

DER ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ
AUF DER BÜHNE DES 5. JHD. V.CHR.
Versuch einer szenischen Rekonstruktion



ABSTRACT: This article examines the issue of the scenic implementation of *Prometheus Desmotes* on the Attic stage. Dealing with the technical aspects of the theater in the 5th century BC, the article tries to prove that this is scenically quite sufficient to bring conformity to the drama on stage.

1. Problem- und Fragestellung

KEIN ANDERES ANTIKES DRAMA hat die szenische Vorstellungsgabe der Interpreten mehr herausgefordert als der gefesselte Prometheus des Aischylos,¹ und keine andere uns vollständig überlieferte griechische

1. Es ist hier nicht erforderlich, das Problem der Datierung, der Echtheitsfrage und der Autorschaft des Prometheus Desmotes näher zu diskutieren, da es für unsere Fragestellung nicht zielführend sein kann, in diese nach wie vor kontrovers geführte Diskussion einzugreifen. Einfachheitshalber wollen wir an dieser Stelle die Tragödie bei Aischylos belassen und im Text so benennen. Bezüglich der geführten Debatte verweise ich auf die Arbeiten von I. Zawadzka, "Die Echtheit des *Gefesselten Prometheus*. Geschichte und gegenwärtiger Stand der Forschung", *Altertum* 12 (1966) 210-223 auch in H. Hommel (Hg.), *Wege zu Aischylos*, II, Darmstadt 1974, 333-351; C.J. Herington, *The Author of the Prometheus bound*, Austin 1970; S. Ireland, "Dramatic structure in the Persae and Prometheus of Aeschylus", *G&R* 20 (1973) 162-168; M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977; D.F. Sutton, "The Date of the *Prometheus Bound*", *GRBS* 24 (1983) 289-294; S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985; E. Flintoff, "The Date of the *Prometheus Bound*", *Mnemosyne* 39 (1986) 82-91; B. Van Looy, "Some General Reflections on the Problem of the Authenticity of *Prometheus Bound*", *MPhL* 7 (1986) 129-140; M.P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo di Eschilo*, Pisa 1987; T.K. Hubbard, "Recitative Anapests and Authenticity of Prometheus Bound", *AJPh* 112 (1991) 439-460; R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, (Beiträge zur Altertumskunde 38) Stuttgart 1993; E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen 2003.

Tragödie hat diesbezüglich mehr surreal und bühnenfremd wirkende szenische Rekonstruktionen hervorgebracht als diese.²

Durch die in der Vergangenheit so zahlreich aufgeworfenen szenischen Fragen und Problemfelder einer bühnentechnischen Umsetzung des Prometheus Desmotes im 5. Jhd. v. Chr. gingen manche zeitgenössische Kommentatoren —linguistische Feinheiten und die immer wieder angeführte Kritik eines handlungsarmen Spektakels bemüht— in ihren Interpretationen und Deutungen so weit, dem Drama die grundsätzlich notwendigen dramatischen und ästhetischen Aufführungsqualitäten abzusprechen und analysierten die Tragödie aufgrund ihres für die klassische Epoche (angeblich im Text) vorherrschenden großen Bühnenaufwands kurzerhand u.a. als ein frühes Lese- bzw. Buchdrama.³

Dass aber diese Erklärung, so interessant und tauglich dieser Gedanke für manche auch sein mag, in Summe nicht zu halten bzw. nur schwer zu begründen war und nach wie vor ist, liegt auf der Hand, da wir einerseits kein einziges (auch nicht in Fragmenten) überliefertes griechisches Lesedrama, andererseits —und dieser Aspekt wiegt weit schwerer— keinerlei wie auch immer gelagerte (Sekundär)Informationen hinsichtlich einer im antiken Griechenland verbreiteten Lesedramakultur vorliegen haben.⁴ Auch wenn es keine fest zementierten Kriterien respektive klare Abgrenzungspa-

2. Es sei hier stellvertretend der viel diskutierte Auftritt der Okeaniden erwähnt (*Prom.* 128ff.), deren Erscheinen auf der Szene die mannigfaltigsten Inszenierungsblüten hervorbrachte. Siehe dazu u.a. A. Boeckh, *Graecae tragoediae principum*, Heidelberg 1808, 70ff.; U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 117; F. Focke, "Aischylos' Prometheus", *Hermes* 65 (1930) 259-304; E. Fraenkel, "Der Einzug des Chores im Prometheus", *ASNP* 23 (1954) 269-84; W. Schadewaldt bei R. Unterberger, *Der gefesselte Prometheus des Aischylos*, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 45) Stuttgart 1968, 10f.; A.J. Podlecki, "The Spectacle of Prometheus", *CF* 27 (1973) 267-287; S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974, 191ff.; M.L. West, "The Prometheus Trilogy", *JHS* 99 (1979) 130-48; F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als geistesgeschichtliches und theater-geschichtliches Phänomen*, Stuttgart 1988, 24.
3. So z.B. schon sehr früh W. Schmidt, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 9) Stuttgart 1929, 103f.; auch Bees, a.O. (Anm. 1), 50ff. hält diesen Gedanken für nicht ganz abwegig. Siehe dazu auch J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, 147-60.
4. Das diesbezüglich hier immer wieder gerne ins Feld geführte dramatische Werk des Diogenes von Sinope kann nicht als Beleg für die Existenz von griechischen Lesedramen herangezogen werden, da einerseits kaum gesicherte Daten zum Leben und Wirken des Diogenes erhalten, andererseits alle vorliegenden Informationen zu seinen "sieben kurzen Tragödien" als vage zu bewerten bzw. allein in Form von überhöhten Anekdoten überliefert sind. Siehe dazu z.B. K. Döring, "Diogenes aus Sinope", in: Hellmut Flashar (Hg.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, II.1, Basel 1998, 280-95; B.

parameter zwischen einem Lese- und einem Bühnendrama gab und nach wie vor gibt, sei nur so viel dazu angemerkt: es macht in der praxisorientierten Beschäftigung mit dramatischen Stoffen einen erheblichen Unterschied, ob ich ein Theaterstück —das zunächst allein für die Bühne geschrieben wurde— gleichsam postperformativ lese, oder ein Stück vor mir habe, das ausschließlich zum Lese- respektive Rezitationsvergnügen verfasst und konzipiert wurde⁵. Entsprechend aufgeschlüsselt, darf man hier durchaus von zwei unterschiedlichen Genres der gleichen Literaturgattung sprechen, da das eine verschriftlichte Sprache, das andere versprachlichte Schrift ist⁶. So ist die Tätigkeit eines Dramatikers Reden und nicht Schreiben, während die Aufgabe des Zuschauers im Hören und Sehen liegt⁷. Richtet sich doch das eine im Rahmen einer Inszenierung an ein vielköpfiges Auditorium, während das andere sich (mehrheitlich) an einen solistischen Leser wendet, der —in der Regel— den Text stumm für sich liest. Allein das literarische Gerüst der figürlichen Dialogform, der monologischen Rede ist hier identisch, aber niemand Ernstzunehmender käme auf die Idee, z.B. Platons Hauptwerke, bloß weil sie dialogisch verfasst wurden, als Lese- oder Bühnendramen zu bezeichnen.⁸

Auch das, was ein Theaterbau im 5. Jhd. v. Chr. in architektonischer

Snell (Hg.), „Diogenes Sinopensis“, in *TrGF* 1, Göttingen 1971, 253-258; P. Natorp, „Diogenes“, *RE* VI, Stuttgart 1958, 765-773.

5. Vgl. dazu W. Hogendoorn, „Reading on a Book: Closet Drama and the Study of Theatre Arts“, in: B. Hunnigher (Hg.), *Essays on Drama and Theatre*, Amsterdam 1976, 50-66; J.L. Styan, *Drama, Stage and Audience*, Cambridge 1975, bes. 3; P. Stefanek, *Lesedrama*, in: E. Fischer-Lichte (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985, 133-145.
6. Es darf hier keinesfalls der Umstand negiert werden, dass die Tragiker in erster Linie ihre Stücke schrieben, um im dionysischen Agon mitzuwirken und nach Möglichkeit auch zu gewinnen. Die Offerte des (späteren) Lesens ihrer Dramen stand beim Schreiben und Inszenieren sicherlich nicht im Zentrum ihres Interesses.
7. E. Bentley, *The Life of the Drama*, New York 1967, 75; auch in A. Nicoll, *The Theatre and the Dramatic Theory*, London 1962, 144.
8. N.G. Charalambopoulos, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge 2012, vertritt die Auffassung, dass Platons Dialoge sehr wohl zu theaterähnlichen Aufführungszwecken geschrieben wurden. Das Teile oder vielleicht sogar ganze Dialoge in privater Atmosphäre, im kleinen Kreis von Liebhabern vorgetragen wurden (vgl. dazu z.B. Ath. 9, 381F-382A) mag dem entsprechen, hat aber nichts mit einer professionellen Theateraufführung zu tun, wie sie in der ersten Hälfte des 4. Jhds. v. Chr. vonstattengingen. Charalambopoulos führt in seiner Arbeit zwar zahlreiche Stellen als Belege an, versäumt es aber, sie nach ihrem tatsächlichen Wert in Bezug auf eine inszenierte und performte Aufführung zu scheiden. So lässt sich allein auf empirischem Wege festhalten, dass die bis heute wenigen professionellen Versuche die Werke Platons unbearbeitet auf eine Bühne zu bringen, weniger aus inszenatorischen als vielmehr aus drama-

und ausstattungsstechnischer Hinsicht im Rahmen einer Inszenierung szenisch zu leisten hatte, also in Bezug auf den umzusetzenden dramatischen Text gleichsam rational und irrational können muss(te), sorgt nach wie vor in der altphilologischen Community für Verwirrung und Unstimmigkeiten.

Die weit verbreitete Unkenntnis der Arbeitsweise eines Theaters sowie deren Herangehensweise an einen dramatischen Stoff trägt nach wie vor zum Festhalten an bühnenunwirklichen Interpretationen bei.⁹ Das grundsätzliche aber nur schwer auszuräumende Missverständnis des Prometheus Desmotes ist, dass auf der einen Seite die (angeblichen) technischen Schwierigkeiten heillos überschätzt werden,¹⁰ auf der anderen Seite die Literaturwissenschaft nach wie vor bemüht ist, einzig und allein die szenische Umsetzbarkeit respektive die Nichtrealisierbarkeit auf einer Bühne allein anhand des vorliegenden Damentextes erklären zu wollen.

Diese Tatsache darf uns aber insofern nicht verwundern, als es sich hierbei um die ureigene Aufgabe der Philologie, der Literaturwissenschaft handelt und in diesem Bereich selbstredend wertvolle Arbeit zum Prometheus, aber auch zu allen anderen Tragödien geleistet wurde und nach wie vor wird. Trotzdem ist der akademische Gräzist, der Kommentator eines griechischen Dramas in der Regel kein Künstler, kein Theaterfachmann und versteht oftmals nur unzureichend etwas von den Aspekten was ein Drama als *blueprint* für die Sprechbühne ausmacht, was ein Drama benötigt, um es schlussendlich in Form einer Inszenierung zum Theater zu machen und wie z.B. eine Tragödie in ihrer technischen und performativen Transformierung tatsächlich funktioniert.¹¹ Die hier notwendigerweise angebrachte "mentale

tisch-dramaturgischen Gründen scheiterten was ein deutlicher Hinweis auf die mangelnde Spielbarkeit der Dialoge ist.

9. Zuletzt L. Käppel, "Bemerkungen zur dramatischen Technik des (ps-)aischyäischen Prometheus Desmotes", in: B. Dusch – A. Schmitt – T.A. Schmitz (Hg), *Epos, Lyrik, Drama. Genese und Ausformung der literarischen Gattungen*, Festschrift für E.-R. Schwinge, Heidelberg 2013, 105-28 bes. 113, der immer noch den Chor der Okeaniden bei ihrem Erscheinen auf der Szene in geflügelten Fahrzeugen vermutet. Vgl. dazu auch Anm. 2. Eine Auflistung der zu diskutierenden Auftrittvarianten findet sich zuletzt bei I. Ruffell, *Aeschylus: Prometheus Bound*, London 2012, 80-104 bes. 88ff.
10. G.A. Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2000, 94.
11. Selbst so ein erfahrener Altphilologe und Theatermacher wie z.B. S. Melchinger ließ sich in seiner Beschäftigung mit der antiken Tragödie immer wieder zu den absonderlichsten szenischen Umsetzungen hinreißen, was bis zu einem gewissen Grad seiner Zeit geschuldet ist. In Bezug auf den *Prometheus Desmotes* siehe S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie*, 1, München 1979, 159-81; Melchinger, a.O. (Anm. 2) 33, 100f., 110f., 156, 177, 273 mit Anm. 92 sowie 275 mit Anm. 144. Ähnliches lässt sich auch über die nach wie vor wichtige Arbeit von Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977 sagen, wel-

Inszenierungsarbeit“, das den Text vor allen Dingen von seinen dramatischen Qualitäten her begreift und die (rekonstruktive) Inszenierung durch das besondere Lesen schon in der Lektüre beginnen lässt, ist vor allem an die eigene Voraussetzung einer (idealerweise) langjährigen Theatererfahrung als Regisseur, Darsteller, Dramaturg, Dramatiker o.ä. gebunden um eine simulierte und vor allen Dingen bühnenkonforme Inszenierung im Kopf entstehen lassen zu können.

Die bestehende Diskrepanz zwischen wissenschaftlicher Dramentheorie und künstlerischer Praxis ist eminent und lässt sich am Beispiel des Prometheus deutlich aufzeigen. So spielt es hierbei keine vordergründige Rolle, ob ein Theaterstück vor 2500 Jahren oder vor 25 Jahren „über die Bühne ging“, zumal sich die engverzahnten und hierbei ineinandergreifenden künstlerischen und dramaturgischen Mechanismen zwischen Regie, Text und Darsteller(n) im Laufe der Zeit kaum verändert haben.¹² Parameter wie der Theaterbau, die eingesetzte Theatertechnik, unterschiedliche durch Mode beeinflusste dramatische Strömungen und die damit einhergehenden Veränderungen im Spielstil unterliegen einem stetigen Wandel, das grundsätzliche „Handwerk des Darstellers“ aber bleibt davon relativ unberührt. Entsprechend gehört der Schauspielberuf – wie übrigens alle künstlerischen Berufe – zu den Tätigkeiten, die sich in ihrer Ausformung am wenigsten durch die Jahrhunderte verändert haben.¹³

che nicht nur in Bezug auf die szenische Interpretation zum *Prometheus* (240-75 u. 434-51) und gemäß dem heutigen Forschungsstand von bühnengesetzmäßigen Missverständnissen durchzogen ist.

12. So hat sich das Berufsbild des Theaterschauspielers oder des Theaterregisseurs im Grunde nicht gewandelt. Der Schauspieler lernt immer noch einen für ihn zunächst „fremden Text“ auswendig und präsentiert diesen, geprobt und „von außen inszeniert“, vor einem Publikum. Der Inhalt und die Handlung des Gezeigten sowie die künstlerischen Fähigkeiten der Darsteller spielen in der Realisation zunächst eine untergeordnete Rolle, da dies allein eine Frage der Qualität ist und keinen Einfluss auf die grundsätzlichen Voraussetzungen für die Umsetzung eines Dramas hat. Bentley, a.O. (Anm. 7), 150 definiert hierbei ein Schauspiel völlig zu Recht: *A* verkörpert *B*, während *C* zuschaut. An dieser einfachen Gleichung wird deutlich, dass erst in der selektiven Wahrnehmung der Zuschauer ein „Bild des Dargestellten“ entsteht.
13. Zur Entwicklung und zum Wesen des Schauspielberufes in der Antike siehe z.B. F.W. Dignan, *The Idle Actor in Aeschylus*, Chicago 1905; J.B. O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*, Chicago 1908; A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953, 127-74; P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976; I.E. Stephanes, *Dionysiakoi Technitai*, Heraklion 1988; N.W. Slater, „The Idea of the Actor“, in: J.J. Winkler – F.I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990, 385ff.; B. Le Guen, *Les Associations de Technites Dionysiaques à l'époque hel-*

Ziel der szenischen Rekonstruktion ist es zu zeigen, dass die vorherrschenden architektonischen und bühnentechnischen Gegebenheiten sowie die im Athen in der ersten Hälfte des 5. Jhd. v. Chr. bestehenden dramatischen und dramaturgischen Konventionen völlig ausreichten, ja geradezu prädestiniert waren, um den Prometheus Desmotes inhaltlich schlüssig und technisch problemlos am Südosthang der Akropolis aufzuführen¹⁴. Ihren Anfang soll unsere Rekonstruktion mit der Auffassung des Aristoteles nehmen, der in Bezug auf die szenische Umsetzung eines Dramas kritisch schreibt:

ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἥ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥμισυ οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἥ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κρυωτέρᾳ περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνης τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.¹⁵

Hierzu erläutert A. Schmitt:

In der Rangfolge der für die Aufführung des Werks der Tragödie notwendigen Funktionselemente nimmt die äußere Gestaltung der Aufführung (ὄψις) für Aristoteles den geringsten Rang ein. Das heißt nicht, dass er sie überhaupt für minderwertig hält oder meint, sie braucht gar keine künstlerische Bearbeitung. Er spricht ihr sogar eine besonders starke Gefühlswirkung zu, diese Wirkung aber kommt bei der Inszenierung nicht vor der Dichtung selbst, sondern ist eher Produkt der Arbeit der Regie und des Masken-, Kostüm- und Bühnenbildners. Diejenige Gefühlswirkung, die Aristoteles von einer Tragödie erwartet, soll aber vor allem aus dem Mitverfolgen und

lénistique, I-II, Nancy 2001; P. Easterling – E. Hall (Hg.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge 2002; S. Moraw, “Die Schauspieler – Laien und Bühnenstars”, in: S. Moraw – E. Nölle (Hg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002, 132-40; S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Kultur. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart 2003; C. Hugoniot – S. Milanezi (Hg.), *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours 2004.

14. Der athenische Zuschauer im 5. Jhd. v. Chr. wusste aufgrund der vorherrschenden und kanonisierten Bühnengesetzmäßigkeiten sowie der in erster Linie verarbeiteten mythologischen Themen relativ gut, was er in einem inszenierten Drama zu sehen bekam. Was er hierbei nicht wusste, war das “dramaturgische Wie”, d.h. welche Handlungsstränge und dramaturgischen Drehpunkte vom Tragiker-Regisseur zugunsten einer spannungsvollen Erzählstruktur verändert wurden.
15. Aristot. *Poet.* 6.1450^b16-21. Zum Wesen der ὄψις bei Aristoteles siehe G.M. Sifakis, “The Misunderstanding of *opsis* in Aristotle’s *Poetics*”, in: G.W.M. Harrison – V. Liapis, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden – Boston 2013, 45-61; siehe dazu auch S. Tsitsiridis, “Ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας”, *Hellenica* 60 (2010) 24-59.

Begreifen der Handlungskomposition kommen, sie muss also grundsätzlich auch ohne Schauspieler und ohne Aufführung erzielt werden können, auch wenn die Aufführung in richtiger, der Handlung gemäßer Ausstattung die erstrebte Wirkung verstärken kann.¹⁶

2. Voraussetzungen

Unserem szenisch-technischen Rekonstruktionsvorschlag möchten wir drei zentrale Bühnenfaktoren des 5. Jhd. v. Chr. voranstellen, welche in der Beschäftigung mit dem antiken Theater breit akzeptiert, zu Recht aber (in Teilen) nach wie vor Gegenstand von Diskussionen sind. Die Elemente, von denen wir hier sprechen, sind:

- α) Die Architektur des Theaters und des Bühnenhauses
- β) Der Einsatz der Bühnentechnik
- γ) Das gestalterische Prinzip der sog. Wortkulisse

Zu Punkt α: Die geometrische Form der Orchestra sowie die Existenz und die spezifische Architektur des Bühnenhauses im 5. Jhd. v. Chr. wurden und werden nach wie vor in der altertumswissenschaftlichen und theaterhistorischen Forschung thematisiert. Insbesondere seit wann wir mit dem Bestehen eines (festen) Bühnengebäudes, einer Skene im griechischen Theater (und hierbei insbesondere im Athener Dionysostheater als Ort des dionysischen Agons) rechnen dürfen, blieb lange im Dunkeln und ist nach wie vor unklar. Plädierte einst U. v. Wilamowitz-Moellendorff bezüglich der dramatischen Anfänge in Athen für die sogenannte Pagos-Bühne bzw. für eine (hölzerne) Skene ab der aischyleischen Orestie (458 v. Chr.),¹⁷ so gehen die neueren Forschungsergebnisse, und hierbei insbesondere die von E. Pöhlmann, von zeitig kanonisierten Spiel- und Inszenierungskonvention aus, die eine Skene schon in einem frühen Stadium des athenischen Theaterwesens voraussetzt respektive für die szenische Umsetzung der Dramen

16. *Aristoteles: Poetik*, übersetzt und erläutert von A. Schmitt, (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, 5, hgg. von H. Flashar), Darmstadt – Berlin 2008, 332.

17. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, "Die Bühne des Aischylos", *Hermes* 21 (1886) 597-622; Wilamowitz-Moellendorff, a.O. (Anm. 2), 114-62. Taplin, a.O. (Anm. 11), 452-59; Melchinger, a.O. (Anm. 2), 82ff. R. Rehm, "The Staging of Suppliant Plays", *GRBS* 29 (1988) 263-307 und A.H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996, 37ff. sind, was die wilamowitzsche Theorie der Pagos-Bühne betrifft, der Auffassung, dass es sich hierbei insbesondere in Bezug auf die aischyleische *Perser*-Tragödie um den Dionysosaltar (*θυμέλη*) im Zentrum der Orchestra handelte.

technisch notwendig macht.¹⁸ Demnach sollten wir, wenn wir uns im Sinne einer szenischen Rekonstruktion an den ältesten vollständig überlieferten Tragödien orientieren, so Pöhlmann, allein schon aus praktischen und dramaturgischen Gründen, von einer Skene ab Aischylos' Perser-Drama (472 v. Chr.) ausgehen.¹⁹ Diese These, ohne hier notwendigerweise auf die Pro- und Kontraargumente einzugehen, gilt es unserer Ansicht nach zu unterstützen.

Zur Form des chorischen Spielplatzes im 5. Jhd. v. Chr. lässt sich konstatieren, dass die teilweise bis an das Ende des 20. Jhds. propagierte runde Grundform²⁰ sehr wahrscheinlich nicht haltbar ist und wir es in Athen und andernorts in Griechenland, aber auch teilweise in Unteritalien und Sizilien,²¹ eher mit einem Orchestren-Design zu tun haben, das dem geradlinigen Typus angehört. Dies belegen u.a. Grabungen im Dionysosheiligtum von Athen, im Theater von Argos (Argolis) aber insbesondere im Theater von Thorikos (Attika), das von den belgischen Ausgräbern anhand der gefundenen Keramik in das späte 6. Jhd. bzw. frühe 5. Jhd. v. Chr. datiert worden ist.²² Das Theater von Thorikos ist in Bezug seiner architektonischen

-
18. Gesammelt in E. Pöhlmann (Hg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt 1995; siehe dazu auch E. Pöhlmann, "Neue Argumente für ein Bühnenhaus in der frühen griechischen Tragödie", in: Moraw – Nölle, a.O. (Anm. 13), 27-30.
 19. Pöhlmann, a.O. (Anm. 18) 27. Siehe dazu auch die Meinung von R. Bees, "Die Skene in Aischylos' *Persern*, *Sieben gegen Theben* und *Hiketiden*", in: Pöhlmann, a.O. (Anm. 18) 73-106; des Weiteren dazu z.B. D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge 1997, 1-62.
 20. E. Gebhard, "The Form of the Orchestra in the Early Greek Theatre", *Hesperia* 43 (1974) 429-432; N.G.L. Hammond, "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 13 (1972) 387-450; ders., "More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus", *GRBS* 29 (1988) 5-33.
 21. E. Burmeister, *Antike griechische und römische Theater*, Darmstadt 2006, 19ff., 51ff.; K. Bosher (Hg.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge 2012; J.-Ch. Moretti, *The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century*, in: E. Csapo – H.R. Goette – J.R. Green – P. Wilson (Hg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin – Boston 2014, 107-137.
 22. P. Ciancio Rossetto – G. Pisani Sartorio, *Greci e Romani alle origini del linguaggio rappresentativo*, 1-3, Rom 1994-1996; Burmeister, a.O. (Anm. 21) 19-26. Zu den griechischen Theaterbauten und zum Dionysostheater im speziellen siehe W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Athen 1896; E. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des griechischen Theaters*, München 1914; A.W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946; M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton 1961; Melchinger, a.O. (Anm. 2) 4-49; S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart – Leipzig 1994, 3-66; E.

Ausformung deshalb wichtig und erwähnenswert, da es bereits als Steinbau konzipiert und bis zum Ende seiner Nutzung im 4. Jhd. v. Chr. keinerlei bauliche Änderungen erfuhr. Auch lässt sich eine runde Orchestra für das 5. Jhd. v. Chr. bis dato archäologisch nicht nachweisen.²³ Abgekürzt heißt das nach unserem momentanen Forschungsstand, dass alle der uns vollständig überlieferten Tragödien (auf die Fragmente muss hier nicht eingegangen werden) für einen Theaterbau geschrieben wurden, der eine rektilineare Orchestra aufwies. Wir haben es also mit einer Spielstätte in Athen zu tun, die eine mehr oder minder rechtwinklige Orchestra besitzt, auf der einen Seite sich die in U-Form gehaltenen ansteigenden Zuschauerränge (*Cavea*) befinden und die durch ein auf der gegenüberliegenden Seite errichtetes Bühnenhaus (inklusive einer oder mehrerer Türen) baulich abgeschlossen wird.

Zu Punkt β: Das antike griechische Theater kennt vornehmlich zwei mechanische Einrichtungen, die für das Erscheinen einer oder mehrerer Bühnenfiguren auf der Szene eingesetzt wurden: eine Rollbühne, das *Ekkyclema* (ἐκκυκλεῖν: ‘herausrollen’, ‘enthüllen’) und eine Flugmaschine, die *Mechané* (μηχανή), beides Einrichtungen und hölzerne Konstruktionen (Abb. 1 und 2), die im Grunde simpel in ihrer Handhabung funktionierten und die sich in den uns überlieferten antiken Tragödien und Komödien mehrfach belegen lassen.²⁴ So sind in den Tragödien des Aischylos anhand

Pöhlmann, “Die Proedrie des Dionysos-Theaters im 5. Jhd. und das Bühnenspiel der Klassik”, in: ders., a.O. (Anm. 18) 49-62; H.R. Goette, *Griechische Theaterbauten der Klassik – Forschungsstand und Fragestellung*, in: Pöhlmann, a.O. (Anm. 18) 9-48; H. Lohmann, *Zur baugeschichtlichen Entwicklung des antiken Theaters: Ein Überblick*, in: G. Binder – B. Effe (Hg.), *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, (Bochumer Altertumswissenschaftliches Kolloquium 33) Trier 1996, 191ff.; Wiles, a.O. (Anm. 19) 23-62; H. Froning, “Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros”, in: Moraw – E. Nölle, a.O. (Anm. 13) 31-59; E. Csapo, “The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektones. With an Archaeological Appendix by H. R. Goette”, in: P. Wilson (Hg.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford 2006, 87-121; S. Gogos, *Das Dionysostheater von Athen. Architektonische Gestalt und Funktion. Mit einem Beitrag zur Akustik des Theaters von G. Kampourakis*, Wien 2008; Ch. Papastamati-von Mock, “The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its Lycurgan Phase”, in: Csapo – Goette – Green – Wilson, a.O. (Anm. 21), 15-76.

23. B. Seidensticker, *Das antike Theater*, München 2010, 28.

24. Zur Rekonstruktion und möglichen technischen Handhabung des Bühnenkrans siehe z.B. O. Lendle, Überlegungen zum Bühnenkran, in: Pöhlmann, a.O. (Anm. 18) 165-72. Zum Einsatz der Bühnentechniken siehe P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, 72-90; Melchinger, a.O. (Anm. 2) 191-200; A.L.H. Robkin, “That Magnificent Flying Machine. On the Nature of the Mechané of the Theatre of Dionysus at Athens”, *Archaeological News* 8 (1979) 1-6; D.J. Mastronarde, “Actors on High. The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9 (1990)

der entsprechenden Szenen und Versstellen bzw. der jeweiligen figürlichen Auftrittspassagen sowie am normgebenden Gebrauch dieser beiden Techniken mindestens drei, für Sophokles ebenfalls drei und für Euripides fünf Ekkyklema-Einsätze szenisch nachzuweisen.²⁵

Die Verwendung der Mechané lässt sich insbesondere in den Dramen des Euripides dokumentieren, da wir —nach unserer Zählung— in Summe mit zehn Kranfahrten in seinen insgesamt 17 Tragödien rechnen dürfen.²⁶ In den sophokleischen Dramen lässt sich eine Anwendung, nämlich die Erscheinung des Herakles in seinem Philoktet-Drama, andenken, die wir aber keinesfalls als gesichert betrachten sollten. In den Dramen des Aischylos —exklusive des Prometheus Desmotes (darauf kommen wir gemäß unserer Fragestellung noch zu sprechen)— sind keinerlei mechanische Himmelsritte nachzuweisen, wohl aber in den Komödien des Aristophanes. Hier sind zumindest drei Kraneinsätze durch H.-J. Newiger gut belegt.²⁷ Grundlegend hierbei ist, dass der Einsatz von Ekkyklema und Mechané in einer Tragödie (die attische Komödie soll hier aus der Gleichung genommen werden), sich auf eine einzige Anwendung pro Regiearbeit beschränkt, also immer nur eine Kranfahrt und/oder ein Rollbühneneinsatz pro Drama stattfand und gleichsam die grobe inszenatorische Richtlinie bildete.²⁸

247-294. H.-J. Newiger, "Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas", *Wüfbb* 16, 1990, 33-42; H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 31991, 66ff.; E. Pöhlmann, "Zur Bühnentechnik im Dionysos-Theater des 4. Jahrhunderts", in: ders., a.O. (Anm. 18), 155-64.

25. Für Aischylos wären dies nach unserer Zählung die Tragödien *Agamemnon*, *Choephoron* und *Eumeniden* (*Orestie*), für Sophokles *Aias*, *Antigone* und *Elektra* und für Euripides *Hekabe*, *Elektra*, *Medea*, *Hippolytos* und *Herakles*.

26. Dazu rechnen wir die Tragödien *Andromeda*, *Ion*, *Elektra*, *Herakles*, *Helena*, *Orestes*, *Hippolytos*, *Bakchen*, *Hiketiden* und die *Iphigenie in Tauris*. Siehe dazu auch die Arbeit von A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Diss. Frankfurt 1957; sowie W. Nicolai, *Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina*, Heidelberg 1990.

27. Dabei handelt es sich um die Stücke *Friede*, *Wolken* und *Vögel*. Siehe dazu Newiger, a.O. (Anm. 24), 34; bez. der Komödie siehe K.R. Fösel, *Der Deus ex machina in der Komödie*, Erlangen 1975; C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976, 50-74 u. 143-79; A. Hughes, *Performing Greek Comedy*, Cambridge 2012.

28. Siehe hierfür die Liste "Technische Vorgänge" auf der Webseite des FWF-Projekts Real-Abstract-Imaginary – Greek Theatre in Perforamce < <http://greek.theatre.univie.ac.at/home/> > [22.10.2014].



Abb. 1

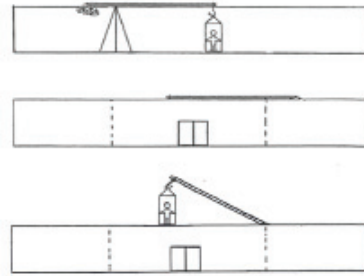


Abb. 2.

Zu Punkt γ: Als letzten Sachverhalt unserer bühnentechnischen Voraussetzungen wollen wir kurz auf das gestalterische Prinzip der sog. Wortkulisse²⁹, auf den gesprochenen Bühnenraum eingehen.³⁰ Eine besondere dramaturgische Eigenheit der griechischen Tragödie (aber auch insbesondere des elisabethanisch-jakobinischen respektive des epischen Theaters eines B. Brecht bzw. dort, wo die illusionistische Gestaltung der Bühne begrenzt oder bewusst eingeschränkt war) sind die immer wiederkehrenden verbalen Charakterisierungen von Bühnenobjekten sowie der szenen- und situationsbedingten äußeren Örtlichkeiten und Gegebenheiten. Diese durch Schauspieler und/oder Chor in ihren Reden —insbesondere in der Exposition der Stücke— dargebrachte Lokalisierungstechnik zur Gestaltung eines fiktiven Schauplatzes ist als Informationsquelle für das Auditorium absolut notwendig, um zielgerichtet der zu erzählenden Handlung folgen zu können.³¹ Es wird also mithilfe poetischer Passagen im Haupttext der bestehende und für den Zuschauer sichtbare (Theater)Raum durch verbal imaginierte und behauptete (Landschafts)Objekte (sog. *Country Settings*) erweitert um so die Ausdrucksmöglichkeiten der bestehenden Bühnenarchitektur zu erweitern. Entsprechend der dramaturgischen Verwendung hat sich für diese Erzähltechnik im deutschsprachigen Raum der Gesamtbegriff Wortkulisse eingebürgert, der sich wiederum in die gesprochene Dekoration, das gesprochene Requisit und in die gesprochene Aktion unterteilen lässt.³² In den erweiterten

29. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Praxis*, München 1977, 350ff.

30. E.W. Handley, *The Dyskolos of Menander*, London 1965, 23 nennt diese Verfahrensweise „verbal scene painting“. Vgl. dazu auch die Definition bei F. Schöblier, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart – Weimar 2012, 148.

31. Schöblier, a.O. (Anm. 30), 147ff.

32. H. Kindermann, „Der gesprochene Raum“, *Maske und Kothurn* 11 (1965) 207-232; W. Unruh, „Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum“, *Maske*

Bereich der Wortkulisse fällt auch die akustische Lokalisierungstechnik, die sich über (funktionale) Musik, Geräusche oder (menschliche und tierische) Laute definiert. Diese phonetischen Hinweise und Stimmungsbilder wie z.B. Vogelgezwitscher, Donner oder herannahender Kriegslärm etc. erfüllen in einer (attischen Tragödien-)Aufführung die wichtige Funktion einer zweckgerichteten auditiven Bühnenatmosphäre.³³ Wie elementar diese unterstützenden klanglichen Motive sind, zeigt uns heutzutage jede beliebige Theateraufführung oder jeder Kinofilm, die bzw. der ohne diese Betonung niemals seine von der Regie her beabsichtigte szenische Stimmung im Auditorium entfalten könnte.

Diametral dem entgegen steht die nonverbale Lokalisierungstechnik, die sich rein optischer illusionsschaffender Mittel bedient und entsprechend durch die verwendete Bühne, das Bühnenbild, die Bühnenversatzstücke, charakteristische Farben, Kostüme, Requisiten etc. dem Publikum die Örtlichkeiten bzw. die szenische Situation der Handlungen quasi selbsterklärend präsentiert³⁴. Insbesondere für das attische Freilichttheater wären hier zusätzlich die naturgegebenen Elemente wie die Sonne oder auch das für die Zuschauer oftmals sichtbare Meer als charakteristische Merkmale zu nennen.³⁵

Der große Vorteil der nonverbalen Lokalisierungstechnik besteht darin, dass der Zuschauer mögliche bildliche Botschaften über einen längeren Zeitraum (im antiken Theater zumeist über den ganzen Aufführungszeitraum, da szenische Umbauten so gut wie nicht stattfanden³⁶) ständig vor Augen hat und der (weitestgehend unveränderliche) Raum sich in seiner symbol-

und Kothurn 11 (1965) 289-305; siehe dazu auch Seeck, a.O. (Anm. 10), 183-184; E. Pöhlmann, "Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jhds. v. Chr.", in: Moraw – Nölle, a.O. (Anm. 13) 60-66.

33. H.H. Eggebrecht, "Funktionale Musik", *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973) 1-25; Seeck, a.O. (Anm. 10), 79; W.B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, London 1983; 49ff.; E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1, Tübingen ⁵2007, 164ff.

34. E. Platz-Waury, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen ⁵1999, 27-28.

35. Melchinger, a.O. (Anm. 2), 126ff.

36. Das Theater der Griechen kannte keinen Bühnenvorhang. Entsprechend konnten (mögliche) Umbauten oder Dekorationswechsel erst nach einem Stück getätigt werden. Wir dürfen also –falls überhaupt notwendig– von max. zwei (kurzen) Umbauphasen in einer Tragödien-Trilogie ausgehen. Der moderne Begriff Umbauphase ist hier aber richtig zu verstehen. Wir haben es im 5. Jhd. v. Chr. –auch wenn sich die gegenteilige Meinung nach wie vor hartnäckig hält– eher mit kleineren szenischen und hinterszenischen Ordnungs- und Organisationsarbeiten zu tun als mit aufwendigen technischen Bühnenumbauten, da die gezeigten Vorstellungen (zumeist) in einem sog. Einheitsbühnenbild abliefen. Zum Problem der Umbauten und der möglichen Verwendung eines Vorhangs siehe z.B. Arnott, a.O. (Anm. 24), 16-19; Seeck, a.O. (Anm.

und zeichengebenden Funktion vom Anfang bis zum Ende eines Dramas stetig in Richtung Auditorium entfalten kann.³⁷ Beide Gestaltungsprinzipien sind im antiken griechischen Theater unverzichtbar für Inhalt und Hergang und ergänzen einander sinnstiftend in einer Inszenierung. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass in der fortlaufenden Entwicklung des griechischen Theaters die verbale zugunsten der nonverbalen Lokalisierungstechnik prozentual abnahm, da die architektonische Genese des Bühnenhauses in der Spätclassik und im Hellenismus —z.B. in Form eines zweigeschossigen Bühnenhauses, die Errichtung und Verwendung von Paraskenien oder die Einführung des Proskenions sowie einer immer weiter um sich greifenden naturalistischen Ausgestaltung— den Theatermachern ganz neue Umsetzungsmöglichkeiten (insbesondere bei Wiederaufführungen von Dramen der drei großen Tragiker) eröffnete.³⁸

3. Szenische Rekonstruktion

Nach dem vorangestellten Überblick zu den bühnentechnischen Voraussetzungen wollen wir nun unseren szenischen Rekonstruktionsvorschlag zum Prometheus Desmotes zur Diskussion stellen. Um hierbei nicht ständig für jeden zu besprechenden Szenenabschnitt die Voraussetzungen gleichsam neu kreieren zu müssen, scheint es uns in methodischer Hinsicht praktisch und angemessen, eine entsprechende Unterstützung in Form von sogenannten Storyboard-Skizzen (SB) bereitzustellen, die den jeweils zu besprechenden Szenenabschnitt erklärend visualisieren. In chronologischer Reihenfolge der zur erzählenden Handlung bzw. der einzelnen Auftritte der *dramatis personae* soll die szenische Nachgestaltung ihre Umsetzung finden.

Unsere Rekonstruktion wollen wir mit der Frage beginnen, was der Athenener Zuschauer auf der Bühne zu sehen bekam, sobald er seinen Sitzplatz auf den Stufen der *Cavea* eingenommen hatte und bevor das Stück mit dem Erscheinen der Schauspieler seinen dramatischen Anfang nahm. In Anlehnung an das Prinzip unserer dramatischen Nachbildung sah er das weit geöffnete Mitteltor der Skene, aus der das Ekkyklema herausgerollt und in Position gebracht worden war. Auf der Rollbühne war senkrecht eine (hölzerne) Wand errichtet, die die ungefähre Breite und Höhe des Mitteltorportals aufwies und so den Blick ins Innere des Gebäudes für die Zuschauer verhinderte (SB

10), 78; Blume, a.O. (Anm. 24), 46 u. 74 mit Anm. 220; Pöhlmann, a.O. (Anm. 32), 60-66.

37. Fischer-Lichte, a.O. (Anm. 33), 144ff.

38. Siehe hierfür Froning, a.O. (Anm. 22), 31-59.

Abb. 0). Diese senkrechte hölzerne Wand illustriert “im Bühnenbild” den Felsen, an den in weiterer Folge Prometheus zur Strafe gebunden wird³⁹. Sowohl Kratos als auch Hephaistos erwähnen und beschreiben den fiktiven Schauplatz (d.h. das skythische Gebirge) in ihren expositorischen Auftritts- und Fesselungsaktionen immer wieder sehr genau und machen diesen so —unbewusst für den Zuschauer— neben dem Anlass der Fesselung zum Thema. Demzufolge wird ganz nach dem gestalterischen Muster einer Verbalkulisse die szenische Örtlichkeit durch Kratos und Hephaistos (SB Abb. 1-2), überwiegend auf sprachlichem Wege für das Publikum kreiert und definiert⁴⁰:

KRAT.: Χθονὸς μὲν ἐς τηλουρόν ἤκομεν πέδον,
Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν.
Ἦφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς
ἃς σοι πατήρ ἐφείτο, τόνδε πρὸς πέτραις
ὕψηλοκρήμυις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.

KRAT.: Erreicht ist nun der Erde äußerstes Geländ,
der Skythen Straße, unbewohnte Wüstenei.
Hephaist, dich aber muss der Auftrag kümmern, den
der Vater dir gegeben, anzuheften hier
den Missetäter an der hangenden Felsenwand
in stahlgeschmiedeten Banden, unzerreißbaren.⁴¹

HEPH.: ἐγὼ δ' ἄτολμός εἰμι συγγενῇ θεὸν
δῆσαι βίᾳ φάραγγι πρὸς δυσχεμέρω.

HEPH.: Ich habe aber den Mut nicht, den verwandten Gott
zu fesseln zwangsweise an die Felsenkluft sturmumtost.⁴²

HEPH.: [...] προσπασσάλεύσω τῷδ' ἀπανθρώπῳ πάγῳ,

39. So haben wir mehrere sichere Belege, dass das Ekkyklema bei Bedarf mit szenisch notwendigen Bühnenversatzstücken ausgestattet wurde. Ich erinnere hier z.B. an Aristoph. *Arch.* 393ff., *Nub.* 225ff., *Thesm.* 93ff. Siehe dazu z.B. U. Hölscher, “Schrecken und Lachen. Über Ekkyklema-Szenen im attischen Theater”, in: A. Bierl – P. v. Mölendorff, *Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für H. Flashar*, Stuttgart, Leipzig 1994, 84-96; J. Kott, *Gott – Essen*, Berlin⁵ 1991, 276 mit Anm. 1.

40. M. Dyson, “Prometheus and the Wedge: Text and Staging at Aeschylus, *PV* 54-81”, *JHS* 114 (1994) 154-56.

41. Aischyl. *Prom.* 1-6, übers. W. Kraus, *Aischylos – Der gefesselte Prometheus*, Stuttgart 1965.

42. Ders., *Prom.* 14-15, übers. O. Werner, *Aischylos – Tragödien*, hgg. von B. Zimmermann, Düsseldorf/Zürich⁶ 2005.

ἴν' οὔτε φωνήν οὔτε του μορφῇν βροτῶν
 ὄψη, σταθευτὸς δ' ἡλίον φοίβῃ φλογὶ
 χροιάς ἀμείψεις ἄνθος· ἀσμένῳ δέ σοι
 ἡ ποικιλείμων νύξ ἀποκρύψει φάος,
 πάχυνν θ' ἑώραν ἥλιος σκεδᾷ πάλιν·
 [...]

ἀνθ' ὧν ἀτερετῇ τήνδε φρουρήσεις πέτραν
 ὀρθοστάδην, ἄνπρος, οὐ κάμπτων γόνυ·

HEPH.: [...] anklammern soll ich (dich in) dieser menschenöder Kluft,
 wo weder Stimme noch Gestalt des Erdvolks du
 wahrnimmst, gesengt von gleißender Sonnenglut, der Haut
 Blüte du einbüßt. Froh dann wirst du sein, wenn dir
 schimmernden Kleids, die Nacht in Dunkel hüllt das Licht,
 den Reif am Morgen dir die Sonn aufs neu zerstreut.
 [...]

Drum den freudlosen hier wirst hüten du, den Fels,
 Steilaufgerichtet, schlaflos, ungebeugten Knies;⁴³

KRAT.: βαλὼν νιν ἀμφὶ χερσὶν ἐγκρατεῖ σθένει
 ῥαιστέρι θεῖνε, πασσάλενε πρὸς πέτραις.

KRAT.: So leg's ihm um das Handgelenk und hämmere zu
 mit mächt'ger Kraft und heft ihn an die Felsenwand.⁴⁴

Inwieweit Kratos' und Hephaistos' indirekten verbalen Beschreibungen der Landschaft durch eine Skenographia, eine Bühnenmalerei unterstützt worden ist, kann nicht sicher beantwortet werden. Aufgrund des erklärenden Charakters des expositorischen Textes wäre eine bildliche Lokalisierung jedenfalls nicht zwingend nötig. Der Gedanke, dass allein die Rollbühne und die errichtete Holzwand eine mit groben Farbstrichen erzeugte steinerne Kontrastierung erhalten hat bzw. suggerieren soll, um sich einerseits optisch von der hölzernen Front des Bühnenhauses abzuheben, andererseits um den Nukleus der Szene, ja den des gesamten Stückes, visuell zu definieren, gefällt uns aber gut.⁴⁵

43. *Prom.* 20-25 u. 31-32, übers. O. Werner.

44. *Prom.* 55-56, übers. W. Kraus.

45. Sowohl Aristoteles (*Poet.* 4.1449^a15f.) als auch Vitruv (*De architectura* 7 praef. 11) liefern uns (voneinander abweichende) Informationen zur Einführung der Bühnenmalerei. Umfang und Ausführung der Malerei bleiben aber unerwähnt. Aufgrund kaum getätigter szenischer Umbauten (vgl. dazu Anm. 36) respektive der immer wieder vorkommenden unterschiedlichen Handlungsorte in einer Trilogie dürfen wir aber voraussetzen, dass die Skenographia im 5. Jhd. v. Chr. eher punktuell und in einfacher Andeutung, keinesfalls aber großflächig und in einem realistischen Stil eingesetzt wurde.

Nach getaner Arbeit und dem (anzunehmenderweise zügigen) Abgang von Zeus' Helfern durch den östlichen Parodoszugang,⁴⁶ ist Prometheus zwischen den Versen 88 und 127 alleine auf der Szene,⁴⁷ wo er nach einem kurzen Innehalten (eben der Zeit, die Kratos, Bia und Hephaistos brauchen um die Wegstrecke ins Off der Bühne zu bewältigen) die bestehende Stille bricht und sich erstmalig zu seinem Schicksal äußert (SB Abb. 3). Und auch in seiner Rhesis finden die äußeren landschaftlichen Gegebenheiten entsprechende Erwähnung.⁴⁸

Mit Vers 128 spricht der inzwischen auf der offenen Szene erschienene Chor der Okeanostöchter Prometheus unmittelbar an. Unmittelbar deshalb, da wir aus timings-, raum- und inhaltsbezogenen Gründen annehmen dürfen, dass die Mädchenschar schon wesentlich früher auf der offenen Szene anwesend ist und sichtbar für das Publikum (nonverbal) agiert. Warum? Zunächst bemerkt Prometheus mit Vers 114ff., dass sich ihm etwas zu nähern scheint. Die plötzlich auftauchenden Gerüche (V. 115) sowie die von ihm registrierten Flattergeräusche (V. 124) machen ihn darauf aufmerksam (V.127).⁴⁹ Nun spricht der Chor Prometheus aber wie gesagt erst mit Vers

Zur Entwicklung der Skenographia siehe G. Schörner, *Bühnenmalerei*, in: Moraw – Nölle, a.O. (Anm. 13), 67-69; A. Andreou, *Griechische Wanddekorationen*, Michelstadt 1989, 209ff.; I. Arvanitis, "Die perikleische Akropolis und die Anfänge der ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ", in: W. Hoepfner (Hg.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis, Symposium Berlin 1995* (1997) 195ff.; J.P. Small, "Skenographia in Brief", in Harrison – Liapis, a.O. (Anm. 15), 111-128.

46. Wir nehmen hier ganz konkret den östlichen, also den linken Parodoszugang an, da dieser bei ihrem Abgang in die Stadt also in bewohntes Gebiet (zurück)führt respektive beim ersten Erscheinen der vier auf der Szene, entsprechend umgekehrt funktioniert, d.h. weg von einer zivilisierten Gegend hin zu unbewohntem Gebiet. Zum Problem von links und rechts im antiken Theater siehe Wiles, a.O. (Anm. 19), 133-60 u. 161-74; W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 409ff.; G.E.R. Lloyd, "Right and left in Greek Philosophy", *JHS* 82, 1962, 56-66 bes. 58.

47. Das eine *dramatis persona* (temporär) alleine auf der Szene verweilt, ist im attischen Theater eher selten. Als bekanntestes Beispiel wäre der Aias des Sophokles zu nennen. Kurz vor seinem Selbstmord lässt Sophokles in seiner gleichnamigen Tragödie den Chor der Seeleute in zwei Halbchören abgehen um einerseits die absolute Isolation seines Helden deutlich zu machen, andererseits den Fokus ungestört auf das nun Kommende zu lenken. Ähnliche dramaturgische Absichten könnten auch beim *Prometheus Desmotes* vorliegen.

48. So z.B. in Aischyl. *Prom.* 88f., 113, 117.

49. Natürlich könnte der (angebundene) Prometheus-Darsteller ohne weiteres mit Vers 114ff. "ganz naturalistisch" seinen Kopf drehen und in die Richtung schauen, aus der der Chor bzw. die Gerüche und die Geräusche kommen und er würde den Chor genauso wahrnehmen wie es auch des Auditorium tut. Aber diese Spielart hat nun mal nichts mit Theater zu tun, wo u.a. die Kunst darin liegt, Dinge, Handlungen und Emo-

128 an. Wenn wir stringent der Architektur des Dionysostheaters folgen, hat der Chor somit ca. 20-25m an Raumdistanz zu bewältigen, d.h. die Strecke, die sich zwischen ihrem hinterszenischen Auftrittsort (A) und der Position des Prometheus auf dem Ekkyklema (B) befindet, eine räumliche Distanz, die im Sinne einer lebendigen Handlung dramatisch gefüllt werden muss. Prometheus' Beschreibungen zwischen Vers 114 und 127 (die stattfinden, während der Chor choreographisch sich von A nach B bewegt) haben demzufolge die technische Überaufgabe, die Zeitspanne zu füllen, die das Vokalensemble braucht, um aus dem hinterszenischen Bereich der Bühne in das Zentrum der Szene, in die Nähe des gefesselten Prometheus zu gelangen. Gleichzeitig wird mit Prometheus' ankündigenden Worten in Form einer "gesprochenen Aktion"⁵⁰ der auftretende Chor in seinem choreographisch umgesetzten (d.h. fliegenden) Tun erklärend eingeführt. Prometheus' 14 Verse haben hier also eine doppelte Funktion. Gemäß einem richtig inszenierten Timing wird der Chor folglich in die Lage gebracht, Prometheus anschlussgerecht nach Vers 127 direkt und gleichsam von Angesicht zu Angesicht mit Vers 128f. anzusprechen *μηδὲν φοβηθῆς· φίλῖα γὰρ ἦδε τάξις / πτερόγων θοαῖς ἀμίλλαις / προσέβα τόνδε πάγον, πατρώας / μόγῃς παρειποῦσα φρένας. / κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὔραι* ("Gib keiner Furcht Raum! Denn gut Freund kam unsre Heerschar / durch der Flügel eiligen Wettstreit / bis hierher zu dieser Höh, als mühsam / vom Vater wir Urlaub erfleht" – Übers. O. Werner) und die Gefahr eines möglichen dramatischen Leerlaufs durch die Verschränkung von Sprache (Prometheus) und körperlicher Aktion (Chor) vermieden (SB Abb. 4).

Unsere eben formulierten Gedanken setzten voraus, dass die Töchter des Okeanos *per pedes*, d.h. in Form eines ausdrucksstarken Tanzes die Orchestra betreten und nicht, wie auch immer, mit einem oder mehreren schwebenden oder fahrenden Wagen erscheinen.⁵¹ Sowohl aus bühnentechnischen als auch aus bühnenpragmatischen Gründen halten wir es für wenig zielführend, hier irgendein rollendes oder fliegendes Vehikel anzudenken. Solch eine theater- und praxisfremde These kann nur entstehen, wenn man

tionen so zu behaupten, dass sie vom Publikum als Faktum akzeptiert und nicht auf ihren Realitätsgehalt hinterfragt werden. Wenn also der Prometheus-Darsteller aufgrund seines Spiels vorgibt, dass er die Töchter des Okeanos nicht sieht, sondern nur riecht und hört, dann ist das in diesem Bühnenmoment so und bedarf keiner weiteren Erklärung. Vgl. dazu Aeschylus, *Prometheus Bound*, ed. by M. Griffith, Cambridge 1983, 106-108; D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound*, Toronto 1980, 35f.; Ruffell, a.O. (Anm. 9), 89f.

50. Kindermann, a.O. (Anm. 32), 207ff.

51. Siehe dazu Anm. 2 und 9.

die Antworten respektive Lösungen spezifischer Bühnen- und Inszenierungsfragen allein und ausschließlich im vorliegenden dramatischen Text zu ergründen sucht. Analysiert man die Umsetzung antiker Dramen allein vom interpretatorisch erfassbaren Text her, d.h. nach rein literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, so wird deutlich, dass diese dem Gegenstand Theater nicht gerecht werden, der definitiv eine komplexere Erscheinung ist als reine Wortkunst. Wir würden dem (salopp formuliert) vielzitierten Milchmädchen mit ihrer Rechnung aufsitzen, wenn wir im Prometheus Desmotes bewegliche Flügelfahrzeuge für eine oder mehrere Darsteller voraussetzten, bloß weil Prometheus von "Raubvogelflug", von "surrenden Flügeln" und vom "Schlag leichter Flügel" spricht (πέλας οἰωνῶν; αἰθήρ δ' ἐλαφραῖς περὺγων ῥιπαῖς ὑποσφύζει, V. 125-126) und die Töchter des Okeanos und der Tethys bekanntermaßen und mythologisch bedingt nicht fliegen können.⁵² Selbstverständlich unterliegt diese szenische Sequenz ganz dem gestalterischen Prinzip einer "gesprochenen Aktion".⁵³

Das hierbei immer wieder gern angeführte Argument, Prometheus befinde sich doch auf der Höhe eines Berges, welche durch die (fliegenden) Okeaniden gezeigt werden müsse, greift dem Wesen und den künstlerischen Gesetzmäßigkeiten des (attischen) Theaters nach zu kurz.⁵⁴ Eine Inszenierungsregel die jeder Bühnenregisseur kennt, lautet: Alles, was man aus ausstattungs-technischen oder dramaturgischen Gründen nicht zeigen kann respektive zeigen will, sollte (oder muss) mithilfe des (vorliegenden) Textes sowie des darstellerischen Spiels postuliert werden, damit der Zuschauer

52. P. Weizsäcker, "Okeaniden", in W. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III.1, Leipzig 1902, 805-809.

53. Das antike Theater war nie – insbesondere im 5. Jhd. v. Chr. – ein Ausstattungstheater. Es wurde immer nur mit sog. Versatzstücken oder aussagekräftigen Requisiten gespielt (einer Urne, einem Teppich, einem Schwert, einem Wagen etc.) und das Übrige anhand des Textes allein der Phantasie der Zuschauer überlassen. Das darf uns auch nicht verwundern, da die Qualität einer Aufführung kaum über die visuellen Eindrücke beurteilt wurde, sondern eher die Akustik, d.h. die stimmliche Leistung der Schauspieler hier maß- und stilgebend waren. Siehe dazu z.B. A. Krumbacher, *Die Stimm- und Rednerbildung im Altertum bis auf die Zeit Quintilians*, Paderborn 1921, bes. 8; P. Easterling, "Actors and Voices. Reading between the Lines in Aeschines and Demosthenes", in: S. Goldhill – R. Osborne (Hg.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 154-166; S. Schlingensiefel, *Phonaskia – Das Üben der Stimme. Sprecherzieherische Stimm- und Rednerbildung im antiken Griechenland*, Saarbrücken 2007, 40ff.; V. Schulz, *Die Stimme in der antiken Rhetorik*, (Hypomnemata 194) Göttingen 2014, bes. 50ff.

54. Vgl. dazu Griffith, a.O. (Anm. 49), 109; Mastrorade, a.O. (Anm. 24), 266f.; Sommerstein, a.O. (Anm. 17), 222f.; Taplin, a.O. (Anm. 11), 254ff.; West, a.O. (Anm. 2), 137; Ruffell, a.O. (Anm. 9), 88ff.

mit den nötigen Basisinformationen versorgt wird um schlüssig der Handlung auch folgen zu können. Dass diese ungeschriebene Regie-Regel in ihrer wesentlichen Aussage auch auf das antike Drama zutrifft, belegen uns z.B. die kanonisierten Botenberichte sowie die Teichoskopien, die in ihrer dramaturgischen Funktion den Raum und das Spiel über die sichtbaren architektonischen Bühnengrenzen hinaus erweitern: Mit dieser Methode werden Orte, Sachen und Dinge verbal behauptet, die kein Zuschauer gesehen hat und im Laufe des Dramas sehen wird, aber durch ihre Behauptung werden sie im Stück als bestehendes Faktum definiert.

In der Exposition des Dramas wurde für die Zuschauer – durch die Beschreibung der Darsteller – unmissverständlich hervorgehoben, wo sich Prometheus befindet bzw. die Handlung spielt. Gleichmaßen verhält es sich mit den “heranfliegenden” Okeaniden. Prometheus spricht beim Erscheinen der Mädchen poetisch von Flügel- und Flattergeräuschen, deren tänzerische Performance im Moment ihrer Darbietung in gleicher Art und Weise für das Auditorium einerseits sprachlich (durch Prometheus), andererseits körperlich (durch den Tanz des Chores) definiert und somit für die Zuschauer als ein heranfliegen fixiert wird.⁵⁵ Ein Sandsteinrelief aus dem Akropolis-Museum in Athen zeigt anschaulich, wie sich die Auftritts- und Tanzsequenz des Chores in Form von synchronisierten Bewegungen abgespielt haben könnte (Abb. 3).⁵⁶ Ob die Okeanidenschar, wie auf dem Relief zu sehen (umgeschnallte) Flügelpaare trugen oder sie flügelähnliche Attribute auf ihren Kostümen abgebildet hatten, bleibt interpretatorische Spekulation. Denkbar wären beide Varianten, da solche einfachen theatralischen Hilfsmittel die ausgegebene Flugbehauptung des Prometheus inhaltlich sinnstiftend unterstützen würden.⁵⁷

55. Siehe dazu auch die gegenteilige Meinung von Bees, a.O. (Anm. 1), 58.

56. Zum chorischen Tanz im antiken Drama siehe L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greek Theatre*, Iowa City 1964; Wiles, a.O. (Anm. 19) 87-113; S.H. Lonsdale, *Dance and Ritual play in Greek Religion*, Baltimore 1993; G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago 2007, 114ff.; Y. Zarifi, “Chorus and Dance in the Ancient World”, in: M. McDonald – J.M. Walton, *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, 227-246; M.L. Hart, *The Art of Ancient Greek Theatre*, Los Angeles 2010, 19-32.

57. Zwingend notwendig wäre eine solche Ausstattung aber nicht, da der Zuschauer im Dionysostheater ab den Reihen 12/13/14 sowieso keine Feinheiten in Kostüm und Bühnenbild mehr sehen konnte. Zum Kostüm in der griechischen Tragödie siehe zusammengefasst bei L. Jones Roccas, *Ancient Greek Costume. An Annotated Bibliography 1784-2005*, Jefferson 2006; R. Wyles, *Costume in Greek Tragedy*, London 2011. Zur Verwendung von Bühnenrequisiten siehe J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen 1967; S. Gogos, “Das Bühnenrequisit in der griechischen



Abb. 3

Mit dem Vers 284 erscheint unerwartet Okeanos unter Einsatz der Mechané auf bzw. über der Szene (SB Abb. 5).⁵⁸ Sein Auftritt mit Hilfe des Bühnenkrans —er kommt rittlings auf einer fliegenden Kreatur mit vier Beinen (Aischyl. *Prom.* 286, 395)— gilt in der Forschung mehrheitlich seit Taplin akzeptiert,⁵⁹ da wir es hierbei mit einer theatralischen Auftrittskonvention zu tun haben, die allein göttlichen Wesen vorbehalten ist. Und da eine Kranfahrt immer nur einmal in einem Drama eingesetzt wurde,⁶⁰ bleibt diese zwangsläufig Okeanos, dem Titan und Sohn des Uranos vorbehalten. Ihm, der personifiziert den gesamten Erdkreis umschließt, gebührt allein dieser extraordinäre Platz, der als semiotisches Zeichen alles überragt.⁶¹

Demzufolge kann die Schwebefahrt des Okeanos als Beleg dafür angeführt werden, dass die Okeaniden sich nicht —als weitere immer wieder zu lesende Inszenierungsthese— auf dem flachen Dach des Bühnenhauses befunden haben können,⁶² da ein immer wieder propagierter rascher Abgang (beim Erscheinen des Vaters) in den *off-stage*-Bereich der Bühne oder in

Vasenmalerei”, *JÖAI* 55 (1984) 27-53. Zu den Sichtverhältnissen im Athener Dionysostheater siehe R. Merker, “Im Schatten des attischen Lichts. Überlegungen zu den äußeren klimatischen Bedingungen im 5. Jhd. v. Chr. in Athen und zu deren möglichem Einfluss auf Inszenierung und Spiel im antiken Drama”, *WS* 127, 2014, 7-32.

58. Taplin, a.O. (Anm. 11), 260ff; Ruffell, a.O. (Anm. 9), 91ff.

59. Taplin, a.O. (Anm. 11), 260f.; siehe dazu auch J. Davidson, “*Prometheus Vincitus* on the Athenian Stage”, *G&R* 41 (1994) 33-40, bes. 36f.

60. Siehe dazu auch Anm. 24-27.

61. Zum komplexen System der theatralischen Zeichen und ihrer künstlerischen Verwendung siehe E. Fischer-Lichte, a.O. (Anm. 33), 132ff.

62. Für das Dach des Bühnenhauses als mögliche Spielfläche für den Chor plädieren z.B. Arnott, a.O. (Anm. 24), 76; Pickard-Cambridge, a.O. (Anm. 22), 39-40; Conacher, a.O. (Anm. 49), 183; Griffith, a.O. (Anm. 49), 109-124; Mastronarde, a.O. (Anm. 49), 267; T.B.L. Webster, *Greek Theatre Production*, London 1970, 12.

die Orchestra respektive ein dauerhaftes Verweilen der Okeaniden auf dem Dach die Gefahr einer gegenseitigen Behinderung in Wort und szenischen Aktion mit sich brächte. Auch würde der Nukleus der Szene durch das vielköpfige Auf- und Abgehen für die Zuschauer unscharf gestaltet, was ein fokussiertes Verfolgen der Handlung erschweren würde. So weiß heutzutage jeder angehende Regiestudent, wie komplex und organisatorisch aufwendig es ist —und das hat nur teilweise etwas mit der Architektur des Theaterhauses zu tun—, 12 oder 15 Personen zügig und geordnet von einer Theaterbühne zu bringen, insbesondere wenn diese sich, wie in unserem Theesenfall, auf einer Spielfläche befinden, die mehrere Meter Höhe aufweist, eher länglich und relativ schmal gehalten ist. Aber wenn dem inszenatorisch tatsächlich so wäre, würde sich zwischen den Versen 283 und 284 zwangsläufig ein größerer “Showstopper” schlechterdings breit machen, in der der Chor einerseits vom Dach verschwindet, andererseits der Kran auf seine vordefinierte Position fährt.

Gemäß all diesen szenischen Ungereimtheiten schließen wir für den Chor den Spielplatz Bühnendach aus und vermuten im Gegensatz zu West oder Bees, dass der Chor beim Erscheinen des Okeanos nicht seinen Stand- und Spielort in der Orchestra verlassen hat.⁶³ Stellt sich aber dennoch uns die Frage, wenn die Okeaniden schon in der Orchestra sind und beim Mechané-Auftritt des Vaters diese nicht verlassen, warum kommt es nicht zum Dialog zwischen den Familienmitgliedern? Warum fällt kein begrüßendes Wort zwischen dem ankommenden Vater und seinen bereits anwesenden Töchtern? Eine Lösung dieses Problems finden wir nicht im Anführen (moderner) psychologischer Verhaltensweisen und dem Aufzählen von Argumenten bezüglich des Umgangs zwischen einem Vater und seinen Töchtern oder auch im Spekulieren über mögliche Zuschauerkonventionen.⁶⁴ Unseres Erachtens haben wir es hier mit einer in antiken und modernen Theaterstücken gar nicht so seltenen Mischung aus dramaturgisch-inhaltlichen und technisch-praktischen Gesichtspunkten zu tun, d.h., dass hier weniger symbolische oder semantische als vielmehr relativ banale dramaturgisch-pragmatische Gründe vorherrschen: Warum sollte Okeanos bei seinem Erscheinen (außer vielleicht aus Höflichkeit) überhaupt mit seinen Töchtern respektive *vice versa* seine Töchter mit ihm in Dialog treten? Einmal

63. Vgl. dazu West, a.O. (Anm. 2), 138; Bees, a.O. (Anm. 1), 57.

64. Zum Zuschauerverhalten in der Antike verweise ich hier auf die Webseite des FWF-Projekts: Spectatores – Quellen zum Zuschauer im Altertum <<http://www.gewi.uni-graz.at/spectatores/>>[22.10.2014]; H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979, 13ff.; D. Kawalko Roselli, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.

abgesehen davon, dass selbstredend jederzeit die Möglichkeit besteht, dass die Begrüßung zwischen den Parteien auch nonverbal, d.h. gestisch abgelaufen sein könnte.⁶⁵ Vom inszenatorischen Standpunkt aus betrachtet liegt der szenische Fokus ganz auf dem beeindruckenden Flugauftritt des Okeanos, der sich in weiterer Folge im Dialog zwischen Okeanos/Prometheus manifestiert. In dieser erweiterten Phase der Tragödie gibt es dramaturgisch wenig, was die Okeaniden sagen oder handlungsaktiv machen könnten um zur „szenischen Wahrheitsfindung“ und zur systematischen Fortführung der Handlung beizutragen. Was erzählt werden soll, nämlich das Angebot des Okeanos im Streit zwischen Prometheus und Zeus zu vermitteln, steht im erzählerischen Vordergrund und alles andere (z.B. das Verhältnis des Okeanos zu seinen Töchtern etc.) sind in diesem Abschnitt vernachlässigbare Größen und Fragen der zweiten Ordnung die nur das Auditorium vom eigentlich Relevanten ablenken würden.⁶⁶ Der dramatische Kern, die Essenz einer Szene sollte inszenatorisch nicht durch weniger wichtiges, ja nebensächliches aufgeweicht werden, da dieser für die Zuschauer unbedingt erhalten und inhaltlich klar bedient werden muss. Ich erinnere hier beispielhaft an das Schweigen der Cassandra im Agamemnon des Aischylos (Aischyl. Ag. 782-1072).⁶⁷ Auch die Cassandra-Figur kann mit ihrem Erscheinen auf der Szene zunächst nichts Sinnstiftendes für die zu erzählende Handlung beitragen, weder beim Einzug des Agamemnon noch in der Begegnung der Ehegatten, da der Nukleus der Szene in keiner Weise bei ihr liegt. Erst nachdem Agamemnon in den Palast abgegangen ist, richtet sich die inhaltliche Aufmerksamkeit, angeregt durch Klytaimnestra (V. 1035ff.), auf sie, wobei der Fokus der Szene erst ab diesem Moment bei ihr liegt.⁶⁸ Bildlich ausgedrückt und auf eine heutige Bühne umgelegt, würde erst jetzt und in diesem Moment ein entsprechendes Scheinwerferlicht angehen und auf sie – zum Zwecke der Fokussierung – gerichtet werden.

65. Zum Zeichensystem der Griechen siehe A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946, bes. 29f.; C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, 147ff.; M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy*, Helsinki 1988.

66. Siehe dazu auch die Meinung von T.J. Sienkewicz, „The Chorus of *Prometheus Bound*. Harmony of Suffering“, *Ramus* 13, 1984, 60-73.

67. Zum Schweigen in der attischen Tragödie bzw. zum Phänomen des Schweigens in der antiken Literatur siehe S. Jäkel – A. Timonen, *The Language of Silence*, 1, Turku 2001, hierbei bes. E. Vogt, „Die Sprache des Schweigens in der Tragödie des Aischylos“, 18-30; des Weiteren O. Taplin, „Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus“, *HSCPh* 76, 1972, 57-97; B. Knox, *Word & Action. Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore – London 1979, 39-55; S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000, 158ff.

68. Fischer-Lichte, a.O. (Anm. 33), 31-93.

Doch zurück: Dass der Chor in der Orchestra anwesend ist und die Okeaniden ihrem Vater neugierig zuhören, ergibt sich in weiterer Folge auch aus dem ersten Stasimon (V. 397ff.), das sie anstimmen, sobald Okeanos die Szenerie wieder mit Hilfe des Krans verlassen hat, und in dem sie, zumindest in Teilen, inhaltlich Bezug auf das eben Gesagte nehmen. Der hierbei immer wieder angeführte Verdacht, dass der Chor während des Dialogs zwischen Prometheus und Okeanos gleichsam zum teilnahmslosen Verharren verdammt ist, ist insofern nicht vorauszusetzen, da er ja jederzeit die Möglichkeit hat – wie bei der anzudenkenden nonverbalen Begrüßung bei der Ankunft des Vaters – auf das Gesagte körperlich zu reagieren. Auch birgt die momentan vorherrschende zu erzählenden Handlung keinerlei tiefere Abgangsmotivation für den Chor.⁶⁹ Natürlich besteht die Möglichkeit – und wir haben entsprechende Tragödien-Beispiele überliefert – in denen der Chor im Laufe der Handlung die Orchestra verlässt, wie es z.B. schon im erwähnten Aias des Sophokles (nach V. 814) der Fall ist. Doch im krassen Gegensatz zu einem Abgang der Okeanostöchter ist der Abgang des Chores im Aias zuvor inhaltlich motiviert und dramaturgisch vorbereitet, um die Isolation und das notwendige Alleinsein der Aias-Figur für den nun kommenden Selbstmord zu gewährleisten.⁷⁰ Dagegen verweisen die Okeanos-Töchter bei ihrem Erscheinen explizit darauf hin, dass sie von ihrem Vater „Urlaub erfleht“ und diesen von ihm erhalten haben (V. 131). Sie sind also weder illegal noch verbotenerweise an Ort und Stelle und müssen auch daher nicht die „szenische Flucht“ ergreifen. Auch sind chorische Auf- und Abgänge nicht so ohne weiteres dramaturgisch zu motivieren. Die attischen Theatermacher wussten, warum sie sich an das gestalterische Prinzip hielten, den Chor am Beginn eines Dramas in der Orchestra erscheinen und erst am Ende wieder verschwinden zu lassen, da sich an diesen beiden Punkten eines beginnenden und endenden Handlungsstrangs und ganz im Sinne der dramaturgischen Überaufgabe eines Chores,⁷¹ die jeweilige Auf- und Ab-

69. Eine dramatische Figur braucht immer eine für den Zuschauer erkenn- und nachvollziehbare Motivation warum sie kommt, geht und handelt. T.B.L. Webster, „Preparation and Motivation in Greek Tragedy“, *CR* 47, 117-123; D. Mastronarde, „The Gods“, in: J. Gregory (Hg.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford u.a. 2005, 321-332.

70. Siehe dazu auch Anm. 47. S. Scullion, a.O. (Anm. 22), 89ff.

71. Die dramatisch-dramaturgische Aufgabe des Chores im antiken Drama wird in der Forschung breit diskutiert. Beispiele hierfür wären U.S. Dhuga, *Choral identity and the chorus of elder in Greek Tragedy*, Lanham 2011; H.P. Forley, „Choral Identity in Greek Tragedy“, *CPh* 98, 2003, 1-30; P. Riemer – B. Zimmermann (Hg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart 1998; H. Golder – S. Scully (Hg.), „The Chorus in Greek Tragedy“, *Arion* 3,1, 1995; M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990 u. 1991.

gangsmotivation leichter herstellen ließ als an irgend einer anderen Stelle in einer Tragödie oder Komödie.

Nach dem zweiten Stasimon (V. 526-560) betritt Io, die Tochter des Inachos, die Szenerie. Als Zeichen ihrer magischen Verwandlung in eine Kuh trägt sie, d.h. der Schauspieler, eine Maske mit Hörnern.⁷² Dem Gesetz der Rechts-Links-Orientierung im attischen Theater folgend dürfen wir davon ausgehen, dass Io über den rechten Parodoszugang, also aus unbewohntem Gebiet, den Spielplatz betritt (SB Abb. 6).⁷³ Und auch sie macht bei ihrem Erscheinen das raue Wesen der Örtlichkeit zum Inhalt ihrer Rede (V. 561-563): *τίς γῆ; τί γένος; τίνα φῶ λεύσσειν / τόνδε χαλινόϊς ἐν πετρύνοισιν / χειμαζόμενον* ("Welch Land! Welchen Volks? Wer —trau ich dem Aug?— / Hängt in Fesseln dort am felsigen Hang, / Sturm- und wetterumtost?") – Übers. O. Werner).

Die mit dem Auftritt verbundene inhaltliche Frage, wie Io als einziges menschliches Wesen im Stück in das unbewohnte skythische Gebirge bzw. in die unwirklichen Höhen zu Prometheus gekommen ist, lässt sich allein über ihren vorhandenen Wahnsinn erklären, der durch eine böartige Rinderbremse (*Tabanus bovinus*) verursacht wird, welche sie unnachgiebig quält und verfolgt.⁷⁴ Auf ihrer Flucht vor dem Insekt erklimmt sie, gleichsam über die Erde gejagt, übermenschlich den Berg, auf dem Prometheus fest sitzt.⁷⁵ Ihr Erscheinen ist natürlich für das Auditorium überraschend aber nicht unmotiviert erzeugt, auch wenn sich ihre figürliche Animation erst relativ spät für den Zuschauer erschließt, da sie mit der identischen Wahnsinns-Motivation die Bühne wieder verlässt (877-886). Völlig im Dunkeln hingegen liegt unseres Erachtens die Frage, welchen Weg sie verwendet um von der Szenerie wieder zu verschwinden, da dies in weiterer Folge da dies in weiterer Folge inszenatorisch mit dem Auftritt des Hermes (V. 944ff.) zusammenhängt. Aus ästhetischen und raumsymmetrischen Aspekten wird (zumindest in der heutigen Theaterarbeit) nach Möglichkeit vermieden, eine *dramatis persona* in solch eine Richtung abgehen zu lassen, aus welcher die nächste Figur erscheint. Dieses gestalterische Prinzip des Erscheinen- und

72. Zur Figur der Io im *Prometheus Desmotes* siehe J.L. Myres, "The wanderings of Io", *CR* 1946, 2-4; P.B. Katz, "Io in the Prometheus Bound", in: M.W. Padilla (Hg.), *Rites of passage in ancient Greece*, Lewisburg 1999, 129-147; H. Maehler, "Io auf der Bühne", *AAntHung* 40 (2000) 321-329; S.A. White, "Io's world. Intimations of theodicy in Prometheus Bound", *JHS* 121 (2001) 107-140.

73. Vgl. dazu Anm. 46. Zum Auftritt der Io-Figur siehe auch die Auffassung von Taplin, a.O. (Anm. 11), 265-267; Stoessl, a.O. (Anm. 2), 26; Ruffell, a.O. (Anm. 9), 93-94.

74. Griffith, a.O. (Anm. 49), 188-90.

75. Conacher, a.O. (Anm. 49), 58.

Verschwindenlassens einer oder mehrerer Bühnenfiguren wird nur dann von der Regie, von einem Spielleiter umgangen, wenn bühnentechnische bzw. dramaturgische Gründe es notwendig und unabdingbar machen.⁷⁶

Nach dem 3. Stasimon und mit Vers 944 erscheint Hermes bei Prometheus (SB Abb. 7)⁷⁷. Der vorliegende Text birgt keinerlei Hinweise, wie und wo Hermes die Szene betritt. Falls er über einen Parodoszugang den Spielplatz betreten haben sollte, müsste er nach unserer eben erläuterten These, den entgegengesetzten Weg eingeschlagen haben, den Io zuvor für ihren Abgang benutzte. Zweifellos besteht die berechnete Möglichkeit, dass Hermes auf erhöhter Position, d.h. auf dem Dach des Bühnenhauses erscheint⁷⁸. Eine Kranfahrt schließen wir aber dezidiert aus, da, wie oben schon erwähnt, die *Mechané* nur einmal pro Drama Verwendung findet⁷⁹ und diese im Prometheus Desmotes dem Okeanos vorbehalten ist. Das Dach als Erscheinungsort wäre für das nun kommende (Streit)Gespräch zwischen Prometheus und Hermes aber eher unpraktisch, da sie einander nicht oder nur unzureichend sehen würden. In bühnentechnischer bzw. gestalterischer Hinsicht ist das nicht sehr problematisch doch gerade in theatralischen Streitsituation, in denen immer wieder Körper und Geist der Figuren am Limit agieren, sollten sich die Involvierten sehen können, damit sich die inhaltlichen Unstimmigkeiten für das Auditorium nicht nur auf einer rein akademisch-rhetorischen Ebene abspielen. Da aber wie schon mehrfach erwähnt im antiken Theater das Hören und weniger das (detaillierte) Sehen im Vordergrund stand, ist das flache Dach des Bühnenhauses als Erscheinungs- und Spielort für Hermes eine schlüssige Option, zumal in dieser Spielvariante vornehmlich Hermes' Göttlichkeit deutlich gemacht werden würde (vgl. dazu die Variante SB Abb. 7a).⁸⁰

Selbstredend verschwindet Hermes nach seinem letzten Vers (1079)

76. Ein technischer Grund wäre z.B. ein schneller Masken- und Kostümwechsel, der es für den betroffenen Schauspieler notwendig macht, den kürzesten Weg von der Szene in den hinterszenischen Bereich der Bühne zu wählen. Insbesondere bei sehr großen Spielflächen ist die Länge der Auf- und Abtrittswege von eminenter Bedeutung. Ein inhaltlicher oder dramaturgischer Grund wäre z.B., dass sich zwei Figuren —für die Zuschauer inhaltlich nachvollziehbar— *off-stage* begegnen müssen, und dies kann nur schwer vermittelt werden, wenn beide Charaktere getrennt definierte (Bühnen)Wege benutzen. Die Logik des Ortes und die daraus resultierenden Auf- und Abgänge müssen für den Zuschauer in einer Inszenierung immer gewahrt bleiben.

77. Zum Wesen des Auftritts siehe Taplin, a.O. (Anm. 11), 268-270; Griffith, a.O. (Anm. 49), 253ff.; Conacher, a.O. (Anm. 49), 68ff.

78. Ruffell, a.O. (Anm. 9), 93f.

79. Vgl. dazu Anm. 28.

80. So lassen sich in zahlreichen Tragödien Götterauftritte auf dem Dach (als sog. Theologeion) des Bühnenhauses nachweisen. Wieder verweisen wir auf die sophokleische

und bleibt nicht, wie Wilamowitz vermutet, im Auftrag und Namen von Zeus szenisch anwesend, um die finale Versenkung des Prometheus (und des Chores) in den Tartaros als Beobachter mit zu verfolgen⁸¹. Entweder er verlässt das Dach des Bühnenhauses nach hinten über eine bereitgestellte Leiter o.ä.⁸² oder er geht, falls er sich in der Orchestra befindet, über einen der Parodoswege in das *Off* der Bühne ab, bevor der (inszenierte) Orkan über Prometheus hereinbricht, der gleichzeitig den dramatischen Höhepunkt im Drama manifestiert. Prometheus spricht:

καὶ μὴν ἔργῳ κοῦκέτι μύθῳ
 χθὼν σεσάλευται.
 βρονχία δ' ἤχῳ παραμυκάται
 βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσιν
 στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
 εἰλίσσουσιν· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
 πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα
 στάσιν ἀντίπνον [ἀποδεικνύμενα].
 ξυντετάρακται δ' αἰθήρ πόντῳ.
 τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν
 τεύχονσα φόβον στείχει φανερώς.
 ὦ μητρὸς ἐμῆς σέβας, ὦ πάντων
 αἰθὴρ κοινὸν φάος εἰλίσσων,
 ἐσορᾷς ὡς ἔκδικα πάσχω.

Und wahrhaft, in Wirklichkeit, nicht mehr im Wort
 schwankt schon die Erde, von unten ein Hall
 dröhnt dazu des Donners, es leuchten auf
 der Blitze Riegel in glühendem Weiß.
 Der Staub dreht sich in Wirbeln der Luft,
 auf springt das Wehn aller Winde zugleich,
 die widereinander mit Gegengewalt
 sich liefern den Kampf. Durcheinander gerät
 mit dem Himmel das Meer, solcherart wider mich
 von Zeus alle Wucht, die Schrecken erzeugt,
 schreitet offen einher.
 O meiner Mutter Ehrwürdigkeit!

Aias-Tragödie hin, in der die (unsichtbare) Göttin Athena von dieser erhöhten Position in Dialog mit Odysseus tritt (V. 1ff.).

81. Wilamowitz-Moellendorf, a.O. (Anm. 2), 118. Siehe dazu auch die Auffassung von Taplin, a.O. (Anm. 11), 270.

82. Aus bühnenökonomischer Sicht besteht die Möglichkeit, dass der Hermes-Darsteller über eine vorhandene Dachluke in das Bühnenhaus steigt. Da aber im Gebäude zu diesem Zeitpunkt die "technischen Vorbereitungen" für das Erdbeben sowie die "Fahrt in den Tartaros" laufen, ist ein problemloser Abgang nach hinten als die tauglichere Variante anzudenken.

Und du, der das allen gemeinsame Licht,
O Himmel, du trägst —
du siehst, wie ich Unrecht erleide.⁸³

Mit dem Abgang des Hermes erhebt sich eine hinterszenisch erzeugte Geräuschkulisse,⁸⁴ die das heraufziehende Grollen des Bebens akustisch veranschaulichen soll.⁸⁵ Um diese Bühnenatmosphäre entsprechend für den Zuschauer gleichsam noch haptischer zu machen, beschreibt Prometheus äußerst anschaulich, was szenisch vonstattengeht bzw. was sich der Zuschauer insgesamt in seiner Phantasie nun vorzustellen hat. Und wie zu Beginn der Tragödie setzt auch hier Aischylos ganz auf das gestalterische Prinzip der Wortkulisse sowie der gesprochenen Aktion⁸⁶.

Unterstützt werden die erzeugten Geräusche sowie die verbalen Beschreibungen des Prometheus möglicherweise durch das Schaffen von Rauch, d.h. durch größere offene Feuerstellen im *off-stage*-Bereich⁸⁷. Der schwankende Erdboden bzw. das in Unruhe geratene skythische Gebirge wird, da der Chor bei all den verbal und technisch erschaffenen Bühneneffekten sicher nicht aktionslos in der Orchestra verweilt, von ihm in Form entsprechend ausdrucksstarken körperlichen Bewegungen illustriert⁸⁸. Schon Aristoteles bemerkt in seiner Poetik (1447a 27f.), dass der (Ausdrucks)Tanz zur Gruppe der mimetischen Künste gehört und für die zu erzählende Handlung eine zentrale Rolle spielt⁸⁹.

Die inszenatorische Raffinesse bei all diesem Bühnenzauber ist aber, dass sich die einzelnen Elemente (Sprache, Tanz, Feuer, Rauch und Gerä-

83. *Prom.* 1080-1093, übers. W. Kraus.

84. Zur Geräuschkulisse im antiken Drama siehe Poll. 4, 130; Plat. *Resp.* III 397a; Hero *Aut.* 20, 4.

85. So waren inszenierte Erdbeben nichts Ungewöhnliches auf einer griechischen Bühne. Das bekannteste (Bühnen)Beben nach dem im *Prometheus Desmotes* ist das Erdbeben in Euripides' *Bakchen* (V. 576-603). Weitere lassen sich in Eu. *Herc.* 904-909; Eu. *Erechtheus* fr. 570, 45-54; Aischyl. *Edonai* fr. 58. ausmachen.

86. Vgl. dazu Anm. 29-32.

87. Zur Verwendung von Feuer und Rauch auf der Bühne siehe Seeck, a.O. (Anm. 10), 79; J. Dingel, "Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie", in: Jens, a.O. (Anm. 46), 347-367.

88. Auch in Euripides' *Bakchen* hat der Chor in der sog. Palastwunderszene eine ähnliche dramaturgische Aufgabe. Siehe dazu K. Gakopoulou, "Die Rolle des Chores in der Palastwunderszene der euripideischen *Bakchen*", *WS* 124, 2011, 25-38. V. Leinieks, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, (Beiträge zur Altertumskunde 88) Stuttgart/Leipzig 1996, 78 u. 239; auch Arnott, a.O. (Anm. 24), 124ff.; Taplin, a.O. (Anm. 11), 274; Hose, a.O. (Anm. 71), 365.

89. Siehe dazu Anm. 56.

sche) nicht gegenseitig in ihrer Wirkung behindern oder überdecken, sondern sich in ihrem angestrebten Resultat sinnstiftend ergänzen. Wir sollten also nicht annehmen, dass alle erzeugten Komponenten wild durcheinander, sondern eher gezielt eingesetzt wurden. Es wäre kontraproduktiv, z.B. eine mächtige Geräuschkulisse zu entfalten, die eine beeindruckende Wirkung auf das Publikum hat, aber schlechterdings dafür sorgt, dass man nichts mehr von Prometheus' verbalen Beschreibungen versteht. Wir haben es also in Summe mit einer Gesamtatmosphäre zu tun, die a) technisch relativ einfach und problemlos herzustellen ist und b) in ihrem Gesamteindruck in der Lage ist, die notwendige apokalyptische Stimmung im Stück nach außen zu transportieren.

Während Prometheus seine letzten Klagen in den Himmel ruft, bewegt sich das Ekkyklema (das zuvor innerhalb des Bühnenhauses aus seiner Fixierung gelöst wurde) langsam nach hinten in das Gebäude hinein (SB Abb. 8).⁹⁰ Unter der Voraussetzung eines gelungenen dramatischen Timings verschwindet die Rollbühne mit dem letzten Vers des Prometheus (1093) im Inneren des Hauses, wobei ihm der Chor choreographisch *step-by-step* nachfolgt (SB Abb. 9). Mit dem Schließen der Tore des Bühnenhauses verstummen (wahrscheinlich) langsam nacheinander die erzeugten Erdbeben-Geräusche. Der Rauch verzieht sich, die Aufführung ist beendet (SB Abb. 10).

4. Konklusion

Von Anbeginn ist das dramatische Spiel der Griechen Bühnenspiel. Dieses Spiel manifestiert sich in der kanonisierten dramaturgischen und dramatischen Tendenz, überwiegend mit sprachlichen Mitteln Illusion und Imagination beim Zuschauer zu erzeugen. Anhand der "Materialität des Textes" sowie der angewandten Methodik der "mentalen Inszenierung" konnten wir zeigen, dass das architektonisch einfach gehaltene Theater des 5. Jhd. v. Chr. in seiner technischen und künstlerischen Organisation problemlos in der Lage war, mit den bestehenden inszenatorischen Mitteln, den Prometheus Desmotes ästhetisch, schlüssig und nachvollziehbar für ein Auditorium aufzuführen. So werden auf verbal-performativem Wege immer wieder dramatische Bilder im Handlungsraum kreiert, die vor dem geistigen Auge der Zuschauer hoch vom Olympos bis tief in den Tartaros reichen.

90. Siehe dazu auch die Auffassung bei Focke, a.O. (Anm. 2), 284-285; Taplin, a.O. (Anm. 11), 270-275; Griffith, a.O. (Anm. 49), 276-280; Conacher, a.O. (Anm. 49), 175-191; Ruffell, a.O. (Anm. 9), 94-96.

5. Anhang

5.1. Literatur

- P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962.
 R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, (BzA 38) Stuttgart 1993.
 D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*, Toronto 1980.
 J. Davidson, "Prometheus Vincitus on the Athenian Stage", *G&R* 41 (1994) 33-40.
 C. Dawsen, "Notes on the Final Scene of the *P.V.*", *CP* 46 (1951) 237-238.
 K. DeVries, "The Prometheus in Vase Painting and on the Stage", in: *Nomodeiktēs. Studies in Honor of M. Oswald*, hgg. von R.M. Rosen – J. Farrell, Ann Arbor 1993, 517-523.
 J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen 1967.
 S. Dworacki, "Notes on the Staging of the *Prometheus Bound*", *Eos* 71 (1983) 159-165.
 M. Dyson, "Prometheus and the Wedge. Text and Staging at Aeschylus, *PV* 54-81", *JHS* 114 (1994) 154-156.
 E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 1, Tübingen 2007.
 F. Focke, "Aischylos' *Prometheus Bound*", *Hermes* 65 (1930) 259-304.
 E. Fraenkel, "Der Einzug des Chores im *Prometheus*", *ASNP* 23 (1954) 269-284.
 M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.
 Ders., (Hg.), *Aeschylus' Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
 C.J. Herington, *The Author of the Prometheus Bound*, Austin/London 1970.
 Ders., "A Unique Technical Feature of the *Prometheus Bound*", *CR* 13 (1963) 5-7.
 W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971.
 H. Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979.
 W. Kraus, "Die Aspekte des Geschehens im *Prometheus* des Aischylos", *WS* 15 (1981) 95-133.
 Ders., *Aischylos: Der gefesselte Prometheus*, Stuttgart 1965.
 J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993.
 E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des 'Prometheus Desmotes'*, Göttingen 2003.
 D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979.
 Ders., "Actors on High. The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama", *CA* 9 (1990) 247-294.
 S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie*, 1, München 1979.
 S. Moraw – E. Nölle (Hg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz 2002.
 G. Murray (Hg.), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1937.
 E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1978.

- A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2nd ed., rev. by J. Gould & D.M. Lewis, Oxford 1953.
- Ders., *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.
- E. Platz-Waury, *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen ⁵1999.
- A.J. Podlecki (Hg.), *Aeschylus' Prometheus Bound*, Warminster 2005.
- R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.
- I. Ruffell, *Aeschylus: Prometheus Bound*, Bristol 2012.
- S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris 1985.
- W. Schmid, *Untersuchungen zum gefesselten Prometheus*, (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 9) Stuttgart 1929.
- F. Schöblier, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart/Weimar 2012.
- G.A. Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 2000.
- B. Snell – S.L. Radt – R. Kannicht (Hg.), *Tragicorum graecorum fragmenta*, 1-5, Göttingen 1971-2004.
- W. Steidle, *Studien zum antiken Drama*, München 1968.
- F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart/Wiesbaden 1988.
- A.R. Sugg, *The Dramatic Action of Aeschylus' Prometheus Bound*, Ithaca 1971.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- G. Thomson, "Notes on *Prometheus Vincit*", *CQ* 23 (1929) 155-163.
- M.L. West, "The Prometheus Trilogy", *JHS* 99 (1979) 130-148.
- Ders., *Studies in Aeschylus*, (Beiträge zur Altertumskunde 1) Stuttgart 1990.
- Ders., (Hg.), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1990.
- U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos-Interpretationen*, Berlin 1914.
- D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hg.), *Nothing to Do with Dionysos. Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.
- B. Zimmermann (Hg.), *Aischylos – Tragödien*, übers. v. O. Werner, Düsseldorf ⁶2005.
- G. Zuntz, "Αἰσχύλου Προμηθεύς", *Hermes* 111 (1983) 498-499.

5.2. Abbildungen und Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Ekkyklema, aus: <<http://www.didaskalia.net/studyarea/greekstagecraft.html>> [17.02.2014].
- Abb. 2: Mechané-Rekonstruktion, aus: D.J. Mastronarde, *Actors on High. The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama*, *CA* 9, 1990, 247-294, Fig. 3-5.
- Abb. 3: Fotografie des Verfassers. Aufgenommen am 04.04.2013. Sandsteinrelief aus dem Akropolis-Museum in Athen.

5.3. Abbildungen Storyboard (SB):

Die Abbildungen/Skizzen des hier sogenannten “Storyboards” (SB Abb. 0-10) wurden vom Verfasser graphisch erzeugt und unterliegen in der weiteren Verwendung seiner Genehmigung. Des Weiteren möchte der Verfasser explizit darauf hinweisen, dass die hier bildlich gezeigten *dramatis personae* —wie im antiken griechischen Theater üblich— Masken trugen, die aber aus technischen bzw. graphischen Gründen nicht im Storyboard umgesetzt werden konnten.

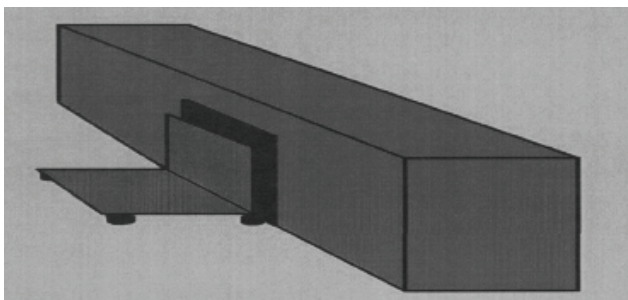


Abb. 0 (Beginn der Tragödie. Das Auditorium sieht die leere Bühne mit dem auf Position vorbereiteten Ekkyklema).

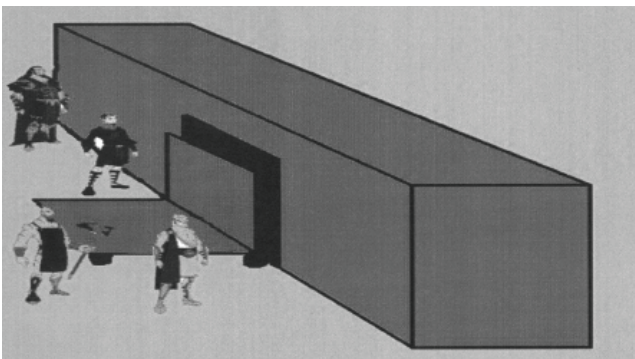


Abb. 1 (Prometheus wird von Kratos, Bia und Hephaistos hereingeführt. Auftritt wahrscheinlich durch den linken Parodoszugang, V. 1ff.).

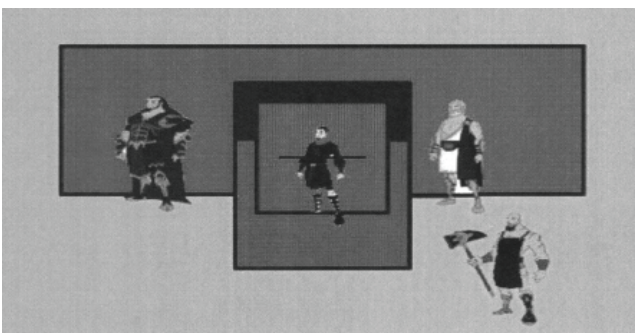


Abb. 2 (Ankettung des Prometheus an den Felsen durch Hephaistos, Vers 12ff. Abgang von Zeus' Helfern durch den linken Parodoszugang nach V. 87).

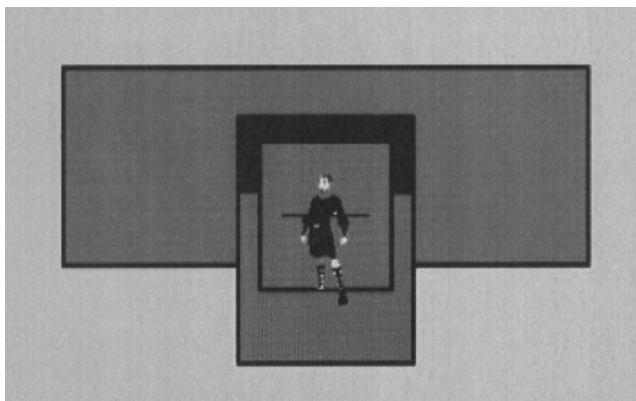


Abb. 3 (Prometheus alleine auf der Szene, V. 88ff.).

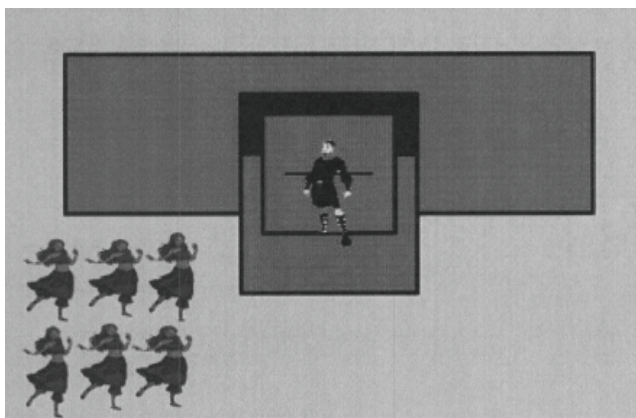


Abb. 4 (Choreographischer Auftritt der Okeaniden in die Orchestra durch einen der beiden Parodoszugänge, V. 128ff.).

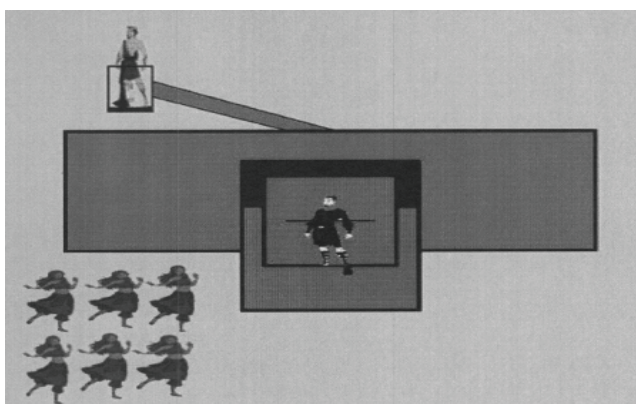


Abb. 5 (Erscheinen des Okeanos auf der Szene mit Hilfe der Mechané, V. 284ff.).

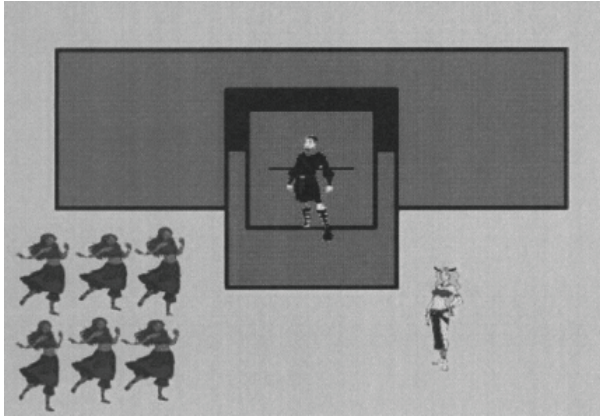


Abb. 6 (Auftritt der Io.
Voraussichtlich durch den
rechten Parodoszugang, V.
561ff.).

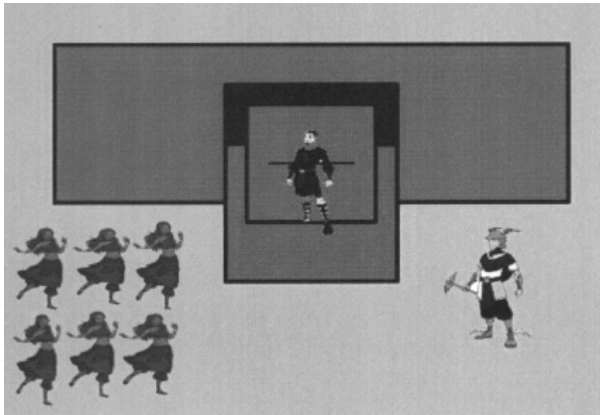


Abb. 7 (Variante 1: Auftritt
des Hermes durch einen der
Parodoszugänge, V. 944ff.
— Umsetzung eher unwahr-
scheinlich da weniger Figu-
renkonform).

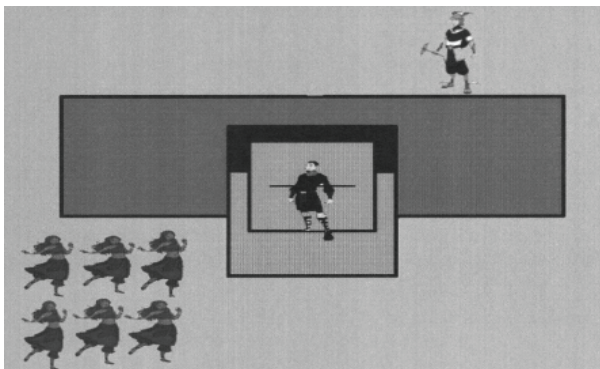


Abb. 7a (Variante 2: Auf-
tritt des Hermes auf dem
Dach des Bühnenhauses, V.
944ff. — Die wahrscheinli-
chere Umsetzung da in dieser
Variante der göttliche Aspekt
hervorgehoben wird).

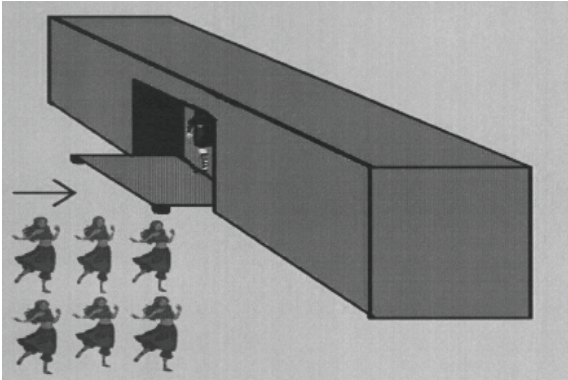


Abb. 8 (Fahrt des Ekkyklemas in das Innere des Bühnenhauses. Der Chor in dramatisch-tänzerischer Bewegung in der Orchestra, V. 1080ff.).

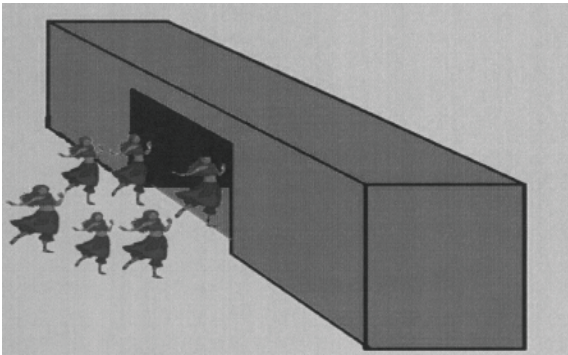


Abb. 9 (Das Ekkyklemma ist in das Bühnenhaus hineingerollt worden. Der Chor folgt Prometheus nach V. 1093 in das Gebäude).

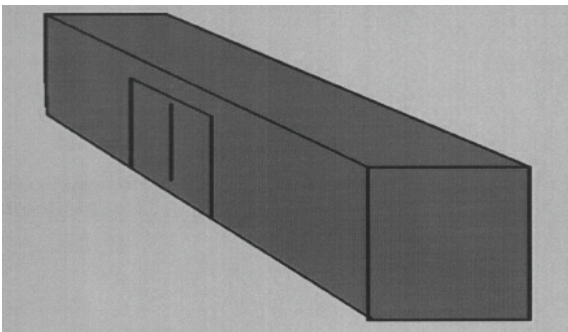


Abb. 10 (Die Türen werden von Innen geschlossen. Die Prometheus-Desmotes-Tragödie ist zu Ende).