

Dorothea Zeppezauer  
Bühnenmord und Botenbericht

# Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von

Michael Erler, Dorothee Gall,  
Ludwig Koenen, Clemens Zintzen

Band 295

De Gruyter

Dorothea Zeppezauer

# Bühnenmord und Botenbericht

Zur Darstellung des Schrecklichen  
in der griechischen Tragödie

De Gruyter

ISBN 978-3-11-025704-5  
e-ISBN 978-3-11-025705-2  
ISSN 1616-0452

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

Zeppezauer, Dorothea.  
Bühnenmord und Botenbericht : zur Darstellung des Schrecklichen in  
der griechischen Tragödie / Dorothea Zeppezauer.  
p. cm. – (Beiträge zur Altertumskunde, ISSN 1616-0452)  
Includes bibliographical references and index.  
ISBN 978-3-11-025704-5 (hardcover : alk. paper)  
ISBN 978-3-11-025705-2 (e-ISBN)  
1. Greek drama (Tragedy) – History and criticism. I. Title.  
PA3131.Z47 2011  
882'.0109–dc22

2011010092

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Literatur und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Promotionsschrift für das Fach Griechische Philologie im August 2008 angenommen. Für den Druck wurde sie geringfügig überarbeitet.

Meinen besonderen Dank möchte ich Herrn Prof. Dr. Bernd Seidensticker aussprechen, der nicht nur den Anstoß für das Thema der Arbeit gab, sondern sie als wissenschaftlicher Betreuer während des gesamten Entstehungsprozesses mit hohem Interesse und vielen wertvollen Hinweisen begleitete. Ebenfalls danken möchte ich Herrn Prof. Dr. Christoph Marksches, der meine Arbeit mit Neugier, Witz und klugen Ideen las und bereicherte. Dr. Thomas Poiss lehrte mich, meinen Blick für literarische Texte und deren Formensprache zu schärfen, und unterstützte meine Arbeit als kluger Gesprächspartner und Freund, wofür ich ihm herzlich danken möchte. Sehr dankbar bin ich auch vielen meiner Kollegen und Freunde für ihr offenes Ohr und ihren Zuspruch.

Auch meiner Familie, die bisweilen unter dem Arbeitspensum zu leiden hatte, gilt mein herzlichster Dank, insbesondere meinen Eltern, ohne deren Hilfe und Unterstützung vieles nicht möglich gewesen wäre und denen die vorliegende Arbeit gewidmet ist.

Dorothea Zeppezauer

Shanghai, Januar 2011



# Inhalt

Thema und Fragestellung .....	1
1. Theoretische Grundlagen .....	6
1.1. Poetologische Vorüberlegungen .....	6
1.1.1. Mord im Dunkeln: Zur Frage nach der Darstellung von Gewalt auf der Bühne .....	6
1.1.2. Der Begriff des Schrecklichen .....	13
1.2. Vergnügen am Schrecklichen .....	18
1.2.1. Mimesis: Darstellung und Wirklichkeit .....	18
1.2.2. Katharsis und Emotionen .....	25
1.2.2.1. Katharsis .....	25
1.2.2.2. Mitleid und Furcht .....	32
1.2.3. Vergnügen am Schrecklichen – ästhetische Distanz	34
1.3. Erstes Zwischenergebnis: Das Verhältnis zu Aristoteles und das Verständnis von Mythos und Handlung .....	43
2. Interpretationen .....	46
2.1. Methodische Vorüberlegungen .....	46
2.2. Darstellungsweisen des Schrecklichen .....	49
2.3. Aischylos „Die Orestie“ .....	57
2.3.1. Komplexe Emotionen: Der Mord an Agamemnon	57
2.3.1.1. Vor der Tat: die Prophezeiung Kassandras (1072–1330) .....	58
2.3.1.2. Während der Tat: die Iou-Szene Agamemnons im Palast (1343–1371) . . . .	69
2.3.1.3. Nach der Tat: der Bericht der Mörderin (1372–1447) .....	75
2.3.2. Formen von Bühnenmord 1: Die Choephoren . . .	81
2.3.2.1. Vor der Tat: Klytaimestras Traum (523– 553) .....	82
2.3.2.2. Während der Tat: Iou-Szene und Bühnenmord? (869–930) .....	87
2.3.2.3. Nach der Tat – Bericht und Wahnsinn des Mörders (973–1065) .....	98
2.3.3. Emotion und Urteil: Die Eumeniden .....	105
2.4. Der Bericht .....	111

2.4.1.	Der Bericht als Schauspiel: Sophokles, Trachinierinnen (749–812) . . . . .	118
2.4.2.	Ein Vergleich: Aischylos, Perser (249–514) . . . . .	131
2.4.3.	Explizites Vergnügen am Schrecklichen: Euripides, Medea . . . . .	143
2.5.	Die Iou-Szene . . . . .	158
2.5.1.	Formen von Bühnenmord 2: Elektra . . . . .	163
2.5.2.	Stille Iou-Szenen: Trachinierinnen (813–67) und Antigone (1244–56) . . . . .	169
2.5.2.1.	Deianeiras Selbstmord, Trachinierinnen (813–67) . . . . .	170
2.5.2.2.	Eurydikes stiller Tod, Antigone (1244–56) . . . . .	174
2.6.	Die Ecce-Szene . . . . .	178
2.6.1.	Sichtbare Angst: Die Ecce-Szene und ihre Vorbereitung in den Sieben gegen Theben . . . . .	181
2.6.2.	Die Grenze zwischen Mitleid und Rührung: Hippolytos . . . . .	191
2.6.3.	Die Absurdität des Wahnsinns und die verschiedenen Richtungen einer Ecce-Szene: Die Bakchen . . . . .	200
2.7.	Gewalt auf der Bühne? . . . . .	207
2.7.1.	Formen von Bühnenmord 3: Der Selbstmord des Aias . . . . .	207
2.7.2.	Formen von Bühnenmord 4: Orestes – Verzweiflung und Terror . . . . .	213
2.8.	Die Prophetie . . . . .	222
2.8.1.	Flucht vor der Zukunft – Teiresias und Oidipus (316–462) . . . . .	222
3.	Auswertung . . . . .	234
4.	Appendix . . . . .	248
4.1.	Verzeichnis aller Bericht-, Iou- und Ecce-Szenen . . . . .	248
4.1.1.	Berichtsszenen . . . . .	248
	Aischylos . . . . .	248
	Sophokles . . . . .	248
	Euripides . . . . .	248
4.1.2.	Iou-Szenen . . . . .	249
	Aischylos . . . . .	249
	Sophokles . . . . .	249
	Euripides . . . . .	249

4.1.3. Ecce-Szenen	249
Aischylos	249
Sophokles	249
Euripides	250
4.2. Literaturverzeichnis	251
4.2.1. Textausgaben, Übersetzungen, Kommentare, Lexika	251
4.2.1.1. Antike Autoren	251
Aischylos, Orestie	251
Aischylos, andere Tragödien und Gesamtausgaben	252
Sophokles	253
Euripides	254
Andere Autoren	255
Sammlungen	257
4.2.1.2. Grammatiken/Hilfsmittel	257
4.2.1.3. Neuzeitliche Autoren	257
4.2.2. Sekundärliteratur	258
Stellenregister (antike Autoren)	287



## Thema und Fragestellung

Der emotionalen Wirkung von Bildern nachzugehen, die Schreckliches zum Gegenstand haben, kann aktueller kaum sein. Ob es die Diskussion um die Gewaltdarstellungen in Filmen oder Computerspielen ist oder ob es Schreckensbilder von Kriegen, Katastrophen oder des Terrorismus sind – es gibt kaum einen Bereich, in dem nicht die „Macht der Bilder“ beschworen, benutzt oder verdammt wird. Dabei besitzen Bilder an sich oft keine eindeutige Aussage: Unter einem Bild mit einem weinenden Kind neben Toten und Verletzten kann gleichermaßen stehen: „Helft Kriegswaisen!“ wie: „Kämpft gegen den Terror!“ Die *emotionale* Wirkung der Bilder wird also je nach Kontext instrumentalisiert und ist – was eine für das Folgende wichtige Beobachtung ist – auch von diesem Kontext abhängig. In beiden Fällen des genannten Beispiels löst das Bild zunächst vor allem Mitleid aus, wobei es im ersten Fall durch den Kontext „Kriegswaise“ (ein Kind hat seine Eltern verloren) noch verstärkt wird und in die Bereitschaft, Geld zu spenden, münden soll. Im anderen Fall lässt der Zusatz „gegen den Terror“ den Eindruck entstehen, das Kind sei Opfer eines terroristischen Anschlags geworden. Das Bild erzeugt auf diese Weise neben dem Mitleid Angst vor vergleichbaren Erfahrungen und schürt durch die Aufforderung „kämpft!“ eine politisch verwertbare Emotion gegen alles, was die Aufschrift „Terror“ trägt.<sup>1</sup> Das reine Bild wirkt emotional also umso konkreter, je genauer sein Inhalt durch einen – meist sprachlichen – Kontext gefasst ist.

Zu dieser Beobachtung gesellt sich ein anderes Phänomen, dessen Existenz schon in der Antike bekannt war: das Vergnügen an schrecklichen Gegenständen. Dabei ist es für das Phänomen zunächst ohne Belang, ob es sich um die Anziehungskraft einer *realen* Katastrophe handelt – sei diese durch Naturgewalten ausgelöst oder durch mensch-

---

1 Ullrich 2006, 9–13, Schmidt 2003. Sekundärliteratur wird im folgenden stets mit dem Autornamen und dem Jahr zitiert. Auf Textausgaben und Kommentare der Primärtexte wird nur durch den Autor- (bzw. Herausgeber-)Namen Bezug genommen. Alle Übersetzungen sind – wenn nicht anders angegeben – von mir. Die Abkürzungen für die antiken Texte folgen den Konventionen in Canzik et al., *Der Neue Pauly*.

liches Handeln – oder ob die Faszination des *fiktional* Schrecklichen in einem Film oder einer Tragödie gemeint ist. Zwar können reale und fiktionale Welt nicht einfach miteinander identifiziert werden, aber ihre Wirkungen auf die Psyche des Betrachters sind durchaus vergleichbar. Die Horrorszenarien einer Tsunamiwelle oder eines Thrillers über eine Flugzeugentführung sind in Bezug auf ihren Realitätscharakter grundverschieden, in Bezug auf ihre Wahrnehmung durch „Zuschauer“ sind sie es nicht so sehr, weil auf der einen Seite die Bilder der Tsunami-Folgen durch die mediale Vermittlung in Nachrichtenbildern oder Dokumentationen fiktionale Züge erhalten und weil auf der anderen Seite der Film von der Flugzeugentführung durch überzeugende schauspielerische und filmtechnische Qualität der Realität äußerst nah kommen kann.<sup>2</sup>

Beide Elemente, die emotionale Macht der Bilder mit deren kontextbezogener Instrumentalisierbarkeit sowie das paradoxe Vergnügen am Schrecklichen, sind für die folgende Untersuchung von zentraler Bedeutung, denn sie sind sowohl Grundvoraussetzung als auch Gestaltungsmittel der Tragödie. Dabei wird sich zeigen, dass das „Bildhafte“ der antiken Tragödie, das durch die Inszenierung repräsentiert wird, im Vergleich zum heutigen Einsatz von Bildern, die neben dem Bühnenbild auch als Fotografie und Film in das moderne Theater Eingang gefunden haben, stärker formalisiert und in fast allen Details sprachlich mitgestaltet war. Das hat aus heutiger Sicht den Vorteil, dass sich die in Sprache und Bühnenbild vermittelte Darstellung des Schrecklichen anhand der Tragödiendtexte auch ohne genaue Kenntnis der Inszenierung des fünften Jahrhunderts erfolgversprechend untersuchen lässt.<sup>3</sup> Prinzipiell ändert das Verhältnis von Bild und Sprache nichts an der Wirkung des Schrecklichen, die aus verschiedenen, näher zu untersuchenden Komponenten hervorgeht und auf die Emotionen des Betrachters zielt. Diese sind seit Aristoteles Furcht und Mitleid.<sup>4</sup> Warum und inwiefern sie das sind und in

---

2 Nicht anders ergeht es dem modernen Schaulustigen. Er ist Betrachter, nicht Betroffener der Tragödie.

3 Taplin 1978 hat grundlegend zur systematischen Erschließung der Bühnentechnik und Inszenierungsarbeit bei Aischylos beigetragen und betont immer wieder, dass die Erschließung der Inszenierung nur mit Blick auf die literarische Interpretation von Interesse ist – und im übrigen nur auf ihrer Grundlage erarbeitet werden kann (4 u. ö.).

4 Zur Deutung und Übersetzung der Aristotelischen Termini vgl. Kap. 1.1.2.2.2, 32. Welchen Veränderungen die Wahrnehmung, Deutung und Benennung von Emotionen unterliegt, untersucht ausführlich Konstan 2003. Auch moderne Dramentheorien haben neben den Schemata der Erzählmuster solche der Re-

welchem Zusammenhang sie zur tragischen Lust beitragen, wird zu fragen sein.

Es sei nicht vergessen, dass Kunst, mit der wir es hier in Form von herausragender Dichtung zu tun haben, selbstverständlich auch aus anderen Gründen ästhetisches Vergnügen bereitet. Das genau unterscheidet den Kunstgenuss von einfacher Schaulust, und das betont auch Aristoteles, wenn er in der *Poetik* darauf hinweist, dass nicht allein eine besonders stark mitleiderweckende oder furchteinflößende Inszenierung eine gute Tragödie ausmache.<sup>5</sup> Doch hängt beides eng zusammen. Eine im aristotelischen Sinn gute Tragödie, deren Handlungsverknüpfung, Charakterzeichnung und sprachliche Gestaltung auf höchstem Niveau gelungen sind, löst auch die „richtigen“ Emotionen aus und das „richtige“, nämlich tragödienspezifische Vergnügen (οἰκεῖα ἡδονή).<sup>6</sup>

Wie, warum und wodurch sie das tut, soll Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein. Sie soll zeigen, wie das Schreckliche als Phänomen und als Handlungsbestandteil in den griechischen Dramen – ohne dass es unmittelbar auf der Bühne gezeigt wird – dargestellt und präsentiert wird und welche Wirkungen es dadurch entfaltet. Dabei sollen zum einen die Möglichkeiten der formalen Umsetzung schrecklicher Handlungsbestandteile untersucht werden, zum anderen aber auch die gestalterischen Differenzen, die das formal Ähnliche durch eine sprachlich realisierte Lenkung der Emotionen zu ganz unterschiedlichen Wirkungen gelangen lassen.

Die Anregung für eine solche Herangehensweise gab ein Forschungsprojekt im Rahmen des Sonderforschungsbereiches „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität Berlin, das sich unter der Leitung von Prof. Bernd Seidensticker der ästhetischen Erfahrung des Schrecklichen in antiken Dramen widmete und das unter anderem der Frage nachging, wie das Schreckliche im Theater zum Lusterlebnis werden kann. Von dieser Frage ausgehend ergab sich naturgemäß die Überlegung, *wie* das Schreckliche in den griechischen Tragödien präsentiert wird, denen gemeinsam zu sein scheint, dass es eben gerade nicht im Vollzug präsentiert, sondern

---

zipientenerfahrung entwickelt, deren wichtigste emotionale Größen *Furcht/Ängstlichkeit* und *Empathie/Mitgefühl* sind, die im Zusammenwirken mit den Erzählstrategien den entscheidenden Lustgewinn hervorbringen. Z.B. Hiltunen 2001, 88–96. Zur Philosophie der Emotionen in der Antike vgl. Knuutila 2004. Zur modernen Emotionsphilosophie vgl. u. a. Turner, 2000.

5 Aristot. *poet.* 1453b 7–10. Vgl. auch 1450a 33–37 und 1450b 17 f.

6 1453b 11 und 1459a 21.

nachträglich oder mit indirekten Gestaltungsmitteln dargeboten wird. Doch lediglich das gesamte Material zusammenzutragen hätte für die Frage nach der Lust und ihren Bedingungen wenig ergeben, so dass rasch klar war, dass nur die Beschränkung auf eine genaue Auswertung ausgewählten Materials auf der Grundlage einer theoretischen Fundierung zu einem befriedigenden Erfolg führen würde.

Eine solche Interpretation ausgewählter Tragödienszenen muss sich notwendig auf ganz bestimmte Aspekte und Fragestellungen konzentrieren. So kann im Folgenden weder eine Poetik der Tragödie und ihrer intendierten Wirkung im allgemeinen noch eine jeweilige Gesamtinterpretation all jener Tragödien geliefert werden, aus denen die ausgewählten Tragödienpartien stammen.<sup>7</sup> Es ist vielmehr Ziel der vorliegenden Arbeit, gründliche, philologisch fundierte Detailinterpretationen zu bieten, die anhand der Frage nach den Darstellungsweisen des Schrecklichen aufzeigen, wie die Tragödiendichter vorgegangen sind, um ihrem Publikum die schrecklichen Gegenstände, ohne sie zu zeigen, nahezubringen und gleichzeitig Vergnügen zu bereiten. Die Aristotelische *Poetik* dient dabei als wichtigster zeitgenössischer Bezugspunkt, reicht aber allein, wie sich zeigen wird, nicht aus, um den theoretischen Rahmen unter der gegebenen Fragestellung zu liefern. Nach einer Erörterung der theoretischen Voraussetzungen folgen im Hauptteil der Arbeit die Einzelinterpretationen, deren Ergebnisse und Beobachtungen in einem dritten und abschließenden Teil zusammengefasst und ausgewertet werden.

Den entscheidenden Gewinn bringt die genaue Textinterpretation, neben der aber auch Zeugnisse außerhalb der Tragödie berücksichtigt werden sollen. Das sind neben der Aristotelischen *Poetik* vor allem Texte von Platon und Gorgias, poetologische Aussagen in der Komödie und anderer Dichtung sowie Texte, die nur peripher poetologische Fragen streifen, dafür aber zeitlich den Tragödien sehr nahe stehen, wie einzelne Passagen im Geschichtswerk Herodots (vgl. Kap. 1.2.3.). Während im literarischen Umfeld der Tragödie v. a. nach Hinweisen gesucht werden soll, wie das paradoxe Vergnügen am Schrecklichen theoretisch begründet wird, werden in den Tragödien selbst die konkreten Formen

---

7 Es sei an dieser Stelle kurz auf die fast unübersehbare Fülle an Literatur zur griechischen Tragödie verwiesen (siehe Literaturverzeichnis). Allgemeine Einführungen in Form, Funktion und Aufführungsbedingungen der griechischen Tragödie sind (chronologisch): Jens 1971; Blume 1978; Goldhill 1986; Flashar 1997; Easterling 1997; Zimmermann 2000; Gregory 2005.

seiner Umsetzung untersucht: Wie genügt die Tragödie als sprachliches Kunstwerk der – erstmals von Aristoteles formulierten – Forderung, durch die Erregung der vornehmlich unangenehmen Affekte Furcht und Mitleid ein spezifisches Vergnügen zu bereiten?<sup>8</sup>

---

8 In der Tragödiendefinition kommt diese Forderung nicht ausdrücklich vor; οἰκεία ἡδονή erscheint das erste Mal in dieser Bedeutung *poet.* 1453b 11. Die Verbindung der beiden Aspekte wird erst später ausdrücklich hergestellt: *poet.* 1453b 8–10.

# 1. Theoretische Grundlagen

## 1.1. Poetologische Vorüberlegungen

### 1.1.1. Mord im Dunkeln: Zur Frage nach der Darstellung von Gewalt auf der Bühne

*Der große Dichter verzaubert und  
fasziniert nicht so sehr mit dem, was er bietet,  
sondern mit dem, was er verlangt.  
(G. Devereux)<sup>8</sup>*

Es ist in der griechischen Tragödie nicht üblich, Gewalt auf der Bühne zu zeigen. Morde, Selbstmorde, Blendungen, Verstümmelungen – alles das, obwohl es einen erheblichen und nicht selten zentralen Teil der Handlungen ausmacht, findet im griechischen Theater verborgen vor den Augen der Zuschauer statt.<sup>9</sup> Zur Erklärung dieses Phänomens sind verschiedene, zunächst praktische Begründungen herangezogen worden, da nicht jede Art Handlung auf der Bühne umsetzbar ist. Eine Schlacht mit tausenden Kriegern oder die Zerreißung eines Menschen lässt sich nicht oder nur unter der Gefahr, aufgrund einer nicht überzeugenden Darstellung lächerlich zu wirken, auf einer Bühne realisieren. Das gilt für das moderne Theater; aber umso mehr für das antike, das aufgrund seiner baulichen Beschaffenheit über geringere bühnentechnische Möglichkeiten verfügte.<sup>10</sup> Einer der Gründe für die praktische Beschränkung der Darstellungsmöglichkeiten in der griechischen Tragödie ist das Problem der begrenzten Schauspielerzahl,<sup>11</sup> hinzu kommen die Einheit von Ort und Zeit, markiert durch die ununterbrochene Anwesenheit des Chores,<sup>12</sup> und die bereits angesprochene Schwierigkeit, mit dem Chor

---

8 Devereux 1982, 301.

9 Vgl. z. B. Goldhill 2006. Goldhill verweist auf ältere Arbeiten wie Baldry 1971, 50.

10 Zu den antiken Theaterbauten und den Gegebenheiten ihrer Bühne vgl. Burmeister 2006.

11 Nach Aristoteles (*poet.* 1449b) gab es ursprünglich einen, seit Aischylos zwei und seit Sophokles drei Schauspieler auf der Bühne.

12 Da Bühne und Orchestra (wegen des Fehlens eines Vorhangs) ständig sichtbar sind, ist ein Szenenwechsel (wie er z. B. in den *Eumeniden* und im *Aias* ausnahmsweise vorkommt) sehr schwierig.

Massenszenen wie Schlachten darzustellen oder extrem gewalttätige Ereignisse auf die Bühne zu bringen wie den rasenden Herakles in den *Trachinierinnen* oder die Zerreißung des Pentheus in den *Bakchen*. Diese praktischen und bhmentechnischen Schwierigkeiten sind aber keine unüberwindlichen Probleme, die das prinzipielle Vermeiden schrecklicher Taten hinreichend erklären können. So zeigt J. M. Bremer sehr präzise, unter welchen Bedingungen Morde oder Todesfälle auf der Bühne spieltechnisch lösbar gewesen wären.<sup>13</sup> Dass es Lösungen gab, zeigt das Beispiel des Sophokleischen Aias. Aias hält eine Abschiedsrede und ist im Begriff, sich auf offener Bühne in sein Schwert zu stürzen. Zwar tut er dies nach Meinung der meisten modernen Interpreten nicht vor den Augen des Publikums,<sup>14</sup> sondern deutet es – vielleicht hinter einer Kulisse (Stein, Busch...) – nur an. Doch es gelingt dem Schauspieler, hinter dieser Kulisse unbemerkt zu verschwinden und kurz darauf in der Rolle des Teukros wieder auf der Bühne zu erscheinen.<sup>15</sup>

Suchen wir in den Tragödien selbst nach Erklärungen für das Vermeiden schrecklicher Handlungen auf der Bühne, finden sich einige interessante Ansätze. So bringt Sophokles am Ende der Blütezeit attischer Tragdienauffhrungen (vermutlich 412 v. Chr.)<sup>16</sup> einen Dialog auf die Bühne, der diese Frage berührt: Als Orestes Aigisthos ins Haus schickt, um ihn dort zu töten, erwidert Aigisthos (*El.* 1493 f.):<sup>17</sup>

Ai: τ δ' ς δμους γεις με; πς, τδ' ε κελν  
τργον, σκτου δ, κ πρόχειρος ε κτανεν;

Ai: *Warum fhrst du mich ins Haus? Warum, wenn dein Tun gerecht ist, bedarf's des Dunkels? Hast du nicht den Mut, sogleich zu töten?*<sup>18</sup>

13 Bremer 1976, 29–48, bes. 37 ff.

14 Der eigentliche Mord wird schließlich unsichtbar vollzogen. Zu diesem Urteil kommt auch Seidensticker 2006, 103, Anm. 37. Eine neuere ausführliche Diskussion dieser Frage liefert Scullion 1994.

15 Vgl. Kap. 2.7.1, 207.

16 Die genaue Datierung der *Elektra* ist schwierig. Dass sie eher zum Spätwerk des Sophokles gehört, wird aber weitgehend angenommen. Finglass, *Introduction*, 1–4, legt sich nicht fest und zitiert Lloyd-Jones (1964, 372): „After a hundred and fifty years of doctoral dissertations, people who confidently claim to know the date of Sophocles' *Electra* or *Trachiniai* are living in a private world.“

17 Der Text ist zitiert nach Lloyd-Jones 1990; Kommentare: Jebb 1924 (repr. 1962); Kamerbeek 1974; March 2001; Finglass 2007.

18 Inwiefern dieser in den erhaltenen Tragödien ziemlich singuläre Einwand auch eine Antwort auf die *Choephoren* des Aischylos ist, bleibt hier vorerst außer acht. Zu den poetologischen Fragen vgl. Kap. 2.5.1., 163.

Orestes wird den Mord nicht auf der Bühne ausführen; für die Tat gehen schließlich beide ins Haus. Aigisthos' Frage bleibt vordergründig unbeantwortet; Orestes reagiert lediglich mit dem Hinweis auf den Tatort des Mordes an Agamemnon.<sup>19</sup> Bei näherem Hinsehen erschließen sich aber Hinweise, die als eine Antwort gelesen werden können. Aigisthos verwendet in seiner Aussage zwei Argumente, die zusammenhängen, aber doch verschieden sind: die Öffentlichkeit und das Licht. Wenn Handeln gerecht ist, so seine Argumentation, bedarf es weder der Dunkelheit noch der Verborgenheit im Haus. Beides hängt in der auf der griechischen Bühne dargestellten Realität eng zusammen. Die mediterrane Sonne draußen stand im krassen Gegensatz zur Finsternis von Innenräumen, die zum Schutz sowohl vor Hitze als auch vor Kälte nur kleine und wenige Fensteröffnungen besaßen.<sup>20</sup> Was sich in Innenräumen ereignete, fand daher notwendig im dunklen oder nur schwach beleuchteten Raum statt. Zugleich bedeutete der Innenraum Privatheit: Was innen vor sich ging, geschah – wie der Chor es im *König Oidipus*, Vers 530, formuliert – ohne Wissen der Öffentlichkeit.<sup>21</sup> Draußen war nicht nur das Licht; dort war auch die Öffentlichkeit der Polis, in der Tragödie repräsentiert durch den Chor.<sup>22</sup>

Die vor Blicken geschützte Dunkelheit scheint aber noch einen anderen Aspekt zu enthalten: die – zumindest temporäre – Verborgenheit vor dem Göttlichen. Diese (aus unserer christlich geprägten Sicht überraschende) Annahme, dass Dunkelheit auch Schutz vor dem Einblick der Götter gewähren kann, wird durch einige Hinweise gestützt: So tritt Oidipus, nachdem er sich mit den Kleiderspangen Iokastes die Augen ausgestochen hat, ans Licht der Öffentlichkeit, indem er auf die Bühne kommt. Kreon mahnt ihn, ins Haus zurückzugehen (Soph. *Oid. T.* 1515), nachdem er gegenüber dem Chor bereits begründet hat, weshalb er ein solches unverhülltes Auftreten für Frevel gegenüber den Göttern hält (1424–1429).

---

19 Diese Beobachtung macht auch Goldhill 2006, 165–168, und sieht darin einen Ausdruck dafür, „daß das Zeigen oder Verbergen von Gewalt selber ein Bestandteil des Diskurses der Tragödie und der Debatte über Gewalt ist.“

20 Literatur: Wycherley 1949; Graham 1974; Hoepfner/Schwandner 1994, Bd.1, 240 ff.; Hölscher 1998.

21 Die zahlreichen Szenen, in denen ein ratloser Chor die schrecklichen Vorgänge im Inneren des Hauses zu deuten sucht, belegen das hinreichend. Vgl. Kap. 2.5., 158.

22 Vgl z.B. Schmitt 1992, 10.

ἀλλ' εἰ τὰ θνητῶν μὴ καταισχύνεσθ' ἔτι  
 γένεθλα, τὴν γοῦν πάντα βόσκουσιν φλόγα  
 αἰδεῖσθ' ἄνακτος Ἥλιου,<sup>23</sup> τοιόνδ' ἄγος  
 ἀκάλυπτον οὔτω δεικνύναι, τὸ μήτε γῆ  
 μήτ' ὄμβρος ἱερὸς μήτε φῶς προσδέξεται.

*Aber ihr, wenn ihr euch vor Menschengeschlechtern nicht  
 schämt mehr, scheut wenigstens die alles nährnde Flamme  
 des Herrschers Helios, solchen Frevel  
 so unverhüllt zu zeigen, den weder Erde,  
 noch heiliger Regen, noch Licht je dulden wird!*

Natürlich bedeutet dieses Verhalten nicht, dass Vorgänge im Haus tatsächlich dem Wissen der Götter verborgen bleiben könnten und die Betroffenen damit den Folgen langfristig entgehen könnten; es besteht aber offenbar ein Unterschied zwischen ungehemmter Präsentation und verhüllender Zurückhaltung, wie sie auch in anderen Zusammenhängen gefordert wird.<sup>24</sup> Erlaubt dies indirekt die Vermutung, dass der Mord auf der Bühne – wenn auch ein fiktives Schauspiel – als ein religiöses Vergehen verstanden worden wäre und nicht nur praktische Schwierigkeiten oder lediglich Konvention die Ursache dafür waren, dass auf der Bühne nicht gemordet wurde?<sup>25</sup> Es ist dabei von entscheidender Bedeutung, sich dessen bewusst zu sein, dass nicht das Sterben oder der Tod an sich von der Bühne verbannt sind, sondern der Gewaltakt, die Tötung oder der Mord.<sup>26</sup> Diese Beobachtung wird durch die wenigen Beispiele für einen Tod auf der Bühne gestützt (Alkestis, Hippolytos, Eudadne und mit Einschränkungen Aias): Alkestis stirbt eines natürlichen Todes – zudem durch die Einwirkung eines Gottes – und ohne Anwendung äußerer Gewalt; auch Hippolytos stirbt auf der Bühne, nachdem er einen durch

23 Der Sonnengott Helios soll Oidipus' Selbstverstümmelung nicht sehen. Der Vers *Choeph.* 986, von Barrett athetiert, wäre damit wieder sinnvoll. Vgl. auch den Beleg bei Eur. *Hipp.* 1437–1439, siehe Anm. 522.

24 Vgl. Demosth. *or.* 19,267. Dies hat vor allem eine soziale Komponente: Der Verunreinigte ist aus der Gemeinschaft ausgeschlossen; er gehört damit nicht mehr in die Öffentlichkeit (Parker 1996, 316 f.)

25 Blume 1984, 72, spricht davon, das Meiden der schrecklichen Tat auf der Bühne geschehe „aus einer heiligen Scheu heraus“. Dass der Tod an sich (wie die Geburt) eine starke religiöse Verunreinigung war, ist unbestritten, vgl. Parker 1996, 33 ff. (mit zahlreichen Belegen), doch lässt sich dies nicht ohne weiteres auf die Darstellungstechniken des Dramas übertragen (Parker ebd. 13–15). Vgl. dazu ausführlich Burkert 1972.

26 Dies ist übrigens ein letztes Tabu, das auch die modernen Medien im realen Bereich (Nachrichten etc.) noch bewahrt haben.

den voreiligen Fluch seines Vaters verursachten Unfall erlitten hat, doch sein Sterben auf der Bühne ist keine Darstellung von Gewalt, weder eigener noch fremder. Bei Euadne in den *Hiketiden* des Euripides ist es – ähnlich wie bei Aias – ein auf der Bühne inszenierter Selbstmord, der durch ein geschicktes Bühnenbild halb sichtbar und doch verborgen stattfindet.<sup>27</sup> Insgesamt ist eine religiös bedingte Zurückhaltung bei der Darstellung von tödlicher Gewalt eine durchaus plausible und die vielleicht beste Erklärung für das Phänomen, dass der eigentliche schreckliche Gewaltakt auf der Bühne nicht sichtbar wird.<sup>28</sup>

Neben den bühnenpraktischen und religiösen Gründen für die Zurückhaltung bei der Darstellung schrecklicher Taten auf der Bühne lassen sich aber auch ästhetische Argumente nennen, die dafür sprechen, die indirekte Darstellung der direkten Präsentation vorzuziehen. Ein solches Argument ist die mögliche *Intensität* von dargestelltem Schrecklichen.<sup>29</sup> So ist es denkbar, dass Schreckliches sich in der indirekten Darstellung einer Erzählung unter Umständen eindringlicher und damit wirkungsvoller gestalten lässt, als in einer nur eingeschränkt realisierbaren szenischen Umsetzung. Auch für diese These gibt es einige Hinweise in den überlieferten Tragödien: Medea, erfreut über das Gelingen ihres Plans, möchte von dem Diener, der ihr die Nachricht vom Tod der Königstochter überbringt, einen ausführlichen Bericht, den ihr dieser in Gestalt eines berichteten Schauspiels erstattet:<sup>30</sup> δεινὸν ἦν θεάμα ἰδεῖν (*es war ein schreckliches Schauspiel, es anzusehen*, 1167). Dies bereitet ihr neben dem Tod ihrer Gegner doppelte Freude: ...λέξον δὲ πῶς ὄλοντο; δις τόσον γὰρ ἄν/ τέρψειας ἡμᾶς, εἰ τεθνῶσι παγκάκως. (...*Sag vielmehr: Wie starben sie? Denn zweimal so viel/ erfreutest du mich, wenn sie ganz elend untergingen!* 1134/5). Der Bericht eines Augenzeugen kann also, je ausführlicher und

27 Siehe oben Anm. 15 und das Kap. 2.7.1., 207.

28 Zu diesem Ergebnis kam schon Flickinger <sup>1</sup>1922. Arnott hingegen lehnt Flickingers Interpretation ab und begründet seine Meinung mit der Anzahl der Schauspieler und dem praktischen Problem, dass ein Schauspieler weiterhin gebraucht wurde (Arnott 1962, 136). An einigen Beispielen lässt sich das glaubhaft machen, an anderen aber nicht: Warum ermordet Medea ihre Kinder nicht auf der Bühne?

29 Goldhill 2006, 157 f., weist zu Recht darauf hin, dass Gewaltdarstellungen (wenn auch keine existenziell zerstörerischen) in der Komödie durchaus üblich und sehr häufig sind und dabei bisweilen selbstreflexiv die Performativität solchen Handelns thematisieren.

30 Zur Form des Berichts als erzählten Schauspiels vgl. Kap. 2.4., 111.

schrecklicher er ausfällt, umso erfolgreicher die emotionale Wirkung erzielen, die sonst der Anblick ausgelöst hätte.

Es gibt auf der anderen Seite eine ganze Reihe von Belegen, die dieser Interpretation zu widersprechen scheinen, indem sie die sinnliche Überlegenheit des Sehens unterstreichen. Zu diesen gehört auch das in den Botenberichten fast immer anzutreffende Autopsie-Motiv, das betont, dass der Berichterstatter das Geschehen mit *eigenen Augen* gesehen habe und somit zuverlässig schildern könne – wie auch sonst in der griechischen Kultur dem Auge insofern der Vorrang eingeräumt wird, als es in der Wahrnehmungslehre als das genaueste und schärfste Sinnesorgan eingeschätzt wird.<sup>31</sup> Es wäre allerdings voreilig, daraus zu schließen, dass die Überlegenheit des Auges gegenüber anderen Sinnesorganen auch gegenüber der Vorstellungskraft (*phantasia*) anzunehmen ist, die im Fall des Botenberichtes das sprachlich Vermittelte als ein *inneres* Bild realisiert, das ebenso intensive, ja sogar stärkere emotionale Reaktionen auslösen kann wie etwas Gesehenes. Der gerade in Botenberichten häufig erscheinende Topos von der Eindringlichkeit des Anblicks, die dem aktuellen Hörer des Berichts erspart bleibe, ist als ein Aufruf an die Zuhörer zu verstehen, sich das Geschilderte möglichst konkret vorzustellen (Soph. *Trach.* 896 f.):<sup>32</sup>

TP. Ἄγαν γε· μᾶλλον δ', εἰ παροῦσα πλησία  
ἔλευσες οἷ' ἔδρασε, κάρτ' ἂν ᾤκτισας.

*Am: Nur allzu sehr! Noch mehr aber, wenn du selbst nah dabei  
gesehen hättest, was sie tat, hättest du Mitleid empfunden!*

Nach dem Bericht der Amme von Deianeiras Abschied und Selbstmord, der in seiner detailreichen Schilderung und emotionalen Intensität durch den Anblick auf der Bühne sicher *nicht* hätte übertroffen werden können,<sup>33</sup> wirkt dieser Satz steigernd und intensivierend auf die Vorstel-

31 Schon Empedokles scheint diese Bevorzugung vertreten zu haben (fr. 77 Wright), wie er ohnehin die Wahrnehmung – insbesondere das Sehen – mit Erkenntnis weitgehend gleichsetzte (vgl. Wright, 233, mit Verweis auf Theophr. *Sens.* 10 und 7). Für genauer gegenüber dem Hören hielt auch Aristoteles das Sehen, vgl. Aristot. *eth. Nic.* 1096b 28 f.; für das genaueste Sinnesorgan des Menschen hielt er allerdings den Tastsinn (*de anim.* 421a 19–23). Zur Überlegenheit des Auges vgl. auch Plat. *Thet.* 164a 5; *Phaidr.* 250d 3 f.; Ps. Plat. *Def.* 411c 9.

32 Ein weiteres Beispiel ist Soph. *Oid. T.* 1237 f.: [...] τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν/ ἄλγιστ' ἄπειστιν· ἢ γὰρ ὄψις οὐ πάρα. ([...] *des Geschehenen Schmerzliches jedoch/ ist euch fern: denn den Anblick habt ihr nicht.*)

33 Vgl. dazu ausführlicher das Kap. 2.5.2.1, 170.

lungskraft und das Mitgefühl der Zuschauer. Dafür spricht aus Aristotelischer Sicht auch die Forderung der *Poetik*, dass eine gute Tragödie auch wirken müsse, wenn sie nicht auf der Bühne gesehen, sondern nur gelesen oder gehört wird.<sup>34</sup>

An diesen Beispielen wird deutlich, dass zwar dem Gesehenen ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit und Genauigkeit zugestanden wird, die emotionale Beteiligung sich aber genauso gut oder womöglich sogar besser auch durch andere sinnlich-intellektuelle Vermittlung über die Vorstellungskraft (*phantasia*) erzielen lässt.<sup>35</sup> Das bedeutet, dass es aus ästhetischer Sicht durchaus angebracht sein kann, eine schreckliche Tat indirekt zu vermitteln, um ihre erschütternde und erschreckende Wirkung auf den Rezipienten zu erhöhen.

Drei verschiedene Erklärungsversuche sind jetzt gemacht worden, um die Konvention des griechischen Theaters, den schrecklichen Akt von der Bühne zu verbannen, zu verstehen. Das Problem der praktischen und bühnentechnischen Gegebenheiten steht dabei in unmittelbarer Verbindung mit der Frage nach der ästhetischen Wirksamkeit des Schrecklichen, weil unaufführbare Szenen wie die Zerreißung des Pentheus oder die Schlacht von Salamis nicht nur aus praktischen, sondern auch und sogar vorwiegend aus ästhetischen Gründen nicht auf die Bühne gehören. Ihre szenische Umsetzung wirkte lächerlich und erzielte an emotionaler Reaktion nicht einen Bruchteil von dem, was ein Bericht erreichen kann. Davon unabhängig ist das Argument der religiösen Zurückhaltung, für dessen Relevanz aber die Tatsache spricht, dass in den überlieferten Tragödien ausnahmslos *alle* schweren oder gar tödlichen Gewaltakte nicht auf der Bühne vollzogen werden. Die genannten Ausnahmen (Aias, Alkestis, Hippolytos) bestätigen – wie oben deutlich wurde – diese Beobachtung eher als dass sie ihr widersprechen. Der

---

34 Aristot. *poet.* 1453b 4 ff.

35 Dieser Deutung widerspricht Platon, indem er gerade die *emotionale* Wirkung des theatralisch Dargebotenen für gefährlich hält (*rep.* 395b 8–396a 7; *Gorg.* 502b 1 ff.). Zwar unterscheidet er dabei nicht zwischen sichtbaren Gewalttaten und solchen, die nur berichtet werden, aber indem er die Tragödie anderen (erzählenden) Kunstformen gegenüberstellt, wird doch deutlich, dass es ihm um die bühnenwirksamen Eigenschaften der Tragödie geht. Auch heute noch steht das Betrachten von Gewalt – und sei es auch nur „Theater“ – unter dem Verdacht, zu drastisch auf den Zuschauer zu wirken oder gefährliche Folgen nach sich zu ziehen; ein Urteil, das herangezogen wird, wenn die Tauglichkeit theatralischer bzw. fiktionaler Inhalte (Filme, Stücke, Spiele) z. B. für Jugendliche eingeschätzt werden soll.

Dichter musste also entscheiden, welche Handlungsteile er mit welchen tragischen Mitteln darstellen wollte, und richtete sich dabei einerseits nach den überlieferten religiösen Konventionen und versuchte andererseits, mit den gegebenen praktischen wie auch ästhetischen Möglichkeiten dramaturgisch möglichst wirkungsvoll umzugehen.<sup>36</sup>

### 1.1.2. Der Begriff des Schrecklichen

Angesichts der Fülle grausamer Taten, entsetzlicher Ereignisse und erschütternder Berichte in der Tragödie könnte man meinen, es sei nahezu unmöglich, das Schreckliche begrifflich genau abzustecken und von anderen Bestandteilen der Handlung sinnvoll zu unterscheiden. Ist das Schreckliche eine ständige diffuse Bedrohung bzw. dann, wenn „es“ geschehen ist, einzig ein Grund zur Darstellung von Leid und Klage?<sup>37</sup> Aristoteles bemüht sich mehrfach, das Schreckliche zu bestimmen, indem er eine Anzahl Beispiele existentiell bedrohlicher und unglücklicher Ereignisse aufzählt (Tod, schwerer Verlust, Schmerz etc.).<sup>38</sup> Wenn etwas Leib und Leben eines Menschen in unmittelbare Gefahr bringt oder schwerste Verletzungen, Unfälle, Morde tatsächlich geschehen, so ist dies aus seiner Sicht schrecklich. Dabei unterscheidet er zwischen solchen schrecklichen Ereignissen, die für die Tragödie als Bestandteil des Mythos und der tragischen Handlung unverzichtbar sind (πάθος/πάθημα),<sup>39</sup> und solchen, die nur durch erschreckende und schauerliche (optische!) Effekte beim Zuschauer einen entsprechenden Eindruck hinterlassen wollen (τὸ τερατώδες, 1453b 9). Mit Blick auf die Affekte kann auch all das im Aristotelischen Sinn als schrecklich verstanden werden, was Mitleid erregt, wenn es anderen geschieht, und Furcht einflößt, wenn es einen selbst bedroht.<sup>40</sup> Damit kommt Aristoteles gut aus, weil er sich bei seiner Argumentation in dem Rahmen bewegt, in dem die Tragödie ihre Wirkung entfalten soll. Für eine modernen Kriterien genügende Definition ist aber eine Aufzählung von Beispielen nicht ausreichend, und es

36 Aristot. *poet.* 1460a 15–17 ff.

37 So Lehmann 1991, 53.

38 Aristot. *poet.* 1452b 11–13; 1453b 19–22; vgl. auch *rhet.* 1382a 28–32.

39 Aristot. *poet.* 1452b 11–13 (Pathosdefinition); mit dem Begriff δεινόν 1453a 22; vgl. auch 1453b 37–39; 54a 12 f. u. ö.

40 Als φοβερόν bezeichnet Aristoteles es in *poet.* 1453b 3–10, vgl. die Aussagen in der *Rhetorik* 1382a 21–25 und 1385b 13–19.

muss daher nach anderen Methoden gesucht werden, das Schreckliche in der Tragödie terminologisch zu erfassen.

Die naheliegendste Lösung, schreckliches Handeln als einen kriminellen Tatbestand zu beschreiben, wie das in der Gerichtsverhandlung der *Eumeniden* teilweise geschieht, reicht nicht aus: zum einen, weil bei einem solchen Verständnis Handlungen wie die Selbst-Blendung des Oidipus nicht eingeschlossen wären, und zum anderen, weil diese Lösung der griechischen Religion nicht gerecht würde, die nahezu alle Handlungen – insbesondere jene, die man potentiell unter die Kategorie des Schrecklichen subsumieren möchte – in einen religiösen Kontext von Reinheit und Befleckung stellt; freilich ohne damit menschliche Schuld vollständig zu entlasten.<sup>41</sup>

Die moderne Dramentheorie nähert sich dem Problem von einer anderen Seite. Indem sie *Gewalt* als ästhetischen Gegenstand betrachtet und untersucht, gewinnen wir eine Definition des Schrecklichen als Erwartung, Vollzug und Ergebnis von Gewalthandlungen und können zugleich über die Art der Gewalt den Charakter des Schrecklichen beschreiben. Bei der Differenzierung von Arten der Gewalt gibt es in der modernen Gewaltforschung verschiedene Systeme, die allgemein zwischen physischer und psychischer Gewalt oder konkreter zwischen personaler und struktureller, direkter und indirekter, statischer und dynamischer, verbaler Gewalt oder Gewalt durch emotionale Vernachlässigung unterscheiden.<sup>42</sup> Diese Systeme beziehen sich primär auf Formen von in der Realität auftretender Gewalt, lassen sich aber zum Teil auch auf die Gewalt im antiken Drama anwenden. Denn auch hier begegnet physische und psychische, personale und bisweilen auch strukturelle Gewalt;<sup>43</sup> und wenn es darum ginge, die Formen von Gewalt in der

---

41 Vgl. Schmitt 1977. Schmitt weist an einzelnen Stellen nach, welcher Handlungsspielraum trotz göttlichem Schicksalszusammenhang genutzt werden kann.

42 Diese Aufzählung ließe sich auch noch erweitern. Die neuere Literatur zur Gewaltforschung ist immens, jedoch vorwiegend soziologisch orientiert. Stellvertretend sei ein Buch genannt, das sich im ersten Kapitel um eine Begriffsklärung bemüht und sich den Formen von Gewalt aus sehr unterschiedlichen Perspektiven nähert: Heitmeyer/Hagan 2002.

43 Strukturelle Gewalt (also Gewalt aufgrund bestimmter Machtverhältnisse, gesellschaftlicher Diskriminierung o. ä.) erleiden viele Frauengestalten der Tragödie (Deianeira, zum Teil auch Medea), insbesondere die Kriegspfer Troias (Kassandra, Hekabe, Andromache), deren Schicksal Euripides mehrfach thematisiert. Psychische Gewalt in größerem Ausmaß erleiden Figuren wie Philoktet (als Ausgestoßener), Elektra (als von der Mutter Gequälte), Orestes (von den Erinyen verfolgt) oder Medea (als gekränkte Ehefrau). Die physische Gewalt macht den

Tragödie möglichst umfassend zu beschreiben, ließe sich für jede dieser modernen Kategorien ein Beispiel finden.

Für die Definition des Schrecklichen aber, das als Erwartung, Vollzug und Ergebnis einer *Gewalthandlung* verstanden werden soll, interessieren nicht *alle* Erscheinungsformen von Gewalt, sondern nur solche, die punktuell auftreten und sich als gewalttätiger Akt, als *Tat*, isolieren lassen. Daher sind andere Systeme zur Beschreibung von Gewalt geeigneter, die das Phänomen auch unter poetologischen Gesichtspunkten zu erfassen versuchen. Thomas Gould unterscheidet in seiner Arbeit über Gewalt im Drama zunächst zwischen „falscher“ und „richtiger“ Gewalt.<sup>44</sup> Diese Klassifizierung ergibt sich aus dem Verhältnis zwischen dem jeweiligen Gewaltakt und der Handlung. So differenziert Gould zwischen wesentlicher (*essential*) und unbegründeter, beliebiger (*gratuitous*) Gewalt. Wesentliche Gewalt ist zum einen aus der Handlung heraus unverzichtbar und zum anderen stellt sie eine notwendige Folge bestimmter Handlungen dar. So leidet Deianeira zwar nicht verdient, aber doch infolge ihrer eigenen Entscheidungen, und auch Oidipus bestraft sich für sein Fehlverhalten. Die beliebige Gewalt (*gratuitous violence*) unterteilt Gould in zwei verschiedene Formen: dramaturgisch unmotivierte Gewalt, die um ihrer selbst willen dargestellt wird (das entspricht zugleich der „falschen“ Gewalt), und willkürliche, aber für den Plot notwendige Gewalt, die sich als unberechenbarer Eingriff in das menschliche Leben zeigt (das entspricht der „richtigen“ Gewalt).<sup>45</sup> Für diese Unterscheidungen ist sowohl die Rolle des Opfers als auch der Plot der Handlung wichtig. Fordert der Plot eine Gewalttat wie den Mord an Pentheus in den *Bakchen* des Euripides, so ist dies nach poetologischen Gesichtspunkten eine wesentliche, unverzichtbare Gewalttat (*essential violence*). Dasselbe gilt für die Mordtat des Orestes an seiner Mutter Klytāimēstra. Ein unschuldiges Opfer erleidet „falsche“ Gewalt im Sinne Goulds, wenn sein Tod oder Unheil vom Plot nicht erkennbar gefordert wird und die Gewaltdarstellung um ihrer selbst willen geschieht,<sup>46</sup> während umgekehrt ein un-

---

größten Anteil aus und tritt sowohl direkt von Mensch zu Mensch (Morde) oder gegen sich selbst gerichtet (Selbstmorde) auf als auch indirekt als Folge einer Vergiftung oder dergleichen.

44 Gould, 1991, 1–15.

45 „...gratuitous violence... suffering or death told or staged in such a way that we feel the terrible unfairness of life.“ (Gould 1991, 2).

46 So kann man wohl den Tod Kreons, des Vaters der neuen Braut Jasons, der bei Medeas Mordanschlag auch ums Leben kommt, als einen solchen Fall auffassen. Medea will Jasons Vergangenheit und Zukunft auslöschen: Sie tötet die vor-

schuldiges Opfer wie Cassandra zwar unter willkürlicher, nicht aber unter „falscher“ Gewalt leidet, denn ihr Tod gehört fest in den Plot des *Agamemnon*.

Scheinbar gerechte, sozusagen „verdiente“ Gewalt, die die Schlechten trifft, charakterisiert das Melodram oder sentimentale Stücke (resp. Texte oder Filme); in der Terminologie des Aristoteles handelt es sich um einen „nicht tragischen Fall“. <sup>47</sup> Dieser vermittelt – im Gegensatz zur Tragödie – die Illusion, Leiden fände Vergeltung oder Kompensation und hätte ein Ende. In Anlehnung an Platon <sup>48</sup> beobachtet Gould den Unterschied zwischen tragischer und melodramatischer Dichtung bereits zwischen *Ilias* und *Odyssee*. Während die Gewalt im Kampf um Troia auf beiden Seiten allein durch den Krieg gerechtfertigt ist, dessen Willkür und Ungerechtigkeit keine reinen Gewinner zulässt, endet die *Odyssee* mit dem Freiermord – und das stellt auch Aristoteles fest <sup>49</sup> – in einer Orgie von (scheinbar legitimierter) Gewalt, bei der das Gute siegt und das Böse bestraft wird. Doch dies geschieht nicht völlig ungebrochen und auch die Fragwürdigkeit eines unverhältnismäßig gewalttätigen Handelns wird sichtbar. <sup>50</sup> Die Darstellung in der *Odyssee* ist ein weniger tragisches Verfahren, auch wenn sie den Wünschen des Publikums entgegenkommt. Zu einem ähnlichen Befund kommt Gould im Blick auf den modernen Film, bei dem eben solche, von ihm als melodramatisch eingestufte Formen von Gewaltdarstellungen die vor dem Publikum erfolgreicher, aber auch die gefährlicheren seien, weil der Zuschauer sich nicht mit dem Opfer, sondern mit dem Täter identifiziere. <sup>51</sup>

Der hier entwickelte Gewaltbegriff ist für die Definition des Schrecklichen in der Tragödie sehr erhellend, denn es ist für den Zusammenhang dieser Untersuchung besonders wichtig, das Schreckliche als Tat, d. h. als *Handlung* zu begreifen, da es sich sonst nicht in seiner szenischen Realisierung analysieren ließe. Schreckliches geschieht nach dieser Definition immer dort, wo Gewalt *ausgeübt wird*. Damit sind so-

---

handenen und – indem sie die Braut Jasons tötet – die zukünftigen Kinder. Kreon hat diese neue Ehe zwar gestiftet und heißt sie gut, doch ist sein Tod, wenn man Medeas Racheakt allein auf Jason bezieht, wie sie es selbst mehrfach betont, nicht unmittelbar erforderlich.

47 Aristot. *poet.* 1453a 1–7.

48 Plat. *Alk.* 111e 11–112d 10.

49 Aristot. *poet.* 1453a 31 ff.

50 Das gilt vor allem für das Erhängen der Dienerinnen in Hom. *Od.* 22, 458 ff. Vgl. Murnaghan 1987, 67, Anm. 13.

51 Gould 1991, 4 f.

wohl Fälle von an sich selbst verübter Gewalt eingeschlossen (*Aias*, *Oidipus*) als auch solche, wo Götter handeln (*Prometheus*, *Alkestis*); beabsichtigtes, aber auch unbeabsichtigtes Handeln sind ebenso erfasst (*Phaidra*, *Theseus* im *Hippolytos*), wie in der Absicht moralisch vertretbares (*Deianeira* in den *Trachinierinnen*) oder problematisches (*Medea*).<sup>52</sup> Die Differenzierung zwischen unverzichtbaren und verzichtbaren Darstellungen von Gewalt kann dabei für die Interpretation und Beurteilung des Schrecklichen und seiner Darstellungsformen gleichfalls fruchtbar sein, wie das Beispiel der Euripideischen *Bakchen* bereits zeigte: Während der Mord an Pentheus von der Handlung wesentlich verlangt wird, gehört die (nicht vollständig überlieferte) gesteigerte Evokation in der Präsentation der einzelnen, abgetrennten Körperteile in den Bereich von Darstellungen des Schrecklichen, die um ihrer selbst willen ausgekostet werden.<sup>53</sup>

Noch unberücksichtigt blieb bei der hier vorgenommenen terminologischen Abgrenzung des Schrecklichen als *Gewalthandlung* das spezifische Problem der griechischen Tragödie, dass Gewalt nur im Ausnahmefall direkt auf der Bühne dargestellt wird. Die Darstellung dieser absenten Gewalthandlungen muss daher um den Kern der eigentlichen Gewalthandlung herum in seinen Vorverweisen und vor allem in seiner Nachbereitung gesucht werden. Das bedeutet aber nicht, dass es primär um die *Reaktion* auf Gewalthandlungen geht, vielmehr wird das Schreckliche ja durchaus präsentiert (oft in erstaunlicher Detailfreude) – sei es in ausführlichen Berichten, sei es in der anschließenden Präsentation von Leichen, Verwundeten, Geblendeten etc. Es gibt zudem Beispiele für Schreckliches im eben umrissenen Verständnis, die, weil sie nicht zentrale Ereignisse des jeweiligen Stückes sind, in Erinnerungsbildern des Chores, in erinnernd-mahnenden Reden eines Protagonisten auftauchen oder Bestandteil einer Trugrede sind, wie der vermeintliche Tod des Orestes in der Sophokleischen *Elektra*. Da auch diese – teils erinnerten, teils erfundenen – Gewalthandlungen der Definition entsprechen, fallen auch sie unter den Begriff des Schrecklichen. Ihre Untersuchung richtet sich jeweils nach der Relevanz im Kontext der entsprechenden Stücke.

Ebenfalls in den Bereich des Schrecklichen als Gewalthandlung gehören verstecktere Formen der Androhung von Gewalt, die wegen ihrer

---

52 Das aus solchen Gewalthandlungen resultierende Schreckliche entspricht dem, was Aristoteles in der *Poetik* als πάθος/πάθημα und δεινόν bezeichnet.

53 Der Schlussteil der *Bakchen* ließe sich aus der Handlung heraus aber auch anders interpretieren. Vgl. dazu das Kap. 2.6.3., 200.

starken dramatischen Wirkung aber von besonderem Interesse sind. So wird Gewalt im weiteren Sinn auch dann ausgeübt, wenn jemand vor die Wahl zweier vergleichbar bedrohlicher Alternativen gestellt wird. Solche indirekten, im psychischen Bereich zu verortenden Gewaltformen nehmen in der Entwicklung der Tragödie seit Euripides auffallend zu. Sie erscheinen über einen größeren Teil des Dramas verteilt und sind insofern nicht als punktuelle Handlung in einer bestimmten szenischen Darbietung interpretierbar. Um ihrer dramatischen Bedeutung dennoch gerecht zu werden, wird sich sowohl die exemplarische Untersuchung des *Agamemnon* als auch das Kapitel „Gewalt auf der Bühne“ mit Beispielen für die subtile und verstreute Ausübung von Gewalt und ihrer emotionalen Wirkung innerhalb des Dramas befassen.<sup>54</sup>

## 1.2. Vergnügen am Schrecklichen

### 1.2.1. Mimesis: Darstellung und Wirklichkeit

Um über ästhetische Gestaltungsformen in der Tragödie und ihre Wirkung angemessen sprechen zu können, müssen zuerst die Kriterien erfasst werden, mit denen das Verhältnis von der im Drama dargestellten Wirklichkeit und der vom Zuschauer oder auch Leser erlebten und wahrgenommenen Erfahrung beschrieben werden kann. Für Aristoteles ist Mimesis das wesentliche Merkmal der Dichtung bzw. der Kunst überhaupt und zugleich Grund und Bedingung für die Freude des Rezipienten an einem Kunstwerk, sei es Epos, Drama oder Gemälde.<sup>55</sup> Die Freude an der Mimesis an sich erklärt er aus der natürlichen Veranlagung des Menschen, durch Nachahmung zu lernen, und daraus, dass Lernen als Tätigkeit des Intellekts und im erkennenden Zugewinn Freude bereitet (*Poetik* Kap. 4). Als Beleg nennt Aristoteles die schon beim Kind zu beobachtende Fähigkeit, nachzuahmen und dadurch seine ersten Fähigkeiten zu erwerben. Doch wäre es ein voreiliger Schluss, diese Formen des einfachen Nachahmens mit den Verfahren mimetischer Kunst gleichzusetzen.<sup>56</sup> Die allgemeine, bereits vor Platon fassbare Bedeutung

54 Vgl. die Kap. 2.3.1., 57, und 2.7., 207.

55 Zur Herkunft, Entwicklung und Poetik des Mimesiskonzepts vgl. Koller 1954; Heath 1987; Halliwell 2002. Zur Poetik vor Platon: Ledbetter 2003.

56 Und auch das Kind, sobald es etwas größer ist, „ahmt“ bald auf abstraktere Weise „nach“, indem sein Spiel Steine zu Pferden und Stöcke zu Waffen macht.

des Begriffes *Mimesis* wird von Else durch „Präsentation auf einer anderen Ebene“ wiedergegeben;<sup>57</sup> das ist eine starke, aber nicht unzutreffende Verallgemeinerung der fünf Phänomene, die Halliwell als im Sprachgebrauch des 5. und 4. Jahrhunderts mit „*Mimesis*“ beschreibbar zusammenstellt und die sich auf Ähnlichkeit, Nachahmung, Darstellung, Wiedergabe oder metaphysische Übereinstimmung beziehen.<sup>58</sup> In jedem Fall drückt *Mimesis* das Verhältnis zwischen einem Gegenstand B zu einer „Vorlage“ A aus, wobei A etwas natürlich Gegebenes und B künstlich erzeugt ist.

J. W. Goethe hat (1798) in einem kleinen Dialog, der wie ein sokratisches Gespräch gestaltet ist, das zwischen einem „Zuschauer“ und dem „Anwalt des Künstlers“ in einem Theater stattfindet, für das Verhältnis von Wirklichkeit und Darstellung die Unterscheidung zwischen dem „Naturwahren“ und dem „Kunstwahren“ entwickelt. Letzteres sei „übernatürlich, aber nicht außernatürlich.“<sup>59</sup> Der Laie sehe Kunst als unmittelbare Abbildung der Natur und freue sich wie die Vögel, die nach den gemalten Früchten des Zeuxis picken, wie es eine Anekdote erzählt.<sup>60</sup> Der Kenner jedoch verstehe die Kunst als „eine kleine Welt für sich“, wie Goethes „Zuschauer“ sich ausdrückt, die in ihrer Stimmigkeit der Natur entspreche, aber – da sie ganz *gestaltet* ist – nicht einfach eine naturgetreue Nachahmung des Vorhandenen sei. Was Goethe mit dem „Übernatürlichen“ meint, erklärt er an anderer Stelle folgendermaßen: „Indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefasst und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur.“<sup>61</sup> Der kluge Theaterbesucher beurteilt diese „übernatürliche“ Welt aus einer gewissen Distanz: „Der wahre Liebhaber sieht nicht nur die

57 Der Begriff *Mimesis* ist eine Bildung des 5. Jh.; bis Platon kommt er sehr selten vor. Zu seiner Geschichte vgl. Else 1958, 73–90 und 245. Ältere Belege: Theognis, 370; Aischyl. *fr.* 364N, *POxy* 2162; *Hom.h.* 3,162 f. Vgl. Halliwell 2002, 15–22.

58 Halliwell, 2002, 15: 1) visual resemblance; 2) behavioral emulation/ imitation; 3) impersonation; 4) vocal or musical production of (...) structures of sound; 5) metaphysical conformity.

59 Goethe, *Über Wahrheit...*, 67–73. Zu dem Verhältnis dieser beiden Wahrheitsebenen, das sich für Aristoteles in der Entbindung der Kunst vom „tatsächlich Geschehenen“ hin zu einer „allgemeineren“ Wahrheit ausdrückt, vgl. Franz 1999, 246.

60 Plin. *nat.* 35, 65. Der Maler Zeuxis konnte so naturgetreue Weintrauben malen, dass sie Vögel anlockten.

61 Goethe, *Über Wahrheit...*, 72, Zeile 9–11. Damit ist in der ‘Kunstwelt’ nichts mehr im natürlichen Sinn zufällig.

Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt“ (72, 17–20).

Die geistreiche Zusammenstellung und Auswahl der einzelnen Elemente des Kunstwerks oder genauer der Handlung erinnert nicht zufällig – wie auch der Verweis auf die Zeuxis-Anekdote vermuten lässt – an Aristoteles, der in der Zusammensetzung der Handlungsteile (σύστασις τῶν πραγμάτων) die wichtigste Aufgabe des Dichters sieht (*poet.* 1450a 15; 32; b 22 f.). Auch er vergleicht die Wahrnehmung mimetischer Kunst mit der Betrachtung eines Bildes, wenn er erklärt, dass Dinge, deren Anblick in der Realität unangenehm ist, erfreuen könnten, sobald sie möglichst perfekt und naturgetreu gemalt seien. Als Beispiele nennt er Tiere von äußerst ungestalter Form und Leichen (1448b 10 ff.).<sup>62</sup> Aristoteles begründet dieses Vergnügen des Betrachters mit der Lust an Erkenntnis, die nicht nur für Philosophen das Vergnüglichste (ἡδιστον) sei, sondern auch für die übrigen Menschen, wenn auch nicht in so hohem Maß. Übertragen auf den Zuschauer im griechischen Theater bedeutet dies, dass er zwar sofort erkennt, welche mythologische Rahmenhandlung er vor sich hat, das ganze Gebilde aber, indem jedes Detail in dem Ganzen eine neue Bedeutung erhält, zu einem eigenen Kosmos wird, dessen interne Zusammenhänge und Gesetze zu verstehen Vergnügen bereitet. So wird selbst das einzelne Wort mit einem spezifischen Sinn aufgeladen, der über seine gewöhnliche Bedeutung hinausgehen kann, wie beispielsweise das Wort „Fuß“ im *König Oidipus*, das Wort „Bett“ in den *Trachinierinnen* oder das Wort „ῥέμις“ in den *Hiketiden*.<sup>63</sup>

Der kleine Dialog Goethes diskutiert also zwei verschiedene Mimesiskonzepte, die sich im antiken Denken seit frühester Zeit nachweisen

62 Vgl. auch Aristot. *poet.* 1448a 5 f. Der Vergleich mit der Malerei erscheint bereits in vorklassischer Zeit. Schon Simonides am Ende des sechsten Jahrhunderts spricht von der Malerei als „stummer Dichtung“ und von der Dichtung als „redender Malerei“ (überliefert bei Plut. *de glor. Ath.* 3, 346 f; vgl. Gerber 1991/repr. 2001, 362). Wie wenig hier allerdings ein ästhetischer Mimesisbegriff zugrunde gelegt werden darf, zeigt Franz 1999, 61–83. Lessing führt den Vergleich zwischen Dichtung und Malerei im *Laokoon* durch, indem er die Verschiedenheit der mimetischen Techniken aufzeigt, ohne dabei die Grundbehauptung in Frage zu stellen, dass beide Künste mimetische Verfahren sind und insofern vergleichbar (Barner 1990). Wie die Terminologie mimetischer Dichtkunst auch auf die Malerei angewendet werden kann, belegt auch Aischylos fr. 78a (Radt).

63 Diese Wörter haben in den drei Beispielen die Funktion von Leitwörtern, sie sind eigene Motive, die an der Interpretation des Ganzen entscheidend mitwirken.

lassen.<sup>64</sup> In einem Fall wird Mimesis als möglichst genaue Abbildung einer durchaus zugänglichen und erkennbaren Wirklichkeit verstanden, mit deren Gesetzmäßigkeiten sie als künstlerisches Verfahren geprüft und bewertet werden kann. Im anderen Fall kreiert Mimesis eine unabhängige Welt, einen „Heterokosmos“ (Baumgarten),<sup>65</sup> dessen Wahrheit sich als Bestandteil der Realität als ganzer versteht.<sup>66</sup> Goethe lässt, wie wir gesehen haben, keinen Zweifel daran, welches der beiden Mimesiskonzepte er favorisiert. Blicken wir auf den Schauspieler und das, was er tut, sehen wir ihn auf beiden Ebenen, der nachahmenden und der darstellenden, agieren: Zum einen stellt er dar, was die vom Dichter entworfene Handlung verlangt, einen Helden mit einem bestimmten Charakter, bestimmten Verhaltensweisen etc., zum anderen ahmt er nach, indem er einen Wütenden, Trauernden spielt oder als Philoktet auf der Bühne unter heftigen Schmerzen leidet. Letzteres ist – wie das Bild – umso gelungener, je größer seine Ähnlichkeit mit der erfahrbaren Wirklichkeit oder der Vorstellung von ihr ist. Und die Leistung eines Schauspielers wird noch heute nicht zuletzt an seiner Fähigkeit gemessen, ein konkretes Verhalten oder eine bestimmte Charaktereigenschaft so naturgetreu wie möglich nachzuahmen.

Während im 5. Jh. die Begriffe μίμησις/μιμεῖσθαι durchaus auch das ‚Spielen einer Rolle‘ meinen konnten (z. B. Aristoph. *Thesm.* 850), hat Platon im zehnten Buch der *Politeia* die Mimesis auf ein Konzept der Nachahmung festgelegt, das ein ontologisches Verhältnis zwischen ewig Seiendem und der entstehenden und vergehenden Welt zugrundelegt, wobei die nachahmende sichtbare Welt grundsätzlich weniger wahr ist als ihre göttliche und ewige Vorlage.<sup>67</sup> Die Mimesis des Künstlers ist nach diesem Konzept die (noch weniger wahre) Abbildung jener Abbildung, die die sichtbare Welt repräsentiert.<sup>68</sup> Aristoteles befreit den Begriff aus diesem ontologischen Zusammenhang und nimmt zugleich auf ihn Bezug, indem er in seiner Dichtungstheorie die gestalterische Kompetenz des Dichters weit über das bloße Nachahmen hinaus entwickelt. Nach seiner Überzeugung wird das Wesentliche eines Sachverhalts oder einer Handlung durch die mimetische Darstellung nicht abgeschwächt oder

64 Halliwell 2002, 5 und 15–22.

65 Baumgarten, *Aesthetica* – Ästhetik (erstmal erschienen 1750/58).

66 Halliwell 2002, 5.

67 Plat. *rep.* 597d 10–e 9. Für eine ausführliche Diskussion der Platonischen Mimesis-Theorie vgl. Koller 1954, 15–21; und Halliwell 2002, 37–147.

68 vgl. Flashar 1979, 204.