

Konstantina Gakopoulou

Die Rolle des Chores in der Palastwunderszene der euripideischen Bakchen*

Summary – The stage performance of the ‘palace miracle’ has been a major question in contemporary research. While the interest has so far focused on the palace as an edifice and on the effect the natural disaster has on it, this essay rather deals with the chorus’ role during the earthquake: the stage directions, the choreography and the careful use of the language, combined with the comparison of this episode with similar scenes in *Prometheus Bound* and *Heracles*, leads to the conclusion that Euripides involves artistically the chorus and its mimetic movements so as to represent a difficult scene in a most persuasive way.

Eine der meist diskutierten Szenen in den Bakchen des Euripides ist die sogenannte ‚Palastwunderszene‘ (576–656),¹ deren zentrales Motiv die wunderbare Befreiung des Gottes Dionysos aus seinem Gefängnis ist. Außer der Frage, ob bestimmte Verse dem Chor oder dem Gott zugewiesen werden sollten,² ergeben sich weitere Probleme hinsichtlich der Inszenierung und der Darstellung.³ Die wichtigste Fragestellung betrifft dabei das tatsächliche Geschehen auf dem

* Eine erste Version dieses Aufsatzes wurde als Vortrag am 26. August 2009 im Rahmen der 13. Konferenz der FIEC in Berlin gehalten. – Für Hilfe bei der Überarbeitung der deutschen Fassung danke ich Nicole Kröll (Wien).

¹ Von der ‚Palastwunder‘-Szene wird im Folgenden in erster Linie das Erdbeben (576–603) und die Erzählung der außerszenischen Ereignisse um den Fremden-Dionysos (616–641) behandelt. Zur Unterteilung des Epeisodions in einzelne Szenen s. E. R. Dodds, *Euripides Bacchae*, Oxford 1960, 147. Alle Verweise auf den Text des Euripides stützen sich auf die dreibändige Ausgabe von J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford-New York 1981–1994.

² Vgl. D. Jakob, *Σεισμός και κεραυνός στις Βάκχες του Ευριπίδη. Μια αναψηλάφηση του θαύματος του παλατιού*, in: Gr. Sifakis (ed.), *Κτερίσματα. Φιλολογικά Μελετήματα αφιερωμένα στον Ι. Σ. Καμπίση*, Herakleion 2000, 61–71 (63ff.), und ders., *Wer spricht die Verse 585 und 594/595 der euripideischen Bakchen?*, *Philologus* 145 (2001), 348–351; Jakob befasst sich mit der Umordnung der Verse 585 und 594/595 und macht den überzeugenden Vorschlag, dass diese nicht dem Gott, sondern dem Chor der Mänaden gegeben werden sollen.

³ Eine Zusammenfassung der Inszenierungsprobleme geben S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge-New York 1986, 276ff., und A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*, Tübingen 1991, 194; zur Diskussion siehe auch J. Roux, *À propos du décor dans les tragédies d’Euripide*, *REG* 74 (1961), 25–60 (30–42); V. Castellani, *That troubled House of Pentheus in Euripides’ Bacchae*, *TAPhA* 106 (1976), 61–83 (61–71), und R. Fisher, *The „Palace Miracles“ in Euripides’ Bacchae: A Reconsideration*, *AJPh* 113 (1992), 179–188 (179/180).

Theater: Geschichte alles, was wir im Text lesen und was vom Fremden und vom Chor erzählt wird, wirklich während der Aufführung, oder handelt es sich nicht vielmehr um eine Beschreibung der Ereignisse, durch die der Zuschauer aufgrund der begrenzten technischen Mittel und der Unmöglichkeit einer getreuen und realistischen Darstellung dazu angehalten wird, mit Hilfe seiner Phantasie das Geschehen zu erleben?⁴

Während bis heute das Interesse der Forschung in der Hauptsache dem Palastgebäude und dessen Zerstörung durch die Naturgewalten gilt, liegt der Schwerpunkt dieses Aufsatzes in der Frage nach der Rolle, die der Chor während der Erdbebenszene übernimmt.⁵ Unter Berücksichtigung der Möglichkeiten und der Bühnenbedingungen des antiken Theaters des 5. Jh. v. Chr. können wir

- ⁴ Die Befürworter der ersten Möglichkeit gehen davon aus, dass tatsächlich der gesamte Palast (oder zumindest ein unsichtbarer Teil des Palastes) einstürzt und dies für das Publikum ersichtlich ist; s. G. M. A. Grube, *Dionysos in the Bacchae*, *TAPhA* 66 (1935), 37 – 54 (46); Dodds (o. Anm. 1), 147 – 152; R. Seaford, *Euripides' Bacchae*, Oxford 1996, 198 ad 576 – 641, und Jakob 2000 (o. Anm. 2), 68; andere sind der Ansicht, dass weder das Erdbeben, noch der nachfolgende Einsturz des Palastes für das Publikum sichtbar sind; die Zerstörung ist der Phantasie der Zuschauer überlassen, d. h. sie wird symbolisch von den Mitgliedern des Chores durch Wort und Bewegung, durch die entsprechende Gestik und den letztendlichen Fall ihrer Körper auf den Boden dargestellt: P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford 1962, 124ff.; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 274; M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, 2, Stuttgart 1990/1991, 365; V. Leinieks, *The City of Dionysos. A Study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart-Leipzig 1996 (BzA 88), 78 und 239. Schließlich geht eine dritte Gruppe von Forschern davon aus, dass alles, was beschrieben wird, das Produkt der Phantasie des Chores ist, der sich wegen des göttlichen Einflusses in einer Art von Hypnosezustand befindet: G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae*, Manchester 1908, und H. P. Foley, *The masque of Dionysus*, *TAPhA* 110 (1980), 107 – 133 (111 Anm. 9). G. Thomson, *The problem of the Bacchae*, *EEThesis* 18 (1979), 424 – 446, glaubt, dass die Inszenierung nach dem Vorbild der Mysterien gestaltet wurde und dass der Zuschauer nicht dazu kommt, den Szenenablauf zu begreifen, während S. Nikolaïdou-Arabatzi, *Ευριπίδου Βάκχαι*, 576 – 659: *Το θαύμα του παλατιού*, *Φιλολογική* 68 (1998), 8 – 12, der Meinung ist, dass das Bild des βακχεύων οίκος nicht auf die Ereignisse des Erdbebens und des Palastbrandes, sondern vielmehr auf die βακχεία des dionysischen Thiasos hinweist, der zusammen mit dem Gott die orgiastischen Bewegungen ausführt. Es wurde auch eine metatheatralische Interpretation der Szene vorgeschlagen: Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982, 217/218 und 220 – 222, und Bierl (o. Anm. 3), 194/195. Zu den verschiedenen Forschungsansätzen im Allgemeinen Segal 219 Anm. 7, Jakob 2000 (o. Anm. 2), 62 Anm. 4, und die kompromissbereite Ansicht von Castellani (o. Anm. 3). – Zur Rezeption der Darstellung des Wunders durch das Publikum des 5. Jh. v. Chr. vgl. H. Oranje, *Euripides' Bacchae: The Play and its Audience*, Leiden 1984, 65ff.
- ⁵ Zur Rolle des Chores in den Bakchen vgl. G. Müller, *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, in: H. Diller, *Sophokles*, Darmstadt 1967 (*Wege der Forschung* 95), 212 – 238 (224/225); M. Arthur, *The Choral Odes of the Bacchae of Euripides*, *YCIS* 22 (1972), 145 – 179, und Hose (o. Anm. 4), 332ff. und 395ff.

festhalten, dass als Kontrast zum statischen Bühnenbild der Palastfassade sich als Figuren mit Bewegungsfreiheit die Frauen des Chores auf dem Schauplatz befinden. Euripides scheint die Gestaltungsmöglichkeiten, die ihm der Chor bietet, zu erkennen. Der Einsatz von Tänzern, deren Text den mimetischen Tanzbewegungen entspricht,⁶ erlaubt dem Dichter in Verbindung mit der Identität des Chores – es handelt sich um einen bakchischen Thiasos – eine kunstvolle Gestaltung der Choreographie und des religiös-zeremoniellen Wortschatzes, um eine überzeugende und wahrheitsgetreue Darstellung der Katastrophe zu erreichen. Es gelingt Euripides, auf den Zusammenhang zwischen Dionysos und dem Phänomen des Erdbebens hinzuweisen: Der Gott steht offensichtlich in engem Zusammenhang mit Naturphänomenen wie z. B. Erdbeben, Seesturm und Blitzschlag.⁷ Aus diesem Grund fällt in den Bakchen das Erdbeben mit dem wirkungsvollen Auftritt des Gottes zusammen.⁸ Es gibt also kaum ein geeigneteres Mittel, die Darstellung dieses Naturphänomens in Szene zu setzen und

⁶ Vgl. die Bemerkung des Aristoteles: καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις (Poetik 1447a 27/28). In der Antike war die Auffassung, dass der Tanz eine Form der μίμησις und nicht nur eine einfache Kombination von Bewegungen sei, fest im Kult verankert. Die darstellerische Dimension des antiken Chores erscheint uns heute fremd, da wir den Tanz als etwas eher Abstraktes oder Selbstreflexives verstehen. A. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980, 3, behauptet, dass die Bewegungen des Chores in der Regel der Sprache untergeordnet sind. Allgemein zum Tanz des tragischen Chores siehe D. Wiles, *Tragedy in Athens: Performance, Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1999, 87 – 113.

⁷ Vgl. die Verherrlichung von Blitz und Donner in den Vögeln 1745 – 1747. Zum Donner und zum himmlischen Glanz als Kommunikationszeichen mit dem Göttlichen vgl. Euripides, *Hippolytos* 1201, *Elektra* 748 und *Bakchen* 1082 – 1084. Das Motiv ist aus den homerischen Epen bekannt (*Odyssee* ω 539) und kommt auch im *Ödipus Koloneus* (95 und 1456ff.) vor. Ausführlich zum Blitz Seaford (o. Anm. 4), 195ff. ad 576 – 641; Dionysos wird ebenfalls mit dem Donner verbunden, vgl. seine Beinamen Διόνυσος ἐρίβρομος (Homerischer Hymnos auf Dionysos 56) und Βρόμιος (Bakchen 592).

⁸ Es ist auch zu erwähnen, dass ein Blitzeinschlag oder ein Erdbeben, wie Fisher (o. Anm. 3), 183, sehr richtig anmerkt, in der Regel an wichtige Ereignisse gekoppelt ist, z. B. an die Epiphanie einer Gottheit oder an das wundersame Verschwinden eines Gottes oder Helden, an die Szene eines Befreiungswunders oder auch an die Thronbesteigung eines neuen Königs (Plato, *De re publica* 359d 4ff.). Deshalb ist auch der Chor im Herakles der Meinung, dass das Erdbeben von der Theophanie der Athena begleitet wird, während tatsächlich Lyssa diejenige ist, die das Erdbeben verursacht hat; ausführlich dazu U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, 3, Darmstadt 1969 (¹1959), 201/202 ad 907. Das Erdbeben und das Feuer stellen für die Frauen des bakchischen Chores und die Zuseher eine Möglichkeit dar, mit dem Göttlichen in Verbindung zu treten. Das Motiv wird auch in der christlichen Religion als Hinweis auf wundersame Ereignisse sowie auch auf die göttliche Macht verstanden: als Maria Magdalena Jesus' Grab besucht, begleitet ein Erdbeben die Erscheinung des die Nachricht von der Auferstehung bringenden Engels (σεισμός ἐγένετο μέγας, Matth. 28, 2). Zum Erdbeben siehe auch A. P. Burnett, *Pentheus and Dionysos: Host and Guest*, CIP 65 (1970), 15 – 29 (20/21 und 25).

gleichzeitig auf den Kult des Dionysos zu verweisen, als den Chor der Mänaden auftreten zu lassen, welche die traditionelle Anhängerschaft des Gottes bilden und in einer unmittelbaren Abhängigkeit zu ihm stehen.

Beim Versuch, die theatralische Durchführung der Szene zu rekonstruieren,⁹ ist davon auszugehen, dass der Chor in geeigneter Kleidung und Ausstattung erscheint. Außer über die auf ihre Identität als Chormitglieder hinweisende Kostümierung erfahren wir im Prolog (58–61), dass die Frauen von barbarischer Herkunft mit phrygischen Trommeln, den sogenannten *ρόμβοι*, ausgerüstet sind. Diese könnten in Kombination mit dem *βροντεῖον* oder mit dem *κεραυνοσκοπεῖον* verwendet werden, um eine zwar nicht realistische, jedoch sehr anschauliche und situationsbezogene Geräuschkulisse mit den entsprechenden akustischen Effekten zu erzeugen. Neben dem Einsatz der technischen Mittel achtet der Dichter auf die Auswahl und Wiederholung der Wörter, die zusätzlich zu ihrer gewöhnlichen Bedeutung auch Teil des bakchischen Wortschatzes und des Dionysoskults sind.¹⁰ In diesem Zusammenhang verdient die sprachliche Gestaltung, die auf die Handlungen und Aktionen hinweist, besondere Beachtung.

Schon die ersten Worte des Dionysos enthalten Wiederholungen, Interjektionen und Ausrufesätze, die in Verbindung mit der *ὄψις* und mit außersprachlichen Elementen dem Dichter dazu dienen, emotionale Situationen mit Erfolg vorzuführen. Mit der Interjektion *ιώ* (576, 577)¹¹ und dem Verb *κλύετε* (576) redet der Gott, der sich im Innern des Palastes befindet, zunächst die Bakchen an, während gleichzeitig die Spannung aufgebaut wird. Die Wiederholungen setzen sich in den Worten des mänadischen Chores fort (*τίς ὄδε, τίς πόθεν*, 578) – auf diese Weise wird der Beginn einer Bewegung, möglicherweise einer kraftvollen Schrittfolge, angekündigt und die Aufregung der Frauen zum Ausdruck ge-

⁹ Für die Technik der Aufführung soll möglichst viel aus dem Text gewonnen werden. Zu den Regieanweisungen, die in die dramatischen Texte integriert sind, O. Taplin, *Did Greek dramatists write stage instructions?*, PCPhS 23 (1977), 121–132.

¹⁰ Bei der Beschreibung des Dionysoskults verwendet Euripides Termini der Gebetsprache, besonders in der Parodos und in den vom Chor der Mänaden gesungenen Partien, z. B. *τελετάς θεῶν* (73), *ὄσοις καθαρμοῖσιν* (77), *ὄργια* (78/79), *θύρσον* (80). Es finden sich auch häufig Ausrufesätze in rituellem Kontext, die auf einen engen Zusammenhang mit der bakchischen Ekstase hinweisen. Castellani (o. Anm. 3), 71 und 78, bemerkt, dass der Dichter außer dem dionysischen Vokabular in unserer Szene häufig hapax legomena und zusammengesetzte Wörter (meistens mit den Präpositionen *σύν* und *διά*, *κατά* und *ἀνά*) als Regieanweisungen benutzt.

¹¹ Man vermutet, dass die Interjektion *ιώ* eine spätere Entwicklung von *ῶ* darstellt. Nach E. Papadogiannaki, *Τα επιφωνήματα στην ποίηση από την αρχαϊκή ως την κλασική εποχή: η σημασία και η λειτουργία τους*, Diss. Rethymnon 2007, 120 und 182, werden bei Euripides alle Ausrufesätze in der Regel von Menschen, und zwar von Frauen, gesprochen, mit Dionysos in den Bakchen, den Dioskuren in der Elektra (*φεῦ φεῦ*, 1327) und der Muse im Rhesos (*ῶμοι*, 902/903) als einzigen Ausnahmen.

bracht. Die Mänaden versuchen, sehr aufmerksam, herauszufinden, aus welcher Richtung die Stimme des Dionysos kommt. Die Interjektion *ιὼ* wird im Vers 580 zuerst von Dionysos wiederholt, der seine Identität bestätigt und seinen Befehl erneuert, und dann vom Chor (582), der sich an den Gott wendet und ihn bittet, vor dem Thiasos¹² zu erscheinen (583/584). Mit dem Verb *σειε* (585)¹³ lässt Bakchos das Erdbeben beginnen und veranlasst wilde Tanzbewegungen seiner Anhängerinnen, die mit ihren Füßen den Boden erbeben lassen. Die Frauen des Chores bringen zunächst ihre Verwunderung über das Einstürzen des Palastes zum Ausdruck (*ᾶ ᾶ*, 586),¹⁴ und reagieren dann mit orgiastischen Tanzbewegungen: *τάχα τὰ Πενθῆως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν* (587/588). Das Verbum *διατινάσσεσθαι* ist ein terminus technicus des Dionysos-Kults, der eine zeremonielle Geste, das ekstatische Schwenken des heiligen Thyrsusstabes, beschreibt, bezeichnet aber auch den dionysischen Tanz, wobei das Verb sich auf die heftigen Bewegungen des Gottes und der Mänaden und folglich auch auf den Lärm und die Aufregung, die diese Bewegungen hervorrufen, bezieht.¹⁵ In

¹² Dieses Wort wird in den Bakchen als Terminus der dionysischen Kultsprache verwendet, um die den Gott begleitenden Mänaden zu bezeichnen. Dionysos selbst richtet an die Frauen des Chores den Aufruf *θίασος ἐμός* (56); der Bote, der die Situation im Kithairon sehr anschaulich beschreibt, spricht über *θίασους τρεῖς γυναικείων χορῶν* (680), und auch Pentheus selbst erwähnt die dionysischen Thiasoi (221). Sonst wird das Wort vom Chor verwendet (115, 135, 532, 548, 558, 584, 978, 1180), während der Dichter das verwandte Verb *θιασεύειν* benützt für einen Gott, der wie gewöhnlich mit den tanzenden Mänaden einen Thiasos bildet (*θιασεύεται ψυχάν*, 75; *θιασεύειν τε χοροῖς*, 379). Im Zusammenhang mit dem Dionysoskult kommt das Wort auch im Ion (552) und in den Phoinissen (*Σεμέλας θίασον*, 1754/1755) vor. Ausführlich zum Terminus *θίασος* und zum Verb *θιασεύειν* siehe A. Schöne, *Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. v. Chr.*, Göteborg 1987, 9ff.; R. Schlesier, *Die Seele im Thiasos. Zu Euripides Bacchae 75*, in: J. Holzhausen (ed.), *Ψυχή = Seele = Anima. Festschrift für Karin Alt zum 7. Mai 1998*, Stuttgart-Leipzig 1998 (BzA 109), 37 – 72 (41); J. Holzhausen, *Euripides Politikos. Recht und Rache in ‚Orestes‘ und ‚Bakchen‘*, München-Leipzig 2003 (BzA 185), 233 Anm. 107.

¹³ Zu den dionysischen Assoziationen dieses Verbes siehe ausführlich Castellani (o. Anm. 3), 75/76.

¹⁴ H. Perdicoyanni-Paléologue, *The Interjections in Greek Tragedy*, QUCC 99 – 101 (2002), 49 – 88 (74), ist der Meinung, dass Euripides die Interjektion *ᾶ* verwendet, um die durch einen optischen Eindruck hervorgerufene Überraschung zu bezeichnen, während *ιὼ* benützt wird, um die Überraschung auszudrücken, die durch einen akustischen Reiz verursacht wird. Wenn wir diese Unterscheidung berücksichtigen, dann müssen wir annehmen, dass vor dem Chor furchtbare Ereignisse geschehen. Dieser Ansicht schließt sich auch Papadogiannaki (o. Anm. 11), 180 an; sie bemerkt, dass die Stellung der Ausrufesätze am Anfang des Verses, wie im vorliegenden Fall, die erste Reaktion einer Person auf einen Reiz bezeichnet und auf das Nachkommende vorbereitet.

¹⁵ Zum Verb *τινάσσω* und dessen Komposita (*διατινάσσω*, *ἀνατινάσσω*) siehe ausführlich Castellani (o. Anm. 3), 71/72 (besonders zur Präposition *διὰ*) und 75/76, sowie auch

Verbindung mit dem Substantiv *πέσημα* verweist die Verknüpfung *διατινάζεται πεσήμασιν* nicht nur auf den Einsturz des Palastes, sondern auch auf die Bewegung des orgiastischen Tanzes und den Fall der Mänaden auf den Boden.¹⁶ Die bevorstehende Erscheinung des Dionysos in seiner göttlichen Pracht wird durch die Wiederholung des Verbuns *σέβομαι* (590) angedeutet, das die Ergebenheit der Mänaden gegenüber dem Gott und Anführer ihres Thiasos zeigt. Es ist anzunehmen, dass die Bekundung des Respekts durch eine Verbeugung der Tänzer begleitet wurde; die Verwunderung über die wundersamen Ereignisse, die vor ihren Augen stattfinden, bringt die Interjektion *ὦ* (590) zum Ausdruck.¹⁷

Die Annahme, dass die Tänzer selbst die Säulen des Palastes versinnbildlichen und somit deren Sturz anschaulich machen, wird durch das Distichon 591/592 bekräftigt: mit der Frage *εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα / τάδε διάδρομα*; wird ein direkter Bezug nicht nur auf die Erschütterung des Gebäudes, sondern auch auf das vom Erdbeben verursachte Schwanken der Architrave (*διάδρομα*, 592) hergestellt. Die Zerstörung des Palastes wird bildlich dargestellt durch den Chor, der mit den entsprechenden mimetischen Gebärden und Bewegungen das Geschehen veranschaulicht, indem er sich furchtsam zu Boden wirft. Mit den Imperativen *ἄπτε* (594) und *σύμφλεγε* (595)¹⁸ fordert Dionysos die Mänaden auf, den Palast in Brand zu setzen. Das Feuer wird wahrscheinlich mit Hilfe brennender Fackeln visualisiert, die als integraler Bestandteil zum Dionysoskult gehören. Der Blitzschlag und die – durch einen pyrotechnischen Effekt be-

Nikolaïdou-Arabatzi (o. Anm. 4), 9; diese Verben gehören zu der dionysischen Kultsprache. Vgl. auch *οὐκ ἀποτινάξεις κισσόν*; (Bakchen 253), wo *ἀποτινάσσω* wieder als terminus technicus verwendet wird.

¹⁶ Ausführlich siehe Castellani (o. Anm. 3), 79/80. Vgl. auch Bakchen 136 und 744.

¹⁷ Die handschriftliche Überlieferung weist Vers 590 dem *ἡμυχόριον* zu, siehe Diggle (o. Anm. 1), ad 590. Diese Information macht eine Inszenierung mit einer Teilung des Chores in zwei Teilchöre vorstellbar, wobei der eine Halbchor singend und in dionysischer Ekstase die Zerstörung des Palastes zeigt, während der andere mit den entsprechenden Gesten und Tanzbewegungen oder auch mit akrobatischen Einlagen das einstürzende Gebäude selbst darstellen könnte. Allerdings ist unklar, ob der Chor von Anfang an und während der ganzen Szene in zwei Halbchöre geteilt ist oder nur an dieser Stelle geteilt erscheint (Letzteres gilt allerdings als sehr unwahrscheinlich). Dodds (o. Anm. 1), 148, ist der Meinung, dass wegen der herrschenden Verwirrung eine Teilung des Chores in Teilchöre unangebracht wäre. Allgemein zum *ἡμυχόριον* s. J. Lammers, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn 1931.

¹⁸ Das Präfix *συν-* weist auf den Thiasos hin, auf die Tatsache, dass die Mänaden eine geschlossene Gruppe bilden. Wörter, die mit demselben Präfix zusammengesetzt sind, kommen an verschiedenen Stellen der Tragödie vor und heben deutlich die Einheit der bakchischen Gruppe hervor: *συνεβάκχευε* (726), *συγκαθημένος* (811), *συντόνοις* (1091), *συνφυγάδας* (1382).

wirkte – wundersame Erscheinung der Flamme am Grabmal der Semele¹⁹ sind eine direkte Folge der Befehle des Gottes;²⁰ gleichzeitig bewirkt das rational nicht fassbare Geschehen große Verwunderung bei den Bakchen, die ihr Erstaunen mit der Wiederholung der Interjektion $\hat{\alpha} \hat{\alpha}$ (596) zum Ausdruck bringen. Die Chorführerin fordert die Mänaden mit dem Satz: $\delta\acute{\iota}\kappa\epsilon\tau\epsilon \pi\epsilon\delta\acute{\omicron}\sigma\epsilon \delta\acute{\iota}\kappa\epsilon\tau\epsilon \tau\rho\omicron\mu\epsilon\rho\acute{\alpha} / \sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\alpha$ (600/601) auf, sich noch einmal zu Boden zu werfen, genau in dem Augenblick, in dem Dionysos erscheint,²¹ nachdem er das Innere des Palastes in Aufruhr versetzt hat ($\acute{\alpha}\nu\omega \kappa\acute{\alpha}\tau\omega \tau\theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma$, 602).²² Das Adjektiv $\tau\rho\omicron\mu\epsilon\rho\acute{\alpha}$ zeigt, dass die Mänaden vor Ekstase zittern, während es zugleich auf die Erschütterung des Gebäudes hinweist, welche die Frauen des Chores gerade mimisch darstellen.

Die Beschreibung der wundersamen Ereignisse im Innern des Palastes, die der nun befreite Dionysos bei seinem Erscheinen in den Versen 604ff. gibt, korrespondiert mit den Tanzbewegungen und Gebärden des Chores. Dass die Mänaden zu Boden gefallen sind, wird durch die Frage $\acute{\epsilon}\kappa\pi\epsilon\lambda\eta\gamma\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota \phi\acute{\omicron}\beta\omega\iota / \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \pi\acute{\epsilon}\delta\omega\iota \pi\epsilon\pi\tau\acute{\omega}\kappa\alpha\tau\epsilon$; (604/605) bestätigt. Mit dem Aufruf: $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \acute{\epsilon}\xi\alpha\nu\acute{\iota}\sigma\tau\alpha\tau\epsilon / \sigma\acute{\omega}\mu\alpha \kappa\alpha\acute{\iota} \theta\alpha\rho\sigma\epsilon\acute{\iota}\tau\epsilon \sigma\alpha\rho\kappa\acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\xi\alpha\mu\epsilon\acute{\iota}\phi\alpha\sigma\alpha\iota \tau\rho\acute{\omicron}\mu\omicron\nu$ (606/607) fordert sie der Gott auf, sich vom Boden zu erheben und wieder Mut zu fassen. Auch an dieser Stelle wird dionysisches Vokabular verwendet: die Zerstörung des Palastes wird durch zusammengesetzte Formen des Verbs $\tau\acute{\iota}\nu\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$ in den Versen 606 ($\delta\iota\alpha\text{-}\tau\acute{\iota}\nu\acute{\alpha}\xi\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$) und 623 ($\acute{\alpha}\nu\epsilon\tau\acute{\iota}\nu\acute{\alpha}\xi\epsilon$) veranschaulicht. Der Brand wird bildhaft beschrieben (624), während das Wirken des Bakchos, der die Zerstörung des Palastes veranlasst ($\lambda\upsilon\mu\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota$, 632~354) und dessen Einsturz verursacht, mit dem Vers $\delta\acute{\omega}\mu\alpha\tau' \acute{\epsilon}\rho\rho\eta\chi\epsilon\nu$ ²³ $\chi\alpha\mu\acute{\alpha}\lambda\chi\epsilon$, $\sigma\upsilon\nu\tau\epsilon\theta\rho\acute{\alpha}\nu\omega\tau\alpha$ ²⁴ $\delta' \acute{\alpha}\pi\alpha\nu$ (633) zum Aus-

¹⁹ Zur Szene mit Semeles Grabmal auf der Bühne siehe Roux (o. Anm. 3), 40/41, und N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athen 1965, 36 und 51/52; eine ausführliche Beschreibung der Vorderansicht des Palasts gibt S. Melchinger, *Die Welt als Tragödie*, München 1979/1980, 232.

²⁰ Die tragischen Dichter vermeiden Überraschungseffekte; in diesem Fall aber ist die Erscheinung des Feuers nötig, um das Motiv des Wunders zu betonen; vgl. J. Dingel, *Requisit und szenisches Bild in der griechischen Tragödie*, in: W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, 345 – 367 (361).

²¹ W. Otto, *Dionysos, Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1933 (Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike Bd. 4), 83 – 89, merkt an, dass das Zu-Boden-Fallen auf besondere Weise die Überraschung hervorhebt, die Dionysos durch seine Epiphanie im Menschen hervorruft.

²² Ausführlich siehe Castellani (o. Anm. 3), 76/77, wo die Auf- und Abwärtsbewegungen des Palastes mit den Handlungen der thebanischen Mänaden am Kithairon (741, 753) verglichen werden.

²³ Zur Verwendung des Verbes $\acute{\rho}\eta\sigma\sigma\omega$ im Kultbereich siehe Nikolaïdou-Arabatzi (o. Anm. 4), 10: die Verfasserin ist der Ansicht, dass das Verb sich einerseits auf die orgiastischen Bewegungen des dionysischen Chores, besonders auf das Stampfen mit den Füßen, be-

druck gebracht wird. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung im sprachlichen Ausdruck mit dem zuvor Beschriebenen: πέδωι / πεπτώκατε (605) πέδον (585) / πεσήμασιν (588) / πεδόσε (600), διατινάξαντος (606) / ἀνετίναξε (623) – διατινάξεται (587/588), τρόμον (607) – τρομερά (600), ἀνήψε (624) – ἄπτε (594), αἴθεσθαι (624) – αἴθοπα (594).

In der Erdbebenszene ist bemerkenswert, in welcher Weise die Modi verwendet werden. Der Imperativ befiehlt die entsprechenden Bewegungen und Gesten der Tänzer, er löst sie geradezu aus: Dionysos gibt den Bakchen Anweisungen (κλύετε, 576; ἄπτε, 594; σύμφλεγε, 595), die Mänaden rufen den Gott (μόλε, 583), gleichzeitig fordern die Frauen sich gegenseitig auf, dem Anführer des Thiasos Respekt zu erweisen (σέβετε, 590; δίκετε, 600). Im Gegensatz dazu wird für die Beschreibung der Ereignisse der Indikativ verwendet: die Zerstörung des Palastes (διατινάξεται, 587/588) und die Epiphanie des Dionysos (ἔπεισι, 602) wird mit dem Futurum angekündigt, während der Indikativ des Aorists εἶδετε (591) sich auf den Einsturz der Palastsäulen bezieht. Schließlich überbrückt der Präsens-Indikativ gewissermaßen die Distanz zwischen der Orchestra und dem Innern des Palastes: die Bakchen verweisen durch die Verwendung des Verbs ἀλαλάζεται (592/593)²⁵ auf den Lärm, den der Gott verursacht; Dionysos, der sich im Gebäude befindet, benutzt das Verb αὐδῶ (580).²⁶

Diese Verwendung der Modi scheint im folgenden Botenbericht des Dionysos konsequent weitergeführt zu werden: mit den Imperativen ἐξανίστατε (606) und θαρσεῖτε (607) ruft der Gott seine Anhängerinnen auf, sich vom Boden zu erheben, während für die Beschreibung der Ereignisse, die im Innern des Palas-

zient, andererseits die Heftigkeit der den οἶκος des Pentheus in Aufruhr versetzenden dionysischen Bewegungen ausdrückt.

²⁴ Zu diesem Verb siehe Nikolaïdou-Arabatzi (o. Anm. 4), 11.

²⁵ Das Verb ἀλαλάζω wird im Allgemeinen von einem Triumphschrei (ἀλαλά) begleitet, ist aber auch für den Dionysoskult belegt, vgl. die Scholien zu Pindar, Ol. 7, 68 (= 7, 37 Snell-Maehler): ἡ γὰρ ἀλαλαγή ... λέγεται καὶ ἐπὶ τῶν ἐκβακχευμάτων. Dieses Verb bildet den Ausgangspunkt für die Interpretation von Jakob 2000 (o. Anm. 2), 67ff., dass nämlich die Erschütterung des Palastes und der Einsturz des Kerkers nicht durch das Erdbeben, sondern durch die dröhnende Stimme des Gottes verursacht werden. Nach Papadogianaki (o. Anm. 11), 182, werden die Interjektionen in Situationen emotionaler Aufladung und immer in Erzählungen der ersten Person verwendet, während ihre Derivate meistens in Erzählungen der dritten Person zu finden sind.

²⁶ Ähnliche Amoibaia zwischen Chor und Schauspieler, in denen der eine Gesprächspartner sich im Innern des Palastes und der andere außerhalb befindet, finden sich in der Medea (1273 – 1281) und im Herakles (886 – 909). N. Hourmouziades, Ὅροι καὶ μετασηματισμοὶ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τραγωδία, Athen 1984, 74 – 76, ordnet das ‚Palastmirakel‘ in die Kategorie jener Ereignisse ein, die in und auf der Theaterbühne geschehen; deswegen stehen sie im örtlichen und zeitlichen Zusammenhang mit den Bühnenergebnissen, so dass sie indirekt von den Zuschauern bemerkt werden, z. B. durch das Geschrei des Opfers eines Mordanschlags.

tes stattgefunden haben, hauptsächlich der Indikativ des Aorists benutzt wird (διατινάξαντος, 606; ἀνετίναξε, 623; ἀνήψε, 624; λυμαίνεται, 632 = historisches Präsens; ἔρρηξεν, 633). Eine Entsprechung besteht zwischen dem Indikativ des Perfekts πεπτώκατε (605) und συντεθράνωται (633), zumal beide Verben auf ein Ereignis hindeuten, das in der jüngsten Vergangenheit geschehen ist, dessen Folgen jedoch in der dramatischen Gegenwart nachwirken. Auch hier ist die Übereinstimmung zwischen den zu Boden gefallenen Chortänzerinnen und dem Bild des eingestürzten Palastbaus auffällig.²⁷

Die besondere Rolle des bakchischen Chores wird noch klarer, wenn wir die Szene aus den Bakchen des Euripides mit anderen Naturgewalt-Szenen in griechischen Tragödien vergleichen, den Erdbeben-Szenen am Schluss des Prometheus des Aischylos und im Herakles des Euripides (904–909).²⁸ Ohne Anweisungen zur Inszenierung ist die Vorstellung von dem, was tatsächlich auf der Bühne passiert, auch in diesen Fällen sehr schwierig. Anders als Euripides, nutzt

²⁷ Eine Unterstützung für die Erklärung der Struktur der Szene bietet die Metrik. Der Chor singt lyrische Partien und benutzt hauptsächlich den trochäischen und daktylischen Vers in Verbindung mit sporadischen pherekratischen Versen; dieser Rhythmus scheint am geeignetsten zu sein, die Verwunderung der Bakchen über die außergewöhnlichen Ereignisse zum Ausdruck zu bringen. Gleichzeitig versucht Euripides dadurch Lebhaftigkeit und Glaubwürdigkeit zu erreichen, dass er eine Verbindung zwischen den zuvor genannten metrischen Typen und dem Tanz schafft und so die heftige Bewegung und Spannung des Bühnenspiels zum Ausdruck bringt. Im Einzelnen siehe Dodds (o. Anm. 1), 149; Oranje (o. Anm. 4), 140 Anm. 337; und Seaford (o. Anm. 4), 198. Zu den trochäischen Tetrametern, die von Dionysos rezitiert werden, B. Mannsperger, Die Rhesis, in: Jens (o. Anm. 20), 143–181 (167), und Castellani (o. Anm. 3), 79 Anm. 29.

²⁸ In der Tragödienüberlieferung findet sich das Motiv des Erdbebens zunächst bei Aischylos in den Edonoi, in denen eine ähnliche Szene wie die des Palastwunders zu finden ist (ἐνθουσιᾷ δὴ δῶμα, βακχεύει στέγη, fr. 58 Radt), und im Erechtheus des Euripides (] ὦν πόνοι πάρεισι, συμπίπτει στέγη, fr. 370 Kn, col. V, Vers 51). Obwohl der Kontext nur unzureichend hergestellt werden kann, scheint im aischyleischen Fragment der Palast aktiv an der bakchischen Ekstase teilzunehmen. W. Kullmann, Die „Rolle“ des euripideischen Pentheus. Haben die Bakchen eine „metatheatralische“ Bedeutung?, in: G. W. Most - H. Petersmann - A. M. Ritter (edd.), Philanthropia kai Eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag, Göttingen 1993, 248–263 (255 Anm. 23), schließt nicht aus, dass Euripides als Vorbild für die Komposition der bakchischen Szene mit Aischylos einen Vorgänger hatte. Im Gegensatz dazu behauptet J. Wohlberg, The Palace-Hero Equation in Euripides, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 16 (1968), 149–155 (153/154), dass der Dichter eine vorliegende dionysische Tradition eines ‚Palastwunders‘ fortführt. Zu Euripides und Aischylos vgl. R. Aéliou, Euripide, héritier d’Éschyle, Paris 1983. Vgl. weitere literarische Erwähnungen: Naevius schildert, wie der Palast des Pentheus nicht vom Erdbeben, sondern durch Feuer zerstört wird (Lycurgus fr. 20 und 23), Horaz erzählt allgemein von der Katastrophe des Palastes (Oden 2, 19, 14–16), während Nonnos (45, 326/327) anmerkt, dass der wütende Dionysos Theben durch Erdbeben und den Palast durch Feuer zerstört.

Aischylos die Gelegenheit, den Chor aktiv in die Darstellung der Katastrophe einzubeziehen, nicht: Obwohl die Worte des Prometheus $\kappa\alpha\iota \mu\eta\nu \epsilon\rho\gamma\omega\iota \kappa\omicron\upsilon\kappa\epsilon\tau\iota \mu\acute{\upsilon}\theta\omega\iota / \chi\theta\acute{\omega}\nu \sigma\epsilon\acute{\alpha}\lambda\epsilon\upsilon\tau\alpha\iota$ (1080/1081) die Aufmerksamkeit des Publikums von einer Beschreibung des Geschehens auf die Bühnenhandlung lenken,²⁹ und obwohl der Chor im Vergleich zum bewegungslosen und angeketteten Prometheus sich in der Orchestra frei bewegen kann, gibt der Text, zumindest in der Form, in der er überliefert ist,³⁰ keine Hinweise auf eine Darstellung des Naturphänomens durch Bewegungen und Gesten der Okeaniden. Wir erfahren nur, dass sie sich entscheiden, Prometheus zu unterstützen und ihm, trotz der Drohungen von Hermes, zur Seite zu stehen.³¹

²⁹ Unabhängig davon, ob uns die technischen Bühnenrequisiten des 5. Jh. v. Chr. bekannt sind oder nicht, geschieht hier etwas $\epsilon\rho\gamma\omega\iota$ (1080) $\kappa\alpha\iota \phi\alpha\nu\epsilon\rho\acute{\omega}\varsigma$ (1090) vor dem Publikum; es wäre zu erwarten, dass die vorher ausgesprochenen Drohungen des Hermes und die Prophezeiungen des Prometheus sich jetzt nicht wiederholen. Im Gegensatz zu der Vorhersage der Ereignisse beschreibt Prometheus die Sintflut und die Beteiligung der Elemente mit lebhaften Einzelheiten genau in dem Moment, in dem sie passieren. R. Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton-Oxford 2002, 160, weist darauf hin, dass in der Szene des Prometheus die vier Grundelemente der altgriechischen Kosmogonie erscheinen: Wasser (Okeanos und Okeanidenchor), Feuer (Blitz und Donner des Zeus), Erde (der von der Erde geborene und jetzt an den Felsen gefesselte Prometheus, Io), Luft (der vom Himmel kommende Hermes).

³⁰ Vgl. Taplin (o. Anm. 4), 270 – 272.

³¹ Wie im Fall der Bakchen, so sind auch zum Thema der Darstellung der Katastrophe und des wundersamen Verschwindens des gefangenen Prometheus die Positionen unterschiedlich: Die meisten Forscher sind der Auffassung, dass die Vorstellung von der Sintflut der Phantasie des Zuschauers überlassen ist, d. h. das Naturphänomen findet nicht auf der Bühne statt, sondern erfolgt ausschließlich durch die Beschreibung; vgl. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946, 38/39; Ch. Dawson, *Notes on the Final Scene of Prometheus Vincetus*, CPh 46 (1951), 237 – 239; Arnott (o. Anm. 4), 123 – 129; Taplin (o. Anm. 4), 273ff.; D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary Commentary*, Toronto 1980, 187/188; und A. M. Griffith, *Aeschylus' Prometheus Bound*, Cambridge 1983, 30 Anm. 94. Andere sind der Meinung, dass die Darstellung des Erdbebens und die Versenkung im Tartaros in der Weise veranschaulicht wird, dass Prometheus mit Hilfe des Ekkyklema schräg abwärts zurückgerollt wird: R. Unterberger, *Der gefesselte Prometheus des Aischylos*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1968 (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 45), 130, und S. Dworacki, *Notes on the Staging of Prometheus Bound*, Eos 71 (1983), 159 – 165 (164/165), oder indem die ganze Kulisse in die Tiefe versenkt wird: K. Joerden, *Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen*, in: Jens (o. Anm. 20), 369 – 412 (408), und F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, Stuttgart 1988, 27/28. Vgl. auch Griffith (277), und J. Davidson, *Prometheus Vincetus on the Athenian Stage*, Greece & Rome 41 (1994), 33 – 40, der die Ansicht vertritt, dass die Art und Weise, in der die Katastrophe dargestellt wird, für die Interpretation des Dramas nicht wesentlich ist.

Im Herakles, wie auch im Prometheus, werden die folgenden Ereignisse angekündigt,³² deren Beschreibung übernimmt auch hier der Chor mit lediglich zwei Versen: ἰδοῦ ἰδοῦ, / θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη (904/905).³³ Und tatsächlich wird nur das Einstürzen des Palastdaches³⁴ und nicht des gesamten Palastes beschrieben, der offensichtlich weiter an seinem Ort steht,³⁵ und nur die Wortfolge τάραγμα ταρτάρειον (907)³⁶ weist darauf hin, dass der Einsturz des Daches nicht durch einen Sturm, sondern durch ein Erdbeben verursacht wurde. Im Gegensatz zu den Ereignissen in den Bakchen ist der Erdstoß im Herakles nur von sehr kurzer Dauer.³⁷ Entsprechend kurz ist auch die Erdbebenschilderung, während die Reaktion der alten Männer des Chores, der, wie es scheint, nicht mit irgendwelchen Bewegungen oder Gebärden aktiv am Geschehen teilnimmt, sich lediglich auf den Ausdruck der Angst und Ehrfurcht gegenüber der Katastrophe und vor allem gegenüber der göttlichen Intervention beschränkt.³⁸

- ³² Die Worte der personifizierten Lyssa καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλω (864) enthalten nicht nur die Vorankündigung des bevorstehenden Erdbebens, sondern deuten auch auf den göttlichen Willen als den Hauptgrund für den Ausbruch des Naturphänomens hin. Zu den Übereinstimmungen in der Aufführung der verbalen Szenenmalerei und der Ankündigung des Naturphänomens (Vorhersage – Offenbarung – Abrechnung), die sich in den drei Szenen aufspüren lassen, siehe Arnott (o. Anm. 4), 124/125, und Hose (o. Anm. 4), 366.
- ³³ Zur Zuweisung der strittigen Verse an den Chor und nicht an Amphitryon siehe G. W. Bond, Euripides' Heracles, Oxford 1981, 303/304 ad 904ff.
- ³⁴ Rehm (o. Anm. 29), 105, erinnert daran, dass das Palastdach in der Regel der Ort ist, an dem eine olympische Gottheit erscheint.
- ³⁵ Erwähnenswert ist die Tatsache, dass die Folgen des Naturphänomens sowohl bei Herakles als auch bei den Bakchen niemanden zu beschäftigen scheinen: weder Theseus noch der wütende Pentheus, der sich später in den (unversehrten) Palast zurückzieht, um sich als Mänade umzuziehen, nicht einmal der nüchterne zweite Bote in den Bakchen verweisen oder beziehen sich auf das zerstörte Palastgebäude oder auf ein außergewöhnliches Ereignis, das vorher stattfand. Das Erdbeben und seine Folgen werden der Phantasie des Publikums überlassen und existieren nur so lange es dramaturgisch notwendig ist. Die tatsächlichen Folgen des Ereignisses interessieren für das weitere Geschehen nicht, das Wunder geschieht in einem besonderen Moment und wird nirgendwo sonst im Drama erwähnt; vgl. A. M. Dale, Seen and Unseen on the Greek Stage. A Study in Scenic Conventions, WSt 69 (1956), 96 – 106 (101), und D. Jakob, Είναι οι Βάκχες του Ευριπίδη μετατραγωδία., in: D. Jakob - E. Papazoglou (edd.), Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμούζιάδη, Herakleion 2004, 49 – 62 (58).
- ³⁶ Zum Problem der Zuweisung der Verse 906–909 an eine der dramatis personae siehe Bond (o. Anm. 33), 304/305 ad 906–909.
- ³⁷ Zwischen den beiden Szenen gibt es weitere Unterschiede: Arnott (o. Anm. 4), 125, weist darauf hin, dass im Herakles der Schwerpunkt auf den Wahnsinn des Helden und nicht auf das Naturphänomen gelegt wird, Castellani (o. Anm. 3), 75, merkt an, dass in den Bakchen die visuelle Zerstörung des königlichen Hauses nicht dem Untergang des Menschen folgt, sondern ihm vorangeht.
- ³⁸ Bond (o. Anm. 33), 303 ad 904, und E. Karambela, Σκοτεινόν φάος. Δραματολογική

Euripides hat gelungene außerszenische Effekte, deren Wirkung auf die Zuschauer er erkannt hatte, gelegentlich in anderen Tragödien auf der Theaterbühne eingesetzt. So berichtet der Bote in der *Medea*, dass Glauke das Zaubergewand mit großer Freude (ὕπερχαίρουσα, 1165) entgegennahm und es gleich vor dem Spiegel anprobierte, eine Reaktion, die sich mit dem eitlen Verhalten des Pentheus in den *Bakchen* vergleichen lässt.³⁹ In einigen Tragödien des Euripides stehen Götter im Hintergrund des Geschehens, wie etwa im *Hippolytos*; in den *Bakchen* schließlich erscheint Dionysos, sowohl in göttlicher als auch in menschlicher Gestalt, als aktiver Teilnehmer am Theaterspiel. Die Auswirkungen des göttlichen Eingreifens bleiben oft ohne konkrete szenische Umsetzung, werden nur berichtet oder im Nachhinein gezeigt: Wenn sich im *Herakles* die Palasttore öffnen und mit Hilfe des Ekkyklema das Palastinnere gezeigt wird,⁴⁰ wird der Zuschauer nur mit den Folgen des Geschehens konfrontiert – eine beschädigte Säule, an welche der besinnungslose Herkules gefesselt ist (1006/1007),⁴¹ ist der einzige Hinweis auf das Erdbeben. In den *Bakchen* dagegen visualisiert Euripides das Geschehen durch die Darstellung der Katastrophe mit Hilfe des Chores, der immer mehr in den Mittelpunkt der außergewöhnlichen Ereignisse rückt.

In der ‚Palastwunder‘-Szene tritt der Gott gemeinsam mit dem Chor als handelnde Person auf: Erreicht wird diese Rolle des Chores durch Gesten und Bewegungen, die mit der Reaktion und den Empfindungen der Chormädchen in Einklang stehen.⁴² Die Choreographie und das Amoibaion zwischen Dionysos

προσέγγιση στον Ηρακλή του Ευριπίδη, *Herakleion* 2003, 230 Anm. 78, sind der Meinung, dass im *Herakles* das Geschehen im Innern des Palastes und dessen Zerstörung, die symbolisch mit der Vernichtung des Halbgottes gleichgesetzt wird, durch die Aussagen und Bewegungen des Chores und möglicherweise mit Hilfe einiger Bühnenrequisiten (wie z. B. des βροντρίου) veranschaulicht werden, weil das Publikum die Ereignisse innerhalb des Palastes nicht sehen kann. Tatsächlich übernimmt der im Innern des Palastes befindliche Herakles einen großen Teil der Beschreibung: er erläutert, dass es sich um ein Erdbeben handelt, er stellt den Grund des Erdbebens fest und es scheint, dass er das Naturphänomen und seine Folgen erlebt.

³⁹ Siehe Jakob 2000 (o. Anm. 2), 61 und Anm. 21.

⁴⁰ Als Bezugnahme auf das Erdbeben lässt sich auch die Frage deuten, die der verwirrte Herakles seinem Vater stellt: Die Zerstörung des Palastes vor Augen fragt er, ob er selbst auch dafür verantwortlich sei (1142); die Antwort jedoch, die von *Amphitryon* gegeben wird, klärt die Situation nicht auf.

⁴¹ Zur Bühnenausstattung in dieser Szene siehe ausführlich Hourmouziades 1965 (o. Anm. 19), 68/69. Das Motiv der Säule kommt auch in der *Iphigeneia in Tauris* vor: in Vers 46, während sie den prophetischen Traum der vorhergehenden Nacht beschreibt, erzählt sie, dass nach der Zerstörung des Atridenpalastes nur eine einzige Säule, aus der blonde Haare wachsen (Hinweis auf Orestes), erhalten ist.

⁴² Der Ablauf des Geschehens rechtfertigt die Rolle des Chores in der vorliegenden Szene: die Frauen bekunden am Anfang die göttliche Macht, gleichzeitig aber äußern sie ihre Angst, die einerseits durch das Naturphänomen und andererseits durch die Gefangen-

und dem Chor tragen zur Veranschaulichung der Naturkatastrophe bei und bereiten das Publikum auf die Epiphanie des Gottes und die wundersamen Ereignisse vor.⁴³ Mit dieser Szene ist ein erster Höhepunkt gegeben, während gleich danach der schrittweise Abstieg des Pentheus beginnt, der schließlich zu seinem Sturz führt.⁴⁴

Nach Auffassung mancher Interpreten ist die besprochene Szene weder entscheidend noch notwendig für den Verlauf der Handlung; sie hat aber symbolischen Charakter und zielt darauf ab, die Macht des Gottes, die sich im Naturphänomen des Bebens und in der ekstatischen Erregung des Chores offenbart, zu unterstreichen.⁴⁵

Euripides gestaltet die Szene lebendig, indem er die realistische Darstellung mit den Konventionen der antiken Tragödie kombiniert: Beherrschendes Element des Theaters ist die sprachliche Gestaltung; mit deren Mitteln können die

nahme des Anführers ihres Thiasos hervorgerufen wird. Die Befreiung des Gottes erlöst die sich ganz schutzlos fühlenden Mänaden von der verzweifelten ἐρημία (609) und erweckt fröhliche Gefühle in ihnen (ἄσμεύνη, 609). Zur soteriologischen Manifestation des Gottes siehe Oranje (o. Anm. 4), 139/140.

⁴³ Das ‚Palastwunder‘ ordnet sich in den Ablauf der wundersamen Ereignisse ein, die Pentheus zur Erkenntnis führen könnten, falls der König ihnen die angemessene Aufmerksamkeit schenkt: der Bekehrungseifer des Kadmos und des Teiresias, das Benehmen des Fremden und dessen wundersame Befreiung im Zusammenhang mit den Ereignissen der Palastwunderszene und die sich auf die außerszenischen Handlungen der Mänaden beziehende Rhesis heben die Schwäche des Pentheus hervor, der die wiederholten Hinweise auf die göttliche Natur des Fremden nicht erkennt.

⁴⁴ Wohlberg (o. Anm. 28) vertritt die Meinung, dass der Palast als Äquivalent des Pentheus fungiert. Die Beschreibung, die der Chor von der durch Naturereignisse verursachten äußeren Katastrophe des Palastes gibt, wird mit der Rhesis des Fremden über die Handlungen des Königs im Innern ausgeglichen. Pentheus' Vernichtung wird von Kadmos tatsächlich mit dem Sturz des Hauses (οἶκος – auch mit der Bedeutung ‚Familie‘) gleichgesetzt: der Palasteinsturz steht für die Katastrophe der königlichen Familie.

⁴⁵ Vgl. T. G. Rosenmeyer, *The Masks of Tragedy. Essays on six Greek Dramas*, Austin 1963, 140, der bemerkt, dass der Palaststurz das deutlichste in einer Reihe von Bildern ist, die als Zweck haben, die Offenbarung einer lange nicht anerkannten Macht zu zeigen; M. Lefkowitz, „Impiety“ and „Atheism“ in Euripides' Dramas, CQ 39 (1989), 70 – 82, und Leinieks (o. Anm. 4), 108. Vgl. auch R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos. An Interpretation of the Bacchae*, Amsterdam 1969, 8/9 und 182 – 185. Nach Segal (o. Anm. 4), 193 spiegelt die Szene des ‚Palastwunders‘ den Misserfolg des Pentheus wider. Wichtig sind die Bemerkungen von Castellani (o. Anm. 3), 72ff., über die zentripetale und zusammenhaltende Macht des Pentheus und die zentrifugale und zersetzende Fähigkeit des Dionysos; darauf hat übrigens bereits Segal (o. Anm. 4), 245 hingewiesen; H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg 1968, 136 glaubt, dass Dionysos die Macht des instinktiven Gefühls symbolisiert und dass das ‚Palastwunder‘ dem Drama die interpretatorische Ambiguität verleiht, die den dionysischen Kult auch für diejenigen verständlich macht, die seinen metaphysischen Hintergrund nicht anerkennen.

technischen Unzulänglichkeiten der antiken Bühne überwunden⁴⁶ und die Schwierigkeiten der Inszenierung ausgeglichen werden.⁴⁷ Die bloße Schilderung, ohne die Unterstützung bühnentechnischer Maschinerien, lässt die Zuseher außergewöhnliche und wunderbare Ereignisse mit Hilfe der Vorstellungskraft nachvollziehen.⁴⁸ Euripides hat eine kunstvolle Darstellung von Situationen und Charakteren gefunden, die nicht nur durch sprachlich gestaltete, sondern auch durch gestische Reaktionen des Chores ergänzt wird, wie auch der epische Dichter in der Teichoskopie der Ilias die Wirkung beschreibt, die das Geschehen auf den Betrachter hat. Die kreative Kunstfertigkeit bei der Anwendung der dramatischen Mittel lässt uns in diesem Punkt der bekannten aristotelischen Aussage nur teilweise zustimmen: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν (Poetik 1450b 18–20).

Konstantina Gakopoulou
Aristoteles - Universität
Thessaloniki

⁴⁶ Vgl. Arnott (o. Anm. 4), 126, und H. C. Baldry, *The Greek Tragic Theatre*, London 1971, 103/104, der darauf hinweist, dass die theatralische Wirkung nicht durch den Bühnenrealismus oder durch die Möglichkeiten der Beleuchtung, sondern durch die Sprache erreicht wird. Im Gegensatz dazu stellt D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977, 9 fest, dass es keine einzige Szene in der griechischen Tragödie gibt, in der das, was von einem Schauspieler gesprochen wird, nicht mit den vom Publikum erlebten Ereignissen übereinstimmt.

⁴⁷ Vgl. auch den Brand Trojas, wie er in den Troades (1295ff.) und in der Hekabe (823) beschrieben wird.

⁴⁸ Im 15. Kapitel von *Περὶ ὕψους* wird die Phantasie als diejenige Fähigkeit definiert, die jemand besitzt, um sich das vorzustellen, was ein anderer sieht oder beschreibt. Diese Definition wird dann durch eine Reihe tragischer Szenen erläutert, in denen sich Personen, die sich im Zustand des Wahnsinns befinden, einbilden, dass sie Erinyen vor Augen haben und so auch den Zuschauer glauben machen, dasselbe zu sehen (15, 1). Zur Vorstellung von Phantasie bei Ps.-Longinus ausführlich R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987, 25/26 und 71/72; J. Kopidakis, *Διονυσίου Λογγίνου Περὶ ὕψους*, Herakleion 1990, 236 ad 15, 1, und M. Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles-Horaz-Longin'*. Eine Einführung, Darmstadt ²1992; zur heutigen Wiedergabe des altgriechischen Terminus und seinen Bedeutungen siehe T.G. Rosenmeyer, *Φαντασία* und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik, *Poetica* 18 (1986), 197–248.