

ZUR VERBALEN GESTALTUNG DES FIKTIVEN SCHAUPLATZES IN DER ATTISCHEN TRAGÖDIE DES 5. JHS. V. CHR.*



ABSTRACT: This article engages the question of how to use the so-called “verbal setting” in Greek tragedy during the 5th century BC. On the basis of three plays — *Philoctetes*, *Oedipus at Colonus* and *Ion* — it explains the extent to which this literary concept influences directorial application and what effect it has on the scenic features and the audience.

1. EINLEITUNG UND PROBLEMSTELLUNG

EINE BESONDERE FORM der narrativen Vermittlung, respektive eines — mehrheitlich in den Expositionen der antiken Dramen — angewandten erzähltechnischen Gestaltungsprinzips liegt in der von den Figuren in Form einer deiktischen Sprache dargebrachten Schilderung der Charakterisierungsmerkmale der szenischen Örtlichkeit sowie der äußeren Gegebenheiten des räumlichen Kontexts.

Dieses dramaturgische Prinzip, das nicht und wie immer noch oftmals zu lesen, im Theater der englischen Renaissance, sondern im attischen Drama des 5. Jhs. v. Chr. seinen ästhetischen Ursprung hat,¹ finden wir in der

* Der vorliegende Beitrag ist die verschriftlichte Version meines Vortrags, den ich am 7.11.2013 am Institut für Altertumswissenschaften der Universität Budapest (Ungarn) im Rahmen des internationalen Symposions “Narratologie und Erzähltechnik” gehalten habe. Für einige zentrale Hinweise, die mir in der Ausarbeitung sehr geholfen haben, möchte ich mich bei Prof. Tsitsiridis von der Universität Patras herzlich bedanken.

1. Hierfür wären z.B. zu nennen H. Kindermann, “Der gesprochene Raum”, *Maske und Kothurn* 11 (1965) 207-232; J. Honzl, “Dynamics of Sign in the Theater”, in: L. Matejka – I.R. Titunik (ed.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge 1976, 74-93; M. Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München 1977, 350-353. Dagegen — mit unterschiedlichen Interpretationsansätzen — die Arbeiten von N.C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides: Form and Function of the*

dramatischen Literaturhistorie in weiterer Folge in den unterschiedlichsten Ausprägungen, insbesondere wie erwähnt im elisabethanisch-jakobinischen Theater², aber auch im epischen Theater eines Bertold Brecht³ bzw. überall dort, wo die Gestaltung und Einrichtung der Bühne, die Ausstattung des Spielplatzes technisch begrenzt oder aus künstlerischen Gründen bewusst eingeschränkt war.⁴

Die durch die *dramatis personae* in ihren verbalen Schilderungen dargebrachten optischen Konkretisierungen der fiktiven Lokalität sind als grundlegende Basisinformation für das Auditorium unerlässlich, um schlüssig dem zu erzählenden Handlungsstrang folgen zu können. Entsprechend seiner spezifisch dramaturgischen Verwendung in der Theaterpraxis bzw. in der dramatischen Literatur hat sich für diese Erzähltechnik im deutschen Sprachraum der Gesamtbegriff "gesprochener Raum" oder auch "Wortkulisse" (engl. *verbal scenery*; frz. *décor verbal*; span. *decorado verbal*) eingebürgert, der sich nach dem Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann wiederum in die "gesprochene Dekoration", das "gesprochene Requisit" und in die "gesprochene Aktion" unterteilen lässt.⁵ Demzufolge übernimmt im antiken Theater das gesprochene Wort die Funktion, die im modernen Theater vom (psychologischen) Spiel des Schauspielers übernommen werden. Denn während der moderne Schauspieler zeigt, und nicht erzählt, spricht der antike Schauspieler was er körperlich oder geistig empfindet, aus. Er erläutert, präzisiert und deutet auch an, was er gerade tut bzw. getan hat und dabei emotional fühlt(e). Darin ist auch der Grund zu suchen, warum im antiken Theater unentwegt geredet wird und das hierbei verwendete Vokabular gerne einen "dokumentarischen Charakter" aufweist. Im Folgenden die Erläuterungen aus drei unterschiedlichen Nachschlagewerken, welche die Begriffsbestimmung der Wortkulisse, des gesprochenen Raums näher definieren. So legt die Literaturwissenschaftlerin Franziska Schößler den Begriff wie folgt aus:

Scenic Space, Athens 1965, 43-57; D. Bain, *Actors & Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977, 208-222; D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.

2. Zur Spielweise im Theater der englischen Renaissance siehe grundlegend J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge 1967, 28-50, 53-80; R. Stamm, *Shakespeare's Word-Scenery*, Zürich 1954; A. Müller-Bellinghausen, *Die Wortkulisse bei Shakespeare*, Diss. Freiburg 1953; H. Keiper, *Studien zur Raumdarstellung in den Dramen Christopher Marlowes. Dramaturgie und dargestellte Wirklichkeit*, Essen 1988.
3. Vgl. dazu B. Brecht, *Schriften zum Theater*, 1, Frankfurt 1963, 190-201 und *Schriften zum Theater* 5, 26-45, 101-135, 219-223.
4. E. Platz-Waury, *Drama und Theater: Eine Einführung*, Tübingen⁵ 1999, 26-30.
5. Kindermann, a.O. (Anm. 1), 208.

Die Figuren entwerfen in ihren verbalen Repliken (unsichtbare) Räume, die das Publikum imaginativ, also in seiner Vorstellung, nachvollziehen muss. Die Wortkulisse steht damit in einem Kontrast zu dem, was auf der Bühne sichtbar ist.⁶

Die Medienwissenschaftlerin Elke Platz-Waury schreibt:

Die wichtigste Form der verbalen Lokalisierungstechnik ist der gesprochene Raum. Häufig wird dafür auch der Begriff Wortkulisse verwendet. Es handelt sich hier um poetische Textpassagen im Haupttext, die einen imaginären Raum schaffen und so die Möglichkeiten der Bühne ergänzen.⁷

Und der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis bietet folgende Konkretisierung an:

Scenery which is shown not through visual means but through a character's commentary (cf. *Rosalind in As You Like it*). This technique of verbal scenery is only possible by virtue of a convention that is accepted by the spectator, who must imagine the place and the immediate transformation of the place as announced. In Shakespeare transitions are easily made in this way from outside to inside, from forest to palace. Scenes are linked without having to provide more than a simple spatial indication or an exchange of words that evoke a different place (indications of time and place).⁸

Wenn man den determinierten Bereich des gesprochenen Raumes etwas weiter fasst so fallen auch die sogenannten "akustischen Lokalisierungshinweise" einer (antiken) Inszenierung mit in das Begriffsfeld hinein, die sich wiederum als (funktionale) Musik⁹ oder als charakteristische Geräuschkulisse verifizieren lassen. Diese phonetischen Hinweise und akustischen Stimmungsbilder wie z.B. Vogelgezwitscher, Donner oder herannahender Kriegslärm etc. haben auf dem Theater in einer laufenden Aufführung die Funktion, neben dem visuellen Ambiente eine zweck- und zielgerichtete auditive Bühnenatmosphäre zu erzeugen, ohne die eine gehaltvolle szenische Umsetzung eines dramatischen Stoffes — sowohl in der griechisch-

6. F. Schöbler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart/Weimar 2012, 148.

7. Platz-Waury, a.O. (Anm. 4), 26.

8. P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto 1998, 431.

9. Zur Anforderung der Musik siehe z.B. H.H. Eggebrecht, "Funktionale Musik", *Archiv f. Musikwissenschaft* 30 (1973) 1-25.

römischen Antike als auch heutzutage — kaum auskam und -kommt. Im Rahmen unserer vorzustellenden szenischen Beispielreihe werden wir noch darauf zu sprechen kommen.

Entgegen der sprachlichen Lokalisierungstechnik zur Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes steht die “nonverbale Lokalisierungstechnik”, die sich rein optischer illusionsschaffender Mittel bedient und durch die verwendete Bühnenarchitektur, das temporär errichtete Bühnenbild, die eingesetzten Bühnenversatzstücke sowie durch Kostüme, Perücken, Handrequisiten etc.¹⁰ den szenischen Raum der Handlung näher definiert.¹¹ Für das Freilichttheater der Griechen wären darüber hinaus noch die naturgegebenen Elemente wie die Sonne, das oftmals für die Zuschauer sichtbare Meer oder schlicht und einfach die vorhandene landschaftliche Umgebung zu nennen,¹² welche sich mit ihren vorhandenen optischen Eigenarten und ihrer naturgegebenen Ausdruckskraft auch unter Einbezug relevanter Textpassagen, atmosphärisch in eine Inszenierung einbinden lassen.¹³

Der grundlegende und auf die Aufführungspraxis bezogene Vorteil der außersprachlichen gegenüber der sprachlichen Lokalisierungstechnik besteht darin, dass der Zuschauer sowohl verschlüsselte als auch bewusst offen und klar gesetzte semiotische Botschaften innerhalb einer dramatischen Einstudierung über einen längerfristigen Abschnitt (im klassischen Theater der Griechen zumeist über den ganzen Aufführungszeitraum, da szenische Umbauten kaum stattfanden¹⁴) ständig vor Augen hat und der

-
10. J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen 1967, bes. 211-233; C. Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function. Aspects of the Function of Images in Thinking*, Leiden/Boston 2010; vgl. dazu auch Anm. 66. Einen Überblick bietet auch C.A.E. Luschnig, “Props”, in: H.M. Roisman (ed.), *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, II, Chichester 2014, 1015-22. Zur visuellen Evidenz des Kostüms in der griechischen Tragödie s. R. Wyles, *Costume in Greek Tragedy*, Bristol 2011, bes. 5-60.
 11. Pfister, a.O. (Anm. 1), 353-359.
 12. S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1990, 126-133; M.F. Gerhäuser, *Untersuchungen über die Spielmöglichkeit in griechischen Theatern*, Darmstadt 1964; A. v. Gerkan, “Rezension zu Gerhäuser”, *GGA* 217 (1965) 231-234.
 13. Siehe dazu E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford 2010, bes. 1-3, 13, 23, 27, 45-48, 86-87, 93-94, 184-187, 218. Zu den äußeren Verhältnissen während der großen Dionysien in Athen siehe R. Merker, “Im Schatten des attischen Lichts: Überlegungen zu den äußeren klimatischen Bedingungen im 5. Jhd. v.Chr. in Athen und deren möglichem Einfluss auf Inszenierung und Spiel im antiken Drama”, *WS* 127 (2014) 7-32.
 14. Das Theater der Griechen kannte keinen Bühnenvorhang. Entsprechend konnten (notwendige) Umbauten oder Dekorationswechsel erst nach einem Stück getätigt werden. Wir dürfen also von max. zwei Umbauphasen in einer Tragödien-Trilogie ausgehen.

unveränderliche Spielplatz sich in seiner symbol- und zeichengebenden Funktion vom Anfang bis zum Ende einer Handlung stetig in Richtung Auditorium entfalten kann.¹⁵

Anhand einiger ausgewählter expositorischer Tragödien-Szenen möchten wir das dramatische und dramaturgische Wesen des gesprochenen Raums sowie die damit eng verbundene bühnentechnische, aber auch darstellerische Umsetzung für das griechische Theater des 5. Jhs. v.Chr. erläutern und versuchen aufzuzeigen, dass die von den Tragikern bewusst eingesetzte verbale Lokalisierungstechnik — in Kombination mit dem Vollzugscharakter von Handlungen — vollkommen ausreichte, ja geradezu prädestiniert war, um eine konkret zu definierende szenische Örtlichkeit, eine dramatische Situation oder einen Handlungsstrang für das Publikum sinnstiftend nachvollziehbar und vor allen Dingen ganz im Sinne der dramatischen Eigengesetzlichkeit des theatralischen Kunstwerkes zu transportieren und in der Wahrnehmung des Auditoriums zu manifestieren. Diese Überlegung schließt die These ein, dass das im 5. Jhd. v.Chr. (in der Regel) über die gesamte Breite der Orchestra errichtete hölzerne Bühnenhaus (im Athener Dionysos-Theater bzw. überall dort, wo im 5. Jhd. v.Chr. nach den attischen Konventionen Theater gespielt wurde) kaum, besser gesagt keine wie auch immer geartete dekorative Ausgestaltung oder Veränderung für eine Tragödienaufführung des Aischylos, Sophokles oder Euripides erfuhr, also in der Hauptsache mit dem agiert und inszeniert wurde, was in architektonischer und topographischer Hinsicht “von Haus aus” im Theater vorhanden war. Dass das Dionysos-Theater schon im 5. Jhd. bauliche Veränderungen erfuhr, die zwangsläufig einen gewissen Einfluss auf die Umsetzung eines dramatischen Stoffes hatten — so z.B. die Einführung zweier weiterer (kleinerer) Türen in der Skene (wahrscheinlich um 450 v. Chr.) oder das Abarbeiten und schlussendliche Verschwinden des Pagosfelsens in der Orchestra

Der moderne Begriff Umbauphase darf hier aber nicht missverstanden werden. Wir haben es im 5. Jhd. v.Chr. eher mit kleineren szenischen und hinter szenischen Ordnungs- und Organisationsarbeiten zwischen den einzelnen Dramen zu tun als mit aufwändigen technischen Umgestaltungen. Zum Problem des szenischen Dekorationswechsels und der möglichen Verwendung eines Vorhangs im griechischen Drama siehe z.B. P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, 16-19; G.A. Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 78; H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt³1991, 46 und 74 mit Anm. 220; E. Pöhlmann, “Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jhs. v.Chr.”, in: S. Moraw – E. Nölle (Hg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, 60-66.

15. Zum Zeichensystem eines (antiken) Bühnenraumes s. grundlegend E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1, Tübingen⁵2007, 132-160.

— wurde u.a. schlüssig durch E. Pöhlmann formuliert¹⁶. Diese baulichen Veränderungen haben aber in Summe kaum Auswirkung in Bezug auf das dramaturgische Prinzip und den gestalterischen Einsatz der Wortkulisse, welche sich sowohl in der Frühklassik als auch in der Spätklassik entstandenen griechischen Tragödien nachweisen lässt. In unserer vorzustellenden Beispielreihe möchten wir uns auf drei Dramen aus den letzten zwei Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr. konzentrieren, da hier sowohl der dramatische als auch der dramaturgische Aspekt besonders deutlich wird.

2. EXEMPLA

Sophokles, *Ödipus auf Kolonos* 1-2, 9-20

Es ist Sophokles, der sich gerne in seinen Stückexpositionen des gestalterischen Mittels der verbalen Lokalisierungstechnik bedient.¹⁷ Diese von ihm rege angewandte Konvention darf uns in gestalterischer Hinsicht aber insofern nicht verwundern, da Sophokles in Bezug auf seine beiden Tragikerkollegen nicht für seine ausschweifenden Inszenierungs- und Darbietungsformen bekannt ist.¹⁸ So legt er z.B. im Gegensatz zu Aischylos das performative Handlungsfeld mehr in die Seele seiner Figuren was zwangsläufig Auswirkungen auf die unterschiedlichsten formierten Aktionen hat, die sich demzufolge auch besonders in der materiell sparsamen Ausstattung seiner Tragödien bemerkbar machen.

In seiner *Ödipus-auf-Kolonos*-Tragödie (posthum 401 v. Chr. aufgeführt) definiert er hierbei nicht nur gleich zum Auftakt der Tragödie anhand der knappen Aussagen von Ödipus und Antigone einen für den Zuschauer fiktiven Raum¹⁹ (den heiligen Hain der Eumeniden), sondern, und dies stellt einen weiteren dramaturgischen Aspekt seiner Eingangsszene dar, er spielt von Beginn an mit den Begriffen sakral und profan als gegensätzliche Instanzen, was sich als roter Faden quer durch das ganze Drama verfolgen lässt. Der Text:

16. E. Pöhlmann, "Neue Argumente für ein Bühnenhaus in der frühen griechischen Tragödie", in: Moral – Nölle, a.O. (Anm. 14), 27-30.

17. Seale, a.O. (Anm. 1), 113-143 bes. 113f.

18. Man denke hier z.B. an den spektakulären Auftritt von Agamemnon (und seinem Gefolge) in Aischylos' gleichnamiger Tragödie (Aischyl. *Ag.* 782ff.).

19. Arnott, a.O. (Anm. 14), 98-99. Siehe dazu auch J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles*, 7: *The Oedipus Coloneus*, Leiden 1984, 24f.; S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie*, 1, München 1979, 329f.

ΟΙΔΙΠΟΥΣ:

*Τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεθ' ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν;
[...]
Ἄλλ', ὦ τέκνον, θάκησιν εἴ τινα βλέπεις
ἢ πρὸς βεβήλοις ἢ πρὸς ἄλσεσιν θεῶν,
στῆσόν με κἀξίδρουσον, ὡς πυθοίμεθα
ὅπου ποτ' ἐσμέν· μανθάνειν γὰρ ἤκομεν
ξένοι πρὸς ἀστῶν, ἂν <δ'> ἀκούσωμεν τελεῖν.*

ΑΝΤΙΓΟΝΗ:

*Πάτερ ταλαίπωρ' Οἰδίπους, πύργοι μὲν οἱ
πόλιν στέγουσιν, ὡς ἀπ' ὀμμάτων, πρόσω·
χώρος δ' ὄδ' ἱρός, ὡς σάφ' εἰκάσαι, βρύων
δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πικνότεροι δ'
εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες·
οὐ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρον·
μακρὰν γὰρ ὡς γέροντι προὔσταλῆς ὁδόν.*

ÖDIPUS:

Du Kind des blinden Alten, Antigone, in welchem Gebiet sind wir gekommen, welcher Männer Stadt?
[...]

Doch, liebes Kind, erblickst du einen Ruhesitz, sei 's ungeweihter Boden oder Götterhain, so führ' und lass mich ruhn, dass wir erkunden, wo wir etwa sind: als Fremde müssen wir uns ja nach den Bewohnern richten, ihren Willen tun.

ANTIGONE:

Mein armer Vater Ödipus, die Türme, die die Stadt umkränzen, sind den Augen zwar noch fern; doch heilig ist der Ort, das spürt man gleich: er prangt von Lorbeer, Ölbaum, Wein; ein ungezählter Chor von Nachtigallen singt tief drinnen holden Lauts. Beug hier die Kniee auf den unbehaunten Stein; du machtest für dein Alter einen weiten Weg.²⁰

Die heilige Aura des eumenidischen Hains wird von Antigone anhand ihrer bukolischen Beschreibungen dessen, was sie visuell wahrnimmt, für ihren blinden Vater (d.h. für das Publikum) konkretisiert und definiert. Dass Antigone zu ihren augenscheinlichen Beobachtungen auch noch die laut-

20. W. Willige, *Sophokles – Dramen*, hgg. und übers., Zürich ⁵1995, 579.

malerische Kulisse hervorhebt (Soph. *OC* 18), ist szenisch insofern beachtenswert, da Ödipus zwar blind, aber nicht taub ist. Dramaturgisch dient dieses bewusste Hervorheben und Beschreiben der Vogelgesänge dazu, die von ihr erläuterte Idylle mit entsprechenden akustischen Effekten zu unterstützen und ihre zuvor getätigten optischen Behauptungen mit einem klanglichen Stilmittel lebendig abzurunden.²¹ Entsprechend lässt sich die These aufstellen, dass Sophokles vor allen Dingen mit Hilfe seines expositorischen Textes ein schlüssiges und atmosphärisch dichtes Gesamtbild der Eingangsszenerie seines *Ödipus-auf-Kolonos* vor dem geistigen Auge der Zuschauer kreiert.²²

Inwieweit nun in der Orchestra bzw. an der hölzernen Skenotheke zusätzlich zur unmissverständlichen poetischen Komposition gemalte oder reale Lorbeerbäume, Ölbäume oder Weinranken als Kulissendekoration zu sehen waren, ist in der szenisch-rekonstruktiven Beschäftigung Diskussionsgegenstand.²³ Doch gerade die Forschungsarbeiten eines C.W. Marshall,²⁴ G.M. Sifakis,²⁵ E. Csapo²⁶ oder E. Pöhlmann lehren uns, dass wir es beim Theater der Griechen im 5. Jhd. v. Chr. mit einer echten Illusionsbühne zu tun haben, die sowohl in symbolischer als auch in theatralisch-pragmatischer Hinsicht keinerlei optische Ausgestaltung — in welcher Form auch immer — benötigte.²⁷ So schreibt Pöhlmann hierfür völlig zu Recht:

-
21. So lassen sich sog. Bühnen-Sound-Effekte in die Bereiche "realistische Effekte" (z.B. Vogelgezwitscher), "atmosphärische Effekte" (z.B. Donner) und in "zusammengesetzte Effekte" (z.B. Kriegslärm) aufteilen. Vgl. dazu Pavis, a.O. (Anm. 8), 343-344. Zum Wesen der "Sound-Effekte" im attischen Theater siehe z.B. W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*, London 1983, 49-62; des Weiteren Seeck, a.O. (Anm. 14), 79.
22. Vgl. dazu Pl. *Plt.* 397a, der dieses auditiv-gestalterische Element in der attischen Tragödie äußerst kritisch beurteilt. Zum tieferen Verständnis der Nachtigallen bei Sophokles siehe A.S. McDevitt, "The Nightingale and the Olive", in: H. Bloom (ed.), *Sophocles*, New York 1990, 49-57.
23. Plädieren doch gerade ältere Schriften für ein sogenanntes Ausstattungstheater. Erwähnt seien hier die Abhandlungen von H. Kenner, "Griechische Theaterlandschaften", *JÖAI* 47 (1964/1965) 35-70; H. Bulle – H. Wirsing, *Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jh. v. Chr.*, Berlin 1950; S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie*, I-II, München 1979/1980; Melchinger, a.O. (Anm. 12), 112ff.
24. C.W. Marshall, "Sophocles Didaskalos", in: K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, (Blackwell Companions to the Ancient World), Chichester 2012, 187-203.
25. G.M. Sifakis, "The Misunderstanding of *opsis* in Aristotle's *Poetics*", in: G. Harrison – V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden/Boston 2013, 45-61.
26. E. Csapo, *Actors and Icons*, Chichester 2010, 1-37.
27. Siehe dazu die gesammelten Abhandlungen in E. Pöhlmann (Hg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt 1995.

Vielmehr sind alle für das Verständnis des szenischen Ablaufs erforderlichen Angaben in den Texten selbst enthalten. Jene sog. "indirekten Regiebemerkungen" können akustische oder optische Phänomene betreffen, Bewegungsvorgänge ankündigen oder schließlich den Spielort und seine Peripherie beschreiben. [...] Im Übrigen ließ das Bühnenhaus des 5. Jhs. v. Chr. gerade durch seinen Mangel an architektonischer Durchbildung der Phantasie des Zuschauers jeden Spielraum.²⁸

Auch in Bezug auf unsere Beispielszene ist eine (optisch unterstützende) Bemalung oder naturalistische Ausstattung wie gesagt weder im dramaturgischen noch im Sinne einer theatralischen Eigengesetzlichkeit notwendig, ja sogar kontraproduktiv, da alle relevanten Informationen bezüglich der Örtlichkeit des heiligen Hains samt seinen individuellen Gegebenheiten verbal und akustisch dem Publikum serviert werden und die sophokleische Intention — im Sinne einer lebendigen Dramaturgie — für die beginnende und zu erzählende Handlung eigentlich nur sein kann, einen sakralen (Bühnen) Raum zu etablieren und nicht pseudo-naturalistisch zu präsentieren. Die erzähltechnische Gefahr einer narrativen Verdreifachung wäre das abträgliche Ergebnis: Es werden (a) die äußeren Umstände von Antigone verbal beschrieben, die (b) auf der Bühne als reale Objekte vorhanden und sichtbar sind und (c) welche die Mehrheit des Auditoriums aus eigener Erfahrung und Beobachtung kennt.²⁹

Sophokles kann es nicht darum gegangen sein, einen realen und optisch beeindruckenden (Natur)Raum dem Auditorium vorzuführen, sondern vielmehr den Umgang von Ödipus und Antigone mit diesem heiligen Platz deutlich zu machen. Die zu transportierende Information, die das Auditorium in

28. Pöhlmann, a.O. (Anm. 14), 61.

29. Wir dürfen hier keinesfalls den Umstand vergessen, dass der Zuschauer im Dionysostheater sich sowieso in einem "heiligen Hain", an einem geweihten Ort befand und von der Natur umgeben war, in die er (zwangsläufig) blickte. Diese topographische Tatsache änderte sich erst grundlegend im Hellenismus, als das Bühnenhaus (bzw. das ganze Theater) im Rahmen baulicher Erweiterungen weiter und höher gebaut und so die Sicht in die Ferne und zur Seite begrenzt wurde. Zur Baugeschichte des Dionysostheaters siehe zuletzt S. Gogos, *Das Dionysostheater von Athen: architektonische Gestalt und Funktion*, mit einem Beitrag zur Akustik des Theaters von G. Kampourakis, Wien 2008; Ch. Papastamati-von Mock, "The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase", in: E. Csapo u.a. (Hg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin/Boston 2014, 15-76; R. Frederiksen u.a. (Hg.), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*, (Monographs of the Danish Institute at Athens 17) Aarhus 2015.

dieser eröffneten Eingangsszene eben nicht kennt und dementsprechend für den Tragiker wert war zu erzählen, waren:

- (a) Wer diese auftretenden Personen sind.
- (b) Wo sie sich genau befinden.
- (c) Wie sie sich in diesem Raum verhalten und sich zu diesem Raum in Beziehung setzen.

Ein potenzielles Equipment auf der Szene war der Felsbrocken, auf dem sich Ödipus und Antigone sitzend niederlassen (Vers 19-20). Aber an welcher auf dem Spielplatz vordefinierten Position dieses Bühnenversatzstück lag/stand und als Teil der Kulisse entsprechend platziert wurde, kann in einer szenischen Rekonstruktion nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Wahrscheinlich befand er sich irgendwo in der Nähe des zentralen Eingangstores des Bühnenhauses. Selbstredend besteht im Sinne der Wortkulisse hier der nicht unbegründete Verdacht, dass wir es aus Gewichts- und Praxisgründen gar nicht mit einem Naturstein zu tun haben (der natürlich eine gewisse Größe aufweisen musste, wenn er für zwei Personen Platz bieten sollte), sondern z.B. mit einer Holzbank o.ä., die einen (Bühnen)Felsen symbolisierte und die man jederzeit bei Bedarf leicht von der Bühne entfernen konnte.³⁰

Dass es aber eine Sitzgelegenheit auf der Bühne gegeben haben muss, belegt uns neben dem Text allenfalls ein Vasenbild des De Schulthess-Malers (apulischen Kalyx-Krater, datiert in die Zeit um 340 v.Chr.), der eine ähnliche Situation zwischen Ödipus und seinen beiden Töchtern zum Thema hat (Soph. *OC* 311-509). Wir sehen den blinden Ödipus zwischen Antigone und Ismene auf einem steinernen Quader, eventuell auf den Bühnenstufen (falls um 400 v.Chr. schon baulich vorhanden), vielleicht sogar gleichsam szenisch zweckentfremdet, auf dem Altar der Eumeniden sitzen, während

30. Solcherweise lautet ein Theater- bzw. Regiegesetzmäßigkeit: "Hast du es mit (technisch) schwierigen Abläufen zu tun, mache es dir möglichst leicht". Vgl. dazu z.B. C. Hagemann, *Die Kunst der Bühne*, Stuttgart/Berlin 1922, 112-138; E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004, 188ff. Inwieweit aber die Griechen diese Regel kannten und in ihren Aufführungen beherzigten, kann nur spekulativ beantwortet werden. Die sprachliche Lokalisierungstechnik ist aber durchaus ein inszenatorisches Indiz dafür. Siehe dazu ergänzend auch die Felsen- bzw. Versatzstückthese bei H. Kenner, *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien 1954, 109; H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, I, Salzburg 1957, 71; L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham 1996, 39-83, bes. 39ff.

im Hintergrund eine geflügelte Erinye den spezifischen Ort des Geschehens konkretisiert (Abb. 1).³¹

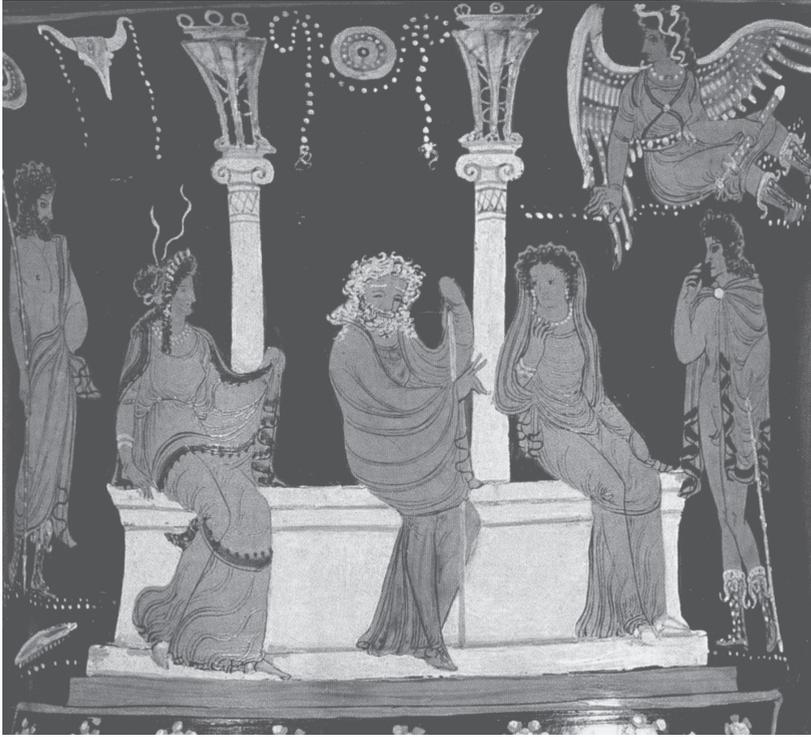


Abb. 1

31. Vgl. dazu O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007, 100-102 mit Abb. 27. Zum diskutierten Problem des Verhältnisses von Performance und Ikonographie gilt es aus der Fülle der Arbeiten folgende herauszuheben: T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, London 1960; ders., *Monuments Illustrating New Comedy*, London 1961; ders., *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr-Play*, London 1962; A.D. Trendall – T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971; S. Goldhill, “Reading Performance Criticism”, *G&R* 36 (1989) 172-182; J.R. Green, “On Seeing and Depicting the Theater in Classical Athens”, *GRBS* 32 (1991) 15-50, bes. 33-44; ders., *Theatre in Ancient Greek Society*, London 1994; J.P. Green – E. Handley, *Images of the Greek Theatre*, London 1995; L. Giuliani, “Rhesus between Dream and Death: On the Relation of Images to Literature in Apulian Vase-Painting”, *BICS* 41 (1996) 71-86; J.P. Small, *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge 2003; A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012; T.H. Carpenter, “Vase Painting as Evidence for Performance”, in: Roisman III, a.O. (Anm. 10), 1454-1460.



Abb. 2

Als eine zu favorisierende Umsetzungs- bzw. Inszenierungsvariante käme hier der Dionysos-Altar, die sog. Thymele im Zentrum der Orchestra in Frage, welche man leicht als felsige Sitzgelegenheit für zwei Personen adaptieren könnte, da sie sich sowieso auf der Szene befindet. Mit dem entsprechenden Vers 19 ließe sich dieser architektonische Aufbau für das Auditorium problemlos als *ἀξέστον πέτρον* behaupten.³² Dass ein geweihtes Objekt wie z.B. ein (Block)Altar in der griechischen Antike ohne große Probleme als Sitzplatz Verwendung finden konnte, belegt ersichtlich ein apulischer Kalyx-Krater aus dem Umfeld des De Schulthess-Malers, welcher um das Jahr 340 v. Chr. datiert und in der Geddes Collection in Melbourne aufbewahrt wird (Abb. 2). Der Vorteil dieser Spielart läge neben der Einfachheit der Ausstattung einerseits darin, dass die Akteure im Zentrum der Bühne, frontal zum Publikum sitzen, andererseits darin, dass sich ein eventuell notwendiger szenischer Umbau (das Verbringen des Felsens von der Bühne) erübrigt. Aber wo und worauf nun Ödipus und Antigone schlussendlich saßen, gilt es performativer und bühenökonomischer Hinsicht die Auffassung von C.M. Marshall zu bekräftigen, der im Hinblick auf die sophokleische Kunst schreibt:

32. Zum inszenatorischen Einbezug der Thymele in das dramatische Spiel im 5. Jhd. v. Chr. siehe J.P. Poe, "The Altar in the Fifth-Century Theater", *CLAnt* 8, 1989, 116-139; C. Ashby, *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*, Iowa City 1999, bes. 42-61; R. Merker, "Die Thymele als Spielort im Drama des 5. Jhs. v. Chr.", in: R. Merker – E. Klecker – G. Danek (Hg.), *Epos – Drama – Epos. Festschrift für Herbert Bannert*, Wien 2016, 95-133 (in Druck).

Sophocles writes as a *διδάσκαλος* (didaskalos, „director“), fully conscious that any play, when performed, does not prescribe meaning but invites heterogeneous interpretation. Although it is not possible to examine here the likely or possible dimensions of the performance space of the Theater of Dionysus of Athens, the performance dynamic as exhibited in the structure of the plays demonstrates, that Sophocles wrote with a directorial eye.³³

Sophokles, *Philoktetes* 1-2, 16-21, 26-41

Wie schon in seiner *Aias*-Tragödie (um 450 v. Chr.) macht Sophokles in seinem *Philoktetes* (409 v. Chr.) das Ausgegrenztsein eines Helden zum Thema einer Tragödie. Und wie sein *Aias* spielt auch sein *Philoktetes* — dem Mythos entsprechend — an einem entlegenen Ort. War es auf der einen Seite eine einsame Gegend an der troischen Küste (Soph. *Aj.* 815ff.), ist die *location* im *Philoktet*-Trauerspiel die nordägäische Insel Lemnos, genauer gesagt das *Ἐρμαίων ὄρος* an der NO-Küste des Eilands.³⁴

Nach ähnlichen erzähltechnischen Prinzipien und mit identisch erkennbaren Mitteln wie Sophokles seine Antigone-Figur das fiktive *country setting* ihrem Vater im *OC* erklären lässt, lässt er Odysseus — in seiner dramaturgischen Funktion als Prologsprecher — dem jungen Neoptolemos (d.h. wiederum dem Publikum) neben weiteren relevanten Handlungsinformationen wie z.B. zum vorliegenden Mythos, die agierenden Personen und ihre Strategie³⁵, vor allen Dingen auch die topographischen Gegebenheiten der Lokalität beschreiben, die dem Sohn des Laertes durch seinen ersten Besuch auf der Insel vor zehn Jahren noch gut in Erinnerung geblieben sind. Er spricht (Vers 1-2 u. 16-21):

ΟΛΥΣΣΕΥΣ:

Ἄκτῆ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς

Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη,

[...]

σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα

τοιὰδ', ἵν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίον διπλῆ

πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον

δι' ἀμφιρῆτος ἀλλίου πέμπει πνοή·

33. Marshall, a.O. (Anm. 24), 187-188.

34. Siehe dazu S.L. Schein, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge 2013, 1-12, 115ff.

35. N. Austin, *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery*, Madison 2011, 40.

βαῖον δ' ἐνεοθεν ἐξ ἀριστερᾶς τάχ' ἄν
ἴδοις ποτὸν κρηναῖον, εἴπερ ἐστὶ σῶν.³⁶

ODYSSEUS:

Dies hier ist nun des meerumwogten Lemnos Strand,
ein Land, von Menschen nicht betreten noch bewohnt.

[...]

Erspäh' die doppelt offene Felsenhöhle dort,
wo man im Winter in die Sonne beiderseits
sich setzen kann und wo zur Sommerszeit der Wind
durch beide Öffnungen, den Schlaf befördernd, weht,
ein wenig unterhalb zur Linken wirst du dann
den Trinkquell sehen, wenn er noch vorhanden ist.³⁷

Und auch bei dieser doch relativ detaillierten Beschreibung der Örtlichkeit stellt sich die Frage, was der Zuschauer im Athener Dionysostheater an Bühnenbild, an tatsächlicher szenischer Ausgestaltung zu sehen bekam respektive was Sophokles allein mit sprachlichen Mitteln vor dem geistigen Auge des Auditoriums narrativ erzeugte.

Odysseus schildert eine Felsenlandschaft an der Küste des Meeres, in deren Zentrum sich der (doppelte) Eingang in die Höhle, in die Wohnstatt des Philoktetes befindet. Ein kleines verspieltes Detail — eine Süßwasserquelle, die links vom Höhleneingang zu entspringen scheint (Soph. *Ph.* 21) — findet ebenfalls in seiner Erzählung passende Erwähnung.

Anhand von Odysseus' sprachlichen Charakterisierungen, der Bühnenarchitektur des Dionysostheaters im 5. Jhd. v.Chr.³⁸ sowie dem konstruktiven Wesen der Wortkulisse folgend dürfen wir davon ausgehen, dass das (geöffnete) zentrale Tor des Bühnenhauses den Haupteingang in die Höhle des Philoktetes formt.³⁹ Mit den angesprochenen Naturbeschreibungen

36. Soph. *Ph.* 1-2, 16-21.

37. Willige, a.O. (Anm. 20), 479.

38. Siehe dazu H. Froning, "Bauformen: Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros", in: Moraw – Nölle, a.O. (Anm. 14), 31-59 mit Abb. 51 u. 52.

39. Ashby, a.O. (Anm. 32) 69-74 spricht in Bezug auf das zentrale doppelflügelige Bühnentor vom sog. "Royal" Door, das zusammen mit dem Bühnenhaus — je nach Drama und Örtlichkeit — eine wechselnde Funktion inne hatte. In diesem Wechsel ist das Tor aber immer ein Ein- bzw. Ausgang in eine zuvor verbal definierte Unterkunft. Zum Problem des Tores im *Philoktetes* siehe Seale, a.O. (Anm. 1), 27f.; Schein a.O. (Anm. 34), 13, 121-122; C.W. Müller, "Höhlen mit doppeltem Eingang bei Sophokles und Euripides", *RhM* 134 (1991) 262-275; J.F. Davidson, "The Cave of Philoktetes", *Mnemosyne* 43 (1990) 307-315.

wie der Wasserquelle, dem Wind und der Sonne verfolgt Sophokles in der Hauptsache zwei dramaturgische Gesichtspunkte:

Erstens ein abgerundetes Naturbild der äußeren Gegebenheiten der Insel dem Publikum zu vermitteln, ohne dabei unnötigerweise allzu faktisch zu werden. Sophokles kann es auch an dieser Stelle und wie im vorangegangenen Beispiel nicht darum gegangen sein, die Insel Lemnos in ihrer natürlichen, realen Ausprägung in die Gedankenwelt der Zuschauer zu zaubern, sondern lediglich die für die Bühnenhandlung signifikanten Gegebenheiten im Sinne des zu erzählenden Plots zu betonen. Dabei spielt es keine Rolle, dass sich das unbewohnte Eiland kaum von anderen menschenlosen griechischen Gestaden unterscheidet.

Zweitens — durch die darstellenden Worte des Odysseus hinsichtlich der Lebensumstände des Philoktetes während der letzten 10 Jahre — eine Situation zu zeichnen, die sich in den Ohren der Zuschauer weniger schrecklich anhört (Wärme, Wasser, Essen, Schutz: alles was ein Mensch zum Leben braucht ist vorhanden), als sich der tragische Umstand des tatsächlich Ausgeliefertwordenseins ausnimmt. Entsprechend werden gleich zu Beginn der Tragödie der Umfang der Schuld, die Odysseus beim Aussetzen des Philoktetes auf sich geladen hat, gleichsam rückwirkend im Bewusstsein der Zuschauer minimiert, ja getilgt und alle *dramatis personae* für den weiteren Verlauf der Geschichte moralisch auf eine Stufe gestellt, was insbesondere für die nun beginnende Intrige dramaturgisch vonnöten ist.

Abgerundet und ergänzt wird Odysseus' expositorisches Natur- und Situationsgemälde durch Neoptolemos, der auf seinen Befehl eine detailreiche Beschreibung des Innenraums der Höhle liefert (Vers 26ff.):

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Ἦναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦργον οὐ μακρὰν λέγεις·
δοκῶ γὰρ οἶον εἶπας ἄντρον εἰσορᾶν.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Ἄνωθεν, ἢ κάτωθεν; οὐ γὰρ ἐννοῶ.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Τὸδ' ἐξέπερθε, καὶ στίβον γ' οὐδεὶς κτύπος.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Ὅρα καθ' ἕπνον μὴ καταλισθεὶς κυρῆ.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Ὅρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐστὶ τις τροφή;

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Στιπτή γε φυλλάς ὡς ἐναυλίζοντί τω.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοῦδέν ἐσθ' ὑπόστεγον;

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Ἀυτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φλαυρορρογῶ τινος
τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Κεῖνον τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.

ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ:

Ἴον ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα.

ΟΔΥΣΣΕΥΣ:

Ἄνηρ κατοικεῖ τούσδε τοὺς τόπους σαφῶς,
κᾶστ' οὐχ ἑκάς πον.⁴⁰

NEOPTOLEMOS:

König Odysseus, was du meinst, ist gar nicht weit:
die Höhle, die du nanntest, glaub ich schon zu sehen.

ODYSSEUS:

Wo? Oben oder unten? Denn ich sehe nichts.

NEOPTOLEMOS:

Hier oben ist sie; doch von Schritten keine Spur.

ODYSSEUS:

Sieh, ob er nicht zum Schlaf sich hingelagert hat.

NEOPTOLEMOS:

Ich sehe die Behausung leer: kein Mensch ist drin.

ODYSSEUS:

Ist denn kein Prunkstück drinnen, das sie wohnlich macht?

NEOPTOLEMOS:

Laubstreu, gedrückt, als hätte jemand drauf geruht.

ODYSSEUS:

Sonst alles öde? Ist nichts weiter unterm Dach?

NEOPTOLEMOS:

Ein Trinkgefäß aus Holz, Behelfswerk, roh geschnitzt
von ungeübter Hand, und Zeug zur Feuerung.

ODYSSEUS:

Sein ganzer Reichtum also ist's, was du mir nennst.

NEOPTOLEMOS:

Pfui, pfui, da ist noch was: ein Lappen trocknet da,
vom Eiter einer üblen Wunde ganz befleckt.

40. Soph. Ph. 26-41.

ODYSSEUS:

Der Mann wohnt hier an dieser Stelle offenbar
und ist nicht weit entfernt;⁴¹

Zusammengenommen erhält so das Auditorium auf sprachlichem Wege eine präzise Beschreibung des hypothetischen Spielorts sowie genaue Informationen über die Wohn- und Lebensumstände des Philoktetes auf Lemnos. Auch hier macht eine, vom inszenatorischen Standpunkt aus betrachtet, farblich oder materiell dekorierte Ausgestaltung der Skene bühnenökonomisch keinen Sinn, da — wie auch im Beispiel zuvor — Sophokles mit der dramatischen Illusion und der künstlerischen Eigengesetzlichkeit des Theaters sowie mit der Vorstellungsgabe der Zuschauer jongliert und spielt.⁴² Diese These, die leider im Laufe der Zeit und in der mannigfaltigen Beschäftigung mit der antiken Tragödie der letzten 100 Jahre in ihrer Kernaussage verloren gegangen ist, wurde schon 1893 von dem Altphilologen Ernst Bodensteiner in Ansätzen formuliert:

Wir glauben, dass die Worte des Dichters mächtig genug sind, die Illusion, wenn nötig, zu ersetzen [...] und dass die Dichter oft durch größeren Aufwand von Worten und eingehenden Schilderungen den Zweck verfolgten, der Phantasie des Zuschauers das nahezubringen, was nicht auf der Bühne dargestellt war.⁴³

Hinzu kommt, dass in der *Philoktetes*-Tragödie keinerlei notwendige technische Erfordernisse für die zu erzählende Handlung zu finden sind, die — in welcher Form und Qualität auch immer — eine realistische oder natu-

41. Willige, a.O. (Anm. 20), 481.

42. So war es im antiken Theater der Griechen zunächst erst einmal der Einsatz der eigenen Stimme bzw. die Stimmlage des Darstellers, die zur individuellen Charakterisierung einer dramatischen Figur, einer dramatischen Situation beitrug. Siehe dazu P. Easterling, "Actors and Voices: Reading between the Lines in Aeschines and Demosthenes", in: S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 154-166 bes. 158 mit Anm. 16. Zum individuellen Einsatz der Stimme im Theater der Griechen s. auch S. Schlingplässer, *Phonaskia: Das Üben der Stimme. Sprecherzieherische Stimmbildung im antiken Griechenland*, Saarbrücken 2007, 40-51. Zum illusionistischen Spiel der Griechen siehe D. Bain, *Actors and Audience*, Oxford 1977, 208-222.

43. E. Bodensteiner, "Szenische Fragen: Über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama", *Fleckeisens Jahrbücher f. class. Philologie*, Suppl. 19, 1893, 639ff. bes. 666.

ralistische Spielplatzgestaltung erforderlich machen würden.⁴⁴ Was unter Umständen allein an (technischen) Hilfsmitteln⁴⁵ benötigt worden sein könnte, und dies gälte es gesondert zu hinterfragen, sind Leitern, Steighilfen o.ä., die es einerseits *on-stage* Neoptolemos ermöglichen, (als Spielvariante) auf das Dach des Bühnenhauses zu gelangen, um seine von Odysseus befohlenen Beobachtungen zu machen (Soph. *Ph.* 22ff.)⁴⁶, bzw. eine weitere Leiter im hinterszenischen Bühnenbereich, die für den Auftritt und Abgang des Herakles entsprechende Verwendung findet (Vers 1409-1451), da er als göttliches Wesen sicherlich auf dem Dach des Bühnenhauses oder *ex machina* seine friedensstiftende Rhesis hält (Soph. *Ph.* 1409-1451).⁴⁷

Doch noch einmal zurück zum Problem der von Odysseus angesprochenen zwei Höhleneingänge (Soph. *Ph.* 16): Die Mehrheit der Kommentatoren und Interpreten vermuten den zweiten Eingang in Gestalt der zweiten (dritten) Tür, die sich links bzw. rechts des zentralen Bühnenhaustores befand(en)⁴⁸. Diese Interpretation scheint insofern schlüssig, da wir in spät-klassischer Zeit sicherlich von drei Türen am Bühnenhaus ausgehen dürfen.⁴⁹

44. Da das attische Drama im Wesentlichen Stoffe der griechischen Mythen behandelte, konnte leicht eine überhöhte und stilisierte Kunstform entstehen, die mit der heutigen an Natürlichkeit orientierten Aufführungspraxis wenig zu tun hat. Sprechen, Singen, Tanzen und ein kanonisierter Gestus waren entscheidend für die Umsetzung und die Qualität einer Aufführung.

45. Siehe dazu W. Unruh, "Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum", *Maske und Kothurn* 11 (1965) 289-305.

46. Für diese Spielvariante spricht der vorliegende Text, was aber schlussendlich kein sicherer Beleg dafür ist, dass der Neoptolemos-Darsteller auch wirklich auf das Dach des Bühnenhauses gestiegen ist. Selbstverständlich besteht die inszenatorische Möglichkeit, auch von der Ebene der Orchestra Odysseus' angeordnete Beobachtungen zu machen und verwendete Begriffe wie *ἀνωθεν* und *κάτωθεν* performativ zu behaupten. Der diesbezügliche von Werner Jobst angeführte Beleg bei Xenophon (*An.* 1, 4, 5 *ὑπερθευ ἦσαν πέτραι*) kann aber unseres Erachtens nicht herangezogen werden, da es sich bei der *Anabasis*-Erzählung nicht um ein Theaterstück handelt und in diesem erzählerischen Werk gänzlich andere narrative Techniken Anwendung finden. Vgl. dazu W. Jobst, *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.: Eine Untersuchung zur Inszenierung klassischer Dramen*, Wien 1970, 39.

47. Zum Erscheinen des Herakles auf der Szene siehe R.C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments, IV: The Philoctetes, with Notes, Comm., and Trans.*, Amsterdam 1966 (1932), 217; T.B.L. Webster, *Sophocles: Philoctetes*, Cambridge 1970, 8 u. 156; J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles VI: The Philoctetes*, Leiden 1980, 187-188; D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997, 181; R.G. Ussher, *Sophocles: Philoctetes*, Warminster 1990, 161; Seale, a.O. (Anm. 1), 45f.; Schein, a.O. (Anm. 34) 28-31, 334-335.

48. Vgl. dazu die Literaturangaben in Schein, a.O. (Anm. 34) 13-14.

49. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, 11.

So wäre es nur logisch und läge in praktischer Hinsicht nahe, das inszenatorisch einzusetzen, was bautechnisch im Theater vorhanden war und ist. Wenn das zentrale Tor des Bühnenhauses den Eingang in die Höhle markiert, kann selbstredend auch der kleinere Nebeneingang als eine entsprechende Öffnung in die Wohnstatt des Philoktetes fungieren, was wiederum einer relativ leicht verständlichen Bühnenästhetik zugutekäme.

Natürlich besteht auch hier die (theoretische) Inszenierungsmöglichkeit, dass die Höhle mehr oder weniger plastisch ausgestaltet bzw. die Front des Bühnenhauses bemalt worden war, um die Wohnstatt des Philoktetes nicht nur allein mit sprachlichen Mitteln, sondern auch in Realisation, in ihrer wahrnehmungsmäßigen Erscheinungsweise und in gegenseitiger inhaltlicher Ergänzung dem Auditorium zu präsentieren. Vor allem ältere Rekonstruktionen auf der Basis einer allzu wortgetreuen Textauslegung inklusive einer Heranziehung der materiellen Hinterlassenschaften in Form von Vasenbildern etc. verdeutlichen dies.⁵⁰ Doch wie schon eingangs erwähnt, sind diese heute doch teilweise kurios anmutende rekonstruktiven Bemühungen einmal ihrer Entstehungszeit, d.h. dem damaligen Stand der Forschung, geschuldet, andererseits ging der hierfür bei den Interpreten zentrale dramaturgische und inszenatorische Blick — wenn überhaupt vorhanden — von einem gänzlich naturalistischen oder realistischen Theater aus, welches in stilvoller Hinsicht bis in die 70er- und 80er-Jahre des 20. Jhs. die Theaterlandschaft weit über die Grenzen Europas hinaus beherrschte.

Aufgrund des Umstands, dass die Tragiker bei der Konzeption ihrer Stücke die Gegebenheiten des Dionysos-Theaters berücksichtigten und wissentlich für diesen Raum schrieben, kommt es zwangsläufig zu einer Wechselbeziehung zwischen den architektonischen und topographischen Bühnenverhältnissen und dem dramatischen Text. In unserem *Philoktetes*-Beispiel bzw. in allen hier angeführten Exempla, wird der sprachlich erzeugte Illusionsraum bewusst verfremdet, indem in der Stückexposition auf den Realitätscharakter der Bühne oder vielmehr auf den (fiktiven) szenischen Orts verwiesen wird. Es stellt sich also im *Philoktetes* nicht die Frage nach dem tatsächlichen Vorhandensein eines zweiten Höhleneingangs oder im *OC* nach einer Bühnenpräsenz von Weinranken etc., sondern viel eher nach der konkreten darstellerischen Verkörperung dieser von Odysseus und Antigone getätigten bildhaften Behauptungen.

50. Siehe hierfür Anm. 25 sowie z.B. auch W.J. Woodhouse, "The Scenic Arrangements of the *Philoktetes* of Sophocles", *JHS* 32 (1912) 239ff.; Bulle – Wirsing, a.O. (Anm. 23), 42 mit Tafel 7; Jobst, a.O. (Anm. 46), 33ff. mit Abb. 2, 18, 26.

Euripides, *Ion* 184-218

Das letzte und unserer Auffassung nach prägnanteste Modell einer gesprochenen Kulisse ist die Parodos des Chores der jungen Mädchen im *Ion* des Euripides (414 v. Chr.). Die Szenerie ist Delphi. Nach dem für eine Tragödie durchaus ungewöhnlich heiteren Prolog, der sich inhaltlich und figurentechnisch in zwei monologische Teile gliedert (Hermes: Vers 1-81 und Ion: Vers 82-183), betritt mit Vers 184 der Chor der jungen Dienerinnen den offenen Spielplatz der Orchestra. Ihrer Königin Kreusa sind sie in freudiger Erwartung vorausgeeilt, um die architektonische Pracht des Apollontempels (den das Bühnenhaus im Stück symbolisiert) zu besichtigen. Ungeachtet Ions Anwesenheit vor dem Heiligtum beschreiben die Mädchen mit Verve und Elan einander gegenseitig die bildlichen Darstellungen der Metopen sowie den Giebelschmuck des heiligen Gebäudes:

ΧΟΡΟΣ:

οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἐθά-
 ναις ἐνκλίονες ἦσαν ἀ-
 λαι θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγνι-
 άτιδες θεραπεῖται·
 ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξία
 τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
 πων καλλιβλέφαρον φῶς.
 ἰδοὺ τάνδ', ἄθρησον,
 Λερναῖον ἕδραν ἐναίρει
 χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
 φίλα, πρόσιδ' ὄσσοις,
 ὄρω. καὶ πέλας ἄλλος ἀ-
 τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ-
 ρει τις — ἄρ' ὅς ἐμαῖσι μν-
 θεύεται παρὰ πῆγαις,
 ἀσπιστὰς Ἰόλαος, ὅς
 κοινὸς αἰρόμενος πόνους
 Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ;
 καὶ μὰν τόνδ' ἄθρησον
 πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου·
 τὰν πῦρ πνέουσαν ἐναίρει
 τρισώματον ἀλκάν.
 πάντα τοὶ βλέφαρον διώ-
 κω. σκέψαι κλόνον ἐν τείχεσ-
 σι λαῖνοισι Γιγάντων.

ὦ φίλοι, ὧδε δευρόμεσθα.
 λεύσσεις οὖν ἐπ' Ἐγκελάδῳ
 γοργωπὸν πάλλουσαν ἴτην... ;
 λεύσσω Παλλάδ', ἐμὴν θεόν.
 τί γάρ; κεραινὸν ἀμφίπυρον
 ὄβριμον ἐν Διὸς
 ἐκηβόλοισι χερσίν;
 ὄρω· τὸν δαΐον
 Μίμαντα πρὸς καταθαλοῖ.
 καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοι-
 σι κισσίνοισι βάκτροις
 ἐναίρει Γᾶς τέκνων ὁ Βακχεύς.⁵¹

CHOR:

Nicht in Athen nur, der heiligen Stadt,
 gibt es Tempel mit herrlichen Säulen
 und Stätten der Ehrung
 für den Beschützer der Straßen.
 Auch bei Loxias,
 dem Sohn der Leto,
 blickt strahlend, aus schönen Augen,
 ein doppeltes Antlitz!
 Sieh nur, schau nur hin!
 Der Sohn des Zeus
 erlegt die Schlange von Lerna
 mit goldener Sichel!
 Schau nur, Liebe, hierher!
 Ich sehe. Und nahe bei ihm
 schwingt ein anderer die lodernde Fackel —
 wohl er, von dem wir erzählen,
 wenn wir mit Weben beschäftigt,
 der Träger des Schildes, Iolaos,
 der vereint mit dem Sohne des Zeus
 die Gefahren besteht?
 Sieh da, betrachte auch ihn,
 er sitzt auf geflügeltem Roß!
 Ein Ungetüm tötet er,
 Flammen schnaubt es
 und hat drei Leiber.
 Nach allen Seiten schweift mein Blick.

51. Eu. *Ion* 184-218.

Schau dort auf der steinernen Mauer
das Schlachtgewühl der Giganten!
Ja, ihr Lieben, wir sehen es!
Erkennst du, wie auf Enkelados
den Schild mit der Gorgo sie schwingt?
Ich erkenne sie, Pallas, meine Göttin!
Was dann?
Den flammenden, wuchtigen Blitz
in den Fäusten des Zeus,
die unfehlbar treffen ihr Ziel?
Ich sehe ihn. Er brennt zu Asche
den wütenden Mimas.
Und stürmend streckt
einen anderen Sohn der Erde
mit friedlichem Efeustab
Bakchos zu Boden.⁵²

In der Tragödien-Forschung wurde schon mehrfach der Interpretationsversuch unternommen, den vom Chor beschriebenen Tempelschmuck in einen engen inhaltlichen Bezug zur Handlung zu setzen⁵³, was aber in inszenierungs- und in ausstattungsstechnischer Hinsicht unweigerlich impliziert — M. Hose hat in seiner prägenden Arbeit zum Chor bei Euripides darauf hingewiesen⁵⁴ —, dass alle vom Chor angesprochenen Objekte sowohl in ikonografisch-inhaltlicher als auch dekorationstechnischer Hinsicht für das

52. D. Ebener, *Euripides – Tragödien*, IV, Berlin 1977, 371-373.

53. Vgl. dazu u.a. die Auffassungen von U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides: Ion*, Berlin 1926, 14f.; H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg 1968, 105-111; G. Müller, "Beschreibung von Kunstwerken im *Ion* des Euripides", *Hermes* 103 (1975) 25-44; D. Mastrorarde, "Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*", *CSCA* 8, 1975, 163-175; V.J. Rosivach, "Earthborns and Olympians: The Parodos of the *Ion*", *CQ* 27, 1977, 284-294; M.E. Kuntz, *Setting and Theme in Greek Tragedy*, Diss. Yale 1985, 43-68; M. Lloyd, "Divine and Human Action in Euripides' *Ion*", *A&A* 32 (1986) 45-63; K.V. Hartigan, *Ambiguity and Self-Deception: The Apollo and Artemis Plays of Euripides*, Frankfurt 1991, 71f. mit Anm. 10; F. Zeitlin, "The Artful Eye: Vision, Ecphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre", in: S. Goldhill – R. Osborne, *Art and Text in Ancient Greece*, Cambridge 1994, 138ff.; G. Danek, "Das Staunen des Chores: Götter und Menschen im *Ion* des Euripides", *WS* 114 (2001) 47-58.

54. M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, I, Stuttgart 1990, 132-139. Ganz ähnlich argumentieren auch Hartigan, a.O. (Anm. 53) 72 sowie A. S. Owen, *Euripides: Ion*, Oxford 1939, 83 der hier des Weiteren die Auffassung vertritt, dass es sich bei der Chorodie-Szene um die Reminiszenz einer ähnlichen Szene in Epicharms *Θεαγοί* (*Die Besucher von Delphi* – fr. 68 K.-A.) handeln könnte.

Publikum gut sicht- und verifizierbar baulich umgesetzt und für die Spieldauer der Tragödie visuell präsentiert worden sein müssten. Denn nur, wenn die beschriebenen Kunstgegenstände über eine ausreichende Zeitspanne ihre durchaus komplexe und mehrdeutige ikonographische Botschaft faktisch aussenden, können sie ihre inhaltliche Information und bildliche Überaufgabe für das Stück (und die Inszenierung) auch zufriedenstellend erfüllen. Sollte dies in gegenständlicher Hinsicht nicht der Fall sein, würde sich eine realistische architektonische Umsetzung und szenische Präsentation für die zu erzählende Handlung und somit für die Zuschauer zwangsläufig erübrigen. Diese Auffassung gilt es, übereinstimmend mit dem gestalterischen Prinzip der Wortkulisse, zu bekräftigen⁵⁵.

Unseres Erachtens wird die eigentliche dramaturgische Aufgabe der Chorodie-Szene⁵⁶ — insbesondere im Rahmen der zu etablierenden Stückexposition — viel zu wenig bzw. gar nicht in die uns bereits vorliegenden szenischen Untersuchungen mit einbezogen, da es in dieser eröffnenden Phase der Tragödie um nichts weniger geht, ja inszenatorisch gehen kann, als innerhalb der Handlung möglichst früh eine — hier ganz tragödienuntypisch auf eine positiv-lustige Art und Weise — Bühnensituation zu etablieren, die das Potenzial hat, auch weitergeführt zu werden. Diese, wenn man so will, dramaturgische Überaufgabe (engl. *throughline*, *spine*)⁵⁷ der Szene, die ihren Ausgang in der lebensbejahenden Auftritts-Rhesis des Ion hat (Vers 82ff.), wird vom Chor inszenatorisch bewusst weitergetragen und könnte auf den Tragödienbeginn und die zu etablierende Stückexposition mit den Termini Lebensfreude oder Heiterkeit umschrieben werden. Nichts anderes macht Sophokles in seinem *Philoktetes*-Drama, wenn er die äußeren und die inneren Gegebenheiten der Höhle von Odysseus und Neoptolemos schildern lässt und so neben der szenischen Lokalität indirekt auf die Lebensumstände der Titelfigur hinweist. Hier bekommt man als Zuschauer — neben allen weiteren relevanten Bühnentechnischen Informationen für die Handlung — (gleichsam fakultativ) Mitleid mit dem Ausgesetzten, wobei die überbegrifflichen Schlagwörter sich hier mit Anteilnahme und Erbarmen charakterisieren lassen.

55. Zu den gestalterischen Möglichkeiten einer szenischen Umsetzung siehe die Auflistung der 5 Varianten bei Hourmouziades, a.O. (Anm. 1) 56-57.

56. Zur möglichen Auftrittsmotivation des Chores siehe Euripides, K.H. Lee, *Euripides: Ion*, Warminster 1997, 177.

57. Unter diesem Begriff wird eine inhaltliche Grundaufgabe verstanden, die die physische und psychische Spielart, die performative Umsetzung einer rituellen oder theatralen Handlung beeinflusst, um zum Kern der Szene vorzudringen. Siehe dazu K. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1955, 40-50.

Dass dieses im *Ion* von Euripides angewandte Prinzip in seinen dramatischen Arbeiten kein narrativer Einzelfall ist, belegt uns z.B. die Parodos in der *Iphigenie in Aulis* (Vers 164-303). Auch dort beschreibt ein Chor junger Mädchen detailreich ganz nach ähnlichem Gestaltungsmuster die lebendige Szenerie des griechischen Heerlagers samt ihren — mehrheitlich nicht auf der Szene vorhandenen — griechischen Helden.⁵⁸ Und auch in dieser expositorischen Phase der Tragödie wird allein mit sprachlichen Mitteln vor dem inneren Auge des Zuschauers ein äußerst konkretes Bild evoziert, das alle sinnlichen Qualitäten hat, um im Publikum die aufgeladene Emotionen des Chores nachvollziehbar zu machen.

Die im *Ion* vom Chor dargebrachten lustvollen Beschreibungen des Tempelschmucks sowie ihre im Stück vorab präsentierte Vorfreude darauf, dienen Euripides also, und zwar im besten Sinne des Wortes, als Beweggrund, als dramaturgischer Aufhänger und Vehikel, um die von der Ion-Figur zuvor positive und hoffnungsvolle Grundstimmung nicht versanden zu lassen, sondern im Stück analog weiter zu transportieren⁵⁹, was umsetzungstechnisch und in inszenatorischer Hinsicht impliziert, dass Euripides den Chor nicht unmotiviert bzw. mit einer für den Zuschauer szenisch wenig nachvollziehbaren Legitimation in der Orchestra erscheinen lassen kann.⁶⁰ Demzufolge wird auch der Auftritt des Chores in der Rede Ions vorbereitet bzw. der Zuschauer auf Fremde beim Tempel hin vorgewarnt, denn nicht zufällig spricht Ion in Eu. *Ion* 100 von zu erwartenden Besuchern beim Apollon-Heiligtum. Dazu B. Seidensticker:

Erst mit Kreusas Auftritt, genauer, erst in dem Moment, in dem sie angesichts des Apollontempels in Tränen ausbricht (241ff.), fällt ein Schatten auf das untragische Idyll, beginnt mit der ersten Begegnung zwischen Mutter und Sohn die tragische Gegenbewegung des Stücks, die in den wechselseitigen Mordanschlägen ihren Höhepunkt erreicht. In den ersten Szenen des Stücks ist von dieser Gefahr noch nichts zu spüren. Hier sind offenbar

58. B.M.W. Knox, "Euripidean Comedy", in: A. Cheuse – R. Koffler, *The Rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson*, New Brunswick 1970, 68ff.

59. Immer wieder wurde in diesem Zusammenhang die Auffassung vertreten, dass wir es aufgrund des lustvollen Beginns beim *Ion* mit keiner echten Tragödie zu tun haben. Zur Argumentation dieser Aussage siehe z.B. K. Zacharia, "The Marriage of Tragedy and Comedy in Euripides' *Ion*", in: S. Jäkel – A. Timonen, *Laughter Down the Centuries*, II, Turku 1995, 45-63.

60. Eine Grundregel der Bühne lautet: Jede Figur braucht eine für den Zuschauer nachvollziehbare logische Motivation für ihren Auftritt, für ihr Erscheinen auf der Szene. Ob dieses Erscheinen verbal oder nonverbal stattfindet, spielt hierbei eine untergeordnete Rolle.

nicht Furcht und Mitleid, sondern unbeschwerte Heiterkeit und amüsiertes Schmunzeln Ziel des Autors, der darum bemüht ist, einen wirkungsvollen Kontrast zu der weiteren überraschenden Entwicklung zu schaffen.⁶¹

Allein die Tatsache, dass der Chor äußerst plastisch und anschaulich die dekorative Ausgestaltung des Tempels beschreibt, macht eine auf materieller Basis dekorative Umsetzung für den Zuschauer unnötig. Hinzu kommt, dass das attische Publikum mit dem Wesen und dem Prinzip der Wortkulisserie durch jährliche Besuche der Dionysien und Lenäen bestens vertraut war. Szenische Beispiele im engen Bezug einer gegenständlichen Bühnenökonomie machen uns deutlich, dass die für die Handlung notwendigen optischen Signale im griechischen Theater eher durch das dramaturgische Überraschungsmoment ausgelöst wurden (ich erinnere hier z.B. an die Teppichszene in *Agamemnon* des Aischylos oder an die Urnenszene in der *Elektra* des Sophokles), um eine inszenatorisch vorprogrammierte Interaktionswirkung bei den szenisch anwesenden *dramatis personae*, aber auch beim Publikum zu erzielen.⁶²

Weitere Belegelemente, warum wir es hier mit einer geradezu muster-gültigen Umsetzung (durchaus nach sophokleischem Muster) einer auf sprachlicher Basis zur Darstellung gelangten wahrnehmungsmäßigen Erscheinungsweise, also mit Dingen und Aktionen auf der Bühne zu tun haben die willentlich nicht gezeigt werden, obwohl von ihnen im Haupttext die Rede ist, lassen sich im Stück verifizieren. Schon mit dem ersten Erscheinen Ions auf der offenen Szenerie, in der er u.a. die Nacht verabschiedet sowie die aufgehende Sonne begrüßt (Eu. *Ion* 82-88), seine Charakterisierung der unterschiedlichen Vogelarten, die sich rund um die Tempelanlage fliegend oder sitzend aufhalten (Eu. *Ion* 152ff.), all diese gestalterischen Elemente, diese für eine zu konstituierende Szene notwendigen atmosphärischen Zutaten, werden von Euripides allein mit sprachlichen Mitteln erzeugt und fügen sich mit dem vorhandenen Bühnenhaus zu einem sphärischen und ästhetischen Ganzen.

Natürlich besteht in performativer Hinsicht die komponierte Möglichkeit, dass Ions Beschreibungen der Vögel mithilfe von (Musik)Instrumenten akustisch unterstützt wurden, um diese imaginative Darstellung gleichsam auf doppeltem Wege für das Auditorium zu transportieren. Ein Vasenbild mit einer Komödienszene aus dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles

61. B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia: Studien zu den komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, (Hypomnemata 72) Göttingen 1982, 222.

62. Fischer-Lichte, a.O. (Anm. 15), 151-155.

mag diese einfache Technik veranschaulichen: Gut zu erkennen ist, dass nicht die beiden für die Zuschauer sichtbaren Akteure die Aulosflöten spielen (hier nur einer zu sehen), sondern der auf der rechten Seite hinter einem Bühnenbusch versteckte Musiker die notwendige Klangkulisse erzeugt (Abb. 3).⁶³



Abb. 3

Aber auch z.B. der steile Weg zum Heiligtum (Eu. *Ion* 725ff.), den sicherlich viele Zuschauer durch Berichte, aber auch durch eigene Besuche in Delphi kannten, wird allein mit sprachlichen Mitteln inkl. dem performativen Spiel der beiden Alten dem Publikum vor das geistige Auge geführt.

Unser Schlussargument — und dieses gilt im erweiterten Sinne für alle hier angeführten, aber auch nicht behandelte Beispiele zur sprachlichen Lokalisierungstechnik — ist das inzwischen in der Tragödienforschung fest verankerte ambivalente Verhältnis der Griechen zum Hören und Sehen. So waren Faktoren wie die poetische Sprache, die unterstützende Musik, Tanz sowie die spezifischen körperlichen Bewegungen der Darsteller die eigentlichen Wirkungsträger in einer Aufführung im 5. Jhd. v.Chr. und trugen beim agonalen Wettstreit wesentlich zum Sieg respektive im negativen Sinne zur Niederlage einer Aufführung, eines Dramas, eines Tragikers bzw. eines Choregen bei.⁶⁴

63. Vgl. dazu Hughes, a.O. (Anm. 31), 122 mit Abb. 22.

64. Dies steht im Einklang mit Aristoteles' Definition der Opsis. Mit Opsis meint Aristoteles allein das Aussehen der Schauspieler und des Chores (d.h. ihre Masken und Kostü-

Da der Zuschauer im Dionysostheater aufgrund der Distanzen spätestens ab den Sitzreihen 12/13/14 keine (ev. vorhandenen) dekorativen Einzelheiten mehr erkennen konnte, war er zwangsläufig genötigt, seine Konzentration mehr auf die individuelle Vortragsweise, die stimmliche Qualität und den expressiven performativen Gestus der Darsteller zu lenken.⁶⁵ Entsprechend waren die Inszenierungen, die in Athen oder auch anderswo in der griechischen Welt über die Bühne gingen, in ihrem technischen und künstlerischen Wesen — wie schon erwähnt — eher einfach gehalten. Wir haben es beim griechischen Drama in klassischer Zeit nicht mit einem Ausstattungstheater zu tun, wie wir es heute durch Besuche im Schauspiel oder in der Oper gewohnt sind. Es wurde vor einer einfachen unveränderlichen Kulisse mit relativ wenigen, aber dafür umso mehr dramaturgisch aussagekräftigen Requisiten gespielt⁶⁶ und alle szenisch notwendigen Gegenständlichkeiten (Dinge, Menschen, Vorgänge) überwiegend mithilfe des Textes für das Publikum vor- und aufbereitet.

Diese gängige Spiel- und Inszenierungsmethode, die bis heute auf dem Theater nach wie vor Bestand hat und gleichsam in den letzten Jahren eine gestalterische Wiedergeburt feiert, findet in der Historie ihren nächsten künstlerischen Höhepunkt im Theater des Siglo de Oro sowie der englischen Renaissance und in den Werken ihrer bekanntesten Vertreter wie Tirso de Molina, Pedro Calderón, Lope de Vega, W. Shakespeare, B. Jonson, Ch. Marlowe, J. Ford, F. Beaumont oder Th. Heywood. Auch im spanischen und elisabethanisch-jakobinischen Sprechtheater wurde in einem baulich und dekorationstechnisch kaum veränderlichen Raum (z.B. dem

me etc.), ihre performativen Bewegungen samt ihrem kanonisierten Gestenrepertoire und eben nicht die vorhandene szenische Kulissendekoration. Zum Problem der Opsis siehe die Arbeit von Sifakis, a.O. (Anm.25); des Weiteren in Harrison – Liapis, a.O. (Anm. 25) unter dem Abschnitt “Opsis, Props, Scene” die Artikel von D. Konstan, “Propping Up Greek Tragedy”, 63-75; J.P. Small, “Skenographia in Brief”, 111-128 sowie die Beiträge unter dem Kapitel “Greek Tragedy” von A.J. Podlecki, “Aeschylean Opsis”, 131-148; P. Meineck, “Under Athena’s Gaze: Aeschylus’ Eumenides and the Topography of Opsis”, 161-179; R.C. Ketterer, “Skene, Altar and Image in Euripides’ *Iphigenia among the Taurians*”, 217-233.

65. Merker, a.O. (Anm. 13), 7-32.

66. Zum Bühnenrequisit im antiken Drama und dessen spezifischer Verwendung siehe Anm. 10 sowie zuletzt M. Revermann, “Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects”, in: Harrison – Liapis, a.O. (Anm. 25), 77-88; R. Tordoff, “Actors’s Properties in Ancient Greek Drama”, in: Harrison – Liapis, a.O. (Anm. 25), 89-110; siehe dazu auch B. Zimmermann, “Eine kleine Poetik des Requisites: Zu Aristophanes, *Acharner* 393-489”, *Archiv f. Papyrusforschung* 57 (2011) 430-433.

Globe Theatre in London) inszeniert und agiert. Und wie im klassischen und hellenistischen Theater der Griechen lag auch im spanischen und englischen Theater die künstlerische Hauptleistung des Regisseurs/Arrangeurs, des Autors und der Darsteller einerseits darin, die Dinge, Menschen und Aktionen mehrheitlich verbal in nachvollziehbaren vorstellungsmäßigen Ansichten zur Darstellung zu bringen, andererseits gleichzeitig in diesem sprachlichen Gerüst die verschiedenen physischen und psychischen Zuständlichkeiten und Geschehnisse der gerade sprechenden Person bzw. der szenischen Situation auszudrücken.⁶⁷

CONCLUSION

Anhand der drei Tragödien *Philoktetes*, *Ödipus auf Kolonos* und *Ion* wurde versucht aufzuzeigen, dass die verbale Technik zur Lokalisierung und Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes den attischen Tragikern gut bekannt war und entsprechend — insbesondere in den Expositionen ihrer Dramen — Verwendung fand. Festmachen lässt sich, dass sich die Erzähl- und Inszenierungstechnik der antiken Tragödie in Bezug auf außerszenische oder tabuisierte Handlungen in Form von Schilderungen und Berichten auch auf die technische und künstlerische Ausgestaltung einer Tragödie umlegen lässt, da die spezifischen Kernmerkmale zur Definition des fiktiven Spielorts überwiegend anhand des dramatischen Textes, vornehmlich über sprachliche Mittel und somit auf verbal-akustischem Weg dem Auditorium übermittelt wurden, was in Summe die realistische oder naturalistische Ausgestaltung eines Dramas vernachlässigbar erscheinen lässt.

UNIVERSITÄT WIEN
 raimund.merker@univie.ac.at

67. Siehe dazu Anm. 2 sowie des Weiteren H.S. Turner, *The English Renaissance Stage: Geometry, Poetics, and Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford 2006.