



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Inszenierungstechniken des Sophokles am Beispiel des
Aias, des *Oedipus rex* und des *Philoktetes*

verfasst von

Karoline Trubrig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 338 341

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Latein UF Griechisch

Betreut von:

ao. Univ. Prof. Dr. Herbert Bannert

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe. Die aus den fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde weder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt noch veröffentlicht.

Wien, 2015

Karoline Trubrig

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei meinen Eltern Tassilo und Christa Trubrig dafür bedanken, dass sie mir die Wahl meiner Unterrichtsfächer vorbehalten und mich im Laufe meines Studiums stets unterstützt und bestärkt haben. Ihr Vertrauen in mich, ihr Beistand, den sie mir in jeglicher Hinsicht entgegenbrachten, und ihre liebevolle Fürsorge gaben mir in der letzten Zeit den nötigen Rückhalt.

Auch sei an dieser Stelle meiner Großmutter Margarete Trubrig und meiner Tante Martina Richtsfeld gedankt. Ihre motivierenden Worte haben mich animiert, meinen Weg zu gehen und nie meine Ziele und Wünsche aus den Augen zu verlieren.

Ein besonderer Dank gilt auch meinen Geschwistern Christian, Konstanze, Tobias und meinem Cousin Felix, auf die ich mich jederzeit verlassen kann. Ich danke euch für das offene Ohr und die zahlreichen Stunden, in denen wir den Spaß nie zu kurz kommen ließen.

Für die vielen Erinnerungen, anregenden Diskussionen sowie den gemeinsamen und lehrreichen Arbeitsstunden in der Bibliothek während meiner Studienzeit danke ich meinen lieben Kollegen Heidrun Drexler, Lisa Haslinger, Laura Kesztele, Anna Priesching, Christina Riegler, Benjamin Schuler, Bernhard Söllradl und Christina Söser. Ohne euch hätte ich die Hürden, die das Studium zeitweilig mit sich gebracht hat, nicht so gut meistern können.

Mein aufrichtiger Dank gilt auch meinen Freundinnen außerhalb des Instituts Daniela Eibl und Katharina Sambs, die mir in allen Abschnitten meines Lebens mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und mich jeden Tag aufs Neue zum Lachen bringen konnten.

Ich schulde ebenfalls allen Mitarbeitern des Instituts für klassische Philologie großen Dank, die mir viele neue Zugänge besonders zur altgriechischen Sprache mit ihren wertvollen Kenntnissen in familiärer Atmosphäre eröffnet und die Bibliothek zu einem Ort gemacht haben, an dem ich immer gerne für meine Prüfungen gelernt und für meine Seminararbeiten recherchiert habe.

Weiters möchte ich mich ganz herzlich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer ao. Univ. Prof. Dr. Herbert Bannert für seine Zeit, Geduld und seine wertvollen Ratschläge bedanken sowie bei MMag. Dr. Raimund Merker für seine Verbesserungsvorschläge, die einen entscheidenden Beitrag zur Fertigstellung meiner Arbeit geleistet haben.

Abschließend sei noch meinem Lateinlehrer Mag. Dr. Andreas Thiel am Stiftergymnasium in Linz gedankt. Sein professioneller und gleichzeitig unterhaltender Vortrag über die lateinische Sprache, Literatur und Kultur hat mich wesentlich in der Wahl meiner Unterrichtsfächer bestärkt.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	9
1. Methode der Rekonstruktion	10
1.1. Theaterkonventionen und Requisiten des 5. Jhs. v. Chr.....	10
1.2. Verfügbare Quellen	14
1.2.1. Vasenbilder	16
2. Aias – eine Einführung	22
2.1. Stellenanalyse: Aias.....	28
2.1.1. Prolog (1-133).....	28
2.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Das griechische Schifflager und Aias' Hütte.....	29
2.1.1.2. Ist Athene sichtbar?.....	35
2.1.2. Die Teilung des Chors, der Szenenwechsel und der Selbstmord des Protagonisten im dritten Epeisodion (719-865).....	39
2.1.3. Teukros und Menelaos im vierten Epeisodion (974-1184)	49
2.1.4. Teukros, Agamemnon und Odysseus im fünften Epeisodion (1223-1417)	51
3. Oedipus rex – eine Einführung.....	53
3.1. Stellenanalyse: Oedipus rex.....	56
3.1.1. Prolog (1-150).....	56
3.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Theben und der Königspalast.....	56
3.1.1.2. Ein humpelnder Protagonist?	61
3.1.2. Kreons Auftritt und Abgang.....	61
3.1.3. Ödipus und Teiresias im ersten Epeisodion (300-463).....	65
3.1.4. Der Hirte, Iokaste und König Ödipus (911-1185).....	69
3.1.5. Die Selbstblendung des Ödipus und Iokastes Selbstmord im fünften Epeisodion (1223-1522).....	71
4. Philoktet – eine Einführung.....	75
4.1. Stellenanalyse: Philoktet	79
4.1.1. Prolog (1-134)	79

4.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Die Insel Lemnos und die Höhle des Philoktet.....	79
4.1.1.2. Wie sah das Bühnenbild aus?.....	83
4.1.2. Das einzige Stasimon (676-729) und die Rolle des Chores	87
4.1.3. Der Auftritt des Herakles in der Exodos (1218-1471)	89
SCHLUSSBETRACHTUNG	92
BIBLIOGRAPHIE.....	96
ABSTRACT	103
CURRICULUM VITAE	104

EINLEITUNG

Derjenige/Diejenige, der/die sich mit Sophokles beschäftigen will, wird auf eine Vielzahl von Publikationen stoßen, die ein Kennenlernen des Werks des Tragikers sowie der einzelnen Tragödien maßgeblich erleichtern. Besonders im Hinblick auf die Recherche zu *Oedipus rex* stieß ich auf eine kaum mehr zu überblickende Flut an Veröffentlichungen, die mir allerdings auch die Möglichkeit bot, mich stets aktueller Forschungsliteratur zu bedienen. Dieses große und eben erwähnte Angebot an Publikationen zu Sophokles allgemein und den Tragödien *Aias*, *Philoktet* und *Oedipus rex* im Speziellen setzt aber nicht voraus, dass jede Frage zu den Stücken restlos aufgearbeitet ist. Insbesondere derjenige/diejenige, der/die an der Inszenierung der Stücke interessiert ist, wird schnell feststellen, dass die in den Übersetzungen vorgeschlagenen Regieanweisungen selten begründet oder näher erläutert werden, und dass Gedanken zu Inszenierungsfragen eines Einzelstücks meist sehr knapp ausgeführt werden. Bis auf wenige Ausnahmen stieß ich bei der Recherche für meine Diplomarbeit auf keine Abhandlung, in der die drei erwähnten Tragödien des Sophokles ausschließlich auf Inszenierungsprobleme hin untersucht werden.

Die folgenden Kapitel werden sich hauptsächlich mit der Frage beschäftigen, auf welche Weise von mir ausgewählte Szenen des uns erhaltenen sophokleischen *Aias*, *Oedipus rex* und *Philoktet* – selbstverständlich in chronologischer Reihenfolge – bei den Großen Dionysien im 5. Jh. v. Chr. inszeniert worden sein könnten, wobei ich sämtliche Wiederaufführungen und die weitere Rezeption der Stücke ausschließe¹. Zunächst aber möchte ich aufzeigen, von welchen Theaterkonventionen wir ausgehen müssen und welche Quellen heranzuziehen sind, um eine Erstaufführung zu rekonstruieren. Bei der detaillierten Besprechung der vorgesehenen Szenen werde ich neben der Sekundärliteratur, die sich mit der Inszenierungsfrage der antiken Bühne beschäftigt, auch immer wieder auf das Textmaterial der Tragödien selbst, vorgeschlagene Regieanweisungen in gedruckten Übersetzungen, Kommentare und Vasenbilder, die größtenteils in das 4. Jh. v. Chr. datiert werden, zurückgreifen, diese kritisch betrachten und anhand der mir zur Verfügung stehenden Argumente überprüfen. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass sich eine absolute Gewissheit mit einer solchen Methode nicht erreichen lässt, wohl aber eine Reihe von Vorschlägen, die so manche Lösung plausibel erscheinen lassen. Bei der Gelegenheit werde ich mir es keinesfalls entgehen lassen und, soweit es möglich ist, vor der

¹ Eine detaillierte Abhandlung lässt sich zu diesem Thema in Flashar, H.: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München: C. H. Beck 1991 finden. Besonders zur Rezeption des sophokleischen *Philoktet* stach mir die Monographie Lefèvre, E.: *Philoktetes – Wandlungen der Sophokles-Tragödie im 20. Jahrhundert*. 12 Dramen von André Gide bis Seamus Heaney. Freiburg in Br.: Rombach-Verlag ¹2012 (Rombach Wissenschaften: Reihe Paradeihmata 21) ins Auge.

ausführlichen Behandlung der von mir ausgewählten Szenen auf die Datierung der drei Tragödien einzugehen².

Die daraus entstanden Erkenntnisse sollen schließlich in einer Schlussbetrachtung zusammengefasst werden.

1. Methode der Rekonstruktion

1.1. Theaterkonventionen und Requisiten des 5. Jhs. v. Chr.

Bei der Recherche für meine Arbeit stellte ich bald fest, dass ältere bildliche Darstellungen des Dionysostheaters im 5. Jh. v. Chr. meist mit Vorsicht zu betrachten sind. Zu erwähnen ist an dieser Stelle u. a. Heinrich Bulle, der sehr unrealistische Skizzen von Bühnenbildern des 5. Jhs. v. Chr. angefertigt. Er stellte die Orchestra in runder Form dar und auch das Bühnengerüst umfasst bei ihm meist zwei aus Steinen aufgebaute Türme, die zu dieser Zeit nicht existiert haben können³. Die Orchestra allerdings, die mit dem Platz gleichzusetzen ist, auf dem sich der Chor aufhielt und tanzte, war bestimmt nicht rund, sondern rechteckig oder trapezförmig. Im Gegensatz zu den Schauspielern, denen es freistand, auch die Orchestra zu betreten, dürfte es höchst unwahrscheinlich gewesen sein, dass der Chor den Bereich des Bühnenhauses, d. h. die *σκηνή* betrat. Hinter den Ehrensitzen befanden sich weitere bevorzugte Sitzreihen, die aus Steinen bestanden. Als Sitzgelegenheiten für die normalen Theaterbesucher wurden Holzplanken zur Verfügung gestellt⁴. Der großangelegte Umbau des Theaters mit Stein erfolgte erst zwischen 338 und 324 v. Chr. unter dem Politiker und Finanzbeamten Lykurg. Das Theater vor Lykurg verfügte demnach über sehr viel einfachere und – gerade im Hinblick auf die Bühne – über flexiblere Verhältnisse, als bisher vermutet wurde⁵.

Das Bühnenhaus im 5. Jh. v. Chr. war aus Holz, hatte einen großen Haupteingang und in weiterer Entwicklung vermutlich zwei kleinere Nebeneingänge. Das Bühnendach dürfte flach gewesen sein, demnach es keine Aufbauten wie Giebel oder ähnliches gegeben haben sollte. Als es in der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. allerdings zu Umbauten kam⁶, ermöglichten es die *μηχανή*, ein Hebekran, das *ἐκκύκλημα*, eine Plattform, die ausgerollt werden konnte, um Personen oder Gegenstände von innen nach außen zu transportieren, und Flugapparate,

² Zwischen der Uraufführung des *Aias* und der des *Philoktet* liegen fast 50 Jahre. Selbstverständlich hat sich das attische Theater in klassischer Zeit in vielen Bereichen weiterentwickelt. Es ist deshalb nur naheliegend, dass auch unser Dichter Sophokles seinen Inszenierungsstil an die neue Bühnenarchitektur und insbesondere an die aufführungstechnischen Entwicklungen anpasste.

³ vgl. Bulle, H./ Wirsing, H.: Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. Berlin: Gebr. Mann 1950.

⁴ vgl. Flashar (1991), 11-21.

⁵ Pickard-Cambridge, A. W.: *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Clarendon Press 1946, 75-133.

⁶ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 15.

besondere und neue theatertechnische Effekte zu visualisieren. Dabei dürfte es Aischylos, der älteste der drei berühmten Tragödiendichter, gewesen sein, der von dieser Möglichkeit als Erster Gebrauch machte⁷. Andere jedoch, wie beispielsweise Pickard-Cambridge, hielten das *ἐκκύκλημα* für so umstritten, dass sie von der Annahme ausgingen, dass es gar nicht bei Tragödien dieser Zeit zum Einsatz kam⁸. Trotz dieser neuen Technik, die sich im Laufe des 5. Jhs. v. Chr. entwickelte, dürfen wir die Aufführungen dieser Zeit nicht mit dem heutigen illusionistischen Theater gleichsetzen:

*"The physical setting of Greek tragic performances underscored the relationship between their content, their audiences, and their performers. Performances of Greek tragedy were not fundamentally illusionist, besides the costumes, masks and some rudimentary scenery, little attempt was made to disguise the fact that fifth-century citizens were sitting in the open air in a particular sanctuary in Athens."*⁹

Die wichtigsten Tragödienaufführungen fanden im Rahmen der Dionysien statt, eines Kultfestes zu Ehren des Gottes Dionysos, das ausschließlich in den Winter- und Frühlingsmonaten veranstaltet wurde. Dionysos galt als der eigentliche Gott der demokratischen Polis, für den auch die dramatischen Wettkämpfe abgehalten wurden. Wenn ein Tragödienschreiber bei den großen Dionysien aufführen wollte, war er verpflichtet, dem durch das Los bestimmten *ἄρχων ἐπώνυμος*, einem hohen politischen Beamten, einige Monate vor dem Fest eine Tetralogie, die aus drei Tragödien und einem Satyrspiel bestand, vorzulegen. Ein Komödiendichter hingegen hatte nur eine Komödie zur Verfügung zu stellen. Für den Wettkampf selbst wurden schließlich drei Tragiker und fünf Komödienschreiber unter den bewerbenden Dichtern ausgewählt. Für die finanzielle Unterstützung der Produktion waren Privatleute, die *χορηγοί*, Chorausstatter genannt, die wiederum der *ἄρχων ἐπώνυμος* bestellen musste, zuständig. Zur Vorstellung der Dichter und ihrer Stücke diente der sogenannte *προαγών*, der zwei Tage vor dem Fest im Theater stattfand. Am darauffolgenden Abend wurde das Kultbild des Dionysos aus einem kleinen Tempel außerhalb der Stadt in das Heiligtum gebracht. Einen Tag später nach der feierlichen Prozession wurden noch am selben Tag pro Phyle¹⁰ je 2 Dithyramben aufgeführt, Hymnen,

⁷ vgl. Taplin, O.: *Greek Tragedy in Action*, London: Routledge 1985, 11f.; Flashar (1991), 113 und Sophokles, König Ödipus, Vtermörder und Retter der Polis. Text und neue Übersetzung. Mit Erläuterungen und einem Essay zum Verständnis des Werks, hrsg. v. Herbert Bannert, Wien 2013, 113.

⁸ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 100-122.

⁹ Hall, E.: *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press 2010, 86f.

¹⁰ Ein Grieche in der Antike gehörte nicht nur einer Bürgerschaft (griech.: *πόλις*) an, sondern war durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen auch Mitglied eines Stammes (griech.: *φυλή*).

die zu Ehren des Gottes Dionysos im Wechselgesang zwischen Chor und Vorsinger aufgeführt wurden und vermutlich maximal 15 Minuten dauerten. Den zweiten Festtag nahmen fünf Komödien ein, wobei diese erst 486 v. Chr. – das berichtet uns zumindest Aristoteles in seiner *Poetik*¹¹ – in das Programm aufgenommen wurden. An den drei folgenden Tagen fand der Wettkampf der Tragödien statt, d. h. ein Tag wurde für je drei Tragödien und ein Satyrspiel freigehalten. Ausgeloste Richter, die die Aufführungen beobachteten, waren schließlich für die Platzierung der Dichter verantwortlich. Die Sieger, nachdem diese der Herold ausgerufen hatte, wurden mit einem Efeukranz geehrt. Entscheidend an diesem System war, dass alle Stücke nur einmal aufgeführt werden durften. Zugelassen wurden die Wiederaufführungen bei den Dionysien erst 386 v. Chr., allerdings nur unter der Bedingung, dass diese außerhalb des Wettkampfes standen¹².

Für die Aufführungen selbst galten streng und fast durchgängig befolgte Konventionen, deren Unveränderlichkeit höchstwahrscheinlich mit der Tatsache zu tun hat, dass es sich bei den großen Dionysien um ein religiöses Fest handelte. So gab es pro Stück nur je drei Schauspieler mit Sprechrollen. In seiner Schrift der *Poetik* berichtet Aristoteles, dass Sophokles den dritten Schauspieler und die Bühnenmalerei eingeführt habe.

Καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. (Aristot. Poet. 4, 1449a 15f.)

*Die Anzahl der Schauspieler von einem auf zwei brachte Aischylos als erster. Auch verringerte er die Menge des Chores und teilte dem Dialog die erste Rolle zu. Sophokles hingegen führte den dritten Schauspieler und die Bühnenmalerei ein.*¹³

Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass diese Information mit Vorsicht zu betrachten ist. Demnach ist auch umstritten, wie und ob überhaupt die Bühnenmalerei im 5. Jh. v. Chr. umgesetzt worden ist. Wenn wir davon ausgehen, dass zu dieser Zeit schon von ihr Gebrauch gemacht wurde, dürfte es sich dabei um bemalte Planen gehandelt haben, die am Bühnenhaus befestigt wurden¹⁴, um die Hintergrundkulisse zur Geltung zu bringen. Es sprechen aber auch einige Argumente dafür – ich werde im Laufe meiner Arbeit noch genauer darauf eingehen –, dass das Bühnenbild, ähnlich wie in den Stücken Shakespeares,

¹¹ vgl. Aristot. Poet. 4, 1448a 33.

¹² vgl. Flashar (1991), 11-21.

¹³ Alle Übersetzungen wurden von der Autorin übernommen.

¹⁴ vgl. Diller, H.: Sophokles: Die Tragödien. In: Seeck, G. A. (Hg.): Das griechische Drama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, 53.

hauptsächlich durch eine Wortkulisse suggeriert und eher selten mittels Szenenbildern dargestellt wurde.

Fest steht jedenfalls, dass Sophokles schon in seinen ältesten erhaltenen Tragödien wie beispielsweise *Aias* und *Antigone* nicht umhin konnte, alle drei Schauspieler einzusetzen. Allerdings dürften die Dichter mit den Schauspielern nur so operiert haben, dass sich alle drei nicht oft zur selben Zeit auf der Bühne befanden.

Das Tragen der Masken¹⁵ auf der Bühne bot als weitere Konvention für die Schauspieler eine entscheidende Einschränkung: Das Spiel mit der Mimik fiel völlig weg. Das wichtigste Mittel der Darstellung dürfte deshalb die Stimme gewesen sein. Folglich sollte es nicht verwundern, dass die Personen in den Tragödien ihre Emotionen explizit verbalisiert haben:

“The characters may still weep and even refer to facial expressions; but the emotions of Greek tragedy are presented openly in word and action, they are not let to be inferred or guessed at. The mask is in keeping with this broad explicitness.”¹⁶

Der Botenbericht, ein gerne und häufig eingesetztes Stilmittel im griechischen Theater des 5. Jhs. v. Chr., ergibt sich auch aus der Konvention, keine Gräueltaten auf offener Bühne zu zeigen. Tatsächlich lassen sich keine Darstellungen von Gewalttaten belegen, wohl aber vier Stellen in den erhaltenen Stücken, an denen eine Person auf der Bühne stirbt oder sich selbst umbringt. In diesem Kontext sei im *Aias* auf den Selbstmord des Protagonisten, auf den ich im Laufe meiner Arbeit noch näher eingehen werde, in den *Trachinierinnen* auf die Qualen des Herakles, die durch die von Deianaira vergiftete Textilie hervorgerufen werden, und in den Stücken des Euripides auf den Tod der Alkestis, den des Hippolytos und den der Evadne hingewiesen¹⁷.

Die Darstellung auf Vasenbildern – ich werde in einem eigenen Kapitel noch genauer darauf zu sprechen kommen – lässt zu, sich ein Bild von den Kostümen, d. h. von der Kleidung, den Schuhen und den Masken der Schauspieler zu machen¹⁸. Demnach wurde der *χιτών*, der sowohl für Männer als auch für Frauen der klassischen Zeit als Alltagsgewand angesehen

¹⁵ Die Strumpfmasken, die bei Inszenierungen der Tragödien verwendet wurden, hatten bis in die 50er Jahre des 5. Jhs. v. Chr. keinen spezifischen Gesichtsausdruck aufzuweisen und folgten noch im 4. Jh. v. Chr. dem klassischen Schönheitsideal der Griechen. Die Masken, die starke Emotionen ausdrücken sollten, wurden erst in der Epoche des frühen Hellenismus bzw. in der Spätklassik ins Leben gerufen. Weiteres zu diesem Thema konnte ich in Fronig, H.: Masken und Kostüme. In: Moraw, S./ Nölle E. (Hg.): Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike, Mainz: von Zabern 2001, 70-95 finden.

¹⁶ Taplin, (2008), 14.

¹⁷ vgl. Easterling, P.: Form and Performance. In: Easterling, P. (Hg.): The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge: Cambridge University Press 1997, 154.

¹⁸ vgl. Taplin (2008), 13f.

wurde, auch auf der Bühne in verschiedenen Variationen getragen¹⁹. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass Handrequisiten nur dann eingesetzt wurden, wenn beispielsweise die dramatische Handlung vorangetrieben werden sollte²⁰.

1.2. Verfügbare Quellen

Dass die uns überlieferten Tragödiendtexte keine direkten Regieanweisungen enthalten, ist ein bekanntes Faktum. Wohl aber stellen sie genug Information zur Verfügung, um eine mögliche Inszenierung der Uraufführung zu rekonstruieren. Neben den griechischen Texten lassen sich aber auch noch andere Quellen finden. So ist es beispielsweise eine Tatsache, dass es schon seit dem 5. Jh. v. Chr. bildliche Darstellungen einzelner Szenen auf Vasen und literarische Beschreibungen dieser Bilder gegeben hat:

*“Artists paint images from plays onto pots of the grandest of canvases
– and the epigrammatists write of their response to the images of the
plays on the canvases.”²¹*

Wie schon vorher erwähnt, ermöglichen die erhaltenen Vasenbilder sicherlich einen allgemeinen Blick darauf, welches Bild sich einem Besucher im Dionysostheater des 5. Jhs. v. Chr. bot. Demnach lässt sich ohne größere Zweifel sagen, welche Kostüme getragen wurden, wie die Bühne aussah und welche Requisiten zum Einsatz kamen:

*“There is plenty of evidence, above all but not exclusively from the
vase-paintings, of the trouble and expense which was lavished on the
costumes and footwear, on the props and stage objects.”²²*

Wichtig ist es allerdings zu wissen, dass Vasenbilder nie eine spezifische Szene darstellen, diese deshalb nicht als Inszenierungsfotos angesehen werden können und dass diese größtenteils aus dem 4. Jh. v. Chr. stammen und somit auch mit Vorsicht zu betrachten sind, da die Bühnenverhältnisse zu der Zeit im Gegensatz zu denen des 5. Jhs. v. Chr. schon ganz andere waren²³.

Bevor ich im Folgenden mit der Analyse der von mir ausgewählten Vasenbilder beginne, sei noch erwähnt, dass die weitaus ergiebigste Quelle für die Beantwortung von

¹⁹ vgl. Flashar (1991), 19f.

²⁰ vgl. Taplin (1985), 77.

²¹ Goldhill, S., Hall, E.: Sophocles. The state of play. In: Goldhill, S./ Hall, E. (Hg.): Sophocles and the Greek Tragic Tradition. Cambridge/ New York: Cambridge University Press 2009, 21.

²² Taplin, O.: Spreading the word through performance. In: Goldhill, S./ Osborne, R. (Hg.): Performance Culture and Athenian Democracy. Cambridge: Cambridge University Press 1999, 55.

²³ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 75-133.

Inszenierungsfragen und Rekonstruktion von Regieanweisungen neben der bescheidenen Kenntnis der Bühnenkonventionen des 5. Jhs. v. Chr. in Athen der Text ist. Damit ergibt sich am Anfang einer solchen Arbeit die aufmerksame und wiederholte Lektüre des Textes von selbst. Auch Oliver Taplin bestätigt uns das im Vorwort zu *Greek Tragedy in Action* mit folgenden Worten:

*"First of all we have to extrapolate the stage-directions and other signals from the text (or other evidence, if any is available)."*²⁴

Die Frage, warum es in den überlieferten Texten keine Regieanweisungen gibt, ist leicht zu beantworten: Die Tragödiendichter haben bei den von ihnen geschriebenen Stücken zumeist auch selbst Regie geführt. Das Bedürfnis, einen anderen Regisseur heranzuziehen und diesem ein Handbuch mit Hinweisen zur Inszenierung für eine Aufführung vorzulegen, bestand im 5. Jh. v. Chr. einfach nicht. Abgesehen davon ist zu bemerken, dass die Regieanweisungen gewissermaßen in den Texten selbst enthalten sind. Dies verdeutlicht uns Oliver Taplin, wenn er schreibt:

*"People say what they are doing, or they are described doing it, or in one way or another the context makes it clear what is happening. (...) So there is no call for extra stage-directions because they would add nothing worth adding to what is already contained in the words themselves."*²⁵

Dieser Umstand beantwortet aber noch lange nicht die Fragen, welche Rollen von welchem Schauspieler übernommen wurden, wann und wohin bzw. woher Ein- und Abgänge erfolgten, wie viele Schauspieler für stumme Rollen gebraucht wurden, für welche Szenen ein *ἐκκύκλημα* eingesetzt wurde, welche Requisiten für die Aufführung tatsächlich notwendig waren und in welchem Maß die Schauspieler auf ihre Körpersprache zurückgriffen, um bestimmte Gefühlsregungen auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen. Ich werde im Folgenden diese und noch weitere Fragen am Beispiel von Sophokles' *Aias*, *Philoktet* und *Oedipus rex* besprechen und versuchen zu beantworten.

²⁴ Taplin (2019), 4.

²⁵ Taplin (2019), 17.

1.2.1. Vasenbilder

Bevor ich mit der Analyse der aus dem Œuvre des Sophokles ausgewählten Tragödien beginne, möchte ich noch vier Vasenbilder vorstellen, die aufgrund markanter Hinweise mit denselben Stücken in Verbindung gebracht werden können, und in den Kontext dieser Werke einordnen. Bei der folgenden Ausführung werde ich im Wesentlichen auf die Monographie *Pots and Plays* Taplins²⁶, die bisher umfassendste Untersuchung von Vasenbildern als Quelle bezüglich Inszenierungsfragen, zurückgreifen.

Das erste der vier Bilder, das mit ziemlicher Sicherheit eine Szene aus der Tragödie *König Ödipus* darstellt, wurde in Syrakus gefunden und ist seit 1969 bekannt. Die bühnentypischen Gewänder und Schuhe sowie die Tatsache, dass die Ikonographie des Bildes erst aus der Kenntnis der entsprechenden Szene der Tragödie verständlich wird,



Abb. 1: Der Bote aus Korinth, König Ödipus und Iokaste; sizilischer Kelchkrater um 330

lassen den Betrachter sogleich vermuten, dass es sich hierbei um eine Theaterszene handelt. Es sei jedoch zu Beginn zu erwähnen, dass die Säulen mit Sicherheit nicht der Realität im Dionysostheater des 5. Jhs. v. Chr. entsprechen, sondern hier in erster Linie dazu dienen, die Personen voneinander abzugrenzen und den leeren Raum zu füllen. Die auf der linken Seite starr nach vorne blickende ältere männliche Person zeigt auf den Mann, der in der Mitte der Gruppe steht. Die unglücklich wirkende Frau auf der rechten Seite wiederum bedeckt mit ihrem Mantel das Gesicht, um eine starke Gefühlsregung zu verbergen. Die Mehrheit der Interpreten geht davon aus, dass hier die Verse 950 und folgende aus dem *König Ödipus* dargestellt werden. Demnach müsste der ältere Mann der Bote aus Korinth²⁷, der Mann in der Mitte König Ödipus und die Frau Iokaste sein, die sich in dieser Szene aller tragischen Zusammenhänge bewusst wird und als stumme und zugleich entsetzte Zeugin das Gespräch zwischen dem Boten und König Ödipus mitanhört. Die beiden Kinder dürften die Töchter Iokastes und Ödipus, nämlich Antigone und Ismene, darstellen, die in der Tragödie zwar erst in der finalen Szene auftreten, aber dennoch nicht im Widerspruch mit der obengenannten Interpretation stehen²⁸.

²⁶ Siehe Bibliographie.

²⁷ Der ältere Mann könnte aber auch mit dem blinden Seher Teiresias identifiziert werden, da, wenn wir das Bild genauer betrachten, dieser schielt.

²⁸ vgl. Taplin, O.: *Pots and plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B. C.*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2007, 91f.

Abb. 2: *Der Seher Teiresias und ein König; apulische Oinochoe um 330 v. Chr.*



Obwohl das zweite Vasenbild ebenfalls eine Bühnenszene zu zeigen scheint, fällt hier die Zuordnung zu einem bestimmten Stück schwerer. Ein Knabe führt einen alten, offensichtlich blinden Mann, der eine lange Robe und einen Gehstock trägt. Bei diesem alten Mann dürfte es sich vermutlich um den Seher Teiresias handeln, der in vielen thebanischen Mythen eine wichtige Rolle spielt: So kommt Teiresias in drei der erhaltenen Tragödien²⁹ auf die Bühne, um einen Regenten zurechtzuweisen oder zu beraten. Auch die rechte Figur trägt einen Stock sowie ein Schwert. Dieser Umstand lässt den Betrachter vermuten, dass hier ein König oder ein Adelliger in hoher sozialer Position dargestellt wird.

Theoretisch kommen alle drei der eben erwähnten Stücke als Vorlage für das zweite Vasenbild in Frage. Da aber die Szene zu allgemein und zu wenig spezifisch als das zuvor besprochene Vasenbild ist, ist ein direktes Verhältnis zwischen einer speziellen Tragödie und dieser Darstellung nicht zwingend notwendig. Immerhin beweist die Vase aber, dass gewisse Szenen, die möglicherweise das erste Mal in einer Tragödie begegnen, in späterer Zeit zum Topos der Vasenmalerei werden können³⁰.

Die dritte Abbildung könnte mit einer Szene des sophokleischen *Philoktet* assoziiert werden und wurde von einem Maler aus Sizilien im späten 4. Jh. v. Chr. fertiggestellt. Während die Figur des Philoktet zentral in seiner durch einen Rahmen gekennzeichneten Höhle sitzt, die ihn von den anderen Personen isoliert, lehnt sich links ein junger Mann lässig gegen einen Baum, rechts füllt eine schöne junge Frau das Bild aus. Hinter der Höhle auf der linken Seite spricht vermutlich Göttin Athene den jungen Mann an. Auf der rechten Seite hinter Philoktet steht ein reifer Mann mit einem Schwert in der Hand einer jungen weiblichen Person gegenüber. Diese männliche Person lässt sich hier wohl am ehesten mit der des Odysseus identifizieren. Es sei allerdings darauf

Abb. 3: *Philoktet kühlt seine Wunde mit einer Feder; sizilischer Glockenkrater um etwa 380 v. Chr.*



²⁹ nämlich in Sophokles' *König Ödipus* 300f., *Antigone* 988f. und Eurpidides' *Phönissen* 834f.

³⁰ vgl. Taplin (2007), 93.

hingewiesen, dass auch einige Interpretationsrichtungen in diesem Vasenbild keine Übereinstimmungen mit dem *Philoktet* des Sophokles sehen. Der Bogen aber, auf den der Fokus des Stückes gelegt wird, sowie die Vögel und anderen Landtiere, die der Protagonist in Sophokles Tragödie mittels Ersterem aufgrund seiner eingeschränkten Beweglichkeit erlegt, sind auf dem Vasenbild gut zu erkennen. Der Schauspieler des Philoktet kommt auf die eben erwähnten Vögel in folgenden Versen zu sprechen:

Φι. ὦ πταναὶ θῆραι χαροπῶν τ'
ἔθνη θηρῶν, οὓς ὄδ' ἔχει
χῶρος οὐρεσιβώτας,
φυγᾶ μηκέτ' ἀπ' αὐλίων
ἐλᾷτ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν
τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν,
ὦ δύστανος ἐγὼ τανῦν·
ἀλλ' ἀνέδην, ὃ δὲ χῶρος ἐρύκεται
οὐκέτι φοβητὸς ὑμῖν,
ἔρπετε, νῦν καλὸν
ἀντίφονον κορέσαι στόμα πρὸς χάριν
ἐμᾶς σαρκὸς αἰόλας·
ἀπὸ γὰρ βίον αὐτίκα λείψω.
πόθεν γὰρ ἔσται βιοτά;
τίς ὦδ' ἐν αὔραις τρέφεται,
μηκέτι μηδενὸς κρατύ-
νων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἶα; (Soph. Phil. 1146-1162)

Phi. Ihr geflügelten Tiere und Stämme von freudigen
Tieren, die dieser Ort
als auf Bergen Weidende hält,
nicht mehr lasst ihr mich durch eure Flucht
von meiner Behausung aus zu euch kommen:
Denn nicht, wie früher, halte ich die Abwehr
durch Pfeile in meinen Händen,
o ich jetzt Unglücklicher:
Los - diese für euch nicht mehr
furchterregende Gegend wird nachlässig geschützt –
schleicht euch heran, denn jetzt ist es schön,
den zum Gegenmord bereiten Rachen nach Belieben
mit meinem schillernden Fleisch zu sättigen.

*Das Leben werde ich nämlich auf der Stelle zurücklassen.
 Woher werde ich noch Lebensunterhalt haben?
 Wer ernährt sich so von Luft,
 wenn er über nichts mehr mächtig ist,
 was ihm die Leben schenkende Erde schickt?*

Zur Kühlung seiner Wunde legt Philoktet in dieser Abbildung eine Feder, während er in Sophokles' Stück diese mit einem schmutzigen Verband zu heilen versucht. Die jugendliche Ausstrahlung der linken Figur wiederum lässt sich hier gut mit der Person des Neoptolemos identifizieren. Von antiken Quellen ist uns bekannt, dass derselbe die Rolle des Diomedes ersetzte, den Euripides in einer früheren Inszenierung des *Philoktet* auftreten lässt. Abgesehen von der Tatsache, dass sich der junge Mann hier klar von der Figur des Odysseus abgrenzt, gibt es jedoch keinen Grund, der den Beobachter vermuten lassen könnte, dass es sich in diesem Bild bei diesem Mann eher um Neoptolemos als um Diomedes handelt oder um eine andere Person.

Es gibt ein Detail auf diesem Vasenbild, dem bis jetzt eher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde und das sehr stark auf die sophokleische Version des *Philoktet* verweist: Die Figur des Odysseus, der ein Schwert hält, wird durch die Höhle, in der Philoktet sitzt, verdeckt. In Sophokles Tragödie springt Odysseus zwei Mal aus dem Hinterhalt hervor und klärt Philoktet darüber auf, das Gespräch mit Neoptolemos belauscht zu haben:

Ne. τί ὀρώμεν, ἄνδρες; **Od.** ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί ὀρᾷς;
 οὐκ εἴ μεθεῖς τὰ τόξα ταῦτ' ἐμοὶ πάλιν;
Phi. οἶμοι, τίς ἀνὴρ; ἄρ' Ὀδυσσέως κλύω;
Od. Ὀδυσσέως, σάφ' ἴσθ', ἐμοῦ γ', ὃν εἰσορᾷς.
Phi. οἶμοι· πέπραμαι κάπόλῳλ'· ὅδ' ἦν ἄρα
 ὁ ξυλλαβῶν με κάποννοσφίσας ὄπλων.
Od. ἐγὼ, σάφ' ἴσθ', οὐκ ἄλλος· ὁμολογῶ τάδε.
Phi. ἀπόδος, ἄφες μοι, παῖ, τὰ τόξα. **Od.** τοῦτο μέν,
 οὐδ' ἦν θέλῃ, δράσει ποτ'· ἀλλὰ καὶ σὲ δεῖ
 στεῖχειν ἅμ' αὐτοῖς, ἣ βίᾳ στελοῦσί σε. (Soph. Phil. 973-984)

Ne. Was sollen wir tun, Männer? **Od.** O schlimmster der Männer, was machst du? Wirst du nicht, nachdem du mir diesen Bogen überlassen hast, wieder zurückgehen?
Phi. Weh mir, wer ist der Mann? Höre ich da etwa Odysseus?
Od. Mich Odysseus, wisse es genau, hörst du, den du auch siehst.

Phi. Weh mir: Ich bin verkauft und zugrunde gegangen: Dieser war es also, der mich ergriffen und mir meine Waffen weggenommen hat.

Od. Ja, ich und kein anderer war's, das wisse genau! Ich bestätige dies!

Phi. Gib mir, Kind, den Bogen und erlasse ihn mir! **Od.** Dies wird er niemals tun, auch dann nicht, wenn er dazu bereit wäre: Aber du musst mit diesen zusammen gehen oder sie werden dich mit Gewalt dorthin schicken.

Οδ. ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ γ', ὥς θεοὶ ξυνίστορες,
ὑπὲρ τ' Ἀτρειδῶν τοῦ τε σύμπαντος στρατοῦ.

Φι. τέκνον, τίνος φώνημα; μῶν Ὀδυσσέως,
ἐπησθόμην; **Οδ.** σάφ' ἴσθι· καὶ πέλας γ' ὀρᾷς,
ὅς σ' ἐς τὰ Τροίας πεδί' ἀποστελῶ βίᾱ,
ἐάν τ' Ἀχιλλέως παῖς ἐάν τε μὴ θέλῃ.

Φι. ἀλλ' οὐ τι χαίρων, ἦν τόδ' ὀρθωθῇ βέλος.

Νε. ἄ, μηδ' αὖτις, μή, πρὸς θεῶν, μεθ' ἧς βέλος.

Φι. μέθες με, πρὸς θεῶν, χεῖρα, φίλτατον τέκνον.

Νε. οὐκ ἄν μεθείην. **Φι.** φεῦ· τί μ' ἄνδρα πολέμιον
ἐχθρόν τ' ἀφείλου μὴ κτανεῖν τόξοις ἐμοῖς; (Soph. Phil. 1293-1303)

Od. Aber ich verbiete es, wie die Götter als Mitwisser,
sowohl im Namen der Atriden als auch des gesamten Heeres.

Phi. Kind, zu wem gehört die Stimme? Ich hab doch wohl jetzt nicht Odysseus vernommen? **Od.** Wisse es genau: In der Nähe siehst du mich, der ich dich mit Gewalt nach Troja senden werde, ob es nun der Sohn des Achilles so möchte oder nicht.

Phi. Aber nicht auf irgendeine Art und Weise erfreut wirst du das machen, wenn der Bogen auf dich gerichtet ist.

Od. Oh, auf keinen Fall, lass, bei den Göttern, vom Geschoss ab!

Phi. Nimm, bei den Göttern, deine Hand da weg, liebstes Kind!

Ne. Ich möchte sie nicht loslassen! **Phi.** Ach, warum hast du mich davon abgehalten, den kriegssüchtigen Feind mit meinem Bogen zu töten?

Die offensichtliche Präsenz der Göttin Athene auf dieser Abbildung lässt sich allerdings nicht mit der Handlung des sophokleischen *Philoktet* vereinbaren: Sie erscheint kein einziges Mal in dem Stück. Viel mehr spielen die Götter Hephaistos, Zeus, der über alles waltet, und der

verstorbene Herakles, der am Ende der Tragödie am Bühnendach erscheint und den Götterspruch verkündet, demnach Philoktet sich dem Schicksal zu beugen und nach Troja zu gehen habe, eine Rolle. Die Art und Weise, auf die die Göttin auf dem Vasenbild den jungen Mann berät, suggeriert ebenfalls eine *deus ex machina* – Funktion. Bekannt ist, dass in Euripides *Philoktet* Athene für die Verkleidung des Odysseus sorgt, um zu verhindern, dass dieser von dem Protagonisten erkannt wird, jedoch gibt es keinen Beleg dafür, dass die Göttin auch tatsächlich in dem Stück auftritt.

Des Weiteren lässt sich auch die weibliche Person rechts im Bild nicht mit einer Figur im *Philoktet* des Sophokles identifizieren. Interpretationsvorschläge gehen aber davon aus, dass diese die Insel Lemnos personifiziert³¹.

Meine Wahl, das folgende vierte Vasenbild genauer zu betrachten, mag auf den ersten Blick unpassend erscheinen, da dieses am ehesten mit der Handlung der Tragödie *Oedipus in Kolonos* übereinstimmt. Doch gerade

aufgrund der Tatsache, dass dieses Stück des Sophokles inhaltlich eine Fortsetzung des *Oedipus rex* darstellt, erachte ich es für notwendig, auch diese Abbildung in meine Arbeit einzubinden. Diese Tragödie zählt zu Sophokles' letzten Stücken und wurde posthum inszeniert. Ort der Handlung ist Kolonos, ein Hügel in der Nähe Athens und gleichzeitig auch der Demos, aus dem der Dichter selbst stammte³². Im Stück erreicht der blinde Greis Ödipus in

Abb. 4: König Ödipus mit seinen zwei Töchtern Antigone und Ismene; apulischer Kelchkrater um 340 v. Chr.



Begleitung seiner Tochter Antigone das Heiligtum bei Kolonos, das ihm als Sterbeplatz prophezeit wurde. Nachdem seine zweite Tochter Ismene zu ihnen gestoßen ist, vom Streit seiner Söhne Polyneikes und Eteokles berichtet und sie darüber in Kenntnis gesetzt hat, dass laut dem Orakel von Delphi der Sieg in dieser Angelegenheit von der Anwesenheit des Vaters an den Grenzen von Theben abhängt, suchen ihn nacheinander Kreon im Auftrag des Eteokles und Polyneikes auf. Ödipus weist jedoch mit Hilfe des Königs Theseus, der ihm in Kolonos Asyl gewährt, die Bitten beider Seiten zurück und verlässt am Hain der Eumeniden das diesseitige Leben³³.

In diesem Bild sehen wir in der Mitte einen alten und offensichtlich blinden Mann mit Stab auf einem Altar zwischen zwei jungen Frauen sitzen. Die eine ist verschleiert und ernst, die

³¹ vgl. Taplin (2007), 98f.

³² vgl. Kelly, A.: Sophocles: Oedipus at Colonus. London: Duckworth 2009, 10.

³³ vgl. Kelly (2009), 26-35.

andere prachtvoll gekleidet dargestellt. Auf der linken Seite steht ein bärtiger König, während rechts ein junger Mann zu sehen ist. Oben auf der rechten Seite sitzt eine Erinye.

Wenn wir davon ausgehen, dass es sich bei dem blinden Mann um Ödipus handelt, dürfte die rechts von ihm sitzende junge Frau, die ihren Blick zu ihm wendet, Antigone und die andere weibliche Person links von ihm Ismene sein, die die anderen zwei über den Stand der Dinge informiert: Polyneikes und Eteokles streiten. Der bärtige Mann, der auf der linken Seite weit weg von Ödipus steht, könnte hier wohl mit der Person des Kreon assoziiert werden. Die Distanz, die auf der Vase zwischen den dreien, nämlich Antigone, Ödipus und Kreon, dargestellt ist, könnte die von Anfang an präsente Abneigung des Ödipus und der Antigone Kreon gegenüber zum Ausdruck bringen. Wird der junge Mann auf der rechten Seite mit der Figur des Polyneikes gleichgesetzt, so würden sich durchaus inhaltliche Übereinstimmungen mit dem Stück *Oedipus in Kolonos* ergeben: Polyneikes nämlich, der seinen Vater um Hilfe bittet, wird zu Beginn des Gesprächs noch von Antigone unterstützt. Der Umstand, dass der blinde Mann und die junge Frau auf dem Vasenbild miteinander diskutieren und der junge Mann immerhin näher am Altar steht als die bärtige männliche Person, lässt den Beobachter errahnen, dass zwischen Antigone, Ödipus und Polyneikes nicht gleich zu Beginn des Gesprächs Feindseligkeit herrscht³⁴.

2. *Aias* – eine Einführung

Wie bei den meisten uns erhaltenen Stücken des Sophokles ist uns das genaue Datum der *Aias*-Tragödie nicht überliefert. Worüber allerdings ein hohes Maß an Übereinstimmung herrscht, ist der nicht ganz zufriedenstellende Lösungsvorschlag – es wurden u. a. historische Anspielungen sowie der Stil und die Dramaturgie des Stückes³⁵ beobachtet –, die Uraufführung des *Aias* in die Fünfzigerjahre des 5. Jhs. v. Chr. zu setzen. So ergibt sich der Konsens, dasselbe Werk als älteste der uns erhaltenen Tragödien des Sophokles zu bezeichnen³⁶.

³⁴ vgl. Taplin (2007), 100f.

³⁵ An dieser Stelle sei besonders auf Sophocles: *Ajax* edited with introduction, translation, and commentary by P. J. Finglass, Cambridge 2011 (Cambridge classic texts and commentaries 48), 1-11 verwiesen.

³⁶ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 47f.; Lesky, A.: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1972, 180 mit Anm. 2; Latacz, J.: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, 175f.; Flashar, H.: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck 2000, 42; Finglass (2011), 10f. und Davidson, J.: *Aeschylus, Sophocles, Euripides*. In: Ormand, K. (Hg.): *A Companion to Sophocles*. Chirchester: Wiley-Blackwell 2012 (Blackwell Companions to the Ancient World), 48.



Abb. 5: Tekmessa bedeckt den toten Aias; attische Kylix/Trinkschale um 470 v. Chr.

Fest steht jedenfalls – und dieses Bewusstsein ist meines Erachtens auch für die Inszenierung dieser Tragödie von Bedeutung –, dass der Mythos der Aias-Figur schon lange vor der Uraufführung und der damit einhergehenden Abänderung des Sophokles bekannt war³⁷. Dies beweist auch die Darstellung auf der attischen Kyklis in Abbildung fünf, die um das Jahr 470 v. Chr. zu datieren ist. So gilt es, zunächst die Voraussetzungen der sophokleischen Tragödie aufzuzeigen, bevor ich mit meinen Ausführungen *in medias res* gehe.

Demnach wird es nicht überraschen – und auch Hellmut Flashar weist in seiner Monographie *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen* darauf

hin³⁸ –, in dieser Angelegenheit auf Homers *Ilias* zurückzugreifen: Im dritten Gesang zeigt Helena in der sogenannten Mauerschau von der trojanischen Stadtmauer auf die uns bekannten griechischen Helden, unter die selbstverständlich auch unser Protagonist Aias zu zählen ist. Auf die Frage des Antenor, wer denn der gewaltige Mann sei, antwortet Helena mit folgenden Worten:

„οὗτος δ’ Αἴας ἐστὶ πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν. [...] (Hom. Il. 3, 229)

„Dieser da ist der ungeheure Aias, der Schutz für die Griechen. [...]

Dieser Textausschnitt bestätigt als uns als früheste erhaltene Quelle, dass Aias den größten epischen Helden nach Achill darstellt. Dabei ist es auch spannend zu beobachten, dass Odysseus wenige Verse vorher erwähnt wird:

ἀλλ’ ὅτε δὴ πολύμητις ἀναΐξειεν Ὀδυσσεὺς,
στάσκειν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας,
σκῆπτρον δ’ οὔτ’ ὀπίσω οὔτε προπρηγνὲς ἐνῶμα,
ἀλλ’ ἄστεμφές ἔχεσκεν αἰῶρεϊ φωτὶ ἐοικώς·
φαίης κε ζάκοτόν τε τιν’ ἔμμεναι ἄφρονά τ’ αὐτως.
ἀλλ’ ὅτε δὴ ὅπα τε μέγαλην ἐκ στήθεος ἴει
καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίησιν,
οὐκ ἂν ἔπειτ’ Ὀδυσῆϊ γ’ ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος·

³⁷ vgl. Latacz (1993), 176.

³⁸ vgl. Flashar (2000), 42.

οὐ τότε γ' ὥδ' Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ' εἶδος ἰδόντες.“ (Hom. Il. 3, 216-224)

*Als aber der erfindungsreiche Odysseus aufgesprungen war,
stand er da und blickte nach unten, auf die Erde die Augen geheftet,
und bewegte den Stab weder rückwärts noch vorwärts,
sondern hielt ihn fest, einem unwissenden Mann gleichend:
Du hättest sagen können, dass er dumm und unverständlich sei.
Sobald er aber die gewaltige Stimme aus der Brust entstandte,
und Worte, die winterlichen Schneeflocken glichen,
dann hätte es mit Odysseus kein anderer Sterblicher aufgenommen:
Da wunderten wir uns nicht so sehr, als wir die Erscheinung des
Odysseus wahrgenommen hatten.*

Odysseus wird hier, wie auch schon Flashar³⁹ richtig erkannt hat, der Figur des Aias entgegengesetzt: Er, mit dem es niemand aufnehmen kann, sobald er seine Stimme erhebt, wird Aias, dem Mann der Tat gegenübergestellt.

Obwohl sowohl die *Ilias* als auch die *Odyssee*⁴⁰ zahlreiche Anspielungen auf die Vor- und Nachgeschichte des Aias-Mythos aufzuweisen haben, berichten uns über die für die sophokleische Tragödie relevanten Vorgänge die Epen des sogenannten Epischen Kyklos⁴¹. Da die Epen aber nicht erhalten sind, ist uns ein genauer Verlauf der Handlung bzw. Geschichte nicht bekannt und kann demnach nur erahnt werden: So beteiligen sich Aias und Odysseus nach Achills Tod und dessen Bestattung daran, für sich die Rüstung desselben zu beanspruchen, und sind auch auf dem Schiedsgericht unter der Leitung des Nestor zugegen. Schließlich ist es Odysseus, der in dieser Entscheidung von der Göttin Athene unterstützt wird und dem die Waffen zugesprochen werden. Es folgt der Wahnsinn, den Athene Aias auferlegt und ihn glauben lässt, die drei griechischen Heerführer, nämlich die zwei Atriden und Odysseus, ermordet zu haben, und letztendlich die Erkenntnis, dass sein Zorn auf die Rinderherde gelenkt wurde. Nachdem sich Aias selbst getötet hat, verwehrt zunächst der Heerführer Agamemnon dessen Bestattung. Flashar bemerkt ganz richtig, dass diese Überlieferung nicht nur „alles Faktische der sophokleischen Tragödie“ aufzuweisen hat, sondern auch „die Motivation“, sich „aus verletzter Ehre“⁴² selbst umzubringen.

³⁹ ebda.

⁴⁰ vgl. dazu auch Hom. Od. 541-565: Odysseus erzählt auf der Insel der Phaiaken von der Unterwelt, in der alle Seelen auf ihn zukommen und ihn nach ihren Lieben fragen. Nur die Seele des nachtragenden Aias spricht ihn nicht an. Er ist noch immer gekränkt, weil Odysseus und nicht ihm die Waffen des Achilles zugesprochen wurden.

⁴¹ vgl. Flashar (2000), 3 und Finglass (2011), 27.

⁴² Flashar (2000), 3.

Die Frage, wie viele Schauspieler bzw. stumme Rollen für die Inszenierung des *Aias* nötig waren und welche Rolle welcher Schauspieler übernommen hat, lässt mehrere Möglichkeiten offen. So präsentiert Finglass⁴³ drei durchführbare Konstellationen:

In der ersten Lösungsvariante wird versucht, den drei Schauspielern eine gleichmäßig aufgeteilte Anzahl an Versen zuzuteilen⁴⁴. Demnach dürfte der Protagonist die Rolle des *Aias* und die des *Agamemnon*, der zweite die Rolle des *Odysseus*, die der *Tekmessa* und die des *Menelaos*⁴⁵ und der dritte die Rolle der Göttin *Athene*, die des Boten und die des *Teukros* übernommen haben. Diese Konstellation würde allerdings voraussetzen, dass der Schauspieler der *Tekmessa* ab Vers 989 die Bühne verlässt, bevor derselbe dann 51 Verse später mit einem anderen Kostüm und einer anderen Maske als *Menelaos* dem Publikum erscheint.

Der zweite Vorschlag kommt unter der Absicht zustande, dem Protagonisten die Hauptrollen und den anderen zweien die verbleibenden Rollen zuzuteilen⁴⁶. Somit müsste die Figur des *Aias* und die des *Teukros* vom ersten Schauspieler dargestellt werden, während der Deuteragonist *Odysseus* sowie *Tekmessa* und der Tritagonist *Athene*, den Boten, *Menelaos* und *Agamemnon* spielen.

Der dritte Lösungsvorschlag lässt, wenn davon ausgegangen wird, dass der Schauspieler, der eine höhere Stimmlage aufzuweisen hat, die weiblichen Rollen übernimmt⁴⁷, den Protagonisten als *Aias* und *Teukros*, den Deuteragonisten als *Athene*, *Tekmessa* und *Agamemnon* und schließlich den Tritagonisten als *Odysseus*, den Boten und *Menelaos* auftreten.

Jebb⁴⁸ schließt aus letzterem Lösungsvorschlag aber, dass die Figur der *Tekmessa* in Vers 1168, in dem Moment, in dem dieselbe gegen Ende der Handlung noch einmal auf der Bühne sichtbar wird, von einem Statisten bzw. einem Schauspieler mit stummer Rolle dargestellt werden müsste.

Um festzustellen, welcher Lösungsvorschlag am plausibelsten erscheint, ist es von Bedeutung, herauszufinden, nach welchen Kriterien eine solche Rollenaufteilung im 5. Jh. v. Chr. realisiert wurde. Finglass⁴⁹ verweist an dieser Stelle auf die Ähnlichkeit, die unter Verwandten herrscht, und auf die thematische Bedeutung der Figuren, die auf der Bühne auftreten. Demnach machten sich die Dichter sicher auch darüber Gedanken, ob ein

⁴³ vgl. Finglass (2011) 23f.

⁴⁴ vgl. Finglass (2011), 23.

⁴⁵ Siehe dazu auch Sophocles, *The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*, ed. Richard C. Jebb. Part VII. *The Ajax*, Nachdruck Amsterdam 1967 (Cambridge ³1868), 7: „*Or Menelaus might be played by the Deuteragonist.*“

⁴⁶ vgl. Finglass (2011), 24 und Jebb (1967), 7.

⁴⁷ ebda.

⁴⁸ Jebb (³1868), 176: „*Tecmessa had left the scene after v. 989, in order to bring the child Eurysaces from the tent, where he had been left when she set forth in search of Ajax (810). The part of Tecmessa is now taken by a mute person, as the deuteragonist has presently to resume the part of Odysseus (1318).*“ Siehe dazu auch Finglass (2011), 22.

⁴⁹ vgl. Finglass (2011), 24.

besonderer Effekt erzielt würde, wenn beispielsweise ein Schauspieler zwei Familienmitglieder bzw. Blutsverwandte oder zwei gegensätzliche bzw. ähnliche Figuren darstellte⁵⁰. Dabei taucht wiederum die Frage auf, ob Schauspieler nach einem derartigen Rollentausch vom Publikum des 5. Jhs. v. Chr. identifiziert werden konnten bzw. ob solche Vorgänge überhaupt von den Zuschauern erkannt wurden. Die Identifikation der Schauspieler durch das Publikum dürfte erst dann essentiell geworden sein – Easterling⁵¹ nennt hier die 50er Jahre des 5. Jhs. v. Chr. –, als diese nach einem angesehenen Status in der Öffentlichkeit strebten und auch mit Preisen belohnt wurden⁵². Da uns allerdings nicht überliefert ist, nach welchen Faktoren Sophokles den drei Schauspielern die Rollen zuteilte, müssen wir uns mit den oben genannten Lösungsvorschlägen zufrieden geben. Es sei jedoch anzumerken, dass es bei der Rollenverteilung im *Aias* besonders darauf ankommt, wie oder ob der Schauspieler der Hauptfigur nach dem Selbstmord hinter die Bühne gekommen ist, um im weiteren Verlauf der Handlung andere Rollen übernehmen zu können. Hinsichtlich des Chores verweist Jebb⁵³ in seinem Kommentar auf den 2. Gesang der *Ilias*, denen zufolge unser Protagonist zwölf Schiffe von Salamis nach Troja gebracht haben soll:

*Αἴας δ' ἐκ Σαλαμῖνος ἄγεν δυοκαῖδεκα νῆας·
στήσῃ δ' ἄγων, ἴν' Ἀθηναίων ἴσταντο φάλαγγες.* (Hom. Il. 2, 557-558)

*Aias aber führte aus Salamis zwölf Schiffe:
Diese führend stellte er sie dort auf, wo die Reihen der Athener
standen.*

Wenn wir annehmen, dass Sophokles derjenige war, der die Anzahl der Chorsänger von 12 auf 15 erhöht⁵⁴, und sich diese dramaturgische Neuerung zum Zeitpunkt der Uraufführung des *Aias* schon durchgesetzt hat, dann dürfen wir davon ausgehen, dass ebenso viele Gefolgsmänner auf der Orchestra den Chor darstellten. Im Stück sind diese sowohl Seemänner und als auch Krieger:

*ΑΙ. ἰὼ
φίλοι ναυβάται, μόνοι ἐμῶν φίλων,*

⁵⁰ Mehr zu den Kriterien der Rollenverteilung im 5. Jh. v. Chr. siehe Marshall, C. W.: The rule of three actors in practice. In: Text and Representation 15 (1994), 54f.

⁵¹ vgl. Easterling, P. E.: Actor as icon. In: Easterling, P. E./ Hall, E. (Hg.): Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession. Cambridge: Cambridge University Press 2002, 327.

⁵² vgl. Marshall, C. W.: Sophocles *Didaskalos*. In: Ormand, K. (Hg.): A companion to Sophocles. Chichester: Wiley-Blackwell 2012, 189.

⁵³ vgl. Jebb (³1868), 7.

⁵⁴ Soph. Vita 4, siehe dazu auch Taplin, O.: The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy. Oxford: Clarendon Press 1977, 323, der annimmt, dass sich der Chor schon immer aus 15 Sängern zusammensetzte.

μόνοι ἔτ' ἐμμένοντες ὀρθῶ νόμῳ,
ἴδεσθέ μ' οἷον ἄρτι κῦ-
μα φοινίας ὑπὸ ζάλης
ἀμφίδρομον κυκλεῖται. (Soph. Ai. 348-353)

*Ai. Oh weh, liebe Seemänner, alleine von meinen Freunden,
und alleine noch beim richtigen Verhalten verweilend,
seht, wie mich gerade eine Welle
unter einem vernichtendem Sturm
umschließend umspült.*

Ai. [...]
ἀλλ', ἄνδρες ἀσπιστῆρες, ἐνάλιος λεώς,
[...] (Soph. Ai. 565)

Ai. [...]
Ihr aber, Männer mit Schild, Volk vom Meer,
[...]

Neben den drei Schauspielern und dem Chor kommen auch noch stumme Rollen auf die Bühne. Finglass⁵⁵ nennt hier Tekmessa⁵⁶, den Sohn des Aias Eurysakes und Begleiter, wobei er nicht erwähnt, in welcher Anzahl Letztere auf der Bühne erscheinen. Jebb⁵⁷ rechnet zusätzlich noch mit einem παιδαγωγός, der Eurysakes auf die Bühne führt, und mit zwei Herolden als Gefolge des Menelaos. Folgende Verse bestätigen Jebbs Vorschlag:

*TEK. ὦ παῖ, πατήρ καλεῖ σε. δεῦρο προσπόλων
ἄγ' αὐτὸν ὅσπερ χερσὶν εὐθύνων κυρεῖς. (Soph. Ai. 541-542)*

*Tek. O Sohn, dein Vater ruft dich. Bring ihn, Diener,
hierher, der du ihn gerade an den Händen führst!*

TEY. [...]
πρὸς ταῦτα πλείους δεῦρο κήρυκας λαβὼν
καὶ τὸν στρατηγὸν ἦκε· τοῦ δὲ σοῦ ψόφου
οὐκ ἂν στραφείην, ἕως ἂν ᾗς οἶός περ εἴ. (Soph. Ai. 1115-1117)

⁵⁵ vgl. Finglass (2011), 25.

⁵⁶ vgl. dazu Anm. 48.

⁵⁷ vgl. Jebb (³1868), 7.

Teu. [...]

*Wenn du dafür mehr Herolde hierher und
den Heerführer gebracht hast, komm: Ich könnt mich durch deinen
Lärm nicht beunruhigen lassen, solange du so bist, wie du bist.*

Für die Figur des Agamemnon – königliche Personen kamen immer mit Gefolge auf die Bühne, wobei die Anzahl der Statisten, wenn sie im Text nicht explizit erwähnt wird, nur erahnt werden kann – schlägt er zwei „Bodyguards“, sogenannte *δορυφόροι*, vor, mit denen dieser die Bühne ab Vers 1226 betritt, die allerdings nicht im Text erwähnt sind. Auch Teukros lässt er in Vers 1003 und 1402 in Begeitung auftreten⁵⁸. Für mich scheint es jedoch nicht zwingend notwendig, Teukros mit Anhang auf die Bühne zu schicken. Allerdings müsste auch Menelaos, der uns ja als König von Sparta bekannt ist, mit Gefolge auf der Bühne sichtbar geworden sein. Wenn die Begleiter des Agamemnon in einer größeren Anzahl für das Publikum sichtbar würden als die seines Bruders Menelaos, da Ersterer ja in Hierarchie und Macht über seinem Bruder steht, würde meines Erachtens sogar noch den dramatischen Effekt verstärken.

2.1. Stellenanalyse: *Aias*

Im Folgenden soll versucht werden, anhand der Besprechung konkreter Stellen, typische Fragestellungen und Probleme aufzuzeigen, die sich bei einem Versuch der Rekonstruktion von dramaturgischen Abläufen der klassisch attischen Tragödie ergeben. Dabei werde ich nicht nur der Frage nachkommen, wie wir uns den Transfer vom Text auf der Theaterbühne vorstellen können, sondern ich werde mich auch bemühen, ein Bewusstsein dafür zu erzeugen, dass die Texte der Tragödien in erster Linie nicht als Lesetexte angesehen werden sollen, sondern als Basis für eine Aufführung, nämlich als Gebrauchstexte⁵⁹, und deshalb gewisse Besonderheiten aufzuweisen haben.

2.1.1. Prolog (1-133)

Ehe ich genauer auf den Prolog des *Aias* eingehe, sei noch auf eine wichtige Konvention der Tragödientexte hingewiesen: In den Prologen lassen sich häufig Informationen zu Ort, Zeit und den *dramatis personae* finden. Edith Hall nennt diese Informationen „*programmatic descriptions*“. Ihrer Meinung nach sind diese dazu da, um einerseits den zukünftigen

⁵⁸ ebda.

⁵⁹ Siehe dazu auch Melchinger. S.: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1990, 133: „[...] die Tragiker haben ihre Stücke inszeniert, während sie sie geschrieben haben.“ und Marshall (2012), 187: „[...] Sophocles was writing for spectators and not for readers [...]“.

Regisseuren Anleitungen zur Wiederaufführung vorzulegen, andererseits – und das trifft hauptsächlich zu –, um das Publikum in seiner Phantasie an den Schauplatz heranzuführen⁶⁰. So lohnt es sich durchaus, anhand der Prologe der drei erwähnten Tragödien zu untersuchen, mit welchen sprachlichen Mitteln der Text zunächst den Boden für die folgenden Stücke aufbereitet.

2.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Das griechische Schifflager und Aias' Hütte

Die Handlung wird von der Figur des Odysseus eröffnet. Bevor dieser jedoch zu sprechen kommt, dürfte wohl ein ungewöhnliches Gebärdenspiel⁶¹ dem Publikum zum Ausdruck gebracht worden sein: Er tritt zunächst, nachdem er durch die linke *πάροδος*⁶² auf die Bühne gekommen ist, alleine auf und blickt vorgebeugt zu Boden, um Spuren zu erkennen und ihnen zu folgen. Die Göttin Athene sieht eine Zeit lang zu, wie sich der Mann immer mehr dem Zelt⁶³ bzw. der Holzhütte⁶⁴ des Aias nähert, das der Hintergrund bzw. das Bühnenhaus dargestellt haben dürfte. Die anfängliche und wortlose Szenerie sowie der Titel der Tragödie dürften meiner Meinung nach schon den Zuschauer des 5. Jhs. v. Chr. erahnen lassen, dass wir uns mitten im Trojanischen Krieg befinden. Spätestens aber ab dem Zeitpunkt, an dem die Göttin zu sprechen beginnt, ist dem Publikum der Ort der Handlung, nämlich das Schifflager der Griechen, klar:

ΑΘΗΝΑ

ἀεὶ μέν, ὦ παῖ Λαρτίου, δέδορκά σε
πεῖράν τιν' ἐχθρῶν ἀρπάσαι θηρώμενον·
καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικάϊς ὀρῶ
Αἴαντος, ἔνθα τάξιν ἐσχάτην ἔχει,
πάλαι κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον
ἵχνη τὰ κείνου νεοχάραχθ', ὅπως ἴδῃς
εἴτ' ἔνδον εἴτ' οὐκ ἔνδον. (Soph. Ai. 1-7)

Athene

⁶⁰ vgl. Hall (2010), 88.

⁶¹ Jebb (³1868): „*Odysseus is closely examining footprints on the sandy ground.*“ vgl. auch Sophokles. Aias, griech./dt., übersetzt und herausgegeben von Rainer Rauthe, Stuttgart 1990, 15; Latacz (1993), 178 und Taplin (²1985), 40.

⁶² Finglass (2011), 11f. bezeichnet diesen Zugang mit A, der zum Lager der Griechen führt, während die rechte *πάροδος* (B) in die Ferne, d. h. in das unbewohnte Land zu den nichteroberten Gebieten der Griechen geht.

⁶³ vgl. Latacz (1993), 178.

⁶⁴ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 47.

*Immer, Sohn des Laertes, seh ich dich,
 der du auf der Jagd ein Unternehmen gegen die Feinde anpackst:
 Auch jetzt sehe ich, wie du im Schifflager
 um Aias' Haus, wo er die Stellung ganz außen hält,
 schon lange jagst und genau die Spuren erforscht,
 die von jenem frisch eingedrückt sind, um herauszufinden,
 ob er drinnen ist oder nicht.*

Wenige Verse später ist für das Publikum die Ausgangslage der Tragödie leicht einzuordnen: Unser Protagonist sitzt, nachdem er von der Göttin Athene mit Wahnsinn geschlagen wurde, noch mit dem blutigen Schwert im Zelt, im Glauben, die griechischen Heerführer inklusive Odysseus umgebracht zu haben:

[...]
*ἔνδον γὰρ ἀνὴρ ἄρτι τυγχάνει, κάρα
 στάζων ἰδρωῶτι καὶ χέρας ξιφοκτόνους.* (Soph. Ai. 9-10)

[...]
*Denn der Mann ist gerade drinnen, und von seinem Kopf
 tröpfelt der Schweiß und von seinen Händen, mit denen er zum
 Morden das Schwert gehalten hat.*

Die Frage, auf welche Weise die Göttin Athene auf der Bühne sichtbar geworden ist, wurde in der Forschung umfassend diskutiert. Dabei wurden hauptsächlich zwei Lösungsvorschläge⁶⁵ vertreten:

Die erste These⁶⁶ geht davon aus, dass Athene auf einem sogenannten *θεολογεῖον*, einer erhöhten, auf dem Dach der *σκηνή* gebauten Plattform, von der herab die Schauspieler, die Gottheiten darstellten, sprachen, für das Publikum sichtbar geworden ist. Dass das *θεολογεῖον* schon im 5. Jh. v. Chr. existiert haben soll, wird in der heutigen Forschung nicht mehr angenommen⁶⁷. Ein Hinweis, dass die Göttin auf dem Dach der *σκηνή* erschienen ist,

⁶⁵ vgl. Calder III, W. M.: The Entrance of Athena in Ajax. In *Classical Philology* 60 (1965), 114.

⁶⁶ vgl. The Plays of Sophocles by J. C. Kamerbeek. Commentaries, Part I. The Ajax, English Translation by H. Schreuder, revised by A. Parker, Leiden ²1953, 19 und Jebb (³1868), 10: Beide hinterfragen aber ihren Vorschlag nicht.

⁶⁷ Siehe dazu auch Pickard-Cambridge (1946), 51: "It appears, therefore, that the plays of Sophocles demand nothing essentially but a plain background with single central opening, the necessary effects being produced by scene-painting and quite simple structural adaptations. It is very doubtful whether he ever made use of the roof for the appearance of gods or of any such machinery as was employed by both Aeschylus and Euripides."

lässt sich laut Peter von Möllendorff⁶⁸ in dem uns erhaltenen griechischen Text nicht finden. Ich negiere zwar die Idee, an dieser Stelle ein *θεολογεῖον* einzusetzen⁶⁹, schließe aber nicht die Möglichkeit, Athene auf dem Dach sichtbar werden zu lassen⁷⁰, aus.

Pickard-Cambridge⁷¹, der hier als Vertreter der Gegenposition, d. h. der zweiten These, angesehen werden kann⁷², schließt das Auftreten der Göttin auf dem Bühnendach sowie den Lösungsvorschlag, das *θεολογεῖον* an dieser Stelle einzusetzen, aus und hat die Idee, den Schauspieler der Athene auf der Bühne zunächst teilweise von Bäumen – diese können nur dann auf der Bühne existent gewesen sein, wenn wir dafür plädieren, dass unter dem Begriff *σκηνογραφία* das Ausschmücken der Bühnenwand mit dementsprechenden Planen zu verstehen ist – verdeckt auftreten und im weiteren Verlauf des Gesprächs mit Odysseus zum Vorschein kommen zu lassen.

Wenn wir davon ausgehen, dass Athene tatsächlich auf dem sogenannten *θεολογεῖον* aufgetreten ist, dann müsste der Schauspieler meines Erachtens schon für das Publikum sichtbar sein, bevor Odysseus durch die linke *πάροδος* geht und voller Angst um sich blickt, um nicht gesehen zu werden. Folgen wir hingegen Pickard-Cambridge, so dürfte die Göttin wohl nach Odysseus durch dieselbe *πάροδος* die Bühne betreten haben. Dass Athene schon vorher auf der Bühne gewesen ist, halte ich an dieser Stelle zwar nicht für unwahrscheinlich, würde aber viel weniger zur Geltung bringen, dass diese Odysseus wohlgesonnen ist. Denn es ist ja aus der Vorgeschichte bekannt, dass sie bei der Entscheidung, nicht Aias, sondern Odysseus die Waffen des Achill zuzusprechen, ihre Finger im Spiel hat. Aus dieser Handlung resultiert das Sich-Sorgen-Machen der Göttin um Letzteren⁷³. Es wäre meiner Meinung nach nur naheliegend, Athene nach Odysseus auf die Bühne kommen zu lassen.

Um welche Gottheit es sich handelt, dürfte das Publikum wohl spätestens dann erschlossen haben, wenn Odysseus ihre Stimme mit folgenden Versen anspricht:

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλότης ἐμοὶ θεῶν,
ὥς εὐμαθὲς σου, κἂν ἄποπτος ἦς ὅμως,

⁶⁸ vgl. von Möllendorff, P.: Die Konstruktion von Helden. Rezeptionslenkung durch Intertextualität im *Aias* des Sophokles. In: von den Hoff, P./ Schmidt, S. (Hg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.. Stuttgart: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg 2001, 264 Anm. 12.

⁶⁹ vgl. dazu auch Pickard-Cambridge (1946), 48, der darauf hinweist, dass wir im Œuvre des Sophokles auf keine weitere Szene stoßen, die den Einsatz einer solchen Plattform vorausgesetzt hätte.

⁷⁰ vgl. Mastronarde, D. J.: Actors on High: The Scene Roof, The Crane, and the Gods in Attic Drama. In: *Classical Antiquity* 9 (1990), 253f., der uns daran erinnert, dass Götter im Dionysostheater immer auf einer erhöhten Position auftraten.

⁷¹ ebda.: *“It seems more likely that there was no θεολογεῖον, but that Athena was on the ground, perhaps partly concealed in the trees of the grove which was required later in the play, and that she was at first unseen by Odysseus, but came forward in the due course.”*

⁷² vgl. Calder III (1965), 114.

⁷³ ähnlich argumentiert auch Taplin (²1985), 41.

φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ
χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς. (Soph. Ai.14-17)

Odysseus

*O Stimme der Athene, für mich die liebste unter den Göttern,
so gut höre ich, wenn du auch unsichtbar bist,
deine Stimme und erfasse sie schnell mit einem Sinn,
wie einen Ton einer brozenen Trompete aus Tyrrene.*

Mit den Versen 18-35 begründet Odysseus sein Tun und informiert den Zuschauer über die Geschehnisse, die sich unmittelbar vor Beginn der Handlung ereignet haben: Er sucht Spuren, um das Gerücht zu bestätigen, dass Aias Rinder statt der griechischen Heerführer Agamemnon, Menelaos und Odysseus niedergemetzelt hat. Ein Augenzeuge habe unseren Protagonisten durch das Feld mit einem mit Blut bespritzten Schwert laufen sehen:

[...]
καί μοί τις ὀπτήρ αὐτὸν εἰσιδὼν μόνον
πηδῶντα πεδία σὺν νεορράντῳ ξίφει
φράζει τε κἀδήλωσεν· [...] (Soph. Ai. 29-31)

[...]
*Außerdem bestätigte mir dies ein Späher, der sah,
wie er allein mit einem frischbenetzten Schwert über die Ebene
stürmte, und berichtete es mir: [...]*

Da der Mythos den Griechen mit Sicherheit bekannt war, dürfte der weitere Verlauf der Handlung für das Publikum klar gewesen sein: Das Gerücht wird sich bewahrheiten. Der rasche dialogische Wechsel zwischen Odysseus und Athene bestätigt dies auch. Die beiden sprechen über den Hergang der letzten Nacht: Die Göttin hielt Aias davon ab, die griechischen Heerführer und insbesondere Odysseus zu ermorden, indem sie ihn in Wahnsinn versetzte, der ihn glauben ließ, sein schreckliches Vorhaben in die Tat umgesetzt zu haben:

ΑΘ. ἐγὼ σφ' ἀπείργω, δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι
γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς,
καὶ πρὸς τε ποίμνας ἐκτρέπω σύμμεικτά τε
λείας ἄδαστα βουκόλων φρουρήματα· (Soph. Ai. 51-54)

Ath. *Ich halte ihn davon ab, indem ich auf seine Augen
irreführende Ideen von unheilvoller Lust werfe,
und auf das Kleinvieh lenke ich ihn und, sobald er sich unter es
gemischt hat, auf die von den Rinderhirten nicht verteilten
unbewachten Herden des geraubten Viehs.*

Jebb⁷⁴ verweist dabei auf das Wort *ἐγώ* in Vers 51 und macht darauf aufmerksam, dass dieses im weiteren Verlauf der Tragödie noch einmal in Vers 69 und Vers 85 von der Göttin ausgesprochen wird. Er behält meiner Meinung nach recht, wenn er sagt, dass dieses Personalpronomen besonders – und vor allem dann, wenn es an erster Stelle in einem Monolog positioniert wird – die göttliche Macht bzw. Überlegenheit der Athene zum Ausdruck bringt. Diese Überlegenheit⁷⁵ macht sich meines Erachtens auch dann bemerkbar, wenn Athene unseren Protagonisten zwei Mal aus seinem Zelt bzw. seiner Hütte ruft, um Odysseus davon zu überzeugen, dass es den Wahnsinn, den sie unserem Protagonisten auferlegt hat, tatsächlich gibt. Dass Athene mit diesem Vorgehen Odysseus die Macht der Götter zeigen will, bestätigt auch folgender Vers nach dem Prolog:

AΘ. *ὁρᾷς, Ὀδυσσεῦ, τὴν θεῶν ἰσχύν ὄση;* (Soph. Ai. 118)

Ath. *Siehst du, Odysseus, wie groß die Macht der Götter ist?*

Obwohl Odysseus nicht gewillt ist, Aias zu sehen, tritt Letzterer dennoch durch das Bühnengebäude vor das Publikum. Den Vorschlag⁷⁶, Aias auf der Bühne mit einer blutbespritzten Peitsche auftreten zu lassen, halte ich an dieser Stelle für nicht notwendig. Die Anmerkung von Finglass⁷⁷ in seinem Kommentar zu dem Auftritt des Aias scheint mir hier am überzeugendsten zu sein: Die Peitsche wird zwar im Text erwähnt, ist aber weder mit einem Artikel noch einem Demonstrativpronomen versehen:

ΑΙ. *μάστιγι πρῶτον νῶτα φοινιχθεὶς θάνη.* (Soph. Ai. 110)

⁷⁴ vgl. Jebb (³1868), 18.

⁷⁵ Es könnte zunächst angenommen werden, dass Athene Aias vor Odysseus bloß stellen und lächerlich machen will. vgl. dazu: Latacz (1993), 182.

⁷⁶ vgl. Kamerbeek (²1953), 36; Jebb (³1868), 25 und Rauthe (1990), 19 führen den Einsatz dieses Requisits auf den antiken Titel der Tragödie *Αἴας Μαστιγοφόρος* zurück; siehe dazu auch Latacz (1993), 182: Geht sogar davon aus, dass Aias auf der Bühne ein Schaf auf einen Pfosten bindet und es auspeitscht, im Glauben, Odysseus sei das Opfer. Einen solchen Vorgang auf der Bühne des 5. Jhs. v. Chr. halte ich aber eher für unwahrscheinlich. Meines Erachtens dürfte der griechische Text alleine ausreichen, um das Publikum darüber zu informieren, dass Aias, ein Lamm auspeitscht, und gleichzeitig davon überzeugt ist, dass es sich dabei um Odysseus handelt.

⁷⁷ vgl. Finglass (2011), 164.

Ai. *Er stirbt, nachdem ihm zuerst der Rücken mit dem Riemen blutig gepeitscht wurde.*

Es hätte das Publikum überrascht, wenn der Protagonist tatsächlich die Peitsche in der Hand gehalten hätte. Ähnlich argumentiert auch Taplin⁷⁸, der annimmt, dass Aias an dieser Stelle ein Schwert bei sich hat, da dieses im Text viel häufiger erwähnt wird⁷⁹, bis zu dem Moment, in dem Athene über seine Lanze spricht⁸⁰:

AΘ. *καλῶς ἔλεξας. ἀλλ' ἐκεῖνό μοι φράσον,
ἔβαψας ἔγχος εὖ πρὸς Ἀργείων στρατῶ;* (Soph. Ai. 94-95)

Ath. *Das hast du schön gesagt. Aber jetzt sag mir noch jenes,
hast du mit deiner Lanze gut dem Heer der Athener geschadet?*

Nachdem Aias nun das erste Mal auf Wunsch der Athene hin auf der Bühne sichtbar worden ist und das Publikum über die Vorgänge der letzten Nacht in Kenntnis gesetzt hat, um Odysseus von der Macht der Götter zu überzeugen, tritt er nach Vers 117 wieder in sein Zelt bzw. in seine Hütte⁸¹, d. h. in das Bühnengebäude, und versichert, seine Gräueltat zu Ende zu bringen.

Vom Anblick des Protagonisten entsetzt spricht Odysseus sein Bedauern desselben gegenüber aus. Da er sich nicht über das Treiben des Aias lustig gemacht und stattdessen Bescheidenheit gezeigt hat⁸², hat er die Prüfung, der er unterzogen wurde, bestanden. Dies bestätigt auch Athene:

AΘ. *τοιαῦτα τοίνυν εἰσορῶν ὑπέρκοπον
μηδέν ποτ' εἴπης αὐτὸς εἰς θεοὺς ἔπος,
μηδ' ὄγκον ἄρη μηδέν', εἴ τινος πλέον
ἢ χειρὶ βρίθεις ἢ μακροῦ πλούτου βάθει.
ὥς ἡμέρα κλίνει τε κἀνάγει πάλιν
ἅπαντα τάνθρωπεια· τοὺς δὲ σώφρονας
θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακοὺς.* (Soph. Ai. 127-133)

⁷⁸ vgl. Taplin (²1985), 85.

⁷⁹ siehe Soph. Ai. 10, 30 u. a.

⁸⁰ Wenn wir davon ausgehen, dass Aias während seines ersten Auftritts in Vers 91 tatsächlich ein Schwert in seiner Hand gehalten hat, würde aber der Effekt beim Sichtbarwerden desselben Gegenstandes in Vers 646 erheblich gedämpft werden. Siehe dazu: Heath, M. F.: *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press 1987, 168.

⁸¹ vgl. Kamerbeek (²1953), 43; Rauthe (1990), 21 und Finglass (2011), 171.

⁸² vgl. Latacz (1993), 182.

*Ath. Wenn du folgendes eingesehen hast,
dann sprich selbst nie ein übermütiges Wort zu den Göttern,
und lass den Stolz sich nicht erheben,
wenn du stärker in der Hand bist oder über mehr Reichtum verfügst.
So beugt ein Tag alles Menschliche nieder
und hebt es wieder hoch: Denn die Besonnenen
lieben die Götter, die Üblen hassen sie.*

Mit diesen Versen beendet die Göttin nicht nur den Prolog, sondern verdeutlicht vielmehr den Gegensatz zwischen unserem Protagonisten und Odysseus: Aias, der alle seine Vorhaben sofort in die Tat umsetzt, wird dem besonnenen Odysseus, der nachdenkt, bevor er etwas tatsächlich ausführt, gegenübergestellt.

Ich folge an dieser Stelle Finglass⁸³, der davon ausgeht, dass sowohl Athene als auch Odysseus die Bühne durch die linke *πάροδος* die Bühne verlassen.

Erst danach kommt der Chor, den 15 Seeleute aus Aias Heimatinsel Salamis darstellen, auf die Bühne und bringt die Handlung in Gang.

2.1.1.2. Ist Athene sichtbar?

Der Auftritt der Athene im Prolog wurde im vorherigen Kapitel schon angesprochen. Die Frage allerdings, ob sie überhaupt oder für wen sie auf der Bühne sichtbar war, bringt einige inszenierungstechnische Vorschläge bzw. Probleme mit sich. Ausgangspunkt für diese Frage ist das Wort *ἄποπτος* in Vers 15, das soviel wie „von fern gesehen“ oder „schlecht sichtbar in der Ferne“ bedeutet. Daraus lassen sich auch die zwei Inszenierungsvorschläge, die Göttin entweder auf dem *θεολογεῖον*⁸⁴ oder von Bäumen verdeckt auf der Bühne⁸⁵ auftreten zu lassen, erschließen.

Die These, dass Athene weder Odysseus noch dem Publikum sichtbar wird, sondern sich lediglich durch eine laute Stimme hinter der Bühne bemerkbar macht⁸⁶, findet in der heutigen Forschung nur noch wenig Sympathisanten. Bei diesem Vorschlag müsste außerdem vorausgesetzt werden, dass *ἄποπτος* mit „unsichtbar“ oder „dem Anblick entrückt“ übersetzt worden ist. Ich halte ebenfalls einen solchen „Auftritt“ einer Gottheit auf der Bühne des 5.

⁸³ vgl. Finglass (2011), 175; Latacz (1993), 183 lässt einen Schauspieler nach links und den anderen nach rechts abgehen. Ich sehe allerdings keinen Grund, die beiden getrennte Wege gehen zu lassen, da ja Odysseus nach wie vor unter dem Schutz der Göttin steht.

⁸⁴ vgl. Kamerbeek (²1953), 19 und Jebb (³1868), 10.

⁸⁵ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 48.

⁸⁶ Die Akustik im Dionysostheater dürfte bis in die oberen Sitzreihen tadellos gewesen sein. Der Zuschauer müsste demnach ohne größere Anstrengung auch leisere Textpassagen noch ausreichend gut verstanden haben. Allerdings glaube ich nicht, dass ein solcher Vorschlag im Theater des 5. Jhs. v. Chr. zu realisieren gewesen wäre, da der Schauspieler ja, folgen wir dem Vorschlag, hinter Bühne gestanden ist. Mehr dazu siehe Shankland, R. S.: Acoustics of Greek Theatres. In: Physics Today 26 (1973), 30-35.

Jhs. v. Chr. für unwahrscheinlich und folge an dieser Stelle Taplin, der meint, dass eine derartig ungewöhnliche Vorgehensweise das Publikum erheblich irritiert hätte⁸⁷.

Die Theorie Garvies⁸⁸, der die Idee zugrunde liegt, dass Athene zu Beginn der Handlung für Odysseus unsichtbar ist und das Publikum diese Tatsache im Verlauf der Tragödie vergisst, wirkt auf mich auch nicht wirklich plausibel, da der Zuschauer im *Aias* immer wieder mit dem Problem des Sichtbar-Seins und Unsichtbar-Seins der Gottheit gegenüber den Sterblichen konfrontiert wird.

Jebb⁸⁹ macht uns an dieser Stelle auf den Prolog in Euripides *Hippolytos* aufmerksam, in dem die Göttin Aphrodite wohl für das Publikum sichtbar gewesen sein dürfte, für den Protagonisten aber nicht, wenn wir folgenden Versen Glauben schenken wollen:

ΗΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

[...]

κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν. (Eur. Hipp. 86)

Hippolytos

[...]

Deine Stimme höre ich, aber dein Auge sehe ich nicht.

Dass Odysseus Athene zwar nicht sieht, diese aber akustisch wahrnimmt, macht sich spätestens dann bemerkbar, wenn derselbe Athene mit folgenden Versen anruft:

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

ὦ φθέγγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν,

[...] (Soph. Ai. 14)

Odysseus

O Stimme der Athene, für mich die liebste unter den Göttern,

[...]

Parallel dazu lässt sich erneut eine Stelle aus dem *Hippolytos* des Euripides anführen, an der der Protagonist Artemis zwar nicht akustisch wahrnimmt, diese jedoch an ihrem Duft erkennt:

ΑΡΤΕΜΙΣ

⁸⁷ vgl. Taplin (1977), 366.

⁸⁸ Sophocles, *Ajax*. Edited with introduction, translation and commentary by A. F. Garvie, Warmister 1998, 124.: "As the scene progresses the pretence is gradually dropped, until (perhaps at 36) we forget that she is supposed to be invisible."

⁸⁹ vgl. Jebb (³1868), 13.

[...]

ὦ τλήμον, οἷα συμφορᾷ συνεζύγης·
τὸ δ' εὐγενές σε τῶν φρενῶν ἀπώλεσεν.

ΗΙΠΠΟΛΥΤΟΣ

ἔα·

ὦ θεῖον ὁδμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς
ὦν ἡσθόμην σου κάνεκουφίσθην δέμας·
ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά. (Eur. Hipp. 1389-1393)

Artemis

[...]

*Du Armer, in welches Leid wurdest du verwickelt?
Der edelgesinnte Teil deines Herzens hat dich zugrunde gerichtet.*

Hippolytos

Ha!

*O göttlicher Hauch eines Duftes, trotz der Qualen
nehme ich dich wahr und fühle mich erleichtert.
An dieser Stelle befindet sich die Göttin Artemis.*

Wenn wir annehmen, dass Athene zu Beginn der Handlung für Odysseus nur akustisch wahrnehmbar ist – und das bekräftigt meines Erachtens auch der Vers 14, wenn Odysseus explizit die Stimme der Göttin anspricht⁹⁰ – dann dürfte es naheliegend gewesen sein, dass auch Aias, wenn er ab Vers 91 das erste Mal auf die Bühne kommt, diese nicht sehen kann. Auch im griechischen Text lassen sich keine Hinweise finden, dass Aias imstande ist, die Göttin in ihrer vollen Gestalt zu erfassen. Das Publikum wird außerdem beim Auftritt der Tekmessa im ersten Epeisodion, in dem sie die Tat des Aias dem Chor, d. h. den Salaminischen Gefolgsleuten, berichtet, darüber informiert, dass sie beim Dialog zwischen Aias und Athene den Eindruck hatte, Ersterer spräche mit einem Schattenbild:

TEK. [...]

τέλος δ' ἀπάξας διὰ θυρῶν σκιᾶ τινα
λόγους ἀνέσπα, τοὺς μὲν Ἀτρεϊδῶν κάτα,
τοὺς δ' ἀμφ' Ὀδυσσεῖ, συντιθεῖς γέλων πολύν,
ᾧσιν κατ' αὐτῶν ὕβριν ἐκτείσαιτ' ἰών· (Soph. Ai. 301-304)

Tek. [...]

⁹⁰ vgl. dazu auch Jebb (³1868), 13: "The emphasis on voice and thought is so strong as to imply that he does not see her, even at a distance."

*Schließlich durch die Türe stürmend stieß er
Worte an ein Schattenbild gerichtet Worte aus, zum einen
gegen die Atriden, zum anderen um Odysseus,
und im gleichen Moment lachte er laut darüber,
mit was für einem Übermut er sich an ihnen gerächt hatte.*

Auch diese Verse teilen dem Publikum mit, dass Athene für die Sterblichen nicht in ihrer eigentlichen Erscheinung sichtbar ist⁹¹. Die Inszenierung des Stückes wäre freilich auch mit der Annahme zu realisieren, dass die Göttin für die sterblichen Charaktere sichtbar gewesen ist – dazu müsste allerdings von allen Hinweisen, die das Gegenteil belegen, abgesehen werden – würde aber meines Erachtens viel weniger die Überlegenheit derselben den Menschen gegenüber zur Geltung bringen. Ich folge in dieser Angelegenheit Richard Buxton⁹², der dafür plädiert, dass Athene den Sterblichen im *Aias* nicht in ihrer göttlichen Erscheinung gegenübertritt, sondern beispielsweise als Schattenbild von den Sterblichen registriert wird. Außerdem weist er auf das hierarchische Verhältnis zwischen den drei Personen, nämlich Athene, Odysseus und Aias, hin, das durch diesen Lösungsvorschlag, zum Ausdruck gebracht wird: Athene, die die höchste Position einnimmt, sieht sowohl Odysseus als auch Aias. Dann folgt Odysseus, für den Aias zwar sichtbar ist, Athene aber nicht, und schließlich ist Aias derjenige, der weder Athene noch Odysseus – diesen erkennt unser Protagonist durch den Zaubertrick der Göttin nicht – visuell wahrnehmen kann.

Nach der Abhandlung dieser Lösungsvorschläge gehe ich davon aus, dass Athene für das Publikum sichtbar gewesen sein muss, da mir hier die Idee – ich berief mich dabei auf Mastronardes Aufsatz *Actors in High: The Skene Roof, the Cran, and the Gods in Attic Drama*⁹³, der darauf verweist, dass Götter in den antiken Tragödien immer auf einer erhöhten Position aufgetreten sind –, die Gottheit auf dem Bühnendach erscheinen zu lassen, das für den Schauspieler der Athene entweder durch eine Leiter hinter dem Bühnenhaus oder ein Treppenhaus zugänglich gewesen sein muss, am plausibelsten erschien. Auch nicht ganz ausschließen möchte ich den Vorschlag, Athene nach Odysseus auftreten zu lassen. Die Annahme allerdings, dieselbe sei lediglich durch eine Stimme hinter der Bühne repräsentiert worden, negiere ich, da dieser Vorgang den Zuschauer des 5. Jhs. v. Chr. stark irritiert hätte. Dass der Schauspieler des Odysseus sowie des Aias und der Tekmessa die Göttin nicht sehen kann und auch im Verlauf der Handlung nicht dazu imstande ist – das bestätigt uns ja der griechische Text –, sondern diese auf eine andere Art und Weise wahrnimmt, dürfte im Dionysostheater ohne Probleme darzustellen gewesen sein.

⁹¹ Ein Gegensatz dazu lässt sich in Hom. Il. 1, 198 finden: Achilles hat das Privileg, Athene in ihrer göttlichen Erscheinung zu sehen, die anderen Krieger jedoch nicht.

⁹² vgl. Buxton, R. G. A.: Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth. In: *The Journal of Hellenic Studies* 10 (1980), 22f.

⁹³ vgl. Mastronarde (1990), 253f.

2.1.2. Die Teilung des Chors, der Szenenwechsel und der Selbstmord des Protagonisten im dritten Epeisodion (719-865)

Weil das dritte Epeisodion nicht nur das Ende des ersten Teils dieser Tragödie markiert, sondern auch besondere inszenierungstechnische Vorgänge mit sich bringt sowie eines der eindrucksvollsten Bilder, nämlich den Selbstmord des Aias vor den Augen der Zuschauer im 5. Jh. v. Chr. in der Geschichte der griechischen Tragödie aufzuweisen hat, hielt ich es für notwendig, dieses genauer zu betrachten.

Nachdem nun Aias' sogenannte „Trugrede“ das gesamte zweite Epeisodion von Vers 646 bis 692 eingenommen und der Chor im zweiten Stasimon von Vers 693 bis 718 seine Erleichterung über Aias vermeintlichen Sinneswandel zum Ausdruck gebracht hat, stürmt⁹⁴ ein Bote ab Vers 719 durch die linke *πάροδος* auf die Bühne, berichtet über die aufgebrachte Stimmung des Heeres und erkundigt sich nach Aias momentanem Aufenthaltsort:

ΑΓΓ. [...]

ἀλλ' ἡμῖν Αἴας ποῦ 'στίν, ὥς φράσω τάδε;

τοῖς κυρίοις γὰρ πάντα χρὴ δηλοῦν λόγον. (Soph. Ai. 733-735)

Βο. [...]

Aber wo ist unser Aias, damit ich ihm dies sagen kann?

Es gehört sich nämlich, den Herren jedes Wort offen darzulegen.

Der Seher Kalchas habe Teukros, dem Halbbruder unseres Protagonisten den heutigen Tag als Schicksalstag für Aias prophezeit. Falls Letzterer diesen Tag überleben sollte, dann werde er eines natürlichen Todes sterben. Erst jetzt wird zuerst dem Chor und ein paar Augenblicke später auch Tekmessa klar, dass Aias sein Vorhaben, sich selbst zu töten, in die Tat umsetzen wird. Die Frage, ob der Schauspieler der Tekmessa schon zu Beginn des dritten Epeisodion auf der Bühne steht⁹⁵ oder erst ab Vers 787 für das Publikum sichtbar wird⁹⁶, ist meiner Meinung nach leicht zu beantworten, wenn wir dem griechischen Text folgen:

ΧΟ. *ὦ δαῖτα Τέκμησσα, δύσμορον γένος,*

ὅρα μολοῦσα τόνδ' ὅποι' ἔπη θροεῖ.

⁹⁴ vgl. Finglass (2011), 352.

⁹⁵ vgl. Kamerbeek (²1953): Er schließt die Möglichkeit, Tekmessa schon in dem Moment aus dem Bühnengebäude kommen zu lassen, in dem der Bote beginnt, über die Ereignisse zu erzählen, nicht aus.

⁹⁶ vgl. Jebb (³1868), 123; Rauthe (1990), 71 und Finglass (2011), 367.

ξηρεῖ γὰρ ἐν χρωῷ τοῦτο μὴ χαίρειν τινά. (Soph. Ai. 784-786)

Cho. *O Kriegsbraut Tekmessa, unheilvolles Kind,
wenn du gekommen bist, schau was für Worte dieser von sich gibt!
Denn dies schneidet ins Fleisch, so dass sich niemand mehr freut.*

Der Chor ruft nach ihr. Auch die Tatsache, dass sich Tekmessa darauf noch einmal erkundigt, was der Bote denn zu berichten habe, bestätigt, dass diese vorher noch nicht auf der Bühne gewesen ist und erst ab Vers 787 durch das Bühnengebäude tritt, nachdem sie in Vers 686 auf die Bitte des Aias hin, sich in das Zelt zu begeben und zu den Göttern zu beten, das Bühnengeschehen für kurze Zeit verlassen hat:

Ai. [...] *ἀλλ' ἀμφὶ μὲν τούτοισιν εὖ σχήσει· σὺ δὲ
ἔσω θεοῖς ἐλθοῦσα διὰ τέλους, γύναι,
εὐχου τελεῖσθαι τούμὸν ὧν ἐρᾷ κέαρ.* (Soph. Ai. 684-686)

Ai. [...] *Aber damit wird es gut ausgehen: Du aber,
flehe die Götter an, sobald du hineingegangen bist, Frau,
das auszuführen, wonach sich mein Herz sehnt.*

Außerdem würde ein früherer Auftritt der Tekmessa, wie es auch Malcolm Heath in seiner Monographie *The Poetics of Greek Tragedy* festgestellt hat, die Spannung und den dramatischen Effekt abschwächen:

“To get to this climax, Sophocles must have something in reserve: after the rhesis has first frozen and then unfrozen the movement of the scene, there must be some further development in hand which can be thrown in to produce this sudden quickening of pace and tension; had Tecmessa been present from the beginning, her reaction to the news would have had to follow directly on the end of the rhesis, giving the scene a finale abrupt and therefore less effectively climactic.”⁹⁷

Über die Frage, ob Tekmessa alleine oder in Begleitung für die Zuschauer an dieser Stelle sichtbar wurde, kann spekuliert werden. Für sehr wahrscheinlich halte ich den Vorschlag von

⁹⁷ Heath (1987), 192.

Finglass⁹⁸, diese mit einer ungeklärten Anzahl von Begleitern auf die Bühne kommen zu lassen. Auch die Idee⁹⁹, dass hier ihr Sohn Eurysakes in das Blickfeld des Publikums gerät¹⁰⁰, würde ich nicht verneinen, da seine Mutter diesen ja in Vers 809 explizit anspricht:

TEK. [...]

οἶμοι, τί δράσω, τέκνον; οὐχ ἰδρυτέον.

ἀλλ' εἴμι κάγῳ κεῖσ' ὅποιπερ ἂν σθένω.

χωρῶμεν, ἐγκονῶμεν, οὐχ ἔδρας ἀκμῇ

σῶζειν θέλοντας ἄνδρα γ' ὃς σπεύδῃ θανεῖν. (Soph. Ai. 809-812)

Tek. [...]

Weh mir, was soll ich tun, Kind? Nicht darf man sich jetzt ausruhen.

Aber auch ich werde dorthin gehen, soweit ich die Kraft habe.

Lasst uns gehen und eilen, und nicht ist der richtige Zeitpunkt, sich auszuruhen, wenn wir den Mann retten wollen, der darauf bedacht ist, zu sterben.

Nach dem Botenbericht ist sowohl der Chor als auch Tekmessa in Aufruhr und bestrebt, den Halbbruder des Protagonisten, Teukros, schleunigst herbeizuholen sowie Aias zu finden. Der Auftrag der Tekmessa, Teukros aufzusuchen und ihn über das Vorhaben seines Halbbruders zu informieren, dürfte wohl an den Boten gerichtet sein, der ab Vers 814 die Bühne aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem aus dem Chor bestehenden Gefolge¹⁰¹ durch die linke *πάροδος* verlässt, um Ersteren im griechischen Schiffslager vorzufinden. Tekmessa müsste, wenn wir uns an den weiteren Verlauf der Handlung halten und sie durch die rechte *πάροδος* gehen lassen¹⁰², ebenfalls an derselben Textstelle aus dem Blickfeld des Publikums rücken. Sogar der Chor geht – ein bühnentechnischer Vorgang, auf den nur sehr selten im

⁹⁸ vgl. Finglass (2011), 21.

⁹⁹ vgl. Kamerbeek (²1953) und Rauthe (1990), 71.

¹⁰⁰ siehe dazu auch Soph. Ai. 540f.: Eurysakes erscheint auf Wunsch des Aias mit einem Diener auf der Bühne. Den Lösungsvorschlag in Kamerbeek (²1953), 163, dass der Schauspieler der Tekmessa Eurysakes auf die Bühne trägt, halte ich für unwahrscheinlich. Ich folge an dieser Stelle Finglass (2011), 25, der davon ausgeht, dass der Schauspieler desselben ungefähr 10 Jahre alt gewesen sein muss, wenn wir dem Aias-Mythos nachkommen, in dem Tekmessa als Beutefrau des Aias zu Beginn des Trojanischen Krieges ihren Sohn empfangen hat.

¹⁰¹ vgl. Garvie (1998), 202.

¹⁰² vgl. Finglass (2011), 374. Weil Tekmessa diejenige ist, die den Leichnam des Aias findet, worüber sie das Publikum ab 891, nachdem sie wieder auf die Bühne gekommen ist, informiert, dürfen wir auch annehmen, dass sie außerhalb des griechischen Schiffslagers nach diesem sucht. Außerdem weiß sie ja, dass sich unser Protagonist außerhalb des bewohnten Landes aufhält: vgl. Soph. Ai. 792-794.

Dionysostheater des 5. Jhs. v. Chr. zurückgegriffen wurde¹⁰³ – auf Wunsch der Tekmessa, sowohl in den westlichen als auch östlichen Buchten nach Aias zu sehen, durch die rechte *πάροδος*¹⁰⁴ ab. Dass es sich dabei aber nur um einen Teil des Chores handelt, der durch die rechte *πάροδος* das Bühnengeschehen verlässt, verrät uns der Text:

TEK. οἱ γὰρ φίλοι, πρόστητ' ἀναγκαίας τύχης,
καὶ σπεύσαθ', οἱ μὲν Τεῦκρον ἐν τάχει μολεῖν,
οἱ δ' ἐσπέρους ἀγκῶνας, οἱ δ' ἀντηλίους
ζητεῖτ' ἰόντες τάνδρ' ἔξοδον κακὴν. (Soph. Ai. 803-806)

Tek. Ach, meine Freunde, wehrt mir den Schicksalschlag ab,
und eilt los, die einen, um Teukros schnell herzuholen,
ihr anderen, geht teils zu den westlichen Buchten, teils zu den
östlichen und sucht nach dem schrecklichen Abgang des Mannes.

Tekmessa äußert ausdrücklich den Wunsch, dass der zweite Teil des Chores nach Teukros suchen, d. h. sich mit dem Boten in das griechische Schifflager begeben soll. Demnach müsste sich der Chor in zwei ungleich große Hälften¹⁰⁵, nämlich in eine Gruppe von 7 und 8 Chorsängern, teilen. So dürfte auch die Einheit, die den Boten begleitet, die linke *πάροδος* für ihren Abgang in Vers 814 benutzen und die andere wiederum die rechte¹⁰⁶. Hinzu kommt, dass Tekmessa den Chorteil, der außerhalb des bewohnten Landes nach Aias sehen soll, in zwei weitere Teile splittet, indem sie zum Ausruck bringt – ich habe es vorhin schon erwähnt –, dass sowohl der westliche als auch der östliche Küstenteil abgelaufen werden soll, in der Hoffnung unseren Protagonisten zu finden und ihn von seinem Vorhaben abzuhalten. Das Publikum weiß natürlich schon vorher, dass Aias nicht daran gehindert werden wird. Die Vermutung, dass sich die zweite Teilung des Chores vor den Augen der Zuschauer vollzog, ist unwahrscheinlich¹⁰⁷.

¹⁰³ vgl. Aischyl. Eum. 231, Eur. Alc. 746 und Eur. Hel. 385. Wenn der Chor die Orchestra verließ, bezeichnete der Grieche dieses Vorgehen als *μετάστας*. Erschien der Chor allerdings wieder, handelte es sich um eine *ἐπιπάροδος*. vgl. dazu auch Jebb (³1868), 127.

¹⁰⁴ vgl. Finglass (2011), 375.

¹⁰⁵ siehe dazu Anm. 54.

¹⁰⁶ vgl. Kamerbeek (²1953), 167; Garvie (1998), 202 und Finglass (2011) 374; Jebb (³1868), 127 hingegen rechnet damit, dass Tekmessa als auch der Bote von zwei Dienern, d. h. im Griechischen *πρόσπολοι*, von der Bühne begleitet werden. Der Gegensatz aber, der durch *οἱ μὲν* (Soph. Ai. 804) und *οἱ δ'* (Soph. Ai. 805) ausgedrückt wird, spricht meines Erachtens ausschließlich den Chor an. Außerdem lassen sich im griechischen Text keine Hinweise finden, die die Anwesenheit solcher *πρόσπολοι* bestätigen könnten. Rauthe (1990), 73 geht auch von einem zusätzlichen Gefolge, das den Boten in das Lager begleitet, aus.

¹⁰⁷ vgl. Finglass (2011), 375.

Der Schauplatz dürfte wohl ein paar Augenblicke lang leer gestanden haben, bis der Schauspieler des Aias, nachdem er aus dem zentralen Tor des Bühnengebäudes¹⁰⁸, das von Anfang an seine Hütte bzw. sein Zelt am Rand des Schifflagers markiert, gekommen ist, wieder in Vers 815 für das Publikum sichtbar geworden ist. Der Ort, an dem sich unser Protagonist nun befindet, müsste dem Zuschauer eigentlich klar sein, da er ja vorher von Ersterem daran erinnert wurde, dass er sich an einen entlegenen Ort begeben werde:

Ai. [...]

μολών τε χῶρον ἔνθ' ἂν ἀστιβῆ κίχῳ
κρύψω τόδ' ἔγχος τούμόν, ἔχθιστον βελῶν,
γαίης ὀρύξας ἔνθα μή τις ὄψεται· (Soph. Ai. 656-658)

Ai. [...]

*Auf dem Weg gehend, wo ich den unbetretenen Platz erreiche,
werde ich dieses Schwert, das verhassteste aller Waffen, verstecken,
wo es, nachdem ich es in die Erde vergraben habe, keiner sehen wird.*

Der Lösungsvorschlag, an dieser Stelle einen Szenenwechsel auf der Bühne stattfinden zu lassen¹⁰⁹, wirft einige inszenierungstechnische Fragen und Probleme auf. Während Jebb¹¹⁰ sich nicht sicher ist, wie ein solcher Szenenwechsel im 5. Jh. Chr. vonstatten gegangen sein soll, äußert sich Kamerbeek dazu folgendermaßen:

“For the change of scenery nothing more will have been needed than the removal of the panels which represented the hut of Ajax and the fixing up of the panel for the νάπος.”¹¹¹

Wenn wir in dieser Angelegenheit Kamerbeek Glauben schenken, müsste demnach auch die dramatische Handlung für ein paar Augenblicke unterbrochen worden sein, um die Planen, die Aias Blockhütte andeuten, gegen diejenigen, die den unbewohnten Ort, an dem sich der Protagonist das Leben nimmt, darstellen, auszutauschen¹¹². Dass ein solcher Vorgang auf der Bühne des 5. Jhs. v. Chr. realisiert wurde, halte ich für zweifelhaft. Außerdem bin ich noch viel weniger davon überzeugt, dass Sophokles die Absicht hatte, die dramatische

¹⁰⁸ vgl. Finglass (2011), 376.

¹⁰⁹ vgl. Kamerbeek (²1953), 168; Jebb (³1868), 127; Reinhardt, K.: Sophokles. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, vierte durchgesehene Auflage 1976, 249 und Latacz (1993), 198.

¹¹⁰ vgl. Jebb (³1868), 127.

¹¹¹ Kamerbeek (²1953), 168.

¹¹² siehe dazu auch Garvie (1998), 203: *“The simplest solution is for scene-shifters to bring on a simple screen, which they place parallel to the stage-building so that it conceals the door, and behind which the grove is supposed to be located. If this is done at 814, it would coincide with the change of scene. Ajax can disappear behind it to fall on his sword.”*

Handlung zu unterbrechen, indem er sogenannte Kulissenschieber einsetzte, um die Szenerie zu verändern. Ein solcher Szenenwechsel hätte meines Erachtens für große Irritation beim Publikum gesorgt¹¹³.

Pickard-Cambridge¹¹⁴ schließt einen solchen Kulissenwechsel in Vers 814 zwar nicht aus, stellt aber die Möglichkeit in den Raum, dass die Planen, die den verlassenen Ort kennzeichnen, an dem sich unser Protagonist umbringt, schon vor Beginn der Handlung auf einer Seite des Bühnengebäudes angebracht worden sein könnten und das Publikum auch nicht weiter gestört hätten. Für Scullion¹¹⁵, der den Gedanken weiter ausführt, sind beide Schauplätze für den Zuschauer gleichzeitig präsent: Die Hütte des Aias und der bewaldete Ort sind also zugleich auf der Bühne sichtbar in der Weise, dass die eine Seite den Eingang zum Haus des Aias zeigt, während die andere Seite den abgelegenen Platz darstellt, an dem Aias Selbstmord begeht. Dieser Theorie folgend müssten wir aber annehmen, dass der Selbstmord des Aias auf einer Seite der Bühne inszeniert worden ist¹¹⁶. Sophokles schickt aber den Schauspieler des Aias bewusst alleine auf die Bühne, nachdem nun alle anwesenden Figuren wie Tekmessa, der Bote und der Chor mit Vers 814 abgegangen sind. Demzufolge dürfte unserem Dichter das ganze Theater zur Verfügung gestanden sein, um den dramatischen Höhepunkt der Handlung¹¹⁷ zum Ausdruck zu bringen. Meines Erachtens kommt dafür nur der zentrale Punkt der Orchestra, wo der Altar für Dionysos stand, in Frage¹¹⁸. Für mich wäre es völlig sinnwidrig, davon auszugehen, dass Sophokles für diese einprägsame Szene einen weniger effektvollen Platz im Theater des 5. Jhs. v. Chr. ausgewählt haben sollte. Außerdem würde durch diese Positionierung neben der Einsamkeit auch die topographische Isolation des Aias zur Geltung gebracht werden.

Um dem von Kamerbeek und Jebb vorgeschlagenen Szenenwechsel und der damit einhergehenden Handlungszerur entgegenzuwirken, kam der Gedanke auf, Aias auf einem *ἐκκύκλημα* durch das Bühnenhaus vor die Augen der Zuschauer rollen zu lassen. Karl Reinhardt äußert sich dazu folgendermaßen:

„Das Ekkyklema löst alle Schwierigkeiten. Bei der Breite des Apparates mochten zugleich die Kulissen, das Gelände und die Requisiten, deren man bedurfte, fertig aus der Hinterwand hervorgeschoben werden,

¹¹³ vgl. Scullion, J. S.: *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Stuttgart: Teubner 1994 (Beiträge zur Altertumskunde 23), 115 und Finglass (2011), 13.

¹¹⁴ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 49.

¹¹⁵ vgl. Scullion (1994), 115f.

¹¹⁶ vgl. Scullion (1994), 93.

¹¹⁷ siehe dazu Kamerbeek (1953), 168, der den Selbstmord des Aias als zentrales Motiv der sophokleischen Tragödie ansieht: *„It may be observed that the suicide is the central motif of this drama, different from the suicide of Haemon or Deianeira.*

¹¹⁸ siehe dazu auch Marshall (2012), 198: *“For an actor, this center is the strongest place to stand [...]”*

*Aias Rede an sein Schwert konnte im selben Augenblick beginnen, da der neue Schauplatz sich hervorsob.*¹¹⁹

Die Argumentation scheint für mich auf den ersten Blick einleuchtend und gut durchdacht zu sein. Wird aber die Bühnenkonvention, das *ἐκκύκλημα* ausschließlich dafür einzusetzen, um Geschehnisse zu zeigen, die sich in einem Hausinneren abgespielt haben¹²⁰, berücksichtigt, wirkt dieser Lösungsvorschlag auf mich nicht mehr überzeugend.

Da ich nun den Gebrauch eines solchen theatertechnischen Geräts nicht in Erwägung ziehe sowie die Möglichkeit, dass die Kulissen während der Vorstellung der Tragödie ausgetauscht wurden¹²¹, ausschließe, übernehme ich an dieser Stelle Scullions Idee, von Anfang an beide Schauplätze, d. h. Aias Hütte und den bewaldeten Ort außerhalb des griechischen Schifflagers, gleichzeitig mit dementsprechender *σκηνογραφία*¹²² für das Publikum sichtbar zu machen. Keinesfalls außer Acht lasse ich neben dem eben erwähnten Vorschlag aber auch die Lösungsvariante – der Einsatz von Kulissen im Theater des 5. Jhs. v Chr. müsste demnach negiert werden –, die Szenerie lediglich durch die Worte, die unser Dichter den Schauspielern in den Mund legt, dem Publikum anzukündigen bzw. zu präsentieren. Allerdings würde ich in beiden Fällen unseren Protagonisten, wie schon oben erwähnt, zentral positionieren, um auch wirklich den dramatischen Effekt zu erreichen, der dieser

Abb. 6: *Aias stürzt sich in das Schwert;*
etrurischer Kelchkrater um 400 v. Chr.



Handlung, nämlich dem Selbstmord des Aias, zusteht.

Der Protagonist steht jetzt, nachdem Tekmessa, der Bote und der Chor den Schauplatz verlassen haben, am zentralen Punkt der Orchestra und verabschiedet sich in seinem dramatischen Schlussmonolog, der die Verse 815-865 umfasst, von seinem irdischen Dasein. Dabei fleht er neben dem großen Göttervater Zeus auch Hermes, die Erinyen und Gott Helios an. Diese Worte erinnern nicht nur den Zuschauer, sondern

¹¹⁹ Reinhardt (1976), 249.

¹²⁰ vgl. Scullion (1994), 108 und Finglass (2011), 378;

¹²¹ vgl. Aischyl. Eum. 242-243: Die Statue der Athene, die Orestes in Vers 242 erfasst und in der vorherigen Szene in Delphi noch nicht sichtbar ist, steht zu Beginn der Szene in Athen für Orestes am Bühneneingang bereit, nachdem dieser durch eine der *πάροδοι* kommend in das Blickfeld des Publikums gerät. Hier dürfte offensichtlich kein Szenenwechsel stattgefunden haben, sondern lediglich eine Statue durch die andere ausgetauscht worden sein.

¹²² Siehe im Gegensatz dazu auch Beer, J.: *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Westport: Praeger 2004 (Contributions in Drama and Theatre Studies 105), 26-29, der meint, dass Aristoteles unter *σκηνογραφία* lediglich die Fähigkeit verstanden hat, Bilder durch den Text, den die Schauspieler auf der Bühne von sich geben, zu evozieren.

auch den Philologen/die Philologin sogleich an ein an einen Gott gerichtetes Bittflehen. Folgen wir also dem griechischen Text, so dürfte sich Aias im typischen Klagegestus in entweder aufrecht stehender oder kniender Position mit ausgestreckten Armen auf die Bühne stellen. Bevor dieser jedoch die Götter anruft, kommt er auf das von Hektor erhaltene Schwert zu sprechen, das er am Boden fixiert hat, um sich anschließend hineinzustürzen:

***Ai.** ὁ μὲν σφαγεὺς ἔστηκεν ἧ τομώτατος
γένοιτ' ἄν, εἴ τῳ καὶ λογίζεσθαι σχολή,
δῶρον μὲν ἀνδρὸς Ἑκτορος ξένων ἐμοὶ
μάλιστα μισηθέντος ἐχθίστου θ' ὁρᾶν.
πέπηγε δ' ἐν γῇ πολεμία τῇ Τρωάδι,
σιδηροβρῶτι θηγάνῃ νεηκονής·
ἔπηξα δ' αὐτὸν εὖ περιστείλας ἐγώ,
εὐνούστατον τῷ δ' ἀνδρὶ διὰ τάχους θανεῖν. (Soph. Ai. 815-822)*

***Ai.** Das Mordmesser steht, wie es wohl am schärfsten
werden könnte, wenn noch Zeit wäre, nachzudenken,
Geschenk des Mannes Hektor, der mir von den Gastfreunden
der am meisten zu hassen ist und am feindlichsten anzusehen.
Fest aber steckt es aber in der Erde des feindlichen Troja,
geschärft durch den eisenfressenden Wetzstein:
Ich hab es fixiert und gut hineingesteckt,
welches diesem Mann da sehr wohlgesonnen ist, der schnell sterben
möchte.*

Diese detaillierte Beschreibung lässt besonders den Leser/die Leserin des griechischen Textes vermuten, dass das Schwert für das Publikum nicht sichtbar gewesen ist¹²³.

Taplin¹²⁴ plädiert dafür, dass das Schwert in der sogenannten „Todesszene“ für den Zuschauer sichtbar gewesen ist¹²⁵, da dieses nicht nur zu Beginn der Handlung, sondern auch im späteren Verlauf des Öfteren angesprochen wird¹²⁶. Daraus schlussfolgert er, dass dieser Gegenstand essentiell für dieses Stück gewesen sein muss. Mit der Idee, Aias ab Vers 815 mit dem Schwert auf der Bühne sichtbar werden zu lassen, stellt sich aber die Frage, ob derselbe auch diesen Gegenstand am Theaterboden fixiert hat. Wenn dem so sein sollte, dann müsste der Schauspieler vor seinem Monolog dies in die Tat umgesetzt haben.

¹²³ vgl. Scullion (1994), 109.

¹²⁴ vgl. Taplin (1985), 85.

¹²⁵ vgl. Kamerbeek (1953), 168 und Jebb (1868), 127: Beide gehen davon aus, dass nur die Spitze des Schwertes für das Publikum sichtbar war.

¹²⁶ siehe dazu Anm. 80.

Die wahrscheinlichste Stelle, an dem der Schauspieler des Aias sein Schwert aus dem Blickfeld des Publikum gebracht und am Theaterboden festgemacht haben könnte, wäre wohl hinter dem auf der Orchestra befindlichem Altar¹²⁷. Am meisten überzeugt mich hier die Argumentation Scullions¹²⁸:

*“If he visibly plants the sword it is odd that he should not talk about it as he does so; his retrospective description of the action seems much more natural as a substitute for the unseen than as a retailing of the seen. And after all it is what Aias says and feels about the sword that is fundamental, not its prominent display.”*¹²⁹

Das letzte inszenierungstechnische Problem im dritten Epeisodion, das ich zu beantworten versuche, lässt die Frage aufkommen, ob sich unser Protagonist vor den Augen aller Zuschauer oder doch außerhalb des Blickfeldes derselben das Leben genommen hat. Gegen den Lösungsvorschlag, Aias bei seinem Selbstmord für das Publikum sichtbar zu machen, spricht sich vor allem Scullion aus, der hier schreibt:

*“To repeat, it is the moment of violent death or of the inflicting of a severe wound that is manifestly avoided. The results of such an event are however not uncommonly portrayed, as in the cases of Oidipous in OT, Herakles in Trachiniai, and Philoktetes, and so also corpses are displayed.”*¹³⁰

Er weist auf die Bühnenkonvention des 5. Jhs. v. Chr. hin, Gräueltaten dem Zuschauer in der Form des Botenberichts darzustellen. Des Weiteren sieht er ein Problem darin, den Schauspieler nach seinem Selbstmord weiterhin auf der Bühne liegen zu lassen, da ja der Chor ab Vers 866 wieder die Bühne betritt und das Publikum darüber informiert, dass er Aias nicht finden konnte. Demnach müsste die Leiche für diesen zunächst nicht sichtbar sein¹³¹. Außerdem würde dieser Lösungsvorschlag voraussetzen, dass der Schauspieler zwischen Vers 865 und 947 durch einen Statisten – die Idee, statt des toten Aias eine Puppe auf die Bühne zu holen, ist in der heutigen Forschung überholt – ersetzt werden müsste. Die Frage, wann und wie ein solcher Austausch auf der Bühne realisiert wurde, lässt sich seines

¹²⁷ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 9.

¹²⁸ siehe dazu auch Heath (1987), 192f.

¹²⁹ Scullion (1994), 105.

¹³⁰ Scullion (1994), 97.

¹³¹ vgl. Scullion (1994), 98.

Erachtens – und auch ich gebe an dieser Stelle Scullion recht und möchte die Problematik in meiner Arbeit nicht näher ausführen – auch nicht zufriedenstellend beantworten¹³².

Er nimmt stattdessen an, dass der – ich habe vorhin schon darauf hingewiesen – verlassene Ort, an dem sich Aias das Leben nimmt, auf einer Bühnenseite durch eine entsprechende *σκηνογραφία* und eventuell auch durch Bäume und Büsche repräsentiert wird. Das eben angesprochene Gehölz dürfte nach Vers 865 den Leichnam des Aias verdeckt sowie demselben Schauspieler die Möglichkeit geboten haben, die Bühne unbemerkt durch eine Seitentüre zu verlassen¹³³, um dann im zweiten Teil der Tragödie – vorausgesetzt, wir übernehmen die Rollenverteilung Jebbs¹³⁴ – die Rolle des Teukros zu übernehmen.

Dass unser Protagonist sich auf der Bühne das Leben nimmt, aber nicht für den Zuschauer sichtbar ist, lässt uns die Anmerkung in Jebbs Kommentar zu Vers 815 vermuten:

“Ajax is standing at the side of the scene in the spectator’s right, near the underwood which screens him, when he falls – so that his body is not at first visible to the Chorus when they return to the orchestra, but could be seen by Tecmessa, when she comes on the scene from the left”¹³⁵.

Wie aber Scullion¹³⁶ richtig bemerkt hat, müsste das Gehölz, das Aias verdeckt haben sollte, von außerordentlicher Höhe gewesen sein, um auch den Zuschauern in der letzten Reihe die Sicht auf den Schauspieler zu nehmen. Einen solchen bühnentechnischen Aufwand im 5. Jh. v. Chr. schließe ich daher aus.

Trotz der inszenierungstechnischen Probleme, die diese Annahme entstehen lässt, plädiere ich dennoch dafür, dass sich der Schauspieler des Aias vor den Augen aller Zuschauer am zentralsten Punkt des Schauplatzes umbringt¹³⁷. Denn wieso sollte Sophokles vorher Tekmessa, den Boten und sogar den Chor von der Bühne schicken? Warum lässt er den Protagonisten einen so eindrucksvollen Schlussmonolog halten? Doch nicht etwa deswegen, weil er die Absicht hat, diesen hinter Büschen und Bäumen zu verstecken? Der dramatische

¹³² vgl. Scullion (1994), 99-101. Siehe dazu auch Garvie (1998), 203, der den Vorschlag macht, den Tausch des Protagonisten mit einer Puppe in Vers 915 mit Hilfe einer Leinwand durchzuführen, die von sogenannten Kulissenschiebern auf die Bühne gebracht wird. Der Auftritt solcher Bühnendekorateure im Theater des 5. Jhs. v. Chr. ist aber auszuschließen. Mehr dazu siehe Finglass (2011), 13.

¹³³ vgl. Scullion (1994), 93.

¹³⁴ vgl. Jebb (³1868), 7.

¹³⁵ Jebb (³1868), 127.

¹³⁶ vgl. Scullion (1994), 107.

¹³⁷ Wenn wir annehmen, dass der Schauspieler des Aias das Schwert am Boden hinter dem auf der Orchestra befindlichen Altar befestigt hat, dürfte dieser wohl nach seinem Schlussmonolog hinter Letzteren gesprungen sein. Vgl. dazu Eur. Suppl. 980f.: Evadne stürzt sich nach dem Tod ihres Mannes Kapaneus beim Angriff auf Theben in den brennenden Scheiterhaufen. Es wäre an dieser Stelle naheliegend, den Schauspieler der Evadne wie den des Aias ins Off der Bühne verschwinden zu lassen.

Effekt würde dadurch viel zu sehr abgeschwächt werden. Ebenso der Lösungsvorschlag, dass der Schauspieler auf der Seite der Bühne steht, wirkt auf mich wenig überzeugend. Auch nachdem Aias sich – sichtbar für das Publikum – in das Schwert gestürzt hat, bleibt er auf der Bühne liegen. Er ist weiterhin anwesend, aber schweigt. Sein Leichnam wird im zweiten Teil zum Bezugspunkt für das restliche Geschehen¹³⁸. Nur auf diese Weise kann meines Erachtens die Einheit der Handlung in dieser Tragödie aufrecht gehalten werden. Die Frage aber, ob und vor allem wie der Schauspieler im weiteren Verlauf der Handlung durch einen Statisten ersetzt wird, muss an dieser Stelle nicht besprochen werden.

2.1.3. Teukros und Menelaos im vierten Epeisodion (974-1184)

Teukros, der Halbbruder des Aias erscheint in Begleitung eines Dieners¹³⁹ auf der Bühne, nachdem er durch die linke *πάροδος* gegangen ist, und macht sich beim Chor zunächst mit seiner Stimme bemerkbar:

XO. σίγησον· αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν
βοῶντος ἄτης τῆσδ' ἐπίσκοπον μέλος. (Soph. Ai. 975-976)

Cho. *Schweig! Denn ich glaube, dass ich die Stimme des Teukros höre, der den Klageruf von sich gibt, der zu dem Unglück passt.*

Spätestens nach drei Versen dürfte er jedoch für Letzteren sichtbar geworden sein:

XO. ὄλωλεν ἀνὴρ, Τεῦκρε, τοῦτ' ἐπίστασο. (Soph. Ai. 979)

Cho. *Der Mann ist tot, Teukros, verstehe das!*

Als dieser in einer langen Klage bis Vers 1039 den Tod seines Halbbruders Aias ausreichend betrauert hat, entsteht von Vers 1040 bis 1046 ein Dialog zwischen Teukros und dem Chor, in dem das Publikum darüber in Kenntnis gesetzt wird, dass sich Menelaos bereits dem Bühnengeschehen nähert.

XO. μὴ τεῖνε μακράν, ἀλλ' ὅπως κρύψεις τάφῳ
φράζου τὸν ἄνδρα, χῶ τι μυθήσῃ τάχα.
βλέπω γὰρ ἐχθρὸν φῶτα, καὶ τάχ' ἂν κακοῖς

¹³⁸ vgl. Flashar (2000) 52.

¹³⁹ vgl. Soph. Ai. 1003: Teukros fordert ihn auf, das Tuch, das Tekmessa auf den Leichnam des Aias in Vers 915f. gelegt hat, zu entfernen.

γελῶν ἃ δὴ κακοῦργος ἐξίκοιτ' ἀνήρ.

TEY. τίς δ' ἐστὶν ὄντιν' ἄνδρα προσλεύσσεις στρατοῦ;

XO. Μενέλαος, ᾧ δὴ τόνδε πλοῦν ἐστείλαμεν.

TEY. ὁρῶ· μαθεῖν γὰρ ἐγγύς ὦν οὐ δυσπετής. (Soph. Ai. 1040-1046)

Cho. Rede nicht so lange, sondern überlege dir, wie du den Mann zu Grabe bringst und was du demnächst sagst.

Ich sehe nämlich einen Feind, und der könnte leicht über unser Unglück lachen, wie es ein Übeltäter gewohnt ist.

Teu. Wer ist der Mann vom Heer, auf den du dein Augenmerk gerichtet hast?

Cho. Es ist Menelaos, für den wir diese Seefahrt unternommen haben.

Teu. Ich sehe ihn: Denn, wenn er nahe ist, ist es nicht schwer, ihn zu erkennen.

Folgen wir also dem griechischen Text, dann müsste Menelaos mit seinem Gefolge¹⁴⁰ schon vor den ersten vier Versen des Chores, nämlich 1040-1043, durch die linke *πάροδος*¹⁴¹ – allerdings noch nicht sichtbar für die Zuschauer – gegangen sein.

Die Leiche unseres Protagonisten dürfte nach wie vor am zentralsten Punkt des Schauplatzes, nämlich im mittleren Bereich der Orchestra, liegen und den Ort des Geschehens kennzeichnen.

Das Publikum wird demnach mit der ersten Aussage des Chores darauf vorbereitet, den Blick auf den nun auf der Bühne anwesenden Menelaos mit seiner Gruppe zu lenken, der sich kurz danach ganz seiner Rolle entsprechend energisch auf die Bühne Richtung Teukros bewegt. Zu bemerken wäre an dieser Stelle, dass der Schauspieler des Teukros Menelaos zunächst nicht bemerkt, da er noch sein Augenmerk auf seinen toten Halbbruder Aias gerichtet hat. Spätestens aber mit Vers 1046 dürfte Teukros den Schauspieler des Menelaos visuell registriert haben. Menelaos leitet nun den Dialog zwischen Teukros und ihm mit folgenden Worten ein:

MENEΛΑΟΣ

οὗτος, σὲ φωνῶ τόνδε τὸν νεκρὸν χεροῖν

μὴ συγκομίζειν, ἀλλ' ἔἴν ὅπως ἔχει. (Soph. Ai. 1047-1048)

Menelaos

¹⁴⁰ siehe dazu Finglass (2011), 434: „As a general coming to enforce his will, he is probably accompanied by armed attendants.“ Von wie vielen Personen er auf die Bühne begleitet wurde, lässt sich bedauerlicherweise nicht mehr feststellen.

¹⁴¹ vgl Finglass (2011), 434: „The chorus (but not Teucer) see Menelaus approaching from eisodos A.“

*Du da, ich fordere dich auf, diesen Toten mit deinen Händen
nicht zur Bestattung zu bringen, sondern ihn so liegen zu lassen, wie
er ist.*

Er verbietet die Bestattung des Leichnams. Aias sei ein Mörder und Verräter, da er nur durch die Tatsache, dass Athene ihn durch den Wahnsinn abgelenkt habe, nicht dazu gekommen ist, seinen Plan, Odysseus und die anderen griechischen Heerführer zu töten, auszuführen. Teukros versucht den Vorwurf des Menelaos gegen Aias abzuweisen und wehrt sich dagegen, seinem toten Bruder die Bestattung vorzuenthalten. Menelaos entfernt sich darauf wütend durch die linke *πάροδος* vom Bühnengeschehen.

2.1.4. Teukros, Agamemnon und Odysseus im fünften Epeisodion (1223-1417)

Ähnlich dürfte auch der Auftritt des Agamemnon, des Bruders des Menelaos, vonstatten gegangen sein. Bevor dieser für das Publikum sichtbar wird, verlässt nicht nur Menelaos durch die linke *πάροδος* den Schauplatz, sondern auch Teukros in Vers 1184, in der Hoffnung, eine Begräbnisstätte für Aias zu finden. Erst nach dem dritten Stasimon des Chores, das sich von Vers 1185 bis 1222 erstreckt, kommt Teukros – aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte dies für die Zuschauer überraschend gewesen sein – wieder zurück auf die Bühne¹⁴² und unterbricht den Chor mit folgenden Worten:

TEY. *καὶ μὴν ἰδὼν ἔσπευσα τὸν στρατηλάτην
Ἀγαμέμνον' ἡμῖν δεῦρο τόνδ' ὀρμώμενον·
δῆλος δέ μοῦστί σκαιὸν ἐκλύσων στόμα.* (Soph. Ai. 1223-1225)

Teu. *Ich habe mich beeilt, als ich bemerkte, wie der
Heerführer Agamemnon hierher zu uns eilt.
Es ist offensichtlich, dass er seinen Mund plump
gegen mich, den Anwesenden öffnen wird.*

Nachdem dieser die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gelenkt hat, informiert er nicht nur den Zuschauer, sondern auch Tekmessa¹⁴³ und ihren Sohn Eurysakes darüber, dass Agamemnon bald wütend auf der Bühne erscheinen wird. Diesen Versen zufolge dürfen

¹⁴² Es versteht sich von selbst, dass der Schauspieler dabei durch dieselbe *πάροδος* gekommen ist, durch die er vorher abgegangen war. Vgl. dazu Finglass (2011), 478.

¹⁴³ vgl. Jebb (³1868), 7f.: Tekmessa wurde hier wohl von einem Statisten gespielt.

sowohl wir als auch das athenische Auditorium annehmen, dass Menelaos seinem Bruder hinter dem Bühnengebäude über den Streit mit Teukros berichtet hat.

Wenn wir der Rollenverteilung Jebbs¹⁴⁴ folgen, fand an dieser Stelle wohl ein Rollentausch statt: Der Tritagonist, der im vierten Epeisodion noch als Menelaos aufgetreten ist, müsste dem griechischen Text zufolge ab Vers 1161 aus dem Blickfeld des Publikums rücken, hinter der Bühne die Maske wechseln, um ab Vers 1226 im fünften Epeisodion wieder als Agamemnon mit Teukros den Dialog zu beginnen. Dabei hätte dieser 65 Verse Zeit, um diesen Vorgang umzusetzen.

Agamemnon gerät jedenfalls ab Vers 1226 mit seinem königlichen Gefolge¹⁴⁵ in das Blickfeld der Zuschauer, nachdem er die linke *πάροδος*¹⁴⁶ benutzt hat. Folgen wir der Aussage des Teukros von Vers 1223 bis 1224, dann dürfen wir davon ausgehen, dass dieser Agamemnon hinter dem Bühnengebäude überholt hat¹⁴⁷. Dieser beginnt jedenfalls damit, Teukros als Sklaven zu beschimpfen und droht demselben mit Peitschenhieben. Teukros sieht das Verhalten des Agamemnon nicht ein, da Aias doch derjenige gewesen ist, der diesem im Trojanischen Krieg so treu zur Seite stand.

Bevor jedoch der Streit zwischen den beiden seinen Höhepunkt erreicht hat, zeigt sich Odysseus. Wieder ist es der Chor, der plötzlich Odysseus' Anwesenheit ab Vers 1316 bemerkt:

ΧΟ. ἄναξ, Ὀδυσσεῦ, καιρὸν ἴσθ' ἐληλυθώς,
εἰ μὴ ξυνάψων, ἀλλὰ συλλύσων πάρει. (Soph. Ai. 1316-1317)

Cho. Herrscher Odysseus, wisse, dass du zum richtigen Zeitpunkt
gekommen bist, wenn du, nicht um den Streit noch schlimmer zu
machen, sondern um ihn aufzulösen, hier bist.

Wie Menelaos und Agamemnon auch benützt der Schauspieler des Odysseus die linke *πάροδος*¹⁴⁸. Wenn Odysseus die Frage stellt, was es denn gebe und den Chor darüber informiert, dass er den Streit der Atriden schon von Weitem gehört habe, dann dürfen wir meines Erachtens auch davon ausgehen, dass sich dieser bereits bei der Leiche des Aias befindet:

ΟΔ. τί δ' ἔστιν, ἄνδρες; τηλόθεν γὰρ ἤσθόμην

¹⁴⁴ vgl. Jebb (³1868), 7.

¹⁴⁵ vgl. Finglass (2011), 480. Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass Agamemnon von mehr Statisten als Menelaos auf die Bühne begleitet wurde, da dieser ja in Hierarchie und Macht über seinem jüngeren Bruder steht. Siehe dazu auch meine Anm. auf Seite 28.

¹⁴⁶ ebda.

¹⁴⁷ vgl. Finglass (2011), 22.

¹⁴⁸ vgl. Finglass (2011), 503.

βοήν Ἀτρεΐδων τῷδ' ἐπ' ἀλκίμῳ νεκρῷ. (Soph. Ai. 1318-1320)

Od. *Was ist los, Männer? Ich hab nämlich die laute
Rede der Atriden beim tapferen Toten hier bemerkt.*

In diesem Moment stehen alle drei Schauspieler auf der Bühne. Agamemnon setzt darauf die Diskussion fort und ernennt Odysseus zum Schiedsrichter in der festen Überzeugung, dieser werde für ihn eintreten:

ΑΓ. οὐ γὰρ κλύοντές ἐσμεν αἰσχίστους λόγους,
ἄναξ Ὀδυσσεῦ, τοῦδ' ὑπ' ἀνδρὸς ἀρτίως; (Soph. Ai.1320-1321)

Bo. *Werden wir nicht die schändlichsten Worte eben hier von diesem
Mann hören, Herrscher Odysseus?*

Doch Odysseus reagiert, wie auch schon zu Beginn der Tragödie, anders als erwartet, plädiert für die Bestattung des Aias und lässt sich im weiteren Verlauf der Handlung auch nicht von Agamemnon überreden, ein Verbot gegen Aias Bestattung auszusprechen. So zieht sich schließlich auch Agamemnon mit seinem Gefolge verärgert ab Vers 1373 durch die linke *πάροδος*¹⁴⁹ zurück. Darauf bedankt sich Teukros bei Odysseus, lehnt aber dessen Angebot, sich bei der Beerdigung seines Halbbruders zu beteiligen, ab. Der Schauspieler des Odysseus verlässt ab Vers 1401 durch denselben Parodoszugang die Bühne, durch den er gekommen ist¹⁵⁰. Die dramatische Handlung ist mit den anschließenden Vorbereitungen, die für das Begräbnis unseres Protagonisten getroffen werden, beendet.

3. *Oedipus rex* – eine Einführung

Da uns das Aufführungsdatum des *Oedipus rex* nicht überliefert ist, kann nur über ein solches spekuliert werden. Carl Werner Müllers Abhandlung *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*¹⁵¹ – meines Erachtens die ausführlichste Studie zu dem Vorschlag, die Tragödie auf die Dionysien des Jahres 443, 436 oder 434 v. Chr. zu datieren, wobei sich für die letzten zwei Datierungsvorschläge keine genaueren Anhaltspunkte finden lassen – verschaffte mir in dieser Angelegenheit einen guten Überblick:

¹⁴⁹ vgl. Finglass (2011), 515.

¹⁵⁰ vgl. Finglass (2011), 520.

¹⁵¹ vgl. Müller, C. W.: *Zur Datierung des sophokleischen Ödipus*. Wiesbaden: Steiner 1984 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1984, 5).

So sei an erster Stelle auf den übersetzten Vers „O Stadt, Stadt“ in den *Acharnarn* des Komödiendichters Aristophanes¹⁵² hingewiesen, der lange Zeit als Parodie des Verses 629 im sophokleischen *Oedipus rex* angesehen wurde und somit auch als *terminus ante quem* verstanden werden darf¹⁵³. Da sich laut Bannert¹⁵⁴ der Ausruf in der Komödie aber am treffendsten vielleicht mit *O tempora, o mores* übersetzen lässt, scheidet dieser *terminus* aus.

Der Versuch, die Pest am Anfang der Tragödie in direkten Zusammenhang mit der aktuellen Lage in Athen in den Jahren 430, 429 und 428 v. Chr. zu bringen¹⁵⁵, wäre verfehlt. Bannert¹⁵⁶ verweist an dieser Stelle auf den griechischen Geschichtsschreiber Herodot¹⁵⁷, der uns vom Dichter Phrynichos berichtet: Dieser wurde im Jahr 492 v. Chr. nach einem Gerichtsverfahren mit einer Geldstrafe von 1.000 Drachmen konfrontiert, da er die Notlage der Griechen nach der Einnahme der Stadt Milet in seiner Tragödie *Μιλήτου ἄλωσης* thematisierte. Dieser Textpassage zufolge dürfte das Publikum des 5. Jhs. v. Chr. auf die Darstellung aktueller Not in der Stadt sensibel reagiert haben¹⁵⁸.

Des Weiteren konnte Müller¹⁵⁹ zwischen Euripides *Hippolytos* und den sophokleischen *Oedipus rex* ähnliche und durchaus miteinander in Berührung stehende Gedankengänge nachweisen¹⁶⁰. Daraus schloss er, dass Sophokles' Tragödie vor dem *Hippolytos* – dessen Datierung ist mit dem Jahr 428 v. Chr. gesichert –, nämlich 429 v. Chr., uraufgeführt worden sein dürfte. Auch auf die eben erwähnte Pest würde Bezug genommen werden. Ich verweise an dieser Stelle auf Manuwald¹⁶¹, der, wenn wir uns auf das Jahr 429 v. Chr. festlegen, davon ausgeht, dass das Publikum des 5. Jhs. v. Chr. Perikles, den zu diesem Zeitpunkt führenden Staatsmann in Athen, wohl mit der Figur des Ödipus identifiziert hätte. Es ist naheliegend, dass dadurch die Rezeption des Stückes beträchtlich eingeschränkt worden wäre. Da ich aber davon überzeugt bin, dass sich der Dichter sehr wohl solcher

¹⁵² Aristoph. Ach. 27: ὦ πόλις πόλις.

¹⁵³ vgl. Müller (1984), 7-26.

¹⁵⁴ vgl. Bannert (2013), 158.

¹⁵⁵ Der Mediziner Samuel Musgrave stellte 1800 als erster die Möglichkeit in den Raum, dass die Schilderung der Pest in der sophokleischen Tragödie auf die historische Seuche anspiele, von der Athen betroffen war und über die auch der Historiker Thukydides berichtet.

¹⁵⁶ vgl. Bannert (2013), 175.

¹⁵⁷ vgl. Hdt. 6, 21, 2: οὐδὲν ὁμοίως καὶ Ἀθηναῖοι· Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ, καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δῖον Μιλήτου ἄλωσιν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον καὶ ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκία κακὰ χιλίησι δραχμῇσι καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι.

¹⁵⁸ Zu erwähnen wäre in dieser Angelegenheit auch der Kommentar Sophocles, The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, ed. Richard C. Jebb. Part I. The Oedipus Tyrannus, Cambridge³ 1893, XXX. In der Datierung legt sich der klassische Philologe allerdings nicht fest.

¹⁵⁹ vgl. Müller (1984), 12-26.

¹⁶⁰ vgl. Eur. Hipp. 1008-1020 mit Soph. Oi. T. 538-602.

¹⁶¹ vgl. Manuwald, B.: Rez. C. W. Müller, Zur Datierung des sophokleischen Ödipus. In: Göttingische gelehrte Anzeigen 237 (1985), 179-181.

Konsequenzen bewusst war, kann das Jahr 429 v. Chr. als Datierungsvorschlag des *Oedipus rex* ausgeschlossen werden. Auch Müller¹⁶² hält diese These für unwahrscheinlich. Der Vorschlag, den *Oedipus rex* in die dreißiger Jahre zu datieren, kommt nur dann zustande, wenn dasselbe Stück nach den Tragödien *Aias*, *Antigone*¹⁶³ und *Trachinerinnen* angesetzt wird. Die These Müllers¹⁶⁴, die die Möglichkeit ausschließt, dass ein Tragödiendichter des 5. Jhs. v. Chr. an zwei aufeinanderfolgenden ἀγῶνες mitgewirkt hat und der die Annahme zugrunde liegt, dass der Tragiker – an dieser Stelle ist speziell Sophokles angesprochen – in einem zwei- bis dreijährigen Intervall an den Wettbewerben teilgenommen haben muss, grenzt die Datierung der Tragödie noch mehr ein.

Nach weiteren Überlegungen, in denen Parallelen zur athenischen Orakelpolitik aus dem Stück herausgelesen wurden¹⁶⁵, plädiert Müller letztendlich für das Jahr 433 v. Chr. als Aufführungsdatum des *Oedipus rex*¹⁶⁶, wobei er auch dabei den Leser/der Leserin eine gewisse Unsicherheit spüren lässt.

Obwohl ich eine genaue Festlegung der Uraufführung dieses Stückes für nicht wirklich möglich halte, erachte ich dennoch die dreißiger Jahre des 5. Jhs. v. Chr. als plausibelsten Lösungsvorschlag.

Auch im *Oedipus rex* gilt es zu klären, wie viele Schauspieler für die Inszenierung des Stücks nötig waren und welcher Schauspieler welche Rollen übernommen hat. Dabei stellte ich fest, dass diese Frage bereits mehrere Interpreten mit einem hohen Maß an Übereinstimmung beantwortet haben¹⁶⁷. Demnach hat der erste Schauspieler, der Protagonist, die Rolle des König Ödipus übernommen, der zweite Schauspieler, der Deuteragonist, Kreon, den Boten aus Korinth und wohl auch Teiresias, der dritte Schauspieler, der Tritagonist, den Priester des Zeus, Iokaste, den alten Diener des Laios (der Hirte) und auch den Bediensteten aus dem Haus (ἐξάγγελος). Falls der ἐξάγγελος nach Vers 1296 die Bühne verlassen sollte, bestünde auch die Möglichkeit, dass der zweite Schauspieler dessen Rolle übernimmt. Selbstverständlich kommen dazu der Chor, der, wie bereits oben erwähnt, aus 14 Personen und dem Chorführer besteht, und einige Statisten, die die stummen Rollen übernehmen: So kommen neben den Töchtern des Ödipus, nämlich Antigone und Ismene (1470f.),

¹⁶² vgl. Müller (1984), 32-38.

¹⁶³ Die *Antigone* müsste auf das Jahr 440 v. Chr. datiert werden. Möglich ist das allerdings nur dann, wenn der ἄρχων Timokles von 441/40 v. Chr. als derselbe angesehen wird, in dessen Amtszeit die Strategie des Sophokles und die Aufführung der *Antigone* fielen. Vgl. dazu Flashar (2000), 58.

¹⁶⁴ vgl. Müller (1984), 61.

¹⁶⁵ vgl. Müller (1984), 55-58.

¹⁶⁶ vgl. Müller (1984), 59.

¹⁶⁷ vgl. Griffith, D.: *Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles' Oedipus the king*. Québec: McGill-Queen's University Press 1996, 28; Sophokles. König Ödipus, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald, Berlin 2012, 61 und Sophokles, König Ödipus. Vatermörder und Retter der Polis. Text und neue Übersetzung. Mit Erläuterungen und einem Essay zum Verständnis des Werks, hrsg. v. Herbert Bannert, Wien 2013. 9.

mindestens ein Begleiter des Teiresias (300f.), zwei Boten des Ödipus¹⁶⁸ und am Anfang des Stückes eine nicht geklärte Anzahl von Bittflehenden auf die Bühne. Drew Griffith schlägt in *Theatre of Apollo*, einer der wenigen Arbeiten, in der Sophokles *Oedipus rex* systematisch auf Inszenierungsprobleme hin untersucht wird, für die Darstellung all dieser stummen Rollen nur zwei Erwachsene und zwei Kinderschauspieler vor¹⁶⁹. Bannert geht zusätzlich von einem Gefolge für Ödipus und Iokaste sowie weiteren Dienern und Bediensteten in stummen Rollen aus¹⁷⁰, während Bernd Manuwald für den Prolog noch „eine Gruppe von jungen Thebanern an einem Altar“¹⁷¹ ergänzt.

Wird jedoch Griffiths eben erwähnte Rollenverteilung realisiert, muss davon ausgegangen werden, dass die Auftritte des Königs und der Königin von Theben ohne Gefolge vonstatten gehen. Auch während des Prologes des Ödipus dürften dann wohl neben einem Priester lediglich zwei weitere Thebaner um Hilfe flehen. Beides wirkt – zumindest für einen modernen Interpreten und wohl auch für einen imaginären Zuschauer im Athen des 5. Jhs. v. Chr. – nicht besonders eindrucksvoll. Ob man die Aufführung also wirklich derart minimalistisch bestritten hat wie Griffith meint, steht als Variante zwar im Raum, darf meines Erachtens aber aus dem genannten Grund angezweifelt werden.

3.1. Stellenanalyse: *Oedipus rex*

3.1.1. Prolog (1-150)

3.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Theben und der Königspalast

Eine Versammlung von Schutzflehenden, die wohl schon vor dem eigentlichen Beginn des Stücks, d. h. ehe der erste Vers ausgesprochen ist, durch die linke *πάροδος* die Bühne betreten und sich in Position bringen, eröffnet die Handlung. Oliver Taplin schlägt dies ebenfalls vor, indem er schreibt:

„They must have entered, of course, but it looks as though (...), the entry happens before the play begins, so to speak.“¹⁷²

¹⁶⁸ vgl. Soph. Oid. T. 287-289: *ΟΙΔ.* ἀλλ’ οὐκ ἐν ἀργοῖς οὐδὲ τοῦτ’ ἐπραξάμην· ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος διπλοῦς πομπούς· πάλαι δὲ μὴ παρῶν θαυμάζεται.

¹⁶⁹ vgl. Griffith (1996), 28.

¹⁷⁰ vgl. Bannert (2013), 9.

¹⁷¹ Manuwald (2012), 62.

¹⁷² Taplin (²1985), 109.

Der Zuschauer erhält mit dem Auftreten der Figur des Ödipus und den ersten Versen alle Informationen, um die Szene zu erkennen und zu deuten und den mythischen Stoff dramaturgisch richtig einzuordnen. Theben stellt den Schauplatz dar: ὦ τέκνα, Κάδμου (Soph. Oid. T. 1). Vers 8 informiert das Publikum darüber, dass es sich bei dem soeben aufgetretenen Mann um Ödipus handelt: ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος (Soph. Oid. T. 8). Junge und alte Thebaner bitten mit einem Priester des Zeus als Wortführer um Hilfe, da sich eine schlimme Krankheit ausgebreitet hat: οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν / πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς (Soph. Oid. T. 16f.), ἱερῆς, ἐγὼ μὲν Ζηνός (Soph. Oid. T. 18) und ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς / σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν (Soph. Oid. T. 27f.) bestätigen dieselben Fakten. Ich folge hier dem Vorschlag von Griffith¹⁷³, der davon ausgeht, dass die Kostüme der Bittflehenden, wie diese Kulthandlung das vorschreibt, wohl weiß gewesen sein dürften. Des Weiteren waren sie mit Lorbeerkränzen geschmückt: ἰκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι (Soph. Oid. T. 3) und τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον (Soph. Oid. T. 19). Den thebanischen Königspalast stellt also das hölzerne Bühnenhaus dar. Dieser wird durch die Auftritte des Ödipus und die der Iokaste als solcher gekennzeichnet¹⁷⁴:

ΧΟ. οὐκ οἶδ'· ἃ γὰρ δρῶσ', οἱ κρατοῦντες οὐχ ὁρῶ.
αὐτὸς δ' ὅδ' ἤδη δωμάτων ἔξω περᾶ. (Soph. Oid. T. 530-31)

Cho. *Ich weiß es nicht: Denn das, was die Mächtigen tun, sehe ich nicht. Da kommt er schon selbst aus dem Palast.*

ΑΓΓΕΛΟΣ

ἄρ' ἂν παρ' ὑμῶν, ὦ ξένοι, μάθοιμ' ὅπου
τὰ τοῦ τυράννου δώματ' ἐστὶν Οἰδίπου;
μάλιστα δ' αὐτὸν εἴπατ', εἰ κάτισθ' ὅπου. (Soph. Oid. T. 924-926)

Bo. *Könnte ich von euch, ihr Fremden wohl in Erfahrung bringen, wo der Palast des Herrschers Ödipus ist?
Am besten ihr sagt gleich, wenn ihr es wisst, wo er ist.*

ΧΟ. παύσασθ', ἄνακτες· καιρίαν δ' ὑμῖν ὁρῶ
τήνδ' ἐκ δόμων στείχουσιν Ἰοκάστην, μεθ' ἧς
τὸ νῦν παρεστὸς νεῖκος εὔ θέσθαι χρεών. (Soph. Oid. T. 631-633)

¹⁷³ vgl. Griffith (1996), 19.

¹⁷⁴ vgl. Manuwald (2012), 61.

Cho. *Hört auf ihr Herren! Denn ich sehe, dass für euch Iokaste zum richtigen Zeitpunkt aus dem Palast kommt, mit der es notwendig ist, den gerade aufgekommenen Streit zu schlichten.*

Wenn wir davon ausgehen, dass die linke *πάροδος* ins Stadtzentrum führt¹⁷⁵, müssten aus dieser Richtung der Priester, die Schutzflehenden, der Chor, Teiresias und Kreon die Bühne betreten und verlassen haben. Sollte die rechte *πάροδος* den Weg in die Ferne markiert haben¹⁷⁶, benutzt Kreon diesen Eingang bei seiner Rückkehr aus Delphi in Vers 87, weiters der Bote aus Korinth in Vers 924 und der Diener des Laios, Ödipus' Vater, in Vers 1110. Des Weiteren stellt wohl der Altar, der sich im Zentrum der Orchestra befand¹⁷⁷, im Stück den des lykischen Apoll dar:

ΙΕΡΕΥΣ

ἀλλ' ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
ὄρᾳς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα
βωμοῖσι τοῖς σοῖς [...] (Soph. Oid. T. 14-16)

Priester

O Odipus, der du über mein Land regierst,
du siehst, wie wir als Vertreter jeder Altersklasse dort sitzen
an deinen Altären [...]

ΧΟ. [...]

Λύκει' ἄναξ, τά τε σὰ
χρσοστρόφων ἀπ' ἀγκυλᾶν
βέλεα θέλοιμ' ἂν ἀδάματ' ἐνδατεῖσθαι
ἄρωγὰ προσταχθέντα, τάς τε πυρφόρους
Ἀρτέμιδος αἶγλας, ξὺν αἷς
Λύκι' ὄρεα διᾶσσει· (Soph. Oi. T. 203-208)

Chor. [...]

Lykier und Herr, ich möchte sowohl deine Pfeile
von deiner vergoldeten Bogensehne, die sich
unbezwingbar verteilen, als Schutz aufstellen
als auch die feuertragenden und funkelnden Fackeln der Artemis,

¹⁷⁵ vgl. Bannert (2013), 113.

¹⁷⁶ ebda.

¹⁷⁷ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 9.

mit denen sie durch die lykischen Berge stürmt.

IO. [...]

*ὄτ' οὖν παραινοῦσ' οὐδὲν ἐς πλέον ποιῶ,
πρὸς σ', ὦ Λύκει' Ἀπολλων, ἄγχιστος γὰρ εἶ,
ικέτις ἀφῖγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν,
ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῇ πόρῃς·* (Soph. Oi. T. 918-921)

Io. [...]

*Weil ich also mit meinen Ratschlägen nichts besser mache,
komme ich zu dir, lykischer Apoll, denn du bist uns überaus nahe,
als Bittflehender mit folgenden Weihegeschenken,
damit du für uns eine reinigende Lösung findest.*

Neben den vorher erwähnten Lorbeerkränzen, die sowohl die Köpfe der Schutzflehenden als auch das Haupt des Kreon schmücken¹⁷⁸, scheint es meines Erachtens unwahrscheinlich, dass auf weitere Requisiten auf der Bühne zurückgegriffen wurde, gerade weil die Figur der Iokaste das Publikum darüber in Kenntnis setzt, Kränze und Räucherwerk in den Händen zu halten¹⁷⁹:

IO. *χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθῃ
ναοὺς ἰκέσθαι δαιμόνων, τάδ' ἐν χεροῖν
στέφῃ λαβούσῃ κάπιθυμιάματα.* (Soph. Oi. T. 911-913)

Io. *Herren über das Land, es kam mir der Gedanke,
zu den Tempeln der Götter zu gehen, die ich die Kränze
und das Räucherwerk hier in meine Hände nahm.*

Da die Bildersprache, die im Prolog entworfen wird, den Zuschauer ein an einen Gott gerichtetes Bittflehen erwarten lässt, stellte sich für mich die Frage, wie ein solches Flehen auf der Bühne von den Schauspielern zum Ausdruck gebracht worden sein könnte. Ein solches Ritual ist beispielsweise aus der Ilias bekannt. Der Götterbote Hermes spricht zu Achill:

τύνη δ' εἰσελθὼν λαβὲ γούνατα Πηλεΐωνος,

¹⁷⁸ vgl. Soph. Oid. T. 82f.: **IE.** *ἀλλ' εἰκάσαι μὲν, ἡδύς· οὐ γὰρ ἂν κάρα πολυστεφῆς ὧδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης.*

¹⁷⁹ vgl. Manuwald (2012), 61 und Bannert (2013), 69: Beide schlagen an dieser Textstelle die Verwendung weiterer Requisiten vor.

καί μιν ὑπὲρ πατρὸς καὶ μητέρος ἡϋκόμοιο
λίσσαιο καὶ τέκεος, ἵνα οἱ σὺν θυμὸν ὀρίνης. (Hom. Il. 24, 465-467)

*Du aber, nachdem du hineingegangen bist, umfasse die Knie des
Peleus-Sohnes und flehe ihn beim Vater, der schönhaarigen Mutter
und seinem Kind an, damit du sein Herz bewegst.*

Dieser Textstelle zufolge umfasst derjenige, der einen Menschen anfleht, dessen Knie. Lorbeeren und ein Altar wären hierbei überflüssig. Das Publikum könnte jedenfalls beim Anblick der Bittflehenden damit gerechnet haben, dass anstelle des Ödipus eine Gottheit die Bühne betreten wird. Obwohl der Priester des Zeus zunächst davon spricht, dass er und die übrigen Bittflehenden an den Altären des Ödipus sitzen würden, versichert er den Zuschauern dennoch, dass er denselben nicht für eine Gottheit halte¹⁸⁰:

ΙΕΡΕΥΣ

ἀλλ' ὃ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
ὀρᾷ μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα
βωμοῖσι τοῖς σοῖς [...]
θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσούμενόν σ' ἐγὼ
[...] (Soph. Oi. T. 14-31)

Priester

*O Ödipus, der du über mein Land regierst,
du siehst uns als Vertreter jeder Altersklasse
an deinen Altären sitzen [...]
Als einen, der den Göttern gleich ist, sehe ich dich nicht,
[...]*

Das Interessante daran ist, dass die Figur des Ödipus im weiteren Verlauf der Handlung sehr wohl mit dem Selbstbewusstsein eines Gottes auftritt: So gibt er an, die Probleme in Theben lösen zu können und dementsprechende Maßnahmen längst in Gang gesetzt zu haben. Es ist naheliegend, was der im Text offensichtlich symbolisierten ὕβρις des Protagonisten folgen wird: Der Fall.

¹⁸⁰ vgl. Griffith (1996), 18.

3.1.1.2. Ein humpelnder Protagonist?

Wenn sich der Zuschauer nicht schon beim ersten Auftritt des Ödipus Gedanken gemacht hat, ob der Protagonist hinkt oder nicht, dann wird er es spätestens an folgender Textstelle getan haben:

Oi. τί δ' ἄλγος ἴσχοντ' ἀγκάλαις με λαμβάνεις;

ΑΓ. ποδῶν ἂν ἄρθρα μαρτυρήσειεν τὰ σά.

Oi. οἴμοι, τί τοῦτ' ἀρχαῖον ἐννέπεις κακόν;

ΑΓ. λύω σ' ἔχοντα διατόρους ποδοῖν ἀκμάς.

Oi. δεινόν γ' ὄνειδος σπαργάνων ἀνελόμην. (Soph. Oi. T. 1031-1035)

Oi. *An welchem Leiden litt ich, als du mich in die Arme nahmst?*

Bo. *Deine Gelenke der Füße könnten es bezeugen.*

Oi. *Weh mir, was nennst du dieses alte Übel?*

Bo. *Ich löste dich, der du durchbohrte Fersen an deinen beiden Füßen hattest.*

Oi. *Die schreckliche Schande habe ich seit den Windeln.*

In der Forschung stellt Francis Fergusson¹⁸¹ die Frage erstmals in den Raum. Auch Jean-Pierre Vernant¹⁸² und Charles Segal¹⁸³ schließen die Möglichkeit nicht aus, dass sich der Schauspieler des Ödipus im gesamten Verlauf der Handlung auf der Bühne humpelnd zeigte. Ich folge an dieser Stelle dennoch Drew Griffith¹⁸⁴, der festhält, dass sich nirgends im griechischen Text Hinweise auf einen abnormalen oder auffälligen Gang des Ödipus finden lassen. Des Weiteren gebe ich auch Taplin¹⁸⁵ recht, wenn er schreibt, dass sich eine solche Darstellung nicht mit der Wirkung des Charakters desselben vereinbaren lasse. Im *Philoktet* hingegen kann vom verletzten Fuß und dem damit einhergehenden Hinken des Protagonisten, das immer wieder¹⁸⁶ im Text angesprochen wird, nicht abgesehen werden.

7.1.3. Kreons Auftritt und Abgang

¹⁸¹ vgl. Fergusson, F.: *The Idea of a Theatre*. Princeton: Princeton University Press 1949, 19.

¹⁸² vgl. Vernant, J.-P.: "From Oedipus to Periander: Lameness, Tyranny, Incest in Legend and History". In: *Arethusa* 15 (1982), 19f.

¹⁸³ vgl. Segal, C.: *Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles*, In: *The Classical World* 74 (1980), 139.

¹⁸⁴ vgl. Griffith (1996), 19.

¹⁸⁵ vgl. Taplin, O.: *Sophocles in his Theatre*. In: *Entretiens sur l'Antiquité classique* 29 (1983), 155.

¹⁸⁶ vgl. u. a. Soph. Phil. 7-11.

Fragen lässt auch der Auftritt Kreons ab Vers 87 aufkommen. So informiert der Zeuspriester das Publikum darüber, dass einige andere der Bittflehenden ihm angekündigt haben, dass Kreon sich nähert:

*ΙΕ. ἀλλ' εἰς καλὸν σύ τ' εἶπας οἶδε τ' ἀρίως
Κρέοντα προσστείχοντα σημαίνουσί μοι. (Soph. Oi. T. 78-79)*

*Prie. Zum richtigen Zeitpunkt hast du über ihn gesprochen und
gerade geben mir diese da Zeichen, dass Kreon herbeikommt.*

Die Inszenierung dürfen wir uns wohl genauso vorstellen, wie beispielsweise Jebb¹⁸⁷ sie beschreibt: Diejenigen Bittflehenden, die näher an der rechten *πάροδος* sitzen und Kreon somit früher sehen, geben dem Priester des Zeus aller Wahrscheinlichkeit nach ein irgendwie geartetes, non-verbales – ein unruhiges Verhalten auf der Bühne dürfte ausgereicht haben – Signal. Bei dem deiktischen Pronomen *οἶδε* in Vers 78 jedenfalls wird der Priester auf die Bittflehenden zeigen und bestätigen, dass Kreon nahe ist, was die Spannung für dessen Auftritt erhöht.

Dass Kreon einen Lorbeerkranz trägt, soll symbolisieren, dass der Gott in Delphi eine wohlwollende Antwort gegeben hat¹⁸⁸. Den Vorschlag Kreons, die Angelegenheit im Inneren des Palastes zu besprechen, lehnt Ödipus ab: Er möchte, dass die Suche nach der Ursache der Seuche öffentlich vonstatten geht. Griffith¹⁸⁹ schließt an Jebb¹⁹⁰ an, führt den Gedanken weiter aus und schlägt an dieser Stelle eine andere Leseart vor: Kreon dürfe nicht den Palast betreten, weil dieser ja auch nicht in die Regierungsgeschäfte miteingebunden sei. Hinzu kommt, dass sich Vers 637, aus dem hervorgeht, dass Kreon nicht im Palast wohnt, mit dieser These gut vereinbaren lässt. Ödipus habe als Neuankömmling dem Kreon, der ansonsten der nächste männliche Verwandte des Laius wäre, die Königsherrschaft entrissen und sei nun nicht gewillt, dem Kreon Zugang zum Palast zu gewähren. Die Befürchtung eines Putsches durch Kreon, der auf den Wahn des Ödipus zurückzuführen ist, sei hier also schon angelegt und wird später auch offen ausgesprochen:

*ΟΙ. ὦ πλοῦτε καὶ τυραννὶ καὶ τέχνῃ τέχνης
ὑπερφέρουσα τῷ πολυζήλῳ βίῳ,
ὅσος παρ' ὑμῖν ὁ φθόνος φυλάσσεται,
εἰ τῆσδε γ' ἀρχῆς οὔνεχ', ἣν ἐμοὶ πόλις
δωρητόν, οὐκ αἰτητόν, εἰσεχείρισεν,*

¹⁸⁷ vgl. Jebb (³1893), 22f.

¹⁸⁸ vgl. Jebb (³1893), 23 und Griffith (1996), 20.

¹⁸⁹ ebda.

¹⁹⁰ Jebb (³1893), 90f: [...] „Creon, who is not supposed to be inmate of the palace“

ταύτης Κρέων ὁ πιστός, οὐξ ἀρχῆς φίλος,
λάθρα μ' ὑπελθὼν ἐκβαλεῖν ἰμείρεται,
ὑφεῖς μάγον τοιόνδε μηχανορράφον,
δόλιον ἀγύρτην, ὅστις ἐν τοῖς κέρδεσιν
μόνον δέδορκε, τὴν τέχνην δ' ἔφυ τυφλός. (Soph. Oi. T. 380-389)

*Oi. O Reichtum, Macht, und Können, die alles Können
im vielbewunderten Leben übertrifft,
welch großer Neid wird bei euch aufrechterhalten,
wenn aufgrund dieser Herrschaft da, welche mir die Stadt
als Geschenk und nicht gefordert überreicht hat,
wenn ihretwegen der treue Kreon, von Anfang an ein Freund,
sich heimlich an mich heranschleicht und mich herauswerfen möchte,
und diesen schlechten Zauberer und Intriganten vorausgeschickt hat,
den listigen Gaukler, der ausschließlich auf seinen Gewinn
sieht, hinsichtlich der Kunst aber blind ist.*

Gerade den Schluss mache die Tatsache, dass Kreon bis zum Ende der Handlung den Palast nicht betrete, umso wirkungsvoller: Derselbe befiehlt dem einst so stolzen und selbstbewussten König Ödipus, ihm in den Palast zu folgen. Dieser Vorgang unterstreiche die völlige Entmachtung des Protagonisten besonders und hinterlasse somit ein eindrucksvolles Schlussbild.

Um diese These aufrechtzuerhalten zu können, geht bei Griffith¹⁹¹ Kreon nach Vers 150 nicht zusammen mit Ödipus in den Palast, sondern verlässt die Bühne durch die linke *πάροδος*. Beide Varianten¹⁹² jedoch können die Frage, auf welchem Weg Kreon an dieser Textstelle die Bühne verlässt, nicht endgültig beantworten¹⁹³, da beide Lösungsvorschläge weitere inszenierungstechnische Probleme aufkommen lassen: Wenn nämlich Kreon in den Palast abgehen sollte, hat er zwar die Möglichkeit, Ödipus den Ratschlag zu geben, nach Teiresias zu schicken, folglich müsste er aber im zweiten Epeisodion erneut aus dem Palast treten, um auf die Bühne zu gelangen. Dieser Lösungsvorschlag würde sich aber nicht wirklich mit folgenden Versen vereinbaren lassen:

Oi. οὗτος σύ, πῶς δεῦρ' ἦλθες; ἢ τοσόνδ' ἔχεις

¹⁹¹ vgl. Griffith (1996), 20f.

¹⁹² Owen, A. S.: The Oedipus Tyrannus on Stage. In: Greece and Rome 2 (1933), 155-160, Calder III, W. M.: The Staging of the Prologue of Oedipus Tyrannus. In: Phoenix 13 (1959), 121-129 und Bannert (2013) plädieren für den Abgang Kreons in den Palast, während Griffith (1996) und Manuwald (2012) davon ausgehen, dass derselbe die Bühne durch die linke *πάροδος* verlässt.

¹⁹³ Calder III (1959) verweist beispielsweise auf Jebb, der in seinem Kommentar zum Problem von Kreons Abgang schweigt.

τόλμης πρόσωπον ὥστε τὰς ἐμὰς στέγας
ἴκου, φονεὺς ὦν τοῦδε τάνδρὸς ἐμφανῶς
ληστής τ' ἐναργῆς τῆς ἐμῆς τυραννίδος; (Soph. Oi. T. 532-535)

*Oi. Du da, wie bist du hierher gekommen? Hast du wirklich
ein solches Maß an Frechheit, dass du zu meinem Palast kamst,
der du offenbar der Mörder dieses Mannes und ganz klar
der Räuber meiner Königsherrschaft bist?*

Obwohl mir der Vorschlag Owens¹⁹⁴, dass der Schauspieler des Kreon vor Beginn des ersten Epeisodion in Vers 216 gemeinsam mit König Ödipus aus dem Palast die Bühne betritt und während des Einzugliedes des Chores durch die linke *πάροδος* dieselbe wieder verlässt, zu umständlich erscheint, kann dieser dennoch alle damit einhergehenden Textprobleme aus der Welt schaffen: Damit haben nämlich Ödipus und Kreon zwischen Prolog und erstem Epeisodion die Gelegenheit, miteinander zu sprechen. Des Weiteren hätte auch die Figur des Kreon im Verlauf des ersten Epeisodion die Möglichkeit, den Protagonisten zu beraten und in Vers 512 aus der linken *πάροδος* erneut aufzutreten.

William Calder III geht in seinem Aufsatz *The Staging of the Prologue of Oedipus Tyrannus*¹⁹⁵ davon aus, dass Kreon zwar mit Ödipus in den Palast geht, demselben eine Ratschlag gibt und ohne nähere Begründung die linke *πάροδος* durchschreitend auf der Bühne erscheint. Ein nicht stattgefundenes Gespräch zwischen den beiden nämlich sehe Calder III als unwahrscheinlich an. Ich halte diesen Vorschlag aber für weniger plausibel und verweise an dieser Stelle auf Griffith¹⁹⁶, der uns mit einer Anekdote aus Aristoteles *Poetik* daran erinnert, dass die Griechen im 5. Jh. v Chr. nicht offen gegenüber einer Abweichung der Theaterkonventionen waren. Demnach spricht die berichtete Anekdote gegen Calder III, der meint, dass dem Publikum ein solcher Widerspruch nicht auffallen würde¹⁹⁷.

Folgen wir hingegen Manuwald, der Kreon durch die linke *πάροδος* abgehen lässt, lässt sich die Frage des Ödipus an Kreon ab 532, wie er denn hierher gekommen sei, besser nachvollziehen¹⁹⁸. Wenn wir also am Gedanken Griffiths anschließen und denselben weiterausführen, indem wir argumentieren, dass, obwohl die Möglichkeit eines Gesprächs zwischen Ödipus und Kreon wegfällt, das Ende dennoch an Wirkung gewinnt, würden nach

¹⁹⁴ vgl. Owen (1933), 156.

¹⁹⁵ vgl. Calder III (1959), 129.

¹⁹⁶ Griffith (1996), 21: "That the Greeks were sensitive to such issues is shown by the fact that Carcinus was censured because he gave Amphiaraus an exit from the eisodos followed by an entry from the skene (Arist. Poet. chap. 17 = 1455a26)."

¹⁹⁷ vgl. Calder III (1959), 129.

¹⁹⁸ vgl. Manuwald (2012), 141.

Tycho von Wilamowitz-Moellendorff¹⁹⁹ besonders folgende Verse für das Publikum nicht mehr nachzuvollziehen sein:

Oi. [...]

αὐτὸς καθ' αὐτοῦ· πείσεται γὰρ ἄλλο μὲν
ἀστεργές οὐδέν, γῆς δ' ἄπεισιν ἀσφαλής.
[...] (Soph. Oi. T. 228-229)

Oi. [...]

*selbst gegen sich selbst: Denn er wird nichts anderes
Schlimmes mehr erleiden, sondern sicher aus dem Land gehen.
[...]*

Oi. ἔπειθες ἢ οὐκ ἔπειθες ὥς χρειή μ' ἐπὶ

τὸν σεμνόμαντιν ἄνδρα πέμψασθαί τινα; (Soph. Oi. 555-556)

Oi. *Hast du gesagt oder hast du nicht gesagt, dass es nötig ist,
dass ich nach dem Seher jemanden schicken soll?*

Der Ratschlag nämlich, den Kreon Ödipus im Gespräch gibt, soll im späteren Verlauf der Handlung eine zentrale Rolle spielen: Für den Protagonisten wird dieser zum Ausgangspunkt, um Kreon zu verdächtigen, einen Umsturzversuch geplant zu haben²⁰⁰.

Ein einwandfreier Lösungsvorschlag scheint in dieser Angelegenheit aber noch nicht aufgekommen zu sein, da der Text eindeutig voraussetzt, dass Kreon in den Palast abgeht, durch die linke *πάροδος* aber wieder erscheint.

3.1.2. Ödipus und Teiresias im ersten Epeisodion (300-463)

Das Zusammentreffen des Ödipus und des Teiresias am Ende des ersten Epeisodion lässt weitere Probleme entstehen. Zunächst aber dürfte der Seher Teiresias von einem Knaben und Ödipus beiden ausgesandten Boten²⁰¹ von der linken *πάροδος* auf die Bühne gebracht werden. Spannend ist es, im Folgenden die Technik des Sophokles zu beobachten: Ödipus spricht Teiresias 15 Verse (300-315) lang an, um dem alten Mann die Möglichkeit zu geben,

¹⁹⁹ vgl. von Wilamowitz-Moellendorff, T.: Die dramatische Technik des Sophokles, posthum hrsg. v. E. Kapp, Berlin 1917 (Philologische Untersuchungen 22), 72.

²⁰⁰ vgl. Manuwald (2012), 107.

²⁰¹ vgl. Soph. Oi. T. 287f.: **Oi.** ἀλλ' οὐκ ἐν ἀργοῖς οὐδὲ τοῦτ' ἐπραξάμην.
ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος διπλοῦς
πομπούς· πάλαι δὲ μὴ παρῶν θαυμάζεται.

sich in langsamem Tempo – ganz wie es dessen körperliche Verfassung voraussetzt – dem Zentrum der Bühne zu nähern.

Da der Protagonist nun unbedingt in Erfahrung bringen möchte, wer denn für den Mord an Laios verantwortlich ist, beginnt er die Befragung. Teiresias weigert sich aber, Ödipus Auskunft zu geben. Im weiteren Verlauf des Gesprächs wird Ödipus immer wütender und wirft dem Seher schließlich vor, sich an der Ermordung des Laios beteiligt zu haben. Dagegen wehrt sich Teiresias, indem er den wahren Sachverhalt zum Vorschein bringt:

TE. ἄληθες; ἐννέπω σὲ τῷ κηρύγματι
ὥπερ προεῖπας ἐμμένειν, κάφ' ἡμέρας
τῆς νῦν προσαυδᾷν μήτε τοῦσδε μήτ' ἐμέ,
ὥς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι. (Soph. Oi. T. 350-353)

Te. *Wirklich? Ich rate dir, bei dem Gebot,
wie du es verkündet hast, zu bleiben und von heute an
weder die da noch mich anzusprechen,
weil du das heillose Unheil dieses Landes bist.*

Offen bezeichnet der Seher Ödipus als Mörder des Laios und weist außerdem auf die inzestuöse Beziehung mit Iokaste hin:

TE. λεληθέναι σε φημι σὺν τοῖς φιλάτοις
αἰσχισθ' ὁμιλοῦντ', οὐδ' ὁρᾷν ἴν' εἴ κακοῦ. (Soph. Oi. T. 366-367)

Te. *Dir ist verborgen, sag ich, dass du mit deinen Verwandten
auf schändlichste Weise zusammenlebst, und dass du nicht siehst,
an welchem Punkt des Übels du dich schon befindest.*

Ödipus ist anfangs jedoch mit den neuen Informationen überfordert und kann die Aussagen des Teiresias noch nicht richtig einordnen, woraufhin er von einer Verschwörung gegen seine Person ausgeht, in der auch Kreon seine Finger im Spiel haben soll²⁰².

Die Tatsache, dass Teiresias im Anschluss Ödipus alle Zusammenhänge genau und unmissverständlich eröffnet und dieser sich darauf noch immer nicht seiner Herkunft und seiner Schuld bewusst ist, hat so manchen stutzig werden lassen²⁰³. Bannert²⁰⁴ verweist an

²⁰² vgl. Bannert (2013), 151f.

²⁰³ vgl. Bannert (2013), 153.

²⁰⁴ ebda.

dieser Stelle auf Knox²⁰⁵, der versucht die Szene inszenierungstechnisch zu glätten, indem er Ödipus sich nach Vers 447 von Teiresias abwenden und von der Bühne gehen lässt. Griffith²⁰⁶ hingegen geht noch einen Schritt weiter und stellt eine Inszenierungsvariante vor, in der sich nach Vers 450 – Teiresias beginnt hier, auf Verben in der 3. Person zurückzugreifen – das Tor des Königspalastes in einem für das Publikum hörbaren Ton schließt. Diese Variante schließe ich aber mit Sicherheit aus, da ansonsten folgende Verse missachtet werden würden:

TE. [...]

καὶ ταῦτ' ἰὼν

εἴσω λογίζου· κἄν λάβῃς ἐψευσμένον,

φάσκειν ἔμ' ἤδη μαντικῇ μηδὲν φρονεῖν. (Soph. Oi. T. 460-463)

Te. [...]

und darüber, wenn du

hineingegangen bist, denke nach! Und wenn du mich, den Lügner,

gefasst hast, dann sag, dass ich mich im Bereich der Wahrsagerkunst

nicht auskenne.

Teiresias fordert Ödipus in der 2. Person auf, sich in den Palast zu begeben. Es würde wenig Sinn ergeben, wenn der Seher dieselben Verse alleine auf der Bühne von sich gäbe.

Die meisten Interpreten²⁰⁷ gehen aber davon aus, dass der Schauspieler des Ödipus bis zum Ende des ersten Epeisodion auf der Bühne verweilt, obwohl sich durch dieses Vorgehen wiederum andere Probleme ergeben: So wundert sich beispielsweise Taplin darüber, dass eine so dominante Person wie Ödipus wortlos von der Bühne geht, nachdem er sich eine beleidigende Rede gefallen lassen hat²⁰⁸. Manuwald²⁰⁹ stellt aber auch an dieser Stelle ganz richtig fest, dass gerade eine solche Inszenierung den Umschlag des Machtverhältnisses und das Entstehen erster Zweifel im Protagonisten zur Geltung bringen lassen.

Ein größeres Problem für die Forschung stellt aber die Tatsache dar, dass Ödipus, obwohl Teiresias diesem so viele Hinweise gibt, nach wie vor im Dunkeln tappt und es vorzieht, die Befragung fortzusetzen. Als durchaus plausibel erscheint mir hier Bannerts Argument, dass

²⁰⁵ vgl. Knox, B.: *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time.* New Haven-London: Yale University Press ²1998 (¹1957), XIV.

²⁰⁶ vgl. Griffith (1996), 22.

²⁰⁷ vgl. Jebb (³1889), 71; Taplin (²1985), 43; Manuwald (2012), 133 und Bannert (2013), 153.

²⁰⁸ Taplin (²1985), 43: *"It is unusual for any character in Greek tragedy to go off in silence, let alone one as dominant as Oedipus. It is so strange that some scholars have conjectured that Oedipus must go off at 446, and that the blind Tiresias speaks to thin air; but apart from the fact that a theatrical trick of this sort is unlike the straightforward technique of Sophocles and that it would serve no purpose beyond its own ingenuity, this neglects the function of Tiresias' lines."*

²⁰⁹ vgl. Manuwald (2012), 133.

Ödipus die Informationen nicht richtig versteht, da er sie mit seinem Wissen nicht in Einklang bringen und einordnen kann²¹⁰. Des Weiteren ist der Protagonist inzwischen – wie bereits oben erwähnt – von einem Umsturzversuch gegen seine Person überzeugt und nicht wirklich für die Nachricht empfänglich, dass Teiresias den Inhalt des an Ödipus gerichteten Orakelspruchs kennt. David Bains²¹¹ These, dass diese Szene nur einen Leser/eine Leserin stutzig werden lässt, da er/sie sich ja im Gegensatz zum Zuschauer des 5. Jhs. v Chr. wesentlich intensiver mit dem Tragödiertext auseinandersetzen könne, hinterlässt bei mir einen wenig glaubhaften Eindruck. Auch bin ich nicht davon überzeugt, dass es Sophokles' Absicht war, durch den weiteren Verlauf der Handlung den Zuschauer davon abzulenken, sich über die Ungereimtheiten dieser Szene Gedanken zu machen, noch, dass die unterschiedlichen Varianten des Mythos keinesfalls die Vermutung zuließen, dass Ödipus alles wissen könnte²¹². Der an Ödipus gerichtete Orakelspruch darf als fixer Bestandteil dieses Mythos verstanden werden. Folglich „muss“ es auch „*dem König auffallen, dass Teiresias*“, der nicht umhin kann, die Wahrheit zu sagen, „*dieselben Fakten kennt*“. Die Frage aber, „*woher er diese Kenntnisse*“ hat, „*stellt Ödipus nicht*“, da er „*aufgrund der von ihm entwickelten Hypothesen nicht erkennen kann, dass alle Informationen zur selben Erkenntnis führen*“²¹³. „

Sophokles entscheidet sich also in seiner Variante des Ödipus-Mythos dafür, den Seher Teiresias früher auf die Bühne zu holen, und stößt dabei auf inszenierungstechnische Schwierigkeiten: Da ein Seher die Wahrheit aussprechen muss, ist es hinsichtlich des Handlungsverlaufes in Sophokles' Tragödie naheliegend, dass der Protagonist diese noch nicht sofort erfassen darf. Bain bringt es diesbezüglich genau auf den Punkt, wenn er sagt, dass es hauptsächlich darum gehe, die Szene so dramatisch wie möglich darzustellen und nicht – wovon im letzten Absatz die Rede war – die Handlung möglichst realitätsnah wiederzugeben²¹⁴.

Wenn wir an Bains Gedanken²¹⁵ festhalten, ist es meines Erachtens leicht zu erklären, warum dem Publikum des 5. Jhs. v. Chr. ein verfrühter Abgang des Protagonisten nach Griffith²¹⁶ und Knox²¹⁷ an der vorher erwähnten Stelle als unpassend erschienen sein dürfte: Die Szene würde deutlich an dramatischer Wirkung verlieren.

²¹⁰ Bannert (2013), 153.

²¹¹ vgl. Bain, D.: A Misunderstood Scene in Sophocles, Oidipous (O.T. 300-462). In: Greece and Rome 26 (1979), 137.

²¹² vgl. Bain (1979), 141f.

²¹³ Bannert (2012), 153.

²¹⁴ vgl. Bain (1979) 143: „*The audience is left free to concentrate on the confrontation itself and its brilliant contrasts [...]*“

²¹⁵ ebda.

²¹⁶ vgl. Griffith (1996), 22.

²¹⁷ vgl. Knox (1957), XIV.

3.1.3. Der Hirte, Iokaste und König Ödipus (911-1185)

Der Szenenkomplex, der sich von Iokastes Opfer bis zur völligen Aufklärung aller Zusammenhänge erstreckt, kann getrost als tragischer Höhepunkt des Stückes bezeichnet werden.

Die Handlung beginnt zunächst damit, dass Iokaste zum Opfer geht. Erst im Anschluss erscheint überraschend ein Bote aus Korinth. Das Bemerkenswerte daran ist, dass an dieser Stelle der Zuschauer eher mit dem Hirten rechnet, da Kreon bereits früh das Publikum darüber in Kenntnis setzt, dass Ersterer durchaus wesentliche Informationen weitergeben könnte:

KP. θνήσκουσι γάρ, πλὴν εἷς τις ὃς φόβῳ φυγῶν
ὣν εἶδε πλὴν ἐν οὐδὲν εἶχ' εἰδῶς φράσαι. (Soph. Oi. T. 118-119)

Kr. Sie sind umgekommen. Nur einer, der aus Angst die Flucht ergriff,
wusste von den Geschehnissen, die er gesehen hatte, außer einem
nichts zu sagen.

Sophokles lässt denselben aber erst am Ende des Stückes auftreten²¹⁸. Der Bote berichtet in der eigentlichen Absicht, eine Freudennachricht zu verbreiten, vom Tod des Polybos, erreicht aber dadurch, dass er in weiterer Folge ein Detail nach dem anderen preisgibt, das Gegenteil: Schließlich ist klar – und das vermutet auch Iokaste immer mehr ab Vers 987 –, dass Ödipus den Vater getötet, die Mutter geheiratet und sich das Orakel erfüllt hat²¹⁹. Wenn wir Bannerts Kommentar an dieser Textstelle folgen und den Schauspieler der Iokaste ab Vers 987 schweigsam das Verhör des Boten vernehmen, bei der Erwähnung der „Waldschluchten des Kithairon“ in Vers 1026 sichtbar erschrecken²²⁰ und spätestens in Vers 1042 alle Zusammenhänge erkennen lassen²²¹, dürfte diese Szene wohl beim Publikum eine ungeheure Wirkung hinterlassen haben. Als besonders spannend erscheint mir hier Sophokles' dramatische Technik, auf die Simon Goldhill²²² verweist: Das Publikum und Iokaste befinden sich hier insofern auf einer Ebene, als beide tatenlos zusehen müssen, wie die Ereignisse ihren unvermeidlichen Lauf nehmen, und beide wissen, dass es nun zu spät ist, um die Dinge noch zu einem versöhnlichen Ende zu führen.

²¹⁸ vgl. Griffith (1996), 24 und Bannert (2013), 169.

²¹⁹ vgl. Bannert (2013), 162f.

²²⁰ vgl. Bannert (2013), 128.

²²¹ vgl. Bannert (2013), 129.

²²² vgl. Goldhill, S.: The audience on stage: rhetoric, emotion, and judgement in Sophoclean theatre. In: Goldhill S./ Hall, E. (Hg.): Sophocles and the Greek Tragic Tradition. Cambridge/ New York: Cambridge University Press 2009, 36f.

Nachdem der Schauspieler der Iokaste nun seine letzten Worte ausgesprochen hat, stürzt er mit ungewissem Vorhaben in den Königspalast:

*ΙΟ. ἰοὺ ἰοὺ, δύστηνε· τοῦτο γάρ σ' ἔχω
μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον.* (Soph. Oi. T. 1071-1072)

*Io. Wehe, wehe, du Unglücklicher: Denn ich hab dir nur dieses eine zu
sagen, und nichts anderes danach.*

Der Protagonist und der Bote aus Korinth bleiben auf der Bühne.

Es sei nun auf einen Rollentausch der Schauspieler hingewiesen, vermutlich auf den wichtigsten im gesamten Stück: Der Tritagonist, der gerade noch als Iokaste auf der Bühne aufgetreten ist, wechselt im Königspalast, d. h. im Bühnenhaus Maske und Kostüm, um ab Vers 1110 durch die rechte *πάροδος* als alter Diener des Laios zu erscheinen. Edith Hall²²³ bringt es in ihrer Monographie *Greek Tragedy. Suffering under the Sun* auf den Punkt, wenn sie sagt, dass die Funktion des dritten Stasimon – im *Oedipus rex* umfasst es die Verse 1086-1109 – von rein dramaturgischer Art ist, da sie dem Schauspieler – in diesem Fall dem Tritagonisten – die Gelegenheit gibt, im Bühnenhaus in eine andere Rolle zu schlüpfen. Anhand dieser Szene lässt sich übrigens auch belegen, dass das Bühnenhaus im Dionysostheater mit einer Hintertür ausgestattet gewesen ist²²⁴. Wie sonst könnte der Tritagonist in die Skene verschwinden und von der rechten Parodos erscheinen? Griffith²²⁵ weist darauf hin, dass eine solche Hintertür nie erwähnt wird, wenn die *σκηνή* ein Haus oder einen Palast darstellt, aber Teil des Stückes sein kann, wenn diese eine Höhle darstellt, wie beispielsweise in Sophokles' *Philoktet*²²⁶.

Im vierten Epeisodion, das sich von Vers 1100 bis Vers 1185 erstreckt, kommt es anschließend zu einer Verflechtung von unglücklichen Zufällen, die wiederum zur Wahrheitsfindung beitragen: So stellt sich heraus, dass es sich bei dem Boten aus Korinth auch um denjenigen handelt, der, nachdem er Ödipus im Bergland gefunden hat, diesen dem Königspaar, nämlich Polybos und Merope, anvertraut hat²²⁷. Der Hirte, der ab Vers 1110 erscheint, wird nicht nur mit dem einzig überlebenden Zeugen des Mordes an Laios identifiziert, sondern ist auch derjenige, der Ödipus als Säugling von Laios erhalten und im

²²³ Hall (2010), 31f.: "One of the factors involved in deciding when and what the chorus would sing was a simple dramaturgical one – the requirement to allow the actors enough time to change mask and costume when necessary. In Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, for example, one of the most important role changes occurs after Jocasta has realized that Oedipus is her son, and leaves the stage in ominous silence. [...]"

²²⁴ vgl. Griffith (1996), 25.

²²⁵ ebda.

²²⁶ vgl. Soph. Phil. 15f.

²²⁷ vgl. Bannert (2013), 128.

Kithairon ausgesetzt hat²²⁸. Genau diese Umstände setzen voraus, dass die Wahrheit ans Licht kommt. Dessen ist sich auch der Hirte bewusst und antwortet vorerst zögernd. Ob er im Laufe des Verhörs gefoltert wird, wie das bei Sklaven vor dem athenischen Gericht üblich war, ist dabei eher auszuschließen²²⁹.

Der Schauspieler des Ödipus erkennt schließlich die Wahrheit und spricht seine letzten Worte. Im Folgenden kommt es zu einer Ausnahmesituation auf der Bühne des 5. Jhs. v. Chr., in der alle Schauspieler die Bühne verlassen²³⁰. Es sei darauf hingewiesen, dass in den erhaltenen Tragödien eine leere Bühne uns, außer an dieser Stelle, nur noch bei Sophokles' *Aias* nach Vers 814 und Aischylos' *Eumeniden* begegnet: Die Seherin geht schon zu Beginn des Stücks für einen Moment in den delphischen Apollontempel, der für uns mit dem hölzernen Bühnenhaus zu identifizieren ist. Diese erblickt im Inneren des Tempels die Rachegöttinnen. Erst, als sie wieder den Tempel verlassen hat und dem Publikum erscheint, dürfte die Bühne wohl wieder bespielt worden sein²³¹. Bei Griffith werden die letzten Worte des Ödipus mit einem Dröhnen gleichgesetzt, das alle Schauspieler in eine andere Richtung treibt²³²: Der Protagonist begibt sich ins Bühnenhaus, der zweite Schauspieler verlässt in der Rolle des Boten durch die rechte *πάροδος* die Bühne und der Hirte, den der Tritagonist darstellt, durch die linke. Dass der Tritagonist in der Rolle des *ἐξάγγελος* oder der zweite Schauspieler, falls der *ἐξάγγελος* nach Vers 1296 abgeht²³³, ab Vers 1223 die Bühne aus dem Palast die Bühne betritt, bezeugt wiederum die Existenz eines vor dem Publikum verborgenen Hintereingangs in das Bühnenhaus. Die leere Bühne zeigt an, dass die öffentlich geführte Befragung beendet ist und das *μίασμα*, d. h. die Befleckung der Stadt, in der Person des Ödipus entdeckt wurde. Alles, was jetzt noch folgen kann, ist eine Darstellung der Konsequenzen der gefundenen Erkenntnisse.

3.1.4. Die Selbstblendung des Ödipus und Iokastes Selbstmord im fünften Epeisodion (1223-1522)

Der Schluss der Tragödie enthält wohl die einprägsamsten Bilder des Stückes: Iokaste begeht Selbstmord, König Ödipus blendet sich selbst und verabschiedet sich von seinen Töchtern Antigone und Ismene, die stumm die Bühne betreten. Wenn wir den antiken Theaterkonventionen folgen, wurden die beiden erstgenannten Ereignisse selbstverständlich

²²⁸ vgl. Bannert (2013), 129f.

²²⁹ vgl. Griffith (1996), 25 und Flashar, H.: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. München: C. H. Beck 2000, 116.

²³⁰ vgl. Jebb (³1983), 201-: Der britische Philologe weist an dieser Stelle auf seine Aufführung des König Ödipus an der Harvard University im Mai 1881 hin und betont, dass bei seinem Inszenierungsversuch ebenfalls dieses überaus wirkungsvolle dramaturgische Mittel eingesetzt wurde.

²³¹ vgl. Taplin (²1985), 62: "*But after her preamble she goes inside to take up her prophetic throne: for a few seconds the stage is empty, nothing happens, and then she bursts out again horror [...]*"

²³² vgl. Griffith (1996), 125.

²³³ vgl. Manuwald (2012), 261.

nicht auf der Bühne gezeigt, sondern – und so war es im Dionysostheater des 5. Jhs. v Chr. Usus – durch das Auftreten eines Boten berichtet. Dessen Rolle übernimmt aller Wahrscheinlichkeit nach der Tritagonist. Demnach müsste es sich auch um denselben Schauspieler handeln, der zuvor die Figur der Iokaste dargestellt hat. Er legt also jetzt die Maske der Iokaste ab und berichtet als Bote von ihrem Selbstmord, nachdem er als Königin von Theben die Bühne verlassen hat:

ΧΟ. τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ' ἀγρίας
ἄξασα λύπης ἡ γυνή; δέδοιχ' ὅπως
μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξει κακά. (Soph. Oi. T. 1073-1075)

Cho. Warum ist die Frau gegangen, Ödipus, und unter wildem Schmerz aufgesprungen? Ich befürchte, dass diesem Schweigen Unheil folgen wird.

Edith Hall verweist in ihrer Monographie auf den Botenbericht als wichtiges Element der griechischen Tragödie. Nicht umsonst wäre es sonst in vielen der erhaltenen Stücke zu finden:

“An important genre of communication in tragedy is the 'messenger speech', often the longest speech of the play, which provides the extended spoken narrative relating the off-stage crisis, often involving physical violence. In tragedy, the eyewitness account not only usually signals the moment that the tragic action becomes irrevocable. But was for the ancient audiences a highlight of the performance.”²³⁴

Pat Easterling behält in ihrem Aufsatz *Form and Performance* Recht, wenn sie drauf hinweist, dass ein solcher Botenbericht in den meisten Fällen mit einer Schlagzeile eingeleitet wird und anschließend das Publikum darüber in Kenntnis setzt, dass der Bote das Vorgefallene berichten wird²³⁵. Auch im Text des *Oedipus rex* lässt sich dieses Phänomen in folgenden Versen finden:

ΕΞ. ὁ μὲν τάχιστος τῶν λόγων εἰπεῖν τε καὶ
μαθεῖν, τέθνηκε θεῖον Ἰοκάστης κάρα.
ΧΟ. ὦ δυστάλαινα, πρὸς τίνος ποτ' αἰτίας;
ΕΞ. αὐτὴ πρὸς αὐτῆς. τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν

²³⁴ Hall (2010), 34.

²³⁵ vgl Easterling (1997), 162.

ἄλγιστ' ἄπεσιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα.
 ὅμως δ', ὅσον γε κὰν ἐμοὶ μνήμης ἔνι,
 πεύσῃ τὰ κείνης ἀθλίας παθήματα. (Soph. Oi. T. 1234-1240)

Dien. Das schnellste der Worte muss gesagt
 und vernommen werden: Die göttliche Person Iokaste ist tot.

Cho. O die Unglückliche! Was war die Ursache?

Dien. Sie selbst hat's getan. Das Schmerzliche
 der Geschehnisse ist nicht dabei: Der Anblick nämlich ist nicht möglich.
 Dennoch, soweit ich es noch in Erinnerung habe,
 wirst du die Leiden jener Armseligen erfahren.

Sowohl Iokastes Selbstmord als auch die Blendung des Ödipus ist – und dieses Vorgehen stellt ebenfalls ein charakteristisches Merkmal des Botenberichts dar – detailreich geschildert: Demnach hat sich Iokaste mit „geflochtenen Hängestriken“ erhängt²³⁶ und Ödipus sich mit ihren goldenen Gewandnadeln die Augen ausgestochen.

Zur Veranschaulichung von Iokastes Selbstmord schien mir an dieser Stelle die Abbildung der Terrakotta-Oinochoe in Bannerts Kommentar von Bedeutung zu sein: Dieses Vasenbild zeigt uns eine *ἑώρα*, sprich ein Hängebrett, das wohl zur Ausstattung eines Zimmers gezählt haben dürfte und mit Stricken an der Zimmerdecke befestigt war. Im Botenbericht spielt aber die Selbstblendung des Protagonisten eine wesentlich größere Rolle. Bernd Seidensticker hat gewissermaßen Recht, der meint, dass Iokastes Selbstmord noch vielmehr die Aussichtslosigkeit der Situation des Ödipus verstärkt, da er ja einen Ausweg zeigt, der für Ödipus nicht zur Debatte steht²³⁷. Dieselbe Lage verdeutlicht auch der Chor an folgender Stelle:

Abb. 7: Ein Hängebrett; Terrakotta-Oinochoe des Meidias-Malers um 420 v. Chr.



ΧΟ. οὐκ οἶδ' ὅπως σε φῶ βεβουλεῦσθαι καλῶς.

²³⁶ vgl. Soph. Oi. T.1264-1265: οὗ δὴ κρεμαστήν τήν γυναῖκα' ἐσεῖδομεν, πλεκταῖσιν ἐώραις ἐμπεπλεγμένην· [...]

²³⁷ vgl. Seidensticker, B.: Die Wahl des Todes bei Sophokles. In: Entretiens sur l'Antiquité classique 29 (1983), 111.

κρείσσων γὰρ ἦσθα μηκέτ' ὦν ἢ ζῶν τυφλός. (Soph. Oi. T. 1367-1368)

Cho. *Ich weiß nicht, wie ich sagen soll, dass du dich gut beraten hast lassen. Denn es wäre besser gewesen, nicht mehr zu sein als blind zu leben.*

Die Möglichkeit, dass der Botenbericht nachträglich mittels *ἐκκύκλημα* dem Publikum auf der Bühne gezeigt wird, schließt beispielsweise Bannert²³⁸ nicht aus, ist meines Erachtens aber für die Inszenierung nicht zwingend notwendig.

In den Versen 1297-1366 erscheint Ödipus das letzte Mal auf der Bühne und lässt das Ende der Handlung anklingen. An dieser Stelle ergibt sich die wichtige Frage, wie der Schauspieler des Ödipus nach den Ereignissen im Palast ausgesehen haben könnte und auf welche Weise er vor das Publikum getreten sein soll. Kurt Steinmann, ein weiterer Kommentator der Tragödie, lässt den Protagonisten ab Vers 1276 blutüberströmt aus dem Palast treten²³⁹. Ich halte aber ein solches Auftreten auf der Bühne des 5. Jhs. v. Chr. für nicht zwingend nötig. Vielmehr ziehe ich in Betracht, dass Ödipus nach seiner Blendung mit einer entsprechend neuen Maske die Bühne betritt. Interessant ist an dieser Stelle auch Griffiths Bemerkung, dass ein Maskentausch in der Komödie wohl nicht selten vonstatten ging, in der Tragödie aber gerade dadurch etwa ein Identifikationsverlust zum Ausdruck gebracht wurde²⁴⁰. Ich greife hierbei erneut auf Edith Halls Monographie *Greek Tragedy. Suffering under the Sun* zurück, die uns darauf aufmerksam macht, dass das griechische Wort für Maske, *πρόσωπον*, „Gesicht“ und in weiterem Sinne *dramatis persona* bedeuten kann²⁴¹. So müsste der Protagonist, wenn wir annehmen, dass er seine Maske ausgetauscht hat, als „neue Person“ vor das Publikum getreten sein. Er stellt nun nicht mehr den stolzen König Thebens dar, sondern vielmehr einen blinden Verbrecher, der auf die Hilfe und das Wohlwollen anderer angewiesen ist.

Schließlich ist es von großer Bedeutung, darauf hinzuweisen – auch Claude Calame legt es uns in seinem Aufsatz *Performative aspects of the choral voice in Greek Tragedy: Civic identity in performance* dar²⁴² –, dass Ödipus bei seinem letzten Auftritt im Wechsel mit dem Chor singt und nicht – denn so wäre es eigentlich zu erwarten – in jambischen Trimetern spricht. Werden die drei griechischen Tragiker in dieser Hinsicht miteinander verglichen, so wird laut Hall folgendes deutlich: Während Aischylos und Euripides hauptsächlich weibliche

²³⁸ vgl. Bannert (2013), 135.

²³⁹ vgl. Sophokles, König Ödipus. Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 2002 [1986], 60.

²⁴⁰ vgl. Griffith (1996), 27.

²⁴¹ vgl. Hall (2010), 54.

²⁴² vgl. Calame, C.: *Performative aspects of the choral voice in Greek Tragedy: Civic identity in performance*. In: Goldhill, S./ Osborne, R. (Hg.): *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, 140.

Figuren singend auftreten lassen²⁴³, setzt Sophokles das Stilmittel zu anderen Zwecke ein: Er lässt die Schauspieler nämlich dann singen, wenn die dargestellte Person mit extrem physischem und/oder psychischem Leid konfrontiert wird. So singt der Protagonist Aias in der Tragödie des Sophokles einige Verse lang, wobei er zunächst darauf hinweist, dass er Singen für etwas Unmännliches hält:

TEK. [...]

πρὸς γὰρ κακοῦ τε καὶ βαρυψύχου γόους
τοιοῦσδ' αἶεί ποτ' ἀνδρὸς ἐξηγεῖτ' ἔχειν· (Soph. Ai. 319-320)

Tek. [...]

*Denn er legte dar, dass solche Klagen nur zu einem schlechten
und schwermütigen Mann gehören.*

Des Weiteren bemerkt Bannert²⁴⁴ mit dem Verweis auf Sigmund Freud²⁴⁵ in seinem Kommentar zu *Oedipus rex*, dass die Selbstblendung des Ödipus eine Ersatzhandlung ist und Kastration bedeute und somit eine passende Bestrafung für Ehebruch und Vergewaltigung ist. Ödipus verliert durch die ans Licht gekommenen Tatsachen und der selbstaufgelegten Bestrafung also nicht nur seinen sozialen Status, sondern auch seine Identität als Mann. Ob Sophokles eine solche Interpretation dadurch näherlegen möchte, indem er seinem Protagonist beim ersten Auftritt nach der Selbstblendung „unmännliche“ Singverse in den Mund legt, muss natürlich Spekulation bleiben. Beobachten können wir aber, dass Freud den Ödipusmythos so verstanden hat, dass Ödipus sich durch die Selbstblendung kastriert und damit seine Männlichkeit einbüßt. In Sophokles' Text gibt es durchaus Boden für eine solche Interpretation, und einem Theaterbesucher werden diese Zwischentöne wohl nicht entgangen sein.

4. Philoktet – eine Einführung

Neben dem posthum aufgeführten *Oedipus Kolonos* ist der sophokleische *Philoktet* die einzige Tragödie unseres Dichters, dessen Uraufführungsdatum, nämlich der März des Jahres 409 v. Chr.²⁴⁶, urkundlich bezeugt werden kann. Sehr gut festgehalten sind die Dionysien dieses Jahres deshalb, weil sie die ersten Festspiele nach der Entmachtung der

²⁴³ vgl. Hall (1999), 112.

²⁴⁴ vgl. Bannert (2013), 180f.

²⁴⁵ vgl. Freud, S.: Das Unheimliche. In: Mitscherlich, A. et al. (Hg.): Studienausgabe IV. Psychologische Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer 1970 (Sonderausgabe 2000), 254.

²⁴⁶ vgl. Flashar (2000), 143 und Sophocles: Philoctetes edited by Seth L. Schein, Cambridge 2013, 10.

athenischen Volksversammlung durch die Oligarchen im Jahr 411 v. Chr. und der Wiederherstellung der Demokratie im Peloponnesischen Krieg²⁴⁷ darstellten.

Der Mythos der Philoktet-Figur war, wie bei der Tragödie *Aias* und *Oedipus rex* auch schon, lange vor der Uraufführung und der damit einhergehenden Abänderung des Sophokles bekannt. Von großer Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass vor unserem Dichter auch Aischylos und Euripides einen *Philoktet* verfasst haben²⁴⁸. Darüber informiert sind wir deshalb, weil uns neben einigen Fragmenten²⁴⁹ derselben vom Sophisten und Rhetor Dion Chrysostomos aus Prusa, der im ersten Jh. n. Chr. lebte, die 52. Rede erhalten ist²⁵⁰, in der er die drei Stücke miteinander vergleicht. Bei der Lektüre dieser Rede wird der Philologe bzw. die Philologin u. a. darüber in Kenntnis gesetzt, dass unser Dichter Sophokles, anders als seine zwei Konkurrenten, deren Chor in ihrem *Philoktet* Bewohner der Insel Lemnos darstellen, Schiffsleute des Neoptolemos als Chor auftreten lässt:

[...]

καὶ τὸν χορὸν οὐχ ὥσπερ ὁ Αἰσχύλος καὶ Εὐριπίδης ἐκ τῶν ἐπιχωρίων
πεποιήκεν, ἀλλὰ τῶν ἐν τῇ νηὶ συμπλεόντων τῷ Ὀδυσσεὶ καὶ τῷ
Νεοπτολέμῳ. (Dion Chrys. 52, 15)

[...]

und den Chor setzte er nicht wie Aischylos und Euripides aus
Einheimischen zusammen, sondern aus denen, die in dem Schiff mit
Odysseus und Neoptolemos mitsegelten.

„Dadurch wird“, wie Helmut Flashar in seiner Monographie *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen* richtig bemerkt hat, „die Einsamkeit Philoktets zu völliger Verlassenheit gesteigert“²⁵¹.

Die Geschichte unseres Protagonisten lässt sich allerdings nicht nur in den Tragödien der drei berühmten Tragiker wieder finden, sondern wurde neben der *Ilias*²⁵² und *Odyssee*²⁵³ Homers, die – ich habe es auch schon hinsichtlich des sophokleischen *Aias* erwähnt –, allerdings nur ein paar kurze Anspielungen auf die Philoktet-Figur enthalten und somit auch schon alle relevanten Vorgänge der Vor- und Nachgeschichte derselben voraussetzen,

²⁴⁷ vgl. Schein (2013), 10.

²⁴⁸ vgl. Flashar (2000), 145.

²⁴⁹ ebda.

²⁵⁰ vgl. Sophokles. *Philoktet*. Mit der 52. Rede des Dion Chrysostomos (Der Bogen des Philoktet), übersetzt und herausgegeben von Paul Dräger, Stuttgart 2012, 93-99 und Schein (2013), 4.

²⁵¹ Flashar (2000), 148. vgl. dazu auch Schein (2013), 6.

²⁵² vgl. Hom. *Il.* 2,716-728

²⁵³ vgl. Hom. *Od.* 3,190 und 8, 219f.

hauptsächlich im Epischen Kyklos thematisiert²⁵⁴: Demnach biss den im Trojanischen Krieg herausragenden Bogenschützen Philoktet auf der Insel Tenedos – in der Tragödie des Sophokles auf der Insel Chryse²⁵⁵ – eine Wasserschlange am Fuß. Die Wunde, die daraus entstand, heilte nicht ab und entwickelte sich zu einem eiternden und furchtbar stinkenden Geschwür. Damit einher gingen schreckliche Schmerzen sowie laute Schreie unseres Protagonisten, die wiederum seine Gefährten von Gebet und Opferhandlungen abhielten. Daher erhielt Odysseus von Agamemnon und seinem Bruder Menelaos, den Auftrag, Philoktet auf die Insel Lemnos auszusetzen und ihn dort zurückzulassen. Nach zehn Jahren Kriegsgeschehen – die Griechen hatten den Mut verloren und waren nicht mehr vom Sieg über Troja überzeugt – weissagte ihnen der Seher Helenos, dass es nur dann zu einem Sieg der Griechen über die Trojaner käme, wenn Philoktet mit dem Bogen, den er von Herakles erhalten hatte, wieder in den Krieg miteingebunden würde. Daraufhin wurde/wurden Diomedes bzw. Odysseus oder beide – es gibt unterschiedliche Überlieferungsvarianten – nach Lemnos geschickt, um Philoktet und seinen Bogen wieder im Trojanischen Krieg einsetzen zu können²⁵⁶.

Abschließend sei in diesem Kapitel noch die zweite Änderung des Mythos²⁵⁷, die Sophokles in seiner Tragödie vorgenommen hat und die sich auch auf die Inszenierung derselben auswirkt, erwähnt: Unser Dichter bindet die Figur des Neoptolemos in die Handlung seines Stückes ein. Das Bemerkenswerte daran ist, dass er in der sophokleischen Tragödie ausschließlich positive Charakterzüge aufzuweisen hat: Dieser nämlich wehrt sich zu Beginn der Handlung, in die Intrige, die Odysseus spinnt, miteingebunden zu werden, lässt sich im weiteren Verlauf der Handlung zu dem Betrug überreden und stellt sich am Ende dann doch dagegen, indem er unserem Protagonisten den Bogen zurückgibt. In der nachhomerischen Überlieferung sticht die Figur des Neoptolemos aber besonders durch sein grausames und rücksichtsloses Verhalten hervor²⁵⁸. Auch Seth Schein bemerkt dies in seinem Kommentar zum sophokleischen *Philoktet*, wenn er schreibt:

*“Neoptolemos’ transformation would have been surprising to an Athenian audience, because in traditional mythology and earlier Attic tragedies he is regularly associated with gruesome, inhumane cruelty.”*²⁵⁹

²⁵⁴ vgl. Flashar (2000), 144.

²⁵⁵ vgl. Soph. Phil. 194.

²⁵⁶ ebda. und Schein (2013), 1.

²⁵⁷ vgl. Flashar (2000), 149.

²⁵⁸ ebda.

²⁵⁹ Schein (2013), 23. Siehe dazu auch Kamerbeek (1980), 8: *“the very fact that Neoptolemus, Achilles’ son, is Odysseus’ companion will have stretched the hearer’s curiosity as to the role he will have to play.”*

Unser Dichter also, der nicht nur die Figur des Neoptolemos an der Handlung seiner Tragödie teilnehmen, sondern diesen sogar mit gefühlvollem Charakter auf der Bühne auftreten lässt, dürfte für einen dementsprechenden Überraschungseffekt beim Publikum des 5. Jhs. v. Chr. gesorgt haben.

Zur Frage, welche Rolle welcher Schauspieler bei der Inszenierung dieser Tragödie übernahm, konnte ich – wahrscheinlich deshalb, weil in dem Stück abgesehen von dem Chor lediglich fünf Personen auf der Bühne aktiv sprechen und sich die Verteilung der Schauspieler somit leichter errahnen lässt – nicht viele Ausgaben finden, die konkrete Vorschläge zu demselben Thema aufzuweisen haben. Am nützlichsten erschien mir hier der Kommentar Jebbs²⁶⁰ sowie der Websters²⁶¹, die sich beide hinsichtlich dieser Angelegenheit einig waren:

Demnach schlüpft der Protagonist in die Rolle des Philoktet, der Deuteragonist versetzt sich in die „neue“ Figur des Neoptolemos und der dritte Schauspieler übernimmt die Auftritte des Odysseus, die des Händlers ab Vers 542, der eigentlich keiner ist, sondern nur vorgibt, ein solcher zu sein, und die des Herakles. Auch die Idee, dass der Begleiter, der im Prolog mit Odysseus und Neoptolemos auf die Bühne kommt und im weiteren Verlauf die Rolle des Spähers übernimmt, aber dann ab Vers 134 mit dem Schauspieler des Odysseus wieder die Bühne durch die linke *πάροδος* verlässt, durch einen Statisten vertreten wird, teilen beide Philologen. Schließlich kommt noch der Chor hinzu, den – ich kam bereits im Kapitel „Ein Datierungsversuch: *Philoktet*“ darauf zu sprechen – anders als in den gleichnamigen Tragödien des Aischylos und Euripides 15 Schiffsleute des Neoptolemos darstellen. Dieses entscheidende Detail verrät uns aber auch der griechische Text:

ΧΟΡΟΣ

τί χρὴ τί χρὴ με, δέσποτ', ἐν ξένῳ ξένον

στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν; (Soph. Phil. 135-136)

Chor

*Was ist nötig, was ist nötig, mein Befehlshaber, im fremden Land
Fremdes zu verschweigen oder was dem misstrauischen Mann zu
berichten?*

Der Chor spricht Neoptolemos als seinen Befehlshaber an. Daraus lässt sich auch schließen, dass dieser wohl denselben auf die Insel Lemnos begleitet hat.

²⁶⁰ vgl. Sophocles, *The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose*, ed. Richard C. Jebb. Part IV. *The Philoctetes*, Nachdruck Amsterdam 1966 (²1898), 5.

²⁶¹ vgl. Sophocles, *Philoctetes* edited by T. B. L. Webster, Cambridge 1970, 8.

4.1. Stellenanalyse: *Philoktet*

4.1.1. Prolog (1-134)

4.1.1.1. Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Die Insel Lemnos und die Höhle des Philoktet

Der Prolog führt dem Publikum zunächst Odysseus und Neoptolemos – die beiden dürften wohl von der linken *πάροδος*²⁶² auf die Bühne kommen – vor, die auf der Suche der Höhle bzw. der Grotte unseres Protagonisten sind. Odysseus informiert uns sofort darüber, dass in dieser Höhle seiner Erinnerung nach auch Philoktet haust:

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

[...]

ἀλλ' ἔργον ἤδη σὸν τὰ λοιφ' ὑπηρετεῖν,
σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
τοιάδ', ἴν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῇ
πάρεσιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον
δι' ἀμφιτρήτος αὐλίου πέμπει πνοή
[...] (Soph. Phil. 15-19)

Odysseus

[...]

*Aber jetzt ist es deine Aufgabe, mich beim Übrigen zu unterstützen,
und in Erfahrung zu bringen, wo hier ein Felsen mit zwei Öffnungen ist,
und zwar derartige, wo in der Kälte das zweifache Sitzen in der Sonne
möglich ist, in der Hitze aber ein Lufthauch den Schlaf durch eine
Behausung, die auf beiden Seiten durchbrochen ist, schickt.*

[...]

Bevor er jedoch auf die Behausung des Philoktet zu sprechen kommt, führt er dem Auditorium den Schauplatz vor, auf dem die dramatische Handlung stattfinden soll:

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

²⁶² vgl. Schein (2013), 115, der die linke *πάροδος* als Weg zum Schiff bzw. zu Strand markiert und die rechte zum Landesinneren der Insel Lemnos führen lässt. Durch diese Annahme – und auch ich folge Schein in dieser Angelegenheit – ist es naheliegend, dass Odysseus und Neoptolemos durch die linke *πάροδος* auf den Schauplatz gelangen.

ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιρρύτου χθονὸς
Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη
[...](Soph. Phil. 1-2)

Odysseus

*Da ist der Strand des ringsumflossenen Landes
von Lemnos, dass von Sterblichen weder betreten noch bewohnt ist.*
[...]

Wir befinden uns dem griechischen Text zufolge auf der Insel Lemnos, die von keiner Menschenseele bewohnt wird. Demnach müsste auch unser Protagonist zehn Jahre lang von jeglicher Zivilisation ausgeschlossen auf dieser Insel gelebt haben. Diese eben angesprochene Isolation treibt unser Dichter Sophokles auf die Spitze, indem er – ich habe es vorher schon erwähnt – nicht wie Aischylos oder Euripides in ihren gleichnamigen Tragödien die Chorleute als Einwohner der Insel auftreten lässt²⁶³, sondern als Schiffsmannschaft des Neoptolemos. Durch die Anordnung des Odysseus an Neoptolemos, die Höhle mit der Behausung des Philoktet zu identifizieren, macht derselbe dem Publikum nur noch deutlicher, welche Funktion bzw. Stellung er in dieser Tragödie einnimmt: Er wurde von den Atriden auf diese Insel geschickt, um mit Philoktet und seinem Bogen zurückzukehren und dann in weiterer Folge den Trojanischen Krieg gewinnen zu können. Odysseus ist aber auch derjenige, der unseren Protagonisten damals in dieser Einöde ausgesetzt hatte. Es ist nur naheliegend, dass Letzterer Odysseus hasst. Um den Auftrag der Atriden auch erfüllen zu können, spinnt dieser eine Intrige, für die der Sohn des Achill Neoptolemos besonders geeignet zu sein scheint: Einerseits kennt ihn Philoktet nicht, andererseits kann er sich dessen Vertrauen erschleichen, indem er diesem glaubhaft macht, dass er denselben Mann zum Feind hat wie er: Odysseus nämlich sei derjenige, der ihm – auch Aias war davon, wie wir zu Beginn meiner Arbeit erfahren durften, betroffen – die Waffen seines Vaters Achill vorenthalte.

Die anschließende Antwort des Neoptolemos auf Odysseus' Frage, was er denn im Inneren der Höhle bzw. Grotte sehe, klärt den Zuschauer schließlich auch über die Lage unseres Protagonisten auf. Auch Kamerbeek bemerkt dies in seinem Kommentar, wenn er schreibt:

“In his introductory speech Odysseus makes Neoptolemus and the audience acquainted with the place of the action; he mentions his role in the exposure of Philoctetes and causes which led to it. [...] By

²⁶³ vgl. Dion Chrys. 52, 7.

*means of Neoptolemus' report of what he sees in the cave he gets an impression of Philoctetes' condition.*²⁶⁴

Dieser nennt einen „zertretenen Blätterhaufen“, *στιππὴ γε φυλλᾶς* (Soph. Phil. 33), ein „Trinkgefäß aus Holz“, *αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα* (Soph. Phil. 35), „Feuersteine“, *πυρεῖ* (Soph. Phil. 36) sowie „Lumpen, die mit einem Krankheitsstoff gefüllt sind“, *ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα* (Soph. Phil. 39): Folgen wir diesen griechischen Stichwörtern, so dürfte unser Protagonist sehr unter seiner Wunde, die durch den Schlangebiss in der Vorgeschichte entstanden ist und nicht mehr abheilen möchte, leiden. Das verraten uns immerhin seine Lumpen, die mit einem gewissen Krankheitsstoff – wahrscheinlich handelt es sich dabei um Eiter – versehen sind. Des Weiteren setzen die gerade im griechischen Text erwähnten Utensilien in der Höhle uns darüber in Kenntnis, dass sich Philoktet in einem sehr armseligen Zustand befindet. Dass sich Letzterer aber nicht in seiner Behausung finden lässt, zeigt dem Publikum sowie dem Leser/der Leserin folgender Vers:

NE. *ὁρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.* (Soph. Phil. 31)

Ne. *Ich sehe, dass die Behausung leer und frei von Menschen ist.*

Mit der Vermutung des Odysseus, dass sich Philoktet wohl auf der Jagd oder auf der Suche nach einem Kraut befindet, das seine Schmerzen lindern könnte, ergreift dieser nun die Gelegenheit, um Neoptolemos in seinen Plan einzuweihen. Bevor er dies jedoch tut, schickt er den Späher, der wohl schon die ganze Zeit mit den zwei Schauspielern auf der Bühne gestanden ist²⁶⁵, weg, um sich zu vergewissern, wenn sich Philoktet der Höhle nähern sollte, nicht von demselben überfallen zu werden²⁶⁶:

ΟΔ. [...]

*τὸν οὖν παρόντα πέμψον ἐς κατασκοπὴν,
μὴ καὶ λάθῃ με προσπесών· ὥς μᾶλλον ἂν
ἔλοιπό μ' ἢ τοὺς πάντας Ἀργείους λαβεῖν.* (Soph. Phil. 45-47)

Od. [...]

*Schicke den Anwesenden zum Spähen,
damit er mich nicht heimlich überfällt: Denn es gefiele ihm mehr,*

²⁶⁴ The Plays of Sophocles by J. C. Kamerbeek. Commentaries, Part VI. The Philoctetes, Leiden 1980, 7f.

²⁶⁵ Kamerbeek (1980), 7.

²⁶⁶ vgl. Schein (2013), 144: "*τὸν σκοπὸν* "the lookout", whom Ne. had sent, at Od.'s request, to watch for Phil.'s approach (45-8)."

mich als alle Argeier zu fassen.

Der Späher, dessen Rolle an dieser Stelle von einem Statisten gespielt wird²⁶⁷, verlässt – und auch Kamerbeek²⁶⁸ bemerkt das in seinem Kommentar – aber nicht die Bühne, sondern bewegt sich von Odysseus und Neoptolemos lediglich ein paar Schritte weiter weg und beginnt seine Suche, wenn wir davon ausgehen, dass unser Protagonist durch die sichtbare Öffnung der Höhle auf der Bühne erscheint²⁶⁹, in der Nähe derselben²⁷⁰. Außerdem sei darauf hinzuweisen, dass der von Odysseus angesprochene Späher schon zu Beginn des Stückes mit unseren beiden Schauspielern von der linken *πάροδος* in das Blickfeld des Publikums rückt. Er ist es auch, über den in Vers 125 die Figur des Odysseus angibt, diesen zum Schiff zurückzuschicken, und dann ab Vers 134 mit demselben die Bühne durch die linke *πάροδος* verlässt:

ΟΔ. σὺ μὲν μένων νυν κείνον ἐνθάδ' ἐκδέχου,
ἐγὼ δ' ἄπειμι, μὴ κατοπτρευθῶ παρών,
καὶ τὸν σκοπὸν πρὸς ναῦν ἀποστελῶ πάλιν. (Soph. Phil. 123-125)

Od. *Du bleib und nimm hier jetzt jenen auf,
ich aber werde weggehen, damit ich nicht gesehen werde, wenn ich da
bin, und werde den Späher wieder zum Schiff schicken.*

Bevor er jedoch für den Zuschauer nicht mehr auf der Bühne zu sehen ist, informiert der Schauspieler des Odysseus das Publikum noch darüber, dass er denselben, nachdem ein bisschen Zeit vergangen ist – der Text verrät uns, dass dieser spätestens ab Vers 542 auf der Bühne gewesen sein muss –, als Schiffsmann verkleidet wieder auftreten lassen wird, um die Intrige gegen Philoktet noch glaubhafter zu gestalten²⁷¹:

καὶ δεῦρ', ἐάν μοι τοῦ χρόνου δοκῇτέ τι
κατασχολάζειν, αὖθις ἐκπέμψω πάλιν
τοῦτον τὸν αὐτὸν ἄνδρα, ναυκλήρου τρόποις
μορφὴν δολώσας, ὥς ἂν ἀγνοία προσῇ·
οὗ δῆτα, τέκνον, ποικίλως αὐδωμένου
δέχου τὰ συμφέροντα τῶν ἀεὶ λόγων.

²⁶⁷ vgl. Jebb (²1898), 5 und Webster (1970), 8.

²⁶⁸ vgl. Kamerbeek (1980), 34 und Schein (2013), 127. Jebb (²1898), 15 hingegen lässt den stummen Begleiter von der Bühne durch die linke *πάροδος* gehen.

²⁶⁹ vgl. Kamerbeek (1980) 10; Taplin (²1985), 47 und Schein (2013), 159.

²⁷⁰ vgl. dazu auch Dräger (2012), 9, der keine Regieanweisung an dieser Stelle vorschlägt. Daraus schlussfolgere ich, dass sich der Statist noch immer auf der Bühne befinden muss.

²⁷¹ vgl. Schein (2013), 143.

[...] (Soph. Phil. 126-131)

*Und da, wenn ihr mir in der Zeit etwas zu müßig
zu sein scheint, werde ich denselben Mann wieder zurückschicken,
nachdem ich ihn nach der Art eines Schiffmanns listig verkleidet hab,
damit es zu Unerkennbarkeit komme:
Nachdem dieser, Kind, verschiedene Sprüche von sich egeben hat,
nimm dir jeweils das Nützliche seiner Reden heraus.*

Während nun der von einem Statisten gespielten Späher sich in der Nähe der Höhle aufhält, um nach unserem Protagonisten Ausschau zu halten, versucht Odysseus, Neoptolemos klar zu machen, dass es keine Alternative zu dem Plan, Philoktet zu täuschen und diesem den Bogen abzunehmen, gibt. Obwohl sich Letzterer zunächst weigert, derart schäbig zu handeln, stimmt er schließlich zu:

NE. ἴτω· ποιήσω, πᾶσαν αἰσχύνην ἀφείξ. (Soph. Phil. 120)

Ne. *Es soll so sein: Ich werde es tun, nachdem ich jegliches Schamgefühl von mir abgeworfen habe.*

Odysseus verlässt also ab Vers 134 das Bühnengeschehen mit dem Begleiter/Späher²⁷² durch die linke *πάροδος* und überlässt dem Schauspieler des Neoptolemos inklusive Chor, der sich gleich im selben Moment durch denselben Parodoszugang²⁷³ auf die Orchestra bewegt und somit für das Publikum sichtbar wird, den Schauplatz des Dionysostheaters.

4.1.1.2. Wie sah das Bühnenbild aus?

Auch wenn es zunächst nicht so wirken mag, dürfte die Szenerie des sophokleischen *Philoktet* trotz der Tatsache, dass die Tragödie zu den späten Stücken unseres Dichters zählte, dennoch für das Publikum des 5. Jhs. v Chr. außergewöhnlich²⁷⁴ gewesen sein. Denn wie Pickard-Cambridge richtig in seiner Monographie *The Theatre of Dionysus in Athens* bemerkt²⁷⁵, müssten immerhin vier²⁷⁶ von den sieben uns vollständig erhaltenen Stücken des Sophokles vor einem Bühnenhaus, das einen Palast darstellte, inszeniert worden sein. Gerade weil der Zuschauer im Dionysostheater bzw. der Leser/die Leserin des griechischen

²⁷² vgl. Dräger (2012), 15.

²⁷³ vgl. Kamerbeek (1980), 44.

²⁷⁴ vgl. Schein (2013), 13.

²⁷⁵ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 47.

²⁷⁶ Dazu zählen die *Antigone*, *Elektra*, *Oedipus rex* und die *Trachinierinnen*.

Textes im Prolog vom Schauspieler des Odysseus darüber informiert wird, dass der Schauplatz einen verlassenen Strand der Insel Lemnos darstellt und dass unser verwahrloster und von Schmerzen gequälter Protagonist in einer Höhle haust, dürfte ein dementsprechend gestaltetes Bühnenbild überflüssig gewesen sein: Die Idee, auf das Bühnenhaus Planen anzubringen, die eine Felswand andeuteten²⁷⁷, macht hier keinen Sinn, da Sophokles durch diese präzise Beschreibung des Spielortes nicht ohne Grund das Vorstellungsvermögen des Publikums fördert. Der Schauplatz dieser Tragödie dürfte hauptsächlich durch den griechischen Text, den die Schauspieler von sich gaben, für das Publikum des 5. Jhs. v Chr. evoziert worden sein²⁷⁸. Zur Gestaltung der Höhle bzw. Grotte, die gleichzeitig auch die Behausung unseres Protagonisten darstellt, stieß ich bei der Recherche auf verschiedene Lösungsvorschläge, die wiederum unterschiedliche inszenierungstechnische Vorgänge auf der Bühne zulassen:

Demnach stellt sich zunächst die Frage, wie viele Aus- bzw. Eingänge dieselbe auf der Bühne des späten 5. Jhs. v. Chr. aufzuweisen hatte, die auch tatsächlich für das Publikum sichtbar waren. Dabei ließen folgende Verse diese Überlegung zu:

ΟΔΥΣΣΕΥΣ [...]

ἀλλ' ἔργον ἤδη σὸν τὰ λοιφ' ὑπηρετεῖν,
σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
τοιάδ', [...] (Soph. Phil. 15-17)

Odysseus [...]

*Jetzt ist es deine Aufgabe, mich beim Übrigen zu unterstützen,
und in Erfahrung zu bringen, wo hier ein zweimündiger Felsen ist,
und zwar ein derartiger [...]*

Mit dem Auftrag des Odysseus an Neoptolemos, eine Höhle mit zwei Öffnungen zu finden, dürften die Zuschauer darüber informiert worden sein, dass dieselbe auch mit einer dementsprechenden Anzahl von Aus- bzw. Eingängen ausgestattet war. Ob jedoch alle beide „Türen“ für das Publikum auf der Bühne zu sehen waren, ist in der Forschung umstritten.

Für die Ansicht, dass die Grotte des Philoktet mit einem für das Publikum sichtbaren vorderen und einem hinter dem Bühnenhaus für den Zuschauer nicht wahrnehmbaren

²⁷⁷ vgl. Pickard-Cambridge (1946), 50.

²⁷⁸ Siehe dazu Anm. 122.

Eingang ausgestattet wurde, plädiert die Mehrheit²⁷⁹ der Forschung. Webster äußert sich in seinem Kommentar dazu folgendermaßen:

[...]“the cave was conceived as a kind of tunnel, so that it also has an entrance behind, through which Philoctetes initially appears.”²⁸⁰

Die Höhle müsste somit, wenn wir dieser Vorstellung folgen, wie ein Tunnel konstruiert worden sein. Mit dieser Lösungsvariante geht auch oft der Vorschlag einher, dass sich der Schauspieler des Philoktet bei seinem ersten Auftritt in Vers 219 in der für das Publikum sichtbaren Öffnung²⁸¹ gezeigt hat. Diese Vorgehensweise auf der Bühne setzt aber wiederum voraus, dass derselbe einen hinterszenischen Eingang in die Höhle verwendet hat. Webster verweist in seinem Kommentar auf folgende Textstelle:

NE. νῦν μέν, ἴσως γὰρ τόπον ἐσχατιαῖς
προσιδεῖν ἐθέλεις ὄντινα κεῖται,
δέρκου θαρσῶν· ὅποταν δὲ μόλη
δεινὸς ὁδίτης τῶνδ’ οὐκ μελάθρων,
πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν. (Soph. Phil. 144-149)

Ne. Jetzt, denn vielleicht möchtest du sehen, an welcher Stelle
der Ort in der Ferne liegt, schau dich um und sei zuversichtlich: Wenn
aber der schreckliche Wanderer aus diesen Hallen da kommt,
dann hilf mir jeweils und versuche, mir augenblicklich zu dienen.

Neoptolemos fordert den Chor auf, solange unser Protagonist nicht erscheint, dessen Behausung anzusehen, falls er aber aus derselben kommen sollte, ihm zu helfen und zur Seite zu stehen. Das griechische Wort *μελάθρων* in Vers 147, das sich an dieser Stelle am besten mit (Be)hausung übersetzen lässt, spricht laut Webster für die Inszenierungsvariante,

²⁷⁹ vgl. Woodhouse, W. J.: The scenic arrangements of the Philoktetes of Sophocles. In: The Journal of Hellenic Studies 32 (1912), 241f.; Pickard-Cambridge, 50; Webster (1970), 8; Kamerbeek (1980); Taplin (²1985), 47 und Schein (2013), 13.

²⁸⁰ Webster (1970), 8.

²⁸¹ vgl. Webster (1970), 8; Kamerbeek (1980), 53; Taplin (²1985), 47 und Schein (2013), 162. Jebb (²1898), 45 hingegen lässt Philoktetes durch die rechte *πάροδος* gehen. Ich plädiere jedoch dafür, dass der rechte Parodoszugang im gesamten Stück nicht ein einziges Mal verwendet wird, da diese Inszenierungsvariante v. a. das Publikum darauf aufmerksam machen würde, welche Optionen unserem Protagonisten im Verlauf der Handlung zur Verfügung stehen: Entweder er segelt mit Odysseus und Neoptolemos nach Troja oder er wird erneut auf der unbewohnten Insel Lemos zurückgelassen. Siehe dazu besonders Schein (2013), 14.

Philoktet in Vers 219 durch die für die Zuschauer sichtbare Öffnung der Höhle gehen zu lassen.

Diese Inszenierungsvariante schließt aber meiner Meinung nach nicht die Möglichkeit aus, beide Öffnungen, die Odysseus in Vers 16 anspricht, für das Auditorium auf der Bühne kenntlich zu machen²⁸². Die Tatsache nämlich, dass die Grotte mit zwei Ein- bzw. Ausgängen versehen war, wird im griechischen Text immerhin dreimal²⁸³ betont. So dürfte die zweite Öffnung wohl mit der zweiten bzw. dritten Tür, die sich auf der rechten bzw. linken Seite vom zentralen Bühnentor befand und die der Schauspieler auf Wunsch des Odysseus betritt, um sich ein Bild vom Inneren der Höhle zu machen, gleichgesetzt worden sein. Denn wieso sollte damit die Hintertür des Bühnengebäudes gemeint sein? Dass es eine solche gab, wusste das Publikum ja.

Des Weiteren stellt sich im Hinblick auf den Selbstmordversuch Philoktets in Vers 1001 – dieser wird von Dienern des Odysseus daran gehindert, sich vom Fels zu stürzen – die Frage, ob bzw. auf welche Weise die Höhle auf der Bühne erhöht war²⁸⁴, um das eben angesprochene Vorhaben des Protagonisten so glaubhaft wie möglich zu gestalten. Webster schreibt in der Einleitung seines Kommentars zum sophokleischen *Philoktet* folgendes:

*“The central door gave in to a stage which was raised by a few steps above the orchestra. Tableaux, such as Ajax surrounded by the slaughtered sheep, could be presented on a kind of trolley (ekkyklema) pushed through the central door; it is highly probable that the ekkyklema was pushed out at the beginning of this play as it would give a certain amount of extra height to the floor of Philoctetes’ cave and make his threat (1001) to throw himself off to the cliff more convincing.”*²⁸⁵

Den Vorschlag, die Öffnung der Höhle in der Mitte des Bühnenhauses leicht zu erhöhen²⁸⁶, halte ich für wenig plausibel. Die Idee Websters, dies mit einem *ἐκκύκλημα* umzusetzen²⁸⁷, schließe ich zwar nicht aus, halte ich aber nicht für zwingend notwendig. Unter Umständen könnte aber eine Leiter²⁸⁸ für den Schauspieler des Philoktet als Hilfsmittel gedient haben, um auf die Höhle bzw. das Bühnenhaus zu klettern und anschließend vom Versuch, sich vom Felsen zu stürzen, abgehalten zu werden.

²⁸² vgl. Robinson, D. B.: Topics in Sophocles’ Philoctetes. In: The Classical Quarterly 19 (1969), 34-41 und Davidson, J. F.: The cave of Philoctetes. In: Mnemosyne 43 (1990), 313-15.

²⁸³ vgl. Soph. Phil. 16, 159 und 952.

²⁸⁴ vgl. Schein (2013), 13.

²⁸⁵ Webster (1970), 8.

²⁸⁶ vgl. Mastronarde (1990), 285.

²⁸⁷ vgl. Webster (1960), 8.

²⁸⁸ Zu den technischen Hilfsmitteln vgl. auch Unruh, W.: Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum. In: Maske und Kothurn 11 (1965), 289-305.

4.1.2. Das einzige Stasimon (676-729) und die Rolle des Chores

Bemerkenswert ist meines Erachtens auch das Auftreten des Chores im *Philoktet* des Sophokles, da dieser meiner Meinung nach in diesem Stück definitiv nicht nur als allwissender Kommentator, der durch seine Äußerungen die allgemein moralischen Vorstellungen untermauert, fungiert, sondern in erhöhtem Maß auch in die dramatische Handlung miteingebunden wird, indem er v. a. die Figur des Neoptolemos bei der von Odysseus geplanten Intrige gegen unseren Protagonisten unterstützt²⁸⁹. Dass der Chor in das Handlungsgeschehen wie in den Tragödien des Sophokles miteinbezogen werden sollte, weist auch Aristoteles in seiner *Poetik* hin:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῶριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. (Aristot. Poet. 1456a 25-27)

Es ist nötig, den Chor wie einen der Schauspieler zu behandeln, ihn als einen Teil des Ganzen anzusehen und ihn in die Handlung miteinzubinden, und zwar nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles.

Es irritiert allerdings, dass dieser auf kein spezielles Werk unseres Dichters verweist, sondern lediglich Sophokles in seiner Fähigkeit, den Chor wie einen Schauspieler in die Handlung seiner Tragödien miteinzubeziehen und diesen somit als Teil des Ganzen agieren zu lassen, hervorhebt. Auch Cynthia Gardiner²⁹⁰ sowie Gerhard Müller²⁹¹ sehen keinen Grund, davon auszugehen, dass sich der Chor im *Philoktet* merklich anders verhalte als in den anderen uns erhaltenen Stücken des Sophokles. Letzterer äußert sich dazu folgendermaßen:

„Ich meine nun, dass alle Charakteristika des Philoktet-Chores prinzipiell auch alle Charakteristika aller anderen sophokleischen Chöre sind.“²⁹²

²⁸⁹ vgl. Schein (2013), 18.

²⁹⁰ vgl. Gardiner, J. P.: *The Sophoclean chorus: A study of character and function*. Iowa City: Iowa University Press 1987, 13.

²⁹¹ vgl. Müller, G.: *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*. In: Diller, H. (Hg.): *Sophokles*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, 212-238.

²⁹² Müller (1967), 217.

Müller begründet seine Ansichtsweise damit, dass unser Dichter zwar den Chor als Mitspieler hinsichtlich der Gestalt des Philoktet agieren lässt, letztendlich aber nur Neoptolemos derjenige ist, der zur Erkenntnis und zum Recht des Protagonisten vordringt²⁹³. Doch auch wenn mir seine Argumentation gut durchdacht zu sein scheint, so lenkt diese aber noch lange nicht von der Tatsache ab, dass sich im sophokleischen *Philoktet* nur ein Stasimon²⁹⁴, das sich von Vers 676 bis 729 erstreckt, finden lässt:

In diesem beklagt der auf der Bühne allein zurückgelassene Chor das Leid des Protagonisten und äußert sein tiefes Mitgefühl mit demselben. Die Tatsache, dass Sophokles sein spätes Werk mit nur einem Stasimon versieht, ist meines Erachtens schon ein starker Beweis dafür, dass der Chor in seiner Funktion als allwissender Kommentator zurücktritt und stattdessen mehr in die dramatische Handlung eingebunden wird. Außerdem fungiert dieser, auch wenn er nicht, wie Gerhard Müller richtig in seinem Aufsatz *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern* beobachtet hat, die Erkenntnis und das Recht des Philoktet erreichen kann, doch im gesamten Verlauf der Handlung als Untergebener des Neoptolemos²⁹⁵ und übernimmt somit auch mehr oder weniger die Rolle eines Schauspielers. Dass der Chor die Anordnungen des Neoptolemos gegen den Protagonisten befolgen wird, wird sogleich im Einzugslied (135-218) deselben deutlich:

ΧΟΡΟΣ

τί χρῆ τί χρῆ με, δέσποτ', ἐν ξένα ξένον
στέγειν ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἐτέρας
προύχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον
Διὸς σκῆπτρον ἀνάσσεται.
σὲ δ', ὦ τέκνον, τόδ' ἐλήλυθεν
πᾶν κράτος ὠγύγιον· τό μοι ἔννεπε
τί σοι χρεῶν ὑπουργεῖν. (Soph. Phil. 135-143)

Chor

*Was ist nötig, was ist nötig, mein Befehlshaber, im fremden
Land Fremdes zu verschweigen oder was dem misstrauischen Mann
zu berichten?
Sag's mir! Denn die Fähigkeit steht über einer anderen Fähigkeit
und die Einsicht bei jedem, über den das göttliche
Szepter des Zeus herrscht.*

²⁹³ ebda.

²⁹⁴ vgl. Schein (2013), 18.

²⁹⁵ ebda.

*Dich aber, o Kind, hat diese ganze Macht
von Anfang an überannt: Sag mir,
in welcher Angelegenheit ich dich unterstützen soll!*

Diese eben erwähnten Punkte sowie der Umstand, dass – auch Schein²⁹⁶ bemerkt es in seinem Kommentar zum sophokleischen *Philoktet* – der Chor, wenn von dem einzigen Stasimon abgesehen wird, selten einen Gedanken äußert, mit dem sich das Publikum identifizieren²⁹⁷ könnte, ließen mich von der Annahme ausgehen, dass Letzterer sehr wohl außergewöhnliche Charakteristika aufzuzeigen hat.

4.1.3. Der Auftritt des Herakles in der Exodos (1218-1471)

Das letzte Kapitel meiner Diplomarbeit soll sich mit der Frage beschäftigen, auf welche Weise Herakles für das Publikum als Göttererscheinung *deus ex machina* sichtbar geworden ist. Bevor ich jedoch näher darauf eingehen werde, sei der Inhalt der Exodos, in der es zunächst zur Auseinandersetzung zwischen Odysseus und Neoptolemos kommt, noch kurz skizziert:

Letzterer ist fest dazu entschlossen, zu Philoktet zurückzukehren und diesem wieder den Bogen zu geben. Odysseus möchte dies aber nicht zulassen und versucht, den Sohn des Achill zuerst mit Drohungen von seinem Vorhaben abzuhalten. Schließlich, als sich dieser nicht mehr anders zu helfen weiß, zückt er sein Schwert:

ΟΔ. *χεῖρα δεξιὰν ὀρᾷς κώπης ἐπιψαύουσαν;* (Soph. Phil. 1254-1255)

Od. *Siehst du, dass die rechte Hand den Griff des Schwertes berührt?*

Nachdem Neoptolemos nicht nur Odysseus gedroht, sondern auch das Publikum darüber informiert hat, dasselbe zu tun, entfernt sich der Sohn des Laertes mit der Begründung, dem Heer, das sich später an ihm rächen soll, von den Geschehnissen zu berichten, aller Wahrscheinlichkeit nach ab Vers 1257 etwas von Neoptolemos weg – wir gehen davon aus, dass Odysseus an dieser Stelle nicht die Wahrheit sagt –, um in weiterer Folge ab Vers 1293 plötzlich wieder aus seinem Versteck²⁹⁸ hervorspringen²⁹⁹ zu können, um wiederum zu

²⁹⁶ vgl. Schein (2013), 19.

²⁹⁷ Der Chor gibt, sehen wir von dem einzigen Stasimon in diesem Stück ab, weder einen allgemeinen Ratschlag, der das Publikum erreichen könnte, noch tritt er in irgendeiner Art und Weise neutral auf, da dieser ja durchgehend als Mitspieler der Intrige gegen Philoktet agiert.

²⁹⁸ vgl. Webster (1970), 149, der davon ausgeht, dass Odysseus den Dialog zwischen Philoktet und Neoptolemos von einem der zwei Paradoszugänge beobachtet hat. In welcher *πάροδος* sich der Schauspieler des Odysseus allerdings befindet, erwähnt er nicht. Dieser Idee folgend wäre es meines Erachtens am naheliegendsten, dass der linke Zugang an dieser Stelle benutzt wurde.

verhindern, dass Philoktet von Neoptolemos seinen Bogen erhält. Gleich darauf ruft Neoptolemos nach unserem Protagonisten, der ab Vers 1265 beim sichtbaren Eingang der Höhle mit folgenden Worten erscheint:

ΦΙ. τίς αὖ παρ' ἄντροις θόρυβος ἴσταται βοῆς;
τί μ' ἐκκαλεῖσθε; τοῦ κεχρημένοι, ξένοι;
ὦμοι· κακὸν τὸ χρῆμα. μῶν τί μοι μέγα
πάρεστε πρὸς κακοῖσι πέμποντες κακόν; (Soph. Phil. 1263-1266)

Phi. Was für ein lauter Schrei kommt wieder bei der Höhle auf?
Warum ruft ihr mich heraus? Was braucht ihr, Fremde?
Weh mir: Es handelt sich um einen schlechten Bedarf. Ihr seid doch
wohl nicht als solche hier, die ihr zu den Übeln noch ein großes Übel
schickt?

Dieser ist über die Rückkehr des Neoptolemos wenig erfreut und wünscht unter den Griechen besonders den Atriden den Tod:

ΦΙ. [...]
ὄλοισθ', Ἀτρεΐδαι μὲν μάλιστ', ἔπειτα δὲ
ὁ Λαρτίου παῖς, καὶ σύ. (Soph. Phil. 1285-1286)

Phi. [...]
Ihr sollt zugrunde gehen, zuerst die Atriden, dann
der Sohn des Laertes und du!

Da gibt ihm der Sohn des Achill den Bogen zurück, als plötzlich – ich habe es gerade vorhin angesprochen – der Schauspieler des Odysseus hervorspringt und diesen Vorgang noch verhindern möchte. Doch es ist schon zu spät: Philoktet hat bereits seinen Bogen auf ihn gerichtet. Neoptolemos fährt jedoch dazwischen, indem er unserem Protagonisten in den Arm fällt und somit Odysseus die Möglichkeit gibt, durch die linke *πάροδος* ab Vers 1302³⁰⁰ zu entfliehen. Nach dem gescheiterten Versuch des Neoptolemos, Philoktet mit seiner

²⁹⁹ vgl. Dräger (2012), 79 und Schein (2013), 316.

³⁰⁰ vgl. Dräger (2012), 80, der an dieser Stelle lediglich die Bemerkung macht, dass Odysseus entflieht. Welchen Parodoszugang der Schauspieler benützt, ist hier nicht angegeben. Ich plädiere allerdings erneut für die linke *πάροδος*, da der Schauspieler des Odysseus im letzten Verlauf der Handlung nicht mehr auf der Bühne erscheint. Es wäre absurd, wenn dieser durch die rechte *πάροδος* das Bühnengeschehen verlasse. Denn wieso sollte er in das Landesinnere der Insel Lemnos fliehen wollen?

Überredungskunst freiwillig zur Reise nach Troja zu bewegen, wird nun Herakles für das Publikum ab Vers 1409 sichtbar.

Durch die Entscheidung unseres Dichters, dessen Auftritt im griechischen Text nicht anzukündigen³⁰¹, sondern lediglich ein paar Augenblicke früher auf die Pfeile desselben hinzuweisen³⁰², dürfte beim Publikum des 5. Jhs. v. Chr. einen eindrucksvollen Effekt hinterlassen haben. Dementsprechend plötzlich³⁰³ müsste auch Herakles in das Blickfeld der Zuschauer geraten sein. Bei der Beantwortung der Frage, wie ein solches Auftreten auf der Bühne des späten 5. Jhs. v. Chr. vonstatten gegangen sein soll, finden sich allerdings verschiedene Lösungsvorschläge.

Jebb unterscheidet in seinem Kommentar zum sophokleischen *Philoktet* hinsichtlich eines *deus ex machina*-Auftritts zwei inszenierungstechnische Varianten³⁰⁴: Wurde ein Erscheinen einer Gottheit im griechischen Text angekündigt, dürfte seines Erachtens wohl eine *μηχανή*, d. h. ein Hebekran, zum Einsatz gekommen sein. Im Falle eines plötzlichen Auftritts hingegen, müsste wohl seiner Meinung nach auf ein *θεολογεῖον*³⁰⁵ zurückgegriffen worden sein.

Webster³⁰⁶ dagegen rechnet damit, dass Herakles auf dem Dach des Bühnenhauses seine Verse gesprochen hat, nachdem dieser an derselben Stelle in das Blickfeld des Publikums gerückt war. Auf die Frage, wie der Schauspieler auf das Dach gekommen ist bzw. auf welche Weise er dorthin positioniert wurde, konnte ich erneut mehrere Lösungsvarianten finden: Webster³⁰⁷ macht den Ort des Auftritts durch ein Treppenhaus zugänglich, während Schein³⁰⁸ den Schauspieler des Herakles durch eine *μηχανή* auf denselben Standplatz heben lässt.

Ich folge in dieser Angelegenheit dem Vorschlag Websters, Herakles durch ein Treppenhaus auf das Bühnendach kommen zu lassen³⁰⁹. Besonders überzeugend erscheint mir diese Idee

³⁰¹ Siehe dazu auch Eur. Iph. T. 1435: Der Zuschauer wird auch in dieser Tragödie nicht darauf aufmerksam gemacht, dass eine Gottheit erscheinen wird.

³⁰² vgl. Soph. Phil. 1406: *ΦΙ. βέλεσι τοῖς Ἡρακλέους.*

³⁰³ vgl. Jebb (21898), 217; Kamerbeek (1980), 19 und Schein (2013), 14.

³⁰⁴ vgl. Jebb (21898), 217.

³⁰⁵ Was genau ein *θεολογεῖον* war, welche Funktion es hatte und dass dieses im 5. Jh. v. Chr. noch nicht existiert haben soll, habe ich bereits im Kapitel *Erzeugung von Raum und die Funktion des Bühnenhauses: Das griechische Schiffslager und Aias' Hütte* erwähnt. Siehe dazu auch Schein (2013), 14, der bei einem unangekündigten Auftritt einer Gottheit mit dem Einsatz einer *μηχανή* rechnet.

³⁰⁶ Webster (1970), 8 und 156. Auch Kamerbeek (1980), 156 sowie Schein (2013), 14 nehmen an, dass Herakles am Bühnendach zu Neoptolemos und Philoktet gesprochen hat.

³⁰⁷ vgl. Webster (1970), 8.

³⁰⁸ vgl. Schein (2013), 14.

³⁰⁹ Ich verweise an dieser Stelle auf Reinhardt (1976), 199: „Die abschließende Erscheinung eines Gottes ist, als äußere Form betrachtet, eine Nachahmung der längst zu dieser Zeit konventionell gewordenen Bühnentechnik des Euripides.“ Da uns das Datum der Uraufführung des sophokleischen *Philoktet* bekannt ist und wir diese somit als spätes Werk unseres Dichters bezeichnen dürfen, können wir, wenn wir Reinhardt Glauben schenken wollen, auch davon ausgehen, dass der Einsatz einer *μηχανή* zu diesem Zeitpunkt schon Usus gewesen sein dürfte. Bloß aber weil Euripides die *μηχανή* oft verwendete, heißt es nicht, dass jeder Tragiker darauf zurückgriff. Zu der Entwicklung der neuen

nämlich dann, wenn wir davon ausgehen, dass die Pfeile, die drei Verse vor seinem Auftritt angesprochen werden, als Stichwort für den Auftritt des Gottes angesehen werden. Demnach hat auch der Schauspieler drei Verse Zeit, um auf dem Dach des Bühnengebäudes zu erscheinen. Der Gebrauch einer *μηχανή* wäre an dieser Stelle aus zeitlichen Gründen zu verneinen. Die These, dass das *θεολογεῖον* in dieser Szene eingesetzt wurde, schließe ich aus, da – ich habe bei der genauen Stellenanalyse zum sophokleischen *Aias* schon darauf hingewiesen – eine solche Plattform aller Wahrscheinlichkeit nach dem Publikum des 5. Jhs. v. Chr. noch nicht bekannt war.

Herakles jedenfalls macht, nachdem er auf das Dach des Bühnenhauses gekommen ist, unseren Protagonisten darauf aufmerksam, dass es der Wille des Göttervaters Zeus sei, dass Neoptolemos und er nach Troja segeln. Außerdem werde er für seine Leiden durch den Ruhm in Troja entschädigt werden. Nach dem Auftritt unserer Gottheit³¹⁰ erklärt sich Philoktet damit einverstanden, mit Neoptolemos nach Troja zu fahren und entfernt sich, als er sich von seiner Höhle bzw. Grotte verabschiedet hat, mit Letzerem inklusive Chor zum Schiff³¹¹.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Es wäre verfehlt, eine moderne Aufführung des *Aias*, des *Oedipus rex* oder eine des *Philoktet* daran zu messen, inwiefern sie auf die antiken Aufführungsbedingungen eingeht und selbst im Rahmen dessen bleibt, was in Athen des 5. Jhs. v. Chr. auf einer Bühne dargestellt wurde bzw. werden konnte. Es ist zu beachten – ich habe in der Einleitung meiner Arbeit schon darauf hingewiesen –, dass einerseits die antiken Tragödien nicht im Vorhinein für eine Wiederaufführung gemacht wurden, andererseits die Rahmenbedingungen des Theaters von heute grundlegend andere sind. Wenn also versucht würde, eine antike Tragödie so zu inszenieren, wie es bei den Großen Dionysien Usus war, würde ein modernes Publikum ohne weitere Vorkenntnisse zur tragischen Tradition der alten Griechen nicht verstehen können, was auf der Bühne vor sich geht. Demnach ist es erforderlich, die uns erhaltenen Tragödien behutsam und mit Sachverständnis auf eine moderne Bühne zu übersetzen, ohne dabei den Inhalt zu verfälschen und damit die Wirkung zu schmälern. Wie häufig ein solches Vorhaben glückt, lässt sich daran ablesen, dass der antike Kanon der Tragödien fest im westlichen Theaterbetrieb verankert ist und die antike Tragödie nach wie vor eine Gattung darstellt, der sich ein Mensch mit Affinität zum Theater nur schwer

Theatertechnik sei außerdem auf das Kapitel *Theaterkonventionen und Requisiten des 5. Jhs. v. Chr.* in meiner Arbeit hingewiesen.

³¹⁰ Dieser dürfte wohl ab Vers 1452 für das Publikum nicht mehr sichtbar sein. Siehe dazu Dräger (2012), 89 und Schein (2013), 342.

³¹¹ Demnach müsste wieder die linke *πάροδος* verwendet worden sein.

entziehen kann. Das Ziel meiner vorliegenden Arbeit ist nicht, Empfehlungen für moderne Inszenierungsversuche zur Verfügung zu stellen, sondern ein scharfes – soweit es die mir zur Verfügung stehenden Quellen erlauben – Bild von der Uraufführung der drei Tragödien zu zeichnen sowie dem Leser/der Leserin durch die Skizzierung der antiken Theaterkonventionen das Textverständnis bei der Lektüre dieser Werke zu erleichtern.

Dabei habe ich bewusst drei Tragödien des Sophokles ausgewählt, die im Hinblick auf das Datum der Uraufführung – die Datierung des *Aias* und besonders die des *Oedipus rex* konnte bedauerlicherweise nur errahnt werden – etwa in gleich großen zeitlichen Abständen auseinanderliegen, um die Entwicklung des antiken Theaters besonders in Bezug auf die Inszenierungstechnik unseres Tragikers Sophokles, die sich im Laufe dieser Zeitspanne vollzogen hat, aufzuzeigen.

Im *Aias*, der vermutlich ältesten uns erhaltenen Tragödie des Dichters, versuchte ich v. a. die Frage zu klären, auf welche Weise der Auftritt der Athene im Prolog gestaltet wurde. Dabei entschied ich mich für den Lösungsvorschlag, diese die Bühne nach dem Schauspieler des Odysseus betreten zu lassen, um so ihre Rolle als Schutzgöttin und die damit einhergehenden Sorgen um Odysseus zum Ausdruck zu bringen. Den Einsatz von Bühnenmaschinen schließe ich an dieser Stelle aus. Auch beschäftigte ich mich mit der Problematik, den Szenenwechsel in Vers 815 sowie den Selbstmord des Protagonisten vor den Augen aller Zuschauer darzustellen. Ich folgte an dieser Stelle Scott Scullion, der in seiner Monographie *Three Studies in Athenian Dramaturgy* davon ausgeht, dass der Schauplatz des verlassenen und bewaldeten Ortes, an dem sich der Protagonist umbringt, auf der einen Seite des Bühnenhauses zu sehen war und der Eingang zu dessen Holzhütte auf der anderen Seite. Außerdem vertraute ich hier besonders dem griechischen Text, der uns schon kurz vor³¹² diesem Szenewechsel darüber informiert, dass Aias sich an einen entlegenen Ort begeben wird. Die antike Bühnenkonvention, furchtbare Geschehnisse lediglich durch einen Botenbericht wiederzugeben, musste ich bei der Darstellung des Selbstmordes unseres Protagonisten umgehen. Das überaus seltene Abtreten des Chores während des Handlungsverlaufs der Tragödie, der durch den ausdrücklichen Wunsch der Tekmessa durchgesetzt wird, sowie die Tatsache, dass auch Letztere, um unseren Protagonisten zu finden und ihn von seinem Vorhaben abzuhalten, die Bühne verlässt, veranlasste mich zu der Annahme, Aias' Selbstmord am zentralen Punkt der Orchestra vor den Augen aller Zuschauer darzustellen. Auch die ähnlich verlaufenden Auf- und Abtritte des Menelaos, seines Bruders Agamemnon sowie die des Odysseus und des Teukros während des Streits über die Frage, ob Aias denn bestattet werden dürfe oder nicht, waren Thema meiner Arbeit.

³¹² vgl. Soph. Ai. 66-658.

Für die detaillierte Stellenanalyse beim *Oedipus rex* half mir vor allem die Monographie *Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles' Oedipus the king* Drew Griffiths, die sich ausschließlich mit inszenierungstechnischen Problemen im selben Werk beschäftigt. Den Vorschlag, unseren Protagonisten humpelnd auf der Bühne erscheinen zu lassen, schloss ich mit der Antwort, dass nirgends im griechischen Text Hinweise auf einen auffälligen Gang des Ödipus zu finden sind und sich ein solches Auftreten nicht mit der Wirkung seines Charakters vereinbaren lässt, aus. Neben dem nicht wirklich zu lösenden Problem von Kreons Auf- und Abtritt in dieser Tragödie, war es anschließend interessant, festzustellen, dass sich unser Dichter dafür entschieden hat, die Figur des Teiresias in seiner Variante des Ödipus-Mythos früher auf die Bühne kommen zu lassen und dabei auf inszenierungstechnische Schwierigkeiten gestoßen ist. Ebenfalls bemerkenswert war es für mich, aufzuzeigen, wie nicht – der Leser/die Leserin müsste es bei der Lektüre des griechischen Textes zunächst vermuten – der Hirte, sondern der Bote aus Korinth – es handelt sich dabei ebenfalls um eine Entscheidung des Dichters, den Handlungsverlauf so zu gestalten – zuerst mit der eigentlichen Absicht, eine gute Nachricht zu verkünden, auf die Bühne kommt, ein Detail nach dem anderen ausplaudert und der Schauspieler der Iokaste ab Vers 1042 schließlich alle Zusammenhänge erkennt. Nicht nur die Tatsache, dass Iokaste tatenlos dabei zusehen muss, wie die Ereignisse ihren Lauf nehmen, sondern auch der Effekt, den die dramatische Technik des Sophokles mit diesem Vorgang erzeugt, auch noch den Zuschauer des 5. Jhs. v. Chr. in die Handlung derartig miteinzubeziehen, dürfte einen gewaltigen Eindruck beim Publikum hinterlassen haben. Schließlich ging ich im letzten Kapitel zur Tragödie *Oedipus rex*, v. a. der Frage nach, wie der Protagonist nach dem Botenbericht, dass sich Iokaste erhängt und ihr Sohn bzw. Mann sich mit ihren goldenen Gewandnadeln die Augen ausgestochen hat, auf der Bühne erschienen ist. Am plausibelsten erschien mir hier der Vorschlag, den Schauspieler des Ödipus mit einer neuen Maske auftreten zu lassen.

Bei der Bearbeitung des sicher datierten *Philoktet*, der zu den späten Werken unseres Dichters zählt, stieß ich auf so manche bühnen- sowie inszenierungstechnische Erneuerung: So dürfte das Bühnenbild, das aller Wahrscheinlichkeit nach die Höhle unseres Protagonisten darstellte, einen ungewöhnlichen Eindruck auf das Publikum hinterlassen haben: Die Behausung des Philoktet nämlich, die mit der eben angesprochenen Höhle gleichzusetzen ist, müsste, wenn wir dem griechischen Text folgen, zwei Ein- bzw. Ausgänge gehabt haben, von denen der eine das zentrale Bühnentor darstellte und der andere einen Nebeneingang auf der rechten bzw. linken Seite. Auch dürfte dieselbe auch tunnelartig konstruiert worden sein, wenn wir dem Inszenierungsvorschlag, Philoktet aus der Höhle kommen zu lassen, folgen wollen. Auch der Umstand, dass der Protagonist beim Versuch, sich vom Felsen zu stürzen, vorher wohl eine Leiter verwendet haben dürfte, um auf die Höhle zu klettern, müsste für die Zuschauer ungewöhnlich gewesen sein. Besonders

das einzige Stasimon, das diese Tragödie aufzuweisen hat, und die Rolle des Chores, der im gesamten Verlauf des Stückes als Mitspieler der Intrige gegen Philoktet fungiert, sind für mich Beweise dafür, dass sich die Inszenierungstechnik unseres Dichters weiterentwickelt hat. Letztlich kam ich noch auf den Auftritt des Herakles als Göttererscheinung am Ende der Tragödie zu sprechen, der wohl durch ein Treppenhaus auf das Bühnendach gekommen sein müsste, um abschließend seine letzten Verse zu sprechen.

Mit der Besprechung dieser drei Stücke konnte ich feststellen, dass sich die Inszenierungstechnik unseres Dichters durchaus verändert bzw. weiterentwickelt hat: Während sich Sophokles im *Aias* noch hauptsächlich des griechischen Textes bedient, um gewisse Szenerien oder Objekte³¹³ für das Publikum zu evozieren, sowie auf die gerade aufkommende neue Bühnentechnik verzichtet³¹⁴, dafür aber gewisse Bühnenkonventionen nicht beachtet, um dennoch einen gewissen Eindruck beim Publikum zu hinterlassen, konnte ich beim *Oedipus rex* erkennen, dass unser Dichter schon eine gewisse Routine und eine damit einhergehende Sicherheit bei der inszenierungstechnischen Gestaltung seiner Stücke an den Tag legt: Dies äußert sich u. a. dadurch, dass er sich, bei der Entscheidung, die Auf- bzw. Abtritte der Schauspieler bzw. der mythologischen Figuren früher stattfinden zu lassen, wesentlich experimentierfreudiger als bei seinen früheren Werken zeigt. Schließlich beweist er in seinem Spätwerk *Philoktet*, dass er auch davor nicht zurückschreckt, die gewöhnliche Struktur der Tragödie etwas zu verändern, den Chor in seiner gewöhnlichen Funktion als allwissenden Kommentator zurücktreten zu lassen, Neoptolemos als neue Figur einzuführen und beim Auftritt des Herakles auf technische Hilfsmittel zurückzugreifen.

³¹³ Beispielsweise das Schwert, in das sich Aias bei seinem Selbstmord stürzt.

³¹⁴ Der Auftritt der Athene erfolgte aller Wahrscheinlichkeit nicht durch irgendeine Bühnenmaschine.

BIBLIOGRAPHIE

1) Primärliteratur

Sophocles, The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, ed. Richard C. Jebb. Part I. The Oedipus Tyrannus, Cambridge 1914 (³1893).

Dio Chrysostom IV, Discourses XXXVII-LX with an English Translation by H. Lamar Crosby, edited by G. P. Goold, London ³1946 (Loeb Classical Library 376).

The Plays of Sophocles by J. C. Kamerbeek. Commentaries, Part I. The Ajax, English Translation by H. Schreuder, revised by A. Parker, Leiden ²1953.

Sophocles, The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, ed. Richard C. Jebb. Part IV. The Philoctetes, Nachdruck Amsterdam 1966 (²1898).

Sophocles, The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, ed. Richard C. Jebb. Part VII. The Ajax, Nachdruck Amsterdam 1967 (Cambridge ³1868).

Sophocles, Philoctetes edited by T. B. L. Webster, Cambridge 1970.

The Plays of Sophocles by J. C. Kamerbeek. Commentaries, Part VI. The Philoctetes, Leiden 1980.

Sophokles. Aias, griech./dt., übersetzt und herausgegeben von Rainer Rauthe, Stuttgart 1990.

Sophoclis fabulae, recogn. H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford 1990.

Euripides. Children of Hercules, Hippolytus, Andromecha, Hecuba. Edited and translated by D. Kovacs, Vol. II Cambridge 1995 (Loeb Classical Library 484).

Homeri Ilias, recogn. H. van Thiel, Hildesheim/ Zürich/ New York 1996.

Herodoti Historiae, ed. H. B. Rosen, Vol II, Stuttgart/Leipzig 1997.

Sophocles, Ajax. Edited with introduction, translation and commentary by A. F. Garvie, Warmister 1998.

Sophokles. König Ödipus, Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 2002 [1986].

Sophocles: Ajax edited with introduction, translation, and commentary by P. J. Finglass, Cambridge 2011 (Cambridge classic texts and commentaries 48).

Aristotle *Poetics*. Edition Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries by L. Tarán and D. Gutas. In: Boter, G.J/ Chaniotis, A./ Coleman, K.M./ de Long, I.J.F./ Reinhardt, T. (Hg.): Mnemosyne Supplements 338 (2012).

Sophokles. Philoktet. Mit der 52. Rede des Dion Chrysostomos (Der Bogen des Philoktet), übersetzt und herausgegeben von Paul Dräger, Stuttgart 2012.

Sophokles. König Ödipus, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Bernd Manuwald, Berlin 2012.

Sophokles, König Ödipus. Vtermörder und Retter der Polis. Text und neue Übersetzung. Mit Erläuterungen und einem Essay zum Verständnis des Werks, hrsg. v. Herbert Bannert, Wien 2013.

Sophocles: Philoctetes edited by Seth L. Schein, Cambridge 2013.

2) Sekundärliteratur

Bain, D.: A Misunderstood Scene in Sophocles, Oidipous (O.T. 300-462). In: Greece and Rome 26 (1979), 132-145.

Beer, J.: Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy. Westport: Praeger 2004 (Contributions in Drama and Theatre Studies 105).

Bulle, H./ Wirsing, H.: Szenenbilder zum griechischen Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. Berlin: Gebr. Mann 1950.

Buxton, R. G. A.: Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth. In: The Journal of Hellenic Studies 10 (1980), 22-37.

Calame, C.: Performative aspects of the choral voice in Greek Tragedy: Civic identity in performance. In: Goldhill, S./ Osborne, R. (Hg.): *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge: Cambridge University Press 1999, 125-153.

Calder III, W. M.: The Staging of the Prologue of Oedipus Tyrannus. In: *Phoenix* 13 (1959), 121-129.

Calder III, W. M.: The Entrance of Athena in Ajax. In: *Classical Philology* 60 (1965), 114-116.

Davidson, J. F.: The cave of Philoctetes. In: *Mnemosyne* 43 (1990), 307-315.

Davidson, J. F.: Aeschylus, Sophocles, Euripides. In: Ormand, K. (Hg.): *A Companion to Sophocles*. Chirchester: Wiley-Blackwell 2012 (Blackwell Companions to the Ancient World), 38-52.

Diller, H.: Sophokles: Die Tragödien. In: Seeck, G. A. (Hg.): *Das griechische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

Easterling, P. E.: Form and Performance. In: Easterling, P. E. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, 151-177.

Easterling, P. E.: Actor as icon. In: Easterling, P. E./ Hall, E. (Hg.): *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press 2002, 327-341.

Fergusson, F.: *The Idea of a Theatre*. Princeton: Princeton University Press 1949.

Flashar, H.: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*. München: C. H. Beck 1991.

Flashar, H.: *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck 2000.

Freud, S.: Das Unheimliche. In: Mitscherlich, A. et al. (Hg.): *Studienausgabe IV. Psychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1970 (Sonderausgabe 2000), 241-274.

Fronig, H.: Masken und Kostüme. In: Moraw, S./ Nölle E. (Hg.): *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz: von Zabern 2001, 70-95.

Gardiner, J. P.: The Sophoclean chorus: A study of character and function. Iowa City: Iowa University Press 1987.

Goldhill, S., Hall, E.: Sophocles. The state of play. In: Goldhill, S./ Hall, E. (Hg.): Sophocles and the Greek Tragic Tradition. Cambridge/ New York: Cambridge University Press 2009, 1-24.

Goldhill, S.: The audience on stage: rhetoric, emotion, and judgement in Sophoclean theatre. In: Goldhill S./ Hall, E. (Hg.): Sophocles and the Greek Tragic Tradition. Cambridge/ New York: Cambridge University Press 2009, 27-47.

Griffith, D.: Theatre of Apollo: Divine Justice and Sophocles' Oedipus the king. Québec: McGill-Queen's University Press 1996.

Hall, E.: Greek Tragedy. Suffering under the Sun, Oxford: Oxford University Press 2010.

Heath, M. F.: The Poetics of Greek Tragedy. Stanford: Stanford University Press 1987.

Kelly, A.: Sophocles: Oedipus at Colonus. London: Duckworth 2009.

Knox, B.: Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and His Time. New Haven-London: Yale University Press ²1998 (¹1957).

Latacz, J.: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.

Lefèvre, E.: Philoktetes – Wandlungen der Sophokles-Tragödie im 20. Jahrhundert. 12 Dramen von André Gide bis Seamus Heaney. Freiburg in Br.: Rombach-Verlag ¹2012 (Rombach Wissenschaften: Reihe Paradeihmata 21).

Lesky, A.: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1972.

Manuwald, B.: Rez. C. W. Müller, Zur Datierung des sophokleischen Ödipus. In: Göttingische gelehrte Anzeigen 237 (1985), 177-190.

Marshall, C. W.: The rule of three actors in practice. In: Text and Representation 15 (1994), 53-61.

Marshall, C. W.: Sophocles *Didaskalos*. In: Ormand, K. (Hg.): A companion to Sophocles. Chichester: Wiley-Blackwell 2012, 187-203.

Mastrorade, D. J.: Actors on High: The Scene Roof, The Crane, and the Gods in Attic Drama. In: *Classical Antiquity* 9 (1990), 247-294.

Melchinger, S.: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1990.

Müller, C. W.: Zur Datierung des sophokleischen Ödipus. Wiesbaden: Steiner 1984 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1984, 5).

Müller, G.: Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern. In: Diller, H. (Hg.): Sophokles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, 212-238.

Owen, A. S.: The Oedipus Tyrannus on Stage. In: *Greece and Rome* 2 (1933), 155-160.

Pickard-Cambridge, A. W.: The Theatre of Dionysus in Athens. Oxford: Clarendon Press 1946.

Reinhardt, K.: Sophokles. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, vierte durchgesehene Auflage 1976.

Robinson, D. B.: Topics in Sophocles' *Philoctetes*. In: *The Classical Quarterly* 19 (1969), 34-56.

Scullion, J. S.: Three Studies in Athenian Dramaturgy. Stuttgart: Teubner 1994 (Beiträge zur Altertumskunde 23).

Segal, C.: Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles, In: *The Classical World* 74 (1980), 125-142.

Seidensticker, B.: Die Wahl des Todes bei Sophokles. In: *Entretiens sur l'Antiquité classique* 29 (1983), 105-153.

Shankland, R. S.: Acoustics of Greek Theatres. In: *Physics Today* 26 (1973), 30-35.

Taplin, O.: The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy. Oxford: Clarendon Press 1977.

Taplin, O.: Sophocles in his Theatre. In: *Entretiens sur l'Antiquité classique* 29 (1983), 155-183.

Taplin, O.: Greek Tragedy in Action, London: Routledge ²1985.

Taplin, O.: The pictorial record. In: Easterling P. E. (Hg.): The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press 1997, 69-90.

Taplin, O.: Spreading the word through performance. In: Goldhill, S./ Osborne, R. (Hg.): Performance Culture and Athenian Democracy. Cambridge: Cambridge University Press 1999, 33-57.

Taplin, O.: Pots and plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the forth century B. C.. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2007.

Unruh, W.: Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum. In: *Maske und Kothurn* 11 (1965), 289-305.

Vernant, J.-P.: "From Oedipus to Periander: Lameness, Tyranny, Incest in Legend and History". In: *Arethusa* 15 (1982).

von Wilamowitz-Moellendorff, T.: Die dramatische Technik des Sophokles, posthum hrsg. v. E. Kapp, Berlin 1917 (Philologische Untersuchungen 22).

Woodhouse, W. J.: The scenic arrangements of the Philoktetes of Sophocles. In: *The Journal of Hellenic Studies* 32 (1912), 239-49.

4) Bildnachweis

Abb. 1: Taplin, O.: Pots & plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the forth century B. C. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2007, 91.

Abb. 2: Taplin (2007), 93.

Abb. 3: Taplin (2007), 98.

Abb. 4: Taplin (2007), 101.

Abb. 5: <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/AjaxDerGro%DFe.html> [09.03.2015].

Abb. 6: Hall, E.: Greek Tragedy. Suffering under the Sun, Oxford/ New York: Oxford University Press 2010, 315.

Abb. 7: Sophokles, König Ödipus. Vtermörder und Retter der Polis. Text und neue Übersetzung. Mit Erläuterungen und einem Essay zum Verständnis des Werks, hrsg. v. Herbert Bannert, Wien 2013, 134.

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie bestimmte Szenen in drei ausgewählten Tragödien des Sophokles auf der Bühne des 5. Jhs. v. Chr. umgesetzt worden sein könnten. Bevor es jedoch zu einer detaillierten Stellenanalyse der drei Stücke kommt, wird zunächst versucht, die Methode der Rekonstruktion darzulegen, indem die uns zur Verfügung stehenden Quellen vorgestellt werden: Dazu zählen u. a. die Kommentare, die vorgeschlagenen Regieanweisungen in den übersetzten Ausgaben, Vasenbilder, die hauptsächlich in das 4. Jh. v. Chr. zu datieren sind, die Bühnenkonventionen des 5. Jhs. v. Chr. im Dionysostheater, die durch andere antike Quellen bzw. Texte bekannt sind, und selbstverständlich auch der griechische Text, die ergiebigste Quelle für die Beantwortung von Inszenierungsfragen und Rekonstruktion von Regieanweisungen der drei Stücke selbst. Dabei ist es wichtig, ein Bewusstsein dafür zu erzeugen, dass die Texte der Tragödien in erster Linie nicht als Lese- sondern als Gebrauchstexte angesehen werden sollen. Es versteht sich dabei von selbst, die Stücke, bevor es zur ausführlichen Analyse der ausgewählten Szenen kommt - soweit es möglich ist -, zu datieren und auf die Rollenverteilung der Schauspieler einzugehen. Bei der Besprechung der Stellen wird u. a. folgenden Fragen Aufmerksamkeit geschenkt: Wo bzw. war Athene überhaupt im sophokleischen *Aias* sichtbar? Wenn ja, für wen? Nimmt sich die Figur des Aias tatsächlich vor den Augen der Zuschauer das Leben? Wie erfolgte der Szenenwechsel in Vers 815? Humpelt der Protagonist im *Oedipus rex*? Warum lässt Sophokles den Schauspieler des Teiresias schon so früh auf die Bühne kommen? Wie kam Ödipus nach seiner Selbstblendung auf die Bühne? Wie sah das Bühnenbild im sophokleischen *Philoktet* aus? Warum gibt es im *Philoktet* nur ein Stasimon? Wie wurde der Auftritt des Herakles im Dionysostheater umgesetzt?

Nach der Besprechung bzw. Beantwortung dieser Fragestellungen sollen die daraus gewonnenen Erkenntnisse besonders im Hinblick auf die Entwicklung der Inszenierungstechnik des Sophokles dargelegt werden.

CURRICULUM VITAE

Karoline Trubrig

geb. am 24.4.1991 in Linz, Oberösterreich

AUSBILDUNG

1997 – 2001	Volksschule St. Margarethen in Linz
2001 – 2005	Akademisches Gymnasium in Linz
2005 – 2009	Stiftergymnasium in Linz
2009 – 2010	Studium der Unterrichtsfächer Latein und Italienisch an der Universität Wien
2010 – 2015	Studium der Unterrichtsfächer Latein und Griechisch an der Universität Wien

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

Juli 2010 –	Nachhilfe in den Aufgabebereichen Einzel- und Gruppenunterricht im UF Latein in Kooperation mit dem Lehrerteam in Linz (Arbeitgeber: Andreas Kubouschek);
August 2011	Leitung eines Latein – Intensivkurses an der Humboldt Universität Berlin unter dem Arbeitgeber <i>Academia Linguae</i>
Juli 2012 – August 2012	Leitung eines Latein – Intensivkurses an der Universität zu Köln unter dem Arbeitgeber <i>Academia Linguae</i>