

## Tragende Rollen.

### Das Ekkyklema auf der tragischen Bühne

Peter v. Möllendorff (Gießen)

Was verbindet die folgenden vier Szenen aus der attischen Tragödie miteinander, und was haben sie mit dem Titel der vorliegenden Arbeit zu tun?<sup>1</sup>

Szene 1, Sophokles, *Ai.* 344–595 (aufgeführt wahrscheinlich in den 50er Jahren des 5. Jh.): Nachdem Tekmessa dem Unheil ahnenden Chor von den mörderischen Vorgängen der Nacht berichtet hat, öffnet sie auf sein Verlangen hin die Zelttür und zeigt ihm Aias inmitten der erschlagenen Tiere. Der Held stöhnt über sein Leid, verweigert die Kontaktaufnahme, deutet seinen Entschluss an, aus der Welt zu scheiden, lässt sich seinen Sohn zum Abschied in den Arm legen und befiehlt dann die Zelttür zu schließen.

Szene 2, Euripides, *Hipp.* 722–1089 (aufgeführt 428): Phaidra verkündet dem Chor ihren Entschluss sterben zu wollen und dabei Hippolytos mit ins Verderben zu reißen. Nach einem Stasimon des ängstlichen Chores berichtet eine (vielleicht aus dem Haus kommende) Dienerin, dass sich Phaidra erhängt habe. Während der Chor noch überlegt, ob er zu der bereits aufgebahrten Phaidra hineingehen soll, betritt Theseus die Bühne. Er lässt das Haustor öffnen. Nach einem gemeinsamen Klagelied mit dem Chor findet er an Phaidras Handgelenk ein Täfelchen, auf dem Hippolytos verleumdet wird. Er verflucht seinen Sohn und verbannt ihn, als er die Bühne betritt.

Szene 3, Euripides, *Hec.* 1024–1288 (aufgeführt vielleicht um 425): Hekabe hat an Polymestor für die Ermordung des Polydoros Rache genommen, seine Kinder getötet und ihn geblendet; auf das Geschrei hin wollte der Chor das Zelt betreten. Sie kündigt ihm das Erscheinen des

1 Dieser Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, den ich in den vergangenen Jahren in unterschiedlichen Versionen, Umfängen und Fokussierungen in verschiedenen Kreisen vortragen durfte; für die Publikation wurde er erweitert. Allen Diskutanten bin ich für Nachfragen und Präzisierungen sehr zu Dank verpflichtet.

geblendeten Mörders und seiner toten Kinder an. Polymestor tritt auf und kriecht auf allen Vieren über die Bühne, um die Übeltäterin zu fassen. Agamemnon kommt hinzu, Hekabe und Polymestor vertreten vor ihm ihre jeweilige Sicht des Falls, er entscheidet für Hekabe.

Szene 4, Euripides, *Herc.* 875–1426 (aufgeführt wohl zwischen 422 und 414): Nachdem der Chor Lärm und Geschrei aus dem Palast vernommen hat, berichtet ihm ein Diener von Herakles' Mord an Frau und Kindern. Nach einem Klagelied des Chores sieht man im geöffneten Haus vor dem an eine Säule gefesselten und erschöpft eingeschlafenen Herakles die hingestreckte Familie. Amphitryon kommt heraus, er beschwört den Chor, leise zu sein, um Herakles nicht zu wecken. Der Held erwacht dennoch. Er kann Amphitryon und den Chor von seinem wiedergewonnenen normalen Geisteszustand überzeugen. Man nimmt ihm die Fesseln ab, und er sieht das Unheil, das er angerichtet hat. Theseus betritt die Bühne, tröstet Herakles und bewegt ihn dazu, ihn zu begleiten.

Allen diesen Szenen ist gemeinsam, dass die Protagonisten nicht nur ‚in‘, sondern vor allem ‚auf‘ tragenden Rollen die Bühne betreten, gemeint ist: dass hier jeweils das Ekkyklema, die Rollplattform, zum Einsatz kommt.

Schon eine solche Feststellung war zumindest in der angelsächsischen Forschung noch bis in die 60er Jahre des vergangenen Jh. umstritten.<sup>2</sup> Obgleich diese fundamentale Skepsis ausgeräumt worden ist, bestehen bis heute Zweifel über das genaue Aussehen der Theatermaschine und den Umfang ihrer Nutzung, und so beziehe ich mich mit den erwähnten Passagen nur auf vier der wenigen Szenen, für welche die Ver-

2 Besonders wirkungsvoll dürfte die Position von Pickard-Cambridge (1946: 100–122, mit Nachdrucken 1956 und 1966!) gewesen sein, der die Existenz eines Ekkyklemas für die Dramen des 5. Jh. schlichtweg bestritten hat. Allerdings beruht die Rigidität seiner Position auf einer impliziten klassizistischen Poetik, die Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit als höchste dramatische Werte voranstellt (gut zu sehen etwa ebd. 111). Aus heutiger Sicht ist nur noch der letzte Teil seiner Darlegungen (115–122) mit einer ausführlichen Präsentation und Diskussion der antiken Fundstellen für den Begriff des ‚Ekkyklema‘ von wirklicher Relevanz. Ebenso einflussreich war die vergleichbar skeptische Darstellung von Taplin (1977); vgl. hierzu Davidson (2005: 194f.), außerdem die Aufarbeitung des antiken Materials bei Neckel (1890: 1–4, mit älterer Literatur), für den im übrigen der Vorbehalt gegen Taplins Darlegungen noch weit gültiger ist.



wendung des Ekkyklemas mehr oder weniger allgemein zugegeben wird. Weitgehend einig ist man sich hingegen über seine dramaturgische Funktion. Mithilfe der (im wahrsten Sinne des Wortes) ‚tragenden Rollen‘ wurde, wie schon die antiken Erklärer darlegten, ein Geschehen, das innerhalb des Skenégebäudes stattfand, auf die Bühne gebracht und damit sichtbar gemacht. Das war nötig, weil einerseits das griechische Freilufttheater seine Bühne nie in einen Innenraum umdekorierete, andererseits das starke Tageslicht keinen Blick ins Innere der Skené erlaubte. Eher nebensächlich waren demgegenüber andere rein technische Einsatzmöglichkeiten dieser Theatermaschine. Man hat erwogen, dass mithilfe des Ekkyklemas schwere Gegenstände auf die Bühne gefahren werden konnten – so etwa die Kiste mit Danae und Perseus in Aischylos’ *Diktyulkoí*<sup>3</sup> oder das Innere von Sokrates’ Phrontisterion in Aristophanes’ *Wolken*<sup>4</sup> – oder dass auf ihnen durch Kulisseneinsatz Ortswechsel<sup>5</sup> oder gar Gebäudekatastrophen<sup>6</sup> inszeniert wurden. Der Einsatz des Ekkyklemas zu solchen Zwecken ist ausschließlich technischer Natur: Er lässt sich nicht beweisen, seine Annahme ist aber unproblematisch und stellt daher, für den Philologen jedenfalls, keine interpretatorisch relevante Frage dar.<sup>7</sup> Die Funktion der Präsentation eines Innenraumes hingegen hat die Forschung schließlich noch durch eine zweite, genuin dramatisch-ästhetische Dimension erweitert: die Immobilisierung und Präsentation von etwas Geschehenem, das vor den Augen der Zuschauer mit einer gewissen Plötzlichkeit enthüllt wird und damit eine tragische oder komische affektive Erschütterung im Sinne einer *ἐκπληξίς* bewirkt.<sup>8</sup>

Der Forschungsstreit um die ‚tragenden Rollen‘ ist unterdessen zur Ruhe gekommen, obwohl, wie man zumindest teilweise auch schon gesehen hat, beide Aspekte der Definition des Ekkyklemas (Darstellung einer Innenszene und Präsentation von Geschehenem) sich nicht unmit-

<sup>3</sup> Vgl. Dale (1969: 121).

<sup>4</sup> Hierzu ausführlich Hourmouziades (1965: 103). Dies wäre ein besonders interessanter Fall einer Verwendung des Ekkyklemas, da sie keine an die Vorführung eines Tragödiendichters gebundene Tragödienparodie beinhaltet.

<sup>5</sup> So Dale (1969: 121. 265f.).

<sup>6</sup> So etwa Hölscher (1994: 94).

<sup>7</sup> So bereits Newiger (1990: 42).

<sup>8</sup> Vgl. die umfassenden Darstellungen bei Arnott (1962: 78–88). Zur *ἐκπληξίς* Hölscher (1994: 84–96).

telbar miteinander vereinbaren lassen. Denn die Präsentation sprengt notwendigerweise den Rahmen der fiktionalen Handlung, während die künstlerische Absicht der Darstellung eines Geschehens im Innenraum *a priori* nicht an einer solchen Problematisierung des Bühnenraumes interessiert ist, da sie der betreffenden Szene eine Bedeutung verleiht, die ihr – als bloßer Innenraumszene – nicht *per definitionem* und unter allen Umständen zukommt. Entsprechend fasste 1962 Peter Arnott seine Lösung des Problems folgendermaßen zusammen:

„Much unnecessary difficulty has been caused by the desire for consistency, and by the common attitude that the ekkyklema was an apology for the Greek inability to show interiors on the stage. To ask whether the tableau is supposed to be ‚inside‘ or ‚outside‘ only leads to confusion. It was a question which would never have troubled the Greeks. The ekkyklema was a convention partly dictated by practical difficulties, partly of value in itself as introducing effective tableaux at suitable moments of the drama – a function performed in the modern theatre by curtains or lighting. Obviously the ekkyklema shows what has been done inside the house; but, once rolled out, it loses all sense of place and serves merely as a focal point for the ensuing action.“<sup>9</sup>

An dieser Präsentation der Problemlage fällt dreierlei auf. Erstens: Arnott deutet an, dass für ihn ein Aspekt des Erscheinens des Ekkyklemas die Erzeugung eines Spannungshöhepunktes ist. Das zeigt der Begriff „effective tableau“ ebenso wie die Vorstellung, dass der Dichter „suitable moments“ für den Einsatz des Ekkyklemas wähle, dessen Erscheinen dann Ausgangspunkt für die Fortführung der Handlung, ein „focal point for the ensuing action“ werde. Dies setzt jedoch die Entwicklung eines Spannungsbogens voraus, und es wäre zu fragen, wo er jeweils einsetzt und endet; der Ekkyklema-„Auftritt“ muss also in seinem jeweiligen Handlungsumfeld betrachtet werden. Zweitens: Arnott umgeht die Schwierigkeit des Nebeneinanders von Innenraum- und Tableaudeutung dadurch, dass er es in ein Nacheinander auflöst: „once rolled out, it loses all sense of place [...]“. Nun ist aber, wie gesagt, ein Geschehen im Innenraum ja noch nicht allein deshalb, weil es im Innenraum stattgefunden hat, auch zeigenswert. Daher muss die Frage beantwortet werden, was das je Besondere an dem Innenraumgeschehen ist, das den Aufwand und auch den Bruch in der fiktionalen Entwicklung rechtfertigt, den der

9 Arnott (1962: 86f.).



Einsatz des Ekkyklemas bedeutet. Anders formuliert: Wenn, in kommunikationstheoretischer Perspektive, die Aufführung eines Dramas den Zuschauern permanent Informationen übermittelt, so müssen wir nach dem Informationsgehalt des zu präsentierenden Innenraumgeschehens fragen und danach, welche Alternativen für die Übermittlung dieser Information bestanden, worin also die spezifische informative Effizienz des Einsatzes des Ekkyklemas besteht; mit Arnott zu konstatieren, dass das Tableau eben „effective“ sei, genügt allein noch nicht.

Drittens geschieht die Informationsvergabe in einem literarischen Text nicht absichtsfrei, sondern ist vom Autor gesteuert zu dem Zweck, eine bestimmte Rezeption seines Textes wenigstens in elementarem Umfang zu sichern. Dieser grundlegende Rezeptionsanteil ist bei einer dramatischen Aufführung kollektiver Natur, betrifft alle Zuschauer. Ein auffälliger Inszenierungseffekt wie die Verwendung des Ekkyklemas sollte an der Lenkung jener kollektiven Rezeption maßgeblich beteiligt sein, und es muss gefragt werden, worin sein Beitrag hierzu besteht. Arnott impliziert eine solche Perspektive durch seine Verwendung des Begriffs „Tableau“.<sup>10</sup>

Daraus ergibt sich eine vierte, nicht mehr unmittelbar aus Arnott abzuleitende Fragestellung. Das Ekkyklema als Tableau, in dem der Handlungsfortgang kurzfristig aufgehoben wird, impliziert einen auktorialen Zeigegestus, fügt also innerhalb des dramatischen (Text-) Raumes der eigentlichen Spielebene eine weitere sichtbare Ebene der Deutung hinzu. Dies ist als Verfahren einer ‚Episierung‘ des Dramas zu verstehen, deren Implikationen näher bestimmt werden müssen.

Schließlich und zuletzt bedeutet die Präsentation des Ekkyklemas, gerade wenn man es, wie eben gesagt, als auktorialen Zeigegestus versteht, auch die Einführung eines Gegenstandes auf der Bühne, der sich nicht in jeder Hinsicht einer argumentativen oder szenischen Regie und Strategie fügt, sondern potentiell verstörende, querstehende, kaum integrierbare Eigeneffekte besitzt. Auf diese im engeren Sinne des Begriffs ‚performativen‘ Faktoren soll zumindest hingewiesen werden.

Alle fünf hier benannten Aspekte der Analyse des Ekkyklemaeinsatzes, denen ich im Folgenden nachgehen möchte, setzen voraus, dass die

<sup>10</sup> Zur Frage der Angemessenheit dieser Begriffswahl s.u. S. 41, Anm. 16.

jeweiligen Szenen in ihrem weiteren Handlungskontext betrachtet werden. Als Untersuchungsbasis sollen die vier zu Beginn vorgestellten Szenenkomplexe dienen.<sup>11</sup> Ihr Verlauf ist in Tab. 1 nachgezeichnet (s.u. S. 38f.), und obwohl die Passagen Dramen entnommen sind, deren Ausführungen sich auf einen Zeitraum von rund 40 Jahren verteilen, zeigt schon ein erster Blick, dass die Verwendung des Ekkyklemas sich eines typischen Szenenkomplexes bedient, dessen grundsätzlich einheitlicher Verlauf nur in Details der Abfolge und der dramaturgischen Umsetzung variiert. Zunächst steht der Chor im Zentrum. Durch Hörensagen, Ahnung oder eigene Wahrnehmung weiß er, was in der Skené passiert oder passieren wird, und reagiert entweder eher aktiv, indem er Möglichkeiten des Eingreifens erwägt, oder eher passiv mit Äußerungen von Leid und Angst. Durch den Bericht eines Augenzeugen, der aus dem Skenégebäude heraustritt oder heraussuft, wird sein Wissen bekräftigt und durch Einzelheiten des Geschehens erweitert; er reagiert darauf wie schon zuvor eher aktiv oder eher passiv. Es folgt der, wie ich es nennen möchte, ‚ekkyklematische Szenenkern‘: Der Chor selbst oder eine zusätzlich auftretende Figur verkündet oder verlangt nun die Präsentation des schrecklichen Anblicks. Nun öffnet sich das Tor mithilfe einer Bühnenfigur oder automatisch (falls hier nicht stumme Helfer am Werk sind, die der Text nicht erwähnt), und das Ekkyklema mit dem gestellten Bild wird herausgefahren. Nur im *Herakles* öffnet sich das Tor ohne eine solche Ankündigung, seine Öffnung wird aber sogleich darauf verbalisiert (*Herc.* 1029ff.). Die Bühnenfiguren reagieren auf den Anblick mit Äußerungen des Leides und Entsetzens. An dieser Stelle geht der ‚Szenenkern‘ erst in eine Sprechhandlung, dann auch in eine Spielhandlung um die und auf der Rollplattform über: Tekmessa und der Chor treten in ein Gespräch mit Aias ein, Hekabe und der Chor der gefangenen Troerinnen fliehen vor dem vor Schmerz und Hass rasenden Polymestor, Theseus entdeckt und liest das Täfelchen am Handgelenk der toten Phaidra, Amphitryon, der kurz nach dem Herausrollen des Ekkyklemas, auf dem der schlafende und gefesselte Herakles umgeben von seiner gemeuchelten Familie liegt, das Skenégebäude verlässt, und der Chor der thebanischen Greise

11 Mit ‚Szenenkomplex‘ ist hier also ein umfänglicheres szenisches Ensemble gemeint als das, was Hölscher (1994: 90–94) mit ‚Szenentyp‘ bezeichnet.



bejammern das Schicksal des Helden, unterhalten sich mit ihm bei seinem Erwachen und lösen schließlich seine Fesseln, nachdem sie sich von seinem normalisierten Geisteszustand überzeugt haben. Danach folgt in allen vier Fällen eine tiefergehende Verknüpfung von Ekkyklemabühne und Spielbühne durch den Auftritt einer weiteren Figur, die in die Handlung integriert wird: Eurysakes wird von Aias auf den Arm genommen, Agamemnon wird als Richter in dem Konflikt Hekabe-Polymestor angerufen, Hippolytos wird Opfer der väterlichen Verfluchung, Theseus hält Herakles von seinen Selbstmordplänen ab.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird das Ekkyklema wieder in die Skené zurückgezogen. Dieser Rückzug kann mehr oder weniger stark oder auch gar nicht verbal markiert werden. Aias verlangt die Schließung der Zelttür dreimal ausdrücklich (*Ai.* 579. 581. 593), in der *Hekabe* wird der Rückzug nicht thematisiert, fällt aber wohl mit dem Ende des Stückes zusammen, ebenso im *Herakles*, wo aber in 1422 mit Herakles' Aufforderung an seinen Vater Amphitryon, die toten Kinder hineinzubringen (ἐσκόμιζε), die Einholung des Ekkyklemas wohl zumindest angedeutet wird, und schließlich bleibt im *Hippolytos* offen, wann das Ekkyklema mit der Bahre der toten Phaidra in die Skené zurückgerollt wird: wahrscheinlich entweder zusammen mit Theseus' Abgang ins Haus (*Hipp.* 1089) oder nachdem der verfluchte Hippolytos die Bühne verlassen hat (*Hipp.* 1101), falls man nicht sogar annehmen will, dass Phaidras Leichnam bis zum Ende des Dramas auf der Bühne bleibe und den makabren Hintergrund für die Aufbahrung des sterbenden Hippolytos darstelle: Theseus' Wort vom „doppelten Leid“ (δίδυμον πένθος: *Hipp.* 1345f.), das sein Haus getroffen habe, würde so noch eindringlicher.

Auf der umseitigen Tabelle sind die hier verglichenen Ekkyklema-Szenen in Synopse dargestellt.

Soph. <i>Aias</i> (50er Jahre)	Eur. <i>Hippolytos</i> (428)	Eur. <i>Hekabe</i> (425?)	Eur. <i>Herakles</i> (422–414)
vv. 134–595	vv. 722–1089	vv. 1024–1288	vv. 875–1426
Chor hat gehört, was passiert ist, und verlangt Aufklärung (134–213)	Chor weiß, was in Skené passieren soll, und äußert Angst (722–775)	Chor ahnt und hört, was in Skené passiert, und überlegt Aktion (1024–1046)	Chor ahnt und hört, was in Skené passiert und äußert Leid und Angst (875–909)
Bericht von innen durch Tekmessa (214–330)	Chor hört Dienerin rufen, weiß, was geschehen ist (776–781)	Bericht von innen durch Hekabe (1047–1053)	Bericht von innen durch Diener (910–1015)
Reaktion des Chores: Zögern (331–343)	Chor überlegt Aktion (782–789)	gespielte Reaktion?	Reaktion des Chores: Leid (1016–1027)
Aufforderung zur Öffnung der Tür, Ankündigung des Anblicks (344–347)	Auftritt Theseus (790–807)	Ankündigung des Anblicks (1053–1055)	
Einsatz des Ekkyklemas mithilfe der Tekmessa	Aufforderung zur Öffnung der Tür (808–810)	Einsatz des Ekkyklemas automatisch (oder durch Diener?)	Einsatz des Ekkyklemas automatisch (oder durch Diener?); Chor konstatiert Öffnung und Anblick (1028–1038)
			Auftritt Amphitryon (1039–1046)



Reaktion von Chor und Tekmessa auf den Anblick und Entfaltung von Sprechhandlung auf dem Ekkyklema (349–529)	Reaktion von Chor und Theseus auf den Anblick und Entfaltung von Handlung („Täfelchen“; 811–855. 856–901)	Entfaltung von Handlung auf dem und beim Ekkyklema (beinhaltet Flucht und Ausweichen = Reaktion von Chor und Hekabe; 1056–1108)	Reaktion von Chor und Amphitryon auf den Anblick (Zurückweichen) und Entfaltung von Handlung beim und auf dem Ekkyklema (1047–1162)
Weitere Handlungsverknüpfung: Auftritt Eurysakes (530–578)	Weitere Handlungsverknüpfung: Auftritt Hippolytos (902ff.)	Weitere Handlungsverknüpfung: Auftritt Agamemnon (1109ff.)	Weitere Handlungsverknüpfung: Auftritt Theseus (1163ff.)
Rückzug des Ekkyklemas: stark thematisiert (579–595. 579. 581. 593)	Rückzug des Ekkyklemas: nicht thematisiert (1089. 1101; Werkende?)	Rückzug des Ekkyklemas: nicht thematisiert, aber Werkende (1295)	Rückzug des Ekkyklemas: schwach thematisiert (1422) und Werkende

Tab. 1: Szenische Typik des Ekkyklema-Einsatzes

Ekkyklemaauftritte bedienen sich also, jedenfalls nach Ausweis dieser vier Stellen, trotz unterschiedlicher inhaltlicher Besetzung einer konstanten szenischen Typik (vgl. Tab. 1),<sup>12</sup> unabhängig davon, ob mithilfe der Rollplattform Leichname auf die Bühne gebracht werden, ob sich lebende Figuren auf ihr befinden und von ihr aus mit den übrigen Bühnengestalten in Kontakt treten oder ob von ihr, wie in der *Hekabe*, sogar eine Aggression ausgeht. Das könnte die Vermutung nahe legen, dass auch die ästhetisch-dramaturgische Absicht, die der Einsatz dieser Bühnenmaschine befördern soll, in allen Fällen eine vergleichbare ist. Schauen wir daher zuerst darauf, welche Funktion der ‚ekkyklematische Szenekern‘ – das Erscheinen der Rollbühne und die ersten Reaktionen der übrigen Figuren darauf – in der Verlaufskurve der dramatischen Spannung wahrnimmt. Legt man die allgemeinen Kriterien zur Prüfung der Stärke dramatischer Spannungsfelder an,<sup>13</sup> so ergibt sich das wenig überraschende Ergebnis, dass das Erscheinen des Ekkyklemas den Höhepunkt einer zuvor angelegten Spannung darstellt, dies allerdings weder auf Grund

12 Auf szenische Implikationen wird in der Forschung kaum je eingegangen; eine Ausnahme stellen Hourmouziades (1965: 93–108) und Hölscher (1994) dar.

13 Ich folge hier und auch später der einschlägigen Darstellung und Terminologie von Pfister (<sup>10</sup>2000: 141–148).

einer starken Identifikation der Zuschauer mit einer der betroffenen Figuren noch – und das ist wichtiger – auf Grund eines Schockeffekts.<sup>14</sup> Denn was die Frage der Identifikation betrifft, so fordern die auf dem Ekkyklema präsentierten Protagonisten – hier also Aias, Polymestor, Phaidra und Herakles – auf Grund der erst kurz zurückliegenden Gräueltaten, die sie auf ihr Gewissen geladen haben, nicht in besonderem Maße zur Identifikation auf, während andersherum die mit der Ekkyklemaszene unmittelbar konfrontierten Figuren – Tekmessa, Hekabe, Theseus, Amphitryon und die Chöre – den Zuschauern zwar vielleicht ein größeres Identifikationsangebot machen, ihre Bestürzung oder gar Empfindung einer Bedrohung aber nicht direkt von der Verwendung des Ekkyklemas abhängen: So würde der Zuschauer Hekabe und die gefangenen Troerinnen auch dann mit seiner Angst begleiten, wenn Polymestor das Zelt ohne Rollbühne verließ, oder er würde mit Theseus auch dann zusammenbrechen, wenn Phaidra auf der Bahre herausgetragen würde. Auch einen Schockeffekt scheinen die Tragiker aber nicht zu beabsichtigen: denn in den Teilszenen, die dem ekkyklematischen Szenekern vorausgehen, sorgen sie ja eindringlich dafür, dass die Zuschauer nicht nur das Geschehen im Innenraum zusammen mit den Figuren auf der Bühne gewissermaßen ‚live‘ verfolgen können, sondern dass ihnen auch Einzelheiten dieses Geschehens per Berichterstattung von innen klar und eindringlich vor Augen stehen, so dass der auf dem Ekkyklema später präsentierte Anblick die Zuschauer zwar erschüttern mag, ihnen jedoch nichts wirklich Neues und Unerwartetes bieten kann. Die genaue Anordnung der Figuren und Requisiten auf dem Ekkyklema – die sich sowohl unserer Kenntnis als wohl auch unserer Vorstellung entzieht –, muss von Bedeutung für das Verständnis der Szene gewesen sein – hierzu später mehr –, aber es scheint mir zweifelhaft, ob man sie angesichts des hohen Vorwissens der Zuschauer als Gegenstand einer ‚Was‘ – oder einer ‚Wie‘ – Spannung (in dem Sinne etwa: ‚Was für ein Anblick wird sich mir gleich bieten?‘) ansehen darf. Spannung erzeugt der ekkyklematische Szenekern vielmehr auf andere Weise. Den Zuschauern, die zuvor die Katastrophe – zumindest vermittelt – haben miterleben können, stellt sich ja die drängende Frage, wie es denn nun, wo die Handlung

14 Pfister (<sup>10</sup>2000: 144–147).



doch in gewisser Weise an ihr Ende gekommen zu sein scheint, weitergehen soll, wie denn ein Weg aus dem Geschehenen wieder hinausführen soll. Das Erscheinen des Ekkyklemas aber suspendiert wider Erwarten die Antwort auf diese Frage, so dass der Informationswert der auf den ekkyklematischen Szenenkern folgenden Handlungssequenz und damit die dramatische Spannung sogar noch weiter gesteigert wird. Und eine solche Fixierung wäre verbal wohl kaum zu leisten gewesen: das Ekkyklema leistet hier also einen Dienst, für den Alternativen höchstens technischer Art vorzustellen sind.

Entsprechend wird, wie bereits Hölscher dargelegt hat, das Erscheinen des Ekkyklemas sowohl auf Seiten der Bühnenfiguren als auch auf Seiten der Zuschauer von nicht geringen Emotionen begleitet.<sup>15</sup> Es fasst das bisherige spannungsvolle Geschehen und seine Katastrophe in ein Bild, es fixiert die mit der Wahrnehmung jenes Geschehens und der Katastrophe verbundene Erschütterung und hält sie für das Publikum im Hintergrund der fortschreitenden Handlung gegenwärtig.<sup>16</sup> Das bislang nur mittelbar, nämlich in erster Linie verbal erzeugte Pathos beansprucht

<sup>15</sup> Vgl. Hölscher (1994) *passim*.

<sup>16</sup> Verwendet man den Begriff des ‚Tableau‘ terminologisch ungenau (Taplin 1978: 101: „rather loosely“), das heißt: unter Absehung davon, dass ‚tableaux‘ des griechischen Theaters weder eine Einlage sind noch, wie zur Zeit ihrer Neuerfindung im europäischen Theater im ausgehenden 18. Jh., das posenhafte Einfrieren einer ausgespielten Szene an ihrem Höhepunkt in ein natürliches und realistisches Bild leisten, dann mag man ihn hierfür weiter verwenden; es sollte aber klar sein, dass solche ‚tableaux‘ auch anders als mithilfe des Ekkyklemas erzeugt werden konnten und wurden (vgl. Taplin 1978: 101–121; Newiger 1990: 40) und dass der Begriff einen irreführenden Eindruck von der dramaturgischen Verwendung der Maschine erzeugen kann, denn anders als beim neuzeitlichen ‚tableau‘ wird in den vier hier diskutierten Passagen keine szenische Bewegung angehalten, sondern vielmehr eine bisher unsichtbare Handlung, die bereits zum Abschluss gekommen ist, sichtbar gemacht. Auch bleibt das Bild, das sich auf dem Ekkyklema darbietet, oft genug nur kurze Zeit bewegungslos, es entwickelt sich, wie gesehen, aus ihm sogleich ein neuer Handlungsstrang, in dessen Hintergrund es aber präsent bleibt; das ‚tableau‘ hingegen wird meist zur Markierung eines Szenenschlusses verwendet. Noch polyvalenter wird der Terminus in seiner Spezifikation bei Halleran (1985: 11–18), als „moving tableaux“; eigens hervorgehoben sei seine Überlegung (16), dass metrisch für ‚moving tableaux‘ Anapäste verwendet wurden, die entsprechend für Ekkyklema-Präsentationen nicht angemessen gewesen seien: Die Bewegung des Geräts manifestiert sich – anders als die des Krans – also nicht sprachlich und gehört damit noch weniger zum engeren Bereich des fiktionalen Geschehens.

jetzt realen Raum auf der Bühne und gewinnt bleibende Gestalt. Über einen entscheidenden Aspekt des Einsatzes dieser Maschine wissen wir jedoch nicht Bescheid. Der einschnittslose Verlauf des erhaltenen Dramentextes sagt uns nämlich nichts über den zeitlichen Verlauf der Inszenierung des ekkyklematischen Szenekerns. Wenn die Ankündigung oder die Aufforderung zur Öffnung der Tür erklingen ist, wie lange dauert dann das Hervorziehen der Rollplattform, wie allmählich enthüllt sich das auf ihr dargebotene Bild, das aus dem Schatten der Skené hervortritt, wie lange bleibt es ‚unkommentiert‘ stehen, bis die übrigen Bühnenfiguren auf den Anblick reagieren? Anders gefragt: Wieviel stumme und also eigenständige Wirkung wird dem ekkyklematischen Bild gewährt? Wenn die verbale Vermittlungsebene im Allgemeinen von Handlungsgesten und –aktionen begleitet wird, in dem Sinne, dass Sprechen und Agieren weitgehend gleichzeitig ablaufen und sich gegenseitig erläuternd verstärken, so treten Sprechen und Agieren im ekkyklematischen Szenekern für eine bestimmte, wohl variable Zeitspanne auseinander. Erst nach Ende dieser für uns nicht genau zu bestimmenden Zeitspanne<sup>17</sup> kehren Agieren und Sprechen aus dem Nacheinander, in das sie der Einsatz des Ekkyklemas gebracht hat, wieder in ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit zurück. Welchen spezifischen Informationswert also, dürfen wir fragen, besitzt das auf dem Ekkyklema zu sehende Bild, dass seine Präsentation einen solchen zweifachen Bruch in der Vermittlung rechtfertigt?

Wir haben bereits gesehen, dass inhaltlich das ekkyklematische Bild den zuvor intensiv verbal vermittelten Informationen nichts Neues hinzufügt. Vielmehr ist es so eng mit ihnen verbunden, dass man geneigt sein könnte, im Sinne des oben Gesagten einfach zu vermuten, dass das Herausfahren des Ekkyklemas einen emotionalen Höhepunkt darstellt, in dem vor lauter Entsetzen alles Sprechen verstummen muss. Und ich bezweifle nicht, dass man das Ekkyklema wohl auch zu einem solchen Zweck einsetzen kann. Andererseits trifft dies in mindestens zwei der vier hier betrachteten Szenen nicht zu. Im *Hippolytos* wird die Emotiona-

17 Diese Zeitspanne mag unterschiedlich lang sein, wichtig jedoch ist, dass es sie gibt und geben muss, wenn das Ekkyklema nicht bloß als technisches Hilfsmittel, sondern mit dramaturgischer Relevanz eingesetzt wird; dies übersieht Newiger (1977: 331f.), wenn er in den *Enmeniden* Apoll, Hermes und Orestes „sogleich von dem Bühnenwagen absteigen“ lässt, an dessen Einsatz in dieser Tragödie ich nicht glaube (s.u. S. 54f.).



lisierungskraft des Anblicks der toten Phaidra von vornherein dadurch reduziert, dass ihre Leiche nicht am Balken hängend, sondern bereits auf die Totenbahre gelegt gezeigt wird, und im *Herakles* ist der emotionale Höhepunkt in dem Moment, in dem das Ekkyklema herausfährt, bereits überschritten: denn zwischen die akustische Wahrnehmung des Mordes im Palast und die Demonstration des Ergebnisses auf der Rollbühne hat Euripides den Bericht eines Dieners gelegt, der seine Schilderung zwar mit den Worten beginnt: οὐκ ἄν τις εἴποι μᾶλλον ἢ πεπόνθαμεν (*Herc.* 916), sich dann aber dennoch in 94 Versen (*Herc.* 922–1015) über das verhängnisvolle Geschehen verbreitet. Von einem entsetzten Verstummen, einer psychischen Lähmung, kann man also nicht sprechen, und der Scholiast hat sich zu dieser Partie entsprechend abfällig geäußert. Informationstechnisch besteht der Wert des ekkyklematischen Bildes vielmehr erneut in einer Fixierung: Durch das Festhalten des Ergebnisses des geschilderten Geschehens im Bild wird dafür gesorgt, dass die Zuschauer die folgende Handlung, solange das Ekkyklema nicht zurückgezogen ist, vor dem Hintergrund dieses in der vorhergehenden Handlung erreichten Zustandes sehen. Die weitere Handlung, insbesondere die verbale Handlung, kann sich nicht verselbstständigen, bleibt an diesen einen, machtvollen Aspekt gebunden, ohne ihn immer wieder explizit machen zu müssen. Das Ekkyklemabild bietet also im weiteren Handlungsverlauf den Zuschauern eine komplementäre Information,<sup>18</sup> sorgt dafür, dass sie, was geschehen ist, nicht vergessen können. Die weiteren Einlassungen der Figuren laufen somit nicht Gefahr, zu schnell ins eher Abstrakte zu verlaufen. Wenn Aias sich zunehmend entschlossen zeigt, trotz der Bitten seiner Frau und seiner Gefolgsleute, trotz der Schutzbedürftigkeit seines Sohnes nicht weiterleben zu wollen, so würde der Zuschauer, folgte er einem bloßen Gespräch, mit dem Fortschreiten der Diskussion möglicherweise nur mehr die Verstocktheit und innere Härte des Helden wahrnehmen, während er sich vor dem ekkyklematischen Bild, das Aias inmitten der blutigen Überreste einer Schafherde zeigt, gleichzeitig immer der Ungeheuerlichkeit dessen, was dem Helden zuvor widerfahren ist und was sich eben nicht, wie Tekmessa und der Chor wollen, relativieren lässt, bewusst bleiben muss. Ähnliches gilt für den

<sup>18</sup> Vgl. Pfister (<sup>10</sup>2000: 75–77).

*Herakles*: Dass sich der Held zum Weiterleben überreden lässt, dass er Worten des Trostes zunehmend zugänglicher wird, ist ein psychischer Kraftakt, dessen Größe erst durch den ununterbrochenen Blick auf den von ihm zu verantwortenden Leichenberg wirklich zu ermessen ist – und ich möchte, dies am Rande gesagt, nicht ausschließen, dass Euripides diese Szene sehr bewusst mit Blick auf den sophokleischen *Aias* komponiert hat. Im *Hippolytos* sorgt die Anwesenheit von Phaidras Leiche dafür, dass der Zuschauer nicht vergisst, dass an Hippolytos' Tod und an Theseus' Brutalität ihre Machinationen schuld sind; zugleich wird aber auch deutlich, wie sehr sie, die vorher so Hilflose, erst mit ihrem Tod eigentlich Macht über das Geschehen gewonnen hat. In der Auseinandersetzung zwischen Hekabe und Polymestor schließlich erhält die geballte Bösartigkeit und Grausamkeit beider Beteiligten ebenso wie die Selbstsüchtigkeit und unmenschliche Unbeteiligtheit Agamemnons durch den Hintergrund der Leichname der unschuldigen Kinder reliefartige Tiefe: Kann man denn hier die Rechtsfrage überhaupt noch diskutieren, ohne vollends fragwürdig, ja unanständig zu werden?

Durch diese Strategie kontinuierlicher komplementärer Informationsvergabe mittels der optischen Fixierung eines Zwischenresultats der Handlung von einiger inhaltlicher und emotionaler Relevanz löst der Dichter mehrere Probleme dramatischer Informationsvergabe auf einmal. Zum einen wird dadurch, dass das ekkyklematische Bild über mehrere hundert Verse präsent bleibt, die Irreversibilität der Informationsvergabe aufgehoben: dem Manko, dass der Zuschauer im weiteren Verlauf der Handlung nicht wie in einem Buch zurückblättern kann, um sich das frühere Geschehen in seiner damaligen Intensität ins Gedächtnis zu rufen, wird mithilfe des Ekkyklemas entgegengewirkt. Daneben erfüllt es weitere Forderungen, die mit der dramatischen Informationsvergabe verbunden sind. Dramatische Informationen müssen sich auf das Wesentliche beschränken (Konzentration) sowie wiederholt und mehrfach codiert vergeben werden (Repetition und Redundanz), außerdem soll die Handlungsstruktur bei aller Vielschichtigkeit des Geschehens transparent bleiben.<sup>19</sup> Entsprechend bringt das Ekkyklema ein zuvor in aller Breite entwickeltes Geschehen in einem eigens hierfür konzipierten Bild auf

19 Vgl. Pfister (<sup>10</sup>2000: 62–64).



den Punkt, es wiederholt eine zuvor bereits gegebene Information und codiert sie vom Verbalen ins Optische um, und schließlich setzt es, wie gesehen, einen deutlichen Einschnitt zwischen zwei Handlungssequenzen. Indem das Ekkyklema alle diese notwendigen Qualitäten dramatischer Informationsvermittlung in sich vereinigt, verschafft es dem Dichter die Möglichkeit, die Komplexität der dramatischen Botschaft, die durch die erforderliche Rücksicht auf den durchschnittlichen Zuschauerintellekt und durch die für alle einheitlich vorgegebene Rezeptionsschwindigkeit eingeschränkt ist, bedeutend zu erhöhen und zugleich diese kollektive Rezeption stark zu steuern.

Trotz all dieser Vorzüge, die das Ekkyklema, so betrachtet, auf sich vereint, haben wir das eigentlich Essentielle der Dramaturgie der ‚tragenden Rollen‘ jedoch meines Erachtens noch nicht erfasst. Denn wir haben der offensichtlichen Künstlichkeit dieses Maschineneinsatzes noch nicht Rechnung getragen. Sie lässt sich am besten verdeutlichen, indem wir die zu Beginn referierte These, das Ekkyklema gebe die Darstellung eines Innenraums, am Beispiel unserer vier Szenen überprüfen. Am einfachsten liegt der Fall im *Aias*: Dass es sich um einen Innenraum handelt, wird sogar im Verlauf der Szene noch einmal realisiert (*Ai.* 369) und noch an ihrem Ende, mit der expliziten Aufforderung, die Zelttür zu schließen, deutlich gemacht. Das auf dem Ekkyklema gezeigte Bild scheint mehr oder weniger der vorangehenden Schilderung Tekmessas zu entsprechen. Die Ekkyklemaszene besitzt die oben geschilderten Vorzüge. Aber selbst hier wird wenigstens marginal die räumliche Andersartigkeit des Anblicks auf dem Ekkyklema betont, wenn *Aias* Tekmessa zweimal auffordert, ihm Eurysakes ‚hinaufzureichen‘ (αἶψ’ αὐτόν, αἶψε δεῦρο: *Ai.* 545).<sup>20</sup> Im *Hippolytos* wird auf dem Arrangement des Bildes stärker insistiert. Hier ist ja, wie dargelegt, das φοβερόν der erhängten Phaidra bereits beseitigt, auf dem Ekkyklema wird nichts anderes als die Bahre mit ihrem Leichnam herausgefahren. Euripides hätte durchaus die Alternative gehabt, wie es bspw. wahrscheinlich Sophokles im Falle der erhängten und aufgebahrten Eurydike in der *Antigone* handhabt, die Bahre von Dienern herausbringen zu lassen. Gerade in dieser reduktionistischen Verwendung der Rollbühne wird deutlich, dass der eigentliche Anlass ihres

<sup>20</sup> Dies hebt schon Hourmouziades (1965, 102 hervor.

Einsatzes der ist, auf etwas zu zeigen, etwas allen vor Augen zu stellen, sie mit einem angekündigten Anblick zu konfrontieren und die Präsentation dieses Anblicks dem natürlichen Geschehensgang durch den Zeigegestus zu entziehen.<sup>21</sup> Gewiss, es ist eine zur fiktionalen Handlung gehörige Bühnenfigur, die den Zeigegestus vollführt. Aber ein Blick auf die Ekkyklemaszene der *Hekabe* zeigt, dass diese Figur in einem solchen Augenblick über ihren fiktionalen Status hinauswächst. Hekabe kündigt das Erscheinen Polymestors und der Kinderleichen an (*Hec.* 1049–1055; Übers. Ebener 1976):

ὄψη νιν αὐτίκ' ὄντα δωμάτων πάρος  
 τυφλὸν τυφλῷ στείχοντα παραφόρῳ ποδί,  
 παίδων τε δισσῶν σώμαθ', οὓς ἔκτειν' ἐγὼ  
 σὺν ταῖσδ' ἀρίσταις Τρωιάσιν· δίκην δέ μοι  
 δέδωκε. χωρεῖ δ', ὡς ὄρας, ὄδ' ἐκ δόμων.  
 ἀλλ' ἐκποδῶν ἄπειμι κάποστήσομαι  
 θυμῷ ζέοντι Θρηϊκί δυσμαχωτάτῳ.

Wenn Hekabe nach ihrer Aktion auch ‚vorherrschen‘ könnte, dass gleich Polymestor aus dem Zelt stürzen wird, so gilt das doch gewiss nicht für die beiden Kinderleichen (die Polymestor im Übrigen nicht im Arm tragen kann, weil er, wie die folgenden Verse klarmachen, auf allen vieren kriecht). Daraus folgt, dass Hekabe hier kurzfristig in der Rolle eines Spielleiters einen Zeigegestus vollführt, erst im Futur (ὄψη αὐτίκα: *Hec.* 1049), dann, während das Ekkyklema herausfährt, im Präsens (ὄρας: *Hec.* 1053). Eine Innenraumszene ist hier ganz zweifellos nicht dargestellt, auch kein immobilisiertes Bild. Nein, das Essentielle ist hier offensichtlich die Präsentation, das Vorführen, die Deixis. Einen vergleichbaren Zeigegestus haben wir schließlich auch im *Herakles*, wo der Chor das dargebotene Bild beschreibt. Hinzu kommt hier, dass der Anblick auf dem Ekkyklema keinen Anspruch auf Natürlichkeit erhebt, sondern ab-

21 Dennoch würde ich Hourmouziades (1965: 107) nicht zustimmen, dass „there is nothing in the sequel to suggest that a part of the interior has been disclosed“. Mehr als Phaidras Leichnam mag auf dem Ekkyklema nicht zu sehen sein, so dass uns ein eigentliches Interieur nicht präsentiert wird, aber die Leiche war (*Hipp.* 786ff.) explizit im Inneren des Palastes auf den Boden gelegt worden, der jetzt nach außen gefahren wird. Gleichwohl wird in der Tat aus diesem Aspekt des ‚Innen‘ hier dramatisch gar nichts gewonnen: Der Zeige-Aspekt steht ganz im Vordergrund der Dramaturgie.



sichtsvoll arrangiert ist.<sup>22</sup> Denn Herakles hatte laut Bericht des Dieners (*Herc.* 971–1000) seine Familie an weit auseinanderliegenden Stellen im Palast getötet, auf dem Ekkyklema jedoch liegen sie alle um ihn, der an die Säule gefesselt ist, herumgruppiert. Gerade weil das Bild in diesem Punkt deutlich von der vorangegangenen Schilderung abweicht, gerade weil es von allein vor unsere Augen gebracht wird, ohne dass es auf der Bühne eine Aufforderung dazu oder eine Ankündigung gegeben hätte, gerade deshalb ist klar, dass die Essenz dieser Darbietung erneut im Präsentieren eines eindrucksvollen Bildes liegt. Dieses Bild entsteht nicht allmählich vor unseren Augen, sondern es wird uns als fertiges gezeigt. Und auch hier wird zwar zunächst allein schon durch die Säule ein Innenraum suggeriert, im Folgenden dann aber durch Hinweise auf ‚Hineingehen‘ (*Herc.* 1069f.) und ‚Himmel, Erde und Sonne‘ (*Herc.* 1089) explizit gelegnet, was erneut die Bedeutung des ‚Zeigens‘ als die eigentliche Funktion des Ekkyklemas in den Vordergrund rückt.

Solche Momente sind es, so meine ich, in denen in der klassischen griechischen Tragödie der Autor, der Verfertiger des Dramas, mit episodischer Geste eine zweite Bühne eröffnet,<sup>23</sup> seine eigenen Figuren zu Zuschauern macht und dadurch selbst aus dem Schatten hervor ins Rampenlicht tritt. Für die Dauer einer kurzen Zeitspanne wird eine ‚kongruente Informiertheit‘<sup>24</sup> zwischen den Figuren und den Zuschauern hergestellt: Durch akustische Wahrnehmung und (bisweilen ausführlichen) Bericht aus der *Skené* wissen beide gleichermaßen über das Vorgefallene Bescheid. Umso näher liegt es dem Publikum, die Bühnenfiguren ebenfalls als Zuschauer anzusehen, denen die Szene auf dem Ekkyklema präsentiert wird, da die an sich übliche und häufige ‚diskrepante Informiertheit‘ von Figuren und Zuschauern (auch in der Form des grundsätzlichen mythologischen Zuschauervorwissens)<sup>25</sup> hier kurzfristig gegen Null reduziert wird. Dazu passt, dass die Information, die der Anblick auf dem Ekkyklema vermittelt, ohne die im Drama geläufige figuraleperspektivische Brechung gegeben wird – gerade so als ob jemand auf

<sup>22</sup> Vgl. bereits Hourmouziades (1965: 98f.).

<sup>23</sup> Hourmouziades (1965: 95) spricht knapp von „theatre within the theatre“.

<sup>24</sup> Vgl. Pfister (<sup>10</sup>2000: 86f.).

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Pfister (<sup>10</sup>2000: 79–85).

die Kulisse zeigen und sie als solche bezeichnen würde. Der Autor als Zeigender macht uns auf diese Weise deutlich, dass gerade so, wie sich die Bühnenfiguren zu dem, was sie auf der zweiten Bühne des Ekkyklemas zu sehen bekommen, auf irgendeine Art und Weise verhalten müssen, auch wir als Zuschauer des ‚großen‘ Dramas nicht nur passiv rezipieren dürfen, sondern dass wir reagieren, uns darauf einlassen, damit umgehen müssen. Das Verhalten der Bühnenfiguren selbst ist dabei gewiss nicht als paradigmatisch anzusehen, aber es regt dazu an, die eigene Reaktion klarer zu fassen, zu hinterfragen, zu schärfen.

Diese absichtsvolle Artifizialität der Maschine vermag schließlich – dies der letzte Aspekt, den ich thematisieren möchte – womöglich auch Wirkungen zu entfalten, deren Störungsintensität wir nur schlecht absehen und letztlich nur als Potential benennen können. Denn das Ekkyklema ermöglicht eine besonders intensive Performativisierung des Bühnengeschehens und damit eine Verstörung des Zuschauers, dem seine vertraute mimetische Distanz, die ihm ein gefahrloses Sich-Einlassen auf Illusion ermöglicht, sich hier als scheinbare erweist: Auch die Figuren, die das Leid auf der Rollbühne beobachten, sind schließlich nicht wirklich nur Zuschauende, sondern involviert. Das Ekkyklema ragt gewissermaßen in die Zuschauerwelt hinein, es entzieht sich partiell der Repräsentationalität der dramatischen Handlung.<sup>26</sup> Es ist eine Maschine eigenen Rechts, afunktionalen Aussehens, die wahrscheinlich auch nicht lautlos bewegt werden kann. Ihr Erscheinen beeinflusst damit, und zwar ganz unabhängig vom Anblick auf der Plattform, die Atmosphäre des Stückes immens:

„Denn in der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge – einschließlich der Gerüche, die sie verströmen, und der Laute, die sie erklingen lassen – auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in einem fast emphatischen Sinne gegenwärtig. Sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in es ein – wie vor allem bei Licht, Lauten und Gerüchen zu erfahren ist. Denn der im Raum Anwesende findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfungen und umgeben; er taucht in sie ein.

26 Vgl. zum kulturellen Leitkonzept ‚Performativität‘ grundlegend Fischer-Lichte (2012), zur Abgrenzung von ‚Theatralität‘ thesehaft ebd. 29.



wird so in gewisser Weise Teil der Atmosphäre und trägt durch seine Reaktionen dazu bei, sie zu verstärken, abzuschwächen oder gar zum Verschwinden zu bringen“.<sup>27</sup>

Ein erster Akzent liegt hierbei für mich auf der Differenz zwischen Sagen und Zeigen: In der Ekkyklemaszene gewinnt ein zuvor verbal erzeugtes Bild realen Raum und bleibende Gestalt. Was zuvor flüchtiges, transitorisches Wort war, wird nun fest, sichtbar, nimmt Platz ein, verweigert sich dem zeitlichen Weiterschreiten der Handlungsentwicklung, beansprucht als *concretum*, auch – wie eben gesagt – als dramaturgisch dysfunktionales *concretum*, Aufmerksamkeit, und zwar auch dann noch, wenn die allmähliche Einbeziehung des auf dem Ekkyklema Dargestellten in die weitergehende Handlung das stehende Bild bereits aufgelöst hat. Denken wir etwa an jene Szene aus dem euripideischen *Herakles*: Obwohl Herakles durch Theseus' Zuspruch wieder so etwas wie Weltzugewandtheit entwickelt, bleibt doch der Leichenberg, bleibt die Säule in unserem Gesichtsfeld, ja wird im Finale in *Herc.* 1422 durch ἔσκόμιζε sogar noch einmal unmittelbar fokussiert. Bleibt das Ekkyklema bis zum Ende des Dramas stehen, so bleiben auch die Requisiten im Bühnenraum stehen, ohne sich in das Geschehen eingliedern zu lassen, lenken ab, lassen zurückdenken, werden gewissermaßen zu sperrigen Monumenten. Dieser Unterschied zwischen Zeigen und Sagen lässt sich meines Erachtens noch zuspitzen zur Differenzierung von Zeigen und Argumentieren. Was auf dem Ekkyklema zu sehen ist, entzieht sich – gerade auch deshalb, weil im vorangehenden Botenbericht über das Zustandekommen dieses Anblicks schon so viel gesagt worden ist – dem dramatischen Drang, aber auch der Möglichkeit von Versprachlichung, verhindert, wenn man so will, die Verarbeitung dessen, was hier gezeigt wird, und damit seine Umsetzung ins Zeichenhafte. Die Unmittelbarkeit des Gezeigten löscht den eminenten Zeichencharakter des Botenberichts geradezu aus, jedenfalls zunächst. Er wird erst durch den Fortgang der Sprechhandlung wiedergewonnen: Nun erst gibt es, wie oben dargelegt, komplementäre Informationen zur fortgehenden Handlung, aber je weiter diese fortschreitet, desto größer wird ja die Distanz zum Ekkyklemanblick, und zumindest die Möglichkeit des Auseinanderdriftens, von

<sup>27</sup> Fischer-Lichte (2012: 59f.).

zunehmender Diskrepanz und damit von Irritationspotential sollte ins Auge gefasst werden. Der Grad der Irritation ist dabei ebensowenig lenkbar, wie es die Vermittlung von Bedeutung des Gezeigten ist: Es entzieht sich nämlich der Regiesteuerung, wie weit der Blick und damit die Aufmerksamkeit eines Zuschauers auch bei fortschreitender Handlung bei der Maschine bleibt, die diese Aufmerksamkeit erst einmal so spektakulär auf sich gezogen hat.

Durch die Einrichtung einer weiteren wenigstens temporären Bühne wird, zweitens, die Rationalität des Bühnenraums nicht nur verändert, sondern eindringlich gestört. Innen- und Außenraum gehen ineinander über, werden einander gegenübergestellt, nehmen Verbindung miteinander auf, die nur partiell durch Vorstellungen wie ‚Hinein-‘ oder ‚Hinausgehen‘ abgedeckt werden können. Raumgrenzen werden also transitorisch, der sichtbare Bühnenraum insgesamt wird grotesk und zur Gänze vom Ereignis bestimmt, nicht von einer a priori gegebenen ‚natürlichen Ordnung der Dinge‘.

Drittens können solche Störungseffekte noch durch ein intensiviertes sprachfreies Agieren verstärkt werden. Wir wissen nämlich ja nicht, ob das Ekkyklema von stummen Figuren herausgerollt wird oder wie von selbst herausfährt (dies mag von Stück zu Stück verschieden gewesen sein), aber in jedem Fall geschieht hier etwas, das nicht eigentlich zur Handlung gehört, sich nicht einer vorwärts gerichteten Dramaturgie unterordnet und also funktionalisiert ist, sondern reine Bewegung, gar Mechanik auf die Bühne bringt, die als solche Aufmerksamkeit bindet. Ein weiterer Riss in der Homogenität des Bühnengeschehens tut sich schließlich durch das forcierte Gegenüber von Statik des Ekkyklema-Bildes und Dynamik der Akteure drumherum auf. Eventuelle Antizipationen des Publikums, die das Störpotential des Ekkyklemas entschärfen, werden oft genug durch seine tatsächliche Verwendung konterkariert: Man denke etwa an Polymestor in Euripides' *Hekabe*, und über weitere Möglichkeiten wird am Schluß noch kurz zu sprechen sein.

Ich fasse zusammen und versuche einen Ausblick. Das Ekkyklema dient dem Dichter unter dramaturgischem Aspekt dazu, in Gestalt eines Spannungshöhepunktes eine intensive Emotion zu fixieren und den Zuschauer über einen bestimmten Zeitraum hinweg gegenwärtig zu halten. Da-



neben vermag er mithilfe des Ekkyklemas die Informationsvergabe zu intensivieren: Das zu einem Bild auf dem Ekkyklema fixierte Geschehensresultat stellt für die folgenden Szenen einen Hintergrund bereit, der die weitere verbale Handlung perspektiviert, von der Notwendigkeit zu verbaler Repetition entlastet, den Geschehensverlauf transparent und zugleich reicher macht. Zudem stellt das Hervorziehen des Ekkyklemas einen starken szenischen Einschnitt dar, mit dem ein Handlungsstrang beendet, ein anderer eröffnet wird, wodurch die Gliederung der Handlung für den Zuschauer durchsichtiger wird. Als eigentliche Essenz der Verwendung der rollenden Plattform muss man jedoch den absichtsvoll künstlichen, sich über die dramatische Fiktion hebenden Zeigegestus ansehen, der eine zweite Bühne eröffnet. Durch diese Episierungsstrategie, in der die Bühnenfiguren kurzfristig zu Zuschauern werden, fordert der Dichter beim Publikum ein aktives ‚Sich-Verhalten‘ anstelle bloß passiver Rezeption ausdrücklich ein und stellt zugleich Varianten der Ausrichtung einer solchen Reaktion vor. Schließlich ist mit einem Potential an atmosphärischer Störung und Irritation durch das Ekkyklema als fiktionsexternem mechanischem Gerät zu rechnen, das die Aufführung von einem Vorspielen, dem das Publikum folgt, zu einem Ereignis werden lässt, in welches das Publikum involviert ist.<sup>28</sup>

Was lässt sich mit diesen Ergebnissen anfangen? Erstens wären die interpretatorischen Konsequenzen gerade der hier behaupteten Perspektivierung des Geschehens und Komplementarisierung der Informationen in den Dramen, für die die Verwendung des Ekkyklemas zumindest wahrscheinlich gemacht werden kann, eindringlicher zu untersuchen. Zweitens müsste man die erhaltenen Dramen und insbesondere diejenigen, für die der Einsatz des Ekkyklemas noch diskutiert wird, auf Variationen des hier beschriebenen Szenentyps hin durchsehen: Möglicherweise ließe sich dann über Details ihrer Inszenierung größere Sicherheit gewinnen. Hierfür sei abschließend als Beispiel die umstrittene Inszenierung des aischyleischen *Agamemnon* genannt. Wurde in der berühmten Szene, die Klytaimestra über der Wanne mit dem toten König zeigt, das Ekkyklema verwendet (Ag. 1372–1406)? Nachdem in der älteren For-

<sup>28</sup> Zum Konzept des ‚Ereignisses‘ in der Performativitätstheorie vgl. Fischer-Lichte (2012: 67f.).

schung die Benutzung des Ekkyklemas mit nur wenigen Ausnahmen postuliert worden war, hat Oliver Taplin dagegen votiert, und zwar wegen des Fehlens eines Hinweises auf die Öffnung der Tür.<sup>29</sup> Dies jedoch greift zu kurz; auch in der oben diskutierten Szene im *Herakles* fehlt eine solche Vorankündigung,<sup>30</sup> und überhaupt bleibt Taplin zu stark der Innen-Außen-Problematik verhaftet: Das schiere Zeigenwollen mag auch in der Frühzeit, als das Skenégebäude eine womöglich recht junge Erfindung war, immer schon das eigentliche Anliegen gewesen sein.<sup>31</sup> Schaut man stattdessen auf den szenischen Kontext, so ergibt sich eine Struktur, die derjenigen der eingangs analysierten Tragödienpassagen sehr weitgehend entspricht:

- 
- 29 Taplin (1977: 322–327). Ebd. 443 folgert Taplin, dass das Ekkyklema zu Aischylos' Lebzeiten noch nicht erfunden gewesen sei; so bereits Neckel (1890: 7–14 und gegen jedwede Verwendung der Maschine bei Sophokles ebd. 14–19. Hiergegen, wie auch gegen das ‚Tür-Öffnungs-Argument‘, Dale (1969: 123). Aus heutiger Sicht leidet Taplins Argumentation – hier wie auch in Taplin (1978: 11) – an seiner unterdessen nicht mehr haltbaren Annahme einer kreisrunden Orchestra; zum aktuellen Stand der Forschung vgl. Seidensticker (2010: 22–32). Wenn es zur Zeit des Aischylos schon einen Bühnenvorbau für die Schauspieler gegeben haben sollte – ich halte das für zwar unbeweisbar, aber (wie Arnott 1962: 15–17) für aus dramaturgischen Gründen sehr wahrscheinlich; aus ihm ist im 4. Jh. funktional verstärkend das Proskenion hervorgegangen –, hätte er tief genug sein müssen, um das Ekkyklema aufzunehmen.
- 30 Dort wird nur die stattfindende Öffnung der Tür konstatiert. Nicht jede Aufforderung zur Öffnung der Tür muss umgekehrt das Hervorkommen des Ekkyklemas ankündigen. In Soph. *Oid. Tyr.* 1287f. und 1294–1296 etwa wird die Öffnung zweimal pathetisch angekündigt, aber heraus kommt ‚nur‘ der geblendete Ödipus: Ob er auf dem Ekkyklema stand, ließe sich m.E. nur über die Analyse des szenischen Kontextes herausfinden; die Annahme von Pöhlmann (2003: 34f.), die Ankündigung habe das Publikum die Leichname von Iokaste und Ödipus erwarten lassen, kann ich aus dem Text nicht nachvollziehen; ablehnend auch Newiger (1990: 40). Letztlich sind gegenüber der elementaren Verwendung – ursprünglich innen Geschehenes wird gezeigt – Restriktionen – nur Leichname werden vorgeführt – und Ausweitungen – spektakuläre Auftritte, Epiphanien etc. – leicht vorstellbar.
- 31 Vgl. die obigen Ausführungen zur *Hekabe* (S. 46f.): Auch hier wird das Ekkyklema, auch wenn es eine Szene aus dem Inneren hervorträgt, doch nicht eigentlich zur Darstellung eines Innenraums verwendet.



Agamemnon	Inhalt	Kommentar
1072–1342	Kassandra prophezeit Mord im Bad	Dies entspricht funktional: (a) Ahnung des Chores (wie in der <i>Hekabe</i> )
1343–1347	Chor hört Schreie aus dem Palastinneren	(b) den Berichten vom Geschehen im Inneren.
1348–1371	Chor überlegt Aktion	Dieses Element findet sich in allen vier untersuchten Tragödien.
1372–1406	Auftritt der Klytaimestra über dem Ensemble Wanne-Netz-Leichnam; darin 1379: ἔστηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ', ἐπ' ἐξειργασμένοις	Wie von Taplin bereits festgehalten, fehlt hier eine ausdrückliche Aufforderung, die Tür zu öffnen. V. 1379 stellt jedoch m.E. ein vollwertiges Äquivalent dar (so jetzt auch Seidensticker 2010: 68). Der Vers konstituiert ein Paradoxon, ohne eigens darauf hinzuweisen: Der Ort, wo Klytaimestra zuschlug, befand sich innen, sie steht jedoch draußen. Der Vers ist ohne Verwendung des Ekkyklemas unsinnig. Die gesonderte Ankündigung der Öffnung der Tür fehlt auch im <i>Herakles</i> ; ihre Öffnung wird erst nach Vollzug thematisiert.
1407–1576	Reaktion des Chores; Amoibaion mit Klytaimestra	Reaktion des Chores und Entfaltung von Sprechhandlung auf dem und um das Ekkyklema (vgl. <i>Aias</i> ).
1577–1653	Auftritt des Aigisthos	Dies entspricht funktional der „weiteren Handlungsverknüpfung“ in den übrigen untersuchten Tragödien.
1654–1673 (Ende)	Klytaimestra geht zwischen die Streitenden	Der Rückzug des Ekkyklemas ist – vgl. <i>Aias</i> – dann stark thematisiert, wenn er mit dem final explizit erwähnten Rückzug der Herrscher in den Palast (1673: κρατοῦντε τῶνδε δωμαίων καλῶς) zusammenfällt; vgl. die erbetene Verbringung der toten Kinder ins Haus in Euripides, <i>Herv.</i> 1422.

Tab.2: Ekkyklemaeinsatz in Aischylos' *Agamemnon*

Geht man mit Taplin davon aus, dass das Skenégebäude zur Zeit der Aufführung der *Orestie* noch eine junge Errungenschaft des athenischen Theaters war, dass sich ein Szenentypus im traditions- und formbildenden Sinne also noch gar nicht ausgeprägt haben konnte, dann geht die Analogie der obigen Szenen zu den eingangs untersuchten vier Passagen sehr weit; vergleichbare, der je spezifischen Inszenierung geschuldete Einzelheiten finden sich auch später immer wieder. Taplins Argument, eine vergleichbare Passage in den *Choephoren* enthalte gar keine Hinweise

auf ein Ekkyklema, verfangt daher nicht; auch hier wäre stattdessen die kontextuelle szenische Architektur zu untersuchen.

Überdies könnte man in Erwägung ziehen, dass die dem Erscheinen des Orestes in *Choeph.* 973 unmittelbar vorausgehende, an den Palast gerichtete Aufforderung des Chores – ἄναγε μὲν δόμοι· πολὺν ἄγαν χρόνον / χαμαιπετεῖς ἔκεισθ' αἰεὶ (972) – metatheatralisch auch eine gleichzeitige, theatralisch wirkungsvolle Öffnung der Mitteltür und Präsentation des Ekkyklemas mit den Leichen der Königsmörder impliziert. Ein erster Blick auf das Stück lässt mich freilich zweifeln, ob die *Choephoren* wirklich ebenfalls eine Ekkyklema-Szene kannten (unabhängig davon, dass der Symbolwert der Wiederholung der Szene aus dem *Agamemnon* sich mit dem daraus resultierenden Abnutzungseffekt in etwa die Waage halten dürfte). Der gestaffelte Mord an Aigisthos und Klytāimēstra, die getrennten und nur kurzen Berichte darüber, Klytāimēstras Abholung zur Hinrichtung, das Fehlen ausgiebiger Klage *post mortem* lässt den szenischen Komplex um die Präsentation der Leichname doch insgesamt derjenigen im *Agamemnon* nur vage ähnlich erscheinen, und dies gilt erst recht im Vergleich mit den übrigen hier besprochenen Tragödien. Ebenso teile ich die von Hammond (1988: 26) vertretene Auffassung, dass auch in den *Eumeniden* das Ekkyklema – es wird bisweilen für die initiale Präsentation der Erinyen im Tempelinneren postuliert – nicht verwendet wurde. Vieles spricht dagegen: Nur wenige Verse würden sein Erscheinen vorbereiten, und es ginge nur um den Horror-Effekt. Tatsächlich ist im Tempel ja bislang gar nichts geschehen, dessen Resultat nun vorzuweisen wäre. Vielmehr haben wir eine ausführliche Beschreibung des Anblicks der Erinyen, die sich um Orest scharen, aus dem Munde der aus dem Tempel herauskriechenden Priesterin gehört. Käme an deren Ende bereits das Ekkyklema heraus, würde Orest sogleich zu sprechen beginnen; ein leidvoller Anblick, dem Zeit zu wirken gelassen würde, wäre ebensowenig gegeben wie eine klagende Reaktion von Zuschauern. Zudem erzählte die Priesterin nichts davon, dass die Erinyen geschlafen hätten (*Eum.* 54 scheint explizit gegen eine solche Annahme zu sprechen); offensichtlich hat sie Apollon mit einem Wink in Schlaf versetzt (67f.) – während sie auf dem Ekkyklema herausgefahren kamen? Der Inszenierungsvorschlag von Hammond (1988: 25f.) ist wesentlich überzeugender. Damit hätte die Präsentation des von seiner Frau ermor-



deten Königs auf der Maschine eine dramaturgische Alleinstellung innerhalb der Trilogie, was ich *ad hoc* auch für regiekonzeptuell überzeugender halte.

### Literaturverzeichnis

- Arnott (1962), *Greek Scenic Conventions*. Oxford: Clarendon Press.
- Dale, Ann M. (1969), „Seen and Unseen on the Greek Stage“, in: Dale, Ann M., *Collected Papers*. Cambridge: University Press, 119–129.
- Davidson, John (2005), „Theatrical Production“, in: Gregory, Justina (Hrsg.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden (MA): Blackwell Publishing, 194–212.
- Ebener, Dietrich (1976), *Euripides, Alkestis, Medeia, Hippolytos, Hekabe, Die Hilfslebenden*. Übers., Anm. und Wörterverzeichnis von D. Ebener. Leipzig: Reclam.
- Fischer-Lichte, Erika (2012), *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Halleran, Michael R. (1985), *Stagecraft in Euripides*. London: Croom Helm.
- Hammond, Nicholas G.L. (1988), „More on conditions of production to the death of Aeschylus“, in: *GRBS* 29, 5–33.
- Hölscher, Uvo (1994), „Schrecken und Lachen. Über Ekkyklema-Szenen im attischen Drama“, in: Bierl, Anton / Möllendorff, Peter v. (Hrsg.), *Orchestra. Drama-Mythos-Bühne*. Stuttgart / Leipzig: Teubner, 84–96.
- Hourmouziades, Nikolaos (1965), *Production and Imagination in Euripides. Form and function of the scenic space*. Athen: Hellenike Anthropistike Hetaireia.
- Ley, Graham (2007), „A material world: costumes, properties and scenic effects“, in: McDonald, Marianne / Walton, J. Michael (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 268–285.
- Neckel, Friedrich Emil (1890), *Das Ekkyklema*. Progr. Friedland: W. Walther 1890, 1–22.
- Newiger, Hans-Joachim (1977), „Die ‚Orestie‘ und das Theater“, in: *Dioniso* 48, 319–340.
- Newiger, Hans-Joachim (1990), „Ekkyklema und Mechané in der Inszenierung der griechischen Dramas“, in: *WJAN.F.* 16, 33–42.
- Pfister, Manfred (<sup>10</sup>2000), *Das Drama*. Tübingen / Basel: UTB.
- Pickard-Cambridge, Arthur W. (1946), *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford: Oxford University Press.
- Pöhlmann, Egert (2003), „New arguments for a skene building in early Greek theatre“, in: *Πλατων. Περιοδικό της Εταιρείας Ελλήνων Φιλολόγων* 53, 31–40.
- Seidensticker, Bernd (2010), *Das antike Theater*. München: Beck.
- Taplin, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford: Clarendon.
- Taplin, Oliver (1978), *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen.