der Wachen, der Lärm bei den Thrakern vernommen und verdächtige Gestalten gesehen hat, ohne über das Vorgefallene genau unterrichtet zu sein, stellt den fliehenden Odysseus. Dieser vermag den Chor zu täuschen und auf eine falsche Fährte zu locken. Er selbst entkommt. Der Chor rätselt über den Unbekannten, dessen er nicht habhaft werden konnte, und vermutet in dem Täter den schon durch andere listige Streiche bekannten Odysseus.

Schwerverwundet kommt der Wagenlenker des Rhesos und berichtet über das Gemetzel, dem sein König und mehrere andere Thraker zum Opfer gefallen seien. Er glaubt, Trojaner seien die Mörder gewesen. Der Chor verwahrt sich gegen diesen Verdacht.

Hektor kehrt zurück und tadelt streng den Chor, weil er seines Wächteramtes so schlecht gewaltet habe. Schärfste Bestrafung droht er ihm an. Flehentlich beteuert der Chor seine Unschuld. Der Wagenlenker äußert erneut seinen Verdacht und bezichtigt Hektor selbst der Tat. Auch als Hektor empört die Beschuldigung von sich weist und den Befehl erteilt, dem Verwundeten Hilfe in seinem eigenen Hause zu gewähren, bleibt jener bei seiner Behauptung. Der Chor beklagt das Unglück, das durch die Ermordung des Thrakerkönigs erneut über Troja hereingebrochen ist.

Da erscheint die göttliche Mutter des erschlagenen Helden, ihren toten Sohn in den Armen. Ihr Trauergesang klingt aus in die gegen Athene gerichtete Anklage, die Tat verschuldet zu haben. Nur einen schwachen Trost vermag ihr die Gewißheit zu bieten, daß ihr Sohn als Daimon in einer Höhle Thrakiens weiterleben werde. Für die Trojaner bedeuten ihre Worte die endgültige Aufhellung des Geschehens und die Befreiung von dem Vorwurf eigener Schuld. Während der Tag anbricht

erteilt Hektor voller Siegeszuversicht den Befehl zum Aufbruch und zur Fortsetzung des Kampfes.

Schon diese knappe Übersicht zeigt, wie der dramatische Dichter es verstanden hat, in Anlehnung an seine epische Vorlage eine Folge lebendiger Szenen mit flüssig abrollender Handlung zu schaffen. Diesem Ziel dienen teils Erweiterungen und Steigerungen von Motiven, die bereits im Epos gegeben waren, teils aber auch Änderungen derartiger Motive sowie schließlich geschickt angebrachte Neuerungen. Um die Frage nach dem Gehalt des Werkes zu beantworten, müssen wir dieser Tätigkeit des Dichters nachgehen.

Die Verlegung des Schauplatzes in das trojanische Lager ergibt sich als notwendige Voraussetzung. Auf einen Prolog im überkommenen Sinne wird verzichtet. Gleich die erste Szene bringt spannungsgeladene Handlung. Zwar erfährt der Hörer nicht, was Feuer und Lärm im Griechenlager zu bedeuten haben. Aber darauf kommt es dem Dichter nicht an. Ihm genügt es, das Herbeistürmen der Wachen zu motivieren, ihre Bestürzung und den schreckensvollen Eifer, mit dem sie ihrem Feldherrn das Ungewöhnliche, Verdachterregende mitteilen. Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, der Dichter habe mit Absicht ein Element des Schattenhaften, des Undurchsichtigen in der Handlung belassen, um mit ihm die nächtliche Szene auch vom Geschehen her zu unterstreichen. Wie die auftretenden Personen in ihren Sorten immer wieder darauf hinweisen, es sei Nacht, es herrsche tiefe Dunkelheit, man könne nicht deutlich sehen - dies für eine Aufführung bei Tage unter freiem Himmel, wie wir sie für die damalige Zeit ansetzen müssen, auch eine notwendige Stütze für die Vorstellungskraft der Zuschauer -, so fängt sich der Blick dessen, der das Geschehen kritisch durchmustern will, an Zwielfichtigem. Man sieht ein Bestimmtes, sich gerade Darbietendes, verliert es aber dann wieder aus dem Auge.

Das beginnt mit der erwähnten Frage nach dem Sinn des Getöses und der Feuer, die der Hörer nicht beantwortet findet, und setzt sich kurz darauf fort in der Dolonszene. Hat in der Ilias der Kundschafter schlicht seine Belohnung gefordert und zugestanden erhalten, so entspinnt sich hier ein lebhaftes, bis zur endgültigen Formulierung des gewünschten Lohnes in seiner Spannung gesteigertes Gespräch, das in dem Augenblick, da Dolon seine Forderung eröffnet, eine letzte Steigerung dadurch erfährt, daß auch Hektor gesteht, auf diese Beute erpicht gewesen zu sein, jetzt allerdings sein gegebenes Wort hält und seinerseits auf das Erhoffte verzichtet. Und wenn Dolon in der Ilias sich für seinen Spähergang einfach mit Bogen und Speer ausrüstet, ein Wolfsfell um die Schultern schlägt und eine Sturmkappe von Wieselfell auf den Kopf setzt, so ergibt sich hier aus Dolons Bemerkung, er wolle sich seinem Unternehmen entsprechend kleiden, eine wißbegierige Frage des Chors und eine ausführliche Erklärung Dolons, wie er durch Vermummen mit Wolfsfell und Wolfsrachen und durch Kriechen auf allen vieren dem Gegner den Anblick eines Tieres vortäuschen wolle. Ist auf diese Weise der Hörer über Persönlichkeit und Vorhaben des Kundschafters unterrichtet, als gelte es, sein weiteres Schicksal in aller Ausführlichkeit zu erleben, tritt Dolon seinen Weg an — und verschwindet in dem Dunkel der Nacht, das über der Szene liegt, genau so wie in dem Dunkel, das den Fortgang der Handlung zu zerreißen scheint. Denn außer einigen Worten derer, die sich über das lange Ausbleiben des Kundschafters sorgen, und den knappen Andeutungen im Gespräch des Odysseus und des Diomedes erfährt der Hörer nichts Weiteres von ihm. Ähnliches spielt sich beim Auftreten des Rhesos ab. Nachdem der Hirt den Anmarsch des Thrakerkönigs und seines Heeres eindrucksvoll geschildert hat, bahnt sich im abweisenden Verhalten Hektors ein Konflikt an, der zwar durch

die Mahnungen des Chors und des Hirten und den von ihnen hervorgerufenen Entschluß Hektors, den König als Bundesgenossen aufzunehmen, zunächst bereinigt erscheint, sich bei dann, als Rhesos selbst den Schauplatz betritt, in etwas gewandelter Form fortsetzt. Hektors Vorwurf und des Thrakers Entschuldigung, des letzteren schrankenlose Eroberungsgelüste und des ersteren mäßigende Bedachtsamkeit bilden Gegensätze, die den Hörer auf eine tiefergreifende Auseinandersetzung spannen. Aber der Trojaner und der Thraker regeln nur noch die notwendigen Fragen der Stellung und des Lagers, dann gehen sie ab, um nie wieder gemeinsam vor die Augen des Zuschauers zu treten.

Jetzt schleichen die griechischen Helden herbei. Eine Schwierigkeit taucht auf: Hektor hat sein Zelt verlassen, der Anschlag ist mißglückt, das ganze Unternehmen fragwürdig geworden. Aber sogleich erscheint Athene und weist ein neues Ziel. Und als gerade Alexandros herbeikommt, ergibt sich nicht etwa eine Hemmung oder eine Verwicklung, im Gegenteil: Der Störenfried ermöglicht der Göttin, auf der Bühne zu bleiben und die griechischen Helden zur Flucht zu mahnen. Die kleine Intrige, die Athene mit dem ahnungslosen Alexandros spielt, dient also auch nur einem für den Augenblick berechneten und sofort erfüllten Zweck, weder ergibt sie sich aus lange angebahnten Entwicklungen noch beschwört sie ihrerseits weitreichende Folgen herauf.

Es folgen Flucht, drohende Ergreifung und erneutes Entkommen des Odysseus, danach die Erwägungen des Chors über den mutmaßlichen Täter. Hier ist alles auf den spannenden Ablauf des Husarenstreichs abgestellt. Ein Problem deutet sich erst wieder an mit dem Auftreten des verwundeten Wagenlenkers. Der ausführliche Bericht über das nächtliche Gemetzel würde, wäre er uns als alleiniges Fragment eines sonst verlorengegangenen Stückes erhalten, einen kritischen Beurteiler wohl in die Irre führen und ihn auf echt tragisches Geschehen um die Persönlichkeit des Rhesos schließen lassen. Im Gegensatz zur Ilias herrscht hier im thrakischen Lager eine durch falsche Einschätzung der Lage hervorgerufene Unordnung und Nachlässigkeit, ohne die unser realistisch und nüchtern urteilender Dichter wohl den Erfolg des nächtlichen Überfalls seinen Zuschauern nicht zumuten mochte. Im Mittelpunkt des Berichtes steht der ins einzelne ausgeführte Traum des Wagenlenkers, zu dem der Dichter das in der Ilias kurz erwähnte „schreckliche Traumbild“ des erschlagenen Königs ausgestaltet hat. Am Schluß des Berichtes erst klingt das Problem an: Der Verdacht des Wagenlenkers, der König sei aus niederen Beweggründen von seinen Freunden und Bundesgenossen, denen er zu Hilfe eilte, beseitigt worden. Auch hier entspinnt sich zwischen dem erbittert und hartnäckig auf seiner Meinung beharrenden Wagenlenker und dem aufs tiefste betroffenen, schließlich in Ungeduld geratenden Hektor eine scharfe Auseinandersetzung. Aber der Streit findet alsbald sein Ende, nicht in menschlich befriedigender Lösung der aufgeworfenen Frage, sondern durch den Befehl Hektors, den Verwundeten trotz seines andauernden und verletzenden Widerspruchs zur Pflege in das Haus des Königs zu schaffen. Sich die spätere Einsicht des Wagenlenkers in die wahren Zusammenhänge vorzustellen, ist dem Hörer überlassen; sie wird auf der Bühne weder berichtet noch angedeutet.

Es bleibt die letzte Szene. Sie macht aus dem Munde der um ihren Sohn trauernden Muse mit der Vorgeschichte der Ermordung des Rhesos sowie seinem künftigen Schicksal bekannt, faßt also die Aufgaben des Prologs und des Epilogs zusammen. Der ethische Grundgedanke, der in der Geschichte von der Überheblichkeit und der grausamen Bestrafung des Thamyris liegt, wird für die Handlung nicht im

geringsten genutzt. Für den Chor und für Hektor ergibt sich die endgültige Klärung des Vorgefallenen und damit auch die Reinigung von den Vorwürfen mangelnder Pflichterfüllung und heimtückischen Mordes. Der Aufruf Hektors zum Beginn der Schlacht stellt einen kraftvollen Abschluß dar. Allerdings haftet er stärker am äußeren Geschehen, als daß er organisch aus einer tragischen Problementwicklung herauswüchse.

Gibt uns somit der Handlungsablauf keinen Anhaltspunkt für eine echt tragische Gestaltung, wie sie das Anliegen der großen Meister der klassischen Tragödie gewesen war, so erhebt sich die Frage, ob trotz dieses Mangels vielleicht die auftretenden Menschen in ihrer jeweiligen persönlichen Prägung, ihrem Schicksal und ihrem Verhalten gegenüber diesem Schicksal derartige Anhaltspunkte bieten.

Der Titelheld, der nur in einer Szene vor den Augen der Zuschauer steht, tritt waffenrasselnd und selbstbewußt auf. Sein erster Gruß klingt noch bescheiden, er erkennt Hektors Kampferfolge an und verspricht seine Hilfe. Sobald ihn aber Hektor seines späten Kommens wegen gescholten hat, bleibt er bei sachlicher Rechtfertigung nicht stehen. Was Hektor in zehn Jahren nicht fertiggebracht hat, will er an einem Tage vollenden. Aber nicht nur das. Nach dem Sieg will er ganz Griechenland unterwerfen. Hektors Einwände prallen an ihm ab (483):

Das Leiden macht dir Freude, glaub' ich, nicht das Tun!

Die namhaftesten Helden des griechischen Heeres läßt er sich nennen, weil er sich mit ihnen messen möchte. Dem Odysseus vor allem, der den Troern so viel zu schaffen macht, wird er seine Verwegenheit heimzahlen. Diese Versicherung sind die letzten Worte, die der Zuschauer von ihm hört. Rhesos geht ab, ohne einen Beweis dafür zu liefern, daß seinen Worten die Taten entsprechen. Und wäre dies der Fall — Athene bezeugt es, als sie den beiden griechischen Helden das neue Ziel ihres Anschlages weist —, so bliebe der Thrakerkönig, wie ihn das Stück zeigt, auch nicht mehr als der Typ des großsprecherischen, selbstsicheren Kriegsmannes. Eine Beziehung zwischen seiner Vermessenheit und seinem Tode klingt nur leise an in dem Wunsche des Chors, Zeus möge den Götterneid von ihm fernhalten; denn für die Wächter ist bei ihren Worten nicht das Verhältnis von Mensch zu Gott maßgebend, sondern die Sorge, ihre Friedenssehnsucht, deren Erfüllung für sie von dem erfolgreichen Wirken des neuen Bundesgenossen abhängt, könne enttäuscht werden. Daß Rhesos gerade dem Spähergang des Helden zum Opfer fallen soll, dem er schimpflichste Behandlung angedroht hat, geschieht ohne tieferen Sinn, ereignet sich gleichsam zufällig.

Die Gestalt, die dem Zuschauer während des Spiels die längste Zeit vor Augen steht, Hektor, ist als Persönlichkeit von dem Dichter der Ilias entscheidend geprägt worden. Dort ist er der tapferste Trojaner, der unermüdliche Verteidiger seiner Heimatstadt, der treue Freund und zuverlässige Kampfgefährte, nicht nur selbst besonnen, sondern auch gutem Rat zugänglich, als liebender Gatte und Vater zarter Regungen fähig, im Sieg wie in der Niederlage menschlicher Anteilnahme wert. Von diesem Hektor ist im Stück nur wenig zu merken. Als unbedachter Draufgänger zeigt er sich gleich zu Beginn bei der Meldung des Chors, als unkluger Politiker später, als er den Bundesgenossen kurzerhand wieder nach Hause schicken oder allenfalls als Gast aufnehmen will. Wenn er sich in beiden Fällen auf den Rat von Untergebenen hin dann doch zum Richtigen entschließt, erweckt er weniger den Eindruck eines bedachtsamen Befehlshabers, der seine Entschlüsse nach weisem Abwägen aller vor ihn gebrachten Meinungen faßt, als vielmehr eines trotz starker Worte Schwankenden, dessen Versicherungen nicht den Ernst verdienen, mit dem

ihr Sprecher sie verkündet. In seiner Siegesgewißheit ist er ebenso maßlos wie in dem Zorn, mit dem er den Wachen ihre Säumigkeit vorwirft. Gegenüber Rhesos beweist er eine Art naiver Diplomatie, in der ihm freilich der andere mehr als gewachsen ist; der heftige Vorwurf wegen zu späten Kommens soll nicht etwa ein Eingeständnis der Schwäche sein, und wenn man die Tapferkeit des Feindes anerkennt, so nicht, um ein Hilfebedürfnis zu begründen; im Gegenteil, die eigene Unabhängigkeit und Stärke soll auf diese Weise herausgestrichen werden. Eine ähnliche Art von Diplomatie scheint Hektor auch gegenüber der Forderung Dolons an den Tag zu legen. Hatte er es wirklich, wie er sagt, gleichfalls auf die Rosse des Achilleus abgesehen? Das ist durchaus möglich — aber die Worte (188 ff.):

Doch ich habe
dich aufgemuntert ohne Trug: Ich gebe dir,
zu schönstem Schmucke deinen Haus, Achills Gespann!

können auch in erster Linie darauf berechnet sein den Wert des Geforderten zu erhöhen, darüber hinaus das eigene Zum — Wort — Stehen selbstgefällig zu unterstreichen. Menschlich gewinnende Züge fehlen diesem Hektor nicht; auf des Rhesos weitgreifende Eroberungspläne antwortet er nicht zuerst mit dem Hinweis auf die solchem Beginnen entgegenstehenden Schwierigkeiten und auf die ihm auch ohne Zuwachs verfügbare Macht, sondern mit dem unstreitig echt empfundenen Ausdruck der Liebe zu Heimat und Frieden (474 ff.):

Kömt' ich, befreit von unsrer gegenwartgen Not,
die Stadt, wie einst, in voller Sicherheit bewohnen,
den Göttern, wahrlich, dankte ich mit Innigkeit!

und die Betroffenheit und Erregung, mit der er sich gegen den kränkenden Verdacht des Wagenlenkers verteidigt, quillt aus ehrlichem Herzen. Hektor ist nicht schlechthin der überhebliche, großspurige Kriegermann, als der Rhesos erscheint. Aber von tragischem Handeln und Leiden im Sinne der alten Tragödie ist er gleich weit entfernt.

Betrachten wir Dolon, der im ersten Teil des Stückes die Hauptteilnahme des Hörers beansprucht, so sehen wir einen Krieger, der den Mut zu einem gewagten Unternehmen nicht nur im Munde führt, sondern auch durch den tatsächlichen Aufbruch besiegelt. Aber auf diesen Mut tut er sich weidlich zugute, und er versteht es nicht nur, seine zu erwartende Leistung ins rechte Licht zu setzen, sondern auch, wie ein gewiegter Geschäftsmann, den für seine Verhältnisse größtmöglichen Lohn im voraus für sich herauszuschlagen. Damit rückt er als Mensch in die Nähe des Rhesos, von diesem hauptsächlich durch die äußeren Umstände seiner Stellung und Aufgabe unterschieden.

Odysseus und Diomedes treiben zwar die Handlung durch ihr Eingreifen am kräftigsten vorwärts, unterscheiden sich aber als Persönlichkeiten im tragischen Sinn nicht von den vorgenannten. Die List und Verwegenheit des Odysseus, die in den Worten Hektors und des Chors wiederholt anerkannt wird und sich in der Szene der Begegnung mit dem Chor drastisch bekundet, bleibt ein äußerlicher Wesenszug, desgleichen das besonnen-sachliche Verhalten des Diomedes. Neben ihnen treten die übrigen Gestalten, jeweils nur innerhalb einer auch zeitlich knappen Situation wirksam, noch weiter zurück. Und wie treffend auch der Chor die Gedanken und Empfindungen des einfachen Soldaten, im weiteren Sinne, des Volkes, wiedergibt, zuweilen einen gesunden Menschenverstand an den Tag legt, der sich der Einsicht

des Feldherrn überlegen zeigt, angesichts der großsprecherischen Erklärungen des Rhesos, von seinem wahren Sehnen verleitet, allzu leichtgläubig den Sieg und den Genuß der Freuden des Friedens für nahe bevorstehend ansieht, bei plötzlich auftretenden unvermuteten Ereignissen fürs erste den Kopf verliert, sich von der Kaltblütigkeit und dem Scharfsinn eines entschlossenen, wenn auch einzelnen Gegners übertölpeln läßt und bei alledem seine eigene kleine Sorge und persönliche Bedrohung nicht vergißt: in seinem Reden und Handeln lebt doch nur der gegenwärtige, ihn unmittelbar betreffende Alltag.

Die Göttin Athene endlich und, als *deus ex machina*, die Muse verkörpern weniger göttliche Mächte, die, wie der Mensch auch ihre Äußerungen aufnehmen mag, bestimmend in sein Leben eingreifen, als vielmehr Personen, die für die Fortsetzung und den Abschluß der Handlung technisch erforderlich sind.

Mißt man also das vorliegende Stück mit den Maßstäben der attischen Tragödie der klassischen Zeit, wird man zu einem recht ungünstigen Urteil gelangen. Nun kann aber selbst kein Leser der heutigen Zeit abstreiten, im Rhesos ein fesselndes Spiel zu erleben, das seine Wirkung auch auf der antiken Bühne — schon die Aufnahme unter die Stücke des Euripides spricht dafür — nicht verfehlt haben wird. Wer der Leistung des Dichters gerecht werden will, sollte demnach unbefangen das Stück aus sich selbst heraus zu verstehen suchen.

Und hier eröffnet sich eine Welt, die, wie weit sie von der klassischen Tragödie abrückt, als Ausdruck künstlerischen Wollens wie als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse und der Bedürfnisse des Publikums gleichermaßen bedeutend ist. Die Stimmung der Nacht, das Treiben eines aufgeschreckten Heerlagers, eine wie ein Mosaik aus vielen Teilen zusammengesetzte und doch in einem Flusse dahinströmende Handlung verleihen dem Stück seinen eigenen Reiz. Mochte der Inhalt der *Δολώνεια* dem Hörer noch so bekannt sein, der Dichter wußte den Stoff derart zu gestalten, daß die von der ersten Szene an erregte Spannung unvermindert bestehen bleibt und immer wieder neue Wendungen erfährt. Besonders der handlungsmäßige Höhepunkt des Stückes, die Täuschung des Chors durch Odysseus, zeigt durch ihre Einordnung in den Gesamtrahmen, wie meisterhaft der Dichter Stimmung und Geschehen zu stärkster Wirkung zu führen verstand. Dem Thrakerkönig wird das Lager angewiesen, die Tat der griechischen Kundschafter steht dicht bevor. Da tritt das den Ablauf verzögernde und doch unmittelbar aus der Situation geborene Lied der Wachen ein, in dem lebhaft Auseinandersetzung über die ablösenden Kameraden und ahnungsvolle Unruhe über das lange Ausbleiben Dolons sich vereinen mit zarten lyrischen Tönen, die dem Anbruch des Morgens gewidmet sind. Nun schleichen die Griechen herbei. Mit ihnen lauscht der Hörer auf jedes verdächtige Geräusch, mit ihnen teilt er die Betroffenheit über das mutmaßliche Scheitern des Anschlags, mit ihnen empfindet er Schreck über die neu aus dem Dunkel tauchenden Gestalten und atmet auf, entpuppen sie sich, wie Athene, als Helfer, oder werden sie, wie Alexandros, durch List unschädlich gemacht. Und jetzt entlädt sich die angestaute Spannung in lärmender Bewegung. Die Wachen verfolgen Odysseus. Es ist für die Wirkung der Szene belanglos, ob der Fliehende, wie es nach der vorhergehenden Absprache mit Diomedes der Fall sein müßte, das erbeutete Rossepaar am Zügel führt, oder ob man annehmen soll, in einer wer weiß wie notwendig gewordenen Änderung des Planes habe Diomedes die Rosse übernommen, sofern nicht die beiden gezwungen worden seien, auf das Gespann überhaupt zu verzichten. Diese Frage berührt der Dichter nicht mehr oder weniger als jene nach den Gründen der außergewöhnlichen Unruhe im Griechenlager zu Beginn des Stückes. Odysseus

ist von den Speeren der Verfolger bedroht. Er muß stehenbleiben. Drohungen und Fragen prasseln auf ihn hernieder, in denen sich aber auch die Unsicherheit des Chors verrät, der über das Vorgefallene noch gar nicht genau unterrichtet ist und nur auf Grund seiner bisherigen Beobachtungen für Rhesos, den von ihm so erleichtert begrüßten Sieg- und Friedensbringer, das Schlimmste befürchtet. Das spürt der gewitzte Odysseus nur zu genau, und er dreht den Spieß um, bezeichnet seinerseits die auf ihn Einstürmenden als Übeltäter und fragt sie voller Empörung, ob sie des Rhesos Mörder seien. In dieser Frage zeigt sich des Dichters Fähigkeit zu psychologischem Einfühlen: Odysseus, als Täter, spielt mit dem Feuer (686):

Schlugst du gar den Rhesos tot?,

und er verrechnet sich nicht. Prompt antwortet der eine Wächter, mit gezücktem Speer, und sieht den Stoß, den er im nächsten Augenblick führen wird, als schon vollzogen an:

Nein, dich, der ihn ermorden will!

Der Flüchtling ist in die Enge getrieben, er muß die ihm bekannte Losung als letztes Mittel einsetzen, mit vollem Erfolg, kann sich daraufhin die Meute nach der entgegengesetzten Richtung vom Halse schicken und selbst unbehelligt seines Weges ziehen. Das alles spielt sich in atemberaubendem Wirbel innerhalb weniger Sekunden vor dem Zuschauer ab. Dann folgt das Ausklingen, in dem die Anspannung des Erlebten nachzittert, das erregte Fragen des Chors nach dem Verschwundenen — denn daß feindliche Späher dagewesen seien, bleibt den Geprellten unzweifelhaft —, der auf den Richtigen zielende Verdacht, der in dem Lied auf das Bettlerstückchen des Odysseus gipfelt, und nun folgerecht die wieder aus der Situation erwachsende Sorge des einfachen Soldaten um die Folgen, die das Entkommen des Feindes für ihn selbst heraufbeschwören wird — bis aus der Finsternis schauerlich die Schmerzensschreie des verzweifelt umherirrenden verwundeten Wagenlenkers dringen. Damit ist die auf höchste Bühnenwirksamkeit berechnete, aber stets im Realen verharrende Überleitung von dem beinahe komödienhaften Ton der Täuschungsszene zu dem packenden, dramatisch bewegten Bericht des Wagenlenkers gegeben, der den Vergleich mit den besten Botenberichten der klassischen Tragödie nicht zu scheuen braucht.

Hier lebt unverkennbar die Freude an der Handlung, am tatsächlichen Geschehen, die nicht allzu viel nach Gründen und schon gar nicht nach Problemen fragt.

Und die handelnden Menschen?

Schwere Verluste und Schäden hatte der Peloponnesische Krieg verursacht. Mit einer verstärkten Ausnutzung der Sklavenarbeit — einer Folge auch des Kriegsgewinnlertums, des Reichtums, der, besonders in Athen und Argos, während der Notzeiten in den Händen von Waffenfabrikanten, Getreidehändlern, Lieferanten, Wucherern zusammengefloßen war und einen Ausdruck in der Zusammenballung größerer Sklavenmassen fand — ging Hand in Hand eine zunehmende Vergrößerung der Besitzunterschiede innerhalb der freien Bevölkerung, die sich aus vielen Erwerbszweigen, vor allem aus der Landwirtschaft, durch die Sklavenarbeit verdrängt sah. Auch in Sparta, dem einzigen griechischen Staat, der in den auf den Krieg folgenden Jahren außenpolitische Geltung beanspruchen konnte, hatte der wirtschaftliche Zusammenbruch zahlreicher Familien aus der herrschenden Oberschicht der Spartiaten, die schon durch die Kriegsverluste stark geschwächt war, zu scharfen sozialen Gegensätzen geführt. Hier und im übrigen, in viele Zwergstaaten zerrissenen Griechen-

land entluden diese Gegensätze sich manchenorts in blutigen Aufständen, während Ideen zur radikalen Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse auch in der Literatur ihren Niederschlag fanden. In den 392 zu Athen aufgeführten *Ἐκκλησιασάζουσαι*, der „Frauenvolksversammlung“, des Aristophanes entwickelt Proxagora ein Programm zur Überführung aller materiellen Werte einschließlich der Sklaven, auf deren Arbeit sich der Wohlstand auch weiterhin gründen soll, in das Gemeineigentum aller Freien.

In dieser Zeit ergab sich für zahlreiche besitzlose freie Bürger eine Existenzgrundlage, die ihrerseits auf das Denken und die ethische Haltung des Einzelnen einen starken Einfluß ausübte: der Beruf des Söldners. Da jeder körperlich gesunde freie Grieche militärisch gut ausgebildet war und griechische Kriegskunst in der Mittelmeerwelt den führenden Rang innehatte, fanden derartige Söldner eine weitverbreitete Verwendung; ihnen winkte nicht nur der Sold, sondern auch zusätzliche Bereicherung durch Beute. Mir dieser Entwicklung wandelten sich nicht allein bei den Söldnern selbst, sondern auch in der Bevölkerung, der sie entstammten und zu der sie in vielfachen Beziehungen standen, die Vorstellungen von Krieg und kriegesischem Heldentum. An die Stelle des Kriegers, dem die Verteidigung der Heimat eine Ehrenpflicht war, trat der auf seinen persönlichen Gewinn bedachte und auf seine Erlebnisse und Taten pochende Berufssoldat. Der vom Kampf unmittelbar zu erwartende Lohn und die kleineren und größeren Nöte des soldatischen Alltags gewannen eine andere Bedeutung, als ihnen in früheren Zeiten zugestanden worden war. Darüber hinaus brachten die Schrecken und Drangsale des drei Jahrzehnte umfassenden Krieges und der neben den sozialen auch an politischen und militärischen Wirren überreichen Nachkriegszeit mit ihren häufigen Umschwüngen eine andere Einstellung zu den großen Werten der Vergangenheit mit sich. Wo in Zeiten vorwiegend friedlicher Entwicklung oder, während eines Krieges, großer militärischer Leistungen leicht eine verklärende Heroisierung eintrat, riefen andauernde Not und allzu oft wiederkehrende Enttäuschung ein Mißtrauen gegenüber dem früher Anerkannten hervor. Man glaubte nicht mehr recht an wahre Größe, man hatte es lernen müssen, wie im Leben der staatlichen Gemeinschaft, so auch im Leben des Einzelnen hinter den oft so glänzenden Gewändern die dürftige Nacktheit zu sehen. Auf dem Gebiet der Tragödie traten die altüberlieferten Mythen als Schatzkammern voller tiefeschürfender Probleme, die alle Bereiche des menschlichen Daseins umschlossen, mehr und mehr zurück, aus den Trägern inneren Gehaltes wurden sie in steigendem Maße zu Fundgruben von „Themen“, bei deren Ausarbeitung es vor allem auf Spannung, auf erheiternde oder schaurige Wirkung, auf derbe Lebensnähe unter Verzicht auf schwere geistige Kost ankam. Neben die klassische Tragödie, der das Publikum aus Achtung und wehmütigem Stolz auf eine große Vergangenheit die Treue nicht brach, traten neue Bühnenwerke, die den gegenwärtigen Bedürfnissen und Anschauungsweisen der Menschen eher entsprachen.

In diese Zeit, in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts, weist unser Stück. Aus der Masse derer, die als Zuschauer an der frischen Darstellung des nächtlichen Lagerlebens ihr Vergnügen gehabt haben werden, stammen im Grunde auch die Menschen, die über seine Bühne gehen. Ihnen wird der Wagenlenker mit den Worten (758 ff.):

Denn, ruhmvoll sterben, wenn man einmal sterben soll,
ist, mein' ich, hart für den, der stirbt —
wie sollt' es nicht? —,
doch hohe Ehre für die Überlebenden.

aus der Seele gesprochen haben, mit einer Wandlung des Urteils über den Tod im Kampfe, der für die Tragödie des fünften Jahrhunderts schwerlich vorstellbar ist. Für sie wie für den Dichter ist das tragische Lebensgefühl einer Zeit, in der die Tragödienaufführung ein Gottesdienst zu Ehren der Vaterstadt war, zwar nicht entschunden, gilt aber nur mehr als Erinnerung, als teures Vermächtnis, dem eine spürbare daseinsgestaltende Macht nicht mehr innewohnt. So fehlt den Worten der Muse, mit denen sie im Anschluß an die gegen Athene gerichtete Beschuldigung die Liebe der Musen zur Künstlerstadt Athen ausspricht (941 ff.), nach der vorausgegangenen Handlung die zutiefst ergreifende und mahnende Wirkung, und wenn Hektor und der Chor das Stück mit dem Aufruf zum Kampf und zum Erringen der Freiheit ausklingen lassen (986 ff.), so verspüren wir darin eher die Absicht zu einem dramaturgisch wirksamen Abschluß als einen Appell, der in den Herzen der Zuschauer einen Widerhall finden kann. Immerhin beweisen diese Stellen, daß selbst der Dichter eines Rhesos, der in so vielen entscheidenden Punkten selbständig und selbstbewußt von den Bahnen der klassischen Tragödie abweicht, sich dem Einfluß der alten Zeit nicht völlig entziehen kann und will.

Überliefert ist uns das Stück unter den Tragödien des Euripides. Daß letzterer einen Rhesos verfaßt hatte, ist aus der Antike bezeugt. Der Grammatiker Krates aus Pergamon (2. Jh.), so berichtet der Scholiast zu Vers 528, erkannte an dieser Stelle einen astronomischen Irrtum des Euripides und meinte, der Dichter habe ihn begangen, weil er das Stück in jungen Jahren auf die Bühne gebracht habe; in der in den Handschriften überlieferten Hypothesis² wird ausdrücklich auf die Eintragung des euripideischen Stückes in die attischen Didaskalien hingewiesen. Sicher gründet sich die Mitteilung des Krates auf Kenntnis dieser Didaskalien.

Ist nun der uns vorliegende Rhesos das Jugendwerk des Euripides, wie man nach der Überlieferung annehmen müßte?

Schon in der Antike gab es Stimmen, welche diese Frage verneinten. In der erwähnten Hypothesis heißt es, einige (ἐννοι) verdächtigten das Stück nichteuripideischen Ursprungs, wobei freilich zur Begründung vorgebracht wird, es trage ein mehr sophokleisches Gepräge. Da die Begründung nicht weiter ausgeführt wird, vermögen wir sie nicht voll zu verstehen. An eine Abhängigkeit von Sophokles muß man bei dem Auftreten der Athene (595 ff.) denken, das, zum Teil bis ins Wörtliche hinein, vom Prolog des Ajas beeinflusst ist; aber dies und anderes⁴ bleibt äußerliche Einzelheit. Auch die Anklänge an Euripides selbst, die zahlreicher erscheinen, insbesondere in der Sprache des Dialogs unverkennbar sind und im einzelnen sogar Entlehnungen von Motiven zeigen — wie das Lied, mit dem der Chor den Morgen begrüßt (527 ff.), aus einem Fragment des Phaethon⁵, oder das von der trauernden Muse ausgesprochene Lob der Kinderlosigkeit (980 ff.) aus einem Chorlied der Medea (1090 ff.) — beschränken sich auf Äußeres und berühren nicht den Gehalt. Daneben finden sich nichteuripideische Formen wie das biotische *πρωτινί* (523) und adjektivisch gesetztes *μυρᾶς* (913). Auffällig bleibt auch die Andere an Rhesos als Ζεὺς Φωνητός (355)⁶.

Entscheidend aber für die große Wahrscheinlichkeit, mit der das vorliegende Stück von einem Dichter des vierten Jahrhunderts stammt und aus uns unbekanntem Gründen an die Stelle des verlorengegangenen euripideischen trat⁷, bleibt letzten Endes seine innere Haltung, das Fehlen jeglicher tragischen Problematik, der Ablauf der Handlung und das Gebaren der auftretenden Menschen, wie es darzustellen eben versucht wurde. Ohne Zweifel war Euripides, der nicht umsonst zu den im vierten Jahrhundert beliebtesten Klassikern gehörte, ein Meister auch in der bühnenwirk-

samen Gestaltung seiner Stoffe, viele fesselnde und erschütternde Züge und Situationen des menschlichen Lebens hat er für die Bühne erst entdeckt. Aber niemals sind sie ihm mehr als ein Mittel zu anderen, tieferen Zwecken gewesen. In dem einen uns erhaltenen Satyrspiel des Dichters, dem Kyklops, können wir verfolgen, wie er selbst wenn er es gewollt hätte, kaum in der Lage gewesen wäre, einen Stoff nur um einer möglichst lebensvollen, spannenden, erheiternden oder rührenden Handlung willen zu gestalten. Er hat seine schwere geistige Bürde in das drollige Spiel der Satyrn ebenfalls mitgeschleppt, als er den Kyklopen seinen Standpunkt über Welt und Gott und Recht und Gesetz nach allen Regeln der Kunst darlegen ließ (316 ff.), und wird sich vielleicht dadurch hier um ein gut Teil seiner Wirkung gebracht haben. Den Schöpfer der *Medeia* und der *Bakchen* trennt ein weiter Raum von dem Dichter des *Rhesos*. Damit werden Bedeutung und Verdienst des letzteren nicht geschmälert; nur sind sie von anderen Voraussetzungen aus zu würdigen. Und daß sein Stück bei Anerkennung der oben angeführten Gründe für uns das einzige vollständig erhaltene Werk der tragischen Dichtung der Griechen aus dem vierten Jahrhundert darstellt, erhöht noch seinen Wert.

ANMERKUNGEN

¹ Dieses und das folgende Iliaszitat nach Übersetzung des Verfassers.

² Teile dieser Hypothese finden sich, mit Abweichungen im Text, Pap. Soc. It. 12/2, 1951, Nr. 1286. Dazu *Gallarotti*, G., Nuove Hypotesi di dramma Euripidei, Riv. Fil. 11, 1933, S. 177.

³ Für nichteuripideischen Ursprung und die ungefähre Datierung v. *Wilamowitz-Moellendorf*, U., *Analecta Euripidea*, Berlin 1875, S. 198, und *Hermes* LXI 1926, S. 284. Für die Echtheit sind eingetreten *Goossens*, R., La date du *Rhesos*, Ant. class. I 1932, S. 93, der hinter der Person des *Rhesos* den Thrakerkönig *Sitalkes* vermutet, mit dem Athen 431 ein Bündnis schloß, und das Stück entsprechend datiert, und, als Verfechter der gleichen Auffassung, *Grégoire*, H., L'authenticité du *Rhesos* d'Euripide, ebendort II 1933, S. 91; ferner — nachdem *Grégoire* bereits gegen Bedenken von *Sinko*, Th., ebendort III 1934, S. 223. 411, Stellung genommen hatte, besonders ebendort III S. 434 — *Sneller*, C. B., De *Rheso* tragoedia, Diss. Utrecht, Amsterdam 1949. Indessen muß nach dem *Krates*zitat der euripideische *Rhesos* in eine frühere Zeit gehören: *Pohlenz*, M., Die griechische Tragödie, Göttingen 1954², S. 470, und Erl. S. 187. *Buchwald*, W., Studien zur Chronologie der attischen Tragödie 454—431, Diss. Königsberg, Weida 1939, S. 55 versucht die Echtheit des *Rhesos* als eines Jugendwerkes zu erweisen. Vgl. *Björck*, G., *Arktos* N. S. I 1954, S. 1, und *Eranos* 55, 1957, S. 7. Allgemein über das Stück und den Stand der Auseinandersetzung *Geffcken*, J., *Hermes* LXXI 1936, S. 394. *Pohlenz*, M., a. a. O. *Lesky*, A., Rezension zu *Sneller*, *Gnomon* 23, 1951, S. 141; Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1956, S. 218; Geschichte der griechischen Literatur, Bern 1959, S. 580. Gute Beobachtungen über das Verhältnis des *Rhesos*dichters zu den euripideischen Dramen und über die Tatsache, daß gerade die Eingangsszene des Stückes als „unverwechselbares Signum“ der künstlerischen Formgebung dieses Dichters zu werten ist, bei *Strohm*, H., *Hermes* LXXXVII 1959, S. 257.

⁴ *Nock*, Class. Rev. XLIV 1930, S. 173.

⁵ *Macurdy*, G. H., Am. Journ. Phil. LXIV 1943, S. 408 sucht daraus Echtheit nachzuweisen.

⁶ v. *Wilamowitz-Moellendorf*, U., Der Glaube der Hellenen, Berlin 1931/2, II S. 262 spricht sie dem 5. Jahrhundert ab.

⁷ Ein ähnlicher Fall scheint u. a. besonders für das Satyrspiel *Sisyphos* des Euripides vorzuliegen. Nach den *Didaskalien* wurde es 415 aufgeführt. Der Text ist uns verloren. Etwas später hat der Tyrann *Kritias* ein uns in Fragmenten erhaltenes Satyrspiel mit gleichem Titel verfaßt, das in der Zuweisung zwischen Euripides und *Kritias* schwankt.

RHESOS

Autor rozebírá epizodu o Rhesovi, dochovanou v X. zpěvu Iliady, a drama, dochované mezi tragediemi Euripidovými. Autor tragedie zpracoval drama umělecky zdařile, ale tak, jak to odpovídá potřebám a náladám člověka 4. století. Od klasického dramatu 5. století se liší také tím, že podání lidských citů nesměruje k hlubším cílům, jako je tomu u Euripida, nýbrž je samo cílem básníka. Tím jsou Euripides, autor Medeie a Bakch, i neznámý básník 4. století, sepsavší Rhésa, od sebe vzdáleni. To ovšem hru Rhesos nesnižuje, naopak, je pro nás cenným dokladem poesie 4. století př. n. l.