

**TEICHOSKOPIE:
DER (WEIBLICHE) BLICK AUF DEN KRIEG**

1. Vorbemerkungen: Die Mauer als Tribüne für
die Heldenschau

Der Blick von den Mauerzinnen oder den Türmen einer Stadt, vor deren Toren Krieg geführt wird, ist in gewisser Weise vergleichbar mit dem Blick des Zuschauers oder der Zuschauerin von den Rängen des Amphitheaters auf den Kampfplatz der Arena. Es ist der Blick der Außenstehenden auf Kämpfende: auf Krieger eines Heeres oder Gladiatoren. Auf dem Kampfplatz – sei es vor den Toren einer Stadt, sei es in der Arena – stehen sich Vertreter zweier Parteien gegenüber, die entweder im Kollektiv oder im Zweikampf den oder die Gegner besiegen wollen oder sollen. Im Zweikampf ist derjenige der Sieger, der den anderen in eine ausweglose Situation bringt oder tötet, im Kollektivkampf siegt die Partei, die die andere zur Aufgabe zwingt, was in der Regel bedeutet, dass eine Reihe von Kämpfenden des gegnerischen Kollektivs je einzeln besiegt und teilweise auch getötet werden.

Zwischen den Kämpfenden auf dem Feld oder in der Arena und den Zuschauer/innen auf der Mauer oder den Sitzplätzen des Amphitheaters besteht eine klar markierte Distanz; die Markierung ist gesetzt durch bauliche Strukturen, die Mauer der Stadt oder die Tribünenkonstruktion, die einen Blick von oben ermöglichen. Die räumliche Distanz ist also auch durch die erhöhte Lage und damit den spezifischen Blickwinkel bedingt.

Im Zuschauerraum des Amphitheaters bzw. auf der Mauer sitzen oder stehen Anhänger und Anhängerinnen einer kämpfenden Partei, sie haben ihre Favoriten unter den Kämpfenden, feuern sie an, fiebern mit, leiden mit ihnen, sind betrübt über eine Niederlage oder freuen sich über einen Sieg. Sie sind also zwar nicht direkt an den Kämpfen beteiligt, befinden sich aber in derselben räumlichen Umgebung und sind auch emotional in das Geschehen involviert.

Im Unterschied zu den Zuschauer/innen im Amphitheater favorisieren die Menschen, die von der Mauer aus die Kämpfe auf dem Feld vor der Stadt verfolgen, in der Regel nur eine der beiden kämpfenden Parteien, da ja die andere Partei mit feindlichen Absichten – als Angreifer – vor

die Stadt gezogen ist.¹ Oft sind die Menschen auf der Mauer mit einem oder mehreren der Kämpfenden persönlich und/oder verwandtschaftlich verbunden, was in der Arena gewöhnlich nicht der Fall ist. Zudem schauen die Figuren in einer Teichoskopie-Szene den Kämpfen nicht deshalb zu, weil sie sich unterhalten lassen wollen; vielmehr sind es Frauen und auch alte Männer, die selbst nicht (mehr) kämpfen können oder dürfen, die auch deswegen leiden, weil es um Leben und Tod ihrer Liebsten, mithin auch um ihr eigenes Schicksal, geht. Die Mauerzinnen und Türme sind nicht – wie die Tribüne im Theater – zu dem Zweck erbaut, dass ein Kampf aus gesicherter Position heraus als Schauspiel betrachtet werden kann, sondern allein um der Bevölkerung vor feindlichen Angriffen Schutz zu bieten. Die Mauern werden also erst sekundär zur Tribüne, und dabei behalten sie die Funktion des Bollwerks. Auch die kampffähigen Männer müssen die Zuschauenden schützen, und da sie ihr ‘Publikum’, mithin ihre Angehörigen, um deren Existenz sie kämpfen, von unten erblicken können, kann den Menschen auf der Mauer auch eine paränetische Funktion zukommen.²

Die Mauerschau setzt also in der Regel ein bestimmtes Szenario voraus: Ein feindliches Heer steht vor der Stadt, die kriegsfähigen Männer haben die schützenden Mauern verlassen und stellen sich den Angreifern auf offenem Feld zum Kampf. Alte Männer und Frauen schauen von der Mauer aus zu und bangen um ihre Angehörigen und – im Fall der sichtbaren Überlegenheit der Feinde – um sich selbst.

In den folgenden Ausführungen möchte ich eine Reihe von Texten untersuchen, in denen die hier beschriebene Situation und Konstellation von Figuren literarisch inszeniert wird. Der Szenentyp der Teichoskopie (‘Mauerschau’) ermöglicht eine spezifisch weibliche Fokalisierung des

¹ Im Unterschied zur Arena, wo jede der kämpfenden Parteien ihren ‘Fanclub’ hat, wünschen die Zuschauer/innen auf der Mauer den Sieg in der Regel nur den Ihren. Eine Ausnahme ist Antigone in Stat. *Theb.* XI (s. u. Abschn. 4). Zissos 2003, 668 f. mit Anm. 31 und 32, will die Teichoskopie-Szene in Val. Flacc. VI (s. u. Abschn. 5) als “gladiatorial show with Jason as the star performer” und als “reconfiguration of battle as a kind of mass entertainment” sehen; vgl. dagegen Lovatt 2006, 67 Anm. 25. Vgl. auch unten S. 36 mit Anm. 39.

² Auf diese motivierende Funktion der Zuschauerinnen lässt Lucan Pompeius in seiner Feldherrenrede vor Pharsalus Bezug nehmen: Die Soldaten sollen sich vorstellen, dass ihre ‘Mütter’ sie von den Stadtmauern Roms aus anfeuern (VII, 369–374: *credite pendentes e summis moenibus urbis / crinibus effusis hortari in proelia matres*). Livius’ Philipp V. wird im Kampf gegen die Athener und Attalos durch die Vorstellung mitgerissen, dass die Mauern der Stadt Demetrias voll von ihm bewundernden Zuschauern seien (XXXI, 24, 13: *quod ingenti turba completis etiam ad spectaculum muris conspici se pugnantes egregium ducebat*).

Geschehens, das im Zentrum einer epischen oder dramatischen Handlung steht und in dem männliche Akteure, darunter die Protagonisten, auftreten und im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Diese Technik des Wechsels oder der Verschiebung der Perspektive bietet die Möglichkeit, die kämpfenden Helden im Kollektiv oder als Einzelne und dabei als Antagonisten mit einem von außen an sie herangetragenen Wissen zu beschreiben und mit bestimmten Informationen und auch Emotionen zu konnotieren: Je nachdem, in welcher Beziehung die zuschauenden Frauen zu den kämpfenden Männern stehen, kann auf diese Weise eine Kampfhandlung mit vertraulichem, intmem Wissen und mit positiven oder auch negativen Emotionen aufgeladen werden. In der Regel wird dieser Perspektivwechsel als erzähltechnisches Mittel gedeutet, das der Charakterisierung und Profilierung der männlichen Akteure dient.³

Ich möchte im Folgenden zu zeigen versuchen, dass die weibliche Fokalisierung im Kontext der Erzählung oder Dramenhandlung nicht nur genutzt wird, um eine Kampfhandlung und ihre Helden zu beschreiben und emotional zu konnotieren, sondern auch, um das Phänomen 'Krieg' mit seinen dunklen Seiten und negativen Konsequenzen zu kommentieren.⁴ Da die in solchen Szenen auftretenden Frauenfiguren zu den prominentesten mythischen Heroinnen gehören oder, wie es in einem der hier diskutierten Texte der Fall ist, einen der stärksten Gegner Roms repräsentieren, lässt sich die Darstellung ihres Blicks von der Mauer sowie ihrer Reaktion auf das Kampfgeschehen auch, wie ich zum Schluss argumentiere, als Profilierung der weiblichen Rollenträgerin im weiteren Kontext des Werkes bzw. der literarischen oder historischen Handlung verstehen.

Die familiären und emotionalen Bindungen der Figuren auf und vor der Mauer, das soziale, politische und militärische Prestige, das auf dem Spiel steht: diese und weitere Faktoren lassen sich in einer Teichoskopie-Szene in unterschiedlichen Konstellationen kombinieren und dazu nutzen, um die Phänomene 'Krieg', 'Macht', 'Tod' und 'Leid' direkt – durch die Erzählerstimme – oder indirekt – z.B. aus der Perspektive der

³ Vgl. dazu die in den Abschnitten 2 bis 5 aufgeführte Literatur zum Szenentyp der Teichoskopie, insbesondere Baier 2001; Fucecchi 1997; Krieter-Spiro 2009; Smolenaars 1994; Zissos 2003. Für meine Interpretation wichtig sind die Arbeiten von H. Lovatt 2006 und 2013.

⁴ Dass deswegen, weil die antiken Autoren der hier diskutierten Texte ausschließlich männlich sind und die epische Tradition männlich bestimmt ist, diese 'weibliche Perspektive' nicht notwendigerweise 'truly female' sein muss, wie Lovatt 2006, 59 f. betont (mit Verweis auf einschlägige Arbeiten), sei hier nicht weiter diskutiert. Mir geht es hier vielmehr um die Frage, wie in diesen Texten als weiblich modellierte, oft auch typisierte Rollen und die damit verbundenen (männlichen) Rollenerwartungen eingesetzt werden, um überhaupt 'andere' Perspektiven aufzuzeigen.

Zuschauenden auf der Mauer – zu kommentieren. In den Teichoskopie-Szenen wird das Publikum sozusagen gedoppelt, der Prozess der Rezeption der dargestellten Handlung wird in den Text eingeschrieben und so Teil dieser Handlung; das Zuschauen und die Reaktion auf das Geschehen werden damit selbst Gegenstand der literarischen Kommentierung.

Für meine Analyse wähle ich vier Textstellen aus, die dieses Verfahren der Kommentierung von Kampf- und Kriegsgeschehen durch den weiblichen Blick exemplarisch ausstellen.⁵ Beginnen werde ich mit einem lyrischen Text, in dem die ursprünglich epische Szene für die Kampfparänese genutzt wird (Horaz, *C.* III, 2). Nicht fehlen dürfen die beiden Textpassagen, welche die in der griechischen und lateinischen Literatur bekanntesten Teichoskopie-Szenen enthalten: Helenas Mauerschau in *Ilias* III (mit einem Ausblick auf Andromaches Mauerschau in *Ilias* XXII) sowie Medeas Blick auf den kämpfenden Iason in Valerius Flaccus' *Argonautica*, Buch VI. Als vielleicht spektakulärstes Beispiel kann Antigones Blick und Gestik auf den Mauern Thebens in Statius' *Thebais* XI gelten.⁶

2. Eine 'lyrische' Teichoskopie

Ich möchte dieses literarische Verfahren einer kommentierenden Perspektivierung zunächst an einer Passage aus Horaz' zweiter Römerode vorführen, die insofern nicht als typische Teichoskopie-Szene gelten kann, als sie in einen lyrischen Text eingefügt ist; allerdings handelt es sich um politische Lyrik, die immer wieder auf epische Diskurse rekurriert. Horaz beginnt mit einer indirekten Paränese an einen römischen Jüngling, die er mit einem überraschenden Perspektivwechsel verknüpft (*C.* III, 2, 1–16):⁷ Der im Kriegsdienst gestählte (römische) Jüngling soll die Bedrängnis des kargen Lebens erfahren und die 'wilden' Parther herausfordern, 'gefürchtet ob seiner Lanze' (*metuendus hasta*), und sein Leben unter freiem Himmel und in gefährlichen Situationen verbringen (Vv. 1–6). Als Beispiel für eine solche Situation, der sich der junge Krieger aussetzen bzw. in der er sich bewähren soll, dient eine Kampfszene unter den Mauern einer

⁵ Die Sicht der Frauen lässt sich auch durch Reden artikulieren, was aber – im Gegensatz zur Perspektivierung in Teichoskopie-Szenen – unabhängig von der Szenerie und Lokalität geschehen kann.

⁶ Die weiteren in der antiken Literatur bekannten Teichoskopie-Szenen eignen sich – nicht zuletzt wegen der Knappheit der Darstellung – weniger für meine Fragestellung: Hes. *Scut.* 242 f.; Enn. *Ann.* 418 Sk.; Verg. *Aen.* XI, 475 ff. und XII, 593 ff.; Prop. IV, 4, 19 ff.; *Ciris* 172 ff. und Ov. *Met.* VIII, 21 ff. (Scylla).

⁷ Im Folgenden wird der Text von D. R. Shackleton Bailey ⁴2001 zugrunde gelegt.

feindlichen, nach V. 3 offenbar parthischen, Stadt (Vv. 6–12). Der römische *puer* wird nun als Objekt der Blicke der ‘Gattin’ des kriegführenden Königs und einer jungen Frau (V. 8: *adulta virgo*),⁸ der Braut des mitkämpfenden Prinzen (V. 10: *sponsus regius*), vorgestellt, die man sich auf der Mauer ihrer Stadt denken muss. Die junge Frau soll – so wünscht es sich der Sprecher – in Sorge sein und angstvoll hoffen (V. 9: *suspiret, eheu*),⁹ dass ihr ‘königlicher Verlobter’ diesen wilden (römischen) Löwen nicht herausfordert und dadurch dessen Zorn und Blutausch provoziert.¹⁰ Der junge Römer soll also zu einem gefürchteten Krieger werden, wobei hier nicht die Furcht seiner – männlichen – Gegner beschrieben wird, sondern die Ängste der liebenden Braut seines Gegners. Indem ihre Hoffnung, dass ihr Geliebter den (römischen) Krieger nicht provoziert, erwähnt wird, schreibt ihr der Text ein Wissen um die Gefährlichkeit des jungen Römers zu. Nicht nur die Männer auf dem Schlachtfeld sollen also die kriegerischen Qualitäten des Römers erkennen und fürchten, sondern auch die Angehörigen oben auf der Mauer. In der Vorstellung der jungen Frau wird der Römer sogar zum wilden Tier, das ein Blutbad anrichtet, wenn man es reizt. Sie wünscht sich, dass ihr Geliebter nicht mit dem stärksten Krieger des feindlichen Heeres, sozusagen dem Achill unter den Römern, kämpfen muss. Sie will also nicht Zuschauerin eines blutigen und für ihren Verlobten dann möglicherweise tödlichen Zweikampfes werden.

Auf der ‘Bühne’ dieses Mauer-Schauspiels, unten auf dem Feld vor der Stadt, stehen also der parthische Prinz und der römische Jüngling, der ‘Löwe’. Aus der Perspektive der Frauen auf der Mauer ist der römische *puer* der Feind, aber aus der Perspektive des Sprecher-Ichs und des römischen Lesepublikums ist der Feind dagegen der parthische Prinz, und die *virgo* ist die Braut des Feindes.

⁸ Nach Nisbet, Rudd 2004, 25 handelt es sich bei der *matrona* um die Mutter der Braut, die den künftigen Schwiegersohn auf dem Schlachtfeld erblickt; der Text lässt die verwandtschaftliche Verbindung von *matrona* und *virgo* jedoch unbestimmt, es könnte sich also auch um die Mutter des Prinzen (des Sohnes des *bellans tyrannus*) und ihre künftige Schwiegertochter handeln (anders D. West ²2009, 23: “the mother of a warring king”).

⁹ Nisbet, Rudd 2004, 26 weisen auf eine Inschrift aus Pompeii hin, in der ein Gladiator als *suspirium puellarum* bezeichnet wird (CIL IV, 4342); vgl. CIL IV, 4397; ILS 5142 a. – Vgl. auch Catull. 64, 99–104 (Ariadne beobachtet Theseus’ Kampf mit dem Minotaurus): *quantos illa tulit languenti corde timores! / quanto saepe magis fulgore expalluit auri, / cum saevum cupiens contra contendere monstrum / aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis! / non ingrata tamen frustra munuscula divis / promittens tacito suscepit vota labello.*

¹⁰ Zum Löwenvergleich, der in epischen Kampfszenen ausgesprochen häufig ist, vgl. Krieter-Spiro 2009, 22 f.

In diesen wenigen Versen werden mit dem Blick von der Mauer die erhofften Konsequenzen der römischen militärischen Disziplin deutlich gemacht, nun aus der Perspektive der Angehörigen der Gegner. Der Römer soll nicht nur von seinem Gegner auf dem Schlachtfeld respektiert und gefürchtet werden, sondern auch von dessen weiblichen Angehörigen. Aus deren Sicht sind die Folgen der römischen Kriegstüchtigkeit allerdings ja nur grausam, sie bedeutet für sie Gefahr, Angst und Leid. Der Umstand, dass es sich bei der *virgo* um die Verlobte des Prinzen handelt, macht die Angst zur Zukunftsangst für ein ganzes Volk: Es ist die Sorge, dass der Ausgang des Kampfes nicht nur für die junge Frau existentielle Bedeutung haben könnte, sondern auch für die Herrscherdynastie, die durch die ebenfalls auf den Mauern anwesende *matrona* repräsentiert wird.¹¹ Die militärische Gefährlichkeit, die der Römer sich aneignen soll, wird also in diesen wenigen Versen mit ihren weitreichenden, auch zivilen Konsequenzen für die Gegner geschildert.

Allerdings wird nicht gesagt, dass der Römer durch seine antrainierte Kampfdisziplin den Angehörigen der Feinde Leid bringen *soll*; es wird nicht gesagt, dass er den Feind töten und damit dessen Braut, Mutter und in der Folge das ganze Volk unglücklich machen *soll*. So weit geht die Paränese an den *puer* nicht. Vielmehr ermöglicht der Perspektivwechsel ab V. 6, den Wunsch der Braut des Gegners zu formulieren, dass es gar nicht erst zu einem Kampf mit dem gefährlichen Römer kommen möge. Die Gefährlichkeit des Römers soll also auf den potentiellen Gegner gleichsam dissuasiv wirken, als Abschreckung und Kriegsprävention – zumindest aus der Sicht der liebenden Braut des Gegners, der dafür in der Ode eine Stimme gegeben wird.

Danach folgt im Gedicht das vieldiskutierte *dulce et decorum est pro patria mori* (V. 13). Nach dem angsterfüllten weiblichen Blick auf den armen Prinzen und den überlegenen jungen Römer kann der asyndetisch angeschlossene Vers – aus römischer Perspektive – nur als Antithese zum Vorangehenden verstanden werden, im Sinn von: „Süß und ehrenvoll ist es <aber auch>, für das Vaterland zu *sterben*“ – *mori* steht prominent am Versende. Dies kann einerseits auf den Parther bezogen werden, dem der durch den Römer erlittene Tod für sein Vaterland Ruhm bringt, andererseits – so wird der Vers in der Regel verstanden – auch auf den Römer, und das bedeutet: Nicht nur zu siegen und zu töten ist ruhmvoll,¹² sondern dem Römer wird auch die Möglichkeit des eigenen Todes vor

¹¹ S. o. Anm. 8.

¹² Arnd Kerkhecker hat in einem informellen Rahmen mir gegenüber den bedenkenswerten Vorschlag geäußert, in V. 13 *est* in *et* zu ändern („auch ... zu *sterben*“).

Augen geführt; doch tritt als Konsequenz nicht das Leid der Angehörigen in den Blick, sondern der Ruhm und die Verdienste um das Vaterland, auch im Tod. Auf die Problematik dieser Aussage soll hier nicht eingegangen werden.¹³ Mir scheint aber jedenfalls, dass mit der vorangehenden Mauerschau-Szene auch die dunkle Seite dieser Heldenethik herausgestellt wird, indem die Sicht der Angehörigen der möglichen Opfer, zwar der Feinde der Römer, aber doch mitfühlender und leidender Menschen, einen prominenten Platz erhält. Wenn man die Angst der Braut um den jungen Krieger, das Leid, das der Tod bringt, auch in Vers 13 mitliest, wird der Wert des Heldentodes relativiert: Können 'süßer' Ruhm und Ehre (*dulce et decorum*), erworben für die 'Heimat', die Gefühle einer liebenden Frau vergessen lassen?¹⁴ Die – banale und deshalb im Gedicht unausgesprochene – Schlussfolgerung lautet: "Auch *um einen Römer* wird eine Frau besorgt sein und fürchten, dass er getötet wird". Nimmt man den folgenden Vers (14) hinzu, wird das Heldentum des Kriegers sogar potentiell destruiert: Vers 13 macht aus dem tötenden einen sterbenden, Vers 14 nun auch einen fliehenden, mithin unheroischen Römer.¹⁵

3. Helena

Die Teichoskopie ist eine ursprünglich epische Szene, die zum ersten Mal in der abendländischen Literatur im dritten Buch der *Ilias* fassbar ist: Helena wird von Iris aus dem Wohnhaus, vom Webstuhl, weggeholt, um von Trojas Mauern aus dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris zuzuschauen, bei dem es um sie, Helena, gehen soll; Iris flößt ihr ein nostalgisches Verlangen nach Menelaos ein (*Il.* III, 121–140). Auf den Zinnen des Skäischen Tors trifft sie auf eine Gruppe älterer Trojaner, darunter Priamos (145–150). An der Szene interessiert die Interpreten in der Regel die Beschreibung der griechischen Helden unterhalb der Mauer aus dem kompetenten Mund der Griechin, die ihr 'Insider-Wissen' vorbringt und damit dem Erzähler die Möglichkeit gibt, die alten Trojaner von der 'Tribüne' aus die griechischen Heroen bestaunen und diese in einer Heldenschau auftreten zu lassen (171–242).¹⁶

¹³ Vgl. die kurzen Verweise auf die lange Forschungsgeschichte bei Nisbet, Rudd 2004, 22 f. und 26 f.

¹⁴ Anders Harrison 2004, 81–102, der den 'süßen' Tod fürs 'Vaterland' als Liebestod verstehen will; damit wäre der Tod ein Ersatz für das entgangene Liebesglück.

¹⁵ Der fliehende Krieger (vgl. Simonid. Frg. 19 P.) dient sicher als Negativ-Exemplum; er ist aber ebenso als Römer zu denken wie der heldenhaft 'für das Vaterland' Sterbende.

¹⁶ Zu den Forschungsfragen und –positionen vgl. Krieter-Spiro 2009, 51 f.

Doch soll hier nicht Helenas Rolle als Griechin unter Trojanern interessieren, sondern die Frage, wie sie sich in ihrer Rolle als Frau und Gattin und in ihrem Fall als Motiv und Objekt der militärischen Auseinandersetzung zu den kriegführenden Männern verhält. Sie ist die Gattin des Prinzen Paris, der unten auf dem Schlachtfeld steht und gleich um sie kämpfen wird, und damit ist sie die Schwiegertochter des anwesenden alten Königs Priamos, dem gegenüber sie eine gewisse Vertraulichkeit zeigt, indem sie ihm von den trojanischen Mauern aus Informationen über die griechischen Helden gibt.¹⁷ Sie ist aber gleichzeitig die frühere Gattin des direkten Gegners, Menelaos', nach dem sie nun das von Iris erregte Verlangen verspürt, zu ihm zurückzukehren.

Während Helena und die alten Trojaner auf der Mauer stehen, wird Priamos nach unten auf den Kampfplatz gerufen, um dort an der Sakralhandlung teilzunehmen, mit der die Modalitäten des Zweikampfes festgelegt werden (245–258). Durch diese Aufforderung wird auch die Situation für Helena nochmals deutlich gemacht, die ihr bereits Iris kurz geschildert hat: Im Zweikampf zwischen Menelaos und Paris soll entschieden werden, wer von beiden sie zur Frau haben wird (253–255); der Zweikampf soll also den ganzen Krieg entscheiden und beenden.

Während des Kampfes, den Menelaos gewinnt, bleibt Helena auf der Mauer. Das Geschehen (326–382) wird zwar nicht aus ihrer Perspektive erzählt, doch hat sie es offenbar beobachtet, wie wir später aus ihrer Antwort an Aphrodite, von der sie zu Paris ins Schlafzimmer geschickt wird, sowie aus ihrer harschen Reaktion gegenüber Paris erfahren. Eigentlich wäre der weitere Verlauf der Dinge ja nun vorgezeichnet: Der Sieger steht fest, Helena könnte zu Menelaos zurückkehren, der Krieg wäre zu Ende. Doch Aphrodite ruft sie ins Haus zurück zu Paris, der bereits im Schlafzimmer weilt (*Il.* III, 389–394):¹⁸ Helena soll sich also den strahlend schönen Paris auf dem prächtigen Bett vorstellen, und in dieser Situation ist jeder Widerstand zwecklos; sie geht zu ihm. Ihre Scheltreden zuerst an die Adresse Aphrodites (auf der Mauer), die verhindern will, dass Helena zu Menelaos zurückkehrt (403–405), und danach gegenüber Paris (im Schlafzimmer) machen aber deutlich, dass sie ihren jetzigen Gatten als Verlierer und Versager betrachtet (426–436).¹⁹

¹⁷ Nach Suzuki 1989, 39–42 befindet sich Helena, die von der Mauer aus den Kampfplatz betrachtet, in einer Position der Liminalität ("liminal position"), ähnlich wie Achill, der sich als Krieger aus dem Kampf zurückzieht; mit ihrem Kriegerkatalog übernimmt sie als Frau die Rolle des Dichters.

¹⁸ Den folgenden Ausführungen liegt der Text von M. L. West zugrunde.

¹⁹ Die Rede "steht im Gegensatz zu der üblichen freundlichen Begrüßung heimkehrender Krieger", so Krieter-Spiro 2009, 149 f.

Paris weist die Kritik mit wenigen Worten zurück (438–440), dann beginnt er um Helena zu werben, indem er ihr sein in dem Moment gerade sehr großes sexuelles Verlangen mitteilt (441–446), und schließlich folgt sie ihm ins Ehebett (442; 446–450). Die räumliche Entfernung, die sie auf der Mauer von *beiden* kämpfenden Männern trennte, wird damit nur zu Paris überbrückt; zu Menelaos bleibt sie bestehen; denn während Helena und Paris sich lieben und damit jede Distanz überwinden, irrt Menelaos noch auf dem Schlachtfeld umher und sucht den entrückten Paris (448–461).²⁰

Helenas Blick von der Mauer auf den Sieg des Menelaos und das Versagen des Paris sind also nicht entscheidend für ihr Verhalten. Ausschlaggebend ist vielmehr die Begegnung mit ihrem jetzigen – wunderschönen – Gatten im Schlafzimmer; obwohl Helena durch Iris' Eingreifen ja auch ein Verlangen nach Menelaos verspürt, gibt sie nun Paris' Werben nach. Paris siegt nun also *in eroticis*, bzw. letztlich siegt die Liebesgöttin, die in der Erscheinung eines schönen Mannes manifest wird.²¹

Insgesamt ergibt sich folgende Situation: Zwei Männer duellieren sich um eine Frau, die Frau schaut zu; ihr Ex-Mann siegt; sie *könnte* nun den Krieg entscheiden (und verkürzen), indem sie zu ihm zurückkehrt, zumal sie dies ja will; sie stellt sich dann aber auf die Seite des Verlierers. Sie erkennt zwar dessen Unterlegenheit und wirft sie ihm auch vor, geht aber dann doch mit ihm ins Bett. Helena nennt zwar Menelaos den 'Liebling des Ares' (430 und 432), der auf dem Kampfplatz überlegen ist; Paris ist aber ein strahlend schöner Mann, bekanntlich der Liebling der Aphrodite, der sie mit schmeichelnden Worten zum Liebesgenuss auffordert (446). Die Erzählung ist eine Inszenierung der erotischen Überlegenheit, die den militärischen Sieger – buchstäblich – ins Leere laufen lässt. Der Kriegsheld rennt dem Anti-Helden auf dem Schlachtfeld hinterher und muss – erneut! – hinter dem Frauenhelden zurückstehen.²²

Der Krieg wird nun also doch weitergehen und weitere Opfer fordern.²³ Unter ihnen wird in Buch XXII auch Hektor sein, den Andromache nur

²⁰ Zu dieser Szene vgl. die schöne Analyse von Stoevesandt 2004, 178–183.

²¹ Iris wird ebenfalls mit Aphrodite in Verbindung gebracht; sie handelt hier jedoch als Botin des Zeus; vgl. Krieter-Spiro 2009, 53. Über Helenas persönliche Gefühle wird im Text nichts gesagt; damit wird die Szene klar zur "Machtdemonstration von Paris' Schutzgottheit", so Stoevesandt 2004, 182; vgl. auch Krieter-Spiro 2009, 154 f.; Suzuki 1989, 37 f.

²² *Neben* dem Schlachtfeld hat Paris schon lange zuvor – im Wettbewerb um Helena – gegen Menelaos gesiegt. Die Komik der Szene wird öfter hervorgehoben; dazu Krieter-Spiro 2009, 155.

²³ Trotz Agamemnon's Verkündung des Sieges in III, 451 ff.

noch als Toten von der Mauer aus sehen kann, nämlich wie er von Achill um die Stadtmauern Trojas – und damit gut sichtbar für die Zuschauer/innen auf der Mauer – durch den Staub geschleift wird (462–465).²⁴ Die Mauerschau ergibt hier die Situation, dass eine Frau im Kampf-Schauspiel gleichsam zu spät auf die Tribüne kommt und nur die Inszenierung des gegnerischen Triumphs sieht, in dem ihr toter Mann mitspielen muss. Andromache verpasst den heroischen Teil des ‘Schauspiels’, in dem ihr Mann den ‘schönen Tod’ auf dem Schlachtfeld erleidet; sie sieht nur den bereits verunstalteten Leichnam,²⁵ und dadurch ist der Verlust seines Lebens für sie gänzlich sinnentleert. Dies wird in ihrer Klagerede und damit durch die interne Fokalisierung der Erzählung deutlich gemacht (477–515): Hier ist kein Raum mehr für Angst um den Gatten, auch nicht für Stolz auf den Heldentod des Mannes, nur noch für das Leid einer Gattin, Königstochter und Mutter eines nun Halbweisen.

4. Antigone

Ein weiterer prominenter Blick von der Mauer in der antiken Literatur ist derjenige Antigones in Euripides’ *Phoenissen*, den Statius im siebten Buch der *Thebais* sich wiederholen lässt.²⁶ Antigones Blick ist nicht derjenige der liebenden Frau oder Gattin, sondern derjenige der besorgten Schwester. Sie ist insofern in einer ähnlichen Situation wie Helena, als auch sie für zwei kämpfende Männer Partei ergreifen kann. Im Gegensatz zu Helena tritt sie nicht als Informantin auf, vielmehr erhält sie die Informationen aus dem Mund ihres Begleiters, der bei Statius den Namen Phorbas trägt, und repräsentiert damit – wie Priamos in der *Ilias* – die Perspektive der uninformierten Zuschauer/innen im Drama bzw. der Leser/innen im Epos.²⁷

Statius lässt sich aber die Möglichkeit der Mauerschau als Darstellung der spezifisch weiblichen Perspektive nicht entgehen. In Buch XI der *Thebais* lässt er in dem Moment, als Iocasta innerhalb von Thebens Mauern Eteocles dazu überreden will, nicht gegen den angreifenden

²⁴ Damit erfüllt sich die Ahnung, die Andromache in *Il.* VI, 370 ff. Hektor gegenüber geäußert hatte. Zur Komplementarität der beiden Szenen vgl. Richardson 1993, 152–154; Lohmann 1988, 63–69; de Jong 2012, 11 f. und 173.

²⁵ Der Leichnam war unmittelbar nach der Tötung durch Achilles noch ‘schön’ (Vv. 370 f.), wird aber dann von Achilles entstellt, den erst Apoll in XXIV, 32 ff. von weiteren Schändungen abhält. Vgl. dazu Vernant 2001, 311–341, bes. 327 f.

²⁶ Eur. *Phoen.* 88–201; Stat. *Theb.* VII, 243–373.

²⁷ Statius’ Variationen gegenüber Euripides und der *Ilias* fassen Smolenaars 1994, 120 f. und Lovatt 2006, 60–65 zusammen.

Bruder zu kämpfen, Antigone erneut auf die Mauern eilen und auf die Truppen vor der Stadt hinunterblicken, und da sieht sie ihren Bruder Polynices und will seine Aufmerksamkeit gewinnen, indem sie ihn von der Mauer aus anspricht (359–365).²⁸ Sie *schaut* also nicht auf den Kampfplatz, sondern versucht, als Zuschauerin, mit einem der Akteure unten auf dem Platz zu kommunizieren und damit die durch die Mauer vorgegebene Distanz zu überwinden, ‘als wollte sie sich von der Mauer hinunterstürzen’ (362: *ex muris ceu descensura*) –,²⁹ um direkt in das Kampfgeschehen einzugreifen. Dies gelingt ihr, indem sie Polynices anspricht (*profatur*) und auffordert, seinen Blick auf ‘diesen Turm’ zu richten: *hanc respice turem* (363). Polynices soll nun also zur Mauer hinaufschauen, was er auch tut, womit er die sonst einseitige Blickrichtung bei der Teichoskopie zu einer reziproken Schau werden lässt.³⁰

Mit der rhetorischen Frage: *agnoscisne hostes?* (365: ‘Erkennst du denn *Feinde?*’) spricht Antigone die besondere Lage an, in der sich die Aggressoren vor Theben befinden: Die Mauer markiert hier keine eindeutige Grenze zwischen Freund und Feind. Denn sie selbst sei, wie sie weiter unten hinzufügt, dem König, also dem anderen Bruder, verdächtig (371: *suspecta ... regi*). Mit der Situation, dass der Bruder Polynices als Angreifer vor der Stadt steht, während sie, die Schwester, auf der Mauer steht – der Mauer, die sie vor ihm schützen soll –, wird die Absurdität dieses Krieges räumlich sichtbar gemacht.

Die beiden Geschwister schicken sich also an, diese Grenze und die räumliche Distanz zu überwinden: Polynices weint, sein Zorn lässt nach, und er schämt sich für sein Tun (382–387). Doch in diesem Augenblick stürmt Eteocles durch das Tor aus den Mauern heraus und stürzt sich,

²⁸ Der im Folgenden zitierte Text ist derjenige von D. R. Shackleton Bailey 2003, mit Rekurs auf die Übersetzung von O. Schönberger 1998.

²⁹ Vgl. Lovatt 2006, 66: “... *ceu descensura* suggests that she might intervene physically in the battle, leaving the frame, the audience, the walls, and joining the fighters below”. Vgl. auch Anm. 38 unten.

³⁰ Vgl. Lovatt 2006, 6: “a reversal of teichoscopy”; anders Augoustakis 2010, 67: “Antigone’s speedy transgression ... is again limited by the walls (*ex muris ceu descensura*)”. Die Situation, dass die Kämpfenden zu den Zuschauerinnen auf der Mauer hoch blicken, ist nicht singulär (vgl. auch o. Anm. 2), so auch IV, 88–92: Polynices blickt beim Wegzug aus Argos zurück auf die Mauern, wo er seine Frau Argia sieht und sich danach wünscht, bei seiner Familie bleiben zu können. In diesem Moment werden ihm Theben und der Krieg gleichgültig; doch ziehen ihn gleichzeitig die Mutter und die Schwestern nach Theben (IV, 88: *matris sinus fidasque sorores*). – Vgl. auch Stat. *Achill.* II, 23–30: Deidamia blickt Achilles von den Stadtmauern aus nach, als er nach Troia fährt, Achill blickt seinerseits zurück auf die Mauern und wird vom *ardor* erfüllt, so dass ihn Odysseus erneut umstimmen muss (30–42).

von der Kriegsfurie getrieben, auf ihn (387 f.: *subito cum matre repulsa / Eumenis eiecit fractis Eteoclea portis*). Die Mutter hatte ihn trotz der unmittelbaren Nähe zu ihm – sie waren beide *in* der Stadt – nicht vom Kampf mit dem Bruder abhalten können.³¹ Antigones Kommunikation aus der Distanz, von der Mauer herab, war also zwar erfolgreicher gewesen als die der Mutter mit Eteocles; die Situation vor und unter der Mauer hatte dem anderen Bruder das Beschämende an der Situation sichtbar vor Augen geführt. Eteocles aber ‘durchbricht’ nun die Mauer, indem er durch das Tor stürmt, und hebt damit auch genau das Hindernis auf, das dem Brudermord noch entgegengestanden hatte. Er befand sich ja auch nicht *auf* der Mauer, sondern *hinter* der Mauer, und damit war ihm die traditionell ‘weibliche’ Perspektive auf das Kriegsgeschehen verwehrt geblieben. Die topographische Perspektivierung erhält damit eine erkenntnistheoretische Funktion: Ohne ‘Mauer-Schau’ fehlt dem Kämpfenden auch die ‘Ein-Sicht’, dass dieser Kampf nur absurd sein konnte.

5. Medea

Die wohl bekannteste Mauerschau in der lateinischen Literatur ist diejenige Medeas im sechsten Buch von Valerius Flaccus’ *Argonautica*. Um Iason zu helfen, das goldene Vlies zu gewinnen, muss sich Medea gemäß Iunos Plänen in ihn verlieben. Dazu dient unter anderem ein Krieg, den Medeas Vater Aietes mit seinem Bruder Perses führt und in dem Iason und seine Argonauten als Aietes’ Verbündete mitkämpfen müssen. Iuno nimmt die Gestalt von Medeas Schwester Chalciopie an und treibt in dieser Gestalt Medea regelrecht auf die Mauer der Stadt, um sie den Kämpfen zwischen den Kolchern und dem Heer des Angreifers Perses zuschauen zu lassen. Medea habe die Pflicht, so Iuno-Chalciopie, die Verbündeten ihres Vaters kennen zu lernen (482–487). Die Mauerschau wird damit geradezu ins ‘Pflichtenheft’ einer Frau geschrieben.³² Der Anblick und der Lärm der Kämpfe verstört allerdings die jungen Königstöchter (503–506): Wie Vögel, die aus Furcht vor der kalten Witterung unter den Zweigen eines Baumes hängen, so stehen die beiden Frauen ‘festgebannt’ (*defixae*) auf den

³¹ Creo hatte ihn provoziert, und dagegen war Iocasta machtlos. Vgl. dazu Augoustakis 2010, 66: “As Iocasta exits the tragic stage of her previous literary appearances and enters the male ground of warlike operations, the landscape of epic that is, she becomes the other, the Amazon-like persona, traditionally condemned to be marginal and ineffective, therefore silenced and eventually even dead”.

³² Vgl. Lovatt 2006, 67: “...as if watching the battles is the female equivalent of participating in them”; vgl. Fucecchi 1997, 17. Der im Folgenden zitierte Text ist derjenige von W.-W. Ehlers mit Verweis auf die Übersetzung von P. Dräger.

Zinnen der Stadt und blicken schauernd auf das Kampfgeschehen.³³ Sie werden im Text als wohlbehütete, unschuldige Mädchen charakterisiert, die bisher noch nie mit der Brutalität eines Krieges auf dem Schlachtfeld konfrontiert worden waren. Die Figur der Medea ist hier also so modelliert, dass sie sich von der späteren Zauberin, die vor keinem Mord zurückschreckt, noch klar abhebt.

In der folgenden Beschreibung der Kämpfe wird dann allerdings diese jungmädchenhafte Perspektivierung aufgegeben (507–574). Erst als Medea Iason sieht, ist die Erzählung wiederum eindeutig intern fokalisiert (575–582). Die Wahrnehmung aus der Warte Medeas wird mehrmals deutlich markiert (576: *lustrat*; 578: *agnoscit*; 579: *conspicit*; 581: *huc oculos sensusque refert*; 582: *videns*). Medea “sieht” Iason als Helden, und selbst dann, wenn sie mit den Augen den Bruder oder den Verlobten sucht, tritt ihr Iason in den Blick (584–586).³⁴ Sie selbst schärft den Fokus dadurch noch mehr, dass sie ihre ‘Schwester’ Chalciopie-Iuno um Auskunft über den Mann bittet, den sie eigentlich bereits kennt,³⁵ und diese hält Medea in ihrer Antwort dazu an, den Kampf Iasons noch aufmerksamer zu verfolgen (601), da er nicht lange in Kolchis bleiben werde.³⁶

Das folgende blutige Kampfgeschehen und die Aristie Iasons werden zwar im Modus der Nullfokalisierung beschrieben, doch werden Medeas Reaktionen immer wieder eingependelt, so dass sich auch diese konventionell-epische Schlachtschilderung aus der Sicht Medeas lesen lässt: Sie hängt mit ihren Blicken an Iason und freut sich über seine Erfolge, und schließlich wird sie vom Liebesfurore erfasst (658–663).³⁷ Medea ‘fängt’ ‘Feuer’ und wird zur begeisterten Zuschauerin des Mordens, und so bleibt sie auch, als Chalciopie-Iuno weggeht, noch weiter auf der Mauer (681 f.). Nun, da Medea allein ist, kann sie sich ungehemmt über die Tribüne ‘recken’ (*imminet*)³⁸ und sich ganz dem Kriegsschauspiel widmen – ein Verhalten, das vom auktorialen Erzähler mit dem Epitheton *improba* negativ kommentiert wird. Sie erlebt die weiteren Kämpfe gleichsam aus Iasons Perspektive mit und identifiziert sich mit ihm (684–689), und

³³ Zur Assoziation dieses epischen Vergleichs mit der Unterweltsszene in Verg. *Georg.* IV, 471–474 vgl. Fucecchi 1997, 136 f.; Lovatt 2006, 68 f.

³⁴ *Quaque iterum tacito sparsit vaga lumina vultu / aut fratris quaerens aut pacti coniugis arma, / saevus ibi miserae solusque occurrit Iason.*

³⁵ Vgl. Val. Flacc. V, 329 ff.

³⁶ Zur Argumentation vgl. Baier 2001, 241.

³⁷ Vgl. auch VI, 755–760. Dazu Elm von der Osten 2007, 74–78.

³⁸ Fucecchi 1997, 231 verweist auf die ähnliche Haltung Antigones in Stat. *Theb.* XI, 362 (*ceu descensura*) bzw. Argias in *Theb.* IV, 89–91 (*totoque extantem corpore*) bzw. Deidamias in *Ach.* II, 23–25 (*pendebat*); vgl. o. Anm. 30.

sie bangt um ihn, wie im Rückblick am Ende des Buches gesagt wird, während des ganzen langen Kampfes (754: *longum virgo perpessa timorem*).

Eine junge Frau wird so zur Zuschauerin eines Agons gemacht, in dem ein einzelner Mann in allen Situationen der Überlegene ist, und dadurch erweckt er ihre Bewunderung und Liebe. Die Mauerschau dient der Inszenierung von Iasons Heldentum, das – zusammen mit Venus' Gürtel – die Frau erotisiert. Ihr Verhalten ist nun das einer Zuschauerin in der Arena,³⁹ die mit ihrem Helden mitfiebert und hofft, dass er sich gegen die Feinde durchsetzt, und das heißt auch, dass er diese tötet. Der Text schreibt ihr keine Freude über den Tod eines Gegners zu, dies wäre ein zu harter Bruch in ihrer Rolle des unschuldigen, frisch verliebten Mädchens. Sie lässt sich aber nicht vom Tod des für ihren Vater kämpfenden Skythen Myraces oder von den Kriegs-Aristien der anderen Argonauten beeindruckt (717–720):⁴⁰ Während sie beim Ersteigen der Mauer noch erzitterte ob des Kriegsgetöses (503–506), schreckt sie nun der Anblick von Töten, Grausamkeit und Leid – wenn jemand *ante virginis ora* stirbt – nicht mehr (717 f.). Besorgt ist sie nur um den 'Einen' (719: *unius aegra metu*), und es interessiert sie nur, ob ihr Held siegreich ist, d.h. überlebt, indem er andere tötet.

Das sechste Buch der *Argonautica* hatte bereits mit epischen Kampfschilderungen begonnen, in denen Grausamkeit und Morden ihren regulären Platz haben. Doch in dem Augenblick, als die beiden Frauen die Mauer ersteigen, nehmen wir als Leser/innen die Beschreibung der Kämpfe auch oder teilweise ganz aus ihrer – das heißt, da sie Frauen sind: aus weiblicher – Perspektive wahr. Der Modus der epischen Kampfdarstellung bleibt derselbe. Die Reaktion Medeas bzw. des/der impliziten Leser/in auf einen Sieg eines favorisierten Einzelkämpfers bzw. auf die Niederlage eines Gegners bleibt ebenfalls gleich: Man hofft auf einen Erfolg der Argonauten. Doch mit dieser spezifischen Perspektivierung erhält die Apathie gegenüber dem Leiden und dem Tod der Kämpfenden einen schalen Beigeschmack, die Reaktion wird dadurch, dass ein eben noch verschüchtertes Mädchen sie empfindet, nun so abgestumpft ist, zum Skandalon. Die Aristie des Helden wird zum bloßen Schauspiel des Tötens, die

³⁹ Den Vergleich stellt auch Zissos 2003, 668 f. mit Anm. 31 und 32 an, der jedoch daraus den (auch für die Arena nicht zulässigen) Schluss zieht, dass damit auch die Angst wegbleibt, dass jemand auf dem Schlachtfeld sterben werde. Dazu auch Anm. 1 oben.

⁴⁰ Die Szene wird dementsprechend – in Bezug auf den Inhalt – kritisch kommentiert; vgl. Fucecchi 1996, 160 f.; Fucecchi 1997, 251 f. ("indifferenza disumana"); Baier 2001, 261; Lovatt 2006, 75 f.

Zuschauerin zum Opfer einer brutalen, aber erfolgreichen Inszenierung von männlichem Heldentum.⁴¹

In der Situation, in der Medea dem geliebten Mann beim Töten zuschaut, verschieben sich die Parameter ihrer Rolle: Nicht nur hat sich die Figur des wohlbehüteten, schreckhaften Mädchens, das zum ersten Mal auf eine Kampfhandlung blickt, zu der einer erotisierten Frau gewandelt, die um das Leben ihres Geliebten bangt; es werden ihr nun auch Gefühle oder Triebe zugeschrieben, die nicht mehr zu der typisierten Rolle des verliebten Mädchens passen. Die Fähigkeit, das Töten als Maßnahme im Hinblick auf den Sieg der eigenen Seite wahrnehmen zu können, ist die eines – in der Regel männlichen – Teilnehmers an einem Krieg. Ein Soldat *muss* mit der Absicht zu töten und zu siegen in den Kampf gehen. Hier wird diese Funktionalisierung des Tötens nun der Zuschauerin Medea zugeschrieben. Zum einen lässt sich dies mit der Konzeption der Medea-Figur in der mythographischen Tradition begründen: Die junge Medea erhält hier bereits Züge, die für ihre spätere Rolle konstitutiv sein werden: Sie wird selbst zum Töten bereit sein, um Jasons Leben zu schützen, und schließlich tötet sie ihre gemeinsamen Kinder, um ihn zu zerstören.⁴²

Die Metamorphose des unschuldigen Mädchens zur Frau, die dem Töten gegenüber unempfindlich wird, weist aber auch über den Mythos hinaus. Sie ist charakteristisch für die Situation jedes Publikums von Kampfszenen, seien es die Zuschauer/innen von Gladiatorenkämpfen in der antiken Arena, sei es das moderne Kino- oder Fernsehpublikum: Ein Held, mit dem sich die Zuschauer/innen identifizieren sollen, muss siegen, und um zu siegen, muss er andere töten, und die Fixierung auf dieses Ziel macht das Publikum unempfindlich für die Brutalität solcher Handlungen.

Die Pervertierung der moralischen Normen, die dazu führt, dass das Leben des favorisierten Helden wertvoller erscheint als das anderer Menschen, bleibt im antiken Epos nicht unhinterfragt.⁴³ In Valerius Flaccus' Text wird das Phänomen an einer weiblichen Figur vorgeführt, die zunächst mit dem Blick des jungen Mädchens ausgestattet wird, an

⁴¹ So Lovatt 2006, 73–77; vgl. Anzinger 2007, 206 f.: Medea wird auf der Mauer zur Verliererin des Krieges.

⁴² Auf diese Prolepse weist auch Lovatt 2006, 77 f. hin.

⁴³ So stellt Vergil in den Kampfschilderungen der *Aeneis* öfter Sieger- und Opfer-Perspektive nebeneinander, wodurch das Problem ohne explizite Kommentierung ausgestellt wird. Dies ist inzwischen auch bei den Forscher/innen *communis opinio*, die nicht von einer Zwei- oder Mehr-Stimmen-Theorie ausgehen. Vgl. die Diskussion der Positionen bei Suerbaum 1999, 357–375, bes. 371 ff.; Barchiesi 1999, 324–344, sowie die narratologische Analyse von D'Alessandro Behr 2005, 189–221.

der dann die Verschiebung von der Angst zur Indifferenz gegenüber dem Töten umso deutlicher als Deformation kenntlich gemacht werden kann.

6. Schluss

Die Mauerschau ermöglicht die Sicht auf eine Kampfhandlung aus der Perspektive einer nicht am Kampfgeschehen beteiligten Frau. Diese steht jedoch in der Regel einem oder mehreren Kämpfenden als Gattin oder Schwester oder liebende Frau nahe, und der Ausgang des Krieges oder eines Zweikampfes, Sieg oder Niederlage ihres Gatten, Bruders oder Geliebten betrifft sie persönlich. Die Teichoskopie bietet die Möglichkeit, durch interne Fokalisierung die Ängste und den Schmerz der Angehörigen zu artikulieren – der Verlobten des Prinzen in Horazens Römerode, Andromaches in *Ilias* XXII, Antigones in Statius, *Thebais* XI –, oder durch die Reaktion der liebenden Frau – Helenas in *Ilias* III, Medeas bei Valerius Flaccus – die Bedeutung des militärischen Sieges gegenüber der Macht der Liebe in Frage zu stellen oder die Pervertierung der Werte angesichts der Aristie des bewunderten Mannes vorzuführen.

Die Texte operieren dabei mit den unterschiedlichen sozialen Rollen der Gattin, Braut, Geliebten, Mutter und Schwester, die auch im weiteren Kontext der erzählten Situation oder Handlung von Bedeutung sind: In Horazens Römerode stehen Mutter und Braut aus römischer Perspektive auf der Seite der Gegner und verweisen auf die weit reichenden dynastischen Folgen, die ein Krieg mit Rom für die Parther (und andere Gegner) haben kann. Die Helena der *Ilias* empfindet während des Kampfgeschehens ein Verlangen nach ihrem Ex-Mann, dem Sieger, schläft dann aber mit dem gegenwärtigen Gatten, dem Verlierer, womit ihr stets seltsam bigames Verhältnis zu den beiden Männern herausgestellt wird, das sie in der ganzen Troja-Sage einnimmt, das den Krieg verursacht hat und nun auch weiter verlängert.⁴⁴ Statius' Antigone ergreift Partei für den Angreifer, der genauso ihr Bruder ist wie der König der angegriffenen Stadt; sie zeigt bereits hier ihre Bereitschaft, für Polynices Grenzen und Normen zu überschreiten; sie ist bereits an diesem Punkt der Erzählung dem Wesen nach die sophokleische Antigone, die die Liebe zum Bruder über alle anderen familiären Beziehungen stellt.⁴⁵ Die für Iason erotisierte Medea des Valerius Flaccus lässt von Anfang an ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod und Leid all derer erkennen, die Iason und ihrer Liebe im Weg stehen; die Szene bietet gleichsam ein 'foreshadowing' ihrer

⁴⁴ Vgl. Suzuki 1989, 36.

⁴⁵ Züge der sophokleischen Antigone trägt auch Argia; vgl. Bessone 2010, 76–78.

weiteren Taten zugunsten des Geliebten, für den sie den Vater betrügt und den Bruder tötet.

Die Texte formulieren keine explizite Kritik an den beobachteten Kämpfen, Sinn und Notwendigkeit eines Krieges werden nie explizit in Frage gestellt. Doch mit dem Blick von der Mauer, für den einerseits die räumliche Distanz zu den Kampfhandlungen und andererseits die verwandtschaftliche oder emotionale Nähe der – in der Regel weiblichen – Zuschauenden zu den Kämpfenden konstitutiv sind, lassen sich auch die weiteren Konsequenzen des Krieges, die über Sieg, Ehre und Männlichkeit hinausgehen, mitdenken und reflektieren, und diese Konsequenzen sind nie positiv.

Therese Fuhrer

Ludwig-Maximilians-Universität München

therese.fuhrer@klassphil.uni-muenchen.de

Bibliographie

- S. Anzinger, *Schweigen im römischen Epos. Zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius* (Berlin – New York 2007).
- A. Augoustakis, *Motherhood and the Other: Fashioning Female Power in Flavian Epic* (Oxford – New York 2010).
- T. Baier, *Valerius Flaccus, Argonautica Buch VI. Einleitung und Kommentar* (München 2001).
- A. Barchiesi, “Representations of Suffering and Interpretation in the *Aeneid*”, in: Ph. R. Hardie (Hg.), *Virgil: Critical Assessments of Classical Authors III* (London 1999) 324–344.
- F. Bessone, “Feminine Roles in Statius’ *Thebaid*: ‘The Heroic Wife of the Unfortunate Hero’”, in: M. Formisano, Th. Fuhrer (Hgg.), *Gender-Inszenierungen in der antiken Literatur* (Trier 2010) 65–93.
- F. D’Alessandro Behr, “The Narrator’s Voice: A Narratological Reappraisal of Apostrophe in Virgil’s *Aeneid*”, *Arethusa* 38 (2005) 189–221.
- P. Dräger (Übers.), *C. Valerius Flaccus. Argonautica. Lateinisch/Deutsch. Studien zur klassischen Philologie 140* (Frankfurt a. M. 2003).
- W.-W. Ehlers (Hg.), *G. Valerius Flaccus, Setinus Balbus, Argonautica* (Stuttgart 1980).
- D. Elm von der Osten, *Liebe als Wahnsinn. Die Konzeption der Göttin Venus in den Argonautica des Valerius Flaccus* (Stuttgart 2007).
- M. Fucecchi, “Il restauro dei modelli antichi. Tradizione epica e tecnica manieristica in Valerio Flacco”, *MD* 36 (1996) 101–165.

- M. Fucecchi, *La teichoskopía e l'innamoramento di Medea, saggio di commento a Valerio Flacco, Argonautiche* 6, 427–760 (Pisa 1997).
- S. Harrison, “Lyric Middles: The Turn at the Centre in Horace’s Odes”, in: S. Kyriakidis, F. de Martino (Hgg.), *Middles in Latin Poetry* (Bari 2004) 81–102.
- I. J. F. de Jong, *Homer: Iliad Book XXII* (Cambridge 2012).
- M. Krieter-Spiro, *Homers Ilias*, Band 3, 2: *Dritter Gesang. Kommentar* (Berlin 2009).
- B. Kytzler (Übers.), *Quintus Horatius Flaccus, Oden und Epoden*. Lateinisch / Deutsch (Stuttgart ³1984).
- D. Lohmann, *Die Andromache-Szenen der Ilias. Ansätze und Methoden der Homer-Interpretation* (Hildesheim u.a. 1988).
- H. Lovatt, “The Female Gaze in Flavian Epic: Looking out from the Walls in Valerius Flaccus and Statius”, in: R. R. Nauta, H.-I. Van Dam, J. J. L. Smolenaars (Hgg.), *Flavian poetry* (Leiden 2006) 59–78.
- H. Lovatt, *The Epic Gaze: Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic* (Cambridge 2013).
- R. G. M. Nisbet, N. Rudd, *Horace, Odes Book III* (Oxford 2004).
- N. Richardson, *The Iliad. A Commentary*. VI. *Books 21–24* (Cambridge 1993).
- O. Schönberger (Übers.), *Publius Papinius Statius, Der Kampf um Theben* (Würzburg 1998).
- D. R. Shackleton Bailey (Hg.), *Q. Horati Flacci Opera*. Bibl. script. Graec. et Roman. Teubn. (Berlin – Boston ⁴2001).
- D. R. Shackleton Bailey (Hg.), *Statius, Thebaid, Books 1–7*. Introduction, Text, and Translation. Loeb Classical Library 207 (Cambridge, Mass. – London 2003).
- J. J. L. Smolenaars, *Statius, Thebaid VII. A Commentary* (Leiden – New York – Köln 1994).
- M. Stoevesandt, *Feinde – Gegner – Opfer. Zur Darstellung der Trojaner in den Kampfszenen der Ilias* (Basel 2004).
- W. Suerbaum, *Vergils “Aeneis”. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart* (Stuttgart 1999).
- M. Suzuki, *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic* (Ithaca etc. 1989).
- J.-P. Vernant, “A ‘Beautiful Death’ and the Disfigured Corpse in Homeric Epic”, in: D. L. Cairns (Hg.), *Oxford Readings in Homer’s Iliad* (Oxford 2001) 311–341 (Übers. von “La Belle Mort et le cadavre outragé” [Paris 1981]).
- D. West (Übers.), *Horace, Odes III: Dulce Periculum*. Text, Translation and Commentary (Oxford ²2009).
- M. L. West (Hg.), *Homeri Ilias. Vol. I rhapsodias I–XII continens*. Bibl. script. Graec. et Roman. Teubn. (Stuttgart–Leipzig 1998).
- A. Zissos, “Spectacle and Elite in the *Argonautica* of Valerius Flaccus”, in: A. J. Boyle, W. J. Dominik (Hgg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text* (Leiden 2003) 659–684.

The scenes in ancient literature in which one or more individuals watch and comment on a fight or battle, usually from an elevated position – e.g. the ramparts of a fortress –, present an outsiders' perspective: the persons involved are not taking an active part in the war. However, most of them are indeed involved in the events in some way, in most cases by being related, acquainted or emotionally linked in some other way to one of the combatants. This role is usually given to women (or to individuals who cannot fight, for some specific reason, because of physical weakness or on account of their profession).

The paper aims to examine a series of such *teichoskopia* scenes within depictions of battles or fights, addressing the question of how war is 'seen' through this presentation of a female perspective – that is, through the internal focalisation from the viewpoint of a woman who is not a participant in the fighting – and thereby perhaps commented upon critically or affirmatively. Central to the discussion are epic (*Iliad*, Statius, Valerius Flaccus) and lyric texts (Horace).

В античной литературе сцены, где один или несколько персонажей наблюдают за битвой или поединком, обычно с возвышения – например, со стен крепости, – позволяют ввести точку зрения лица, непосредственно в сражение не вовлеченного. Однако большинства из них происходящие события все же касаются – вследствие родства или эмоциональной связи с одной из сражающихся сторон. Как правило, роль наблюдателя отдана женщинам (или тем, кто не может сражаться по какой-либо причине – из-за физической слабости или в силу особенностей профессии).

В статье на примере нескольких сцен “смотра со стены”, входящих в описание сражений, рассматривается вопрос о том, как они позволяют увидеть войну женскими глазами – критически или с одобрением. Преимущественно речь идет об эпических (“Илиада”, Стаций, Валерий Флакк) и лирических текстах (Гораций).

CONSPECTUS

Carmen natalicium	5
Vorwort	7
WOLFGANG RÖSLER	
Die Hikesie des Phemios und die Bedeutung von ἀὐτοδίδακτος in der <i>Odyssee</i> (22, 344–353)	11
THERESE FUHRER	
Teichoskopie: Der (weibliche) Blick auf den Krieg	23
GERSON SCHADE	
Archilochus, 196a <i>IEG</i> ²	42
NINA ALMAZOVA	
When Was the Pythian Nome Performed?	56
MICHAEL GAGARIN	
Aeschylus' Prometheus: Regress, Progress, and the Nature of Woman ...	92
OLIVER TAPLIN	
A Couple of Conjectures that Point to Hands in Sophocles	101
VICTOR BERS	
“Dame Disease?”: A Note on the Gender of Philoctetes' Wound	105
JENS HOLZHAUSEN	
“Fürchten oder Lieben?” Zu Sophokles, <i>Oidipus Tyrannos</i> , Vers 11 ...	109
PATRICIA E. EASTERLING	
Σεμνός and its Cognates in the Sophoclean Scholia	120
ISTVÁN BODNÁR	
A Testimony of Oenopides in Pliny	126
KLAUS HALLOF	
De epigrammate Coe aetatis classicae	137
RALF KRUMEICH	
Silen und Theater. Zu Ikonographie und Funktion des betagten Halbtieres in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.	139
ALEXANDER VERLINSKY	
Lysias' Chronology and the Dramatic Date of Plato's <i>Republic</i>	158
NORBERT BLÖSSNER	
Platons Demokratiekapitel (Pl. <i>Rep.</i> 555 b 4 – 562 a 3) und das sokratische Argument	199

Статьи сопровождаются резюме на русском и английском языке
Summary in Russian and English

BERND MANUWALD	
Bürger als politische Akteure. Überlegungen zur allgemeinen Politikkompetenz bei Platon und Aristoteles	225
ECKART E. SCHÜTRUMPF	
Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry. The Object of <i>Mimesis</i> According to <i>Poet.</i> 9	244
WIDU-WOLFGANG EHLERS	
<i>Libertino patre nati</i>	274
DENIS KEYER	
<i>Venimus ad summum Fortunae</i> : Prosperity and Flourishing of Arts in Horace (<i>Epist.</i> 2. 1. 32–33)	279
ALEXANDER GAVRILOV	
Who Wrote the <i>Encheiridion</i> of Epictetus?	295
FRITZ FELGENTREU	
Κτήμα ἐξ ἄεῖ. Überlegungen zu Eigentum und Historiographie in den Plinius-Briefen	317
CARLO M. LUCARINI	
Emendamenti a Svetonio	331
PETER HABERMEHL	
Origenes' Welten Frühchristliche Kosmologie im Spannungsfeld zwischen Platonismus und Heilsgeschichte	350
ELENA ERMOLAEVA	
A School Ancient Greek Epic Parody from Kellis	370
REINHART MEYER-KALKUS	
Deklamation im antiken Theater und im 18. Jahrhundert. Die Re-Interpretation von Melopoie und Rhythmopoie durch Abbé Dubos und Gotthold Ephraim Lessing	383
STEFAN REBENICH	
Eduard Schwartz und die Altertumswissenschaften seiner Zeit	406
DANIEL P. TOMPKINS	
What Happened in Stockholm? Moses Finley, the Mainz Akademie, and East Bloc Historians	436
Bernd Seidensticker Schriftenverzeichnis	453
Hyperborei vol. XI–XX conspectus	462
Hyperborei vol. XI–XX auctores alphabetico ordine dispositi	472
Key Words	481
Правила для авторов	484
Guidelines for contributors	486