Naturvorstellungen im Altertum

Schilderungen und Darstellungen von Natur
im Alten Orient und in der
griechischen Antike

Herausgegeben von

**Florian Schimpf
Dominik Berrens
Katharina Hillenbrand
Tim Brandes
Carrie Schidlo**

ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD

Summertown Pavilion

18-24 Middle Way

Summertown

Oxford OX2 7LG

www.archaeopress.com

ISBN 978 1 78491 825 5

ISBN 978 1 78491 826 2 (e-Pdf)

© Archaeopress and the authors 2018

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – 215342465 / GRK1876

Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – 215342465 / GRK1876

Cover illustration: Deckenmalerei im Palmettengrab von Lefkadia

(© D-DAI-ATH-2015-0635 photograph: V. v. Graeve - V. Brinkmann)

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior written permission of the copyright owners.

Printed in England by Oxuniprint, Oxford

This book is available direct from Archaeopress or from our website www.archaeopress.com

Inhalt

Geleitwort	1
Vorwort	3
„Natur“ nach modernem und antikem Verständnis	5
Tim Brandes und Katharina Hillenbrand	
Naturkonzepte im Alten Orient	19
Claus Ambos	
Natur- und Vegetationsdarstellungen im Alten Orient	33
Alexander Pruß	
Über Naturphänomene in der archaisch-griechischen Flächenkunst	57
Ursula Mandel	
Naturdarstellungen in der griechischen Vasenmalerei klassischer Zeit. Ein Beitrag zu Natur und Raum	153
Marta Scarrone	
Naturdarstellungen im attischen Drama	179
Dominik Berrens	
Raumschemata griechischer „Naturheiligtümer“. Separierte Naturmale und die additive Sakralisierung natürlicher Elemente	209
Florian Schimpf	
Zwischen „Wissenschaft“ und Fiktion – Menschen, Götter und Heroen in Naturlandschaften der hellenistischen Dichtung	231
Annemarie Ambühl	
Öffentliches Grün in griechischen Städten	255
Sabine Neumann	

Naturdarstellungen im attischen Drama¹

Dominik Berrens

Innsbruck

Abstract

This article deals with depictions of ‘nature’ in the Athenian drama of the 5th century BC. For this purpose four different plays, namely the tragedies *Philoctetes* and *Oedipus Coloneus* by Sophocles, the satyr play *Cyclops* by Euripides, and the comedy *Birds* by Aristophanes are examined in detail. All these plays are set in a natural environment, more or less undisturbed and untouched by human beings and their civilization. A first question the study wants to address is how this natural setting is represented, and which elements (e.g. trees, rocks, rivers, and animals) could be considered as typical markers for a natural environment. The possible realization on stage and the usage of props to represent different elements will also be discussed in this context. Since ancient dramas did not feature any stage directions, this question is not always easy to answer. Descriptions of the surroundings by *dramatis personae* – the so called ‘verbal scene painting’ – can give us hints, how the setting was imagined. The relation between man and nature as it is shown in the four plays mentioned is another important topic. Often, there seems to be a sharp distinction between the ‘wild nature’, which is sometimes linked to the divine, and the human civilization. When these two spheres collide, both, man and nature, undergo a certain ‘transformation’ and adapt to each other.

Einführung

Gegenüber den meisten anderen literarischen Gattungen zeichnet sich das attische Drama vor allem dadurch aus, dass es nicht primär zum Lesen gedacht war, sondern die Stücke an den beiden Festen für Dionysos, den Lenäen und den Großen Dionysien, im Theater inszeniert wurden. Aus diesem Grund lieferten sie ihren ursprünglich intendierten Rezipienten auch einen optischen Eindruck. Aristoteles schreibt der Inszenierung (ὄψις), die er in der *Poetik* (6, 1450 b 16 f.) als ψυχαγωγικόν bezeichnet, durchaus einen Einfluss auf das Gemüt zu. Der Raum oder die Landschaft, in der ein Stück spielt, gehört konstitutiv zu diesem dazu und kann fast schon zu einem „Mitspieler“² werden. Insofern sind Dramen noch mehr als Texte anderer Gattungen auf eine Gestaltung des Handlungsraums angewiesen (sowohl im wörtlichen Sinne als auch auf textlicher Ebene). Allerdings liegt es ebenso in der Besonderheit dieser Gattung begründet, dass es kaum Darstellungen einer vom Menschen völlig unberührten Natur geben kann.³

¹ Neben meinen Mitherausgeberinnen und -herausgebern bin ich auch Herrn Prof. Dr. Jochen Althoff und Frau Helga Schmidt für ihre Korrekturen und hilfreichen Anmerkungen sehr zu Dank verpflichtet.

² Zimmermann 2011, 506.

³ Elliger 1975, 453 hält fest, dass es in der griechischen Dichtung generell kaum Darstellungen

Vielmehr wird in den meisten Fällen die Interaktion eines Einzelnen oder einer Gruppe von Menschen mit der ‚wilden‘ Natur auf der Bühne gezeigt. Wenn überhaupt einmal gänzlich unberührte Natur beschrieben wird, so geschieht dies meist in Chorliedern. Trotzdem kann man gerade an der genannten Interaktion zwischen Mensch und Natur erschließen, in welchem Verhältnis Kultur und Natur zueinander gesehen wurden und welchen Einfluss Mensch und Natur aufeinander ausübten.

Diese Fragen werden im Folgenden anhand ausgewählter Stücke von Sophokles, Euripides und Aristophanes untersucht, in denen der Natur eine besondere Bedeutung zukommt und deren Bühnenbild einen Naturraum zeigt. Dabei soll auch auf mögliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Darstellungen dieser drei zeitgenössischen Dichter eingegangen werden. Zur besseren Einordnung wird jedoch zunächst ein kurzer Überblick über die antiken Gestaltungsmöglichkeiten der Szenerie gegeben sowie der Frage nachgegangen, inwieweit diese aus den uns überlieferten Quellen rekonstruiert werden können.

Die Inszenierung

Da in den antiken Dramen keine direkten Regieanweisungen enthalten sind, wie sie aus modernen Stücken bekannt sind, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, wie ein einzelnes Drama inszeniert wurde. Zwar können z. B. Vasenmalereien Hinweise auf Ausstattung und Kostüme liefern, allerdings sind sie nicht als Illustrationen zu einem Text zu verstehen, sondern stellen eigenständige Kunstwerke dar.⁴

Aus den Dramen selbst kann man schließen, dass vor allem das Kostüm und die Maske der Schauspieler und des Chores aufwändig gestaltet waren. Dies lässt sich etwa an der Tatsache erkennen, dass der Chor in vielen der erhaltenen Komödien des Aristophanes in einer speziellen Partie – der sogenannten Parabase – unter anderem über seine Kostümierung spricht. Vor allem die Tierchöre der Alten Komödie können dabei einen Einblick in Naturvorstellungen geben. Ein besonders eindrucksvolles und detailreiches Beispiel für einen solchen Chor sind die *Vögel* des Aristophanes, die im Folgenden noch besprochen werden.

einer unberührten Landschaft gibt.

⁴ Vgl. z. B. Green – Handley 1995, 13. Ohnehin gibt es kaum Vasen, die sicher eine Szene aus einem erhaltenen Stück zeigen. Dies gilt im Übrigen wohl auch für die berühmte Vase aus dem Getty Museum, von der man immer wieder liest, sie stelle eine Szene aus den *Vögeln* des Aristophanes dar (vgl. Rothwell 2007, 54). Auf einem Glockenkrater scheint tatsächlich eine Szene aus den *Thesmophoriazusen* abgebildet zu sein (vgl. Green – Handley 1995, 52 f.), allerdings stammt er aus Tarent und ist vermutlich erst über dreißig Jahre nach der Erstaufführung des Stückes erstellt worden, sodass er kaum die ursprüngliche Aufführung zeigen kann.

Darüber hinaus spielen bestimmte Gegenstände in vielen Komödien und Tragödien eine große Rolle, die als Requisiten sicherlich auf der Bühne zu sehen waren.⁵ Dazu gehören etwa die sogenannten Wiedererkennungszeichen (γνωρίσματα), handlungsentscheidende Objekte wie der Bogen des Philoktet in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles oder sogar eigentlich abstrakte Begriffe wie die σπονδαί, was „Weihegüsse“ oder im übertragenen Sinne „Waffenstillstand“ bedeutet. Sie werden in den *Acharnern* (175–201) des Aristophanes in Form von Weinschläuchen dargestellt.

Wichtiger für die Frage nach den Naturdarstellungen sind jedoch Bühnenmalereien. Wie umfangreich und vor allem wie realistisch sie waren, lässt sich schwer rekonstruieren. Das steinerne Bühnenhaus des Dionysos-Theaters von Athen, die sogenannte Skene (σκηνή), deren Reste heute noch zu sehen sind, ließ erst Lykurg im 4. Jh. v. Chr. in dieser Form errichten. Im 5. Jh., aus dem die hier besprochenen Stücke stammen, handelte es sich dabei vermutlich noch um eine einfache Konstruktion aus Holz,⁶ die aus diesem Grund leichter an die Erfordernisse des jeweiligen Stückes angepasst werden konnte.⁷

Die Skene diente wohl zunächst als eher neutraler Bühnenhintergrund, vor dem sich der sichtbare Teil der Handlung vollzog.⁸ An der Skene konnten jedoch Bühnenbilder angebracht werden. Nach Aristoteles (*Poetik* 4, 1449 a 18 f.)⁹ soll Sophokles als erster die Bühnenmalerei (σκηνογραφία) eingeführt haben, nach Vitruv (7, *Praef.* 11)¹⁰ aber bereits Agatharchos bei der Aufführung einer Tragödie des Aischylos.¹¹ Besonders ausgefeilt und realistisch scheint diese σκηνογραφία jedoch nicht gewesen zu sein.¹² Wiederum bei Vitruv (5, 6, 9)¹³ heißt es, dass es nur drei verschiedene Typen des Bühnenhintergrunds gegeben habe, für jede dramatische Gattung einen: So sollen bei einer Tragödie Säulen, Giebel, Statuen und andere Gegenstände eines königlichen Hauses zu sehen gewesen sein, bei einer

⁵ Vgl. auch Zimmermann 2011, 505 f.

⁶ Vgl. Götte 1995, 28 f. und ders. 2011, 475.

⁷ Vgl. Zimmermann 2006, 26.

⁸ Vgl. Zimmermann 2011, 506.

⁹ τρεῖς (sc. ὑποκριτὰς) δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.

¹⁰ Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylus docente tragoediam, scaenam fecit et de ea commentarium reliquit.

¹¹ Zu Schwierigkeiten bei der Datierung vgl. z. B. Webster 1956, 13 f.

¹² Vgl. Zimmermann 2006, 26 f.

¹³ Genera autem sunt scaenarum tria, unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati.

Komödie ein Privathaus und bei einem Satyrspiel Naturelemente wie Bäume, Höhlen, Berge und Ähnliches. Diese Einteilung kann jedoch nur schematisch und an dem Milieu orientiert sein, in dem die jeweilige dramatische Gattung meistens spielt. Die hier besprochenen Stücke weichen freilich teilweise davon ab, sodass man Vitruvs Aussage in ihrer Absolutheit sicherlich nicht als zutreffend für das attische Drama des 5. Jhs. ansehen kann.¹⁴

Bedeutender als die reale war aber ohnehin wohl die „verbale Bühnenmalerei“¹⁵. Darunter versteht man, dass der zunächst recht neutrale Bühnenraum durch die Worte des Dichters erst „im Verlauf des Stücks [...] als Handlungsort definiert wird“¹⁶. Schon wenige Schlüsselwörter reichen aus, um einen bestimmten Raum zu imaginieren und die Handlung so verorten zu können. Diese finden sich zu einem großen Teil bereits im Prolog, aber auch im Verlaufe des Stücks wird immer wieder auf den Handlungsraum Bezug genommen. Dabei wird er oft in Abhängigkeit von der Gefühlslage des Sprechers unterschiedlich beschrieben. Der verbalen Bühnenmalerei, die im Gegensatz zur realen Inszenierung nach wie vor greifbar ist,¹⁷ soll im Folgenden nachgegangen werden und dabei untersucht werden, wie die in unserem Sinne verstandene ‚Natur‘ in ausgewählten Stücken aus dem späten 5. Jh. v. Chr. imaginiert wurde. In einem zweiten Schritt wird überlegt, welche Rolle der Naturraum in dem jeweiligen Stück spielt und in welchem Verhältnis Mensch und Natur zueinander stehen.

Sophokles

Philoktet

Die im Jahre 409 v. Chr. aufgeführte Tragödie spielt auf der einsamen Insel Lemnos, von der Neoptolemos und Odysseus den dort zurückgelassenen Philoktet holen wollen, damit er oder vielmehr sein Bogen die Entscheidung im troianischen Krieg herbeiführen kann. An diesem Stück lässt sich die eben erwähnte verbale Bühnenmalerei gut demonstrieren, wobei ein Teil der genannten Naturelemente wohl tatsächlich in der einen oder anderen Form

¹⁴ Lämmle 2013, 62 betont zudem, dass der Reiz und die Komik vieler Satyrspiele darin gelegen habe, die Satyrn „in fremde Kontexte“ zu bringen. Auch im Satyrspiel gibt es also zahlreiche Ausnahmen von einem eher naturnahen Setting.

¹⁵ Zimmermann 2006, 27 und ders. 2011, 506. Zimmermann bezieht sich hier freilich auf den von Handley 1965, 23 geprägten Ausdruck ‚*verbal scene painting*‘.

¹⁶ Zimmermann 2011, 506.

¹⁷ Ohnehin hält zumindest Aristoteles (*Poetik* 6, 1450 b 16–19) die Inszenierung für ἀτεχνότατον („das Kunstloseste“) und ihre Wirkung (δύναμις) – so heißt es weiter – könne die Tragödie auch ohne Aufführung und Schauspieler (ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν) entfalten. Ausgeführt wird dies auch in Aristoteles, *Poetik* 14, 1453 b 1–14.

auf der Bühne sichtbar war.¹⁸ Gleich in den ersten beiden Versen des Prologs beschreibt Odysseus die Szenerie:

Ἀκτὴ μὲν ἴδε τῆς περιρρύτου χθονὸς
Λήμνου, βροτοῖς ἄστιπτος οὐδ' οἰκουμένη,
[...]

Dies ist das steinige Ufer des von Wasser umströmten Landes
Lemnos, von Sterblichen (i.e. Menschen) nicht betreten und nicht bewohnt,
[...]

Die Insel Lemnos wird hier als eher unwirtlicher, felsiger und vor allem menschenleerer Ort beschrieben. Philoktet ist völlig isoliert von der menschlichen Gesellschaft und Kultur und muss in diesem unfreiwilligen Exil überleben. Es ist dabei wichtig hervorzuheben, dass diese Isolation des Philoktet ein Spezifikum der sophokleischen Tragödie ist. Der Stoff an sich wurde auch von vielen anderen Tragödiendichtern verwendet,¹⁹ unter anderem von Aischylos (fr. 249–257 TrGF²⁰) und Euripides (fr. 787–803 TrGF), die jedoch beide einen Chor aus Lemniern auftreten ließen, wie wir aus den erhaltenen Fragmenten und vor allem aus einer Rede (Or. 52, 7)²¹ des Dion Chrysostomos wissen. Daher ist die fast schon pleonastische Hervorhebung der Menschenleere bereits im zweiten Vers so wichtig, weil sie gewissermaßen mit den Erwartungen der Rezipienten bricht.²² Die Isolation wird vielleicht auch durch die Betonung der Insellage im ersten Vers (τῆς περιρρύτου χθονός) ausgedrückt. Später wird von Philoktet ebenfalls erwähnt, dass seine Insel keinen guten Ankerplatz besitzt (οὐτ' εὖορμον [221] bzw. οὐ γάρ τις ὄρμος ἔστιν [302]) und somit kein Schiff freiwillig dort vorbeikommt (301–305). Bis auf den einen oder anderen Seefahrer, der sich versehentlich dorthin verirrt, aber Philoktet niemals in die Heimat zurückgebracht hat (305–313), musste er dort ganz allein sein beschwerliches Leben fristen.

Die Landschaft, die, wie gesagt, wohl teilweise auch auf der Bühne zu sehen war, wird zunächst folgendermaßen beschrieben (16–21):

[...]
σκοπεῖν θ' ὅπου 'στ' ἐνταῦθα δίστομος πέτρα
τοιάδ', ἴν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῇ

¹⁸ Zur Inszenierung des *Philoktet* vgl. z. B. Craik 1990, 81–83; Schein 2013, 13–15.

¹⁹ Vgl. dazu Schein 2013, 3–7.

²⁰ TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*.

²¹ ἄμφω γὰρ ἐκ τῶν Λημνίων ἐποίησαν τὸν χορόν.

²² Vgl. z. B. Elliger 1975, 228; Schein 2013, 7. 116.

πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνον
 δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου πέμπει πνοή.
 βαιὸν δ' ἔνερθεν ἐξ ἀριστερᾶς τάχ' ἄν
 ἴδοις ποτὸν κρηναῖον, εἴπερ ἐστὶ σῶν.

[...]

und zu schauen, wo hier ein Fels mit zwei Öffnungen ist,
 so beschaffen, damit in der Kälte ein zweifacher Sitzplatz an der Sonne
 zur Verfügung steht, in der Hitze aber ein Lüftchen Schlaf
 durch die Höhle mit zwei Öffnungen bringt.
 Ein bisschen weiter unten, auf der linken Seite, könntest du vielleicht
 eine Trinkquelle finden, wenn sie denn noch unversehrt ist.

Diese Höhle, die als Behausung des Philoktet eine wichtige Rolle spielt, befindet sich in gewisser Höhe (ἐξὑπερθε; 29) und am äußersten Rand der Insel (ἐσχατιαῖς; 144).

Auffällig ist, dass Lemnos in dieser Tragödie in erster Linie als felsig beschrieben wird.²³ Andere Naturelemente wie etwa Wälder oder gar Wiesen und Bäche – Charakteristika eines *locus amoenus* – tauchen dagegen kaum auf und wenn, dann vor allem in einem Kontext, in dem Philoktet seine Mühen beschreibt, mit denen er im Winter das gefrorene Wasser zum Trinken gewinnen und Feuerholz schlagen musste.²⁴ Wilde Tiere gibt es zwar auf dieser Insel,²⁵ doch dienen sie Philoktet hauptsächlich als Nahrung. Eine emotionale Beziehung kann er zu ihnen nicht aufbauen. Vielmehr befürchtet er, im Gegenzug von ihnen aufgefressen zu werden, nachdem er seinen Bogen verloren hat (954–960).

Die Beschreibung der Natur kennzeichnet die Insel also als lebensfeindlichen und unwirtschaftlichen Raum fernab von jeglicher menschlichen Kultur. Diese Einsamkeit des Philoktet wird, wie gesagt, zu einem Leitmotiv²⁶ der sophokleischen Tragödie, und führt Philoktet gar so weit, dass er die Elemente der Landschaft anthropomorphisiert. Die Natur wird also gewissermaßen zum Mitspieler. Dies zeigt sich am eindrucksvollsten an den Stellen, an denen Philoktet sich an die Natur wendet, weil er sich sonst von allen alleingelassen fühlt.²⁷ Nachdem ihm

²³ Dies gelingt durch die Verwendung von Wörtern wie πέτρα (16. 272. 937. 952. 1002), πέτρος (296) oder πέτρινος (160) und dem *hapax legomenon* πετρήρης (1262). Dazu kommen noch Wörter wie ἀκτὴ (272. 1017) oder προβολή (1455) bzw. προβλής (936), die eine ähnliche Vorstellung evozieren können.

²⁴ [...] εἴ τ' ἔδει τι καὶ ποτὸν λαβεῖν, / καὶ που πάγου χυθέντος, οἷα χεῖματι, / ξύλον τι θραῦσαι, ταῦτ' ἄν ἐξέρπων τάλας / ἐμηχανώμην [...] (292–295).

²⁵ Erwähnungen z. B. in 184 f. 287–292. 954–960. 1146–1150.

²⁶ Z. B. 182 f. 227 f. (pleonastisch: [...] μόνον, / ἐρῆμον ὥδε κάφιλον [...]); 486 f. 938 f. 954.

²⁷ Vgl. Elliger 1975, 229; Lesky 1977, 179. Ersterer spricht auch davon, dass die Natur die Menschen

Neoptolemos die Intrige offenbart hat, mit der Odysseus den Bogen gewinnen will, wendet sich Philoktet zunächst mit Beschimpfungen an Neoptolemos und darauf relativ unvermittelt an die Natur (936–940):²⁸

ὦ λιμένες, ὦ προβλήτες, ὦ ξυνουσίαι
 θηρῶν ὀρείων, ὦ καταρρώγες πέτραι,
 ὑμῖν τάδ', οὐ γὰρ ἄλλον οἶδ' ὅτ' ἔγω,
 ἀνακλαίομαι παροῦσι τοῖς εἰωθόσιν,
 οἷ' ἔργ' ὁ παῖς μ' ἔδρασεν οὐξ Ἀχιλλέως

Oh ihr Buchten, ihr Felsvorsprünge, ihr Gesellschaften
 mit wilden Tieren der Berge, ihr schroffen Felsen,
 euch, die ihr hier seid und es gewohnt seid,
 klage ich – denn ich kenne keinen anderen, dem ich es sagen kann –,
 welche Untaten mir das Kind Achills angetan hat.

Eine besondere Beziehung hat Philoktet zu seiner Höhle,²⁹ die ihm all die Jahre Schutz geboten hat und gewissermaßen zu seinem Zuhause geworden ist. An sie wendet er sich mehrmals, um ihr seinen Schmerz zu klagen (952 f.) und um sie um Schutz anzuflehen (1081–1094). Zum Abschied spricht er sie gar als μέλαθρον ξύμψρουρον ἐμοί („Haus, das mit mir gemeinsam wachte“; 1453) an und offenbart damit die „Schicksalsgemeinschaft“³⁰ zwischen ihm und der Höhle.

Ohnehin nimmt die Höhle, dadurch dass sie Philoktet als Behausung dient, eine Mittelstellung zwischen Natur und Kultur ein. Folgerichtig wird sie sowohl mit spezifisch natürlichen Termini wie πέτρα oder ἄντρον bezeichnet als auch mit spezifisch menschlichen wie z. B. οἶκος, μέλαθρον oder στέγη.³¹ Es wird zudem hervorgehoben, dass sie über zwei Eingänge verfügt.³² Besonders

als Bezugspersonen ersetzen muss. Das Motiv, dass sich der tragische Held in seiner (empfundenen) Einsamkeit und Not an die Naturelemente wendet, findet sich beispielsweise auch im pseudoaischyäischen *Prometheus* (88–100. 1091–1093) und im sophokleischen *Aias* (412–427. 859–865). Vgl. dazu auch Elliger 1975, 219–225.

²⁸ Vgl. Elliger 1975, 230.

²⁹ Zur Darstellung der Höhle in diesem Stück vgl. auch Jobst 1970, 38–44.

³⁰ Elliger 1975, 231.

³¹ Z. B. πέτρα (16. 272. 952); ἄντρον (27. 1263); οἶκος (159); οἴκησις (31); ἐξοίκησις (534); μέλαθρον (147. 1453); στέγη (286. 298. 1262). Vgl. Elliger 1975, 228 und Craik 1990, 81. Auch αὐλίον wird in dieser Tragödie (19. 954. 1087. 1149) für die Höhle gebraucht.

³² Z. B. δίστομος πέτρα (16); ἀμφιτρῆς αὐλίον (19); οἶκος ἀμφίθυρος (159); σχῆμα πέτρας δίπυλον (952). Müller 1991, 263 weist darauf hin, dass die Anlage mit zwei Türen und zwei Sitzplätzen, die im Sommer durch Zugluft angenehme Kühlung und im Winter Wärme durch Sonnenschein bieten, mit der Beschreibung der idealen Lage eines Hauses in Xenophons *Memorabilien* 3, 8, 8 f. übereinstimme. Er ist jedoch im Gegensatz zu vielen anderen Forschern nicht der Meinung,

passend beschreibt Philoktet sie selbst mit dem Oxymoron ἄοικος ἐξοίκησις („unwohnliche Wohnung“; 534), womit auch sein zwiespältiges Verhältnis zur Insel selbst ausgedrückt wird, das zwischen ihrer Unwirtlichkeit auf der einen Seite und der im Laufe der Jahre gewachsenen Vertrautheit zu ihr auf der anderen changiert.³³ Ebenso gleicht sich Philoktet selbst an die ihn umgebende Natur an und fällt gezwungenermaßen in einen eher vorzivilisatorischen Zustand zurück. Kennzeichen dafür sind seine Lebensweise als Jäger und Sammler, die einfache und grobe Einrichtung seiner Höhle (33–39) sowie seine Selbstbeschreibung als ἀπηγριωμένος („wild“ bzw. „unzivilisiert geworden“; 226).

Als sich Philoktet bei der glücklichen Abfahrt am Schluss von der Insel verabschiedet und sie wie einen Gott³⁴ um eine sichere Fahrt ersucht, offenbart sich jedoch, wie stark der Eindruck der Natur bzw. einer Landschaft von der Gemütslage des Betrachters abhängt (1452–1468):³⁵

φέρει νῦν στείχων χώραν καλέσω.
χαῖρ', ὦ μέλαθρον ζύμφουρον ἑμοί,
Νύμφαι τ' ἔνυδροι λειμωνιάδες,
καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς,
οὗ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη
κρᾶτ' ἐνδόμυχον πληγῇσι νότου,
πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας
Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἑμοὶ
στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ.
νῦν δ', ὦ κρῆναι Λύκιόν τε ποτόν,
λείπομεν ὑμᾶς, λείπομεν ἥδη,
δόξης οὐ ποτε τῇσδ' ἐπιβάντες.
χαῖρ', ὦ Λήμνου πέδον ἀμφιάλον,
καί μ' εὐπλοία πέμψον ἀμέμπτως,
ἔνθ' ἡ μεγάλη Μοῖρα κομίζει,
γνώμη τε φίλων χῶ πανδαμάτωρ
δαίμων, ὃς ταῦτ' ἐπέκρανεν.

dass diese beiden Eingänge im *Philoktet* bühnentechnisch genutzt wurden, sondern sieht die Beschreibung der Höhle mit zwei Eingängen als Möglichkeit, diese eindeutig identifizieren zu können. Darüber hinaus ist er der Meinung (S. 270 f.), dass sowohl der sophokleische *Philoktet* als auch der euripideische *Kyklops*, wo das ansonsten nicht belegte Wort ἀμφιτρῆς ein weiteres Mal für eine Höhle gebraucht wird (in *Cycl.* 707; dazu s. u. 196 f.), auf den nicht erhaltenen *Philoktet* des Euripides anspielt. Dies bleibt aber wohl Spekulation und nach der *communis opinio* recurriert Euripides im *Kyklops* auf den sophokleischen *Philoktet*.

³³ Vgl. Lesky 1977, 179.

³⁴ Vgl. dazu Elliger 1975, 231.

³⁵ Vgl. ebd.

Wohlan nun, scheidend will ich dem Land Lebewohl sagen.
 Lebe wohl, mein Haus, das mit mir gemeinsam wachte,
 und ihr Quellnymphen auf den Wiesen
 und das männliche Schlagen des Meeres an den Felsvorsprung,
 wo oft mein Haupt tief im Inneren (der Höhle) durch die Stöße des Südwindes
 benetzt wurde, oftmals aber das Hermesgebirge mir in meiner Bedrängnis
 ein Stöhnen als Antwort auf unsere Stimme zurücksandte.
 Nun aber, ihr Quellen und Lykisches Trinkwasser,
 verlassen wir euch, wir verlassen (euch) jetzt,
 zu einem solchen Glauben verstiegen wir uns noch nie.
 Lebe wohl, du lemnisches Land umgeben von Meer,
 und sende mich auf guter Fahrt ohne Tadel,
 wohin die große Moire (i.e. Schicksalsgöttin) führt
 und der Beschluss der Freunde und das alles bezwingende
 göttliche Wesen, das dies vollbracht hat.

Hier sind vor allem die Quellnymphen auf den Wiesen zu nennen, die zumindest teilweise das Schrofte und Abweisende der Insel mildern und sie in einem weit positiveren Licht erscheinen lassen. Zuvor war freilich nicht von ihnen die Rede und auch die Quelle neben der Höhle, aus der Philoktet im Winter nur mühsam Wasser schöpfen konnte, ist hier wohl mit dem Epitheton *Λύκιον* versehen, was sie als dem Apollon heilig kennzeichnet.³⁶ Zusammen mit dem ebenfalls erwähnten *Ἑρμαῖον ὄρος* zeigt sich an dieser Stelle auch, dass der Naturraum der Insel Lemnos zwar als menschenleer beschrieben wird, aber doch bestimmte Stellen offenbar als numinos bzw. als Aufenthaltsorte göttlicher Wesen wahrgenommen werden. Hier zeigt sich das Motiv einer Sakralisierung der Natur. Bereits gesagt wurde, dass darüber hinaus die Insel Lemnos als Ganze am Schluss wie eine Schutzgottheit angesprochen wird.

Auffällig ist ebenfalls, dass das angesprochene *Ἑρμαῖον ὄρος* hier stets eine Antwort in Form eines Stöhnens gegeben haben soll (*παρέπεμψεν ἔμοι στόνον ἀντίτυπον χειμαζομένῳ*). Zwar ist auch zuvor gesagt, dass Philoktet den Naturelementen der Insel sein Leid geklagt habe (z. B. in den oben S. 185 zitierten Versen 936–940), erst an dieser Stelle wird aber der Kommunikationsprozess mit dem Gegenüber als nicht völlig einseitig beschrieben. Die Einsamkeit des Philoktet ist an dieser Stelle zumindest etwas gemildert.

³⁶ Vgl. Schein 2013, 344.

Das unfreiwillige Exil ist in diesen Abschiedsworten also zwar auch nicht durchgängig als *locus amoenus* gekennzeichnet, wird jedoch weit positiver beschrieben als im gesamten Rest der Tragödie.

Oidipus auf Kolonos

Im erst im Jahre 401 v. Chr. postum aufgeführten *Oidipus auf Kolonos* gelangt der geblendete Oidipus mithilfe seiner Tochter Antigone nach Kolonos, dem attischen Demos, aus dem Sophokles selbst stammte. Hier erhält Oidipus – nach einigen Wirren – Asyl in einem Hain der Eumeniden und stirbt schließlich, wodurch er zu einem Heros und Schutzgott für Athen wird.

Schon gleich zu Beginn des Stückes beschreibt Antigone ihrem blinden Vater und damit gewissermaßen auch dem Publikum die Szenerie (14–20):

πάτερ ταλαίπωρ' Οἰδίπους, πύργοι μὲν οἱ
 πόλιν στέφουσιν, ὥς ἀπ' ὀμμάτων, πρόσω·
 χῶρος δ' ὁδ' ἱερός, ὥς σάφ' εἰκάσαι, βρύων
 δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου πυκνόπτεροι δ'
 εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες
 οὐ κῶλα κάμψον τοῦδ' ἐπ' ἀξέστου πέτρου
 μακρὰν γὰρ ὥς γέροντι προὔσταλ' ὁδόν.

Mein Vater, leidgeprüfter Oidipus, die Türme, die
 die Stadt bekränzen, sind, nach meinem Blick zu schließen, weit entfernt.
 Dieser Ort aber ist heilig, wie man sicher vermuten kann, dicht bewachsen
 mit Lorbeer, Olive und Weinstock; darin aber lassen
 Nachtigallen mit dichten Federn süße Lieder ertönen.
 Setz dich doch hier nieder auf diesem unbehauenen Fels,
 denn für einen alten Mann bist du einen weiten Weg gegangen.

Antigone und Oidipus befinden sich also in einem Waldstück³⁷ außerhalb der Stadt, die man jedoch in der Ferne noch sehen kann. Auf der Bühne befanden sich wohl ein oder mehrere Felsblöcke, sodass sich der erschöpfte Oidipus hier auf einen setzen kann.³⁸ Eine Verortung der Handlung in der Natur ist also

³⁷ Auf die Umgebung wird an anderen Stellen etwa mit ἄλσος (98. 114. 126. 505), νάπος (157) oder βῆσσα (673) rekuriert.

³⁸ Dieser Felsblock wird in den Versen (100 f.) als σεμνὸν βάθρον ἀσκέπαρνον („heiliger, unbehauener Sitz“) bezeichnet (weitere Erwähnung als ἔδρα in 36, 45 und 112). Später fordert der Chor Oidipus auf, aus dem Hain, in dem er sich zunächst verborgen hat, herauszutreten und sich auf einen Stein an der Grenze des Heiligtums zu setzen (193–196). Dieses αὐτόπετρον βῆμα (193) ist nach Jebb 1928, 41 und Elliger 1975, 233 nicht mit dem Fels identisch, auf dem sich Oidipus ursprünglich niedergelassen hat.

unmittelbar ersichtlich. Die Heiligkeit des Ortes wird zudem für Antigone an den dort wachsenden Pflanzen Lorbeer, Ölbaum und Weinstock deutlich, die mit den Göttern Apollon, Athene und Dionysos assoziiert wurden.³⁹

Der Naturraum wird vor allem in den Liedern des Chors,⁴⁰ der aus ortsansässigen alten Männern besteht, gepriesen und mit typischen Elementen eines *locus amoenus* dargestellt.⁴¹ Der heilige Hain wird so etwa in der Parodos „grasreich“ (ποιήεις; 158) genannt. Besonders das berühmte erste Stasimon (668–719) beschreibt zunächst die Szenerie vor Ort und weitert dann den Blick auf ganz Attika aus.⁴² Die erste Strophe besingt dabei den „weißen Kolonos“ (ὁ ἀργῆς Κολωνός; 670), der hier im Gegensatz zu „den grünen Waldtälern“ (χλωραὶ βᾶσσαι; 673) steht,⁴³ die im Folgenden als Aufenthaltsort der singenden Nachtigall genannt werden. Dieser Aufenthaltsort wird als „weinfarbiger Efeu“ (οἶνωπὸς κισσός; 673 f.) sowie als „eines Gottes unbetretenes/unbetretbares/reines Laubwerk mit unzähligen Früchten, von der Sonne nicht beschienen und frei von allen Stürmen“ (ἄβατος θεοῦ φυλλὰς μυριόκαρπος ἀνήλιος ἀνήνεμός τε πάντων χειμῶνων; 675–678) näher definiert. Unschwer ist in dem zunächst unbenannten θεός Dionysos zu erkennen, dem der Efeu neben dem Wein ebenfalls heilig ist.⁴⁴ In den abschließenden Versen (677–680) der Strophe wird er in Begleitung der Nymphen, die seine Ammen waren, auch explizit genannt.

Der hier positiv beschriebene Naturraum, in dem sich die Handlung vollzieht, steht im Gegensatz zur Schilderung der Widrigkeiten, denen sich Antigone stellen muss, als sie Oidipus ins Exil folgte (347–352):

ἀεὶ μεθ' ἡμῶν δύσμορος πλανωμένη,
γερονταγωγεῖ, πολλὰ μὲν κατ' ἀγρίαν
ῥήνην ἄσιτος νηλίπους τ' ἄλωμένη,
πολλοῖσι δ' ὄμβροις ἡλίου τε καύμασι
μοχθοῦσα τλήμων δεύτερ' ἡγεῖται τὰ τῆς
οἴκοι διαίτης, εἰ πατήρ τροφήν ἔχοι.

³⁹ Vgl. Kelly 2009, 100.

⁴⁰ Zu den sophokleischen Chorliedern vgl. jetzt auch Reitze 2017, speziell 528–649 zu dieser Tragödie. Leider konnte die Monographie für diesen Beitrag nicht mehr ausreichend berücksichtigt werden.

⁴¹ Ausführlich wird dieser Aspekt bei Schönbeck 1962, 88–102 besprochen.

⁴² Vgl. zur genaueren Interpretation dieses Stasimons McDevitt 1972. Seiner Einschätzung (gegenüber Jebb 1928, 112), dass man keine genaue Trennung der einzelnen Strophen als auf Kolonos im Speziellen und auf Attika im Allgemeinen bezogen vornehmen kann, ist wohl zuzustimmen.

⁴³ Vgl. z. B. Jebb 1928, 113; McDevitt 1972, 232.

⁴⁴ Vgl. z. B. Jebb 1928, 114; Schönbeck 1962, 91; Kamerbeek 1984, 105.

Stets irrt sie unglücklich mit uns umher
 und führt (mich) alten Mann. Lange Zeit streift sie durch wilden
 Wald ohne Nahrung und mit bloßen Füßen,
 gequält durch häufige Regenschauer und die Hitze der Sonne,
 leidgeprüft stellt sie die (Annehmlichkeiten) des Lebens zuhause hintan,
 wenn nur der Vater zu essen hat.

Die Beschwerden in der Wildnis werden hier dem angenehmen Leben im Haus (τὰ τῆς οἴκου διαίτης) entgegengestellt. Wird von dem Hain im ersten Stasimon gesagt, er sei „von der Sonne nicht beschienen und frei von allen Stürmen“ (ἀνήλιος ἀνήμερός τε πάντων χειμώνων; 676–678), so heißt es in diesen Versen, Antigone habe unter Regenschauern und der Hitze der Sonne zu leiden gehabt. Der Hain in Kolonos steht also in einem Gegensatz zur übrigen Naturlandschaft. Der Unterschied im wahrgenommen Charakter der Landschaft zeigt sich auch in der Benennung: Wenn von Kolonos die Rede ist (s. auch o. Anm. 37), werden Begriffe wie ἄλσος, νάπος oder βῆσσα verwendet, was einen *locus amoenus* bzw. einen sakralen Ort impliziert.⁴⁵ Der Wald wird in diesem Bericht über die Widrigkeiten der Flucht jedoch als ἀγρία ὕλη („wildes Gehölz“) bezeichnet. Es ist also keineswegs so, dass in dieser Tragödie die Natur allgemein als positiver Sehnsuchtsort dargestellt wird, sondern dies gilt nur für den Eumenidenhain, wo Oidipus erkennt, dass er ans Ende seiner Leiden gekommen ist (dies drückt er vor allem in den Versen 88–110 aus).

In der ersten Antistrophe des ersten Stasimons werden als weitere Elemente die „durch täglichen himmlischen Tau blühende schöntraubige Narzisse“ (θάλλει δ' οὐρανίας ὑπ' ἄ-/χνας ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἡμαρ αἰεὶ/νάρκισσος [...]; 681–683) sowie „der goldglänzende Krokus“ ([...] ὃ τε/χρυσανγῆς κρόκος [...]; 684 f.) genannt. Erstere wird dabei explizit mit Demeter und Kore verbunden (diese sind wohl mit den beiden μεγάλαιν θεαῖν [683] gemeint⁴⁶), indem gesagt wird, sie sei das ἀρχαῖον στεφάνωμα („die Krone von alters her“⁴⁷) der beiden Göttinnen. Beide Blumen gehören zu denen, die Kore nach dem pseudo-homerischen *Demeterhymnos* (6–8) gepflückt haben soll, als sie von Hades in die Unterwelt entführt wurde.⁴⁸

Im Folgenden (685–691) werden die „schlaflosen“ (ἄυπνοι [685 f.]; d. h. „nicht versiegenden“) Quellen des Kephisos besungen, der mit seinem reinen Wasser

⁴⁵ Zum Hain als idealer Landschaft vgl. z. B. Schönbeck 1962, 49–56.

⁴⁶ Vgl. z. B. Jebb 1928, 115; Kamerbeek 1984, 106.

⁴⁷ Zu dieser Übersetzung von ἀρχαῖον vgl. Jebb 1928, 115 und Kamerbeek 1984, 106, der Jebb zustimmt.

⁴⁸ Vgl. auch Jebb 1928, 115 f.; Schönbeck 1962, 97; McDevitt 1972, 234; Kamerbeek 1984, 106.

das Land täglich überströmt und so für ein schnelles Wachstum der Pflanzen sorgt (ὠκυτόκος; 689). Die Gegend sei auch ein bevorzugter Aufenthaltsort der Musen und der Aphrodite.

Das zweite Strophenpaar ist den Geschenken der Athene (Ölbaum) und Poseidon (Pferdezucht, Seemacht) an Athen gewidmet und daher für diese Untersuchung weniger relevant. Die im ersten Strophenpaar genannten Naturelemente, wie laubreicher Wald, Vogelgesang, Blumen und Quellen, wirken auf den ersten Blick durchaus angenehm. In ihnen ist jedoch auch eine gewisse Assoziation mit dem Tod und der Unterwelt, die das Ende des Oidipus bereits andeuten, enthalten.⁴⁹ Dies trifft vor allem auf die gleich zu Beginn des Stückes von Antigone (17 f.) sowie im ersten Stasimon (670–678) vom Chor genannte Nachtigall⁵⁰ (dazu s. auch Anm. 79) sowie auf die beiden konkret genannten Blumenarten Narzisse und Krokus zu,⁵¹ die mit den Göttinnen Demeter und Kore verbunden werden. Nicht zuletzt befindet sich in dem Hain wohl außer dem Heiligtum der Eumeniden,⁵² das an einer nie versiegenden Quelle (αἰεῖντος κρήνη; 469 f.) liegt, auch ein Zugang zur Unterwelt.⁵³

Wie bereits angesprochen, spielt in diesem Stück die Sakralisierung des Naturraumes eine große Rolle und sie zeigt sich auch im ersten Stasimon, in dem viele Naturelemente mit konkreten Gottheiten verknüpft werden. Die Grenze zwischen profanem Bereich und Sakralraum wird in dieser Tragödie klar gezogen und auf der Bühne wohl durch das αὐτόπετρον⁵⁴ βῆμα („Schwelle/Stufe/Sitz aus unbearbeitetem Felsen“; 193) markiert,⁵⁵ an dessen Rand sich Oidipus auf Geheiß des Chores setzt, weil er das Heiligtum noch nicht betreten darf. Bereits zu Beginn des Stückes (10), noch bevor Oidipus seinen Aufenthaltsort kennt, lässt Sophokles ihn zwischen βεβίλα („profane Bereiche, die betreten werden dürfen“) und ἄλση θεῶν („heilige Haine der Götter“) unterscheiden, ohne dass an dieser Stelle der Grund dafür ersichtlich wird. Es zeigt jedoch bereits die strikte Trennung des Profanen und des Heiligen an, die für diese Tragödie wichtig wird.⁵⁶ Die Respektierung der Grenze zwischen dem Eumenidenhain und der profanen Welt der Menschen wird vor allem von den Bewohnern

⁴⁹ Vgl. dazu McDevitt 1972, 234.

⁵⁰ Speziell zur Rolle der Nachtigall in diesem Stück vgl. Suksi 2001.

⁵¹ Vgl. z. B. Jebb 1928, 115; McDevitt 1972, 234; Kamerbeek 1984, 106.

⁵² Dieses Heiligtum befindet sich im hinterszenischen Raum und wird vom Chor als auf der anderen Seite des Hains gelegen (τοῦ κεῖθεν ἄλσους, [...], τοῦδ' [...]; 505) beschrieben.

⁵³ Dieser ist wohl mit dem χαλκόπους ὁδός (57) bzw. dem καταρρήκτης ὁδός χαλκοῖς βάθροισι γῆθεν ἐρριζωμένος (1590 f.) gemeint. Vgl. dazu z. B. Jebb 1928, 21. 245; Kamerbeek 1984, 32. 216.

⁵⁴ Zu dieser Konjektur, der sich die meisten Editionen anschließen, vgl. z. B. Jebb 1928, 41 und Kamerbeek 1984, 49.

⁵⁵ Vgl. z. B. Jebb 1928, 41; Elliger 1975, 233 f.

⁵⁶ Vgl. Elliger 1975, 233.

von Kolonos immer wieder eingefordert.⁵⁷ Die unberührte bzw. unberührbare Natur dieses Ortes wird somit als Aufenthaltsort der Götter gekennzeichnet, in den der Mensch nicht oder nur unter bestimmten Umständen eintreten darf, etwa um im Heiligtum der Eumeniden ein Reinigungsritual (καθαρμός; 466) zu vollziehen (beschrieben in 469–490).⁵⁸ Allerdings gilt es auch hier, die Ruhe des Ortes nicht zu stören und daher sogar das Gebet schweigend zu sprechen (ἄπυστα φωνῶν μηδὲ μηκύνων βοήν; 489).⁵⁹

Auch wenn die Umstände und der Kontext völlig anders als im zuvor besprochenen *Philoktet* sind, so zeigen sich doch einige Gemeinsamkeiten. Dies betrifft zum einen die Sakralisierung des Naturraumes, die im *Oidipus auf Kolonos* freilich ungleich stärker hervorgehoben wird. Daraus ergibt sich ebenfalls, dass eine scharfe Trennung zwischen der Welt der Menschen und der (weitgehend) unberührten Natur gezogen wird. Der Naturraum in Kolonos erscheint dabei zwar trotz aller darin enthaltenen Assoziationen mit dem Tod und der Unterwelt durchaus als ein *locus amoenus*, dies bedeutet jedoch nicht, dass die unberührte Natur als Ganze zu einem Sehnsuchtsort stilisiert wird. Dies zeigt sich eindrücklich in der Schilderung der für Antigone beschwerlichen Flucht. Das unfreiwillige Ausgestoßensein aus der menschlichen Gesellschaft ist sowohl im *Philoktet* als auch im *Oidipus auf Kolonos* als Unglück dargestellt. Ohnehin wird letztlich hauptsächlich für Oidipus der Eumenidenhain zu einem Sehnsuchtsort, nachdem er erkannt hat, dass er hier ein Ende seiner Leiden finden wird.

Beim Übertreten der Grenze zwischen der profanen menschlichen Welt und der sakralisierten Natur gilt es sich dem besonderen Charakter des Ortes anzupassen und daher etwa ein besonderes Reinigungsritual durchzuführen und zu schweigen. Für den dauerhaften Aufenthalt in diesem Hain ist freilich noch eine weitaus tiefgreifendere Transformation vorzunehmen. Diese besteht für Oidipus darin, seine Menschlichkeit völlig aufzugeben und mit seinem Tod zu einem Heros und Schutzgott für Attika zu werden. Durch diese Transformation geht Oidipus gewissermaßen in der ihn umgebenden sakralen Natur auf.

⁵⁷ Z. B. in den Worten des ξένος, auf den Oidipus und Antigone zunächst treffen: [...] ἔχεις γὰρ χώρον οὐχ ἄγνόν πατεῖν. (37); ἄθικτος οὐδ' οἰκητός [...] (39) sowie ausführlich auch in den Worten des Chors: 155–169. 193–196.

⁵⁸ Der in diesem Zusammenhang auch genannte ἔποικος, an den sich Ismene wenden soll, wenn sie etwas brauche (505 f.), ist wohl der Hüter des Heiligtums. Da dieser jedoch als ἔποικος (an dieser Stelle wohl „einer, der daneben wohnt“) bezeichnet wird, kann man davon ausgehen, dass er sich nicht am Heiligtum selbst aufhält. Vgl. Jebb 1928, 88.

⁵⁹ Das Schweigegebot findet sich bereits in den Versen 36 f. und 166–169. Zudem wird der Hain als ἄφθεγκτον νάπος (156 f.) bezeichnet.

Euripides

Kyklops

Der *Kyklops* des Euripides ist das einzige vollständig erhaltene Satyrspiel. Das Stück ist nicht datiert, meist geht man in der Forschung jedoch vom Jahr 408 v. Chr. als Aufführungsdatum aus,⁶⁰ was nicht zuletzt an der Beschreibung der Höhle festgemacht wird, die auf einen Vers aus dem bereits besprochenen *Philoktet* des Sophokles anspielen könnte (dazu s. o. Anm. 32 und im Folgenden). Das Stück behandelt die berühmte Episode aus dem 9. Gesang der *Odyssee*, in der Odysseus mit seinen Männern auf den Zyklopen Polyphem trifft. Das Satyrspiel weist freilich einige Unterschiede gegenüber der *Odyssee* auf.⁶¹ Der bedeutendste ist sicherlich, dass gattungsbedingt ein Chor aus Satyrn mit dem Silen auftritt. Die Satyrn sind auf der Suche nach ihrem Herrn Dionysos, der in die Hände von Seeräubern gefallen ist. Dabei sind die Satyrn jedoch durch einen Seesturm vom Kurs abgekommen und auf Sizilien am Fuße des Ätna gelandet. Hier hat sie der Zyklop Polyphem gefangen genommen und lässt sie als Sklaven für sich arbeiten. Diese Vorgeschichte schildert der Silen im Prolog (1–31). Die Handlung setzt an dem Tag ein, an dem Odysseus mit seinen Gefährten auf der Insel der Zyklopen landet. Er trifft zunächst auf den Silen, dem er im Austausch für Nahrung Wein anbietet, weil es diesen zum Leidwesen des Silens und der Satyrn auf dieser Insel nicht gibt.⁶² Als der Silen Odysseus die versprochenen Nahrungsmittel aus der Höhle bringt, tritt jedoch der Zyklop hinzu. Weil der Silen befürchtet, von Polyphem für seinen Ungehorsam bestraft zu werden, gibt er allein Odysseus und seinen Männern die Schuld. Nachdem diese gefangen genommen und bereits zwei Männer vom Zyklopen verspeist worden sind, kommt Odysseus die Idee, den Zyklopen mit Wein betrunken zu machen, mit dem jener, wie gesagt, in der euripideischen Version des Mythos nicht vertraut ist. Odysseus macht Polyphem in der Folge betrunken und nutzt die anschließende Schläfrigkeit dazu, ihn zu blenden. Daraufhin gelingt es ihm mit seinen verbliebenen Männern, dem Silen und den Satyrn zu entfliehen.

⁶⁰ Vgl. z. B. Dale 1956, 106; Seaford 1982 und ders. 1984, 48–51; Lämmle 2011, 650 und dies. 2013, 327.

⁶¹ Zum Verhältnis der homerischen Epen zum *Kyklops* vgl. z. B. Seaford 1984, 51–59; Lange 2002, 191–223; Lämmle 2011, 651–658 und dies. 2013, 335–350.

⁶² Dies ist ein weiterer wesentlicher Unterschied zur *Odyssee*. Das Fehlen des Weins unterstreicht einerseits die Distanz der Zyklopeninsel von der menschlichen Kultur, andererseits – und dies ist sicherlich wichtiger für ein Satyrspiel – verstärkt es die Charakterisierung des Zyklopen als Gegner des Dionysos und seiner Anhänger. Vgl. Lämmle 2011, 657. Zur Ab- und Anwesenheit des Dionysos in diesem Satyrspiel vgl. auch ausführlicher dies. 2013, 113–125.

Die Szenerie wird vor allem in der an den Prolog anschließenden, fast schon bukolischen⁶³ Parodos (41–81) gezeichnet: Im Hintergrund befinden sich Felspitzen (σκόπελοι; 43), wohl die des Ätna (in Vers 62 ist von den Αἰτναῖοι σκόπελοι die Rede). Weitere Naturelemente lassen die Umgebung als einen *locus amoenus* erscheinen. Die Hänge sind grasreich und taubedeckt und bieten somit eine gute Weide für die Schafe (ποιηρὰ βοτάνα [45]; κλειτὺς δροσερά [50]). Auch als der Zyklop zum Gelage vor seine Höhle tritt, preist Odysseus den mit frischem Gras bedeckten Boden (καὶ μὴν λαχνῶδές γ' οὔδας ἀνθηρᾶς χλόης; 541) an, auf dem sich Polyphem niederlassen soll. Zudem muss es in der Nähe einen Fluss geben, der das Wasser (δινᾶέν θ' ὕδωρ ποταμῶν;⁶⁴ 46) für die Tränke der Schafe liefert. Darüber hinaus ist von einer leichten und daher wohl angenehmen Brise die Rede (ὑπήμεος αὔ-/ρα;⁶⁵ 44 f.).⁶⁶ Auf der Insel soll es auch noch ein Waldgebiet (δρυμοί; 447) geben, welches freilich nicht näher lokalisiert wird.

Obgleich der Naturraum vor allem in der Parodos zumindest mit wenigen Worten beschrieben wird, scheint er im Folgenden keine große Rolle mehr zu spielen.⁶⁷ Da abgesehen von der Höhle des Zyklopen keine Naturelemente deutlich in die Handlung einbezogen werden, lässt sich auch schwer ermitteln, was tatsächlich im Bühnenbild zu sehen war. Die Beschreibung der Szenerie am Anfang des Stückes dient wohl in erster Linie dazu, die Handlung in der Natur und in einer ‚bukolischen‘ Umgebung zu lokalisieren. So wird die Ferne zum städtischen Kulturraum demonstriert.

Das wichtigste Naturelement ist, wie gesagt, die Höhle⁶⁸ selbst, in der der Zyklop mit seinen Tieren und nun auch seinen Sklaven lebt. Bemerkenswert häufig wird die Lage der Höhle auf Sizilien und speziell ihre Nähe zum Ätna betont.⁶⁹

⁶³ Vgl. z. B. Elliger 1975, 254; Seaford 1984, 106.

⁶⁴ Hierbei handelt es sich wohl um eine Enallage: „das Wasser strudelreicher Flüsse“. Vgl. Biehl 1986, 83.

⁶⁵ Diese Stelle ist textkritisch umstritten. Die hier übernommene Lesart findet sich in den Handschriften und wird nicht nur in der Edition von Diggle, sondern etwa auch von Biehl 1986, 82 und Seaford 1984, 109 f. übernommen. Vor allem die Bedeutung von ὑπήμεος (Grundbedeutung wohl „windgeschützt“) bereitet Probleme, da nicht sicher ist, ob dieses Adjektiv in Verbindung mit αὔρα tatsächlich „eine leichte Brise“ bezeichnen kann (das Lexikon von Liddell, Scott und Jones [LSJ] führt dies in seinem Lemma ὑπήμεος freilich als metaphorische Bedeutung mit Verweis auf diese Stelle auf). Ganz außer Acht lassen kann man daher die Konjekturen αὐλά von Musgrave nicht, womit die Stallungen der Schafe gemeint sein könnten. Dieser Konjekture schließt sich beispielsweise Willink 2001, 516 an.

⁶⁶ Zur *aura* als Element eines *locus amoenus* vgl. Schönbeck 1962, 18. Auch in der Beschreibung der Höhle des Philoktet durch Odysseus ist von einem angenehmen „Lüftchen“ (πνοή; 19) die Rede.

⁶⁷ So auch Elliger 1975, 244.

⁶⁸ Dazu ausführlich auch Jobst 1970, 50–59.

⁶⁹ Z. B. Αἰτναία πέτρα (20); Αἰτναῖοι σκόπελοι (62); Σικελὸς Αἰτναῖος πάγος (95); Αἰτναῖος ὄχθος

Darin unterscheidet sich Euripides zwar von der *Odyssee*, in der die Zyklopeninsel nicht weiter identifiziert wird, er scheint jedoch nicht der einzige zu sein, der eine solche Lokalisierung vornimmt. So heißt es etwa bei Thukydides (6, 2, 1), dass bereits nach den ältesten Quellen die Zyklopen und die Laistrygonen in einem Teil des Landes leben sollen (παλαιάτατοι μὲν λέγονται ἐν μέρει τινὶ τῆς χώρας Κύκλωπες καὶ Λαιστρυγόνες οἰκῆσαι).⁷⁰ Tatsächlich finden sich auf Sizilien und speziell am Fuße des Ätna viele Höhlen,⁷¹ sodass diese Gegend einen passenden Schauplatz für die Geschichte bietet.⁷² Eine gewisse Entfernung scheint allerdings schon zwischen der Höhle des Polyphem und dem Ätna zu liegen, da der Silen auf Odysseus' Frage, wo sich denn der Zyklop befinde, Folgendes antwortet (130): φροῦδος, πρὸς Αἴτνῃ θῆρας ἰχνεύων κυσίην. – „(Er ist) fort, beim Ätna wilde Tiere mit Hunden jagen.“

Die Höhle ist einsam gelegen (ἄντρ' ἔρημα; 22), doch gibt es noch andere Zyklopen auf der Insel, weshalb Polyphem erwägen kann (445 f. 531–540), weitere Brüder (κασίγνητοι [445]; ἀδελφοί [531]; φίλοι [533]) zu einem Trinkgelage einzuladen. Die Gegend ist jedoch frei von menschlicher Kultur, wie aus dem Dialog des Odysseus mit dem Silen deutlich wird (115–118):

Ὅδ. τεῖχῃ δὲ ποῦ 'στι καὶ πόλεως πυργώματα;
 Σι. οὐκ ἔστ' ἔρημοι πρῶνες ἀνθρώπων, ξένε.
 Ὅδ. τίνες δ' ἔχουσι γαῖαν; ἢ θηρῶν γένος;
 Σι. Κύκλωπες, ἄντρ' ἔχοντες, οὐ στέγας δόμων.

Od.: Aber wo sind hier Stadtmauern und die Türme einer Stadt?
 Si.: Die gibt es nicht. Die Vorgebirge sind menschenleer, Fremder.
 Od.: Wer aber besitzt (dieses) Land? Etwa eine Art der wilden Tiere?
 Si.: Die Zyklopen, sie bewohnen Höhlen, nicht Häuser.

Σικελίας ὑπέρτατος (114); [...] γῆς γὰρ Ἑλλάδος μυχοὺς/οἰκεῖς ὑπ' Αἴτνῃ, τῇ πυριστάκτῳ πέτρῃ (297 f.); Κύκλωψ Αἰτναῖος (366); Αἰτνας μηλονόμος (660).

⁷⁰ Vgl. z. B. Seaford 1984, 100; Lange 2002, 196 Anm. 611 mit weiteren (späteren) Belegstellen. Die Lokalisierung verschiedener mythischer Wesen in der Nähe von Vulkanen ist auch ein wichtiges Element der im Entstehen begriffenen Dissertation von Katharina Hillenbrand.

⁷¹ In der Antike hielt man gar die ganze Insel für hohl und mit Strömen von Feuer und Wasser gefüllt, wie aus einer Stelle (6, 2, 9) bei Strabon deutlich wird (ἅπαντα δ' ἡ νῆσος κοίλῃ κατὰ γῆς ἔστι, ποταμῶν καὶ πυρὸς μεστίῃ). Vgl. Kingsley 1995, 71–78 mit dieser und weiteren Stellen. Ich danke Katharina Hillenbrand für den Hinweis.

⁷² Seaford 1982, 171 f. und ders. 1984, 55 schlägt darüber hinaus vor, dass die Qualen, die die Satyrn und die Männer des Odysseus auf Sizilien erleben müssen, eine Anspielung auf die schlimme Lage der Athener in den Steinbrüchen von Syrakus nach dem Desaster der Sizilischen Expedition sein könnten. Dies setzt freilich ein Aufführungsdatum bald nach 413 v. Chr. voraus.

Die Zyklopen werden hier also eher in die Nähe von wilden Tieren gerückt und von den Menschen abgegrenzt. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der Tatsache, dass die Zyklopen in einer typischen Tierbehausung, der Höhle, und gerade nicht wie die Menschen in einem Haus leben. Im Gegensatz etwa zur Höhle des sophokleischen Philoktet soll diese Höhle keine Mittelstellung zwischen natürlicher Behausung einerseits und menschlicher Wohnung andererseits einnehmen. Dennoch wird auch in diesem Satyrstück teilweise mit Begriffen aus der menschlichen Sphäre auf die Höhle bzw. den Haushalt des Polyphem rekuriert,⁷³ meist ist jedoch von einer (Felsen-)Höhle die Rede.⁷⁴ Das Ausmaß der Höhle wird als gewaltig imaginiert,⁷⁵ was aber nicht bedeutet, dass dies im Bühnenbild tatsächlich der Fall war.⁷⁶

Ein zentraler Unterschied zur *Odyssee* ist auch die Tatsache, dass die Höhle nicht durch einen Stein verschlossen ist, sodass die Akteure stets problemlos in den hinterszenischen Raum treten können. Erst ganz zum Schluss wird deutlich, dass die Höhle sogar einen zweiten Eingang besitzt, der sich wohl zum Meer hin öffnet. Der geblendete Zyklop droht hier (704–707) nämlich von der Anhöhe mit Felsbrocken nach den Flüchtenden zu werfen und dazu die wohl tunnelartige Höhle zu durchqueren (707): δι' ἀμφιτρήτος τῆσδε προσβαίνων ποδί – „durch diesen auf beiden Seiten durchbohrten (Felsen?) zu Fuß hinaufsteigend“. Das in diesem Vers verwendete Wort ἀμφιτρής (wörtlich „auf beiden Seiten durchbohrt“) ist, wie bereits oben (Anm. 32) angemerkt, nur noch einmal in der erhaltenen Literatur verwendet, nämlich in einem bereits besprochenen Vers (19) aus dem sophokleischen *Philoktet*. Viele Forscher⁷⁷ sind der Meinung,

⁷³ Z. B. δόμοι (23. 129. 455. 679); στέγαι (29); μέλαθρα (491. 512). Vgl. auch Jobst 1970, 57.

⁷⁴ Z. B. αὔλιον bzw. αὔλια (222. 345. 593); ἄντρον bzw. ἄντρα (22. 87. 100. 118. 206. 252. 255. 375); ἄντρα πετρηρεφῆ (82); πέτρα (195. 197. 324. 407. 666); φάραγξ (668). Dazu auch πέτρινα μέλαθρα (491). Vgl. auch Jobst 1970, 57.

⁷⁵ Nicht nur finden der riesenhafte Zyklop, seine Schafherde, die Satyrn und die Griechen darin Platz, sie bietet nach Auskunft des Silens auch zahlreiche Schlupfwinkel, in die man sich flüchten könne ([...] εἰσι καταφυγαὶ πολλαὶ πέτρας [197]; dazu auch die Aussage des Odysseus: ἄλλοι δ' ὅπως ὄρνιθες ἐν μυχοῖς πέτρας/πτίξαντες εἶχον, [...] [407 f.]).

⁷⁶ Jobst 1970, 59 geht sogar davon aus, dass die Höhle „nach den Spielangaben des Dichters [...] nicht allzu groß sein“ konnte.

⁷⁷ Zuerst wohl Dale 1956, 106. Dazu z. B. auch Jobst 1970, 51; Seaford 1982, 171 und ders. 1984, 225; Lämmle 2011, 650. 657 und dies. 2013, 329. Anders aber Müller 1991 (dazu s. auch Anm. 32). Biehl 1986, 237 bestreitet gar, dass die Höhle zwei Ausgänge besitze, und meint, dass es sich um einen natürlichen Pfad handle, der durch das ringsherum verstreute Felsgestein hindurchführe. Es erscheint allerdings fraglich, ob ἀμφιτρής wirklich diese Bedeutung haben kann. Sein Argument, dass gemäß der Handlung ein zweiter Eingang eigentlich unpassend wäre, verfängt nicht unbedingt. Es liegt möglicherweise ein komisches Potential in der Tatsache, dass Odysseus und seinen Männern nicht nur ein Ausgang, sondern sogar zwei zur Verfügung gestanden hätten, sodass es eigentlich nicht zum Verspeisen der Gefährten und der Blendung des Zyklopen hätte kommen müssen. Vgl. Dale 1956, 105; Lämmle 2011, 656 f.

dass hier eine Anspielung auf eben jenes Stück vorliegt, sodass der *Kyklops* mit einiger Wahrscheinlichkeit bald nach 409 v. Chr. aufgeführt worden sein muss.

Auch in diesem Satyrspiel lässt sich eine scharfe Trennung zwischen menschlicher Kultur und Natur feststellen. Zwar wird der Naturraum, in dem das Stück spielt, zumindest in der Parodos relativ positiv beschrieben, es wird aber deutlich, dass dies kein geeigneter Ort für Menschen ist. Vielmehr ist die Insel die Heimat der fast tierartigen Zyklopen (und zunächst auch unfreiwillig die der ebenfalls halbtierischen Satyrn). Im Gegensatz zur ambivalenten Stellung der Höhle des Philoktet bleibt die Höhle des Zyklopen in höherem Maße eine kulturlose und tierische Behausung. Dies wird explizit in der oben angeführten Beschreibung des Silens herausgestellt.

Aristophanes

Vögel

Von den erhaltenen Komödien des Aristophanes sind vor allem die *Vögel* für unsere Fragestellung interessant. Dieses Stück hat an den Großen Dionysien des Jahres 414 v. Chr. den zweiten Platz belegt. Die Handlung lässt sich folgendermaßen grob umreißen:

Die beiden Athener Euelpides und Peisetairos, deren sprechende Namen man vielleicht mit „Optimist“ und „Ratefreund“⁷⁸ übersetzen könnte, sind ihrer Stadt und der dort herrschenden Prozesssucht (φιλοδικία) überdrüssig und begeben sich daher zu Tereus, der der Sage⁷⁹ nach einst ein Mensch war, dann aber in einen Wiedehopf verwandelt wurde und nun der König der Vögel ist. Da Tereus sowohl die menschliche Gesellschaft als auch die der Vögel kennt, erhoffen sich Euelpides und Peisetairos von ihm einen guten Rat, wo sie einen ruhigeren und weniger geschäftigen Ort (τόπος ἀπράγμων; Av. 44)

⁷⁸ Vgl. Zimmermann 2006, 122.

⁷⁹ Die vielleicht bekannteste Version dieser Sage stammt aus den *Metamorphosen* (6, 424–674) Ovids. Tereus war der König der Thraker und mit Prokne verheiratet. Er beehrte jedoch auch seine Schwägerin Philomela, die er vergewaltigte, anschließend einsperrte und deren Zunge er herauschnitt, damit sie Prokne die Schandtaten nicht schildern konnte. Philomela wob ihre Geschichte jedoch in ein Gewand ein und konnte Prokne so das Verbrechen des Tereus mitteilen. Prokne befreite daraufhin ihre Schwester und gemeinsam setzten sie Tereus seinen Sohn Itys zum Mahl vor. Zeus verwandelte sie schließlich in Vögel: Tereus in einen Wiedehopf, Prokne in eine Nachtigall und Philomela in eine Schwalbe. Diese Geschichte muss man wohl als bekannt voraussetzen, wenngleich Tereus in den *Vögeln* des Aristophanes weit positiver dargestellt wird und er sich sogar darüber beschwert, dass ihn Sophokles in seiner wenige Jahre zuvor aufgeführten Tragödie *Tereus* (vgl. dazu Dunbar 1995, 139–141; von dieser Tragödie sind die Fragmente 581–595b TrGF erhalten) zu negativ wegkommen ließ: Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλῆς λυμαίνεται/ἐν ταῖς τραγῳδαίαισιν ἐμὲ τὸν Τηρέα. (Ar. Av. 100 f.).

finden können.⁸⁰ Der nennt ihnen tatsächlich eine geeignete Stadt am Roten Meer (Av. 143–145) sowie einige weitere griechische Städte, die jedoch den beiden Athenern nicht genehm sind. Schließlich stellt er den beiden auch das Leben der Vögel als positiv dar ([...] οὐκ ἄχαρις εἰς τὴν τριβὴν; 156) und Euelpides stimmt mit ein (ὕμεις μὲν ἄρα ζῆτε νυμφίων βίον; 161). Peisetairos als typischer Athener erkennt sofort die gute Lage und die potentielle Macht der Vögel und ersinnt ein Vogelimperium, von dem er mit Tereus' Hilfe auch die zunächst skeptischen übrigen Vögel überzeugen kann. Man errichtet eine Stadt in den Wolken, die Peisetairos Νεφελοκοκκυγία (819; im Deutschen meist mit „Wolkenkuckucksheim“ übersetzt) nennt. Diese befindet sich zwischen der Erde der Menschen und der himmlischen Sphäre der Götter, sodass die Vögel die Opferdämpfe, von denen sich die Götter ernähren, abfangen und so die Götter aushungern können. Diese senden bald auch eine Gesandtschaft bestehend aus dem aristokratischen Poseidon, dem proletarischen Herakles und einem Triballer, einem barbarischen Gott, der nicht einmal richtig Griechisch spricht. Von diesen verlangt Peisetairos das Zepter des Zeus und die Basileia (die Königin) zur Frau, was ihm der hungrige Herakles und der Triballer gewähren. Die Komödie endet mit der triumphalen Hochzeit des Peisetairos mit Basileia, wodurch dieser zum neuen Herrscher der Welt wird.

Als Szenerie⁸¹ am Anfang des Stücks, die für unsere Zwecke am wichtigsten ist, muss man sich wohl ein Waldstück und einen felsigen Untergrund vorstellen. Dies wird bereits im ersten Vers deutlich, wo von einem Baum (δένδρον) die Rede ist und schon durch dieses Wort eine erste Verortung der Handlung in der Natur vollzogen wird. Im Folgenden ist auch von Felsen ([...] κατὰ τῶν πετρῶν/ἡμᾶς ἔτ' ἄξει; [...]; 20 f.) die Rede, die auf dem Weg zur Wohnung des Tereus liegen. Die Felsen selbst müssen wohl tatsächlich auf der Bühne zu sehen gewesen sein, denn Euelpides fordert Peisetairos dazu auf, gegen sie zu treten ([...] τῷ σκέλει θένε τὴν πέτραν; 54) bzw. mit einem Stein, der wohl ebenfalls als Requisite auf der Bühne lag, dagegen zu stoßen (σὺ δ' οὖν λίθῳ κόψον λαβών. [...]; 56).⁸² Der Felsen, an den Peisetairos hier klopft, scheint der Eingang zum Nest des Tereus gewesen zu sein. Dieser Eingang dürfte zudem mit Zweigen oder Ähnlichem ausgestaffiert gewesen sein.⁸³ Dies wird aus verschiedenen Aussagen ersichtlich: Zum einen spricht der Wiedehopf Tereus vom Bühnenhintergrund aus, bevor er aus der Tür hinaustritt, die Worte (92): ἄνοιγε τὴν ὕλην, ἵν' ἐξέλθω ποτέ. –

⁸⁰ Zu Reflexen auf die generell angenommene Umtriebigkeit der Athener sowie konkret zur in dieser Zeit stattfindenden Sizilischen Expedition (415–413 v. Chr.) in den *Vögeln* vgl. Zimmermann 1983, 66–72.

⁸¹ Eine ähnliche Beschreibung findet sich etwa auch bei Craik 1990, 83 f.; Dunbar 1995, 16–19. 130–132; Althoff 2003, 130–133.

⁸² Vgl. Althoff 2003, 131.

⁸³ Vgl. ebd.

„Öffne den Wald, damit ich dann hinaustreten (kann).“ Hier liegt ein Wortspiel mit dem Begriff ὕλη, der unter anderem „Gehölz“ oder „Wald“ bedeutet, und dem Wort πύλη, das einen Türflügel oder eine Eingangstür bezeichnet, vor.⁸⁴ Auf das Nest des Wiedehopfs Tereus, in dem er mit seiner Gattin Prokne, der Nachtigall, lebt, wird im Folgenden an mehreren Stellen⁸⁵ mit λόχη („Dickicht“; „Gebüsch“) angespielt.

Ein wichtiges Element der Naturdarstellung ist auch die Kostümierung des Chors, die in dieser Komödie besonders aufwändig gestaltet gewesen sein muss. Der Chor besteht nämlich aus insgesamt 24 individuell genannten Vögeln (297–304), die in der Parodos nacheinander auftreten und wohl auch unterschiedlich maskiert gewesen sein dürften.⁸⁶ Interessanterweise werden die Vögel in einer bestimmten Ordnung von Tereus aufgerufen und zwar nach den Bereichen gegliedert, von denen sie ihre Nahrung gewinnen, sodass in dieser Arie eine gewisse Einteilung der Landschaft vorliegt.⁸⁷ Darunter befinden sich sowohl Kulturlandschaften wie Äcker (230–236) und Gärten (238 f.) als auch naturbelassenere Orte wie Berge (240 f.), Sümpfe (244 f.), Wiesen (245–249) und die Küste (250 f.).

Darüber hinaus zeigt sich der Charakter des Tierchores auch in seinen Liedern, die zwar durchaus in menschlicher, griechischer Sprache gehalten sind, aber Koloraturen enthalten, die den Vogelgesang nachahmen und dann teilweise in ein artikuliertes Wort übergehen.⁸⁸ Besonders viele solcher Koloraturen enthalten die Lieder des Tereus, die teilweise den natürlichen Gesang eines Wiedehopfs nachahmen.⁸⁹

Sehr kunstvoll imaginiert der Chor einen *locus amoenus* in der Ode der Parabase (737–751):

Μοῦσα λοχηαία,
τιοτιοτιοτιοτίγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νά-
παισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,

⁸⁴ Vgl. z. B. Dunbar 1995, 161. Das Wortspiel erklären allerdings bereits die Scholien RVEΓ zu dieser Stelle.

⁸⁵ Z. B. 202. 207. 265. 737 (Μοῦσα λοχηαία als Bezeichnung der Nachtigall).

⁸⁶ Vgl. Dunbar 1995, 15 f.

⁸⁷ Vgl. Elliger 1975, 275. Er scheint hier allerdings nicht ganz richtig zu liegen, wenn er von „Nistplätzen“ spricht.

⁸⁸ Z. B. ποποποποποποποπο ποῦ μ' ὅς ἐκάλεσε; [...] (310); τιτιτιτιτιτιτι τινα λόγον ἄρα ποτὲ/πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων; (314 f.).

⁸⁹ Z. B. ἐποποποῖ ποποποποῖ ποποῖ/ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ (228 f.); τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ (237). Vgl. Dunbar 1995, 154. 213 f.

τιοτιοτιοτιοτίγξ,
 ἰζόμενος μελίας ἔπι φυλλοκόμου,
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,
 δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
 Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω
 σεμνά τε Μητρὶ χορεύματ' ὀρεῖα,
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ,
 ἔνθεν ὥσπερ εἰ μέλιττα
 Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν αἰεὶ
 φέρων γλυκεῖαν ὥδαν,
 τιοτιοτιοτίγξ.

Muse des Gebüsches,⁹⁰
 tiotiotiotiotinx,
 mit facettenreichem Gesang⁹¹, mit der ich in Wald-
 tälern und auf Berggipfeln,
 tiotiotiotiotinx,
 sitzend auf der dichtbelaubten Manna-Esche,
 tiotiotiotiotinx,
 aus meiner hellsingenden/trillernden Kehle der Gesänge
 heilige Melodien dem Pan hervorbringe
 und die ehrwürdigen Reigentänze für die Mutter der Bergwelt,
 tototototototototinx,
 von dort, wo Phrynichos einer Biene gleich
 stets die Frucht ambrosischer Lieder abweidete
 und eine süße Weise davontrug,
 tiotiotiotinx.

Die Naturbeschreibung ist in diesem Chorlied rein literarisch und wird kaum eine Entsprechung in der Bühnenmalerei gehabt haben. Als *locus amoenus* wird in der Ode die unberührte Bergwelt mit ihren Waldtälern imaginiert und als konkrete Baumart die Manna-Esche (μελία) genannt. Zudem findet sich der Topos vom Dichter, der seine Lieder von der Blumenwiese der Musen pflückt, wie eine Biene den Honig sammelt.⁹²

Die Antode (769–784) hat den Gesang von Schwänen und dessen Wirkung auf die Natur und die Götter zum Thema.

⁹⁰ Gemeint ist wohl die Nachtigall, die in Büschen nistet. Vgl. auch Dunbar 1995, 462 für eine Diskussion.

⁹¹ Für diese Bedeutung des Wortes ποικιλός vgl. Dunbar 1995, 463.

⁹² Dieser Topos findet sich in Bezug auf Phrynichos bei Aristophanes auch in den *Wespen* 220 und den *Fröschen* 1298–1300. Vgl. dazu allgemein z. B. Waszink 1974 sowie Berrens 2018, 363–376.

τοιάδε κύκνοι,
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,
 συμμιγῇ βοὴν ὁμοῦ πε-
 ροῖσι κρέκοντες ἴαχον Ἀπόλλω,
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,
 ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἑβρον ποταμόν,
 τιοτιοτιοτιοτίγξ,
 διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·
 πτῆξε δὲ ποικίλα φῦλα τὰ θηρῶν,
 κύματά τ' ἔσβεσε νήνεμος αἶθρη,
 τοτοτοτοτοτοτοτοτοτίγξ·
 πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὀλυμπος·
 εἶλε δὲ θάμβος ἄνακτας· Ὀλυμπιάδες δὲ μέλος Χάριτες
 Μοῦσαί τ' ἐπώλόλυσαν,
 τιοτιοτιοτίγξ.

Solches ließen die Schwäne,
 tiotiotiotiotinx,
 zu Ehren Apollons erklingen und zusammen mit ihren Flügel(schlägen)
 vermischt gaben sie einen Ruf von sich,
 tiotiotiotiotinx,
 sitzend am Ufer den Fluss Ebro entlang,
 tiotiotiotiotinx,
 drang durch den Dunst des Äthers ihr Rufen;
 es duckten sich aber ängstlich die bunten Scharen wilder Tiere
 und der windstille Äther löschte die Wogen,
 tototototototototinx;
 der ganze Olymp aber hallte dazu wider;
 Staunen ergriff die herrschenden (Götter); die olympischen Chariten aber
 und die Musen jauchzten dazu ein Lied,
 tiotiotiotinx.

Als geographischer Raum wird hier der Nordosten Griechenlands evoziert, was durch die Nennung des Flusses Ebro in Thrakien und des Olymps gelingt. Auffällig ist die Verbindung von Naturelementen und göttlichen Wesen wie dem Adressaten des Schwanengesangs Apollon, den übrigen Göttern am Olymp sowie den besonders hervorgehobenen Chariten und Musen, wodurch die Anmut und die Kunstfertigkeit des Schwanengesangs betont werden. Diese Sakralisierung des Naturraumes konnte bereits in den zuvor besprochenen Tragödien des Sophokles festgestellt werden.

Interessant ist auch das Verhältnis des Menschen zur Natur in dieser Komödie. Im Vergleich etwa zum sophokleischen *Philoktet* wird die Natur in den *Vögeln* eher zu einem Sehnsuchtsort und steht im Gegensatz zum negativ besetzten hektischen Leben in der Großstadt Athen. Ähnlich ist jedoch der Einfluss des Menschen auf die Natur, die hier – wohl auch gattungsbedingt – noch deutlicher herausgestellt wird. Dies kann man zum einen an der Figur des Peisetairos festmachen, der sofort, nachdem er die Welt der Vögel als angenehmen Zufluchtsort erkannt hat, diese nach menschlichem Vorbild umgestalten will und damit kurioserweise den hektischen und geschäftigen Zustand, vor dem er eigentlich fliehen wollte, in noch extremerer Form herstellt. Dieses Verhalten ist ebenfalls in der Figur des Wiedehopfs Tereus angelegt, der ohnehin ein Mittler zwischen der Welt der Vögel und der der Menschen ist. Dies zeigt sich rein äußerlich in seinem Kostüm, das – wie die Reaktion des Euelpides und des Peisetairos auf sein erstes Auftreten (93–106) zeigt – eher eine notdürftige Verkleidung aus einigen wenigen Federn und einem wohl lächerlich wirkenden Schnabel⁹³ gewesen sein dürfte, unter der man den Menschen noch gut erkennen konnte. Ähnlich improvisiert wirkte wohl auch das Kostüm des Peisetairos und des Euelpides (801–808) nach ihrer Verwandlung in Vögel mittels eines Würzelchens (654 f.).

Tereus hat zudem als einziger Vogel einen Diener, was damit begründet wird, dass er einmal ein Mensch war (74 f.). Darüber hinaus beschreibt Tereus, als er Euelpides und Peisetairos in sein Nest bittet, dieses so, als handle es sich um ein Haus (640–643):⁹⁴

[...] πρῶτον δέ γε
εἰσέλθ' εἰς νεοττιάν τε τὴν ἐμὴν
καὶ τὰ μὰ κάρφη καὶ τὰ παρόντα φρύγανα,
καὶ τοῦνομ' ἡμῖν φράσατον. [...]

[...] Zunächst aber
tretet nun in mein Nest
und zu meinem dürren Stroh und dem trockenen Holz, das dort liegt,
und sagt uns beide eure Namen. [...]

Die bedeutendste Kulturleistung des Tereus ist jedoch, dass er die Vögel durch seinen langen Umgang mit ihnen die Sprache der Menschen gelehrt hat, sodass sie keine Barbaren – wie er es selbst sagt – mehr sind.⁹⁵ Natürlich

⁹³ τὸ ῥάμφος ἡμῖν σου γέλοιον φαίνεται. (99).

⁹⁴ Vgl. Dunbar 1995, 415.

⁹⁵ ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ ἐδίδαξα τὴν φωνήν, ξυνὼν πολὺν χρόνον. (199 f.).

ist die Fähigkeit des Chores, sich in griechischer Sprache ausdrücken zu können, schon aus Gründen der Aufführung eine praktische Notwendigkeit. Aristophanes geht in dieser Komödie jedoch nicht stillschweigend darüber hinweg, sondern entwickelt eine ‚rationale‘ Erklärung dafür, warum die Tiere auf eine zivilisatorisch höhere Stufe gestellt sind. Wie es auch in den sophokleischen Tragödien festgestellt werden konnte, kann die prinzipielle Trennung der Natur und der menschlichen Kultur bis zu einem gewissen Grade überwunden werden. Eine Voraussetzung dafür ist aber, dass der Mensch seine Menschlichkeit zumindest teilweise aufgibt und Teil der Natur wird. Die Natur wiederum erfährt durch das Wirken des Menschen ebenfalls eine Veränderung, sodass sich beide Bereiche einander anpassen.

Fazit und Ausblick

Es wäre vermessen, anhand dieser vier untersuchten Stücke allgemeingültige Aussagen zu Naturdarstellungen im attischen Drama oder gar zum Naturverständnis in Athen gegen Ende des fünften vorchristlichen Jahrhunderts treffen zu wollen. Bei allen Unterschieden im Detail, die nicht nur dem jeweiligen Plot, sondern sicherlich auch der Tatsache geschuldet sind, dass es sich um Stücke aus allen drei Gattungen des Dramas sowie von drei verschiedenen Dichtern handelt, lassen sich aber doch gewisse Gemeinsamkeiten in der Naturdarstellung und -wahrnehmung erkennen, die im Folgenden noch einmal kurz zusammengefasst werden sollen.

Die genaue Inszenierung der Stücke ist im Einzelnen kaum sicher zu rekonstruieren, doch alle bieten gewisse Anhaltspunkte, wie man sich das Setting vorzustellen hat. Dies geschieht mithilfe „verbaler Bühnenmalerei“ oft am Anfang eines Stückes. Bereits mit wenigen Worten lässt sich so ein bestimmter Naturraum evozieren. Schattige Haine, feuchte Wiesen, klare Bäche, Vogelgesang und eine angenehme Brise lassen dabei an einen *locus amoenus* denken, Felsen, wilde Tiere und ein ungünstiges Klima kennzeichnen dagegen einen eher unwirtlichen Ort.

Die Natur wird oftmals relativ scharf von der Kultur der Menschen getrennt. Sie wird nicht allgemein zu einem Sehnsuchtsort, sondern kann höchstens vereinzelt für bestimmte Menschen zu einem solchen werden. Dies gilt etwa für den sophokleischen Oidipus, Euelpides und Peisetairos in den *Vögeln* des Aristophanes oder beispielsweise auch für Hippolytos in der gleichnamigen Tragödie des Euripides.⁹⁶ Dieses Stück wurde hier freilich nicht untersucht, weil sich die auf der Bühne sichtbare Handlung nicht in der Natur vollzieht.

⁹⁶ Zur Beziehung der einzelnen Personen zum Naturraum vgl. z. B. Ellinger 1975, 248–251.

Hält sich der Mensch für einen längeren Zeitraum oder gar dauerhaft in der Natur auf, gibt er in der Regel einen Teil seiner Menschlichkeit auf. So wird etwa Philoktet zu einem ‚Wilden‘, Tereus, Euepides und Peisetairos werden zu Vögeln und auch Oidipus passt sich gewissermaßen der ihn umgebenden Natur an, indem er mit seinem Tod zu einem Heros für Attika wird. Ähnliches gilt für die Bakchantinnen in den *Bakchen* des Euripides, die wie der *Hippolytos* in diesem Beitrag nicht ausführlicher besprochen wurden. Auch sie geben unter der Einwirkung des Dionysos ihre menschliche Kultur für einen gewissen Zeitraum auf, um in die Wälder des Kithairongebirges zu ziehen. Ein festes Element des Mythos nicht nur in dieser Tragödie, sondern auch in anderen antike Texten,⁹⁷ ist die Ablehnung, auf die Dionysos als ursprünglicher Vegetationsgott stößt und der Versuch, ihn aus den Städten der Menschen auszuschließen. Die Zyklopen und die Satyrn, die Tierisches und Menschliches in sich vereinen, können dagegen dauerhaft in der Natur leben.

Zugleich wird die Natur durch das Wirken des Menschen oftmals bis zu einem gewissen Grade ‚kultiviert‘. Dies gilt etwa für die Höhle des Philoktet, die auch Züge eines menschlichen Hauses erhält und entsprechend bezeichnet wird, oder für das Wirken der verwandelten Menschen auf die Welt der Vögel in der aristophanischen Komödie. Mensch und Natur passen sich so einander an und die ursprünglich scharfe Trennung zwischen beiden Bereichen wird teilweise aufgehoben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der sich wohl gattungsbedingt vor allem in der Tragödie zeigt, ist die Rolle der Natur als Bereich des Göttlichen. So werden bestimmte Pflanzen- oder Tierarten mit einer Gottheit verknüpft oder gewisse Naturelemente wie Quellen, Gebirge und Haine als einem Gott geweiht beschrieben. Diese Bereiche können ebenfalls scharf von der profanen Welt der Menschen abgegrenzt werden. Dies zeigt sich eindrücklich etwa im *Oidipus auf Kolonos*, aber beispielsweise auch in den *Bakchen* und dem *Hippolytos* des Euripides. So sind die Waldtäler des Kithairongebirges in den *Bakchen* durchaus als *locus amoenus* beschrieben,⁹⁸ allerdings ausschließlich den Bakchantinnen vorbehalten. Die Katastrophe tritt ein, wenn sich Pentheus unerlaubt in diesen Bereich begibt. Ebenso ist die unberührte Wiese, von der Hippolytos der Artemis einen Blumenkranz geflochten hat, nicht von jedem zu betreten (*Hipp.* 73–81):

σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου
 λειμῶνος, ὃ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
 ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ

⁹⁷ Z. B. Homer, *Ilias* 6, 130–140, Scholien zu Aristophanes, *Acharner* 243a.

⁹⁸ Dies findet sich vor allem in den beiden Botenberichten, jeweils bevor die Bakchantinnen den männlichen Eindringling entdecken (677–727 bzw. 1048–1057). Vgl. Ellinger 1975, 254.

οὐτ' ἤλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
 μέλισσα λειμῶν' ἡρινὴ διέρχεται,
 Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
 ὅσοις διδακτὸν μηδὲν ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
 τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' αἰεί,
 τοῦτοίς δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.

Dir (i.e. Artemis) bringe ich diesen geflochtenen Kranz von einer unversehrten Wiese, oh Herrin, bereitet, wo es weder ein Hirte wagt, seine Schafe zu weiden, noch jemals ein Eisen (i.e. eine Sense) gekommen ist, sondern eine Frühlingsbiene die unversehrte Wiese durchheilt, die Scham aber den Garten pflegt mit Tropfen eines Flusses. Denjenigen, die man nichts lehren musste, sondern in deren Natur die Enthaltsamkeit immer in allen Belangen enthalten ist, denjenigen ist das göttliche Recht (gewährt hier Blumen) zu pflücken, den Schlechten aber nicht.

Die unberührte Wiese ist hier wie die Biene⁹⁹ ein Sinnbild für die sexuelle Enthaltsamkeit, für die Artemis ebenso wie ihr Anhänger Hippolytos steht, was ihn auch gewissermaßen außerhalb der menschlichen Gesellschaft stellt. Allen übrigen Menschen, die diese von Natur aus angelegte Eigenschaft nicht teilen, müssen sich von dieser Wiese fernhalten.

Notwendigerweise konnten in diesem Beitrag die Naturdarstellungen nur exemplarisch anhand einiger Stücke untersucht werden, in denen die Szenerie tatsächlich einen Naturraum zeigt. Es lohnte sich aber sicherlich in einer umfangreicheren Untersuchung weitere Werke, nicht zuletzt die *Bakchen* und den *Hippolytos* des Euripides, und Fragmente einzubeziehen, um die hier herausgearbeiteten Ergebnisse in einem größeren Kontext zu betrachten und zu prüfen.

Verwendete Editionen

Aischylos, *Tragoediae*, ed. M. L. West, Stuttgart 1990.

Aristophanes, *Fabulae*, Vol. I et II, ed. N. G. Wilson, Oxford 2007.

Aristoteles, *Poetics*. Editio maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries, ed. L. Tarán und D. Gutas, Leiden/Boston 2012 (= Mnemosyne Supplements 338).

Dion Chrysostomos, *Opera omnia*, Vol. II, ed. H. von Arnim, Berlin 1896.

Euripides, *Fabulae*, Vol. I–III, ed. J. Diggle, Oxford 1981–1994.

⁹⁹ Vgl. dazu Elliger 1975, 256 sowie Berrens 2018, 228.

- Homer, *Ilias*, Pars I, ed. M. L. West, Stuttgart/Leipzig 1998.
- Homer, *Opera*, Tomus V. *Hymni, Cyclus, Fragmenta, Margites, Batrachomyomachia, Vitae*, ed. T. W. Allen, Oxford 1946.
- Ovid, *Metamorphosen*, ed. W. S. Anderson, Berlin/New York ²1982.
- Scholia in Aristophanem* I 1B. In *Acharnenses*, ed. N. G. Wilson, Groningen 1975.
- Scholia in Aristophanem* II.3 *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Aves*, ed. D. Holwerda, Groningen 1991.
- Sophokles, *Fabulae*, ed. H. Lloyd-Jones und N. G. Wilson, Oxford 1990.
- Strabon, *Geographika*, Bd. 2, Buch V–VIII: Text und Übersetzung, hrsg. von S. Radt, Göttingen 2003.
- Thukydides, *Historiae*, Tomus II, Libri V–VIII, ed. H. S. Jones, Oxford 1942.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), Vol. 3. Aeschylus, ed. S. Radt, Göttingen 1985.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), Vol. 4. Sophocles, ed. S. Radt, Göttingen 1977.
- Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), Vol. 5.2. Euripides, ed. R. Kannicht, Göttingen 2004.
- Vitruve, *De l'architecture*. Livre V, texte établi, traduit et commenté par C. Saliou, Paris 2009 (= Collection Budé 393).
- Vitruve, *De l'architecture*. Livre VII, texte établi, traduit par B. Liou, M. Zuïghedau, commenté par M.-T. Cam, Paris 1995 (= Collection Budé 327).
- Xenophon, *Opera omnia*, Tomus II, ed. E. C. Marchant, Oxford 21949.

Bibliographie (Sekundärliteratur)

- Althoff, J. 2003. Die Inszenierung des Raumes in den „Vögeln“ des Aristophanes. In P. C. Bol und M. Kreikenbom (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000*: 123–141. Möhnese.
- Berrens, D. 2018. *Soziale Insekten in der Antike. Ein Beitrag zu Naturkonzepten in der griechisch-römischen Kultur*. Göttingen (= Hypomnemata 205).
- Biehl, W. 1986. *Euripides Kyklops*. Heidelberg.
- Craik, E. M. 1990. The Staging of Sophocles' Philoctetes and Aristophanes' Birds. In E. M. Craik (Hrsg.), *“Owls to Athens”. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*: 81–84. Oxford.
- Dale, A. M. 1956. Seen and Unseen on the Greek Stage. *Wiener Studien* 69: 96–106.
- Dunbar, N. 1995. *Aristophanes Birds*. Oxford.
- Elliger, W. 1975. *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*. Berlin/New York (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 15).
- Götte, H. R. 1995. Griechische Theaterbauten der Klassik. Forschungsstand und Fragestellungen. In E. Pöhlmann (Hrsg.), *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*: 9–48. Frankfurt (= Studien zur Klassischen Philologie 93).

- Götte, H. R. 2011. IX 1.2. Die Architektur des klassischen Theaters unter besonderer Berücksichtigung Athens und Attikas. In B. Zimmermann (Hrsg.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit: 474–484*. München (Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 7; Handbuch der griechischen Literatur der Antike 1).
- Green, J. R. und Handley, E. W. 1995. *Images of the Greek Theatre*. London.
- Handley, E. W. 1965. *The Dyskolos of Menander*. London.
- Jebb, R. C. 1928. *Sophocles. The Plays and Fragments. Part 2. The Oedipus Coloneus*. Cambridge.
- Jobst, W. 1970. *Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Wien.
- Kamerbeek, J. C. 1984. *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part 7. The Oedipus Coloneus*. Leiden.
- Kelly, A. 2009. *Sophocles: Oedipus at Colonus*. London (= Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy).
- Kingsley, P. 1995. *Ancient Philosophy, Mystery and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*. Oxford.
- Lämmle, R. 2011. IX 3. Das Satyrspiel. In B. Zimmermann (Hrsg.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit: 611–663*. München (Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 7; Handbuch der griechischen Literatur der Antike 1).
- Lämmle, R. 2013. *Die Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg.
- Lange, K. 2002. *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart (= Hermes Einzelschriften 86).
- Lesky, A. 1977. Vom Naturbild der griechischen Tragödie. In H. Bannert (Hrsg.), *Latinität und Alte Kirche. Festschrift für Rudolf Hanslik zum 70. Geburtstag: 171–186*. Wien (= Wiener Studien. Beiheft 8).
- Liddell, H. G., Scott, R. und Jones, H. S. (LSJ) 1996. *A Greek-English Lexicon*. Oxford.
- McDevitt, A. S. 1972. The Nightingale and the Olive. Remarks on the First Stasimon of Oedipus Coloneus. In R. Hanslik, A. Lesky und H. Schwabl (Hrsg.), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag: 227–237*. Wien (= Wiener Studien. Beiheft 5).
- Müller, C. W. 1991. Höhlen mit doppeltem Eingang bei Sophokles und Euripides. *Rheinisches Museum für Philologie* 134: 262–275.
- Reitze, B. 2017. *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*. Tübingen (= Drama 20).
- Rothwell, K. S. 2007. *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*. Cambridge.
- Schein, S. L. 2013. *Sophocles. Philoctetes*. Cambridge (= Cambridge Greek and Latin Classics).
- Schönbeck, G. 1962. *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.
- Seaford, R. 1982. The Date of Euripides' Cyclops. *Journal of Hellenic Studies* 102: 161–172.
- Seaford, R. 1984. *Euripides. Cyclops*. Oxford.

- Suksi, A. 2001. The Poet at Colonus. Nightingales in Sophocles. *Mnemosyne* 54: 646–658.
- Waszink, J. H. 1974. *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*. Opladen (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaftliche Vorträge G 196).
- Webster, T. B. L. 1956. *Greek Theatre Production*. London.
- Willink, C. W. 2001. Notes on the Parodos and Other Cantica of Euripides' "Cyclops". *Mnemosyne* 54: 515–530.
- Zimmermann, B. 1983. Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 9: 57–77.
- Zimmermann, B. 2006. *Die griechische Komödie*. Frankfurt.
- Zimmermann, B. 2011. IX.2. Die attische Tragödie. In ders. (Hrsg.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*: 484–610. München (Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 7; Handbuch der griechischen Literatur der Antike 1).