

Zeit und Raum in Senecas Tragödien : ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik

Autor(en): **Schmidt, Ernst A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **50 (2004)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-660884>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VII

ERNST A. SCHMIDT

ZEIT UND RAUM IN SENECAS TRAGÖDIEN EIN BEITRAG ZU SEINER DRAMATISCHEN TECHNIK

1. *Dramatische Zeit*

1.1. Der Zeitcharakter der Tragödien Senecas

Eine fundamentale Eigenart der dramatischen Struktur kann von Einsichten zweier Arbeiten her exponiert werden. Paul Friedländer sagte in einem Vortrag auf Werner Jaegers Naumburger Tagung über "Das Problem des Klassischen und die Antike": "Bei Seneca ist schon im Prolog alles vorhanden, πάντα ὄμοῦ, chaotisch, in dunkeln und schwer beladenen Worten."¹ Jo-Ann Shelton hat erkannt, daß die Zeit der Eingangsszenen weder des *Hercules* noch des *Thyestes* einen Teil der zeitlichen Sequenz bildet, in der die folgenden Akte sich vollziehen, sowie, daß, darüber hinaus, im *Hercules* die Ereignisse von Akt II² sich

¹ P. FRIEDLÄNDER, "Vorklassisch und Nachklassisch", in *Das Problem des Klassischen und die Antike*, hrsg. von W. JAEGER (Leipzig und Berlin 1931), 33-46; hier: 37. Der Kontext läßt nicht deutlich erkennen, ob Friedländer vom senecanischen Drama allgemein oder nur von der *Medea* spricht.

² Jo-Ann SHELTON, "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*", in *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), 257-269; hier: 258; sie spricht (258 und 261) versehentlich von "Act 1", indem sie übersieht, daß die "opening scene" selbst der erste Akt ist. Die weiteren Zitate und Verweise: 258-263, 266f. Sie bemerkt im übrigen zu Recht, daß es sich bei Senecas "opening scenes" gerade nicht um "expository prologues" handle (258). Daher ist überhaupt der Terminus 'Prolog' von dem jeweils ersten Akt bzw. der ersten Szene des ersten

nicht in zeitlicher Folge an die Eröffnungsszene anschliessen, ihr vielmehr vorausgehen. Sie spricht daher von "distortion of time", von "two points of perspective of the dramatic events". Seneca habe die Struktur des Stückes 'manipuliert', um gleichzeitige Ereignisse 'linear zu beschreiben' und sie den Zuschauer zu verschiedener Zeit zweimal, in verschiedener Perspektive, erleben zu lassen.

Diese Beobachtungen lassen sich verbinden und verallgemeinern: Die von Shelton als Simultaneität aufgefasste Beziehung der beiden Eingangsszenen zu dem Geschehen in den Akten II-V ist als Spezialfall und Spätform jener generellen Eigentümlichkeit des senecanischen Dramas zu begreifen, die Friedländer mit der Charakteristik dessen, was er Prolog nannte, als eines *πάντα ὁμοῦ* des ganzen Dramas zu fassen versuchte. Sofern man bei dem letzteren an die Ouvertüre einer Oper³ denken kann, legt sich der Vorschlag nahe, die (von Shelton zeitlich verstandene) Kongruenz der Handlungen in Eröffnungsszene und übrigen Stück im *Hercules* und *Thyestes*, also den beiden spätesten⁴ vollständigen Dramen, bzw. das Nacheinander zweier Aspekte einer einzigen Handlung im Ablauf des Stückes nicht so sehr als Strukturmanipulation und Zeitverzerrung, geschweige als "distortion of *dramatic time*"⁵ zu erklären, als vielmehr sowohl für diese als auch für die anderen (und früheren) Tragödien eine dem Nacheinander in der Musik und der Lyrik näherstehende eigene Struktur anzunehmen und daher auch generell die Bedeutung der natürlichen Zeit für das dramatische Geschehen einzuschränken. Das Nacheinander von eröffnendem und den

Aktes fernzuhalten. Man missversteht Senecas Stücke bereits, wenn man die ersten Akte bzw. Szenen nicht nur Prologe nennt, sondern auch wirklich meint, was man sagt.

³ Vgl. dazu die präziseren Ausführungen von Werner Schubert in diesem Band S.393, bes. Anm.40.

⁴ Ich folge in der relativen Datierung der Stücke J.G. FITCH, "Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307 und betrachte sie im folgenden auch in der von ihm etablierten relativen Folge.

⁵ So J.-A. SHELTON (o.Anm.2), 267, Anm.9; Hervorhebung EAS.

weiteren Akten ist nicht chronologisch-kausale Handlungsfolge, sondern ein Zuerst und ein Später für den miterlebenden und verstehen sollenden Zuschauer: Akt I und die weiteren Akte deuten sich gegenseitig, und zwar so, dass die Grundlegung den Anfang bildet. Es stellt sich also die Frage nach der Weise der 'Präsenz' des ersten Akts oder der ersten Szene in den folgenden Akten, wobei diese Präsenz nicht als koextensive Simultaneität zweier Handlungen in natürlicher Zeit aufzufassen wäre.

Der erste Akt des frühesten Stückes, des *Agamemnon*, steht einerseits einem traditionellen Dramenprolog noch ganz nahe⁶ und ist doch andererseits vom ersten Akt des späten *Thyestes* nicht wirklich abzugrenzen. Der Schatten Thyests beschreibt und erklärt die Szene, gibt Aufschluss über die Vergangenheit, stellt sich als verantwortlich für das folgende Geschehen dar (Zeugung des Aegisthus: *Ag.* 28-36 und 48b-49a) und stachelt zu der entsprechenden Handlung an (v.49b-52); er kennt die bevorstehenden Ereignisse, von denen er im Futur (v.43 f.) und im Präsens spricht (v.39-43. 45b/46.48a). Er redet Aegisthus geradezu im Augenblick vor der Mordtat an:

*quid pudor vultus gravat?
quid dextra dubio trepida consilio labat?
quid ipse temet consulis torques rogas,
an deceat hoc te? respice ad patrem: decet* (v.49b-52).

Die präsentischen Aussagen und die Apostrophe sind mit Handlungsmomenten der folgenden Akte gleichzeitig bzw. wären dies, wenn es sich um reale Präsentien in natürlicher Zeit und wirkliche Anrede handelte. Doch als Äusserungen im Munde des Totengeistes sind sie 'vergegenwärtigtes' Zukunftswissen, bzw., besser, präsent ohne zeitliche Kategorien. So ist nicht nur die folgende Handlung bereits hier präsent, sondern auch der Monolog des Thyestschattens bleibt im Folgenden präsent, zumal in der ersten Replik Ägisths (z.B. *Ag.* 226-238), in der einzigen

⁶ Vgl. Kurt ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, *Noctes Romanae* 9 (Bern und Stuttgart 1960), 11-19: Vergleich (der freilich gerade auch die Differenzen herausarbeitet) mit dem Prolog von EUR. *Hecuba*.

Szene, in der Agamemnon auftritt (v.782-807), und in der visionären 'Mauerschau' Cassandras (v.873: *video*, wie Thyestis Umbra v.46) in das hinterszenische Mordgeschehen (v.867-909; vgl. bes. v. 907a: *est hic Thyestae natus* und, zu v.50, v.890-1). Aegisthus folgt auch darin seinem Vater, dass auch er von zukünftigem Geschehen, dem Auftritt der Cassandra im Schwarm trojanischer Frauen, einmal im Präsens spricht (v.253-255), einem Ereignis, das erst in v.586-8 und 782-807 szenisch geschieht. Schon für den Beginn des zweiten Akts ist der Eingangsmonolog notwendiger Hintergrund. Denn auch nach dem abrupten Einsatz Clytemestras mit *Quid, segnis anime, tuta consilia expetis?* (v.108) wird die Szene keinmal 'datiert' und gibt es keine Anspielung auf eine Nachricht von Agamemnons Rückkehr. Die Einordnung ergibt sich dem Zuschauer, weniger chronologisch als thematisch, unmissverständlich vom Monolog des Thyestschattens her.

Das *Phaedra*-Drama wird von einer Arie Hippolyts eröffnet, einer Erfindung, deren Einzigartigkeit in Senecas tragischem Werk sich im Horizont der Überlegungen dieses Abschnitts relativiert. Sie exponiert das Stück weder wie ein traditioneller Prolog noch im Sinn einer zeitlich-ursächlichen Voraussetzung, sondern lyrisch-symbolisch. Hippolytus stellt sich so als Jäger dar, dass die 'Lebensform' Jagd für seinen 'Charakter' steht.⁷ Indem das lyrische Bild der attischen Landschaft als Jagdlebensform und gesonderter Herrschaftsbereich der Diana verstanden wird, ist der Abgang des Jünglings dorthin Aufbruch in eine symbolische Gegenwelt zur Bühne, zu Palast und Stadt Athen. Die dramatische Funktion von Hippolyts Auftritt besteht daher im Grunde darin, seinen Abgang zu motivieren und zwar als konstitutiv für das Drama insgesamt. Gegenüber dem die Stadt Athen umgebenden Bergland als der Welt des Jägers Hippolytus, seinem gleichsam natürlichen Ort, präsentieren Athen und

⁷ Vgl. Wolf-Lüder LIEBERMANN, "Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung", in *Musik und Dichtung*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt am Main, etc. 1990), 63-86; hier: 81-86.

insbesondere der Königspalast wesensfremde Welt. Auf diese Weise bildet die Jagd- und Abgangsarie zuerst eine Folie für die nächste Szene, den Auftritt der Königin, dann für alles weitere Geschehen.⁸

Es ist unangemessen, sich als die Pointe der Szenenfolge vorzustellen, Phaedra habe Hippolytus um Augenblicke verfehlt. Die Gegenüberstellung der beiden Szenen im Nacheinander ist keine pragmatisch-dramaturgische Folge im Zeitkontinuum eines Handlungszusammenhangs, sondern emblematische Antithese. So ist auch Hippolyts Jagd in Attikas Wäldern während der folgenden Szenen kein Hintergrundgeschehen; dem Zuschauer ist allein die Unerreichbarkeit des Jägers für seine Stiefmutter präsent. Wenn der Jüngling dann im zweiten Akt (v.424 ff.) die Bühne betritt und an Dianas Altar betet, ist er nicht von der Jagd zurückgekehrt, zu der er am Ende der ersten Szene aufgebrochen ist, also nach weniger als einer Stunde von Marathon und Sunion und all den anderen attischen Gegenden, die die Jagdarie genannt hatte. Vielmehr ist der Diana-Altar eine lakonische Formel für die in der Arie breit ausgeführte Lebensform der Jagd; der Zusammenhang der beiden Szenen ist semantischer Natur, kein zeitlicher Zusammenhang, keine Handlungspragmatik.

Auch im *Oedipus* steht der erste Akt, zuerst ein Monolog des Königs, dann Dialog zwischen ihm und Iocasta, ausserhalb des eigentlichen dramatischen Geschehens. Das Wüten der Pest und das ihm selbst geltende Orakel lasten schwer auf dem Herrscher und verbinden sich ihm, in der Beobachtung eigener Unversehrtheit inmitten allgemeinen Sterbens (v.32-34), zu Schuldbewusstsein und Schicksalsangst.⁹ Unwissend-hellsichtig nehmen seine Worte *fecimus caelum nocens* (v.36b) und *linque [...]* /

⁸ Vgl. VERF., "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik", in *WS 114* (2001), 341-360; hier: 353-355.

⁹ Vgl. *L. Annaeus Seneca. Oedipus*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Konrad HELDMANN (Stuttgart 1974), Nachwort 131. Vgl. die ausgezeichnete Analyse bei K. ANLIKER (o.Anm.6), 29-35; bes. 30 f.: "Die Absicht Senecas ist

tabifica caeli vitia quae tecum invehis / infaustus hospes, profuge iam dudum ocius — / vel ad parentes (v.78b-81a) das ganze Drama und sein Ende, die Entscheidung des Wissenden, seine Blendung als langsamen Tod, und seinen Weg in das Exil, vorweg, sind mit diesen kongruent. Zu vergleichen sind insbes. *i profuge vade* (v. 1051a) — *mitior caeli status / posterga sequitur* (v.1054b-1055a) — *mortifera mecum vitia terrarum extraho* (v.1058).

Der Sonderstatus des Eingangs der *Medea* ist von besonderer Evidenz. Die den eröffnenden Monolog haltende Titelheldin ist nicht die des gleich nach dem Chorlied folgenden zweiten Aktes, geschweige denn in einem Zustand der Sorge und Angst, wie er Akt II vorangeht, sondern die Medea des ganzen Stückes; anders gesagt: Die Medea des zweiten und der folgenden Akte weiss nichts von den Worten der Medea des Eingangsmonologs.¹⁰ Die Überbietung aller bisherigen Verbrechen, der Tod der Braut Iasons und des Schwiegervaters sind explizit präsent, der Kindermord ominös impliziert in v.22a/23b-26a, bes. den Worten *parta iam, parta ultio est: / pepereri* (v.25b/ 26a), in v.50: *maiora iam me scelera post partus decent* und, noch deutlicher in v. 53b/54a: *quo virum linques modo? / hoc quo secuta es*: d.h. der Zerstückelung des Bruders, dessen Leichenteile der eigene Vater auflesen musste, auf der Flucht mit Iason, soll eine Tat entsprechen, wenn sie von Iason scheidet, wozu v.957 zu vergleichen ist: *fratri patri- que quod sat est, pepereri duos*. Dieser Eingangsmonolog steht in seiner Beziehung zu den Akten der Dramenhandlung in enger

nun ja diese, seinen Oedipus schon jetzt, im Prolog, wenn nicht zu einer Ahnung der wahren Zusammenhänge zu führen, so doch in einer Verfassung vorzuführen, welche die Einsicht in diese Zusammenhänge beinahe voraussetzen *scheint* und jedenfalls den Leser immer wieder daran erinnert.“ — “Die Furcht hat sich so sehr intensiviert, daß das Gefürchtete sich zur Wirklichkeit verdichtet —, die es tatsächlich längst geworden ist. Die Grenze zwischen Erwartetem und tatsächlich Eingetretenem verwischt sich: Oedipus steht als Angeklagter da, seine Verbrechen haben die Luft verpestet. Wir erinnern uns hier an das Ineinanderfließen von Jetzt und Bald im Prolog des Thyestes.”

¹⁰ Vgl. K. ANLIKER (o.Anm.6), 35-44; bes. 35: “das Drama (beginnt) gleich mit einem Fortissimo der Raserei [...]. Eine allmähliche Steigerung im Stück gegenüber dem Prolog ist da allerdings nicht mehr möglich.”

Analogie zum Monolog der Juno im *Herc.f.* und dem Auftritt des Tantalusschattens mit der Furie im *Thy.* und stellt also eine Weiterentwicklung von Oedipus' eröffnendem Monolog hin zur Form der ersten Akte der spätesten Dramen dar.¹¹

Der Monolog der Hecuba in den *Troades* und der anschließende Kommos, ein Amoibaion zwischen dem Chor der gefangenen Trojanerinnen und der Königinwitwe anstelle des ersten Chorlieds, ähneln innerhalb des senecanischen Dramencorpus der Eingangsarie des Hippolytus in der *Phaedra* dramaturgisch am stärksten. Die Klage der Frauen gibt ein Situationsbild von Troja nach der Eroberung, ohne jedoch die eigentliche dramatische Handlung zu exponieren.¹² Das geschieht erst mit dem Auftritt des Boten, der von der Forderung des toten Achill berichtet. Die Eingangsszene steht daher zu den folgenden Akten in keinem festzulegenden Zeitverhältnis, sondern stellt an den Beginn des Stückes ein Emblem¹³ und daher eine emblematische und nicht chronologisch-kausale Exposition der Dramenhandlung. Die scheinbare Simultaneität einerseits eines länger andauernden Zustands, andererseits eines kürzeren Ereignisses zwischen dem Monolog am Anfang und Handlung wie Bericht der folgenden Akte ist nicht Zeiterlegung in zwei im Nacheinander gezeigte Simultanstränge,¹⁴ sondern Hintergrund und Vordergrund, doppelte Spiegelung aus zwei einander

¹¹ Vgl. zur genaueren Analyse des Eingangs der *Medea* u. S. 334f.

¹² Vgl. William H. OWEN, "Time and Event in Seneca's *Troades*", in *WS* 83 = N.F. 4 (1970), 118-137; hier: 118: "The prologue and the First Choral Ode have only a tangential relationship to the action of the drama."

¹³ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.12), 128: "Seneca [...] has devised a formal choral ode which freezes her (sc. Hecuba) in the attitude of abject bereavement and total obliviousness to present and future. He leaves her as a touching symbol of the social and moral condition of the remnant inhabitants of Troy, totally helpless for the initiation of action or the control of situation and consequently irremediably submerged in the past. Thus it is essential to an appreciation of the structure of the play to recognize that Hecuba is primarily an emblem for one of two groups — Greeks and Trojans — polarized in temporal attitudes as well as in ability to act."

¹⁴ Dies zumal in Absetzung von W.H. OWEN (o.Anm.12), der trotz seiner Einsicht in den emblematischen Charakter der Eingangsszene an realzeitlichen Beziehungen festhält. Vgl. auch u. S. 330ff.

gegenübergestellten Spiegeln. Troja brennt, jetzt, noch immer, in v.16b-21; 40; 54b-56a. Troja brennt, jetzt, noch immer, in v.889.

Für die Eingangsakte des *Hercules* und des *Thyestes* brauchen entsprechende Analysen nach den Beobachtungen Sheltons¹⁵ und der obigen Durchsicht aller anderen Stücke nicht mehr durchgeführt zu werden. Aber auf ein Detail im *Herc.f.* ist noch einzugehen, das von Shelton nicht beachtet worden ist. Der Widerspruch zwischen v.520-523 (Amphitryon erkennt die sich unter Erdbeben ankündigende Epiphanie des Hercules in Theben aus der Unterwelt)¹⁶ und v.47-63a (Juno spricht von der bereits erfolgten Rückkehr des Hercules und seinem Triumphzug durch die Städte der Argolis).¹⁷ Die Vertauschung von Früher und Später zwischen späterer und früherer Szene ist nach dem Gesagten nicht mehr problematisch. Aber der Widerspruch zwischen Theben als dem Ort der Erscheinung aus der Unterwelt und dem Zug durch die Argolis, der eine andere Herkunft voraussetzt — das Hadestor am Taenarus nach dem Bericht des Theseus in v.813-827a — bleibt bestehen. Seneca hat ihn um der Theaterwirkung in Kauf genommen.¹⁸ An

¹⁵ Vgl. jedoch K. ANLIKER (o.Anm.6), 27 zum *Thyestes*: "Die Handlung des Stücks wird nicht vorausgesagt, sondern vorauslebt." Höchst bedenkenswert auch die Analyse von Junos Eingangsmonolog in *Herc.f.* (45-48); vgl. bes. 47: "Der Himmelssturm (sc. des Hercules) erscheint zugleich als Ursache und als Wirkung der Sendung des Wahnsinns. Es liegt gewissermaßen ein 'kausaler Anachronismus' vor."

¹⁶ So Wolf Hartmut FRIEDRICH, "Die Raserei des Hercules. Die makrokosmischen Phantasien des rasenden Hercules", in *Senecas Tragödien*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE, Wege der Forschung, Bd. 310 (Darmstadt 1972), 131-148 (zuvor in: W.H. FRIEDRICH, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie* (Göttingen 1967), 96-111 = Abschnitt 3 [Untertitel] des Kapitels III [Titel]); hier: 143 f.

¹⁷ Zur Diskussion dieses Widerspruchs vgl. *Seneca. Hercules Furens*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar von Margarethe BILLERBECK, Mnemosyne Suppl. 187 (Leiden 1999), zu v. 520-23 (S.378).

¹⁸ Anerkennung des Widerspruchs: Wolf Hartmut FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Borna-Leipzig 1933, Diss. Freiburg i. Br. 1931), 48-51; vgl. bes. 50: "[...] Damit ist hinreichend dargetan, daß Seneca, als er Hercules zusammen mit dem Cerberus auftreten ließ, den Junoprolog nicht berücksichtigt hat. [...] Dies ist nicht die einzige Stelle, zu der jener Prolog nicht passen will [...]"; DERS. (o.Anm.16), 144; Otto ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im*

beiden Stellen sind die Aussagen dramaturgisch, thematisch und psychologisch dem Zusammenhang angepasst. Der Widerspruch wiederholt sich im Stück, selbst innerhalb einer einzigen Rede des Theseus (v.650 ff.). Erst sagt dieser, das Himmelslicht sei noch ungewohnt, und seine Augen verträgen es noch nicht (v.651b-653), wozu das an Sol gerichtete Gebet des Hercules zu vergleichen ist (v.592 ff.). Dann erzählt er von der Rückkehr an die Oberwelt aus dem taenarischen Hades (v.813-827a), wobei sich sogar das Motiv der Überraschung durch das Himmelslicht wiederholt, nämlich für Cerberus (v.821b-827a). Die Wanderung vom Taenarus nach Theben wäre selbst für einen Hercules mehrtägig gewesen, in welcher Zeitspanne sich seine Augen ans Tageslicht hätten gewöhnen sollen.

Die Eingangsakte von *Ag.*, *Herc.f.* und *Thy.* haben gemeinsam und unterscheiden sich dadurch von den vier anderen Dramen, dass die redenden Figuren (Schatten des Thyestes, Iuno, Schatten des Tantalus) und die von ihnen herbeigerufenen 'stummen' Figuren, die Furien bzw. die eine redende und handelnde Furie — das gilt nur für *Herc.f.* und *Thy.*, nicht für *Ag.* (vgl. *Herc.f.* 86 ff., 100 ff., 110 ff.; *Thy.* 23b ff.) — in der danach sichtbaren Bühnenhandlung nicht auftreten. Sie sind aber deshalb nicht blosse προλογίζοντες, πρόσωπα προτατικά, sondern durchaus anwesend, unsichtbare Akteure des dramatischen Geschehens.

Die Betrachtung der dramatischen Zeit führt zu einem weiteren Gedankenschritt. Ein der nicht zeitlich-kausalen und pragmatischen Folge von Akt I und Akt II-V ähnliches Verhältnis kann auch zwischen Akten und Szenen der Stücke vorliegen.¹⁹ Zwar ist meist die zeitliche Relation von Früher und Später vorauszusetzen, die jeweils folgenden Auftritte müssen mit den vorangegangenen aber weder ein Zeitkontinuum konstituieren noch einen pragmatischen Zusammenhang bilden.

Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung, Abh. Akad. der Wiss. Mainz, 1984, Nr.6 (Wiesbaden 1984), 43; *Seneca's Hercules Furens. A critical text with introduction and commentary* by J.G. FITCH (Ithaca, N.Y. 1987), 251 f.

¹⁹ Einzelne Beispiele für das, was sie "distortion of dramatic time" nennt, gibt J.-A. SHELTON (o.Anm.2), 267 Anm.9.

Das ist insbesondere in den *Tro.* und im *Thy.* der Fall, wie William H. Owen in zwei eindrucksvollen Studien²⁰ gezeigt hat, an denen mir bloss das Festhalten an zeitlichen Kategorien zur Charakteristik der Relation von Szenen und Handlungssträngen problematisch erscheint. So rechnet er für die erste Hälfte des Trojadramas mit drei getrennten jeweils zeitlich kontinuierlichen simultanen Handlungssequenzen, die, fragmentiert, ineinander geschoben seien, und betrachtet 'Zeit und Handlung' in der zweiten Hälfte des *Thyestes* als "multi-dimensional", indem das gleiche Ereignis mehrfach in anderer Perspektive dargestellt werde, "as if the event were repeating itself".

Für den Zuschauer setzt der Streitagon zwischen Pyrrhus und Agamemnon (*Tro.* 203-348) den vorangegangenen Botenbericht über die Erscheinung des toten Achill und dessen Forderung voraus, schliesst sich aber von der Handlungslogik nicht so sehr an diesen als an die Erscheinung selbst an und könnte mit dem Bericht gleichzeitig oder sogar früher sein. Auch beziehen sich weder Pyrrhus noch Agamemnon explizit auf die Epiphanie des Heldenschatten aus der Unterwelt. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall, wie aus den Worten sowohl des Pyrrhus (v.244 f.): *debes Achilli, merita si digne aestimas, / et si ex Mycenis virginem atque Argis petat* als auch des Agamemnon deutlich wird (v.255/256a): *quid caede dira nobiles clari ducis / aspergis umbras?*²¹ — und 330, *et nunc misericors virginem busto petis?* Auch Calchas (v.360-365a) beruft sich nicht auf die Forderung des toten Achill. Die Szenenfolge ist also nicht einem zeitlich-kausalen Nacheinander verdankt, sondern der Absicht wechselseitiger Spiegelung.

In den anderen Stücken scheinen solche Beziehungen doch auch immer zugleich zeitliche Folge und Handlungszusammenhang vorauszusetzen, abgesehen eben von der Weise, wie Akt II auf den ersten Akt folgt. Wenn ein Kenner der Tragödien Senecas wie Eckard Lefèvre von ihnen sagen kann: "Jede Szene

²⁰ W.H. OWEN (o.Anm.12); DERS., "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", in *TAPA* 99 (1968), 291-313; hier: 296 ff.

²¹ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.12), 118.

verkörperte die Problematik des ganzen Stücks, jeder Ausspruch verkörperte die Problematik der ganzen Person",²² so ist damit zwar nicht über das Prinzip der Reihenfolge entschieden, aber es impliziert, dass die pragmatische Zeitfolge nicht allein massgeblich ist. Die Szenen beleuchten einander, das Vorher und Nachher ist auch von der Kommunikation mit dem Zuschauer bedingt. Die Reihung ist gewissermassen lyrisch.

In den vorangegangenen Überlegungen sind immer wieder Aussagen zur zeitlichen Relation von Handlungen und Ereignissen gemacht worden. Diese sind aber gerade nicht als das Resultat der Deutung zu betrachten; sie dienen vielmehr ausschliesslich dazu, die Vorstellung chronologisch-pragmatischer Folge von Handlungssequenzen abzuweisen. Die Nichteinhaltung der Früher-und-Später-Relation von Handlungsteilen in realer Zeit führt zu einer neuen und andersartigen dramatischen Struktur, die zuletzt nicht mehr in zeitlichen Kategorien zu charakterisieren ist. So kann die Annahme der Simultaneität nacheinander präsentierter Handlungen deren Reihenfolge im Drama nicht erklären. W.H. Owen, der die Struktur der *Troades* einerseits so beschreibt,²³ formuliert andererseits, Senecas "novel dramaturgy" lege 'eine Art surrealistischer Produktion' nahe, "working primarily through symbolic action and character within a mental setting". Auch das Nebeneinander der folgenden Formulierungen in einem Essay von A.L. Motto und J.R. Clark stellt einen produktiven Ansatz zum Verständnis der Einzigartigkeit der Tragödien Senecas dar: Der Satz: "time in Senecan drama virtually stands still" ist zu ergänzen um die Beobachtung der dialektischen Szenenfolge: "terse, disparate

²² Eckard LEFÈVRE, "Senecas Tragödien", in *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 1-11; hier: 10. Vgl. auch Gustav Adolf SEECK, "Senecas Tragödien", in *Das römische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE, Grundriß der Literaturgeschichte nach Gattungen (Darmstadt 1978), 378-426; hier: 398 und 400: Senecas "Pankorrelationismus", indem "jede Szene unmittelbarer Ausdruck des Ganzen sein" solle.

²³ W.H. OWEN (o.Anm.12), 121-124, wo er auch von einer "basic revolution in the concept of dramatic time and action" spricht; die Zitate: 121 und 137.

juxtapositioning” und “almost wickedly contrived contrast” benachbarter Szenen, womit der scheinbaren Isolierung und Autarkie der Einzelszene widersprochen wird.²⁴

Dem Resultat dieser Skizze widerspricht nur scheinbar, dass Senecas Dramen dem Grundkonzept der attischen Tragödie, dem Einen Tag, der *μία ἡμέρα*,²⁵ der ‘Tagesspanne’ folgen. So beginnen die folgenden Dramen vor Anbruch des Tages oder mit der Morgendämmerung:²⁶ *Ag.* 53-56; *Oed.* 1-5; *Tro.* 169 ff.; *Herc.f.* 123 f.; 125 ff.; *Thy.* 120 f. (implizit auch *Phaedr.*: Aufbruch zur Jagd). Doch Owen²⁷ hat nicht nur angemerkt, dass die jeweilige Dramenhandlung nach den Angaben in den Stücken nicht notwendig nur 24 Stunden dauert (wenn man sie sich auch in einer solchen Spanne vorstellen könne), sondern auch überzeugend aufgewiesen, dass die Morgendämmerung keine Zeitangabe darstellt, sondern, als Morgenrauen, ominös-atmosphärisch die Bedeutung der Auftritte der jeweiligen dämonischen Wesen unterstreicht. Da für die Verdunklung der Sonne im *Thyestes* das Gleiche gilt, ist es daher nicht folgerichtig, dass Owen an ihrem Zeitcharakter festhält.²⁸

Andererseits gibt es durchaus auch die Betonung des heutigen Tages in Analogie zu griechischen Dramen.²⁹ So weiss im *Agamemnon* Cassandra: *haec hodie ratis / Phlegethontis atri regias animas vehet, / victamque victricemque* (v.752b-754a). Dazu ist

²⁴ Anna Lydia MOTTO and John R. CLARK, “Senecan Tragedy. Patterns of Irony and Art”, in *The Classical Bulletin, St. Louis* 48 (1972), 69-76; hier: 69-71; vgl. auch 69: “Senecan tragedy is unique”.

²⁵ Vgl. Jürgen Paul SCHWINDT, *Das Motiv der ‘Tagesspanne’ — Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. N.F., 1. Reihe: Monographien, Bd. 9 (Paderborn 1994), 193 f.: Belege.

²⁶ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.20), hier: 294-297; D.F. SUTTON, *Seneca on the Stage*, Mnemosyne Suppl. 96 (Leiden 1986), 26; J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 41; 111.

²⁷ W.H. OWEN (o.Anm.20), 295 ff.

²⁸ W.H. OWEN (o.Anm.20), 297.

²⁹ Belege zur griechischen Tragödie: J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 188-195. — Zu Seneca vgl. das im Text folgende und *Phaedr.* 670.

der Todesstoss der Königin unter den Worten *Furiosa, morere* im Schlussvers zu stellen, worauf nur noch die Weissagung der sterbenden Prophetin im zweiten Halbvers folgt (v.1012). Ihre visionäre Mauerschau schliesst die Trojanerin mit den Worten: *Stat ecce Titan dubius emerito die, / suane currat an Thyestea via* (Ag. 908 f.).³⁰ In v. 971a sagt Clytemestra zu Elektra: *morieris hodie*. Das Ende des ersten Aktes bilden im *Thyestes* die beiden Verse: *En ipse Titan dubitat an iubeat sequi / cogatque habenis ire periturum diem* (v.120 f.).³¹

Es ist evident, dass diese Aussagen nicht eine 'reale' Tagesspanne als Rahmen der Handlung intendieren. Sie unterstreichen die Einheit der Handlung, die primär thematisch gesichert ist,³² und sie geben der Handlung ihre Frist und ihr Ziel, sei es ominös am Anfang des *Thyestes* in den Worten der Furie, sei es konkret in Cassandras Prophezeiung.

Sofern der Satz des Aristoteles, dass die Tragödie ihrer Länge nach sich innerhalb eines Sonnenumlaufs vollende oder nur wenig darüber hinausgehe (*Poetik* 5, 1449 b 12 f.), sich auch auf den Umfang (die Versanzahl) bezieht,³³ entsprechen Senecas Stücke seiner Beobachtungsgrundlage. Sie haben etwa die Länge attischer Tragödien des 5. Jhs. v. Chr. oder sind eher etwas kürzer als diese.³⁴ Die Durchschnittslänge der sieben vollständigen echten Stücke beträgt 1145 Verse mit einem Maximum von 1344 Versen (*Herc.f.*) und einem Minimum von 1012 Versen

³⁰ Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 42 f.; vgl. auch D.F. SUTTON (o.Anm.26), 27: "So the *Agamemnon* would appear to be the only ancient tragedy that explicitly conforms to the Aristotelian dictum (*Poetics* 5 1449 b 8 [gemeint: b 12 f.]) that 'regarding length, tragedy at most tends to fall within a single revolution of the sun or slightly more'."

³¹ "-que" in v.121 fasse ich epexegetisch auf. Vgl. auch W.H. OWEN (o.Anm.20), 297. — Vgl. auch *Thy.* 636b-638a: *ferte me insanae procul, / illo, procellae, ferte quo fertur dies / hinc raptus*.

³² Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 43 mit Anm.77.

³³ Wofür insbes. *Po.* 26, 1462 b 1-3 spricht (das Gedrängtere, z.B. der sophokleische *Ödipus* erfreulicher als etwa dessen Ausweitung auf den Umfang der *Ilias*). Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 14 Anm.9. — Analog wohl auch Horazens Forderung von fünf Akten (*ars* 189 f.); vgl. K. ANLIKER (o.Anm.6), 49 mit Anm.121.

³⁴ Vgl. W. SCHUBERT (o.Anm.3), S.338f.

(*Ag.*). Die Maximumzahlen für Aischylos, Sophokles und Euripides sind 1673, 1779 und 1736 (*Ag.*, *OC*, *Phoen.*), die Minimalumfänge 1074, 1278 und 1055 (*Cho.*, *Trach.*, *Heraclidae*). Vom Umfang her sind Senecas Tragödien nicht nur aufführbar, sondern orientieren sich offenbar auch an der Bühnentradition.³⁵ Die von Juvenal satirisch beklagten Dramenrezitationen zeichnen sich durch ungeheure Überlänge der Stücke aus. So ist ein *Telephus* deshalb *ingens*, weil die Rezitation einen vollen Tag verbraucht; ein *Orestes* ist eine Rolle auf Vorder- und Rückseite samt Rändern vollgeschrieben und immer noch nicht zu Ende (*Iuv. sat.* 1,4-6), also ca. 3000 Verse lang.

Anhangsweise ist auf *Medea* einzugehen. Sie bildet zunächst insofern eine Ausnahme, als der Hymenäus, das Einzugslied des Chors, in v.71-74 auf den Abend hinweist, und auch Hymens Fackeln deuten auf die für das Deduktionslied übliche Abendstunde hin (v.67 f. und 110-112). In v.295 gewährt Creo einen einzigen Tag Aufschub der Verbannung: *unus parando dabitur exilio dies* und bestimmt diesen einen Tag als die Zeitspanne vor Wiederaufgang der Sonne, also einschliesslich der dem Tag folgenden Nacht (v.297b-299a). Der 'Tag' (v.399 f.;420-424a;749;1016 f.), die eingeräumte Tagesfrist, wird Medea zur Rache dienen. Wann beginnt dieser Tag? Creo kann kaum die Tagesfrist noch am Hochzeitsabend ausgesprochen und die gleich folgende Nacht stillschweigend zusätzlich eingeräumt haben. Andererseits schliesst sich an den Hymenäus³⁶ unmittelbar Medeas Auftritt an, dem kontinuierlich die Auftritte zuerst

³⁵ Horaz, *epist.* 2,1,189 ff. beklagt, daß Theateraufführungen gelegentlich "vier oder mehr Stunden" dauern, weil die Augenlust des Publikums ("vom Ohr abwandernd"), der Plebs und der Ritter, mitten in der Tragödie Tanzbären und Boxkämpfe, Reiter und Infanterieaufmärsche, Triumphzüge, Kutschen, Schiffe, griechische Beutepracht verlange. Wir schliessen daraus, daß eine 'normale Aufführung' (oder Horazens Ideal einer Aufführung) ohne 'Tanzbären' usw. wesentlich kürzer als vier Stunden dauerte, also doch wohl unter drei Stunden.

³⁶ Dessen Schluß (v.114b-115) sie ohne namentliche Nennung doch unverhüllt schmäht und ein thematischer cue für ihren Auftritt ist.

der Amme, dann Creos und damit die Verkündung des Aufschubs folgen. Zwierlein und Schwindt setzen daher einen Zeitsprung zwischen Chorlied und Auftritt Medeas an, die Hochzeitsnacht, womit der Anfang der Replik die Bedeutung annimmt: 'Gestern ist der Hymenäus an meine Ohren gedrungen; auch jetzt noch, am Morgen danach, kann ich dies Schlimme nicht glauben'.³⁷ So korrekt die Berechnung erscheint, so unplausibel ist diese letztere Annahme und mit ihr die von Seneca angeblich in Kauf genommene "Verletzung der 'unitas temporis'".³⁸

Der 'Zeitsprung' ist nur ein solcher, wenn man von realer Zeit und realem Zeitkontinuum als Voraussetzungen ausgeht. Bei der Annahme vorherrschender und grundlegender thematischer, kontrastierender, spiegelnder Verknüpfung von Handlungselementen verschwindet der Eindruck von Diskontinuität, zumal das Szenenscharnier v.114b-117 den Übergang von Chor zu Medea geradezu bruchlos macht. Betrachtet man den Eingangsmonolog und den Hymenäus als der eigentlichen Dramenhandlung vorgeschaltet, wie wir es oben mit den Eröffnungspartien aller Dramen getan haben, so gewinnt man für verschiedene Aspekte Strukturparallelen in den anderen Stücken. Die Scharnierstelle ist sowohl in ihrem cue-Charakter als auch im Aufnehmen des gerade Gehörten durch die neu auftretende Figur *Oed.* 80b-82a vergleichbar; der Monolog der Medea steht dem Monolog der Juno im *Hercules* nahe; der Hymenäus entspricht in seiner Funktion für das Drama im ganzen der Eingangssarie des Hippolytus in der *Phaedra*.

³⁷ Otto ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (Mainz/Stuttgart 1986), 161, Anm.70 (auf S.162); J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 96. Meine obige Darstellung ist seinen Nachweisen und Überlegungen zu den Zeitverhältnissen in der *Medea* (92-97) verpflichtet. Allerdings bleibt unverständlich, weshalb er im Blick auf die Frist des Aufschubs zwei verschiedene Begrenzungen, den nächsten Morgen und den Anbruch der Nacht, im Text gegeben sieht. Von den angegebenen Belegen erscheint die letztere nirgendwo, und die Angabe "774-78" muß ein Versehen sein.

³⁸ J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 97.

Von gänzlich anderer Art ist die 'Zeit' der Chorlieder. Geht man im Blick auf den Zeitcharakter von Analogie oder Identität des dramatischen Geschehens und der Chorlieder aus, so fällt zuerst die *Phaedra* auf, weil hier das Auseinanderklaffen von Spielzeit, der Aufführung des kurzen dritten Chorliedes (v.959-990), und vorzustellender Realzeit, nämlich des im anschließenden Botenbericht erzählten Geschehens (Tod des Hippolytus fern von Athen), extrem ist und noch über die analogen Diskrepanzen in den *Troades* und im *Thyestes* weit hinausgeht. Im Troja-Drama betrifft der Bericht vom Tod des Astyanax und der Polyxena ein Doppelgeschehen, dessen hinterszenische Dauer, von der Abführung der Prinzessin an, ebenfalls nur ein kurzes Chorlied überbrücken würde (v.1009-1055), wenn zeitliche Rechnungen anzustellen angemessen wäre. Im mykenischen Rachestück trennt das dritte Chorlied (*Thy.* 546-622) Atreus' Abgang mit den Söhnen seines Bruders von dem Bericht des Boten über die zeremonielle Schlachtung der Neffen, die Zubereitung ihrer Teile zu Speisen und das Mahl Thyests. Allein schon die jeweilige Länge des Berichts lässt die zeitliche Diskrepanz erkennen, wenn auch Bildlichkeit, Drastik und Entsetzen im Zuschauer zu Recht keine Kalkulation pragmatischer, geschweige naturalistischer Wahrscheinlichkeit des Zeitverhältnisses aufkommen lassen.

Aber selbst die Zurückweisung des Vergleichs der Dauer zweier zeitlicher Prozesse ist wohl noch zu konventionell. Der Chor ist Akttrenner, gehört als solcher nicht der dramatischen Handlung und damit auch nicht der dramatischen Zeit an, und die Dauer eines Chorliedes hat mit der Dauer der zwischen den Akten anzusetzenden Zeitstrecke nichts zu tun: Der nächste Akt kann ohne jede Pause auf den vorangehenden folgen; andererseits kann das (hinterszenische) Geschehen bis zu einer Tageslänge andauern (Weg des Boten von Athen bis zur Unglücksstätte, die quälende Dauer des katastrophalen Prozesses selbst, die sorgfältige Suche nach den Teilen der Leiche des Hippolytus, Rückkehr des Boten nach Athen zu seinem Auftritt in *Phaedr.*). Die beiden Bauteile des senecanischen Dramas und ihre Zeiten sind einander inkommensurabel.

Doch auch das setzt noch zu sehr überhaupt zeitliche Kategorien voraus und ist ausserdem zu schematisch, weil es nicht berücksichtigt, dass der Chor Teil des dramatischen Geschehens sein kann. Daher muss gelten: Der Chor tritt je nach Bedürfnis der Handlung gewissermassen in deren Zeit ein, oder er bleibt für sich, ein Changieren, das aber nicht so sehr kategoriale Zeitveränderung als vielmehr dramaturgisch durchaus zu realisierenden Funktionswechsel bedeutet und vom Interpreten den Verzicht auf konventionelle dramatische und mimetische Kategorien fordert.

1.2. Zeitregie: Pausen und stummes Spiel

In den hier betrachteten Dramen gibt es drei unvollständige Sprechverse (jambische Trimeter). Seneca verstösst gegen eine Regel, um eine sinnfällige und bedeutungsvolle Bühnenwirkung zu erzielen.

In der *Phaedra* endet die Aussage der Königin gegenüber ihrem Stiefsohn über ihren inneren Zwiespalt mit dem Versanfang *me nolle* (v.605) und Abbruch in der Trithemimeres. Die restlichen zwei Drittel des Verses, bevor Hippolytus wieder das Wort ergreift (*Animusne cupiens aliquid effari nequit?*), sind Pause im Sinn der Wortlosigkeit, des Nicht-weiter-sprechenkönnens, des Ringens, können aber auch in stummem Spiel ausgefüllt werden.

Der Botenbericht vom Tod des Astyanax in den *Troades* gipfelt in einem unvollständigen Vers, der die Erzählung vom freiwilligen Todessprung des Knaben beschliesst. Die Pause nach der Hepthemimeres besagt Stille, vom Boten aus die Stille in der Menge der Gaffer, von Andromacha aus die Stille ihrer Überwältigung durch Schrecken und Schmerz, bevor sie aufschreit (v. 1104 ff.).

Im *Thyestes* bricht v.100 nach *sequor* ab. Der 'leere Rest' des Verses wird durch stummes Spiel des Tantalusschattens ausgefüllt, welches den ausgesagten Gehorsam szenisch darstellt. Was der Unterweltsgeist tut, beschreibt die Furie in v. 101-105a mitsamt der Wirkung (zugleich implizite retrospektive, simultane

und prospektive Figurenanweisung):³⁹ *Hunc, hunc furorem divide in totam domum*, nämlich eben das Rasen, das wir szenisch vor uns sehen (und das mit dem rasenden brennenden Hunger und Durst von v.97b-100 identisch ist), *sic, sic* (nämlich wie wir nun Tantalus sich bewegen sehen) *ferantur et suum infensi invicem / sitiunt cruorem*. — *sentit introitus tuos / domus* (Tantalus hat das Haus betreten) *et nefando tota contactu horruit* (wohl Wortkulisse). *actum est abunde* beschliesst die Wirkung des von Tantalus in stummem Spiel dargestellten Rasens. Während in *Phaedr.* 605 und *Tro.* 1103 die durch einen unvollständigen Vers ausgedrückte Pause implizite Inszenierungsanweisung für nachdrückliches Schweigen, Schweigen der Scham und Verlegenheit, Schweigen des Schreckens und der Betroffenheit ist, steht sie hier für stummes Spiel, für ein Rasen unter der Wirkung von Furienpeitsche und Schlangen, ein Rasen aus Höllenhunger und -durst.

‘Leere’ Versteile stellen eine besonders deutliche implizite komitativ-simultane Figurenanweisung dar. Wenn das Skript keinen Zweifel an der dramaturgischen Notwendigkeit einer Pause lässt oder der Dichter die Art der Versinnlichung eines Übergangs offen hält, folgt Vers auf Vers. Und es wäre Textphilologie und nicht dramaturgische Drameninterpretation, wenn man die halbe Sekunde zwischen Versende und Versanfang beim Lesen von Trimetern für die auf der Bühne verbrauchte Zeit hielte.⁴⁰ Bühnengeschehen kann vergehende Zeit auch ausser-sprachlich darstellen, und der innere und dramatische Takt und Sinn für Pausen macht den Regisseur aus.

³⁹ Vgl. zur Einteilung impliziter Inszenierungsanweisungen in Figuren- und Bühnenanweisungen und zur Unterteilung der Figurenanweisungen nach ihrem relativen Zeitbezug in retrospektive, simultane/komitative und prospektive VERF. (o.Anm.8), 345 f., zu den Termini “Wortkulisse” und “Wortmaske” ebendort 344 und VERF., “Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik”, in *RhM* N.F. 143 (2000), 400-429; hier: 415 mit Anm.52.

⁴⁰ Vgl. D.F. SUTTON (o.Anm.26), 28: “We must take into account the possibility that two lines immediately juxtaposed in a dramatic text may in fact be separated by significant bits of dumb-show.”

So ist anerkannt, dass Handlungs- und Sprechtempo, die das Sprechen und gerade auch das Hören begleitende Mimik, Gestik und Bewegung, Bühnenbewegung generell, Pausen, Pausen des Schweigens, der Spannung, der Betroffenheit, des Schreckens, Textpausen des stummen (sprachlosen) Spiels zu den wichtigsten und sensibelsten Mitteln einer dramatischen Inszenierung gehören. Interpretation, die keinen Sinn für dramatische Pausen, für das Spieltempo, für die Notwendigkeit von Mimik, Gestik, Bewegung hat und für die Zeit von Bühnenbewegung überhaupt (zumal bei Auftritten), bleibt rein philologischer Textanalyse verhaftet und gewinnt als Resultat nichts anderes als ihre Voraussetzung, nämlich Text, nicht Theater. Der Text (als Skript ohne explizite Inszenierungsanweisungen) kann und will mit impliziten Inszenierungsanweisungen die Aufführung nicht vollständig festlegen. Aber es gibt im Detail immer wieder Hinweise und Andeutungen, wenn auch selten etwa zum Sprechtempo, zur Stimmfärbung, zu kürzeren Sprechpausen.

Von den beiden Beispielen, die Otto Zwierlein in seiner Studie zu Senecas Tragödien als Rezitationsdramen unter der Überschrift "Überspringen und äusserstes Raffen von Zeitintervallen innerhalb eines Szenenablaufs"⁴¹ gibt, sei *Tro.* 351 f./353 ff. zuerst aufgegriffen. Agamemnon lässt in v.351 f. Calchas rufen und redet ihn im nächsten Vers schon an. "Die Zeit, welche die Diener brauchen, um das Zelt des Sehers aufzusuchen und ihn zum König zu führen, ist einfach übersprungen." "Wie ein Bühnendichter eine solche Szene gestaltet, zeigt uns Sophokles in *Oed. Tyr.* 283 ff.: [...]". Daher sei das, was Seneca hier gestaltet, auf der Bühne unmöglich, bei Rezitation möglich. Hier ist evident, dass das Umgekehrte gilt. Während sich der Hörer einer Rezitation fragt, woher denn Calchas geholt werden müsse, und verblüfft ist, dass er in unmittelbarem Anschluss an den Befehl

⁴¹ Otto ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Beitr. zur Klass. Philologie Heft 20 (Meisenheim am Glan 1966), A I 3: 29-38.

Agamemnons angeredet wird, hat der Regisseur hier verschiedene Möglichkeiten, mit einer Pause der Spannung auf seiten der Zuschauer, der Unruhe bei Agamemnon zu operieren. D.h. der Regisseur erkennt, dass der angebliche Zeitsprung nur in einem episch aufgefassten Text vorliegt bzw. dass der Zeitsprung im Skript Hinweis auf eine dramatisch auszufüllende Zeit ist. Der Zuschauer sieht, wie der König bei oder nach den Worten *potius interpretes deum / Calchas vocetur* (v.351b/352a) einen Wink gibt, der, je nach Grösse des Gefolges auf der Bühne, direkt oder über eine Charge im Zwischenrang einem Boten gilt, der daraufhin die Bühne verlässt und bald darauf mit dem Seher zurückkehrt.⁴²

Das zweite Beispiel, *Oed.* 299 ff., ist ein Musterbeispiel für die Notwendigkeit sichtbarer Bühnenhandlung, die von der Rede der Figuren begleitet wird. Zwielerleins Anstösse, die ausschliesslich aus dem Text kommen, der ohne ergänzende Handlung betrachtet wird, verschwinden, wenn der Text als Skript aufgefasst und in Bild und Handlung übersetzt wird. Ausserdem liegt ein Missverständnis vor, indem er nicht bemerkt, dass die Antworten der Manto nicht die Ausführung von Befehlen melden, auf die hin sie erst jeweils mit ihrer Tätigkeit begann, sondern anzeigen, dass sie jeweils die Vorbereitung oder Durchführung dessen schon vorweggenommen hat, was ihr Vater anordnet (scheinbar prospektive implizite Inszenierungsanweisungen durch retrospektive als *de facto* simultane oder sogar selbst retrospektive Bühnenanweisungen erwiesen).

⁴² Auch die Vorstellung, daß Calchas vom Anfang des Aktes an mit auf der Bühne ist, darf man erwägen. Er könnte zu Agamemnons Gefolge, das mit ihm zusammen aufgetreten ist (vgl. v.337 f.), gehören (so Wolf STEIDLE, "Zur Erfindung von Senecas Troades", in DERS., *Studien zum antiken Drama* (München 1968), 56-62; hier: 58, Anm.85), das zu einem Teil im Hintergrund der Bühne geblieben ist, von wo er nach vorn herbeizitiert wird. Vgl. auch Wilfried STROH, der in seiner Münchner Aufführung eine weitere Variante realisiert hat (W. STROH, "Inszenierung Senecas. I. Die Aufführung der *Troas* als philologisches Experiment", in *Orchestra. Drama Mythos Bühne*, hrsg. von A. BIERL und P. v. MÖLLENDORFF (Stuttgart und Leipzig 1994), 248-263; hier: 257), mit einigen zusätzlichen szenischen Anreicherungen, über deren Geschmack man sich streiten kann.

Zwierleins Kapitel "Bühnenfremde Anwendung der horazischen Regel von den drei Dialogpartnern" und "Stummes Spiel — Beschreiben der Handlung"⁴³ gelten der Kritik an 'epischer Beschreibung' stummen pantomimischen Spiels in der Absicht, Bühnenfremdheit nachzuweisen, indem die Aufgabe des Bühnenspiels es sei, "alles Geschehen in dramatische Auseinandersetzung zu verwandeln." Freilich räumt Zwierlein ein, "dass derartige Beschreibungen in einem Bühnenstück" keineswegs "gänzlich ausgeschlossen" seien. So ist angesichts der grösseren Häufigkeit bei Seneca gegenüber der griechischen Tragödie festzustellen, dass Senecas Tragödien anders, nicht, dass sie unspielbar sind.

Die stummen Rollen der Polyxena und des Pyrrhus im 4. Akt der *Troades* werden als bühnenfremde Anwendung des Dreischauspielergesetzes, *nec quarta loqui persona laboret* (Horaz, *ars* 192), kritisiert. Aber auch hier merkt Zwierlein schon an, (a) dass sich die römische Tragödientradition so wenig daran hielt wie die römische Komödie (dass also Horaz die von Grammatikern aus der Praxis der griechischen Tragödie abgeleitete Regel eben deshalb einschärfte, weil sie nicht beachtet wurde) und (b) dass sich bei Seneca selbst einige Szenen finden, "die nur mit vier (gemeint: sprechenden) Schauspielern aufzuführen wären."

Die Sondergestalt der Szene in *Tro.* hat also nichts mit dem Dreischauspielergesetz zu tun. Wenn Zwierlein meint, in einer Bühnenaufführung "müsste" der Zuschauer die Handlung "einem pantomimischen Spiel entnehmen, das von einer dritten Person beschrieben wird", hat er einen Hinweis auf die Erklärung dieser stummen Rolle gegeben, den Pantomimus. In der Tat lässt sich diese Eigenart Senecas vom Einfluss des "zu seiner Zeit modernen tänzerischen"⁴⁴ Pantomimus her verstehen.⁴⁵

⁴³ O. ZWIERLEIN (o.Anm.41), A I 5 und 7: 45-51 und 56-63.

⁴⁴ W. STROH (o.Anm.42), 260.

⁴⁵ Bernhard ZIMMERMANN, "Seneca und der Pantomimus", in *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, hrsg. von G. VOGT-SPIRA, ScriptOralia 19 (Tübingen 1990), 161-167.

Auch im stummen Pyrrhusauftritt sieht Zwierlein eine "Szenenführung", die "ohne Beispiel in der antiken Tragödie" sei. Seneca habe "das ureigenste Gesetz der antiken Bühne" missachtet, welches "dramatisches Spiel und nicht episches Beschreiben verlangt". An Senecas Tragödien macht man gerade die Erfahrung, wie verschiedenartig 'antike Tragödien' sein können, was bei einem Zeitabstand von einem halben Jahrtausend zwischen dem perikleischen Athen und dem neronischen Rom und der Differenz der Kulturen nicht verwundern sollte.⁴⁶

Sofern ein gleichzeitiges stummes pantomimisches Spiel 'beschrieben' wird, liegt nicht 'episches' Beschreiben vor, sondern durchaus dramatische Rede, indem die sprachliche Äusserung in interpretierender⁴⁷ Relation zum aussersprachlichen Geschehen steht (vgl. *Tro.* 945-948: *laetus, patitur, putat*) und die deutende Beschreibung figurespezifisch und figurenperspektivisch ist, also gleichzeitig eine andere Person und ihr Verhältnis zur Handlung darstellt. Das ist mit grosser Wirkung die in dieser ganzen Szene überlegene Andromacha, deren Wahl sich auch deshalb anbot, weil Hecuba gleichzeitig mit dem Ankleidepantomimus der Polyxena ohnmächtig wird, was ebenso von Andromacha 'beschrieben' wird (v.949-951; ihr Aufwachen aus der Ohnmacht in v.952-954, wieder in impliziter simultaner Figurenanweisung). Die Beschreibung auch dieses stummen Spiels kritisiert Zwierlein. Aber was sollte man sich hier stattdessen dramatisch wünschen? Hecuba kann doch nicht selbst sagen: 'Ich falle in Ohnmacht. Jetzt bin ich ohnmächtig.'

Pyrrhus im brutalen Akt der Abführung Polyxenas konnte kaum wirkungsvoller als stumm präsentiert und die 'Beschreibung', die weit mehr als das ist, nämlich die Bitte um den

⁴⁶ Ein vorzügliches methodisches Instrumentarium gegen explizite oder implizite Normerwartungen an ein Drama bietet Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München, UTB 1997).

⁴⁷ M. PFISTERS (o.Anm.46), 40 f. Begriffe "analytische" und "synthetische Relation" "bei simultaner Zeichenvergabe über sprachliche und außersprachliche Codes" lassen sich nicht anwenden, weil er die Relation vom mimisch-gestischen Spiel aus betrachtet.

eigenen Tod, keiner Person mit grösserer Wirkung als Hecuba zugewiesen werden, der greisen Mutter der in den Tod geführten Polyxena und Witwe des von Pyrrhus getöteten Priamus.

Die Verse 382-396 der *Medea*, in denen die Amme das gleichzeitige Rasen der Titelheldin beschreibt, erfahren ebenfalls Zwierleins Kritik. Hier eine Übersetzung des Abschnitts:

*So wie unentschieden⁴⁸ gottbegeisterte Schritte die Mänade lenkt,
dann, wenn sie schon den Gott in sich aufgenommen hat und rast,
auf dem Gipfel des schneebedeckten Pindus oder den Bergjochen von Nysa,
so läuft sie⁴⁹ (sc. Medea) immer wieder in wildester Bewegung hin
und her, hierhin und dorthin,
am Mund⁵⁰ die Zeichen besessener Wut⁵¹ tragend.
Ihr Gesicht ist entflammt, den Atem holt sie aus der Tiefe herauf,
sie bricht in Ausrufe aus, sie wässert ihre Augen mit reicher Tränenflut,
sie strahlt auf: sie nimmt Symptome jeder Emotion an.
Sie bleibt stehen: sie droht, sie wallt, sie klagt, sie stöhnt.
Wohin wird sich die Wucht ihres leidenschaftlichen Dranges richten?
Wo wird sie ihre Drohungen anbringen?
Wo wird sich diese Brandung brechen? Das Rasen schwillt hoch an
und wogt über sie hinaus.
Es ist kein leichtes Verbrechen, das sie bei sich wälzt, oder eins von
Mittelmass.
Sie wird sich selbst übertreffen: Ich kenne die Merkmale des alten Zorns.
Etwas Grosses steht bevor, bestialisch, ungeheuerlich, frevelhaft:
das Antlitz des (Höllendämons) Furor erblicke ich. Die Götter mögen
meine Furcht Lügen strafen!*

⁴⁸ *incerta* hier nicht 'unsicher-schwankend', sondern 'ohne festen Entschluß, unster'.

⁴⁹ Daß das Subjekt von *recursat* (v.385) Medea ist, entnimmt man nicht der Anrede *alumna* in v.380, sondern dem Bühnengeschehen.

⁵⁰ *os* hier 'Mund', nicht 'Gesicht'; dies erst v.387: *facies*; hier geht es um den schäumenden Mund.

⁵¹ 'Wut' für *furor* im alten Sinn von 'Raserei' wie noch in 'Tollwut'; *lymphatus furor* ist, als 'Wut der Tollheit', 'Tollwut'.

Das sei bühenfremd, "weil [...] die Amme in die Beschreibung ihrer Herrin auch solche Züge miteinschliesst, die sich der gleichzeitigen Beschreibung widersetzen und gebieterisch danach drängen, im Wort der Heldin selbst zum Ausdruck zu kommen". Zwierein setzt daher im lateinischen Text die Prädikate *proclamat*, *minatur* und *queritur* gesperrt und fährt fort: "Wenn Medea auf der Bühne in wilde Schreie ausbrechen, drohen und klagen soll, kann dies [...] nicht stumm geschehen." Es geschieht nicht stumm. Die Worte der Amme sind auch in dieser Hinsicht implizite simultane Figurenanweisung an Medea. Doch warum wird das Ganze nicht als Rede der Medea gegeben? Einmal, weil dann einige Elemente der 'Beschreibung' (z.B. *flammata facies* als Wortmaske) und vor allem der Deutung (bes. das Dionysische) fehlen müssten, dann aber zumal deshalb, weil der Zuschauer noch nicht den Inhalt/die Worte von Medeas entgegengesetzten Leidenschaften erfahren soll. Er hört zwar Schreie, Drohungen, Klagelaute, aber noch unartikulierte. Dieser Ausdruckstanz nach Art der Vasenbilder von Mänaden, veräumlicht und bewegt und aus den geöffneten Mündern hörbar wie das Bewegt- und Lautwerden des Bildteppichs in Catull, c. 64 (wo Ariadne einer Mänade verglichen wird), ist höchst wirkungsvoll, und seine Wirkung auf den Zuschauer wird noch dadurch gesteigert, dass zugleich die Wirkung auf die Amme miterlebt wird.

2. Dramatischer Raum

2.1. Raumsemantik und -semiotik

Die bisher entwickelten Einsichten geben den Anstoss, Überlegungen eines vor drei Jahren publizierten Aufsatzes über den dramatischen Raum der Tragödien Senecas⁵² teils zu widerrufen, teils zu verschärfen. Den Ausgang bildete die Voraussetzung,

⁵² Verf. (o.Anm.8).

dass die Regie durch implizite Inszenierungsanweisungen geleitet wird und die Dramaturgie des Raumes einen Bedeutungsfaktor darstellt, d.h. der Raum im senecanischen Drama 'semantisiert' ist.⁵³ Aus solcher 'topographischer' Semantik folge zugleich, dass Räumliches dramatischen Zeichencharakter besitzen und man daher auch von topographischer Semiotik sprechen könne.

In allen Stücken Senecas wird der Bühnenraum im ersten Akt direkt oder indirekt semantisiert. Im *Ag.* 'beschreibt' der Schatten des Thyestes v.6-11 den Ort, zu dem er aus der Unterwelt aufgestiegen ist, die Schwelle des Pelopshauses, die Stätte der Inthronisierung der Herrscher seines Geschlechts, der stolzen Herrschaftsausübung, der Ratsversammlung, der Gastmähler. Damit ist nahezu bereits eine vollständige Bedeutungsskizze gegeben; sie wird jedoch noch dadurch ergänzt, dass diese Verse von Ausdrücken des Schauders, der Angst, des Vorzugs der Unterwelt mit ihren Schrecken (v.6 und 12-21) gerahmt sind. Am Schluss des Monologs erkennt der Hadesschatten, dass die Nacht nicht weichen will; er ist also im Morgengrauen gekommen, und seine Präsenz, die der Bedeutung nach das ganze Stück hindurch andauern wird, auch wenn er jetzt die Bühne verlässt, taucht das sich nun entfaltende Geschehen in Nacht, Hadesnacht, nicht meteorologisches Dunkel.

Die *Phaedra* beginnt mit dem Auftritt des Hippolytus. Der Schauplatz ist Athen; das Gebäude im Bühnenhintergrund muss der Königspalast sein, wie sich aus der nächsten Szene durch den Auftritt Phaedras ergibt. Auf der Bühne befindet sich als einziges Requisit ein Altar der Diana mit Kultbild. Das folgt aus dem Gebet des Hippolytus zu seiner Göttin in der ersten Szene nicht zwingend; aber es ergibt sich aus v.423-425 in Akt II, wo die Amme bemerkt, dass Hippolytus anbetend zum Standbild der Göttin getreten ist. *Sollemne* in v.424 (*ipsum intuoꝛ sollemne venerantem sacrum*) spricht erst recht für ein Gebet an Altar und Statue in Akt I.

⁵³ Vgl. M. PFISTER (o.Anm.46).

In welcher Weise die Eingangsarie das Drama exponiert, ist oben gezeigt worden. Indem das *offstage*, wohin Hippolytus aufbricht, eine Gegenwelt ist, erhält der Raum rings um die Bühne eine symbolische Bedeutung; er ist 'semantisiert' worden. Das schliesst zugleich die Semantisierung des Bühnenraums ein: Was an diesem Ort, Palast und Stadt Athen, geschieht, muss dem Hippolytus fremd und entgegengesetzt sein. Die Jagd- und Abgangsarie bildet die Folie für die nächste Szene, den Auftritt der Phaedra an gleichem Ort. Und dieser Ort ist nicht im Real-sinn ein soeben von ihrem Stiefsohn geräumter natürlicher Schauplatz, sondern Welt der Phaedra, auch Welt der Amme, auch Welt des Theseus, Welt, der Hippolytus nicht angehören will und aus der ihn das Unheil überfällt. Seine panische Flucht nach dem Liebesgeständnis Phaedras erfolgt daher unter den Worten *o silvae, o ferae!* (v.718), die, als 'Kurzzitat' der Eingangsarie, als komitative Figurenanweisung für den Abgang zu betrachten sind.

Die Exposition des Dramas ist im Blick auf den Raum deutlich: In zwei aufeinanderfolgenden Szenen an gleichem Ort wird der dramatische Konflikt auch darin vorbereitet, dass Hippolytus eben diesen Ort verlässt und in eine andere, seine Welt aufbricht.

Der Eingangsauftritt des Titelhelden im *Oedipus* gibt, ebenso wie dann der Auftritt Iocastes, die zu ihm herauskommt, Auskunft über die Bühne im technischen Sinn: Die Szene ist vor dem thebanischen Königspalast. Der Raum wird aber darüber hinaus sogleich in den ersten Versen (v.1-5) bestimmt als das am frühen Morgen von einer zögernd aufgehenden Sonne, deren Lichthaar die Trauerkleidung schmutziger Umwölkung angelegt hat, betrachtete pestverödete und mit neuen Leichen übersäte Theben. Sehen wir dann, nach dem langen Monolog, der die Stadt zusätzlich beschreibt — dörrende Hundshitze, welche die berühmten Gewässer der Stadt ausgetrocknet hat, und dicken Wärmedunst, der auch Mond und Sterne verdunkelt, hinsterbendes Getreide und verfärbtes Gras (v.37-51) —, einem Monolog voller banger Ahnungen und Schicksalsangst, den König am Boden vor dem Altar ausgestreckt daliegen, einem Altar von

saeva nimium numina (v.75a), nachdem sich Oedipus bereits als *Phoebi reus* (v.34b) geahnt hatte, so ist der Bühnenraum zur Bedeutungschiffre einer Unheilslandschaft, eben für den König, geworden.

Der Monolog der Medea ist auffällig arm an Ortsangaben, indem wir nur erfahren, dass wir in Korinth und am Isthmus sind (v.35 und 45). Aber die Kolcherin muss von ihrem Haus her aufgetreten sein, und das Wort *domus* schliesst auch den Monolog vor ihrem Abgang (v.55). Auch hier wird der Ort semantisch aufgeladen. Die Rede enthält jeweils im drittletzten Vers ihrer drei Teile (18 — 21 — 16 Verse, in ed. Zwierlein jeweils abgesetzt: v.16, 37, 53) das Wort *thalamus*. Das ist beim ersten und beim dritten Mal ihr eigener Thalamus, beim zweiten Mal der Iasons und der Creusa. Ihre eigene *domus* mit ihrem *thalamus* bildet also den Hintergrund der Bühne, und das Geschehen auf der Bühne wird bestimmt von diesem *thalamus* und dem im seitlichen *offstage* vorzustellenden *thalamus* der Prinzessin und ihres Gatten. Dieser Raum bedeutungsvoller dramatischer Spannung steht zugleich im Zeichen des Feuers. Ausser den eingangs angerufenen Göttern (v.1-7a), ausser den Göttern, bei denen Iason ihr die Ehe versprochen und beschworen hat (v.7b-8a), ruft Medea noch die Götter an, zu denen ihr, Medea, mit höherem Recht zustehe zu beten, die Götter der Unterwelt, dass sie mit schwarzer Fackel Tod der neuen Braut, dem Schwiegervater, dem königlichen Stamm bringen (v.8b-18).⁵⁴ Danach

⁵⁴ Das doppelte *-que* in v.7 f. bereitet Schwierigkeiten: Das erste besagt doch wohl, daß die in v.1-7a genannten Götter nicht die von Iasons Eid angerufenen Gottheiten sind, während das zweite sich dann auf die Gottheiten der Verse 8b-18 bezieht (vgl. *Seneca. Medea*. Edited with Introduction and Notes by C.D.N. COSTA (Oxford 1973), *ad loc.*). Es scheint aber auch die Auffassung möglich, daß die beiden *-que* als eine Einheit die erste Aufzählung zusammenfassen und abschließen, so daß diese Götter Iasons Schwur zu garantieren hätten und daher jetzt mit größerem Recht von Medea angerufen werden (so die Übersetzung von Frederick AHL (ed.), *Seneca. Medea*. Translated and with an Introduction (Ithaca and London 1986), S.XX). Dann müßte in v.9 der Doppelpunkt in ed. Zwierlein durch einen Punkt ersetzt werden, und der zweite Teil des Gebetes hätte keinen Vorspann.

richtet sich das Gebet an den Ahnen Sol, dass er ihr seinen Feuerwagen überlasse, so dass sie, ein neuer Phaethon, Korinth mit Flammen verbrennen könne (v.27b-36). Schliesslich ist sie es selbst, die der neuen Ehe die Hochzeitsfackel führen will, um dann das Paar an geweihten Altären hinzuschlachten.

Es ist dieser Bedeutungsraum, in den nach Medeas Abgang und vor ihrem erneuten Auftritt der Chor mit seinem Hochzeitslied tritt, dessen erster Vers wieder das Wort *thalamus* enthält (v.56), einem *hymenaeus*, den die Kolcherin, wie sie sogleich bei ihrem Auftritt danach ausruft, hinter szenisch gehört hat (v.116), also, wie vom Zuschauer nicht anders vorzustellen, von ihrem *thalamus* aus.

In den *Troades* bilden, eine Ausnahme gegenüber dem sonstigen Befund bei Seneca, den Bühnenhintergrund die Stadtmauern Trojas, nicht ein Gebäude mit Dach und Innenräumen. Ausserdem erfolgt von dorthier kein einziger Auftritt und dorthin kein Abgang. Es gibt überhaupt keine geschlossenen Räume im *offstage*; kein Auftritt eines Griechen oder einer Trojanerin erfolgt aus einem Innenraum, Zelt oder Lagerhütte. Die Skenographie des Bühnenhintergrundes stellt wahrscheinlich das brennende und rauchende zerstörte Troja dar, auf das im Eingangsmonolog die Königin des untergegangenen Reichs, jetzt eine Kriegsgefangene, in realer Deixis gleich zu Beginn ihres Monologs (v.15 ff.) deutet.

Diese Ausnahme gegenüber den anderen vollständigen Stücken, die alle vor einem Palast spielen, macht die Semantisierung des Raumes für die *Troades* besonders auffällig. Der Bühnenraum 'bedeutet' verlorenen Krieg, Zerstörung des Königspalastes, Sklaverei, Unbehautheit. Der Raum hinter dem Bühnenhintergrund ist einerseits kein bedachter Innenraum, andererseits kein Woher oder Wohin. Als Nicht-Palast und Stadtruine ist er abgeschnittene Vergangenheit, gegenwärtige und zukünftige Heimatlosigkeit. Rechts und links ist der zum griechischen Lager gehörende szenische Raum von einem *offstage*, dem Feld zwischen Troja und dem Meer, umgeben, der ebenfalls von den Griechen beherrscht wird. Im engeren Umkreis ist er als ihr Lager vorzustellen, im weiteren als die von

den Siegern kontrollierte Troas mit Küste und Hafen, in dem ihre Flotte liegt und auf die Rückfahrt wartet. Auf der Bühne haben die Trojanerinnen, sieht man von Überbringern von Schreckensbotschaften ab, keinen anderen Auftritt als den von Griechen, den Siegern und Herren, zu erwarten. Der Bühnenraum ist Preisgegebensein gefangener Frauen inmitten männlicher Siegerwelt.

Die Bühne ist von Anfang an durch den Grabhügel Hectors bestimmt; im Eingangsmonolog nur angedeutet (v.31), d.h. vorausgesetzt, wird er in Akt III, v.483 ff. beschrieben als das für das Folgende entscheidende Requisit, eine Bühnenanweisung, die natürlich auch schon für die Eingangsszene des Stückes gilt. Das Grab Hectors vor den geborstenen⁵⁵ Mauern des zerstörten Troja ist sinnfälligstes Bild für den Untergang der Stadt. Ein Grabmal als die einzige 'Behausung' auf dem unbehausten Feld vor der zerstörten Stadt, dem Schlachtfeld und der Stätte der erschlagenen Krieger, deren Gebeine überall verstreut umherliegen (v.32 f.; 893-895), und jetzt dem gemeinsamen Ort griechischen Militärs und trojanischer kriegsgefangener Frauen: dieses Grabmal intensiviert die dramatische 'Bedeutung' des Raumes, d.h. den Anteil, den der Bühnenraum an der Bedeutung des Dramas hat, und macht ihn geradezu emblematisch. Darüber hinaus wird Hectors Grabhügel sichtbarer Kristallisationspunkt für eine das Drama bestimmende Antithese, die zwischen Hector und Achill.

Schauplatzwechsel muss in diesem Drama nicht angenommen werden; alle Phasen der Handlung vollziehen sich "auf ein und demselben Platz", dem "freien Feld vor den Mauern des zerstörten Troias, beim [...] Grabhügel Hectors",⁵⁶ eben dem

⁵⁵ Vgl. v.15/16a; 622; 1068; 1076a; 1086a.

⁵⁶ W. STROH, "De Senecae Troade. Senecae Troas", in Sabina VOGT, Valahfridus STROH, Philippus TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft (München 1993), 74-83; hier 77, der noch darauf hinweist, daß es kein separates Gefangenenlager für die Trojanerinnen gab.

gemeinsamen Raum der Sieger und Besiegten. Allerdings kann man annehmen, dass innerhalb des weiteren Raums des griechischen Lagers Trojanerinnen und Griechen in der Weise Bühnentechnisch getrennt sind, dass die gefangenen Frauen von der einen, die Griechen von der anderen Seite auftreten.

Über dieses in dem genannten Aufsatz vorgeschlagene Bild ist jedoch hinauszugehen. Der Raum ist bei aller Bedeutungsaufladung noch immer als zu real und natürlich vorgestellt. Aber dieser Bühnenraum, der, im technischen und choreographischen Sinn, mit Bewegungen auszumessender geometrischer Raum und mit den Konstellationen der Figuren und Requisiten vor der Theaterrückwand sinnlich wahrnehmbarer Naturraum bleibt, ist doch ganz zu einem Bedeutungsraum geworden, einer emblematischen Chiffre für verlorenen Krieg, dessen Ende die Absolutsetzung des Feindes nicht beendet, sondern, im Gegenteil, erst eigentlich zum Vorschein bringt. Aus der Ansetzung einer solchen umfassenden Raumsemantisierung folgt, dass die Einheit des Ortes nicht so sehr als eine aus der Einheit der Handlung abgeleitete Forderung oder Gegebenheit erscheint, als dass sie die einheitliche Bedeutung der Handlung auch sinnlich unterstreicht und ihr einheitliche Atmosphäre verleiht. Der Auftritt also der Andromacha nach dem Chorlied an gleichem Ort wie die vorangegangenen Szenen des Streits zwischen Agamemnon und Pyrrhus und der Prophezeiung des Calchas hat also nicht eine Pointe darin, dass ihr Leiden am gleichen Realort geschieht wie dessen Ankündigung, sondern darin, dass alle diese Szenen durch den einheitlichen Bedeutungsort zu dramatischen Durchführungen einer einheitlichen Bedeutung werden.

Diese Raumdeutung befreit auch von der Diagnose von scheinbaren Widersprüchen. Ein solcher findet sich im Botenbericht über die Ermordung des Astyanax, v.1086b/1087: *atque aliquis (nefas) / tumulo ferus spectator Hectoreo sedet*, ein Widerspruch nicht nur für den Zuschauer der dramatischen Handlung, der den Hectorgrabhügel die ganze Zeit im Auge

gehabt hat und dort keinen Gaffer hat sitzen sehen, sondern auch für einen Leser, dem ein hinterszenisches Geschehen berichtet wird, in das auf einmal ein szenisches Requisit einrückt. Sowie man aber mit Bedeutungsraum Ernst macht, wird die Konstellation von Hectorgrab und Ermordung des Hectorsohnhens von den vorangegangenen Szenen (zumal dem Versteck des Astyanax in diesem Grab) dramatisch erklärt und bedeutungsvoll. Man muss dann auch bei den Zeugen des Mordes, die auf verkohlten Dächern und Mauertrümmern sitzen (v.1085/1086a) nicht an einen hinterszenischen Teil der Stadtmauer denken, verschieden von dem Teil der Befestigung Trojas, die wir als Bühnenhintergrund sehen, sondern man kann eben die zerstörte Schutzmauer der Stadt, die den sichtbaren Bühnenraum in seiner Bedeutung bestimmt, als bedeutungsbestimmenden Teil auch des nur erzählten Geschehens auffassen.

Der Chor, der die gleiche Bühne wie die Figuren der Handlung einnimmt, gehört damit dem gleichen Bedeutungsraum wie diese an. Doch ist dieser Bedeutungsraum insofern kein einheitlicher euklidischer Raum, als der Chor bald Teil des dramatischen Geschehens ist und also in Kommunikation mit den Figuren des Dramas steht wie am Anfang der *Troades* oder in der Mitte des *Agamemnon*, bald, wiewohl in gleicher sinnlicher Präsenz, für das gleichzeitige Geschehen wie nicht präsent und nicht einmal als Zuschauer vorzustellen ist.⁵⁷ Den Ort des Chors kennzeichnet also ein analoges Changieren wie seine Zeit. Er tritt demnach je nach Bedürfnis der Handlung gewissermassen in deren Ort und Zeit ein, oder er bleibt für sich. Dieses Changieren ist kein Wechsel kategorialer Ort- und Zeitbestimmungen, sondern ein Funktionswechsel, den man dramaturgisch realisieren kann, wenn man auf konventionelle dramatische und mimetische Kategorien verzichtet.

⁵⁷ Vgl. Wolf STEIDLE, "Zu Senecas Troerinnen", in *Philologus* 94 (1941), 266-284; hier: 278.

2.2. Raumregie

In zwei Dramen Senecas, der *Phaedra* und dem *Thyestes*, findet sich eine Szene, die in einem Innenraum spielt⁵⁸ bzw., genauer (denn eben das ist ihre Pointe), die zugleich in einem Innenraum spielt und von einer Figur auf der zum Himmel hin offenen Bühne beobachtet (und kommentiert) wird. Es ist unklar, ob der Einblick in den Innenraum hinter der Bühne durch Öffnen des zentralen Portals der Bühnenwand (die *valva regia*) oder durch ein Ekkyklema⁵⁹ erfolgen soll. Die Regie-Anweisungen besagen das erstere (vgl. *Phaedr.* 384; *Thy.* 901b-902 mit 908). Im *Thyestes* folgt auf die von Atreus beobachtete und beschriebene Palastszene und das Lied seines Bruders ihr Dialog, also Kommunikation zwischen einer Figur auf der Bühne und einer Figur in einem Innenraum. In der *Phaedra* dagegen scheinen sich nach den Worten der Königin, *talis in silvas ferar* (v.403b), die Tore wieder zu schliessen und wird die Palastöffnungsszene beendet. Der Chor wendet sich an die Amme: *Sepone questus; non levat miseros dolor* und *agreste placa virginis numen deae* (v.404 f.), die dann auch das folgende Gebet spricht. Während oder nach der Wahnsinnszene hatte die zuschauende Amme also zu klagen begonnen.⁶⁰ Das bedeutet für die gedachte Bühnenrealisierung wortloses mimisches Mitspielen einer Figur, indem sie vorn auf der Bühne mit Klagen das Geschehen im Hintergrund begleitet.

Die Palastöffnungsszene in der *Phaedra* hat in anderer Hinsicht eine Parallele in der *Med.* Eine Szenenfolge wie die von v.360-403, zuerst Bericht, dann sichtbares Geschehen mit Rede

⁵⁸ Vgl. D.F. SUTTON (o.Anm.26), 18.

⁵⁹ Bzw. durch eine "exostra" (ἡ ἐξώστρα, belegt auch τὰ ἐξώστρα), falls diese hellenistische Bühnenmaschine einem Ekkyklema entsprach. Vgl. zu den Belegen und der Frage, ob es sich um eine Variante des Ekkyklema handelt: Eric CSAPO and William J. SLATER, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995), Register s.v.

⁶⁰ Somit liegt hier der in VERF. (o.Anm.8), 355, Anm.37 genannte üblichste Typ retrospektiver Figurenanweisungen vor. Auch der stumpfeste Regisseur wird spätestens, wenn es zu den Worten *sepone questus* bei der Probe dieses Aktes kommt, den Schauspieler der Amme darauf hinweisen, daß er vorher klagen müsse.

der Figur, von der zuvor beschreibend die Rede gewesen war, gibt es nämlich auch im vierten Akt der *Medea* (v.670-842): Zuerst tritt dort die Amme auf und berichtet schreckenserfüllt von einer rasenden Medea, die einen furchtbaren Zauber vorbereite. Dann heisst es "siehe" (v.738), wie in *Phaedr.*384, und wir sehen und hören Medea selbst bei ihrem magischen Werk, der Herstellung eines Gifts, mit dem sie ein Hochzeitsgewand für die Braut Iasons trinkt.⁶¹

BIBLIOGRAPHIE

1. Kommentare und Übersetzungen zu Senecas Tragödien

Frederick AHL (ed.), *Seneca. Medea*. Translated and with an Introduction (Ithaca and London 1986).

Margarethe BILLERBECK (ed.), *Seneca. Hercules Furens*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Mnemosyne Suppl. 187 (Leiden 1999).

C.D.N. COSTA (ed.), *Seneca. Medea*. Edited with Introduction and Commentary (Oxford 1973).

J.G. FITCH (ed.), *Seneca's Hercules Furens*. A critical text with introduction and commentary (Ithaca and London 1987).

Konrad HELDMANN (ed.), *L. Annaeus Seneca. Oedipus*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. (Stuttgart 1974).

Wilfried STROH, "De Senecae Troade. Senecas Troas", in S. VOGT, W. STROH, Ph. TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft zu Senecas Troas (zur Münchner Aufführung im November 1993), 74-83.

2. Literatur zum Drama allgemein und zu Dramen anderer Autoren

Eric CSAPO and William J. SLATER, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995).

⁶¹ Zur räumlichen Realisierung des Schlußaktes der *Phaedra* vgl. VERF. (o.Anm.8), 357-360.

Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München, UTB, 19979).

Jürgen Paul SCHWINDT, *Das Motiv der 'Tagesspanne' — Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N.F., 1. Reihe: Monographien, 9. Band (Paderborn 1994).

Wolf STEIDLE, *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels* (München 1968).

3. Literatur zu Senecas Tragödien

Kurt ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Noctes Romanae 9 (Bern und Stuttgart 1960).

J.G. FITCH, "Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307.

Paul FRIEDLÄNDER, "Vorklassisch und Nachklassisch", in *Das Problem des Klassischen und die Antike*, hrsg. von Werner JAEGER (Leipzig und Berlin 1931), 33-46.

Wolf Hartmut FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Borna-Leipzig 1933; Diss. Freiburg i. Br. 1931).

Wolf Hartmut FRIEDRICH, "Die Raserei des Hercules. Die makrokosmischen Phantasien des rasenden Hercules", in *Senecas Tragödien*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE, Wege der Forschung Bd. 310 (Darmstadt 1972), 131-148 (zuvor in: W.H. FRIEDRICH, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie* (Göttingen 1967), 96-111 = Abschnitt 3 [Untertitel] des Kapitels III [Titel]); hier: 143 f.

Eckard LEFÈVRE (ed.), *Senecas Tragödien*, Wege der Forschung Bd. 310 (Darmstadt 1972).

Eckard LEFÈVRE (ed.), *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama* (Darmstadt 1978).

Eckard LEFÈVRE, "Senecas Tragödien", in *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 1-11.

Wolf-Lüder LIEBERMANN, "Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung", in *Musik und Dichtung*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt a. M., etc. 1990), 63-86.

Anna Lydia MOTTO and John R. CLARK, "Senecan Tragedy: Patterns of Irony and Art", in *The Classical Bulletin, St. Louis* 48 (1972), 69-76.

- William H. OWEN, "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", in *TAPA* 99 (1968), 291-313.
- William H. OWEN, "Time and Event in Seneca's Troades", in *WS* 83 = N.F. 4 (1970), 118-137.
- Ernst A. SCHMIDT, "Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik", in *RbM* N.F. 143 (2000), 400-429.
- Ernst A. SCHMIDT, "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik", in *WS* 114 (2001), 341-360.
- Gustav Adolf SEECK, "Senecas Tragödien", in *Das römische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE, Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen (Darmstadt 1978), 378-426.
- Jo-Ann SHELTON, "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*", in *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), 257-269.
- Wolf STEIDLE, "Zu Senecas Troerinnen", in *Philologus* 94 (1941), 266-284.
- Wolf STEIDLE, "Zur Erfindung von Senecas Troades", in DERS., *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels* (München 1968), 56-62.
- Wilfried STROH, "Seneca: Troas. Zur geplanten Aufführung am Institut für Klassische Philologie der Universität München" (Manuskript von 4 Seiten, 1993).
- Wilfried STROH, "Inszenierung Senecas. I. Die Aufführung der *Troas* als philologisches Experiment", in *Orchestra. Drama Mythos Bühne*, hrsg. von A. BIERL und P. v. MÖLLENDORFF (Stuttgart und Leipzig 1994), 248-263.
- D.F. SUTTON, *Seneca on the Stage*, Mnemosyne Suppl. 96 (Leiden 1986).
- Sabina VOGT, Valahfridus STROH, Philippus TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft (München 1993).
- Bernhard ZIMMERMANN, "Seneca und der Pantomimus", in *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, hrsg. von G. VOGT-SPIRA, ScriptOralia 19 (Tübingen 1990), 161-167.
- Otto ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung*, Abh. Akad. der Wiss. Mainz, 1984, Nr.6 (Wiesbaden 1984).
- Otto ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (Mainz/Stuttgart 1986).

Otto ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Beitr. zur Klass. Philologie Heft 20 (Meisenheim am Glan 1966).

DISCUSSION

H.M. Hine: Thank you for your paper, which I found fascinating and persuasive, even though I have previously been tempted to see much more temporal continuity within the plays than you do. I have a very general question: you argue in effect, if I have understood correctly, that the plays fall into sections between which there is no temporal continuity, no 'real-time' before and after. However, within each of these sections the characters are speaking and acting in real time, and frequently look forward and backwards in time; and sometimes there presumably is a 'real-time' link between successive sections (for example, between the last three acts of *Phaedra*). My question is a rather simple-minded one: how does the reader or spectator know when there is a real-time connection between sections and when there is not?

E.A. Schmidt: Es ist in der Tat unvermeidlich, die Handlung innerhalb eines Aktes oder einer Szene im Sinn der zeitlichen Kategorie Früher-und-Später zu verfolgen, als Leser wie als Zuschauer. Auch die Folge der Akte wird der Leser oder Zuschauer als zeitliches Früher-und-Später erleben, ohne sich Rechenschaft über Kontinuität oder Diskontinuität abzulegen und ohne zwischen einem zeitlichen oder semantischen oder informationstechnischen Früher-und-Später zu unterscheiden. Nur für das Gesamtverständnis der Dramen Senecas, ihrer dramaturgischen Eigenart und Darstellungslogik, ist es wichtig, dem Zeitcharakter nachzudenken. Dann wird man auf eine insgesamt nicht kausal-pragmatische Handlungsfolge stossen. Das will ich mit einem Gedankenexperiment verdeutlichen. Wir wollen uns die Folge der Zweikämpfe zwischen Tugenden und Lastern in der *Psychomachia* des Prudentius als ein Drama mit ebenso vielen Akten vorstellen. Innerhalb jedes Aktes kann die Handlung als sich in realer Zeit vollziehend betrachtet werden

(wobei man von dem allegorischen Charakter insofern absehen darf, ja, muss, als die einzelnen Handlungselemente sich nicht Zug um Zug ins Moralische übersetzen lassen). Die Folge der Akte dagegen geschieht zwar als (scheinbar zeitliches) Früher- und Später, hat aber nicht den Sinn eines kausal-pragmatischen Nacheinanders in der Zeit, auch nicht in der Applikation auf die moralischen Prozesse in der Seele. Und doch ist die Reihenfolge der Kämpfe insgesamt und sind die jeweiligen Nachbarschaften in ihrem Nacheinander nicht beliebig, sondern haben einen theologisch-ethischen Sinn.

J. Luque Moreno: Nada tengo que añadir a su magnífica lección. Quisiera, sin embargo, plantearle tres pequeñas cuestiones, una sobre el aspecto temporal y dos sobre el aspecto espacial (éstas un tanto marginales al tema que usted ha estudiado): en cuanto al tiempo, ¿cree usted que sería rentable un estudio sistemático de los *tempora verbi* (tanto en sentido absoluto como relativo) para precisar la existencia o no de relación temporal entre unos sectores y otros dentro de cada obra? En cuanto al espacio, ¿tienen, en su opinión, algún significado los 'atopismos' (habituales en estas obras como en tantas otras de la literatura latina) y por otro lado, el frecuente recurso a alusiones geográficas (sobre todo de una geografía más o menos mítica)?

E.A. Schmidt: Die Beobachtung der Tempora führt wahrscheinlich auf interessante Resultate und sollte weder in der Einzelinterpretation der Szenen (wo vor allem an die Relation von Futura und Praesentia [incl. Imperativen] in ihrem Neben- und Nacheinander sowie an die von Praesentia und Perfecta zu denken wäre) noch im Blick auf die Beziehung verschiedener Akte und Szenen untereinander vernachlässigt werden. So ist z.B. *Herc.f.* 46b-63a (*effregit, vidi* etc.) im Verhältnis zu v.520 ff., dem gerade jetzt erfolgenden Heraufkommen des Hercules aus der Unterwelt, interpretationsbedürftig.

Die Atopismen in Senecas Dramen stellen im Rahmen der römischen Dichtung wohl keine Ausnahme dar. Sie lassen nur

erkennen, dass kein Realismus, geschweige denn Naturalismus, angestrebt ist. Die Geographie Atticas in der Auftrittsarie des Hippolytus, ungeeignet als Anweisung für reale Jagd, ist ein Bild für die Jagd als Lebensform eines Atheners und zu imaginierende symbolische Landschaft um das Athen der Bühne herum.

W. Schubert: Mit besonderem Interesse habe ich natürlich die Analogien zu musikalischen Formen verfolgt, die Sie in Ihrem Vortrag vorgenommen haben (Ouvertüre, Arie bzw. sogar 'Abgangs-Arie' des Hippolytus etc.). Was den Chor betrifft — der einzige kontinuierliche 'musikalische' Terminus von der attischen Tragödie bis in die neueste Zeit — haben Sie überzeugend dargelegt, dass es bei Seneca die Möglichkeit gibt, den Chor je nachdem in die Handlung eintreten zu lassen oder ihn aus ihr zu entfernen, ihn sozusagen im Off zu Wort kommen zu lassen. Diese Praxis gibt es seit jeher im Musiktheater der Neuzeit und im Oratorium. Zwei Beispiele: In Monteverdis *Orfeo* spielen Chöre eine wichtige Rolle. In der Oberwelt repräsentiert der Chor die Hirten und Nymphen, in der Unterwelt die Geister. Die Oberweltchöre sind stets in die Handlung integriert; die Unterweltchöre fungieren lediglich als Akttrenner. Am Ende des 3. Aktes, nach Einschläferung des Charon, besingt der Chor den Wagemut und den Erfolg menschlichen Bestrebens (vgl. Sophokles *polla ta deina*); am Ende des 4. Aktes wird resümiert, dass Orpheus zwar die Unterwelt, nicht aber sich selbst besiegt habe. Aber dennoch schaltet er sich auch einmal in die Handlung ein — und erweist sich erst dadurch wirklich als Chor der Unterweltgeister, wenn er auf die Bewilligung des Pluto an Orpheus den Kommentar gibt: *Pietade oggi e amore trionfan nell' Inferno*. Das ist ganz situativ, nicht zuletzt durch das *oggi*. Zweites Beispiel: die Bachschen Passionen. Hier ist der Chor je nach Bedarf außerhalb der Handlung (Rahmenchöre) oder innerhalb der Handlung (Turbae-Chöre) oder die Handlung meditierend begleitend (Choräle). — Jetzt aber meine philologische Frage: Ist diese Art, mit dem Chor zu verfahren, ein

Spezifikum Senecas, oder ist das in der attischen Tragödie vor-geprägt? Wenn ja: Welche Änderungen und welche Intentionen für die Änderungen würden Sie bei Seneca ausmachen?

E.A. Schmidt: Die Funktionsänderungen des Chors in den Passionen Bachs stellen ein überzeugendes Analogon zum senecanischen Dramenchor dar. Die Differenzen zu Bachs Oratorien einerseits, zur griechischen Tragödie andererseits liegen hauptsächlich in der Weise der szenischen Präsenz. Ort des griechischen Chors ist nicht die Bühne, sondern die Orchestra, ein getrennter Raum. In Oratorien nimmt der Chor zwar sichtbar einen Raum ein, dieser ist aber kein szenischer Ort in Relation zum dramatischen Geschehen; das Gleiche gilt für den Evangelisten, dessen Position in gleicher Reihe mit den anderen Solisten keine Aussage über räumliche Beziehungen macht. Der senecanische Chor teilt die Bühne mit den dramatischen Figuren. Deshalb ist das Changieren seiner Funktion nach Raum und Zeit auffälliger als in der attischen Tragödie.

J. Dangel: Cet exposé démontre, par la force de ses arguments scientifiques, à quel point le temps et l'espace sont des notions tragiques chez Sénèque du fait même de leur complexité. A la règle scénique de l'unité de temps, de lieu et d'action se surimpose le temps "non-temps" du mythe, l'espace symbolique du texte littéraire dans son héritage d'écriture et dans le contexte sénéquien. On retrouve ainsi par exemple la "géographie du tragique" de la tragédie grecque classique avec ses noms propres et ses lieux porteurs d'une "histoire" et non d'une idée notionnelle. Pourtant cette atemporalité "universelle" est mêlée chez Sénèque, comme le montre cette communication, à une discontinuité chronologique, à des désordres temporels, à des formes d'*usteron-proteron* qui sont en effet riches d'interrogations sur l'écriture tragique de Sénèque. La tragédie républicaine en fragments n'autorise aucune hypothèse. Pourtant, ne peut-on évoquer, à

ce sujet Tite-Live 7, 2, 8 rappelant que la tragédie latine est née avec Livius Andronicus qui substitue à des échanges sans lien logique une *fabula* en *argumentum*? Il s'agit alors peut-être d'insister sur une histoire non pas racontée, mais "révélée" (*fari*) en argumentaire de causalités emblématiques? Plus exactement, contrairement à l'épopée *argumentum perpetuum*, cet argumentaire de séquences exemplaires (spectaculaires en *evidentia*) admettait normalement la discontinuité, voire l'inversion tragique.

E.A. Schmidt: Falls man aus dem Fehlen der Qualifizierung des *argumentum* der ersten römischen Dramen als *perpetuum* bei Livius schliessen darf, dass sie sich gerade dadurch vom Epos unterschieden (vgl. Varro, *Men. fr.*398 Astbury), hätte man in der Tat einen erhellenden Hinweis auf die Struktur des republikanischen Dramas und eventuell sogar auf eine Vorwegnahme dessen, was ich als Eigenart Senecas betrachte habe.

E. Malaspina: Mi pare che quanto da Lei sostenuto nella seconda parte della Sua bella relazione avvalorati la tesi del teatro di Seneca come teatro nato per la scena: mi piacerebbe sentire il Suo parere sulla questione. Mi pare, però, che la negazione di una temporalità lineare e causale nei drammi, di cui Lei parla nella prima parte, vada esattamente nella direzione opposta. Non crede, cioè, che una *surrealistische Produktion* (p. 331) sarebbe stata difficile da seguire per lo spettatore antico, ancora ignaro del teatro dell'assurdo? Una lettura, invece, con la possibilità di svolgere e riavvolgere il rotolo in ogni momento, penso avrebbe permesso di gustare meglio le *simultane Handlungssequenzen* (esattamente come capita a noi lettori moderni).

E, a proposito di questa simultaneità, non ho difficoltà ad accettarla per i prologhi recitati da personaggi che poi non compaiono più (*Herc.f.*, *Ag.* e *Thy.*) ed al limite per la *Phaedra*, mentre essa non mi convince ancora del tutto per gli altri

drammi. Non possiamo certo ridiscuterli tutti e prendiamo quindi solo l'esempio della *Medea*: la simultaneità prologo — atti II-V è da postulare di necessità se si vede come già presa in *Med.* 19-26 la decisione di uccidere i figli. Ma Lei sa benissimo che *peperi* può essere interpretato in molti modi: Medea ha già 'partorito', cioè 'inventato', la sua *ultio* e risponde con questo verbo alla sua propria aspirazione di avere *liberos similes patri / similesque matri* (24-25). L'ironia tragica rispetto al destino prossimo dei figli è colta solo dal lettore, mentre Medea resta qui a mio avviso all'oscuro dell'ambiguità allusiva delle sue parole. Esse, quindi, non entrano in collisione con la 'vera' decisione omicida dei vv. 549-50 ed il prologo si può considerare non come simultaneo ed immanente all'azione, ma come cronologicamente anteriore. Lo stesso, credo, si potrebbe sostenere anche per i prologhi di *Tro.*, *Phoen.* ed *Oed.*

Infine una piccola curiosità, a proposito delle dibattute indicazioni registiche in *Herc.f.* 918-9 (bibliografia nel commento di Margarethe Billerbeck, p.502-3): come deve reagire, secondo Lei, Ercole sulla scena alle parole del padre, *Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia?* Si lava le mani (e quindi non compie alcun sacrilegio) oppure disubbidisce ad Anfitrione?

E.A. Schmidt: Die jeweils zweiten Abschnitte der beiden Teile meiner Vorlage zielen in der Tat auf Bühnenaufführung. Ich sehe die Textintention auf szenische Aufführung (also die Intention der Dramentexte als Theaterskripte) vor allem in den folgenden Elementen gegeben: den impliziten Regieanweisungen, dem Beiseitesprechen (Aparte), den Hinweisen auf stummes pantomimisches Spiel und auf Requisiten. Die jeweils ersten Teile dagegen sind in der Frage der Bühnenaufführung neutral. Ein antiker Zuschauer hätte sich zum vollen Verständnis der Aufführung wie der Lektüre eines Senecadramas wohl wirklich von gewissen Vorstellungen und Konventionen befreien und seine Erwartungen korrigieren müssen

— wie wir heutigen Philologen beim Studium dieser tragischen Kunst. Aber abgesehen davon, dass ich den Charakter der Stücke Senecas nicht surrealistisch nennen würde — das war die Formulierung in einem Zitat —, geschweige denn absurd, auch eine konventionelle Auffassung des Geschehensablaufs wäre nur ein partielles Hindernis für den Mitvollzug gewesen, da die infolgedessen entstehenden Widersprüche und Unklarheiten bei einer Aufführung nicht wahrgenommen werden.

Mit der Auswahl des Eingangsmonologs der *Medea* als eines Falles, in dem der Overtürencharakter des ersten Aktes nicht einleuchtet, machen Sie mir die Sache zugleich leicht und schwer. Schwer insofern, indem ich zuvor von allen anderen Fällen überzeugen müsste, leicht, weil ich im Streit um die Interpretation der genannten Verse gerade von dem Sonderstatus der senecanischen Eingangsszenen aus Position beziehen zu können glaubte. Dieser Sonderstatus scheint mir aber auch unabhängig von einem solchen Analogieschluss und der Deutung der fraglichen Verse im Tenor des ganzen Monologs, in Kontradistinktion zum Monolog am Anfang des zweiten Akts gegeben zu sein. Die *Medea* des ersten Aktes ist von Anfang an entschiedener als die des zweiten.

In *Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia* sehe ich eine implizite prospektive Figurenanweisung. In der Regel muss im Fall solcher Regieanweisungen, wenn sie eine Aufforderung an eine andere Person enthalten, am folgenden Text überprüft werden, ob dem Befehl oder der Bitte entsprochen wird. Das ist manchmal leicht, wie z.B. *Thy.* 901b/902 mit 908 ff. Hier im *Herc.f.* ist es nur auf den ersten Blick schwieriger: Die Reaktion des Hercules (v.920-924a) ist zwar nur indirekt, dafür aber um so deutlicher. Wenn er den irrealen Wunsch ausspricht, eben das Blut des Tyrannen zu opfern, dann überbietet er noch seine blutigen Hände, an denen Amphitryon Anstoss nimmt, und daraus folgt: Er denkt gar nicht daran, sich die Hände zu waschen. Es gibt allerdings Fälle, in denen solche Fragen sich nicht entscheiden lassen, in denen der Autor also dem Regisseur, d.h. dem dramaturgischen Interpreten, freie Hand lässt.

W.-L. Liebermann: 1) Die symbolische Bedeutung zeitlicher Momente wie Sonnenaufgang und Sonnenuntergang erinnert an entsprechende Erscheinungen in Vergils *Aeneis*, wie sie bereits Richard Heinze verstanden hat.

2) Was die Aufführungsproblematik betrifft, so ist sie m.E. sinnvoll nur in der Form zu behandeln, dass man fragt, ob eine Aufführung den Senecatragödien förderlich ist oder nicht. a) Was hat ein Regisseur dem Leser/Hörer voraus? Seine Notwendigkeit scheint mir allein aus den retrospektiven Figurenanweisungen hervorzugehen — allerdings auch nur dann, wenn man lediglich von einer einmaligen Lektüre ausgeht. Vermutlich liesse sich sogar die These aufstellen, dass die konkrete szenische Realisierung die Imagination des Lesers/Hörers einschränkt, und es liesse sich des weiteren die Frage stellen, ob eine solche Einschränkung der spezifischen Eigenart der senecaischen Dramen zugute kommt. b) Entscheidend aber scheint mir die Überlegung, ob gerade angesichts der nachgewiesenen Semantisierung, der emblematisch-allegorischen oder zumindest symbolischen Merkmale der Tragödien Senecas die konkrete Realisierung durch einen Regisseur nicht eher kontraproduktiv ist — wie auch eine eventuell analoge Wahrnehmungseinstellung des Lesers/Hörers einen unangemessenen Rezeptionsmodus darstellt (wie das ja auch angeklungen ist). Ich gebe ein Beispiel aus der *Phaedra*: Zu Beginn des Gesprächs zwischen Amme und Hippolytus wird festgestellt, dass die 'Bühne' ansonsten leer ist (*Phaedr.*425) — dann tritt Phaedra selbst auf, um Hippolytus ihre Liebe zu bekennen: *commodes paulum, precor, / secretus aures. si quis est abeat comes. — En locus ab omni liber arbitrio vacat* (*Phaedr.*599 ff.). In beiden Fällen hat die Aussage semantische Funktion, eine *demonstratio ad oculos* dürfte eher zwar nicht unlösbare, aber doch unnötige Schwierigkeiten schaffen (zumal auch die Amme weiter als anwesend zu denken wäre).

E.A. Schmidt: 1) Der Hinweis auf die *Aeneis* plausibilisiert die entsprechenden Deutungen in der Forschung.

2) Ich bestreite, dass die Frage, ob eine Aufführung den Senecatraödien förderlich sei, das entscheidende Kriterium für Sinn oder Unsinn der Problematik bilde. Das Entscheidende ist die Methode und das Verständnis des Textcharakters der Stücke. Zu a): Ausser den impliziten retrospektiven Figurenanweisungen gibt es andere Hinweise auf den Bühnencharakter im Text (vgl. o. in der Entgegnung auf die Anmerkungen von Herrn Malaspina). Ich schliesse nicht aus, dass eine szenische Realisierung die Imagination des Lesers/Hörers einschränkt. Aber das gilt nicht nur für jede beliebige Aufführung eines Theaterstücks, sondern für jede Wirklichkeitswahrnehmung im Verhältnis zur vorausgegangenen Imagination (Griechenlandreise, Wiedersehen des Heimatdorfes nach vierzig Jahren). Ich würde auch dann die methodische Forderung anerkennen, den literarischen Status der Texte der Senecadramen (Lesetexte, Theaterskripte) zu bestimmen, wenn ich glaubte, eine Aufführung verödete meine Imagination und verdunkelte eher den Gehalt des Dramas. Im Blick auf die Rede von Leser/Hörer-Imagination muss man sich auch Rechenschaft darüber geben, ob diese sich eine fiktive Wirklichkeit oder ein Bühnengeschehen vor das geistige Auge malt. Wenn ich durchweg Theater imaginiere und der Text typische Bühnencharakteristika bietet (wie Aparte oder stummes Spiel), scheint die Annahme, man habe es mit einem Theaterskript zu tun, also mit dem, als was sich die Texte ausgeben, jedenfalls die nächstliegende zu sein. Zu b): Hier scheint mir verräterisch, dass der Text auch den Leser offenbar nicht hindert, mit der Gegenwart der Amme zu rechnen ('als anwesend zu denken'). Aber mein eigentliches Gegenargument ist dieses: In v.424/425a bemerkt die Amme, dass Hippolytus ohne Begleitung gekommen ist, und nach kurzem Zögern spricht sie ihn an. Auch Phaedra, die diese Worte nicht gehört hat, bezieht sich nur auf eventuelle Begleiter Hippolyts. Wir wissen, aus den Worten der Amme und weil wir es auf der Bühne sehen, dass diese leer ist. Phaedra weiss es nicht, und ihre Worte werden auf der Folie der Bemerkung der Amme um so bedeutungsvoller. Die Amme

stellt in einem Selbstgespräch die Eignung der Szene für ihre Verführungsrede fest; Phaedra jedoch redet Hippolytus an, und die Bitte um sein Gehör, dass nur er nur für sie dasei, und der an ihn gerichtete Wunsch, auch eventuelle Gefolgsleute fortzuschicken, sind schon geradezu eine Vorwegnahme des Liebesgeständnisses. Natürlich kann auch der Leser aus dem Vergleich der Äusserungen der Amme und Phaedras ihre verschiedene psychische Anspannung in den beiden Situationen erschliessen. Aber ein sensibler Regisseur und gute Schauspieler geben dieser Differenz eine sinnliche Überzeugungskraft, die den Leseindruck so übertrifft wie gehörte Musik das Notenlesen.

M. Billerbeck: Ihr Begriff 'semantischer Raum' scheint mir geglückt, evoziert er doch — unabhängig von der Frage nach der Aufführbarkeit der Tragödien — ein visuelles Element, wie wir es auch in Senecas Stilmittel der Personenbeschreibung wahrnehmen. Es ist daher in unseren Diskussionen wohl auch der Moment gekommen, da wir uns nach dem Verhältnis von Dichtung und darstellender Kunst fragen müssen. Die Gestaltung von abgerundeten Einzelszenen wie die Illusion von Raum erinnern stark an die Pompeianische Malerei, wo einzelne 'Vignetten' zu einer Gesamtkomposition zusammengeschlossen werden. Was das Verhältnis von Dichtung und Malerei betrifft, erinnere ich etwa an die Szene in der *Achilleis* des Statius, wo der Held die Mädchenkleider abstreift und sich als Achill zu erkennen gibt (1,878-885); genau diese Szene hat ein Fresko in Pompei festgehalten; vgl. A. Kossatz-Deissmann, in *LIMC* I (1981), 1,58f.; 2,63 Abb.54-55. Zum Verhältnis von Senecas Tragödien und bildender Kunst s. ferner Eric R. Varner, «Grotesque Vision: Seneca's Tragedies and Neronian Art», in *Seneca in Performance*, ed. by G.W.M. Harrison (London 2000), 119-136.

E.A. Schmidt: Das leuchtet mir ein. Ein thematisch geschlossener Freskenfries, die einzelnen Bilder durch Pilaster voneinander getrennt, weist, in einem anderen Medium, Analogien zu dem auf, was ich über Raum und Zeit in Senecas Tragödien

sagen wollte. Die einzelnen Bilder entsprechen den Akten; ihr Hintergrund (Farbe, Raumrequisiten) unterstreicht die Bedeutung des dargestellten Ereignisses. Die Pilaster entsprechen den Chorliedern; sie verdecken den Hintergrund wie ein Chorlied die Zeit der Handlung (zeitlicher Abstand zwischen Anfang des neuen Aktes und Ende des abgeschlossenen entspricht der Dauer des Liedes — während des Liedes vergeht keine Handlungszeit — das Handlungsintervall ist um ein Vielfaches grösser als die Ausführungszeit des Chorliedes — die Fuge zwischen den Akten hat keinen zeitlichen Charakter). Was der Vergleich nicht bietet, ist ein Analogon zu der grundsätzlichen Einheit des Bedeutungsraums in allen Akten. Während die esquilinischen Odysseedarstellungen so etwas wie ein Landschaftskontinuum für ihre Einzelszenen geben, lassen sich wohl keine Beispiele für Friese finden, in denen an einem jeweils identischen Ort verschiedene Szenen einer Geschichte dargestellt sind.

C. Wick: Das Gleiche wie über pompejanische Wandfriese lässt sich auch vom zeitgenössischen Epos sagen. Zwar hat R. Heinze bereits für Vergil die zunehmende Bedeutung der Einzelszene hervorgehoben, aber bei Lukan strebt selbige nachgerade zum Einzelleben. Hier zwei Beispiele: 1) In seiner Leichenrede auf Pompeius zeichnet Cato ein düsteres Bild der Freiheit: *olim vera fides [...] libertatis obit* (9,204 sq.). Mitten in v.217 geht Lukan zur folgenden Szene über (Einheit von Ort und Personen); den Meuterern sagt derselbe Cato: *nunc patriae [...] enses [...] negatis, cum prope libertas?* (9,264 sq.). Etwas mehr als hundert Verse später führt der Wüstenmarsch das stürzende Vaterland ins Verderben (9,379 sqq.), obwohl derselbe Marsch kurz zuvor auch militärisch wichtig war (9,300 sq.). "Inkohärenter" hätte Lukan kaum sein können. 2) Die dreifache Darstellung von Pompeius' Tod: Zunächst ist man an Bord der Schaluppe, wo er ermordet wird (8,610-636), anschliessend an Bord des Schiffes, wo Cornelia wartet und zusehen muss (8,637-662), und in 9,133-140 liegt ein Botenbericht derselben Ereignisse vor.

III *E.A. Schmidt*: Aus der Bedeutung der epischen Einzelszene folgt nicht die Auflösung des epischen Körpers. Die Einzelszenen mögen im Sinn zeitlicher pragmatisch-kausaler Beziehung isoliert sein; dafür sind sie um so stärker durch Kontrast sowie wechselseitige Spiegelung und Deutung aufeinander bezogen.