

**Senecas Tragödien:
„Innere Vergegenwärtigung“
oder
echtes Theater?**

von
Ludwig Braun

Würzburg 2022



INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	5
Zu drastisch, zu entsetzlich?	6
Stummes Spiel	10
Mißverstandener Text	12
Senecas Tragödien als Bühnenstücke konzipiert	19
Literaturverzeichnis	27

Einleitung

Christoph Kugelmeiers Buch, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien* (2007), hat wieder einmal die Auffassung von der Unspielbarkeit der Tragödien Senecas vertreten. Das darin enthaltene Geschehen eigne sich nicht für die Bühne, sondern nur für eine Rezitation, bei der der Hörer sich einerseits vieles wie Bewegungen der Figuren nur innerlich vergegenwärtige, andererseits sich derart auf die reinen Worte des Rezitators konzentriere, daß er, so abgelenkt, Unstimmigkeiten der Dialogführung, der Lokalisation oder der Handlung nicht weiter wahrnehme.

Ich meinerseits habe vor längerer Zeit Argumente für die gegenteilige Auffassung vorgetragen, daß Seneca seine Stücke verfaßt habe mit der eindeutigen Absicht, diese als echte Theaterstücke zu gestalten.¹ Ich hätte gedacht, dort die maßgeblichen Punkte zur Entscheidung dieser Frage dargelegt zu haben, nämlich:

Durch Aufführbarkeit wird die Absicht des Autors, für die Bühne geschrieben zu haben, nicht bewiesen, durch Schwierigkeiten für die Aufführbarkeit, die ein Laie zu bemerken glaubt, wird umgekehrt nicht bewiesen, daß der Autor seinen Text nie aufgeführt sehen wollte. Die entscheidende Frage ist vielmehr, welche Darbietungsweise das Verständnis dessen, was in diesen Texten geschieht, fördert oder behindert, die Rezitation oder die Bühneninszenierung. Läßt sich der Gehalt und das Geschehen in einem Text alleine durch das Ohr vollkommen verstehen? Dann handelt es sich um einen pseudodramatischen Text, also zum Beispiel um ein Lese- oder Rezitations-Drama. Kann ein Text das entsprechende

¹ L. Braun, *Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?*, (1982) 43–52. So hatte es heißen sollen. Der Druck hingegen bietet „Buhnenstücke“: Ich muß doch sehr bitten! Dabei werden die fremdsprachigen Setzer kaum gewußt haben, was Buhnen sind. Die, zumindest in meinem Fall, eher sorglos redigierte *Res Publica Litterarum*, die alle meine Korrekturanweisungen eisern ignoriert, statt dessen verschwenderisch noch neue Druckfehler eingestreut hat, war vielleicht der Wahrnehmung meines Artikels nicht gerade förderlich.

Verständnis nur durch Inszenierung mit Schauspielern, Bühne, Requisiten schaffen? Dann handelt es sich um ein echtes Drama.

Vielleicht habe ich allerdings (1982) zu sehr der Evidenz vertraut bei meiner Behauptung, Fachleute des Theaters würden schon mit allen Schwierigkeiten fertig. So scheint es angebracht, wenigstens einige Stellen, die Kugelmeier für problematisch hält, zu mustern. Ich habe allerdings den Eindruck, daß Kugelmeier dabei jeweils zu wenig theatergemäße Phantasie entwickelt – wenn er nicht überhaupt den Text oder die weiteren Verhältnisse mißversteht.

Ich werde zuerst Passagen behandeln, die Kugelmeier für zu drastisch oder grauenhaft hält, als daß man sie auf einer Bühne vorführen könnte, dann solche, zu deren Verständnis man, wie ich meine, berücksichtigen muß, daß auf der Bühne manchmal auch etwas ohne Textbegleitung geschieht, ferner Fälle, die Kugelmeier einfach mißverstanden hat, mitunter in schwer begreiflicher Weise; zuletzt werde ich Argumente ausbreiten dafür, daß Seneca seine Tragödien verfaßt hat mit der klaren Vorstellung, sie auf der Bühne aufzuführen.²

Zu drastisch, zu entsetzlich?

Ein Beispiel für Kugelmeiers Vorgehensweise: 39 nimmt er mit völliger Gewißheit an, in der *Medea* könne Creos Palast nicht auf der Bühne stehen, denn der brenne ja ab, und das höre man nur aus dem Botenbericht 885ff., was offenbar impliziere, daß der Zuschauer das Feuer sonst sehen und auch den Tumult der Löschversuche (888ff.) hören müßte (nach Zwierlein

² Nach Kugelmeier sind zwei Monographien erschienen, die ihren Titeln nach zunächst einschlägig für die hier behandelte Frage scheinen: Alexander Kirichenko, *Lehrreiche Trugbilder. Senecas Tragödien und die Rhetorik des Sehens*, Heidelberg 2013; Jean-Pierre Aygon, *Ut scaena, sic vita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*, Paris 2016. Kirichenko bezeichnet allerdings unsere Frage von vornherein als „Glaubenskrieg“ (S. 6), Argumente gibt es also bei ihm nicht, wie erwartbar. Im übrigen wird Seneca tragicus als eine Art Übertreibungskünstler dargestellt, mit einiger Emphase, aber nicht eigentlich neu. Stichwort *maius solito*: Wir wissen es seit 1985 durch Bernd Seidensticker, *A&A* 31,116–136. Auch Aygon geht der Frage nicht wirklich auf den Grund, sondern läßt sie, trotz zahlreichen wichtigen Beobachtungen zum Bühnengemäßen, immer wieder unentschieden (z.B. S. 147. 173). Indes kann man sie sehr wohl beantworten.

[1966] 40f.). Wenn andererseits Medea 177f. durch das Geräusch der Tür darauf aufmerksam werde, daß Creo aus dem Palast hervortrete, sei dieser doch offenbar als auf der Bühne stehend gedacht, und das sei eben typisch für Seneca, der sich um solche Widersprüche nicht kümmere, da er an ein reales Bühnenbild überhaupt nicht denke.

Diesen Widerspruch läßt Kugelmeier einfach in der Schwebe. Der Rezitationshörer mit seinen wandernden Interessenschwerpunkten werde das bald wieder vergessen. Einen Philologen darf das aber nicht befriedigen. Da ist nun einmal ein Widerspruch – so scheint es jedenfalls –: Muß man den so stehenlassen?

Nun berechtigt die Tatsache, daß ein Haus in Brand gerät, nicht von vornherein den Schluß, dann könne es nicht auf der Bühne stehen. Schon auf einer antiken Bühne würde eine Feuersbrunst keine Schwierigkeiten machen. Ganz offensichtlich ließ man in der Inszenierung der Afranius-Togata *Incendium* ein ganzes Haus auf der Bühne abbrennen, s. Suet. Nero 11,2, wie auch schon, den Worten des Textes nach, das Phrontisterion in den *Wolken* des Aristophanes in Flammen aufgeht (1490ff.). Daß es sich dabei um andere Gattungen handelt, spielt keine Rolle, es geht um das, was auf einer antiken Bühne darstellbar war. Erst recht hatten unsere Klassiker der Neuzeit da keine Bedenken: In Kleists *Käthchen von Heilbronn* brennt das Schloß, bis es zusammenbricht (3,7–13). Übrigens gab es bei der Aufführung im Münchner Residenztheater am 21. Februar 2011 Szenenapplaus, als der Bühnen-Bau funkensprühend einstürzte. Schiller läßt im *Wilhelm Tell* 5,1 auf der Bühne den Rohbau der Zwingburg Uri zerstören, von dem vernichtenden Brand des Sarner Schlosses wird freilich nur berichtet; bei dem *Tell* der Freilichtspiele Interlaken aber wurde, in Kombination dieser zwei Komplexe, die Burg von Uri auf der Bühne abgebrannt (gesehen am 29. August 2009).

Allerdings reagieren weder der Chor noch Medea auf das akute Feuer in Creos Palast, sie erfahren erst durch den Boten, was da geschehen ist. Auch das zwingt aber nicht zur Annahme, der Palast stehe nicht auf der Bühne. Es gibt immerhin in den *Bacchen* des Euripides auch einen Bericht über ein Feuer in einem Palast, das zwar nur in der Phantasie des Herrschers Pentheus erregt wird (622ff.), aber doch von handfesten Löscharbeiten der Dienerschaft begleitet ist (625f.). Dieser Palast steht auf der Bühne, aber von außen hat man das Entscheidende nicht mitbekommen. Paläste können übrigens recht weitläufig sein, da kann es innen auch gelegentlich brennen, ohne daß man das an seiner Straßenfront gleich merkt.

Aus 177f. ist also eindeutig zu schließen, daß Creos Palast auf der Bühne steht. Eine so gestaltende Inszenierung ist auch in der Antike möglich. Sie ist überdies notwendig, weil nur sie dem Text gerecht wird. Die Lösung eines im Text gefundenen Problems, das die „innere

Vergegenwärtigung“ nicht weiter quält, das von ihr aber auch nicht bewältigt wird, ergibt sich durch die Bühnenaufführung ohne weiteres.

Gleichfalls zur *Medea*, V. 840–842, meint Kugelmeier S. 39f., es sei schwer vorstellbar, wie dort „die Opferstätte in Flammen aufgehen soll.“ Nun kann ich den formulierten Vorgang dem Seneca-Text an der Stelle eigentlich nicht entnehmen, da steht vielmehr, daß Hecate die Flammen dreimal hat auflodern lassen. Aber natürlich sieht der Zuschauer da einen Altar, auf dem Feuer brennt. Das ist seit V. 740 klar, nach Medeas Befehl *statuantur arae* V. 578, und er ist errichtet im Inneren des Hauses bzw. in einem Innenhof, s. V. 578 *flamma iam tectis sonet*, wie es auch bei Didos Zauberszene geschieht, *Aen.* 4,494f. *pyram tecto interiore sub auras erige*. Darüber berichtet die Amme *Med.* V. 670–738a, mit V. 738b wird diese Szenerie dann sichtbar, offensichtlich durch Einsatz des Ekkyklema (womit auch die Schwierigkeiten beseitigt sind, die Zwierlein [1966] S. 40 für die gesamte Zauberszene Medeas annimmt).

Wenn jemand es für auf der Bühne nicht realisierbar hält (so Kugelmeier 41f., auch Zwierlein [1966] 24), die Leichenteile des zerrissenen Hippolytus zusammenzutragen und zu ordnen, kann ich nur fragen: Was ist dabei schwierig? Da nimmt man Imitate aus Wachs (cf. *Apul. met.* 1,165) oder Kartonage (man denke an antike Mumienkartonage) oder dergleichen. Und was ist daran im Prinzip anders als in Eur. *Bacch.* 1216–1221 und in dem in der Überlieferung gestörten, aber einleuchtend rekonstruierten Schluß, zu dem jedenfalls die Hypothese eindeutige Angaben macht?

Was ist an einem Suizid „schwerlich darstellbar“ (Kugelmeier 185, auch 41)? Die dramatische Literatur der Neuzeit ist voll davon, und bei Seneca sind nun einmal die Möglichkeiten des antiken Dramas erweitert. Was sagt es da, daß ein Horaz dergleichen verbieten wollte? Ein Verbot kommt ohnehin immer erst, wenn das Kind schon in den Brunnen gefallen ist. „Du sollst nicht töten“ wurde erst in Stein gemeißelt, als schon nicht eben wenig getötet worden war. Horazens Verbot bezeugt gerade, daß es Morde, Selbstmorde usw. zu seiner Zeit auf der Bühne längst gegeben hat.

Zum gleichen Zusammenhang fragt sich Kugelmeier 185,538, woher Medea 970 plötzlich das Schwert habe. Nun, sie hat es auch schon 807ff. in Verwendung, und 969f. zückt sie es, *manu, quae strinxit ensem*, hat es also umgegürtet. Abgesehen davon, daß auch die früheren Greuelthaten Medeas an Apsyrtus und Pelias (dort nur zur vorbereitenden Demonstration) ein gutes Schneide-Instrument erfordern: Sie trägt einfach eines. Es gibt wenige bildliche Darstellungen in der Antike und später, die sie ohne ein solches zeigen. In einem langen Gewand der Antike kann man auch manches unauffällig bei sich führen. Erst recht befremdlich ist Kugelmeiers Verwunderung ebenda, woher Iocaste das Schwert zu ihrem

Selbstmord habe: Sie entreißt es Oedipus, wie aus *rapiatur ensis* (*Oed.* 1034) hinlänglich klar wird. So schon längst sogar Zwierlein (1987) 384, und Töchterles Kommentar zu 1034, wie Kugelmeier selbst angibt, indes an dieser Erklärung zweifelt. Er vermißt eine Reaktion des Oedipus. Aber ist das ein Argument für die Frage ‚bühnengemäß oder nicht‘? Man könnte Oedipus durchaus wortlos, nur mit Gebärden reagieren lassen (s. dazu unten zum ‚stummen Spiel‘). Daraus könnte man dann im Gegenteil gerade ein Argument gewinnen dafür, daß diese Szene eben gespielt werden muß, von Schauspielern, die noch mehr können als nur reden, nicht so beschränkt sind wie ein Rezitator.

Für alle diese soweit genannten Stellen und für viele weitere begnügt sich Kugelmeier damit, die Schwierigkeiten in der Schwebe zu lassen, offenbar in dem Vertrauen, die innere Vergegenwärtigung werde sich nicht weiter daran stören. Es sei z.B. unklar, mit welchem Schwert sich Iocaste oder Phaedra umbringen, aber den Hörer plagt offenbar diese Frage nicht weiter. Daß die Schwierigkeiten auf der echten Bühne gar nicht erst auftreten, wird nicht bemerkt. Feuer und Blutvergießen sind kein Argument gegen Spielbarkeit. Natürlich ist Seneca kein Autor für Zartbesaitete.³

Schwierig bis unspielbar scheinen Kugelmeier auch lange „Monologe“ wie der des Creon, der *Oed.* 530–658 von seiner Totenbeschwörung berichtet (97; eigentlich ist es ein Botenbericht, kein Monolog). 129 Verse, das ist schlimm. Racine zum Beispiel hat in seiner *Phèdre* den Bericht des Thérémène über den gräßlichen Tod seines Freundes Hippolyte. Der umfaßt immerhin 93 Verse.⁴ Ich habe diese 93 Verse in einer Aufführung des Théâtre Vidy-Lausanne, Regie Luc Bondy, am 6.6.1998 gehört und mich keinen Augenblick gelangweilt. Im Gegenteil, bis heute ist mir diese großartige Szene in unauslöschlicher Erinnerung. Aber Kugelmeier zu *Oed.* 530–658: „Hier läßt sich für keinen der beiden Beteiligten ein sinnvolles

³ Es muß hier auf eine andere Gelegenheit verschoben werden, zwei grausige Stellen zu behandeln, die berüchtigt sind dafür, daß man sie unmöglich auf dem Theater spielen könne, die Morde des rasenden Hercules an seiner Familie (*Herc. f.* 987–1038) und das Schlachtopfer samt Extispicium im *Oedipus* (299ff., bes. 340ff.). Die Verknüpfung von Bühnengeschehen mit Berichten über Vorgänge außerhalb des sichtbaren Bereichs ist hier besonders originell und kommentarwürdig. Viel Wesentliches wurde allerdings schon gesehen von W. H. Friedrich (1972) 131–148, bes. 136–138, Eisgrub (2003) 144–146, Töchterle (1994) 307–353, Aygon (2006) 102–106.

⁴ Jambische Trimeter und Alexandriner dürfen wohl als etwa gleich lang gelten.

Bühnenspiel denken.“⁵ Das ist es eben, da braucht es professionelle Gestalter, denen etwas einfällt, Schauspieler, die gelernt haben, mit ihren Gliedmaßen und ihrer Mimik etwas anzustellen, auch wenn sie gerade nur zuhören sollen und nichts zu sagen haben. Auch ist das, was Creo berichtet, ja nicht geradezu langweilend. Und selbst wenn: Warum soll der Text im Vortrag eines Schauspielers langweiliger werden als in dem eines Rezitators?

Kugelmeier 138 zum Auftritt des Hercules *Herc. f.* 520ff: „Die Geräusche und das Beben muß sich auch der Zuschauer einer realen Bühnendarstellung in seiner Phantasie hinzudenken.“ Und wozu gab es dann das βροῦτεῖον?⁶ Der Einsatz einer ordentlichen Donnermaschine kann durchaus ein ganzes Theater erschüttern.

Nur kurz noch zu dem späteren, tatsächlichen Auftritt des Hercules *Herc. f.* 592ff. und der Frage: Führt er den Cerberus an der Kette mit sich? Ich glaube das nicht. Hercules ist am Taenarum auf die Erde zurückgekehrt (813). Iuno hat beobachtet, wie Hercules den Hund durch die Argolis führte (59). Den Hund will Eurystheus sehen, der in Mykene residiert. Kein Grund ist ersichtlich, warum Hercules den Hund zuvor auf den Umweg nach Theben führen sollte. Niemand in Theben, auch Hercules nicht, äußert sich über den Hund, als wäre er anwesend. Und wo bliebe er dann? Wohlgermerkt: Cerberus auftreten zu lassen, das wäre bühnentechnisch irgendwie zu machen. Nur: Was wird danach aus ihm?

Stummes Spiel

Kugelmeier 40 behauptet, Medea könne, jedenfalls mit einiger Rücksicht auf eine Lebenswirklichkeit, nicht nach nur vier Versen (978–981) bereits von ebener Erde auf das Dach des Hauses gelangt sein, zumal sie dabei den Leichnam des einen Sohnes tragen und den anderen Sohn wohl an der Hand führen, zudem auch noch ihr Schwert mitnehmen müßte. Sie müsse zudem während ihrer „Kletterpartie ... sichtbar bleiben“ (28). Warum? Schon die Antike kannte Treppen, auch im Inneren von Gebäuden. Aber natürlich wird hier nicht ohne Punkt und Komma und ohne jede Pause weitergespielt. Medea hört 971f., daß eine lärmende Truppe sich drohend nähert. Bis diese, vielköpfig, s. *fortis armiferi cohors* 980, dann wirklich herangekommen ist, wird man durchaus einige Zeit mit bedrohlichem Lärm hinter der Bühne dahingehen lassen – was übrigens die Spannung erhöhen sollte. Es gibt eben auch Vorgänge

⁵ Ähnlich 119 zu *Ag.* 421–578.

⁶ Der Kleine Pauly s.v.

auf dem Theater, auch durchaus längere und eindrucksvolle, bei denen kein Wort Text gesprochen wird. Aber wie soll so etwas in einer reinen Rezitation funktionieren? Wenn der Rezitator nichts sagt, hat die Hörschaft auch nichts, was sie ihrer inneren Vergegenwärtigung zugrunde legen kann.

Man denke z. B. an Plautus *Am.* 1052 auf 1053: Hier setzt Amphitruo mit Ingrimmi dazu an, sein eigenes Haus zu stürmen, um darin den Doppelgänger zur Rechenschaft zu ziehen. Dann ertönt ein gewaltiger Donnerschlag, Amphitruo stürzt betäubt zu Boden, und wer dann ohne jede Zwischenzeit Bromia (1053) sogleich entsetzt, wie sie ist, aus dem Haus hervorwanken ließe zu ihrem ἐξάγγελος-Bericht, hätte kein sonderliches Geschick der Regie bewiesen. Hier muß es eine Zeit lang, grollend und ansteigend, donnern und dann, durch Generalpause, die Spannung der Zuschauer weiter gesteigert werden. Wie aus dem folgenden Bericht Bromias hervorgeht, ist unterdes auch nicht eben wenig im Haus geschehen, da muß die Inszenierung denn doch etwas Zeit vergehen lassen.

Manchmal muß man auf der Bühne auch einfach den Mund halten, da hilft gar nichts. Als ein Beispiel von vielen die szenische Anweisung in Schillers *Maria Stuart* 5,10 am Ende, nach der Enthauptung Marias: *zugleich erschallt von unten herauf ein dumpfes Getöse von Stimmen, welches lange forthallt*. So schon in der Erstausgabe Cotta, Tübingen 1801.

57f. weist Kugelmeier auf Sen. *Ag.* 126, *tacita* (u. 128 *licet ipsa sileas*) von der Amme passe nicht zum Monolog Clytemestras 107–124. Die Lösung ist einfach, die Amme tritt erst nach Ende des Monologs auf, mustert die nunmehr stumm, aber erregt hin und her gehende Clytemestra.⁷

Man kann überhaupt auch eine Handlung vollführen, ohne etwas dazu zu sagen. Megara bedeckt nach *Herc. f.* 202 (*crine soluto*) und vor 355f. (*tristi vestis obtentu caput velata*) ihr Haupt mit dem Gewand, wie üblich beim Gebet (*capite obvoluto*, vgl. Verf. [1981] 114f.). Hercules reinigt offensichtlich seine Hände vom Blut des Lycus, ohne dies weiter zu kommentieren, nach der Aufforderung durch Amphitryon *Herc. f.* 918f. und vor Ausführung der *libatio* (gegen Kugelmeier 187f.); Handwaschungen vor kultischen Handlungen verstehen

⁷ Von Zwierlein (1966) 67, 10 erwogen, aber abgelehnt. Indes sind seine angeführten Parallelen eben anders: Dort besteht jeweils in der Rede der ersten Person ein Anknüpfungspunkt für die Rede der zweiten, im Agamemnon ist das nun einmal nicht der Fall, die Amme sagt ja, daß sie von Clytemestra kein Wort vernommen hat.

sich von selbst.⁸ An sich sollte dazu der Hinweis auf Eisgrub (2003) 134 genügen, den zwar auch Kugelmeier in Anm. 542 selbst gibt, dabei noch weitere Vertreter dieser Meinung hinzufügend, aber nicht ernst nimmt. Die Frage wird aber entschieden dadurch, daß Hercules 1193f. nach seinen Wahnsinnstaten Blut an seinen Händen bemerkt: Hätte er seine Hände vor seinem Gebet und vor seinem Wahnsinn (926ff. u. 939ff.) nicht gereinigt, könnte ihn dies nicht verstören.⁹ Wenn Kugelmeier „auch nicht die kleinste Gelegenheit“ zur kultischen Handwaschung vor dem Opfer findet, setzt er wiederum einen ununterbrochenen Redefluß des Rezitators voraus, ohne jede Möglichkeit einer stummen Handlung: So aber spielt man nicht Theater!

Mißverständener Text

Ein Mißverständnis liegt schon in der Annahme Kugelmeiers 146 und Zwierleins (1966) 43, der Chor beschreibe *Phaedr.* 824–28 Handlungen Phaedras, die er nicht sehen könne, weil sie im Palast stattfinden: Also typischer Fall von Bühnenfremdheit? Vielmehr ist es so, daß der Chor sein Lied 736–740 beginnt mit der Flucht des Hippolytus und endet, nach weitschweifenden Gedanken allgemeinerer Art, mit derselben Szene, jetzt aber an Phaedras Erscheinungsbild dabei denkend. Der Chor hat das entweder, 725 auf das Zetergeschrei der Amme hin herbeieilend, selbst gesehen, oder durch das Stadtgerede erfahren: *Adeste*, *Athenae* hatte die Amme geschrien, und *perferte in urbem*: Ganz Athen sollte das jetzt wissen. Wenn der Chor 826 *en scelera!* ausruft, muß das nicht hinweisen auf etwas hier und jetzt Sichtbares; *en* ist auch eine allgemeinere Interjektion, die Empörung ausdrückt über etwas, woran man nur denkt, im Sinne von „Ha, die Schändlichkeit!“ Vgl. Verg. *Aen.* 4, 597 *en dextra fidesque*, s. dazu Austins Kommentar. Der Chor evoziert also nur in Gedanken das

⁸ S. Der Kleine Pauly s.vv. Gebet, und Opfer, zu letzterem ohne Belege, s. aber Hor. *s.* 2,3,282 *lautis ... manibus* mit dem Komm. von Kiessling/Heinze; auch im Meßritus der römisch katholischen Kirche erfolgt bekanntlich vor der eigentlichen Opferhandlung die Händewaschung.

⁹ Eisgrub Anm. 417, der gebührend hervorhebt, daß diese Beobachtung Paul Endres zu verdanken ist, der 1988 in Würzburg den Hercules Furens in einer herausragenden Zulassungsarbeit zum Staatsexamen behandelt hat (unpubliziert).

Bild, das Phaedra 728ff. abgegeben hatte, und kommentiert es.¹⁰ Dies läßt sich sehr wohl mit der – richtigen – Annahme vereinen, daß Phaedra 824–828 nicht aufgetreten noch sonst irgendwie sichtbar ist.¹¹

Von der Ankunft des Theseus 829 bis zu ihrem Auftritt 854 bzw. 864 haben Amme und Phaedra hinreichend Zeit, in die Rollen ihrer Intrige zu schlüpfen (gegen Kugelmeier 185). Natürlich kann man in einem Haus hören, was auf der Straße davor geschieht, so hat Medea 116 den Hymenaeus gehört, *ures pepulit hymenaeus meas*. Umgekehrt hört ja auch Theseus das Wehgeschrei aus seinem Palast (850–852), noch bevor die Tür geöffnet wird (863).

Kugelmeier 185: Bei Öffnung der Tür 863 „soll man sie (Phaedra) dann auch tatsächlich mit dem Schwert in der Hand dastehen sehen, ganz so, als habe sie die ganze Zeit in eben dieser Positur hinter der Tür gewartet.“ Indes sagt die Amme, als Theseus fragt: *reduce cur moritur viro?* ausdrücklich: *Haec ipsa letum causa maturum attulit* (856f.). Danach hätte Phaedra ganz bewußt auf die Nachricht von der Rückkehr des Gemahls hin beschlossen zu sterben. Sie hat also nicht „die ganze Zeit“ schon so „hinter der Tür gewartet“, und andererseits haben die Frauen rechtzeitig erfahren, daß Theseus da ist. Auch sagt der Chor 824–428 noch nichts davon, daß sie das Schwert in der Hand hält, weiß nichts von einer Selbstmorddrohung, er denkt nur, wie gesagt, an das Ereignis von 725ff. Und der Chor behauptet 827, Phaedra vergieße Tränen. Das tut sie aber, als sie auftritt, gerade nicht. Geschrei und Weinen, das Theseus 850–853 bemerkt, stammt nicht etwa von Phaedra, es wird vielmehr von der Amme und der Dienerschaft erhoben: *fletusque nostros spernit* (sc. *Phaedra*, 855). Phaedra jammert und weint zunächst überhaupt nicht, sie spielt konsequent die zu einem Heldentod à la Lucretia Entschlossene. Erst als sie zur entscheidenden Verleumdung gelangt, vergießt sie plötzlich (*subito*) einige Tränen – oder tut sie nur so? Theseus fragt: *Quidnam ora maesta avertis et lacrimas genis subito coortas veste praetenta optegis?* (886f.).

Kurz: Der Chor hat das Bild von Phaedra 824ff. nur in seiner Erinnerung und nicht wirklich vor Augen, und dieses stimmt in entscheidenden Punkten gerade nicht dazu, wie Phaedra 864ff. tatsächlich auftritt.

¹⁰ Das hat bereits Karl Kunst (1924) 2, 49 richtig gesehen (und seitdem, wie mir scheint, niemand mehr): „*en scelera*: der Chor erblickt das im folgenden geschilderte ‚verbrecherische Tun‘ Phädras gleichsam vor seinem geistigen Auge, da die Königin ja nicht mehr auf der Bühne weilt.“

¹¹ Abgegangen sollte sie 735 sein, von Amme und Dienern gestützt.

Zum Ende der *Phaedra* macht viel Sorgen die Frage: Wann sollen die Teile des grauenvoll zerstückelten Leichnams des Hippolytus als herbeigebracht gelten? Kugelmeier 41: „In Vers 1158 kann *supra corpus* nur heißen, daß man sich Hippolytus’ Leiche auf der Bühne vorstellen muß; die aber wird erst 1247f. auf Theseus’ Geheiß hereingebracht.“ Zwierlein (1966) 17: „Nach allen Regeln der Bühnenkunst können die Überreste des Hippolyt bei Phaedras Auftreten noch nicht herbeigebracht sein. Und doch ist die Königin ab Vers 1158 über den toten Geliebten gebeugt und klagt.“

Indes ist die Sache ganz einfach, jedenfalls, wenn wir Seneca nicht für einen Wirrkopf halten, der vom Theater keine Ahnung hat oder auch gar nicht haben will: 1158 ist vom *corpus* des Toten die Rede, da sind also doch – so makaber es klingt – größere Stücke vorhanden, an denen man erkennen kann, um wessen Leichnam es sich handelt.

Merkwürdig die Deutung, Phaedra klage über einem Leichnam, den sie sich nur vorstelle, *invisum* 1158 bedeute genau dies: „unsichtbar“. So Kohn (2013) 76, s. auch das Zitat bei Zwierlein (1966) 15,11, und nun noch Stroh (2020) 99,409. Aber Phaedra hat ja noch gar nicht gesagt, weswegen und worüber sie jammert, woher soll also Theseus etwas von einem nur imaginierten Leichnam wissen?¹² Mit *corpus invisum* meint Theseus vielmehr, in Berücksichtigung der Sichtweise Phaedras, die er ihr glaubt, *tibi invisum*, „dir verhaßt“, denn noch hat er ja, trotz seiner Tränen um den toten Hippolytus, keinen Grund, die verleumderische Beschuldigung durch Phaedra zu bezweifeln. Sie gesteht ihre Schuld erst ab 1159. *invisus* wird übrigens in Senecas Tragödien nicht selten gebraucht. An allen 22 Stellen bedeutet es ausnahmslos „verhaßt“.

Also: Wenn Seneca *supra corpus* sagt, dann meint er auch *supra corpus*.

Dazu hat der Bote gemeldet *passim ad supremos ille colligitur rogos et funeri confertur* 1113f., diese Handlung ist begonnen und im Gang, er sagt freilich auch, daß die Suche noch andauert – und das tut sie nach den Worten des Theseus auch 1279f. immer noch, gleichwohl spricht auch er die noch nicht vollzähligen Überreste seines Sohnes als seinen Sohn an, 1273. Zudem wenden sich beide, der Bote wie Theseus, dem unvollständigen Leichnam ganz ähnlich zu: *hocine est formae decus?* der Bote (1110), was er nur im Anblick mehrerer bereits geborgener Teile sagen kann, Theseus *Hippolytus hic est?* (1249) und *huc cecidit decor?*

¹² So bereits Zwierlein l.c., ohne die Konsequenzen zu ziehen.

(1270). In dem Augenblick, da Phaedra sich über den toten Hippolytus stürzt, ist neben anderen Stücken jedenfalls schon sein Haupt geborgen.¹³

Warum aber gibt Theseus (1247f.) den dann doch überflüssig scheinenden Befehl *Huc, huc reliquias vehite cari corporis pondusque et artus temere congestos date*? Erstens wurden die Teile zunächst *temere*, unüberlegt, ohne Ordnung zusammengetragen, liegen aber bereits *congesti*, also beisammen und aufgehäuft, sie müssen, in der Hauptsache jedenfalls, nicht erst noch gesammelt werden. Sie müssen jetzt in Ordnung zusammengelegt werden. Zweitens – was jedenfalls von Kugelmeier und Zwierlein nicht bedacht wurde (auch von Mayer [2002] 30f. nicht) – liegt im Augenblick ja die tote Phaedra bei oder gar auf diesen Stücken: Da aber dürfen sie nicht bleiben, oder soll etwa Theseus den Leichnam seines Sohnes unter der Leiche der Person ruhen lassen, die heimtückisch dessen Tod verursacht hat? Sie müssen an einer anderen, eigenen Stelle, *huc*, würdig gleichsam aufgebahrt werde. Die letzten Worte der Tragödie zeigen, daß beide Leichen jetzt räumlich getrennt wurden und auf verschiedene Weise zu bestatten sind: Hippolytus, dessen Leichnam immer noch nicht vollständig ist, ehrenvoll auf dem Scheiterhaufen, Phaedra schmachvoll verscharrt. Hippolytus wird in den Palast getragen, Phaedra, seitwärts ab, auf den Schindanger geschleppt (1277–1280).

Und wie hat Phaedra vom Tod des Hippolytus erfahren? Vermutlich geht sie 902 ab, da hat sie gesagt, was sie sagen wollte, die Verleumdung ist vollbracht. Sie zieht sich in den Palast zurück, die Türen schließen sich (die nach 863 geöffnet worden waren). Den Botenbericht hört sie jedenfalls nicht mit an, denn dann sollte sie schon dabei in jene *vox flebilis* ausbrechen, von der wir erst 1154 hören.¹⁴ Wer kann es ihr in genau diesem Augenblick gesagt haben? Gut passen würde das zur Amme, die 854 aufgetreten ist und zunächst keinen rechten Grund hat, abzugehen, also bis 1104 oder besser bis 1122 bleiben könnte, da wäre sie völlig im Bilde und kann es ihrer Phaedra hinterbringen.

64 mit 187 sieht Kugelmeier eine Reihe von Schwierigkeiten im *Herc. f.*: Megara habe 329ff. den Auftritt allein von Lycus angekündigt, es seien also keine begleitenden Kriegsknechte dabei, infolgedessen sei unklar, an wen sich die Aufforderung *congerite silvas* 506 richte. Nur umgekehrt wird ein Schuh daraus: Die Anrede *congerite* beweist gerade, daß Lycus nicht

¹³ 1168f. – Für 1110 als Zeitpunkt, da die ersten Stücke des Leichnams gebracht werden, auch Boyle (1987) z. St., mit den entscheidenden Argumenten.

¹⁴ Wir wollen nicht annehmen, daß sie, und wäre es nach einem Abgang erst 1114, über 40 Verse lang nachdenken muß, bis ihr klar wird, welches Unheil sie angerichtet hat.

alleine aufgetreten ist; und 616f. bestätigt das noch einmal, wenn Hercules bemerkt: *Sed templa quare miles infestus tenet?* „Wie unbestimmt die Personengruppe der Helfer gezeichnet ist, ergibt sich schon aus der Tatsache, daß Lycus' Befehl offensichtlich niemals ausgeführt wird!“ Und 514 *dum cremandis trabibus accrescit rogos* – Soldaten haben ihre Befehle auszuführen! –, und 616f.? „Schon daß Braun seine Vermutung aus dem Text erschließen muß ...“ (64): Das klingt schon etwas herabsetzend, als hätte ich zum letzten Strohalm gegriffen. Ist es nicht unsere selbstverständliche Pflicht, etwas aus dem Text zu erschließen? Abgesehen davon, daß Erschließen und Vermuten zwei ganz und gar unvereinbare Operationen sind. Und warum erschließt Kugelmeier hier nichts? Offenbar ist er nicht geneigt, in Kategorien des Theaters denken. Statt dessen der Vorwurf, durch diese unumgänglich aus dem Text gewonnene Erschließung werde in dieser Szene „etwas Wichtiges verwässert“ (64): So? Wenn aus einem Streit mit Worten eine tödliche Bedrohung wird? Durch seine „innere Vergegenwärtigung“ hat sich Kugelmeier, nicht nur hier, in grundlose Aporien manövriert.

Für Kugelmeier scheint es auch nicht selbstverständlich zu sein, daß ein Herrscher Leibwachen oder ähnliches, mindestens Sklaven in der Regel dabei hat, im wirklichen Leben ebenso wie auf der Bühne. Das ist z.B. auch *Med.* 179ff. so: Medea erwähnt 178 lediglich Creo als auftretenden, aber natürlich ist er von Dienern begleitet, die auch alsbald von ihm angesprochen werden und eine Aufgabe erhalten: *Arcete, famuli* 188.¹⁵ Auch bei Euripides ist *Med.* 1293 Jason nicht alleine auf die Bühne gekommen, ein Leser erfährt das freilich erst 1314, als Jason seinen πρόσπολοι einen Befehl gibt. So macht man das im Theater. Nur im Rezitationsstück wäre die verzögerte Information über die Begleitpersonen ein schwerer Kunstfehler.

Eine größere Zahl von unüberwindlichen Schwierigkeiten findet Kugelmeier (91–96) in den *Troades*: Es sei rätselhaft, wo Hecuba nach ihrem Auftritt 1–163 bleibe; Talthybius trage 164ff. die geforderte Tötung Polyxenas im Beisein des Chores der Trojanerinnen vor, aber der reagiere mit keinem Wort auf diese Ungeheuerlichkeit; der Chor unterlasse überdies jede Information Andromaches über den für sie entscheidenden Verlauf des Streits zwischen Pyrrhus und Agamemnon wie besonders über die zusätzliche Forderung, von Calchas mitgeteilt, daß auch Astyanax, Andromaches Sohn, getötet werden soll. Eine

¹⁵ 166 sieht Kugelmeier immerhin genau dies nicht als ein Problem an. – S. auch *Oed.* 708, wo erst am Ende des an die 200 Verse langen Aktes durch den Befehl *servate* klar wird, daß der Herrscher natürlich stets von seiner Leibwache begleitet ist.

Bühneninszenierung scheitere zudem am Wechsel des Schauplatzes 164, der plötzlich von einem Ort vor dem noch brennenden Troja zum Lager der Griechen umschwenke und „so abrupt einmalig in der gesamten antiken Dramenliteratur dastünde“ (95).¹⁶

Dabei ist die Lösung all dieser angeblichen Schwierigkeiten geradezu lächerlich einfach: Das Stück ist mit zwei Chören ausgestattet, der eine besteht aus Trojanerinnen und befindet sich 1–163 und 814 bis zum Ende (1179) auf der Bühne, der andere besteht aus griechischen Kriegern und ist 164–408 zu sehen. Haupt- und Nebenchor gibt es auch bei Euripides im *Hippolytos* sowie bei Seneca im *Agamemnon*. Auf den Nebenchor in den *Troades* macht bereits der Codex A vor 164 aufmerksam (*Talthybius chorus grecorum*), und Stroh hat ihn durch seine Inszenierung (November 1993, München) sowie durch seine zugehörigen Interpretationen (1994) 248ff., bes. 261 mit Anm. 69 zur Evidenz erhoben.

Es geht also Hecuba zusammen mit dem Trojanerinnen-Chor 163 ab, Talthybius trägt 164ff. seine Botschaft nicht den Trojanerinnen vor, sondern den Griechen; diese haben keinen Grund, Andromache von der Nachricht des Talthybius zu unterrichten, ja, sie haben nicht einmal eine Gelegenheit dazu, da sie 408 abgehen und Andromache erst danach auftritt. Der angeblich völlig singuläre Schauplatzwechsel 164/165 schließlich löst sich ins Nichts auf: Abgesehen davon, daß der Text durch rein gar nichts darauf hindeutet, erklärt sich alles ohne jede Schwierigkeit auf einem einzigen Schauplatz, der etwa so aussehen dürfte: Der Bühneneingang in der Mitte ist der Zugang zum Grab Hectors, auf der einen Seite führt der Bühnenausgang zum zerstörten Troja, das Schauspieler somit, seitwärts blickend, noch rauchen zu sehen ohne weiteres behaupten können (Hecuba 15ff.), auf der anderen zum Meer. Das Publikum blickt also auf einen freien Platz zwischen Troja und Küste. Die Opfer Polyxena und Astyanax werden in Richtung Troja abgeführt,¹⁷ die gefangenen Trojanerinnen brechen am Schluß des Stückes zu den griechischen Schiffen auf, gehen also zur anderen Seite ab. Auf diesem Schauplatz ergeben sich alle Figurenkonstellationen völlig zwanglos.

Tatsächlich war Kugelmeier 92f. der Lösung schon ganz nahe, wollte sie aber partout nicht glauben. Er zitiert sogar die Szenenüberschrift in A, doch scheint ihm dies lediglich „ein

¹⁶ Dies alles übereinstimmend mit Zwierlein (1966) 91–93 u. 38–40.

¹⁷ Astyanax stirbt durch den Sturz von einem Turm der Mauer Trojas, 1065ff., Polyxena am Grab des Achilles bei dem Rhoeteum, 1122, also einigermaßen entfernt.

Versuch des Schreibers ..., mit der Merkwürdigkeit fertigzuwerden“. Das ist schon ein erstaunliches Festhalten an einer unseligen These.¹⁸

Im selben Zusammenhang ist auch Kugelmeier 214 zu korrigieren: Andromache wendet sich bei ihrem Auftritt *Tro.* 409 keineswegs „an den Chor“, denn dieser, hier der Nebenchor aus griechischen Kriegern, ist nach 408 soeben abgegangen, Andromache aber spricht mit *maesta Phrygiae turba* die sie begleitenden Trojanerinnen an, mit denen sie 409 aufgetreten ist und die sie 492 fortschickt, ohne daß diese auch nur ein Wort gesprochen haben. Dieser ganze Komplex von Mißverständnissen, die Kugelmeier bei Betrachtung der *Troades* unterlaufen, würde nie entstehen, wenn man das Stück auf der Bühne sieht. Sie liegen aber nahe, wenn man den Text nur liest oder sich nur vorlesen läßt. Die Rezitation erweist sich somit als völlig untaugliche Methode, den Text verständlich zu machen. Auch die „innere Vergegenwärtigung“ löst kein einziges der Rätsel, die Kugelmeier in den *Troades* gefunden haben will. Er hat hiermit, sicher ohne es zu wollen, gerade den Beweis geliefert, daß die Tragödien Senecas unmöglich für die Rezitation konzipiert sind. Diese ist es, die zu irritierenden Fragen und schwerwiegenden Mißverständnissen führt, die Bühnenaufführung hingegen läßt derlei gar nicht erst aufkommen.

Die Mißverständnisse Kugelmeiers werden besonders erstaunlich 187 zu *Herc. f.* 506ff./1229ff.: Bei dem „Scheiterhaufen ..., um Megara und ihre Angehörigen zu töten“ handelt es sich natürlich nicht um einen Scheiterhaufen im engeren Sinn, sondern um die klassische Methode, eine Altarflucht ohne Handgreiflichkeit, was ja ein Frevel wäre, durch Ausräuchern zu beenden. Dazu muß man rings um den Altar Reisig anzünden. Dieser *rogus* hat nun allerdings überhaupt nichts zu tun mit dem Scheiterhaufen, auf dem Hercules, wieder zu Sinnen kommend, seine Waffen verbrennen will: Der existiert nur in seiner Wunschvorstellung. Kugelmeier hingegen meint, es sei beide Male derselbe Scheiterhaufen, und weidet sich dann an den Unmöglichkeiten, die für eine Inszenierung daraus entstehen müßten. Ist das fair, Schwierigkeiten erst selber zu konstruieren und diese dann dem Autor in die Schuhe zu schieben?

¹⁸ Überraschend auch, daß nicht schon D. Sutton (1986) auf die Lösung gekommen ist; es ist geradezu quälend, zu sehen, wie er sich 9–11 windet angesichts dieser Probleme, während er für *Agamenon* und *Herc. f.* 41f. durchaus vernünftig mit Chor und Nebenchor rechnet. Die Zahl der Irrenden ist hier beträchtlich, s. die Doxographie bei Kugelmeier 91–96, auch Kohn (2013) 110–123 und Kugelmeier selbst, der noch 153–156, und wieder 190f. mit diesen selbstgeschaffenen Schwierigkeiten ringt.

Senecas Tragödien als Bühnenstücke konzipiert

Soviel dazu, daß die an sich ja nicht neue These, Senecas Tragödien seien unaufführbar, auch durch das Material, das Kugelmeier vorgelegt hat, nicht einleuchtender geworden ist. Wir kommen jetzt zu einem erheblich wichtigeren Punkt: Diese Texte Senecas enthalten in nicht geringer Zahl Merkmale, die *beweisen*, daß sie in vollem Bewußtsein für Bühnenaufführungen konzipiert wurden und daß sie andererseits für eine Darbietung lediglich als Rezitation, so meisterlich diese auch gestaltet sein könnte, völlig ungeeignet sind. Denn sie geben entweder gar nicht oder viel zu spät Hinweise auf Handlungen oder Ereignisse, oft zentrale, die ein Zuschauer im Theater längst gesehen und im richtigen Augenblick gewürdigt hätte, und sie deuten umgekehrt in ihren Worten Ereignisse an, die in Wirklichkeit gar nicht geschehen sind: Hier würde also dem *Zuhörer* etwas weis gemacht, das der *Zuschauer* sofort als unzutreffend erkannt hat. Wer diese Texte nur hört, wird zu seinem größten Schaden bevormundet: Bald sagt man ihm nicht, was geschieht, bald sagt man ihm, was nicht geschieht.

Einige derartige Stellen haben wir oben schon en passant berührt: *Herc. f.* 506 *congerite silvas*, Befehl an die Trabanten, die 332 zusammen mit Lycus aufgetreten sind und, gemäß 616f., auch die zum Altar Geflohenen (vgl. *complectere aras* 540) umstellt haben; *Herc. f.* zwischen 202 und 355 verhüllt Megara ihr Haupt. Der Hörer erfährt erst *Herc. f.* 626ff., daß Megara mit den Kindern (und wohl doch auch Amphitryon) 205 in Trauergewand aufgetreten sind. Hercules vollzieht sehr wohl eine Handwaschung vor dem geplanten Opfer, *Herc. f.* 919ff.; daß er das getan haben muß, wird beim Zuhören erst 1192ff. deutlich, als er – anderes, frisches – Blut an seinen Händen sieht (s.o. S. 11f.). Megara hat, als sie *Herc. f.* 990 vor dem rasenden Hercules floh, die Haustür von innen verriegelt: Das wird dem Leser erst 999 offenbar, wenn Hercules die Tür aufbricht. Vergleichbare Stellen aus dem *Herc. Oet.* habe ich bereits an anderem Ort zusammengestellt.¹⁹

¹⁹ (1997) 247. Natürlich ist dieses Stück nicht von Seneca, steht aber doch deutlich in seiner Nachfolge.

Kleinigkeiten soweit, mag man sagen. Erheblich gewichtiger aber:

Tro. 419. 420. 422 weiß kein Mensch, wen Andromache mit *hic* benennt; erst 461 löst sich das Rätsel durch *o nate*.²⁰ Dabei wäre es so einfach gewesen, 419 etwa so zu formulieren: *nisi hic teneret natus: hic animos domat*; die Worte hätte Seneca zweifellos meisterlicher setzen können, aber warum unterläßt er jeden sprachlichen Hinweis? Doch nur deswegen, weil er weiß: Der Zuschauer sieht es ja!

Tro. 945ff. ist jetzt erst erschließbar, daß Polyxena auf Helenas Aufforderung 883ff. heftig widerstrebt hat, sich zur Hochzeit schmücken zu lassen.²¹

Kugelmeier (2007) bemerkt nicht, daß das von Abscheu gegen Phaedra geprägte Davonstürzen des Hippolytus, das sich 718 ereignet, dem Leser erst 728 mitgeteilt wird.²² Überdies erfolgt gleich dabei durch die Amme eine eklatante Falschbehauptung, Hippolytus habe Phaedra gewaltsam in lüsterner Weise bedrängt – da könnte sich der eine oder andere Rezitationshörer durchaus fragen: „Habe ich jetzt etwas verpaßt?“²³

Etwas ausführlicher sei erneut, nach Verf. (1982) 45–47, auf zwei weitere Stellen eingegangen, die selbst Kugelmeier 222ff. nicht so einfach beiseite schieben konnte. Es geht bei der Frage Rezitationsdrama/ Bühnenstück ja nicht darum, ob ein belesener Philologe, der schon oftmals über der Stelle Sen. *Thy.* 1005f. gebrütet hat, im Falle, er wohnte einer Lesung des gesamten Tragödientextes bei, sofort erkennen würde, welche Handlung er sich da als vollzogen vorstellen sollte – auch wenn davon gar nichts gesagt ist. Es geht vielmehr darum,

²⁰ Längst gesehen von Lindskog 1897, 2, 58, mit weiteren wichtige Stellen ebendort, wenn auch 59f. ohne den richtigen Schluß daraus, vgl. Verf. (1982) 45; nicht behandelt von Kugelmeier und Zwierlein? Jedenfalls nicht in ihren Indices enthalten.

²¹ Grundlegend gewürdigt von Stroh (1994) 259f. Kennzeichnend andererseits, daß Kohn (2013) 121 ohne weiteres annimmt, Polyxena folge den Aufforderungen Helenas von 883–885, sich als Braut schmücken zu lassen: Gerade das duldet Polyxena eben nicht! Merke: Eine Aufforderung bedeutet nicht, daß ihr unbedingt Folge geleistet wird. Kugelmeier 137 meint, nichts lasse auf zunächst abwehrende Reaktionen Polyxenas schließen: Und wie versteht er 946–948?

²² Vgl. Verf. (1982) 47 mit Anm. 29.

²³ Wenn Kugelmeier (1998) 146 meint, Hippolytus gehe nicht 718 ab, sondern erst 729, ist er prompt auf die Intrige der Amme hereingefallen, s. 726–728. Hippolytus soll sich also selenruhig die falsche Beschuldigung der Amme anhören, und erst dann geht er seiner Wege?

ob ein zwar gebildeter, den Mythos durchaus kennender, aber doch unvoreingenommener Leser oder Rezitationshörer in dem Augenblick, da die Worte fallen:

ATREUS: *Venere! Natos ecquid agnoscis tuos?*

THYESTES: *Agnosco fratrem*

umgehend und unfehlbar und in aller grausigen Tragweite erschließen kann, was da in seiner inneren Vergegenwärtigung angekommen sein sollte. Er hätte dazu auch nur wenig Zeit, denn der Rezitator macht keine Pause, etwa den Hörern zuliebe,²⁴ sondern fährt dröhnend fort mit den Klagen und Flüchen Thyests sowie den abgründig boshaften Antworten des Atreus, deren Sinn dem Hörer dunkel bleibt, weil er keinerlei klaren Hinweis auf das Geschehen erhalten hat, das all diese Reden auslöst. Erst 1039, also über 30 Verse später, fällt das erste eindeutige Wort:

THYESTES: *Abscisa cerno capita.*

Warum macht Seneca das nicht im entscheidenden Augenblick deutlich? Das wäre doch kein Ding der Unmöglichkeit. Ein Shakespeare schafft das ohne weiteres: *Titus Andronicus* 3,1,201f.:

AARON: I go, Andronicus, and for thy hand
 Look by and by to have thy sons with thee.
 (*Aside*) Their heads I mean.

Und ib. 235ff.:

MESSENGER: Worthy Andronicus, ill art thou repaid
 Fort hat good hand thou sent'st the Emperor.
 Here are the heads of thy two noble sons.

Nicht minder schafft rechtzeitig Klarheit Nicola Francesco Haym, der Librettist von Händels *Giulio Cesare*, 1,3:

²⁴ Vgl. dazu bei W.-W. Ehlers (2001) 35 das Zitat von M. Stubbs: "Listeners have to understand in real time".

ACHILLA: questa del gran Pompeo superba testa
di base al regal trono offre al tuo piede.

Ich erinnere mich an eine Aufführung der Frankfurter Oper wohl in den 80er Jahren, bei der das Haupt des Pompeius in einem großen Silberbecken präsentiert wurde und das Theaterblut nur so herausschwappte.²⁵

Dabei hätten weder Shakespeare noch Haym diese expliziten Hinweise wirklich nötig gehabt. Sie schrieben ja unzweifelhaft für die Bühne, sie hätten auch der Macht des Sichtbaren vertrauen können. Auch ein Blinder, der nur die Worte hörte, konnte hier der Handlung folgen. Aber jeder, der nur die Worte von Senecas Atreus-Thyestes-Dialog hört, wäre ja gleichsam ein Blinder: Was könnte er dem lediglich gehörten Text entnehmen?

Man bemerke auch, daß mit dem Vers 1005 die grauenvollen Enthüllungen des Atreus noch nicht zu Ende sind: Hier weiß Thyestes nur, daß seine Söhne durch Atreus ermordet und verstümmelt wurden. Das noch viel Fürchterlichere, daß er seine Söhne sich zum Mahl hat vorsetzen lassen, wird ihm ja erst 1034 offenbart:

Epulatus ipse es impia natos dape.

Und dies kann Atreus nur in expliziten Worten sagen, hier gäbe es keine Handlung, die dieses ohne Worte bedeuten könnte. Im Gegensatz zum ersten Enthüllungsschritt, in dem das Vorzeigen der abgeschlagenen Häupter allein schon beredt genug ist. Seneca wußte schon, wann er deutliche Worte braucht, und wann er sich auf den wortlosen Bühneneffekt verlassen kann.

Nicht viel anders in der *Medea*. Da ist der Abstand zwischen nicht verbalisiertem Geschehen und eindeutigen Hinweis darauf im Text zwar beträchtlich kürzer, 971 bis 975. Aber ist das nicht ein befremdendes und unnötiges Versteckspiel gegenüber dem Hörer, wenn er, mitten im stürmischen Geschehen, sich nebenbei erschließen muß, daß der erste eigentliche

²⁵ Kugelmeier 223 hingegen meint, es ginge Seneca als Rezitationstextschreiber darum, die „szenischen Kruditäten“ zu ersparen, „die bei einer realen Darstellung dieser Vorgänge (sc. *Thy.* 1005f.) nicht zu umgehen wären“. Weder die attischen Tragiker noch die römischen Zeitgenossen Senecas und schon gar nicht unsere heutigen Regisseure sind derart zimperlich.

Höhepunkt der Tragödie sich gerade ereignet hat? Man sehe auch die eingehende Würdigung dieser Stelle durch John G. Fitch (2000) 5, der besonders die mögliche Mißdeutung von 970f. *victima manes tuos placamus ista. Quid repens affert sonus?* bei einem Hörer zur Geltung bringt; der hat nun schon dreimal Worte Medeas gehört, die die Ermordung der Kinder zu begleiten schienen, mußte aber jedesmal aus dem weiteren Text schließen: Nein, das war es noch nicht. Für denselben läge es durchaus nahe, hier zu denken: Wieder nichts, jetzt kommt eine Störung von außen. “Clearly it would be quite unsatisfactory for a listening audience not to be certain when the critical action takes place” (5).

Gerade diese Stelle hat mir einst den Augenblick der Erkenntnis beschert. Bei einer *Medea*-Lektüre im Sommersemester 1976 mit durchaus gescheiterten Studenten hatten wir uns bereits zu dem großen Entscheidungsmonolog Medeas 893ff. durchgearbeitet. Daß es irgendwann zum Kindermord kommen müßte, war niemandem ein Geheimnis. Wir hatten nun die Verse 967–971a übersetzt, und wie üblich wollte ich klären, ob auch ein tieferes Verständnis über das eher technische Übersetzen hinaus entstanden sei, fragte also, was denn nun gerade geschehen sei. Verwunderte Blicke. „Was soll denn geschehen sein?“ „Ja sehen Sie denn nicht, daß Medea soeben das erste Kind ermordet hat?“ „Wieso? Wo steht das?“ – Tja, es steht eben wirklich nicht da, man kann es erst später erschließen. Es steht zunächst auch nicht da, daß Medea nur eins von ihren Kindern getötet hat. Und die Studenten hatten reichlich Zeit, der Text lag vor ihrer Nase. Kein rücksichtslos weiterlesender Rezitator hat ihre Konzentration gestört. Das ist jenes Erlebnis, das ich im Aufsatz (1982) 47 knapper und offenbar zu knapp angedeutet habe. Ich möchte Skeptikern dringend raten, dieses ‚Experiment‘ zu wiederholen, unter fairen Bedingungen.

Auch der zweite Kindermord Medeas 1019f. ist nicht gerade überdeutlich im Text geklärt: *Misereri iubes. bene est, peractum est. plura non habui, dolor, quae tibi litarem.* Thomanns Übersetzung hält den Einschub der szenischen Anweisung *ihr zweites Kind tötend* für notwendig, das Verständnis fördernd ist sie allemal.

Drei markante Stellen, an denen der Hörer durch den Text zu falschen Schlüssen bewegt wird, habe ich bereits (1982) 47f. erörtert: Mehrmals verlangt Hercules, man solle ihm seine Waffen wiedergeben, *Herc. f.* 1229ff. 1242ff. 1271. Daß dieser Aufforderung nie entsprochen wurde, kann man jeweils erst daraus erschließen, daß er sie wiederholt, auch aus 1284 *arma nisi dantur mihi.* Medea spricht in ihrem großen Entscheidungsmonolog dreimal Worte, die sich aufs beste eignen würden, die Ermordung ihrer Kinder zu begleiten: 924f. 950f. 953.

Tatsächlich stößt sie allerdings erst 970f. zu, bei Worten, die keineswegs eindeutig sind: *utere hac, frater, manu, quae strinxit ensem – victima manes tuos placamus ista.*²⁶

Tro. 630 tut Ulixes gegenüber Andromache ganz so, als hätten seine Trabanten gerade eben deren versteckten Sohn Astyanax gefunden, sie sollten ihn herbringen: *bene est, tenetur. perge, festina, attrahe.* Andromache in ihrer Mutterangst glaubt dies sofort und blickt, zu Tode erschrocken, zu den Kriegern hin, die sich offenbar in ihrem Rücken befinden (wegen *quid respicis?* 631). Andromache erkennt natürlich mit einem Blick, daß die Behauptung des Ulixes nicht zutrifft, daß er versucht hat, sie zu täuschen. Aber wann erkennt das ein Rezitationsbesucher? Da er nicht sieht und nicht sehen kann, was hier wirklich auf der Bühne geschieht und was nur Fiktion ist, bleibt er im Ungewissen bis 643, wo erstmals im Text Andromaches impliziert ist, daß Astyanax noch lebt und sich weiter in seinem Versteck befindet. Das ganze Ausmaß dieser mitleidlos raffinierten Täuschung durch Ulixes bleibt also in dem Augenblick ihres Geschehens unverständlich, die Enthüllung dessen, was wirklich vor sich gegangen ist, kommt auch hier viel zu spät.²⁷

Schließlich sei an meine Ausführungen (1982) 48f. erinnert, in denen ich pseudodramatische und echtdramatische Werke der Antike verglichen habe. Der Unterschied ist eben kein nur theoretischer, vielmehr wird in pseudodramatischen Texten wie z.B. rein dialogischen bukolischen Gedichten Vergils und dialogischen Werken Lukians Handlung immer im Augenblick, da sie geschieht, in Worte des Textes gefaßt, so daß der Hörer keinen Augenblick im Unklaren bleibt. Allein die Tatsache, daß Senecas Tragödien dieser Regel, die recht besehen das naturgegebene Grundgesetz der pseudodramatischen Gattung ist, ganz offensichtlich nicht folgen, sollte Beweis genug sein, daß sie eben echte Bühnenstücke sind und keine Pseudodramen. Kugelmeier ist allerdings darauf nicht eingegangen.

²⁶ Das weitere zu dieser Stelle wurde oben soeben besprochen.

²⁷ Kugelmeier bemerkt 71 zu 630f., hier wäre es „vollends absurd, sich vorzustellen, daß Ulixes seinem (nicht näher bezeichneten) Gefolge 627–629 den Befehl, Astyanax aufzuspüren, nicht nur erteilt, sondern auch noch so tun müßte, als sei er tatsächlich gefunden worden.“ Genau dieses steht aber unbestreitbar im Text, so daß ich nicht verstehe, was Kugelmeier hier sagen will. Zumal diese Worte des Ulixes nicht einmal a parte gesprochen werden, welchem Phaenomen dieses Kapitel Kugelmeiers gewidmet ist, sondern klar für Andromache vernehmlich, sonst könnte die Täuschung ja nicht gelingen.

Kugelmeiers „innere Vergegenwärtigung“ ist ein geduldiger und dehnbarer Begriff, da kann man viel an Vermutungen hineinpacken. Aber hier geht es nicht um beliebig Ausschmückbares, sondern um harte und präzise Tatsachen. Die „innere Vergegenwärtigung“ kann nun einmal nicht sich Ereignisse und Handlungen verlässlich ausmalen, von denen noch mit keinem Wort die Rede war. Sie kann erst recht nicht eigentlich irreführende Reden gleich durchschauen und korrigieren. Nicht zuletzt kann hingegen die „innere Vergegenwärtigung“ auch handfeste Mißverständnisse verursachen.

Kugelmeier erwartet von seiner „inneren Vergegenwärtigung“ unbegrenzt viel, sie schwebt munter von Brennpunkt zu Brennpunkt (Kugelmeier sagt „Focus“) und verdrängt alle rätselhaften Eindrücke, alle Stellen, wo man sich fragen müßte: Warum ist diese Person jetzt auf einmal gegenwärtig? Was mag gerade derart Aufregendes geschehen sein? Usw.

Von den Möglichkeiten einer Bühneninszenierung hingegen erwartet Kugelmeier rein gar nichts. Dabei könnte man auch heute noch durch Theaterbesuche manches über Ausmaß und Regeln der Kunst lernen.

Wie beliebig Kugelmeier seine innere Vergegenwärtigung verwendet, wird unverkennbar in den Fällen, wo er den Text grundlegend und zum Teil völlig absurd mißverstanden hat: Auch da gilt ihm diese fiktive Größe als Allheilmittel für jede Art und Menge von Unstimmigkeiten – die doch erst er, nach oft wenig eindringlicher Lektüre, behauptet und anprangert. Wer möchte in diese Methode Vertrauen setzen, in eine Methode, die funktionieren soll selbst dann, wenn die Voraussetzungen falsch sind?

Gewinnt man hingegen durch geduldige Untersuchung des Textes, wie eine Bühnenaufführung gestaltet werden müßte, welche Hinweise und Absichten dafür Seneca selber in seinem Text impliziert hat, so lösen sich sämtliche Schwierigkeiten, die Zwierlein und Kugelmeier aufzählen, gleichsam in Luft auf.

All diesen Behauptungen von der Bühnenfremdheit der Tragödien Senecas liegt ja nichts zugrunde als die diesbezügliche Meinung August Wilhelm Schlegels, sie seien „so von aller theatralischen Einsicht entblößt“, daß er glaube, „sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten“ (1846 344; nach VIII vorgetragen 1808 in Wien). Dadurch wird schon einmal, gleichsam mit einem einzigen Federstrich, die gesamte Rezeption und gewaltige Nachwirkung der Tragödien Senecas zu einer großen Verfehlung durch und durch erklärt – und das sagt der Mann, der sämtliche Dramen Shakespeares ins Deutsche übersetzt hat! Was Seneca selbst betrifft, äußert Schlegel lediglich eine Annahme, eine reine Behauptung, ohne jedes Argument, ohne irgendeinen Beweis. Die arbiträre

Mutmaßung eines Romantikers, der offenbar kein Blut sehen konnte. Man könnte auch sagen:
Eine Schnapsidee. Die aber Generationen von Philologen für bare Münze genommen haben.

Literaturverzeichnis

- Aygon, Jean-Pierre, Les tragédies de Sénèque: des textes pour la scène?, *Pallas* 71 (2006) 91–112.
- Aygon, Jean-Pierre, *Ut scaena, sic vita. Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque* (Paris 2016).
- Boyle, A. J., *Seneca's Phaedra* (Liverpool 1987).
- Braun, Ludwig, Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?, *Res Publica Litterarum* 5 (1982) 43–52.
- Braun, Ludwig, La forza del visibile nelle tragedie di Seneca, *Dioniso* 52 (1981, erschienen 1985) 109–124.
- Braun, Ludwig, Die Einheit des Ortes im Hercules Oetaeus, *Hermes* 125 (1997) 246–249.
- Ehlers, Widu-Wolfgang, Auribus escam oder Der intendierte Rezitator, in Lore Benz (Hrsg.), *Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit* (Tübingen 2001) 11–42.
- Eisgrub, Alexander, *Seneca, Hercules Furens. Handlung, Bühnengeschehen, Personen und Deutung* (Diss. Würzburg 2003. online über Katalog der UB Würzburg).
- Fitch, John G., Playing Seneca?, in George W.M. Harrison (Hrsg.), *Seneca in Performance* (London 2000) 1–12.
- Friedrich, Wolf Hartmut, Die Raserei des Hercules, in Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien* (Darmstadt 1972) 131–148; ursprünglich in Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung* (Göttingen 1967) 96–111.
- Kohn, Thomas D., *The Dramaturgy of Senecan Tragedy* (Ann Arbor 2013).
- Kirichenko, Alexander, *Lehrreiche Trugbilder. Senecas Tragödien und die Rhetorik des Sehens* (Heidelberg 2013).
- Kugelmeier, Christoph, Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca, in Peter Riemer/Bernhard Zimmermann (Hrsgg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama* (Stuttgar/Weimar 1998) 139–169.
- Kugelmeier, Christoph, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien* (Zetemata 129, München 2007).
- Kunst, Karl, *Seneca, Phaedra* (2 Bde, Wien 1924).
- Lindskog, Claes, *Studien zum antiken Drama* (2 Bde, Lund 1897).
- Mayer, Roland, *Seneca: Phaedra* (London 2002).

- Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1. Teil, Leipzig 1846).
- Stroh, Wilfried, Inszenierung Senecas, in Anton Bierl/Peter von Möllendorff (Hrsgg.), *Orchestra. Drama Mythos Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar* (Stuttgart/Leipzig 1994) 248–263.
- Stroh, Wilfried, Senecas Phaedra als Drama eines Stoikers, in Christian Klees/Christoph Kugelmeier (Hrsgg.), *Seneca und das Drama der Antike* (Saarbrücken 2020).
- Sutton, Dana Ferrin, *Seneca on the Stage* (Leiden 1986).
- Töchterle, Karlheinz, *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung* (Heidelberg 1994).
- Zwierlein, Otto, *Die Rezitationsdramen Senecas* (Beiträge zur Klassischen Philologie 20, Meisenheim am Glan 1966).
- Zwierlein, Otto, Sen., Med. 616–21, *Hermes* 115 (1987) 382–384.