Ελληνικά 60.1 (2010)

SZENISCHE PROBLEME IM *PROMETHEUS DESMOTES*

Eine der in vieler Hinsicht schwierigsten Tragödien des griechischen Altertums ist zweifellos der Aischylos zugeschriebene *Prometheus Desmotes.*[1] Sowohl die äußerst wichtige Frage nach dem eigentlichen Verfasser des in der heutigen Form überlieferten Dramas (Echtheitsfrage),[2] als auch mehr oberflächliche Probleme, wie beispielsweise die Position des Dramas in der gesamten Trilogie (Stellungsfrage),[3] haben Wissenschaftler immer wieder beschäftigt. Die Absicht dieser Untersuchung ist es, die Beschaffenheit des Bühnenbildes des *Prometheus* so weit wie möglich zu rekonstruieren. Außerdem sollen eventuelle Unklarheiten über das Auftreten, sowie über die Bewegung und Haltung der Schauspieler analysiert werden.

---

1. Vgl. A. J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Michigan 1966, S. 101, und A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen [3]1972, S. 134.

2. Die Frage nach der Authentizität gilt nach den Untersuchungen von M. Griffith, *The Authenticity of «Prometheus Bound»*, Cambridge 1977, und drs., *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge 1983; M. L. West, «The Prometheus Trilogy», *JHS* 99 (1979) 130-148, und drs., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, S. 51-72, und M. P. Pattoni, *L'autenticità del «Prometeo incatenato» di Eschilo*, Pisa 1987, für die aktuelle Forschung als bereits überwunden und gelöst – eigentlich hat in den letzten Jahrzehnten nur C. J. Herington, *The Author of the Prometheus Bound*, Austin 1970, intensiv versucht, sich für die Urheberschaft des Aischylos über *Prometheus* zu äußern, doch ist es ihm nicht gelungen, auf Gehör zu stoßen. Die traditionelle Sichtweise, die schon Jahrtausende lang Aischylos als Autor der konkreten Tragödie bzw. der gesamten Trilogie, der *Promethie*, betrachtete, ist in der letzten Jahrzehnten nicht nur in Frage gestellt, sondern vielmehr abgelehnt worden. E. Lefèvre, *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen 2003, S. 9-19, geht auf die lange Geschichte der Diskussion über die Echtheit ein und führt alle wichtige Abhandlungen an – vgl. auch A. Diamantopoulos, *Ἡ Προμήθεια τοῦ Αἰσχύλου, Πνευματικὸ καὶ Πολιτικὸ Ὑπόβαθρο*, Diss., Athen 1973, S. 1-5. In groben Umrissen könnte man heute behaupten, dass Aischylos auf keinem Fall den überlieferten Text des *Prometheus Desmotes* verfasst hat. An der Tatsache jedoch, dass er eine anfängliche Urfassung erstellt hatte, ist kaum zu zweifeln, unabhängig davon, ob er mit solch einer Trilogie an den Großen Dionysien teilgenommen hatte oder nicht. Trotz all dieser Schwierigkeiten wäre es dennoch leicht, zur plausiblen Feststellung zu gelangen, dass Aischylos in der Tat eine Trilogie über den durch Zeus ungerecht behandelten Titanen komponiert hatte, welche jedoch zu späteren Zeiten und durch verschiedene Schriftsteller neu verarbeitet bzw. bereichert wurde. Und einer von diesen Schriftstellern war wahrscheinlich Aischylos' Sohn Euphorion, der ebenfalls ein Tragiker war, wie M. L. West, «Iliad and Aethiopis on the Stage: Aeschylus and Son», *CQ* 50 (2000) 338-352 (hier 339), nachgewiesen hat.

3. Vgl. D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound*, Toronto 1980, S. 21-25.

Eine Gruppe von vier Personen[4] betritt im Prolog die Bühne und eröffnet dieVorstellung.[5] Wie es im antiken Theater – und namentlich bei Aischylos – üblich war, sollte im Prolog bzw. in der Parodos die Gesamtsituation des Dramas dargelegt werden, damit die Zuschauer eine erste Ahnung von der Vorführung bekommen. So berichtet Kratos davon, an welchem Ort die Gruppe gekommen ist. Wie man bereits im ersten Vers erfährt, εἰς τήλουρον πέδον χθονός, findet die Handlung weit entfernt von der menschlichen Zivilisation statt, wo man keinem Menschen mehr begegnet, V. 2, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν.[6] Steile Hänge mit schroffen und spitzen Felsen (V. 4-5, πέτραις ὑψηλοκρήμνοις), wo immer Winter und Frost herrschen (V. 15, φάραγγι πρὸς δυσχειμέρωι, V. 20, τῶιδ' ἀπανθρώπωι πάγωι), weit über dem Meer und dem Tal, wo die Sonne scheint (V. 22, ἡλίου φοιβῆι φλογί), so sieht der Martyriumsort des Titanen aus und so muss auch das Bühnenbild aussehen.[7] In solch einer ungewöhnlichen Kulisse mit der wilden kaukasischen Berglandschaft stets im Hinter- und Vordergrund wurde die Trilogie aufgeführt,[8] und

4. Vgl. West 1979, op.cit. (Anm. 2), 136, und O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford [2]1989, S. 240-241.

5. Über die nicht aischyleische Technik beim Aufbau des Prologs vgl. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos, Interpretationen*, Berlin 1914, S. 119; W. Schmid, *Untersuchungen zum Gefesselten Prometheus*, BeitrTüb 9, Stuttgart 1929, S. 31-33; W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, BeitrTüb 10, Stuttgart 1930, S. 108-120· W. Jens, *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*, Diss., München 1955, S. 29-30; E. Lefèvre, *Studien zur Athetese des Προμηθεὺς Δεσμώτης*, Habil., Kiel 1967, S. 52-58; Griffith 1983, op.cit. (Anm. 2), S. 103-108; Taplin, op.cit. (Anm. 4), S. 240-243, und R. Bees, *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart 1993, S. 34-36.

6. Dieser Ort wird als Skythien erwähnt (V. 2, Σκύθην ἐς οἶμον), das Land eines alten iranischen Nomadenvolkes. Die Identifizierung jedoch mit einer realen Gegend wäre ein riskanter Versuch. Vielmehr ist diese Bezeichnung so aufzufassen, dass in der Gedankenwelt der antiken Griechen das Hochgebirge Kaukasus das Ende der Welt darstellte – vgl. M. Manoledakes, «Η θέση του Εύξεινου Πόντου στην άκρη του γνωστού κόσμου και οι πρώτες επαφές των Ελλήνων με την περιοχή, σύμφωνα με τις πρώιμες μαρτυρίες των μύθων», *Ελληνικά* 58.2 (2008) 173-200 (hier 180-183).

7. In der Neuzeit wurde dasselbe Thema vom griechischen Schriftsteller N. Kazantzakes behandelt – und zwar in Form der aischyleischen Trilogie. Alle drei Stücke spielen bei ihm vor dem gleichen Hintergrund, den der Autor schon am Beginn darbietet, «Ξημερώνει· ἄγριο μεγαλόπρεπο τοπίο: βαθιὲς γυμνὲς χαράδρες, βουνοκορφὲς ποὺ καπνίζουν ἀκόμα, κεραυνωμένα δέντρα, γιγάντιοι ξεκουνημένοι βράχοι. Πέρα ἡ θάλασσα, ἀγριεμένη, μουγκρίζει. Βαρύς, χαμηλωμένος οὐρανός, μὲ μαῦρα ξεσκισμένα σύννεφα· καπνοὶ πηχτοὶ ἀνεβαίνουν ἀπὸ τὴ γῆς· νιώθεις, ἡ τρομακτικὴ κοσμοχαλασιὰ ποὺ ξέσπασε, μόλις τώρα τέλεψε. Κάπου κάπου ἀκούγονται μονάχα μακρινὲς ὑπόκουφες βροντές· κι ἀπ' ὅλα τὰ πουλιά, μονάχα ὁ κρωγμὸς τοῦ κοράκου».

8. Die übliche Einheit von Ort und Zeit in der antiken Tragödie erlaubt hier, soweit es die gesamte Aufführung und nicht nur diejenige vom *Desmotes* betrifft, von der ganzen Trilogie zu sprechen, unabhängig davon, dass nur der *Desmotes* erhalten ist. Zur fragmentarischen Überlieferung der anderen beiden Stücke, ihrem Verhältnis zueinander und dem Versuch der inhaltlichen Rekonstruktion vgl. A. D. Fitton-Brown, «Prometheia», *JHS* 79 (1959) 52-60; H. J.

die gesamte Ausstattung musste in jedem Fall den entsprechenden Forderungen gerecht werden.[9]

Man muss damit rechnen, dass es im frühantiken griechischen Theater keinen Vorhang gab, der das Proskenion von der Orchestra abtrennte, sondern alles, was vor und nach der Aufführung stattfand, nämlich Auf- und Abbauen, auch vom Publikum wahrgenommen wurde.[10] Die Zuschauer saßen vor einem abstrusen Bühnenbild, das aller Wahrscheinlichkeit nach Kaukasus' Gipfel abbildete, ohne zu wissen, was sie davon halten sollten. In dieser Ratlosigkeit erscheinen Kratos und Hephaistos und klären das Publikum darüber auf, was es eigentlich sieht und wo die Handlung spielt. Um ihre Ausführungen zu untermauern, wäre es also empfehlenswert, auf der hinteren Wand der Bühne eine Berglandschaft mit felsigen Gipfeln, teils grau, teils schneebedeckt, mit steilen Hängen und riesengroßen Klüften, teils sehr hell, und teils sehr dunkel, abzubilden.

Hierbei muss jedoch auch die Erkenntnis Aristoteles'[11] berücksichtigt werden: Die Bühnenmalerei, die zu Aischylos' Zeit noch nicht so gebräuchlich war,[12] wurde erst durch Sophokles eingeführt. Dies widerspricht aber der Tatsache, dass der *Prometheus* eine so ausgiebige Szenerie, wie die oben beschriebene, vorzuweisen hatte. In Ergänzung dazu kann man auch entgegnen, dass die so ausführlichen Angaben über die Beschaffenheit des Hintergrunds, die selbst Kratos und Hephaistos erwähnen, nicht zur Beschreibung des schon vorhandenen Bühnenbildes, sondern vielmehr zur Anregung des Vorstellungsvermögens seitens der Zuschauer, zur Förderung also der so genannten theatralischen Illusion, dienten. Man darf nicht vergessen, dass das antike Theater tagsüber und sogar mitten in der Natur

---

Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959, S. 115-131, und drs., *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963, S. 16-30; West 1979, op.cit. (Anm. 2), 130-148, und T. Gantz, «The Aischylean Tetralogy: Attested and Conjecturen Groups», *AJPh* 101 (1980) 133-164 (hier 142).

9. Vgl. G. Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford ^{2}1951, S. 38, «In the first place, there is a definite attempt at producing by means of the scenery an effect of romantic terror».

10. W. Dörpfeld – E. Reisch, *Das Griechische Theater*, Athen 1896, S. 253-254, gehen im Gegenteil dazu von vagen Mutmaßungen aus und sprechen von einer regelmäßigen Verwendung des Vorhanges im 5. Jahrhundert v. Chr.

11. Vgl. Aristoteles, *Poetica*, 1449a.18-19, σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς [παρασκεύασεν], sowie die entsprechenden Erläuterungen bei I. Sykoutres, *Ἀριστοτέλους, Περὶ Ποιητικῆς*, Athen 1936, S. 41 Anm. 9; A. Rostagni, *Aristotele, Poetica*, Torino ^{2}1945, S. 24; G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden 1957, S. 166-168, und S. Halliwell, *The Poetics of Aristotle*, Chapel Hill 1987, S. 83-84.

12. Vgl. Murray, op.cit. (Anm. 9), S. 37, «*Skênographia*, which seems to mean "scene painting", is said to have been introduced by Sophocles, but, if we understand the word right, was certainly used in the last trilogy of Aeschylus».

stattfand, wo das Publikum die Gelegenheit hatte, angetrieben von dem auf der Bühne Gesagten und inspiriert von der es umgebenden Landschaft, sich diese fremde Welt bildhaft vorzustellen, ohne den künstlichen Eingriff der Bühnenmalerei. Nichts von dem ist jedoch imstande, die Behauptung abzuschwächen, dass *Prometheus* über ein Bühnenbild, und zwar über ein reichliches und beeindruckendes, verfügte. Zum einen kann seine erste Aufführung mit relativer Sicherheit in der Zeit nach Sophokles' Innovationen datiert werden.[13] Dazu kommt, dass die ruhige und friedliche Umgebung des Theaters in Athen nichts mit dem wilden und schroffen Bergland von Kaukasus zu tun hatte.[14]

Während die Bühnenmalerei durch die im Text angegebenen Informationen, also durch die «verbale» und doch gleichzeitig «visuelle» Szenenmalerei, relativ leicht zu erahnen ist, fällt die Rekonstruktion der restlichen Requisiten besonders schwer. Was könnte es noch auf der Bühne gegeben haben, das die langen Unterhaltungen, die vielen Auf- und Abtritte, und die zahlreichen optischen und akustischen Effekte erleichtert würde?

Die zwei Diener von Zeus treten mitsamt Hephaistos von der linken Parodos auf, da sie vom weit entfernten Olymp eintreffen, überqueren die ganze Bühne und gelangen auf die rechte Seite, wo ein Felsblock platziert ist.[15] Bei diesem Block handelte es sich mit Wahrscheinlichkeit um einen echten Felsen[16]. Solche Felsen waren in der Gegend rund ums Theater im Überfluss vorhanden und der Transport war kein großes Thema. Außerdem war es wichtig, dass der Block aus einem schweren und festen Material bestand, damit er dem Gewicht eines Menschen standhalten konnte.[17] Dass

13. Vgl. Bees, op.cit. (Anm. 5), S. 119-121.

14. Von der unbestrittenen Existenz der Szenographie bei Aischylos berichtet auch der Scholiast sogar in *Scholia in Prometheum vinctum*, suppl vit., 14.2-3, τήν τε σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, während Vitruvius, *De Architectura*, 7.pr.11.3-5, ebenso bejaht, dass der Maler Agatharchos die Bühne für Aischylos' Stücke gestaltet hatte, namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit.

15. F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als Geistesgeschichtliches und Theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart 1988, S. 23 Anm. 26, spricht nicht von einem Felsen, sondern von einem «Hügel».

16. Vgl. Dörpfeld – Reisch, op.cit. (Anm. 10), S. 198, «Der Fels muss aber auch an der den Zuschauern zugekehrten Seite eine Höhe von mindestens 3-3½ Metern gehabt haben, da der in übermenschlicher Grösse gedachte Prometheus ὀρθοστάδην (31), σκοπέλοις ἐν ἄκροις (142), angeschmiedet wird. Wie weit dieser Fels nach den Seiten sich ausdehnte, ist nicht ausdrücklich angedeutet;».

17. N. G. L. Hammond, «The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus», *GRBS* 13 (1972) 387-450 (hier 409 u. 422), und ihm folgend West 1979, op.cit. (Anm. 2), 135-136, nehmen an, dass es zu Aischylos' Zeit einen natürlichen Felsen an der linken

der Fels mit dem angenagelten Prometheus rechts und nicht links stand, ist leicht zu erklären: Alle Personen treten von der linken Parodos auf,[18] bleiben da stehen, wo sie ankommen, und halten einen gewissen Abstand von Prometheus[19] – die einzige Ausnahme ist die wahnsinnige Io, die zwar von links auftritt, aber ständig hin und her rast. Die erste Besonderheit ist also die Präsenz eines echten Felsblocks rechts, der unter anderem Prometheus' Position festlegte.

Des Weiteren wird eine detaillierte Anweisung für das Festbinden des Prometheus an den massiven Felsblock gegeben. Kratos und Bia lassen den Titanen, den sie wahrscheinlich unter den Achseln gefasst und als einen Gefangenen mitgeführt haben, am Felsen stehen. Dann übernimmt ihn Hephaistos und kettet ihn unter den Drohungen von Kratos an die dem Publikum zugewendete, glatte Seite des Felsen. Beim Anbinden verwendet er unlösbare Fesseln aus Kupfer (V. 19, δυσλύτοις χαλκεύμασιν), feste Handschellen (V. 60, ὁραρεν ἥδε γ' ὠλένη δυσεκλύτως), unnachgiebige Keile (V. 64, ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς) und Ketten um seine Taille (V. 71, ἀμφὶ πλευραῖς μασχαλιστῆρας), bis der Titan vollkommen gefesselt ist (V. 81, κώλοισιν ἀμφίβληστρ' ἔχει).[20] Der ambivalente Ausdruck, V. 74, χώρει κάτω, muss nicht wörtlich aufgefasst werden. Bezeichnet er zwar die übermenschliche Größe des Angenagelten, der eine Gottheit und kein Mensch ist, handelt es sich doch nur um einen Schauspieler, dessen Figur lediglich etwas größer als der Durchschnitt war. Prometheus wird also im Stehen festgebunden, da er im Stehen leiden muss (V. 32, ὀρθοστάδην ἄϋπνος, οὐ κάμπτων γόνυ). Diese Tatsache führt zur Überlegung, dass bereits während der Vorbereitung zur Aufführung an dem Felsen einige

---

Seite der Orchestra gegeben hat, an den der Titan gebunden war. Trotz der Wahrscheinlichkeit der Behauptung und der Beweiskraft der Argumentation enthält diese These gewisse Schwachpunkte, wie beispielsweise die Position und Beschaffenheit des Felsen und vor allem seine Geeignetheit, zum Festnageln einer Person an ihm, wobei es immer noch unklar ist, ob zur Zeit der ersten Aufführung dieser Fels überhaupt vorhanden oder bereits entfernt war. Einen Überblick zur Bauforschung geben W. W. Wurster, «Die neuen Untersuchungen am Dionysostheater in Athen», *Architectura* 9 (1979) 58-76, und H.-J. Newiger, «Drama und Theater», *Drama und Theater*, Stuttgart 1996, S. 13-69.

18. Vgl. N. G. L. Hammond, «More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus», *GRBS* 29 (1988) 5-33 (hier 9-10).

19. Der Chor nimmt freilich auf der Orchestra Platz, die sich vor dem Proskenion, wo die Schauspieler waren, und eine Stufe nach unten versetzt befand, also zwischen der Bühne und dem Publikum.

20. Diese grausame Fesselung Prometheus' am Felsen bestätigt selbst der leidende Titan im nächsten, fragmentarisch überlieferten, Stück der Trilogie, und zwar in dem von Cicero, *Tusculanae Disputationes*, 2.23.17-18, übersetzten Text, *Hos ille [Hephaistos] cuneos fabrica crudeli inserens / Perrupit artus* – vgl. S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen 1985, S. 310-313.

Stellen, also eine Art von Tritten und Griffen, angefertigt wurden, die die Haltung des Angebundenen bestimmten. Man muss daran denken, dass die Vorstellung voraussichtlich mindestens eine Stunde gedauert hat, und dass Prometheus während dieser Zeit nicht nur regungslos, sondern zusätzlich gefesselt geblieben ist. Deswegen sollte seine Position am Felsen auf jeden Fall angenehm, wenn nicht bequem, sein, und dazu hat die Anfertigung von speziellen Einkerbungen beigetragen.

Bereits in der Einleitung der Tragödie wird also die Hauptszenerie bekannt gegeben, d. h. einerseits die bemalten Wände im Hintergrund, die Kaukasus' Spitzen abbilden, und andererseits der Felsblock, an dem Prometheus festgebunden wird. Die Hauptperson, Prometheus, wird ebenfalls dort platziert, wo er im Verlauf des Dramas reglos bleibt. Die gesamte Bühnengestaltung sollte jedoch selbstverständlich nicht nur auf den gemalten Berglandschaften im Hintergrund oder auf dem auf der rechten Seite platzierten Steinblock beruhen, sondern noch eine Menge zusätzlicher Requisiten, die je einer bestimmten Funktion dienten, umfassen.

Es ist anzunehmen, dass der schwere Fels auf einer Art von Ekkyklema[21] gestanden hat, das zum einen beim Transportieren bzw. beim Platzieren und zum anderen beim Zurückziehen bzw. beim Versenken in die Tiefe am Ende des Stückes geholfen hat. Dieser zusätzliche Rollboden, das Ekkyklema, hat in erster Linie dazu gedient, regungslose Körper, also tote Menschen, oder auch schwer zu bewegende Gegenstände, wie in diesem Fall, auf die Bühne zu bringen bzw. den Zuschauern zu präsentieren.[22] Darüber hinaus gab es auch eine Art von Kran[23] an der linken Parodos, der den Auf- und Abtritt von Prometheus' Besuchern, die alle – außer Io – fliegend auftreten, ermöglicht hat.[24] Die bei Euripides so gebräuchliche μηχανή erfreute sich schon im *Prometheus* eines systematischen Gebrauchs, der den Ansprüchen des Dramas entsprach.[25]

Außerdem ist eine Besonderheit im Bezug auf die Nutzung des so genan-

21. Über die Vielfältigkeit dieser Maschine vgl. Dörpfeld – Reisch, op.cit. (Anm. 10), S. 232-248.

22. Eine hinreichende Schilderung dieses Apparates bietet der antike Grammatiker Pollux, 4. 128, an.

23. Vgl. Dörpfeld – Reisch, op.cit. (Anm. 10), S. 227-232.

24. H.-J. Newiger, «Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung des griechischen Dramas», *Drama und Theater*, Stuttgart 1996, S. 96-106, setzt sich sehr intensiv und kritisch mit dem eventuellen Gebrauch von beiden diesen Apparaten zur Zeit von Aischylos auseinander und lehnt ihre Existenz ab.

25. Vgl. Murray, op.cit. (Anm. 9), S. 38, «Aeschylus used *mêchanai* with much greater boldness than Euripides».

nten Theologeions zu vermerken. Normalerweise war es im antiken Theater üblich, die Erscheinung eines Gottes durch dessen Ankunft auf dem Theologeion, welches sich eine Ebene höher als das Proskeneion befand, zu verdeutlichen. Im *Prometheus* ergibt sich jedoch die Ausnahme, dass alle Schauspieler Götter darstellen. Allerdings erscheint es nahezu unmöglich, dass alle Personen auf dem Theologeion auftreten. Deswegen ist anzunehmen, dass die ganze Handlung auf der normalen Ebene, also auf dem Proskenion, stattfand, wobei nur Hermes, einer der zwölf Olympier, in der Schlussszene auf dem Theologeion auftritt.

Es ist also bis jetzt aufgezeigt worden, wie das antike Bühnenbild des *Prometheus* aussah bzw. welche Gegenstände auf welchen Stellen vorhanden waren, sowie der Standpunkt und die Handlung der Personen am Anfang des Stückes. Im Folgenden sollen die während der Rekonstruktion des antiken Bühnenbildes entstandenen Fragen aufgegriffen und analysiert werden. Dieses soll im Rahmen einer Untersuchung des Auf- und Abtretens der einzelnen Akteure erfolgen. Vor allem soll geklärt werden, ob die Person, die in Prometheus' Rolle schlüpft, ein echter Mensch oder eine Puppe ist.

Wilamowitz war der Erste, der dafür argumentiert hat, dass Prometheus eine Puppe ist,[26] wohingegen Mazon in seiner Ausgabe der aischyleischen Tragödien die Existenz eines dritten Schauspielers, der Prometheus' Rolle spielt und tatsächlich an den Felsen gefesselt wird, angenommen hat.[27] Mit Mazons Vorschlag haben sich später Murray und Pickard-Cambridge auseinandergesetzt. Sie haben sowohl die Theorie der drei Schauspieler als auch die These über die Festbindung eines Menschen abgelehnt und sind von einer an den Felsen genagelten Holzfigur ausgegangen.[28] Hierbei hat

26. Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, op.cit. (Anm. 5), S. 114-115, «Denn Prometheus ist eine Puppe. Kein Mensch konnte auch nur die regungslose Stellung aushalten; […] Und der Keil durch die Brust, den die bildlichen Darstellungen nicht kennen, war eine sinnlose Erfindung des Dichters, wenn er nicht wirklich eingetrieben ward: die Puppe zu halten war er vorzüglich angebracht. […] es fließt kein Blut, als der Keil eingeschlagen wird; Prometheus redet nicht von der Ermüdung von Händen und Schenkeln, den Schmerzen der Wunde, dem Drucke der Fesseln: wir sollen die Puppe nicht im einzelnen betrachten».

27. Vgl. P. Mazon, *Eschyle*, Vol. I, Paris 1920, S. 151 Anm. 2, «La pièce peut être jouée avec deux acteurs, si Prométhée est représenté par un mannequin, comme on l'a quelquefois supposé. Mais, au début de la pièce, Prométhée n'est pas encore étendu sur son rocher, il arrive au pied de ce rocher avec ses bourreaux, et on voit mal un mannequin marchant, soutenu par Pouvoir et Force! Il me semble aussi que le silence de Prométhée, pendant cette première scène, perd toute valeur dramatique, si le public n'a pas l'impression qu'on cloue au roc un être vivant dont la chair devrait frémir et la bouche se plaindre».

28. Vgl. Murray, op.cit. (Anm. 9), S. 39, «It seems probable, in spite of the objections raised by Mazon and others, that the object nailed upon the rock was a wooden structure and not a man. […] There are only two actors. They represent Hephaistos and Kratos – the other daemon

Reinhardt zwar die Existenz einer am Felsen befestigten Puppe akzeptiert aber zugleich die inszenatorische Unmöglichkeit im Bezug auf eine eventuelle Befreiung des Gefesselten erwägt.[29] Die Ansichten der Wissenschaftler variieren also sehr im Bezug auf die Frage, ob ein Mensch oder eine Holzfigur festgenagelt wird. Der Text an sich gibt einerseits eine Menge von Informationen, die dafür sprechen, dass der Festgebundene ein Mensch und keine Figur ist, doch andererseits widerspricht die gleichzeitige Präsenz von drei Schauspielern auf der Bühne den Gesetzen des aischyleischen Theaters.

Die so ausführliche Schilderung des Festnagelns und die Anhäufung von manchen bedeutungsvollen Einzelheiten, die fast alle menschlichen Körperteile erwähnen, erfordern einen echten menschlichen Leib, der am Felsen gefesselt wird. Wenn Kratos τόνδε (V. 4 u. 43 u. 70) sagt – und sich dabei höchstwahrscheinlich auf Prometheus, den er mitsamt Bia schleppt, bezieht –, erwarten die Zuschauer, dass sie einen Menschen anschauen, und nicht eine leblose Puppe. Als sich Hephaistos ebenfalls zum Annageln begibt (V. 20, προσπασσαλεύσω), spricht er auch Prometheus im Vokativ an, V. 18, τῆς ὀρθοβούλου Θέμιδος αἰπυμῆτα παῖ. Des Weiteren wendet er sich an ihn in zweiter Person Singular und listet seine zukünftigen Qualen auf, V. 22, ὄψει, V. 23, ἀμείψεις, V. 30, ὤπασας, V. 31, φρουρήσεις, V. 34, φθέγξει, als ob in der Tat Prometheus selbst ihm gegenüber stände. Ist Prometheus endlich umwickelt, wendet sich ihm wiederum Kratos in zweiter Person zu, belächelt ihn und fordert ihn ironisch heraus, sich durch seine angeborenen Begabungen zu befreien, V. 82, ὕβριζε, V. 83, προστίθει. Der Text selbst verleitet also dazu, anzunehmen, dass ein Mensch, der Prometheus' Rolle spielt, zugleich mit Kratos, Bia und Hephaistos auftritt und im ersten Teil des Prologs an den Felsen festgebunden wird.

Dieser Feststellung kann man jedoch das Gesetz der zwei Schauspieler[30] entgegenhalten, welches besagt, dass im Theater zu Aischylos' Zeit nicht mehr als zwei Schauspieler am auf der Bühne durchgeführten Gespräch teilnehmen durften.[31] Doch in Wirklichkeit sind die Personen, die sich im *Prometheus* miteinander unterhalten, nie mehr als zwei (die Koryphaia, oder der gesamte Chor, bleiben selbstverständlich außer Betracht); dies gilt auch

---

does not speak – who nail the victim to the rock and depart; then one actor comes into the wooden figure and speaks for Prometheus», und A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford [3]1988, S. 139.

29. Vgl. K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, S. 58-64.

30. Vgl. H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt [3]1991, S. 77-85.

31. In diesem Punkt muss man mit der Tatsache rechnen, dass auch die spätere *Orestie*, also die letzte Trilogie des Aischylos, drei Schauspieler erfordert, *Choephoren*, V. 900-902, zu dem Zeitpunkt, an dem Pylades nach Orestes Ermahnung den Dialog zwischen Orest und Klytämnestra unterbricht – vgl. Bees, op.cit. (Anm. 5), S. 29-30.

für den Prolog. Im ersten Teil reden Kratos und Hephaistos, wobei Bia nur eine stumme Person ist, und im zweiten Teil, nachdem alle drei Personen abgetreten sind,[32] redet ausschließlich der verlassene Titan. In jedem Fall überschreiten die handelnden Schauspieler nicht die vorgegebene Anzahl und bewegen sich immer innerhalb der dem antiken Theater gesetzten Grenzen. Die strenge Ordnung ist also auf keinem Fall verletzt und das Gesetz der zwei Schauspieler, die auf der Bühne aktiv sind, findet auch hier seine Bestätigung.[33]

Außer den Unklarheiten im Bezug auf die Rolle des Prometheus bestehen zahlreiche Schwierigkeiten bei der Interpretation des Auf- und Abtretens der übrigen Figuren bzw. ihrer Ankunft auf dem Kaukasus Gipfel. Im Folgenden soll die Vorgehensweise des Dichters beim Erscheinen-lassen seiner Darsteller, hinsichtlich der Verwendung von bestimmten Apparaten, die das Ankommen auf die Bühne ermöglichen, untersucht werden.

Die meisten Schwierigkeiten bereitet der Auftritt bzw. die Parodos des Chores, welche der Dichter sehr finster und undeutlich schildert.[34] Die Aufschreie von Prometheus, V. 114, ἆ ἆ ἔα ἔα, unterbrechen seinen Monolog und lenken die Aufmerksamkeit des Publikums auf etwas Anderes, auf etwas gleich Kommendes. Der auf dem Felsen festgenagelte Titan hat etwas gespürt, was ihn erschreckt und zum Schreien gebracht hat. Er sieht noch nichts, er hört nur einen Schall (V. 115, ἀχώ) und riecht einen Duft (V. 115, ὀδμά), deren Urasche noch unsichtbar (V. 115, ἀφεγγής) ist, und deswegen kann er nicht sicher sein, ob das, was sich nähert, ein Gott oder ein Mensch oder etwas dazwischen ist (V. 116, θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη). Ebenso kann er nicht wissen, was dieser sonderbare Gast sucht (V. 118, ἢ τί δὴ θέλων). Aus allen diesen Gründen beschließt er, sich erneut bei ihm vorzustellen (V. 119-123). Das Geräusch kommt immer näher, wobei Prometheus immer noch keine Ahnung hat, was das bedeuten soll, bis er auf

32. Der genaue Zeitpunkt des Abtritts jeder Person ist schwierig zu bestimmen, denn man kann nicht mit Sicherheit behaupten, an wen sich das Verb in erster Person Plural, V. 81, στείχωμεν (lass uns gehen), das Hephaistos benutzt, richtet. Meiner Meinung nach sollte man es als eine Art von Pluralis Majestatis auffassen, denn Kratos verweilt trotz dieser Aufforderung noch ein bisschen auf der Bühne und provoziert Prometheus. Der Zeitpunkt des Abtritts von Bia, ist von geringer Bedeutung, denn ihre Anwesenheit auf der Bühne hat sowieso keine wichtige Funktion. Es ist wohl denkbar, dass sie, nachdem Prometheus zum Felsblock geführt wurde, sofort weggeht.

33. B. M. W. Knox, «Aeschylus and the Third Actor», *AJPh* 93 (1972) 104-124, schenkt trotz der Ausführlichkeit seines Artikels dem *Prometheus* und der Problematik über die eigentliche Zahl der Schauspieler keine Beachtung.

34. E. Fraenkel, «Der Einzug des Chores im Prometheus», *Kleine Beiträge*, Vol. I, Roma 1964, S. 389-406 (hier 389-390).

einmal beginnt, den Lärm zu erkennen und ihn mit heftig schlagenden Flügeln zu assoziieren (V. 124-126).[35] Die ganze Situation erfüllt ihn mit großer Angst, die der Dichter durch den Satz, V. 127, πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον, zum Ausdruck bringt. In diesem Augenblick betritt der Chor der Okeaniden die Bühne und kümmert sich sofort darum, Prometheus zu beruhigen und alle seinen Phobien aufzulösen (V. 128, μηδὲν φοβηθῆις).[36]

Diese Intensivierung der Agonie hat vor allem mit der unheimlichen Erscheinung der Okeaniden und mit dem beunruhigenden Geräusch ihrer Flügel zu tun. Die direkte Erwähnung von Flügeln bedeutet, dass der Chor mit Flügeln ausgestattet ist und auf die Bühne bzw. auf Kaukasus' Gipfel fliegt. Dies bestätigt auch der Chor selbst, als er sich bei Prometheus vorstellt und ihn auf seine Flügel aufmerksam macht, V. 129, πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις. Er fügt noch hinzu, dass günstiger Wind geweht und ihn hierher geschickt hat, V. 132, κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι. Es ist also festzustellen, dass die Okeaniden mit Flügeln ausgestattete Kostüme tragen und dementsprechend fliegend auftreten. Es ist jedoch fast undenkbar, dass Aischylos so viele Kräne zur Verfügung standen, dass jede einzelne Okeanida, also jedes einzelne Mitglied des Chores, an einer Maschine hing und mithilfe dieser auftrat.[37] Deswegen kommt anschließend die Aufklärung durch die Okeaniden, dass nicht jede von selbst, sondern alle zusammen auf einem fliegenden Fahrzeug auftreten, V. 135, ὄχωι πτερωτῶι – und sogar barfuss (V. 135, ἀπέδιλος), eine Tatsache, die den Kontrast zwischen Fliegen und Gehen verstärkt. Die zwölf Chormitglieder sitzen auf einem Flügelwagen in der Luft, der mithilfe einer Maschine so vorgeschoben wird, dass die Zuschauer glauben dürfen, er fährt durch die Luft. Ein Luftfahrzeug müsste auf einer seltsamen Konstruktion – wie sie aussah, kann man mit Sicherheit

35. Die rhetorische Frage, V. 124-125, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω / πέλας οἰωνῶν;, kennzeichnet seine Unsicherheit über das seltsame Objekt, das bald kommt, wie auch seine Angst wegen der immer näher kommenden Gefahr.

36. Vgl. Taplin, op.cit. (Anm. 4), S. 251, «The first words of the chorus (μηδὲν φοβηθῆις 128) pick up the last words of Prometheus' announcement (φοβερόν 127)».

37. West 1979, op.cit. (Anm. 2), S. 137, und Bees, op.cit. (Anm. 5), S. 53, vertreten im Kontrast zur gesamten Forschung – vgl. z. B. F. Focke, «Aischylos' Prometheus», *Hermes* 65 (1930) 259-304 (hier 282)· R. Unterberger, *Der gefesselte Prometheus des Aischylos*, Diss., Stuttgart 1968, S. 10, u.a. – die Ansicht, dass Aischylos ebenso viele Maschinen wie Fahrzeuge zur Verfügung standen, «A more plausible solution to the problem is to suppose that several cranes were used. Six would certainly suffice for a chorus of twelve; possibly four, if each were made to bear three cars and passengers. We have no evidence for more than one crane being used on other occasions, true; but then we have no other text that calls for a chorus to fly», und, «[...] die Choreuten, zwölf an der Zahl, fliegen in Wagen heran, die von Kränen geführt werden, vielleicht vier, wenn jeder drei Wagen hält».

nicht wissen,[38] sondern nur mutmaßen – auf die Bühne gefahren sein. Und die Okeaniden, die sich darin befanden, haben mit ihren Flügeln, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf ihren Rücken angeklebt waren, geflattert und somit das für den Prometheus beängstigende Geräusch zu erzeugt. Wahrscheinlich kommen sie auf dem Proskenion an, da das Theologeion nicht so viel Gewicht tragen konnte.[39] Doch weil sie auf das Fahrzeug gestiegen sind, schweben sie über dem Proskenion, und man darf annehmen, dass sie sich genau auf der gleichen Höhe wie der am Felsen angebundene Prometheus befinden. An dieser Stelle bleiben sie bis zur Mitte des ersten Epeisodions und verlassen das Fahrzeug, V. 278-280, καὶ νῦν ἐλαφρῶι / ποδὶ κραιπνόσυτον / θᾶκον προλιποῦσ' / αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν, nur nach Prometheus' Aufforderung, V. 272, πέδοι δὲ βᾶσαι.[40] Denn das Fahrzeug muss aufgrund der baldigen Erscheinung des Deuteragonisten zurückgezogen werden, bzw. die Maschine muss wegen des Auftritts des neuen Schauspielers frei werden.[41] Anschließend begibt er sich auf die Orchestra, V. 281, ὀκριοέσσηι χθονὶ τῆιδε πελῶ, wo er bis kurz vor dem Ende bleibt.

Der erste Besucher bei Prometheus ist Okeanos, der Vater der Okeaniden und Onkel des Prometheus, dessen Auftritt nicht unmittelbar durch die Chormitglieder angekündigt wird,[42] sondern nur indirekt durch deren Aussteigen aus der Maschine, die für ihren weiteren Gebrauch vorbereitet wird.[43] Okeanos kommt ebenso fliegend heran,[44] wie er selbst bemerkt. Er

38. L. D. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934, S. 82-83, und Murray, op.cit. (Anm. 9), S. 40, stellen sich einen Kran in T-Form vor, während Wilamowitz-Moellendorff, op.cit. (Anm. 5), S. 116, von einer «schweren Maschine» spricht, die das Gewicht von zwölf Menschen tragen kann.

39. Ob der Chor auf dem Dach der Skene oder auf dem Proskenion ankommt, ist sehr problematisch und umstritten. Die meisten Philologen schließen sich entweder der ersten These an – vgl. A. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, S. 39; P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962, S. 75-77; T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London ^{2}1970, S. 12; Conacher, op.cit. (Anm. 3), S. 183; D. J. Mastronarde, «Actors on High: the Skene Roff, the Crane, and the Gods in Attic Drama», *ClAnt* 9 (1990) 247-293 (hier 267), und Griffith 1983, op.cit. (Anm. 2), S. 109 –, oder der zweiten – vgl. Blume, op.cit. (Anm. 30), S. 70-71, und West 1979, op.cit. (Anm. 2), S. 136-139.

40. Vgl. E. Inoue, «Prometheus as Teacher and the Chorus's Descent, P.V. 278 ff.», *CQ* 27 (1977) 256-260 (hier 256-257).

41. Vgl. H. J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Vol. I, Amsterdam 1958, S. 263-264, und J. Rode, *Untersuchungen zur Form des aischyleischen Chorliedes*, Diss., Tübingen 1965, S. 174 Anm. 3.

42. Vgl. Conacher, op.cit. (Anm. 3), S. 185, «[…] and Okeanos enters without any warning at all».

43. Die Unwichtigkeit dieser Szene in der Entfaltung der Tragödie – sowie der darin liegende Verdacht ihrer Athetese – ist schon durch die Mehrheit der Philologen betont worden – vgl. P.

reitet auf einem schnellen Vogel, V. 285, τὸν πτερυγώκη τόνδ' οἰωνόν, was gewiss ein ganz anderes Transportmittel als dasjenige der Okeaniden ist,[45] wobei seine Begrüßungsworte, V. 284, ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου, sowohl auf die enge Passage zum Kaukasus' Gipfel als auch auf die längliche Form der Maschine hindeuten. Ob er absteigt oder nicht, bleibt ungewiss, da der Text nichts angibt, doch man darf vermuten, dass er während seiner Anwesenheit auf der Bühne auf dem Wagen stehen bleibt. Erstens ist sein Aufenthalt kurz und erfordert keine Bewegung, und zweitens macht er selbst beim seinen Abtreten keine Bemerkung im Bezug auf einen eventuellen Aufstieg. Er beschränkt sich nur auf die Äußerung, dass er wieder auf dem Vogel wegfliegt, V. 394-395, λευρὰν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς / τετρασκελὴς οἰωνός. Der Schluss ist auf den Anfang hin komponiert. Okeanos spricht am Ende von seinem geflügelten Transporter, als sei nichts geschehen: Ihm ist es im Grunde gleich, ob er zu Zeus oder nach Hause reitet. Der Begriff τετρασκελής (vierbeinig) passt jedoch kaum zu einem fliegenden Gerät und widerspricht der bisherigen Beschreibung der Flügel (πτερυγώκη, πτεροῖς). Der Dichter wollte keinen direkten Bezug zur Realität erlangen, sondern nur die Besonderheit dieses Wagens hervorheben, der eine Mischung von Vogel und Tier ist.[46]

Genauso wie der Auftritt des Okeanos nicht direkt durch den Chor angekündigt war, wird er auch im Falle der Io nicht angekündigt, sondern nach dem Ende des zweiten Stasimons erscheint unerwartet Io, V. 562, τίς γῆ; τί γένος;. Sie tritt stürmisch auf und stellt eine Reihe von Fragen (V. 562-565), bevor sie ihre Klagen über die Bremse (V. 566, οἶστρος) Prometheus bzw. dem Publikum mitteilt (V. 566-574).[47] Dann fängt sie an, ziellos

---

Groeneboom, *Aeschylus' Prometheus*, Groningen 1928, S. 146; B. Snell, «Aischylos und das Handeln im Drama», Habil., *Philologus* I [Supplementband XX], Leipzig 1928, S. 99-100· Schmid, op.cit. (Anm. 5), S. 7, «Für den Fortschritt der Handlung ist die Szene so unwichtig wie keine zweite im ganzen Aischylos: die Hilfsbereitschaft des guten Onkels wird schroff abgewiesen; er geht, und alles bleibt beim alten», und Griffith 1983, op.cit. (Anm. 2), S. 115, «We could, I think, cut from 270 to 439 without losing anything of real dramatic substance».

44. J. Davidson, «"Prometheus Vinctus" on the Athenian Stage», *G&R* 41 (1994) 33-40 (hier 36-37), nimmt irrtümlich eine Ankunft des Okeanos auf der Erde an, «References to his winged four-leged creature (286, 395) again don't necessarily mean that he was swung in via a mechane. He could have made his entrance into the orchestra at round level, "riding" on an imitation griffin if required».

45. Die Luftkutsche der zwölf Okeaniden war bestimmt breiter und annehmlicher, als der einsitzige Wagen des Okeanos. Übrigens, falls das ein und derselbe Flugwagen gewesen wäre, wäre Okeanos' Erwähnung seines Fahrzeuges mit Hervorhebung dessen Gestalt und Beschaffenheit überflüssig. Die Verfügbarkeit eines zweiten Wagens steht jedoch gar nicht zur Debatte, angesichts der Tatsache, dass ein viel wuchtigerer Wagen schon aufgetreten ist.

46. Vgl. Taplin, op.cit. (Anm. 4), S. 261, «In particular, Oceanus has a flying animal;».

47. Über die Iosage und ihre Behandlung bei verschiedenen griechischen Autoren vgl. L.

auf der Bühne hin und her zu raschen, als ob sie von einem unsichtbaren Feind, dem sie zu entrinnen sucht, gejagt wird.[48] Das Verb ἄγουσ' (V. 577) bezieht sich zwar auf die πλάναι (V. 577), also auf ihre bisherigen Irrfahrten, aber es kann auch auf die angeblichen Zusammenstöße mit dem imaginären Feind anspielen. Für einen Moment durch die Bestätigung ihrer Identität durch Prometheus besänftigt (V. 589-592), gibt Io wahrscheinlich ihre Raserei auf und führt im Stehen (nicht mehr hüpfend) das Gespräch mit dem Titan fort. Als die umfangreiche Erzählung von Prometheus zu Ende ist, bricht Io wiederum in Schreien aus, V. 877, ἐλελεῦ ἐλελεῦ, und erwähnt erneut die Bremse, V. 880, οἴστρου δ' ἄρδις, die sie bis jetzt in Ruhe gelassen hatte. Eine Fülle von Verben, die eine hektische Bewegung suggerieren (V. 881, λακτίζει, V. 882, τροχοδινεῖται, V. 883, φέρομαι, V. 885, παίουσ'), kennzeichnet die heftigen Erschütterungen, die ihr widerfahren. Von großer Bedeutung ist die Wendung ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι (V. 883), die zwar das kommende Umherirren versinnbildlicht, aber gleichzeitig auch auf das baldige Abtreten andeutet.

Im Kontrast zu den zwei bereits erwähnten Besuchern wird die Ankunft des dritten und letzten Gastes bei Prometheus, des Götterboten Hermes, durch den Chor ausführlich vorbereitet. Die Konjunktion ἀλλ' (V. 941) bezeichnet den Themawechsel und das Verb εἰσορῶ (V. 941) besagt, dass Hermes schon zu sehen ist. Aber noch interessanter ist das Substantiv τρόχιν (V. 941), welches nicht nur einen Zusatz zu Hermes' Namen, der seine Eigenschaft als Götterbote verdeutlicht, sondern auch – in einer freien Übersetzung als «Läufer» – mehrere Interpretationen zulässt. Er tritt nicht in einem Luftfahrzeug auf, sondern mithilfe eines einzelnen Kranes, denn er, ein Olympier, ist selbst fähig zu fliegen und bedarf keines Flugwagens – seine geflügelten Sandalen waren übrigens seine bekannteste Eigenart. Er erscheint auf dem Theologeion und bleibt auf diesem fast bis zum Ende des Dramas. Im Dialog mit Prometheus kommen gelegentlich von beiden Schauspielern die bedeutungsvollen Wörter ὁδοὺς (V. 951) und κέλευθον (V. 962) vor, die sich beide auf den langen Weg zur Bühne bzw. zum Kaukasus' Gipfel beziehen. Nach seinem gescheiterten Versuch, den Chor zu überzeugen und von Prometheus zu entfernen (V. 1058-1062), tritt er wieder fliegend, also auf dem Kran, ab, bevor das letzte Wort der Tragödie fällt.

Der Schluss des Dramas ist genauso kompliziert und finster wie der Beginn. Hermes verlässt die Bühne, also das Theologeion, im Vers 1079, und anschließend bekommen Prometheus und der Chor die Erfüllung seiner

---

Deubner, «Zur Iosage», *Kleine Schriften*, Hrsg. O. Deubner, Königstein 1982, S. 101-112.

48. Vgl. Conacher, op.cit. (Anm. 3), S. 186, und Taplin, op.cit. (Anm. 4), S. 265-267.

Vorwarnung zu spüren: Die Erde fängt an, zu beben (V. 1081, χθὼν σεσάλευται), es donnert (V. 1082-1083, ἠχὼ ... βροντῆς) und blitzt (V. 1083, ἕλικες ... στεροπῆς), Staub wird aufgewirbelt (V. 1084, στρόμβοι δὲ κόνιν εἱλίσσουσι) und Wind wütet aus allen Richtungen (V. 1086, σκιρτᾶι δ' ἀνέμων πνεύματα πάντων), und der Sturm wühlt das Meer auf (V. 1088, ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντωι). Die so lebendige Schilderung durch Prometheus soll tatsächlich auf der Bühne stattgefunden haben, d. h. das Proskenion bebte,[49] künstlich erzeugte Donner waren zu hören und Blitze zu sehen,[50] Staub hat sich erhoben, während der Wind und das Getöse des Meeres sicherlich auch spürbar waren. Im Bezug auf das Ende ist also dasselbe festzustellen wie im Bezug auf den Anfang: Es handelt sich um ein gewaltiges Geschehen auf der Bühne, das in seinen optischen und akustischen Dimensionen in den erhaltenen Tragödien beispiellos ist. Wie sehr den Dichter die Idee des Weltuntergangs beeindruckt hat, zeigt das mehrfach Repetieren des Aufruhrs der Elemente.[51] Was sich jedoch am Schwierigsten erläutern lässt, ist der bei der ὑπόθεσις überlieferte Satz καὶ τέλος βροντῆς γενομένης ἀφανὴς γίνεται ὁ Προμηθεύς, und vor allem das rätselhafte Wort ἀφανής. Wie verschwindet der gefesselte Titan, was passiert mit ihm und wie verlässt er die Bühne? Wie bereits erwähnt, stand der massive Felsblock auf dem Ekkyklema, das zum Transportieren bzw. zum Hinstellen geholfen hat. Anzunehmen ist, dass dieses Ekkyklema auch am Ende des Stückes den Felsen zurückgeschleppt bzw. in die angeblich geöffnete Kluft versenkt hat.[52] Dass der Titan mitsamt dem Felsen abgeschleppt wird, ist nicht zu bezweifeln, denn es findet überhaupt keine Entfesselung vor der Entfernung statt. Mithilfe des Rollbodens ist er also hinter die Skene gezerrt worden, und das Publikum hat den Eindruck bekommen, dass er in die Tiefe hinab gesunken ist.[53]

---

49. Im frühantiken Theater bestand das Proskenion immer noch aus Holz, und die Bretter ließen, wenn man sie mit anderen Brettern zusammenschlug, heftige und vielfältige Geräusche entstehen, während sie manchmal auch zu leichter Bewegung kommen konnten.

50. Zum Nachahmen des Donners und des Blitzes wurden im antiken Theater – jedoch nicht in einer so großen Verbreitung zu Aischylos' Zeit – das Bronteion und das Keraunoskopeion verwendet – Pollux, 4.130, bietet eine eingehende Beschreibung dieses Apparats an.

51. Vgl. C. J. Herington, «A Study in the "Prometheia", Part I. The Elements in the Trilogy», *Phoenix* 17 (1963) 180-197, und R. Seaford, «Immortality, Salvation, and the Elements», *HSCP* 90 (1986) 1-26 (hier 23).

52. Vgl. G. Thomson, *Aeschylus, The Prometheus Bound*, New York ^{2}1979, S. 174, «The play probably ends with the withdrawal of Prometheus on the ἐκκύκλημα, a device which we know the poet used in the *Oresteia*».

53. Reinhardt, op.cit. (Anm. 29), S. 77-78, schließt sich jedoch nicht dieser Überlegung an, sondern versucht alles durch einen «Wirbelwind» zu erklären, wie es der Fall in der früheren *Niobe* war, ohne dennoch eine hinreichende und überzeugende Beweisführung anzubieten.

Bevor aber Hermes abgeflogen ist, hat er die Okeaniden dazu aufgefordert, Prometheus zu verlassen und ihm nicht in den Abgrund zu folgen, V. 1059-1060, τόπων / μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε θοός. Bis kurz zuvor war sich der Chor immer noch nicht sicher, ob er auf Prometheus oder Hermes hören sollte. Nach der Ermunterung durch Prometheus lehnt er Hermes' Vorschlag ab und beschließt, den Titan in die Kluft zu begleiten, V. 1067, μετὰ τοῦδ' ὅτι χρὴ πάσχειν ἐθέλω.[54] Während seinen letzten Worten (V. 1063-1070) verlässt der Chor die Orchestra und versammelt sich rund um den Felsblock. Nun gibt es zwei mögliche Interpretationen im Bezug auf den Abtritt des Chores: Entweder war das Ekkyklema groß genug, und die Okeaniden konnten auch aufsteigen und mitgezogen werden, oder sie laufen – und fliegen nicht mehr, weil sie theoretisch in die Erde hineinsinken müssten – einfach weg und verlieren sich in der Leere.[55] Die Frage nach dem tatsächlichen Geschehen auf der antiken Bühne bleibt jedoch ungelöst und lässt nur vage Mutmaßungen zu.[56] Eins lässt sich trotzdem mit Sicherheit behaupten: Am Ende des Dramas befand sich kein Schauspieler mehr auf der Bühne, da Hermes, Prometheus und der Chor fast gleichzeitig, also mit geringer zeitlichen Abweichung voneinander, abtreten.

An dieser Stelle lohnt es sich auch, im Groben auf die klanglichen Effekte, die gelegentlich im Verlauf des Dramas wahrzunehmen sind, aufmerksam zu machen. Zum Beginn der Aufführung ist sicherlich das Festnageln im Prolog zu hören – also die Hammerschläge durch Hephaistos auf die Fesseln von Prometheus, wie es sich aus Kratos' Befehlen ableiten lässt, V. 58, ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῆι χάλα.[57] Der Flug der Okeaniden Richtung Bühne bzw. Richtung Kaukasusgipfel ist auch durch das Rauschen (V. 114, ἀχώ) hörbar, die Tatsache, die Prometheus so sehr mit Schrecken erfüllt hat. Der Schluss des ersten Chorliedes berichtet vom Aufruhr der Naturelemente und mit besonderem Nachdruck über das Aufwühlen des Meeres, V. 431-432,

54. Vgl. Lefèvre 2003, op.cit. (Anm. 2), S. 50, «Eine Pointe bringen die Verse 1063-1070, in denen der Chor plötzlich Prometheus' Partei ergreift und mutig mit in den Tartaros zu stürzen beschließt, obwohl er noch 1036-1039 mit Nachdruck auf Hermes' Seite steht.» – vgl. auch Arnott, op.cit. (Anm. 39), S. 124, und W. C. Scott, «The Development of the Chorus in Prometheus Bound», *TAPhA* 117 (1987) 85-96 (hier 94-96).

55. Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, op.cit. (Anm. 5), S. 117; Taplin, op.cit. (Anm. 4), S. 273-274.

56. Bees, op.cit. (Anm. 5), S. 62-63, listet drei verschiedene Überlegungen auf, die alle zugleich beweiskräftig und unbeweisbar sind!

57. West 1979, op.cit. (Anm. 2), S. 136, geht zwar davon aus, dass das ganze Verfahren vorgetäuscht ist, gleichzeitig nimmt er jedoch an, dass die Schläge klangvoll wahrnehmbar waren, «The actual shackling is simulated, of course, because he has to be able to remove himself at the end, but it is simulated vividly, with ringing blows of metal against stone (133)».

βοᾶι δὲ ⟨πόνοις ἅμα⟩ πόντιος κλύδων / ξυμπίπτων, στένει βυθός, sowie über das Krachen der Unterwelt, V. 433, κελαινὸς {δ'} Ἀΐδος ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς. Gewiss wurden die entsprechenden Klänge technisch erzeugt. Als weitere Höreffekte können das Geräusch der Bremse in der Io-Szene, die die Wahnsinnige zum Aufschreien bringt, V. 566, χρίει τις αὖ με τὰν τάλαιναν οἶστρος, und V. 880, οἴστρου δ' ἄρδις χρίει ζάπυρος, und die Flöte, die Io selbst erwähnt, V. 574, ὑπὸ δὲ κηρόπλαστος ὀτοβεῖ δόναξ, und die zweifellos ein Musiker hinter der Skene spielt, genannt werden. Die Kulmination dieser auditiven Wirkung findet erst in der Schlussszene statt, in der sich alle Drohmittel von Zeus akustisch wahrnehmen lassen. Zweimal spielt Prometheus aufgrund seines Vermögens zum Prophezeien auf die Donner und die Blitze an, V. 992-994, ... αἰθαλοῦσσα φλόξ ... βροντήμασι χθονίοις ..., und V. 1042-1049, πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος ... βροντῆι ..., und zweimal wird dieser Verdacht durch Hermes bestätigt, V. 1016-1019, ... βροντῆι καὶ κεραυνίαι φλογί ..., und V. 1062, βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον, bis es schließlich tatsächlich anfängt, zu donnern und zu blitzen, V. 1082-1084, βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται / βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι / στεροπῆς ζάπυροι.

Nach dieser ausführlichen Untersuchung aller schwer zu interpretierenden szenischen Fragen in *Prometheus* ist bereits klar geworden, dass die vorliegende Tragödie in der gesamten griechischen Dramaturgie die wohl reichste an Seh- und Höreffekten ist.[58] Die Präsenz Prometheus' oder seiner Holzfigur auf der Bühne, die Parodos des Chores, die Auf- und Abtritte der jeweiligen Schauspieler, und Prometheus' Verschwinden am Ende mitsamt dem Chor – all diese Sachen ziehen zahlreiche Fragen nach sich, die sich nicht immer leicht beantworten lassen. Im Allgemeinen lässt sich sowohl durch die Analyse der einzelnen Szenen als auch durch die Betrachtung des ganzen Stücks[59] feststellen, dass es dem Dichter wegen der Stagnation der inneren Handlung[60] auf äußerliche Spannung ankommt.[61] Der Mythosstoff an sich erfordert keine rasche Entwicklung, und die Aufführung lässt sich ohne Hast entfalten. Deswegen zeigt sich, dass andere, sekundäre doch nicht geringere, Ausdrucksmittel nötig ist, um das Publikum zu beeindrucken, wach

58. Nicht einmal in der Komödie, und namentlich in den aristophanischen *Nubes* oder *Aves*, hat man mit so vielen Bühneneffekten zu rechnen – vgl. Griffith 1983, op.cit. (Anm. 2), S. 30.

59. Über die Gliederung der Tragödie vgl. Lefèvre 2003, op.cit. (Anm. 2), S. 21, und J. Bollack, «Prometheus Bound: drama and enactment», *Dionysalexandros*, Hrsg. D. Cains – V. Liapis, Wales 2006, S. 79-89.

60. Vgl. W. Schadewaldt, «Howald, Die griechische Tragödie», Rez., *Gnomon* 8 (1932) 1-13 (hier 11), bzw., *Hellas und Hesperien*, Vol. I, S. 237-248 (hier 247).

61. Vgl. B. Marzullo, «La "tragedia" di Prometheo», *QUCC* 50 (1995) 49-58 (hier 54), «uomo di spettacolo […]: uno Schikaneder *avant la lettre*».

zu halten und seine Aufmerksamkeit ununterbrochen auf die Handlung zu lenken.

Zum Schluss sollten noch manche Beobachtungen, welche die innere Verbundenheit der Tragödie wie auch die Rahmenbedingungen verdeutlichen, berücksichtigt werden. Der *Prometheus* ist ein göttliches Drama, d. h. alle auftretenden Personen sind Götter, und die Aufführung findet nicht auf der Erde statt, sondern auf dem höchsten damals bekannten Berg, auf Kaukasus, der sich laut der altgriechischen Auffassung eine Stufe unter dem Himmel befindet.[62] Dementsprechend bildet die ganze Vorstellung ein repräsentatives Beispiel der griechischen Theaterkunst, denn in solch einem Rahmen, der hauptsächlich aus eindrucksvollen Erscheinungen von Göttern und einer entsprechenden Darstellung aller anderen Begebenheiten besteht, ist jedes Wagnis bei der Inszenierung gestattet. Darüber hinaus müsste auch die Wirkung der Vorstellung auf das Publikum dem revolutionären Charakter des Prometheus gerecht werden. Wenn die Leiden eines durch Zeus ungerecht behandelten Titanen auf der Bühne gezeigt werden und somit zahlreiche Ideen über das Wirken des Gottes inmitten der Menschen zum Ausdruck kommen,[63] muss die Aufführung dem Gewicht solcher Themen entsprechen. Der Tiefsinn der Tragödie sollte also unbedingt mit einer brillanten Darstellung in Einklang stehen, und so kommt der Überfluss der optisch-akustischen Effekte dem geistigen Anspruch gleich.

Thessaloniki GEORGIOS KRAIAS

62. Vgl. Griffith 1983, op.cit. (Anm. 2), S. 81.
63. Vgl. B. Marzullo, *I Sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.