

Wolf-Lüder Liebermann

MUSIKALISCHE ELEMENTE ALS MITTEL POETISCHER GESTALTUNG IN ANTIKER DICHTUNG

Musik und Dichtung weisen mehr als Affinität auf. Roger Dragonetti hat in einer ansprechenden Abhandlung mit dem Titel 'La Poésie ... ceste musique naturele'¹ skizzenhaft das Verständnis des Musikbegriffs in der Antike und besonders im Mittelalter nachgezeichnet und zeigen können, daß wir es hier (in der Nachfolge des Boethius) mit einem spekulativen Begriff weitester Spannbreite zu tun haben, dessen auf die sinnliche Wahrnehmung bezogener Aspekt - 'Musik' im gemeinen Verstand - nur den geringsten und unbedeutendsten Teil des Begriffsumfangs ausmacht. Erst dem im wesentlichen im 14. Jahrhundert aufkommenden Aristotelismus wird auch in der Musiktheorie die Hinwendung zur Praxis verdankt, so daß sich nun ein eher 'realistischer' Musikbegriff abzeichnet, mit den beiden Kategorien "musica de sono humano" und "musica instrumentalis" (nach Roger Bacon). Doch wenn die Formel von Dichtung als natürlicher Musik noch immer in Abgrenzung gegen die artifizielle, durch erlernbare Regeln gekennzeichnete Musik (Gesang und Instrumentalmusik) die Überlegenheit der ersteren voraussetzt, zeigt sie zwar zum einen die jener zugesprochene Vorzugsstellung, zum anderen aber auch die grundsätzliche Identität. Von einem solchen Musikbegriff - zu schweigen von der umfassenden antiken, vorhellenistischen *μουσική τέχνη* - her wäre die Frage nach Musik und Dichtung entweder müßig, oder sie führte in ungeahnte theoretische - ästhetische, philosophische, sogar theologische - Probleme.²

Unser Anliegen ist demgegenüber bescheiden. Von einem vorwissenschaftlichen Begriff von Musik ausgehend, soll gefragt werden, welche Rol-

- 1 Der Titel ist Eustache Deschamps' 'Art de Dictier' aus dem Jahre 1392 entnommen; die Abhandlung von Dragonetti zuerst in: *Fin du Moyen âge et Renaissance. Mélanges R.Guette*, Anvers 1961, 48-64, jetzt in: Id., »La Musique et les Lettres«. *Études de littérature médiévale*, Genf 1986, 27-42.
- 2 Das Thema 'Sprache und Musik' ist auch von seiten der Linguistik aufgegriffen worden; vgl. nur die Diskussion in: *Poetica 1*, 1967, 390-414 (R.Harweg/U.Suerbaum/H.Bekker); dazu die 'Replik' von E. Harweg, *Noch einmal: Sprache und Musik*, ib., 556-566 sowie (etwas unbefriedigend) H.H.Baumann, *Musik und sprachliches Modell*, *Poetica 2*, 1968, 433-437; außerdem R. Court, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris 1976.

le ihr, speziell dem Gesang, innerhalb der Dichtung zukommt. Dabei handelt es sich um einige literaturtheoretisch ausgerichtete Überlegungen, die zwar an konkreten Texten gewonnen sind, ihre Erprobung und Differenzierung aber an einem breiten Textmaterial finden müßten. Hier können naturgemäß nur wenige Beispiele vorgeführt werden, und auch dies nur in höchst komprimierter Form, wäre doch prinzipiell eine ausführliche Darlegung und Begründung meiner Auffassung zumindest der herangezogenen Werke vonnöten. Die in den Anmerkungen gegebenen Hinweise können da wohl nur sehr bedingt Abhilfe schaffen.

Gesang im homerischen Epos

Da die bei Homer geschilderten Phänomene vermutlich nicht nur weitgehend reale Verhältnisse widerspiegeln,³ sondern auch eine erste und grundlegende Stufe poetischer Praxis und Reflexion darstellen, verlohnt es, einen kurzen Blick auf musikalisch-gesangliche Erscheinungsformen in den homerischen Epen zu werfen, zumal unter dem Aspekt intendierter oder insinuerter Wirkung. So fällt auf, daß zumeist, wo bei Homer von Gesang die Rede ist, es sich um emotional hervorgehobene Partien handelt, und dies in mehrfachem Sinn: Entweder geht es um gesteigerten Ausdruck des seelischen Empfindens des Agierenden oder um eine verstärkte gefühlsmäßige Inanspruchnahme des werkimmanenten Adressaten. Die Frage der emotionalen Stimulierung des Hörers/Lesers (des werkexternen Adressaten)⁴ kann beim Epos einstweilen unberücksichtigt bleiben,⁵ er wird vielmehr als wahrnehmender Beobachter und den Text Verstehender behandelt.

Kennlich ist das emotionale Moment bereits bei den institutionell gebundenen Liedern: beim Pään, dem Siegesgesang anlässlich Hektors Niederlage (Il.22, 391 ff.), aber auch dem Dank- und Preislied für Apoll nach Beendigung der Seuche (Il.1, 472 ff.).⁶ Od.1, 325-355 (Phemios) thematisiert es -

- 3 Von deutlich 'märchenhaften' Teilen ist natürlich abzusehen.
- 4 Daß auch dieser Begriff noch problematisierungsbedürftig ist, zeigen die Diskussionen um den "impliziten Leser".
- 5 Zumal für das Drama verdiente das Verhältnis von emotionaler und reflektierender Rezeption eine gesonderte Untersuchung; einige Bemerkungen dazu bei Verf., Rez.v. N.T.Pratt, Seneca's drama, Chapel Hill/London 1983, in: *Gnomon* 59, 1987, 110-120, hier 114.117; vgl. Id., *Studien zu Senecas Tragödien*, Meisenheim 1974, 6 ff.; s. auch u. Anm. 53.
- 6 Threnos: Il.24, 720 ff.; Od.24, 60 f.; Hymenaios: Il.18, 493; Linoslied: Il.18, 570.

und zwar in der adressatenspezifischen Variante - nachdrücklich, was schon am Vokabular festzumachen ist: *λυγρόν* (v.327), *δακρύσασα* (v.336), *θελκτήρια* (v. 337), *λυγρήσ* (v.341), *κῆρ τείρει* (v.341f.), *τέρπειν* (v.347). Nicht anders im Falle des Demodokos, des Sängers am Hof des Alkinoos:⁷ Od.8, 43-45.62-95.254-369.471-543; 9, 1-11. Interessant ist, daß bei beiden Gelegenheiten die emotionale Wirkung differenziert wird: Dem seelischen Leiden der vom Inhalt des Liedes unmittelbar Betroffenen (Penelope/Odysseus) steht der gefühlsmäßige (ästhetische) Genuß der sonstigen Zuhörer gegenüber (*τέρπειν/τέρπεσθαι*... Od.1, 347; 8, 45.91.542 f.; vgl. 8, 368). Gemeinsam ist beiden Sängern auch, daß sie göttlich inspiriert sind, was gerade das eigene emotionale Engagement impliziert (Od.1, 347; 8, 45; vgl. Od.22, 347f.⁸). Das Lied des Sängers ist integraler Bestandteil der festlichen Situation (Od.9, 1-11),⁹ Ausdruck eines über den Alltag sich erhebenden, gesteigerten, gefühlsintensiven Augenblicks.¹⁰ Das gilt sogar von der Phemiosszene im ersten Buch der Odyssee. Wenn aber Kalypso und Kirke am Webstuhl singen (Od.5, 61f.; 10, 221ff.254f.), so handelt es sich dabei zwar um die alte institutionalisierte Form des Arbeitsliedes,¹¹ doch wird ohne Zweifel durch das Singen auch Atmosphäre erzeugt, ein nicht nur geographischer, sondern vor allem auch seelisch-symbolischer Raum eröffnet, die Kalypso- und Kirkewelt konstituiert.¹²

7 Zur unterschiedlichen Situation: K.Rüter, *Odysseeinterpretationen. Untersuchungen zum ersten Buch und zur Phaiakis*, hg. K.Matthiessen, Göttingen 1969, 233 f.

8 Dazu W.Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung*, Darmstadt 1967² (= 1938, mit einem Nachwort), 63.

9 Dazu W.Schadewaldt, *Die Gestalt des homerischen Sängers*, in: Id., *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig 1944, 54-86, hier 67 f.; hier auch Hinweis auf die 'Wirkungsgeschichte', *Certamen Homeri et Hesiodi* § 8 (= 90 ff.). - Ein schöner Überblick zum Fest jetzt in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. U.Schultz, München 1988; vor allem zum Athen des 5.Jh.: Chr. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988, 54-61 (vgl. auch Id., in: *Das Fest, Poetik u. Hermeneutik Bd.14*, hg. W.Haug/R.Warning, ersch. 1989, sowie Id., *Politik und Anmut*, Berlin 1985).

10 Vgl. auch Il.1, 601 ff.; 24, 62 f.

11 Vgl. das Linoslied, o.Anm.6.

12 Im Kontrast zu Kalypsos Gesang stehen Weinen und Jammern des einsam abseits am Meer sitzenden Odysseus: Od.5, 81 ff.; bei Kirke ist vor allem die Opposition von Innen und Außen zu beachten (Kirke singt im Innern des Palastes, der Gesang dringt nach außen und wird von Odysseus' Gefährten vernommen). Zur Bedeutung des Gesangs in beiden Szenen vgl. auch K.Reinhardt, *Die Abenteuer der Odyssee*, in: Id., *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, hg. C.Becker, Göttingen 1960, 47-124 (zuerst 1942/48), hier 83.

Daß die Funktion des Konstitutionselements 'Gesang' unterschiedlich zu beschreiben ist,¹³ muß eigens betont werden, da es für den weiteren Gang unserer Überlegungen von Bedeutung ist. Kirkes Gesang ist Lockung und Zaubergesang: das heißt, er hat zunächst einmal textinterne Funktion, intendiert und übt Wirkung auf das im Werk selber figurierende Personal, die Gefährten des Odysseus ("Signalfunktion" in Analogie zu Karl Bühlers Sprachmodell¹⁴), erst daraus ergibt sich die auf den Sprechenden/Singenden rückbezogene "Symptomfunktion", die Charakterisierung Kirkes als Zauberin und ihrer Welt als einer (magischen) Zauberswelt, die vom Hörer/Leser als Sekundäradressat wahrgenommen und realisiert werden soll. Anders bei Kalypso: Es fehlt der textinterne (Primär-)Adressat, der Gesang dient ausschließlich der Charakterisierung Kalypsos und ihres als 'locus amoenus' stilisierten Bereichs.¹⁵

Intentionaler Zaubergesang ist auch der Gesang der Sirenen (Od.12, 39 ff.158 ff.184 ff.). Hier tritt nun in höchst aufschlußreicher Weise die dritte der von Bühler in seiner Sprachtheorie entwickelten Kategorien hinzu, die "Symbolfunktion", die sich auf das bezieht, worüber geredet wird.¹⁶ Die Sirenen verfügen über ein 'Wissen' des Geschehens um Troja, zugleich aber überhaupt und umfassend der Vorgänge in der Welt. In der freudigen Erinnerung an die eigene Vergangenheit zum einen, der Stillung des Wissensdurstes zum anderen besteht für Odysseus die tödliche Verlockung, die ihn um Handeln und Zukunft zu bringen droht (Od.12, 41 ff.).¹⁷

13 Vgl. vorige Anm.

14 K.Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart 1965² (= 1934¹), bes. § 2, im Rückgriff auf eine ältere Arbeit aus dem Jahre 1912. "Es [sc. das Sprachzeichen] ist *Symbol* kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten, *Symptom* (Anzeichen, Indicium) kraft seiner Abhängigkeit vom Sender, dessen Innerlichkeit es ausdrückt, und *Signal* kraft seines Appells an den Hörer, dessen äußeres oder inneres Verhalten es steuert wie andere Verkehrszeichen" (a.O., 28).

15 So erklären sich auch die von K.Meuli, *Odyssee und Argonautika. Untersuchungen zur griechischen Sagengeschichte und zum Epos*, Berlin 1921 (Nachdr. Utrecht 1974), 59 gemachten Beobachtungen.

16 Vgl. o.Anm. 14.

17 Anregende Ausführungen dazu bei M.Horkheimer/Th.W.Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (zuerst 1944), in: M.H., *Gesammelte Schriften Bd.5*, hg. G.Schmid Noerr, Frankfurt 1987, 55ff., wo allerdings das Moment der Vergangenheit als Inhalt des Sirenengesangs überstark betont zu sein scheint; anders Schadewaldt (o. Anm.9), 85 und Marg (u.Anm.24), 10. - Zu Motivparallelen L.Radermacher, *Die Erzählungen der Odyssee*, SAWW 178,1, Wien 1915, 21f. Grundsätzlich: H.Petersmann, *Homer und das Märchen*, WS 94 (N.F.15), 1981, 43-68.

Die kurze Szene, in der Achill, über seine Kränkung grollend, zur Phorminx die *κλέα ἀνδρῶν* singt (Il.9, 186 ff.), bündelt gleichsam in komprimierter Form verschiedene Funktionen, die der Gesang zu übernehmen vermag: Ausdruck einer exzeptionellen seelischen Verfassung des Helden, der sich zugleich selber Adressat ist und auf den sich daher der vom Lied erzielte emotionale Effekt rückbezieht (*θυμὸν ἔτερπεν*, v.189); der Inhalt des Gesangs, Heldentaten der Vergangenheit, zeigt die temporäre Abgewandtheit von Handeln und Gegenwart, damit einen Achill in auffälliger spezifischer Situation, womit gleichzeitig diese Situation in ihrer Valenz offenkundig wird.¹⁸ Dazu gehört auch, ganz ähnlich wie bei Kalypso,¹⁹ der Kontrast zur eintretenden Bittgesandtschaft, die die 'normale' Achillwelt repräsentiert. Der Gesang dient in subtiler Kombination verschiedener grundsätzlicher Funktionsmöglichkeiten im Hinblick auf das Verständnis des rezipierenden Hörers/Lesers der Kennzeichnung Achills und der Erhellung seiner augenblicklichen Verfassung und Position in der epischen Erzählung.²⁰

So richtig es im übrigen ist, daß 'Singen' und 'Sagen' ineinander übergehen,²¹ so zweifelhaft ist es doch, den homerischen 'Sänger' und den Produzenten der homerischen Werke (und damit innerepischen Gesang und Epos) ineinzusetzen, wie insbesondere Schadewaldt und H. Fränkel²² dies versucht haben: die Leier spielenden Sänger, Homer, die Sirenen, der seine Geschichten vortragende Odysseus, alle kommen auf eine Stufe zu stehen.²³ Wenn Odysseus von Alkinoos bescheinigt wird, er habe *ἐπισταμένως* "wie ein Sänger" berichtet (Od.11, 368), dann geht das in allererster Linie auf die Verlässlichkeit der Erzählung, ihren Wahrheitsgehalt,²⁴ wie Richtigkeit und

18 Vgl. auch Marg (u.Anm.24), 16.

19 Vgl. o. mit Anm.12.

20 Wenig bedeutsam, geradezu verfehlt erscheint mir dagegen die Charakterisierung, die Schadewaldt (o.Anm.9), 65 im Leier spielenden Achill zu sehen meint: "Was die Götter so leicht nicht einem einzigen Menschen geben, was in den ungleichen Brüdern Paris und Hektor sich schroff schied - das ist in jenem Bilde des Achilleus beieinander."

21 Vgl. noch Platon, Ion 535b2; c2.6 (*λέγειν*) mit b4 (*ῥθεῖν*).

22 H.Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums, München 1962², 6-27 (Homer. Die Sänger und ihre Epen).

23 Schadewaldt (o.Anm.9), 85: "Epische Sängerinnen sind diese Sirenen". Fränkel (vorige Anm.), 10: "dieser Gesang ist epische Rezitation". Vgl. auch u.Anm.25.

24 Vgl. W.Marg, Homer über die Dichtung, Münster 1957, 9 ff.; Hölscher, Odyssee (u.Anm.28), 138. Die von Schadewaldt (o.Anm.9), 71, mit Anm.4-7 (=311) herangezogenen 'Parallelen' sind irreführend. - Zu dem an dieser Stelle gebrauchten *κατέλεξας* s. T.Krischer, Formale Konventionen der homerischen Epik, München 1971, 146 ff.; vgl. auch schon Patzer (u. Anm. 27), 51.

Exaktheit eben als Vorzug des guten Sängers gelten (Od.8, 487ff., bes. 491).²⁵ Weder göttliche Inspiration noch einzelne Strukturmerkmale oder Kunstmittel, geschweige denn der Wahrheitsanspruch sind aber für eine Gleichsetzung des 'Sängers', wie er innerhalb des Epos figuriert, und epischer Dichtung hinreichendes Kriterium.²⁶

Wie es sich mit diesem Verhältnis sowie der Vortragstechnik im einzelnen auch verhalten mag:²⁷ Die homerische Dichtung reklamiert jedenfalls innerhalb des epischen Rahmens für Musik und Gesang eine eigens markierte Sonderstellung,²⁸ auf die hier das Augenmerk gelenkt werden sollte und der es gerecht zu werden gilt.

25 Es handelt sich hier mitnichten um ein primär literarisch-stilistisches Phänomen; in der 'stimmigen' und 'wohlgestalteten' Darstellung schlägt sich allerdings die Sachkenntnis nieder, und sie wird für den Beobachter durch jene verbürgt. Auch legt ja bereits das formelhafte ὡς ("er sang, wie ...") und vergleichbare Konstruktionen (Od.8, 500.514.516ff.; vgl. z.B. 268) gerade nicht die Identität von 'Lied' und epischem Bericht, sondern vielmehr die Differenz nahe. - Die Identitätsthese auch bei Rüter (o.Anm.7), der sich sogar dazu hinreißen läßt zu formulieren: "jetzt s i n g t [von mir gesperrt] Odysseus von seinem eigenen Ruhm" (237f.; s. auch 204f.); vgl. Fränkel (o.Anm.22), 10: "die Helden erzählen dann und wann Geschichten aus ihrem eigenen Leben und dem ihrer Verwandten; dies sind gewissermaßen die Vorstufen von Heldenliedern"; zu Odysseus: a.O., 11f.16.25. Vorsichtiger zunächst Marg (vorige Anm.), 12, dann aber doch a.O., 13.20 (hier - 20ff. - auch Identifikation von Achillschild und Dichtung, dem Künstler Hephaist und dem Dichter); eigentlich reflektiert wird das Phänomen erst von W. Suerbaum, Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Überlegungen zur epischen Technik der Odyssee [1964/67], Poetica 2, 1968, 150-177, der bei aller Betonung der Parallelität doch die Differenzen zwischen auktorialer Erzählung und Rollenerzählung herausarbeitet.

26 Auch findet sich im Detail bei Schadewaldt (o.Anm.9) manch Problematisches. So deutet er a.O., 74 etwa Od.1, 351f., wo Telemach den Vorzug des "neuesten Liedes" begründet und vertritt, inhaltsbezogen als "neueste Kunde", im Gegensatz zu "Dinge[n] aus längst vergangenen Tagen", um dann aber die stoffliche Gebundenheit an Vorgegebenes zu betonen.

27 Vgl. dazu besonders noch H.Patzer, ΠΑΨΩΙΔΟΣ, in: Gesammelte Schriften, hg. R.Leimbach/G.Seidel, Stuttgart 1985, 42-53 (zuerst 1952); s. auch R.Sealey, From Phemios to Ion, REG 70, 1957, 312-355; J.A.Kemp, Professional musicians in ancient Greece, G&R N.S. 13, 1966, 213-222.

28 Eine Nichtunterscheidung ließe sich in gewisser Weise auch als Verstoß gegen literaturwissenschaftliche Prinzipien verstehen; vgl. - im Bereich der Erzählforschung - die Differenzierung verschiedener "niveaux narratifs" bei G.Genette, Figures III, Paris 1972, 238 ff.; Id., Nouveau discours du récit, ib. 1983, 55 ff. Vgl. jetzt auch U.Hölscher, Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman, München 1988 (1989²), 37f.

Unternimmt man den Versuch einer groben Systematisierung, so läßt sich auf der Grundlage der homerischen Epen vielleicht formulieren: Das Singen präsentiert sich innerhalb der Dichtung als ein poetisches Mittel unterschiedlichen Markierungs- und Auffälligkeitsgrades: Die Skala reicht von institutionell vorgegebenen über personenbedingte (Berufssänger, Sirenen) bis zu durchaus arbiträren und unkonventionellen (im Sinne des dichterischen Kontextes, nicht der vorausgesetzten Realität) Gesangsformen und -situationen (Achill, auch Kirke, Kalypso). Elementarer Bestandteil allen Singens ist ein emotional/emotives Moment, sei es in Relation zum Handlungsträger als Ausdruck gesteigerten seelischen Empfindens, sei es im Hinblick auf einen werkimmanenten Adressaten als beabsichtigte oder faktische Wirkung. Beides sind selbstverständlich keine sich gegenseitig ausschließenden Alternativen, doch wird man sagen dürfen, daß sie hinsichtlich Dominanz und Intensität reziprok zueinander stehen. Dies abzuwägen ist Aufgabe des Hörers/Lesers, verstärkt des analysierenden Interpreten - nicht anders, als bereits den Auffälligkeitsgrad zu registrieren und in Betracht zu ziehen. Auch obliegt es ihm, das Verhältnis von textinterner und textexterner Ebene zu reflektieren,²⁹ auf unser Thema angewandt: zu fragen, warum und wozu (Motiv und Zweck), für wen was gesungen wird. Antworten finden sich auf beiden Ebenen, der des Textes und der des vom Text Angesprochenen. Sie sind in Korrelation zueinander zu bringen, zu funktionalisieren und zu hierarchisieren.³⁰

Schauspielergesang in der griechischen Tragödie: Rezeptionssteuerung

Das musikalische Moment hat seinen stärksten Niederschlag in der Lyrik gefunden, die wiederum als ein konstitutives Element der dramatischen Produktion der Griechen in Erscheinung tritt, in den diversen Formen von Chorlied, Amoibaion, Kommos, Monodie (Soloarie).³¹ So sehr für die Gesangs-

29 Zahlreiche Probleme und scheinbare Diskrepanzen der Homerforschung würden sich auflösen, wenn dieser Unterschied strikt beachtet würde: Fragen textinterner Stimmigkeit oder Widersprüchlichkeit (z.B. Personenzeichnung) würden nicht länger mit solchen der Hörer-/Lesersteuerung (meist unter dem Stichwort "poetisches Mittel" o.ä. figurierend) kollidieren.

30 Weiteres u.S.80f.

31 J.Rode, Das Chorlied, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hg. W.Jens, München 1971, 85-115 (vgl. u. Anm. 34); H.Popp, Das Amoibaion, ib., 221-275 (mit Lit.); W.Barner, Die Monodie, ib., 277-320; G.Henn, Untersuchungen zu den Monodien des Euripides, Diss. Heidelberg 1959; Sh.A.Barlow, The imagery of Euripides. A study in

partien von Tragödie und Komödie nun auch historisch-genetische Gründe maßgebend gewesen sind, in den uns vorliegenden ausgebildeten dramatischen Werken haben sie ihren systematisch zu bestimmenden Stellenwert.³² Dabei macht es einen nur graduellen, nicht grundsätzlichen Unterschied, daß nunmehr der Gesang nicht mehr zitiert und in (episches) Erzählen eingebettet, sondern vielmehr praktiziert wird, Opposition bildend zu dem gesprochenen Wort.³³ Eine Analyse und Funktionsbestimmung der Gesangspartien des griechischen Dramas kann hier nicht vorgelegt werden; vom Chorlied als einer obligaten lyrischen Form ist noch am leichtesten absehbar, da der Gesang notwendig vorgegeben, der Markierungsgrad also vergleichsweise gering ist.³⁴ Ich muß mich auf wenige Andeutungen beschränken:

the dramatic use of pictorial language, London 1971, 43-60 (Monody and lyric dialogue: subjective landscapes); viel auch bei W.Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie, Berlin 1926 (nahezu unveränd. Nachdr. Berlin/Zürich/Dublin 1966) und bes. R. Kannicht, Untersuchungen zu Form und Funktion des Amoibaion in der attischen Tragödie, Diss. Heidelberg 1957; s. noch A.M.Dale, Expressive rhythm in the lyrics of Greek drama, in: Collected papers, Cambridge 1969, 248-258; W.B.Stanford, Greek tragedy and the emotions, London/Boston/Melbourne/Henley 1983, 49 ff.63 ff.; M.Silk, Aristophanes as a lyric poet, YCIS 26, 1980, 99-151. - Einiges zur Funktion musikalischer Formen in der griechischen Tragödie bei J.A.Haldane, Musikalische Motive und Bilder bei Aischylos, in: Wege zu Aischylos I, hg. H.Hommel, Darmstadt 1974, 347-367 (zuerst engl. 1965; übers. v. V.Eggers), wenn hier auch vor allem auf den "verbalen Symbolismus", "die Erhöhung einer besonderen Art von Gesang" (s. a.O., 348) abgehoben ist. - "Formen gesteigert affektischer Rede in Sprechversen der griechischen Tragödie" behandelt F.Zucker, in: Sophokles, hg. H.Diller, Darmstadt 1967, 252-267 (zuerst 1955). Vgl. auch A.Lesky, Zur Entwicklung des Sprechverses in der Tragödie, in: Gesammelte Schriften, hg. W. Kraus, Bern/München 1966, 83-91 (zuerst 1929), hier 85ff.; Id., Die griechische Tragödie, Stuttgart 1964³, 200 ff.

32 Vorläufige Bemerkungen dazu bei H. Patzer, Die dichterischen Formgesetze der Gattung 'Tragödie', in: Gesammelte Schriften (o.Anm.27), 470-502, hier 473f.482ff.; s. auch O.Taplin, The stagecraft of Aeschylus, Oxford 1977, 51ff.

33 Der Gesang im Drama ist als eigene "Sprachhandlung" anzusehen, und es wäre gewiß fruchtbar, ihn unter diesem Aspekt zu thematisieren; dazu die Bochumer Diskussion: Dramentheorie - Handlungstheorie, in: Poetica 8, 1976, 321-450, bes. 343ff. (H.U.Gumbrecht). Auch könnte der bedeutsame Versuch von G.A.Seeck, Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Untersuchungen zu Aischylos, München 1984 in Richtung auf eine Auswertung formaler Mittel für die faktische oder intendierte Hörerrezption ergänzt werden (s. auch u.Anm.48).

34 Singen, Tanzen und Chor sind eines, ja, wenn U.Hölscher, Wie soll ich noch tanzen? Über ein Wort des sophokleischen Chores, in: Sprachen der Lyrik. Festschrift für H. Friedrich zum 70. Geburtstag, Frankfurt 1975, 376-393, bes. 391f. recht hat, sogar die Existenz der Tragödie. Doch bliebe es eine lohnende Aufgabe, die chorischen Partien

Der große Kommos der aischyleischen 'Choephoren' (v.306-478)³⁵ bildet das Zentralstück des zweiten Teils einer Trilogie und ist schon dadurch in auffälliger Weise hervorgehoben. Ganz im Einklang mit Äußerungen, die Orest in dem gleichen Stück tut (v.1023ff.: *φέρουσι γὰρ νικώμενον / φρένες δύσαρκτοι, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ἴδδεν ἔτοιμος ἡδ' ὑπορχέισθαι κότῳ*, vgl. auch v.167.386ff.), ist er als Ausdruck emotionaler Erregung zu verstehen,³⁶ die bei allen Beteiligten (Orest, Elektra, Chor) den weniger intellektuellen als gefühlsmäßig-bekennnishaften Durchbruch zur notwendigen bevorstehenden Tat bringt.³⁷ Mittels gesteigerter Ausdrucksfunktion in bezug auf die agierenden Personen wird für den Hörer und Betrachter die gleichsam affektive Bedeutung des den Vater rächenden Muttermords transparent³⁸ (die vielfältige Motivation ist in sachlich-rationaler Form schon vorher gegeben, z. B. v.299ff.). Verstärkt wird dies noch durch die immanente Signal-(Appell-) Funktion, denn besonders im zweiten Teil des

unter den oben angedeuteten Kategorien von Ausdrucks-, Appell- und Darstellungsfunktion sowie in ihrem Bezug zu immanentem Primär- und externem Sekundäradressaten zu untersuchen. - Vgl. auch W.Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, bes. 182-220.244-260; Rode (o.Anm.31); H.Parry, *The choral odes of Euripides: problems of structure and dramatic relevance*, Diss. Univ. of California, Berkeley 1963 (Id., *The lyric poems of Greek tragedy*, Toronto/Sarasota 1978); H.Neitzel, *Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides*, Diss. Hamburg 1967; Barlow (o.Anm.31), 17-42; G.B. Walsh, *The relief odes of Euripides*, Diss. Yale Univ. 1974; N.W.Nordheider, *Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt/Bern/Cirencester 1980 (= Diss. Marburg 1976); M.R.Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London/Sydney 1985, 50-79; Weiteres bei C.Collard, *Euripides*, Oxford 1981 (G&R New Surveys in the Classics, 14), 23-27, mit Anm. (28f.).

35 Ich wähle bewußt das jüngste und damit am wenigsten von Ursprungshypothesen (instruktiv dazu W.Schadewaldt, *Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie. Eine morphologische Struktur-Betrachtung des Aischylos*, in: *Wege zu Aischylos I*, o.Anm. 31, 104-147, konzipiert 1966/71) belastete Werk des Aischylos.

36 *Lehrreich der Kontrast zu den 'Parallelversen'* 479 ff.

37 Vgl. v.512: *ἐπειδὴ δρᾶν κατῶρθωσαι φρενί.*

38 Wozu all der Aufwand, wenn die Bedeutung der Tat, nämlich der Muttermord mit seinen Implikationen, nicht dem Hörer präsent würde? K.Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern 1949, 113.120ff. kann hier leicht mißverständlich sein; natürlich bleibt im Kommos die eine Seite, das Entsetzliche der Tat, verdeckt, aber für die Personen des Dramas (anders Lesky, *Kommos*, u.Anm.39, 70. 75ff.95.105.122ff.; Popp, o.Anm.31, 244f.), nicht für den Hörer; diese Differenz, von der die Tragödie gerade lebt, müßte, obwohl von Reinhardt gemeint und gesehen, wohl klarer herausgearbeitet werden.

Kommos (v.418ff.) zielen Elektra und Chor in kaum zu bestreitender Weise auf Orest als den Täter der Tat.³⁹ Mit anderen Worten:

Textinterne Symptom- (Ausdrucks-) Funktion und textinterne Signalfunktion, im lyrischen Gesang artikuliert, kumulieren sich angesichts der grundlegenden Thematik des Stücks im Dienste des rezipierenden Zuschauers/Hörers (textexterne Signalfunktion).

Eine im sophokleischen Werk herausragende lyrische Partie weist die 'Elektra' auf (v.86-120.121-250),⁴⁰ ein vehementer Gefühlsausbruch Elektras, der anders als bei Aischylos programmatisch der Charakterisierung der Person dient, die in ihrer Unbedingtheit und Maßlosigkeit, ihrem Haß und ihrem Rachebedürfnis mit der Schwester Chrysothemis kontrastiert

39 A.Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972³, 120: "eine Reihe von Strophen [...], in denen sie [sc. Elektra] und der Chor auf Orestes förmlich einhämmern", ausführlicher Id., Der Kommos der Choephoren, SAWW 221,3, Wien/Leipzig 1943, bes. 84ff.105ff.115ff.; anders W.Schadewaldt, Der Kommos in Aischylos' «Choephoren», in: Id., Hellas und Hesperien I, Zürich/Stuttgart 1970², 249-284 (zuerst 1932), bes. 269f.274ff.280f., den die berechnete Auseinandersetzung mit Wilamowitz (Orest sei vor dem Kommos noch nicht zur Tat entschlossen) die Einwirkung auf Orest verkennen zu lassen scheint; zutreffender Reinhardt (vorige Anm.), 118f., vgl. auch Kannicht (o.Anm. 31), 250 ff., Anm. 1 und K.v.Fritz, Die Orestessage bei den drei großen griechischen Tragikern, in: Id., Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962, 113-159, hier 125f. sowie Seeck, Strukturen (o.Anm.33), 61f.; ausführlich jetzt A.F. Garvie, Aeschylus *Choephoroi*, with introd. and comm., Oxford 1986, 122 ff. und K. Sier, Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos, Stuttgart 1988 (=Diss. Saarbrücken 1986), 51 ff. Schadewaldts Artikel (auch die knappen Bemerkungen Seecks) erhellt mit aller Deutlichkeit, daß in der Frage nach immanenter vs. Hörerorientierter Signalfunktion sich das Hauptproblem der Forschung verbirgt, methodisch durchaus vergleichbar mit den Problemen der Homerforschung (o.Anm.29).

40 W.Kraus, Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, SAWW 231,4, Wien 1957, 148 zu v.86ff.: "ein Rezitativ des Schauspielers in lyrisch gefärbten Anapästern". - Zwischen 'halblyrischen' rezitierten Anapästern und lyrischen Anapästern wird nicht unterschieden, beide werden den 'Sing'versen zugeordnet; vgl. D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt 1968, 87ff., auch M.L.West, Greek metre, Oxford 1982, 122, der allerdings die grundsätzliche Unterscheidung betont, s. a.O., 78.94f. vs. 121ff. (vgl. Id., Introduction to Greek metre, Oxford 1987, 48ff.); s. auch Kannicht (o.Anm. 31), bes. 13 ff.73 ff.371 ff.; A.M.Dale, The lyric metres of Greek drama, Cambridge 1968², 47ff. (Ead., Stasimon and hyporcheme, in: Collected papers, o.Anm.31, 34-40, zuerst 1950, hier 35); A.Pickard-Cambridge, The dramatic festivals of Athens, Oxford 1968² (rev. by J. Gould/D.M.Lewis), 160ff.; Barner, 281.294f.; Popp, 224 (beide o.Anm. 31); H.W.Schmidt, Die Struktur des Eingangs, ib., 1-46, hier 15f. Die Problematik einer Abgrenzung zeigt sich mit Deutlichkeit z.B. in Euripides, Med.96ff., auch Hipp.1347ff. (trotz Kannicht, bes. 13 ff.160.372 ff.).

(v.328ff.);⁴¹ in eins damit informiert er auch über die Verhältnisse im mykenischen Königshaus. Adressat ist der Zuschauer/Hörer, Orest und seine Begleiter sind vom Dichter ausdrücklich entfernt worden (v.80ff.).⁴² Wie Sophokles' Thema in erster Linie die Personen und ihre Problematik - das 'Seelische' - sind, so stoßen die lyrischen Verse in eben dies sophokleische Zentrum vor: Elektras Wesen, das nicht in einem individualistisch-psychologischen Sinn zu verstehen, sondern durch die mythische Konstellation gegeben ist, wird 'in actu' vorgeführt, entfaltet sich ungehemmt und eindringlich auf der Bühne (mit Elementen der Selbstanalyse, vgl. etwa v.221ff.), um dann in den ruhigeren Sprechiamben v.254ff. seine rechtfertigende Begründung zu erfahren. Im dramatischen Zusammenhang, der freilich deutlich untergeordnet ist - weiß der Zuschauer doch längst von Orests Rückkehr -, stellt Elektras Klage eine Zuspitzung der Situation dar⁴³ und verweist damit auf die dringlich erwartete Handlung (v.112ff.; vgl. v.164-192.209ff. - Problematisierung dann in v.213ff. -v.245f.); ihr korrespondierenden Verzweiflung (v.823-870), Jubel (v.1232-1287), schließlich die Triumphszene der Ermordung Klytimestras (v.1398-1441), so daß inneres und äußeres Geschehen (letzteres aber nur als Konsequenz des ersteren; symptomatisch, daß die Tat des Orest, von der maßgebenden Beteiligung Elektras ganz abgesehen, weitgehend nur Ersatz für die geplante Elektratat ist, s. v.947ff.) gerade durch die lyrischen Partien für den Hörer in seinen entscheidenden Stationen Gestalt gewinnt.⁴⁴

41 Vgl. hierzu besonders W.Steidle, Studien zum antiken Drama, München 1948, 91ff. Chrysothemis' besonnener und angepaßter Art wären lyrische Maße keinesfalls angemessen.

42 Dazu W.H.Friedrich, Euripides und Diphilos, München 1953, 150f. - wobei hinzuzufügen ist, daß der hinausgezögerte Anagnorismos Elektra Möglichkeiten der Selbstentfaltung bietet. - Ganz anderer, eigentümlicher Art ist die geistig-seelische Hinwendung zum Bruder in den Versen 110ff., die K.Reinhardt, Sophokles, Frankfurt 1947³, 150 im Kontext von Sophokles' späterem dramatischen Stil behandelt.

43 Es ist "ein Zustand auf der Kippe", vergleichbar der Telemachie in der Odyssee; vgl. F.Klingner, Über die vier ersten Bücher der Odyssee, in: Id., Studien zur griechischen und römischen Literatur, Zürich/Stuttgart 1964, 39-79 (zuerst 1944), hier 56ff. (dabei wäre das Moment der dramatischen Zuspitzung sicher noch nachhaltiger zu betonen; s. jetzt Hölscher, Odyssee, o.Anm.28, 45ff.).

44 Auch von unserer Perspektive her bestätigt sich, daß bei Sophokles das innere Geschehen gegenüber dem äußeren erheblich an Bedeutung gewinnt; zur Diskussion Lesky, Tragische Dichtung (o.Anm.39), 236f.267ff.; weiter Id., Sophokles und das Humane, in: Gesammelte Schriften (o.Anm.31), 190-203 (zuerst 1951/52), bes. 197; W.Schade-

Bei Euripides hat bekanntlich der Gesang, insbesondere in der Form der Monodie, eine starke Ausweitung erfahren.⁴⁵ Ich greife ein (unter den uns erhaltenen) frühes und ein relativ spätes Stück heraus: 'Alkestis' und 'Orestes'. Durchgängiges Merkmal der lyrisch-musikalischen Schauspielerpartien der 'Alkestis' ist, daß der Singende 'außer sich' ist, überwältigt, gleichsam der Selbstkontrolle entzogen und gerade deshalb ungebrochen und ungefiltert sein Innerstes preisgibt, genauer: seine Empfindungen in der jeweiligen Situation. Denn die Ausdrucksfunktion ist offensichtlich weniger rückgekoppelt an Wesen oder Charakter der Person als an die jeweilige Lage, in der diese sich befindet. Das gilt nicht nur für den über den Tod der Mutter verzweifelt klagenden Knaben (v.393-415),⁴⁶ sondern auch für Alkestis, die unmittelbar vor ihrem Ende eine bedrängende Todesvision hat (v.244-272), sowie für Admet, als er nach der Bestattung der Gattin in das verwaiste Haus zurückzukehren sucht (v.861-934).⁴⁷ Der Aussagewert all dieser Passagen⁴⁸ wird durch den Kontext eindeutig bestimmt, stehen sie doch regelmäßig im Kontrast zu iambischen Sprechversen, die in deutlich ruhigerem, versachlichtem Ton den gleichen Sachverhalt kommentieren, reflektieren usw.: Auf den zuletzt genannten lyrischen Ausbruch folgt eine Rhexis Admets (v.935ff.), in der vor dem Hintergrund von Alkestis' Schicksal das eigene bedacht und abgewogen wird: *λυπρὸν διάξω βλοτοῦν ἄρτι μανθάνω./ πῶς γὰρ*

waldt, Sophokles und das Leid, in: *Hellas und Hesperien I* (o.Anm.39), 385-401 (zuerst 1944/47), bes. 389f.393.398f.; Id., *Sophokles, ib.*, 402-434 (zuerst 1963/68), hier 409.413f.

45 Vgl. z.B. T.B.L. Webster, *The tragedies of Euripides*, London 1967, 17ff. und o.Anm.31.

46 Dazu J.de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris 1986, 82.

47 Zur Metrik A.M.Dale, *Euripides Alcestis, with introd. and comm.*, Oxford 1954 (Nachdrucke), 114.

48 Vgl. G.A.Seeck, *Unaristotelische Untersuchungen zu Euripides. Ein motivanalytischer Kommentar zur 'Alkestis'*, Heidelberg 1985, bes. 40-81.113-118. Isolierung und Identifizierung typischer Motive hat ohne Zweifel klärenden und erkenntnisfördernden Wert, doch wird dadurch die Interpretation nicht ersetzt (s. a.O., 162), und dabei ist verstärkt der Rezipient und seine durch den Text (auch durch formale Elemente) bedingte Steuerung in Anschlag zu bringen. Die weitgehende Ausblendung des Hörers/Lesers scheint mir Ursache zu sein für eine fast kryptische Formulierung wie etwa die, daß "das Thema" "in der lyrischen Szene gefühlsmäßig - darstellend [von mir gesperrt] ausgedrückt wurde" (a.O., 47), auch dürfte das Problem des Verhältnisses von lyrischer Vergegenwärtigung des Todes (in der Vision der Alkestis) und faktisch erst später erfolgreichem Tod noch genauer mit Mitteln der Rezipientensteuerung zu beschreiben sein: "Daß der Tod einerseits in der lyrischen Szene so nahe wie möglich herangerückt [von mir gesperrt] werden, aber andererseits erst an späterer Stelle verwirklicht werden soll" (a.O., 50 f.), bedarf weiterer Präzisierung.

δόμων τῶνδ' εἰσοδούς ἀνέξομαι; / [...] (v.940ff.).⁴⁹ Die gleiche Struktur findet sich in Alkestis' Todes- und Abschiedsszene: Auch hier ist es Alkestis selber, die in klarer Abgrenzung von dem Vorausgegangenen ihre Situation analysiert und zu den daraus resultierenden praktischen Konsequenzen und Folgerungen überleitet: Ἄδμηθ', ὁρᾶς γὰρ τὰμὰ πράγμαθ' ὡς ἔχει, [...] (v.280ff.). Dabei ist auffällig, daß bereits innerhalb des Amoibaion die iambischen Trimeter Admets (v.246f.250f.257f.264f.) durch Momente der Reflexion, des Appells, der Deutung gekennzeichnet sind, die in den Anapästien v.273ff. zwar ihre inhaltliche Zusammenfassung, aber auch - nachdem Alkestis' Schlußverse 266 ff. in die handlungsmäßige Realität des Dramas eingelenkt haben - eine gesteigerte seelische Besetzung und einen neuen Ausdruckswert erfahren. Die Klage des Knaben ist nach vorn und hinten kontrastiv in Redepartien eingebunden, die ganz überwiegend auf Schicksalsbewältigung, den Fortgang des dramatischen Geschehens konzentriert und auf den Praxisbezug hin orientiert sind. Überhaupt beschränkt sich die innerliterarische Handlung auf diese nicht-lyrischen Partien, hier findet Alkestis' Abschied statt (v.280 ff., in einer Art Doppelung der lyrischen Verse 244ff., die eine pragmatische Funktion eben nicht zu erfüllen vermögen⁵⁰), hier reden die Partner miteinander und aufeinander zu.⁵¹ Admet wendet sich an den Eingang seines Hauses (v.861.912),⁵² den Einlassungen des Chores ist er ganz unzugänglich; das ändert sich erst in der iambischen Partie v.935 ff. Isoliert und ihrem Schicksal hingegeben ist auch Alkestis, solange sie singt. Obwohl der Knabe ausdrücklich Vater und Schwester apostrophiert (v.394 f.406.410 f.), ebenso wie die tote Mutter (v.400 f.415), ist das ganze Lied doch nichts anderes als lyrische Selbstausprache, die die hoffnungslose Verlassenheit des Kindes dokumentiert. Insoweit haben wir es in den lyrischen Passagen durchweg mit einer weit fortgeschrittenen Form der Ausdrucksfunktion zu tun, die ihrerseits wiederum dem Zuschauer/Hörer unverhüllt Einblick in und Zugang zu den lagebedingten seelischen Gestimmtheiten des Tragödienpersonals gewährt.

Eine Sonderstellung könnten allenfalls die Anapäste einnehmen, mit denen Thanatos auftritt und die ich hier subsumiere (v.28 ff.): Erregte, entrüstete Fragen voll des Vorwurfs gegen Apoll, da scheint die übliche ethopoiatische Deutung nicht zureichend (trotz v.61). Vielmehr wird die äußere Hand-

49 Zusätzliche Komponente: Zweifel an der Rechtmäßigkeit des eigenen Handelns (v.954ff.).

50 Vgl. o.Anm.48; s. Barner (o.Anm.31), 311.

51 Am deutlichsten manifestiert sich das in den Agonen, vgl. v. 614 ff.

52 Parallelen: Barner (o.Anm.31), 299f. 301.

lung exponiert (vgl. v.64 ff.). Wie nun die übrigen, die Ebene bloßen Sprechens verlassenden Szenen die Situation dem Hörer durchsichtig und nachfühlbar machen, indem sie das völlige Versinken der Personen in Leid und Not vorführen, um ihn die schließliche Rettungstat des Herakles um so stärker empfinden zu lassen,⁵³ so dient der Thanatosauftritt, unter Ausnutzung der für diese Figur charakteristischen Züge sowie des Kontrastes zu Apoll und seiner Wesensart, der Offenhaltung des Kräfteverhältnisses, indem eine massive Bedrohung der von Apoll prognostizierten happy-end-Lösung⁵⁴

53 Im Drama läßt sich die emotionale Aktivierung des Hörers nicht mehr länger aussparen, seine Sensibilisierung gehört ja zu den konstitutiven Merkmalen (Spannung, Identifikation, Mitleiden, Mitfürchten usw.). Zur gattungsspezifischen Rezeptionshaltung Ansätze bei O. Taplin, *Die Welt des Spiels und die Welt des Zuschauers in der Tragödie und Komödie des 5. Jahrhunderts*, WJA N.F.12, 1986, 57-71.

54 K.v.Fritz, *Euripides' Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker*, in: *Antike und moderne Tragödie* (o.Anm.39), 256-321 (zuerst 1956) sucht dies als scheinbare happy-end-Lösung zu entlarven, indem er (kaum überzeugend) die Rolle Admets akzentuiert und problematisiert und das 'Tragische' für die 'Alkestis' zu retten unternimmt (Rez. H.Lloyd-Jones, *Gnomon* 34, 1962, 737-747, bes. 743; vgl. auch W.D. Smith, *The ironic structure in Alkestis*, in: *Twentieth century interpretations of Euripides' Alkestis*, hg. J.R. Wilson, Englewood Cliffs, N.J. 1968, 37-56, zuerst 1960, und Ph. Vellacott, *Ironic drama. A study of Euripides' method and meaning*, London/New York 1975, 99 ff.; stark modifizierend A.Lesky, *Der angeklagte Admet*, in: *Gesammelte Schriften*, o.Anm.31, 281-294, zuerst 1964, auch Kullmann, s.u., Erbse, u.Anm.55, 27 ff. und vor allem Id., *Euripides' Alkestis*, *Philologus* 116, 1972, 32-52 [dazu A.Lesky, *Alkestis und Deianeira*, in: *Miscellanea tragica in hon. J.C.Kamerbeek*, hg. J.M.Bremer/S.L.Radt/C.J.Ruijgh, Amsterdam 1976, 213-223, hier 217]; s. auch A.P.Burnett, *The virtues of Admetus*, in: *Oxford readings in Greek tragedy*, hg. E.Segal, Oxford Univ. Pr. 1983, 254-271, zuerst 1965; ähnlich Ead., *Catastrophe survived. Euripides' plays of mixed reversal*, Oxford 1971, 22-46; vgl. Steidle, o.Anm.41, 132-151). Eine verstärkte Berücksichtigung der lyrischen Partien kann vielleicht Entscheidungshilfe leisten bei den divergierenden Deutungsmodellen (über die die Abhandlung von v.Fritz vorzüglich informiert; daneben A. Rivier, *En marge d'Alceste et de quelques interprétations récentes*, *MH* 29, 1972, 124-140; 30, 1973, 130-143 und B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982, 129 ff.), insofern sie klarstellt, daß man zunächst "die Furchtbarkeit des Sterbens der Alkestis mit seinen Konsequenzen empfinden soll" (W.Kullmann, *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis*, *A&A* 13, 1967, 127-149, hier 139), wozu eben auch die Hoffnung auf seine Vermeidbarkeit als Gegenbild gehört. Wie dieses Phänomen samt der happy-end-Lösung dann seinerseits zu deuten und zu verstehen ist, steht auf einem anderen Blatt; s. auch u.S. 79ff. (Seidenstickers leitende Begriffe "Ambivalenz" und "Doppelbödigkeit" folgen dem aus der Homerforschung vertrauten Interpretationsmuster, s. o.Anm.29: Widersprüche auf der Textebene werden unter Rückgriff auf die Rezeptionsebene aufgelöst.)

von vornherein signalisiert und somit erst für die tiefe Niedergeschlagenheit der folgenden Szenen der Weg freigemacht wird.⁵⁵ Die nicht-chorischen musikalisch-lyrisch signifikanten Partien der 'Alkestis' haben ihren zentralen Bezugspunkt im Mitempfinden des beteiligten Zuschauers und markieren die wichtigsten Punkte der 'negativen' Handlungslinie, der Gefährdung und Not, indem sie die Handelnden und Leidenden in für das Geschehen ausagekräftigen Haltungen und Situationen zeigen.

Deutlich anders, jedenfalls zum überwiegenden Teil, die entsprechenden lyrischen Partien des 'Orestes'. Sie haben ihren Platz in der dramatischen Aktion selbst:⁵⁶ V.140-207, ein Gesang zwischen Elektra und Chor, der die Parodos bildet, lenkt das Interesse energisch auf den schon lange anwesenden, schlafenden Orestes und setzt dessen sich kritisch zuspitzendes, vom Tode bedrohtes Schicksal gleichsam in Bewegung. Zugleich wird das Schicksal der Agamemnonkinder als ein unverdient und hoffnungslos leidvolles beklagt und ausgewiesen - dies nun in Übereinstimmung mit dem in der 'Alkestis' Beobachteten. Wenn v.960-1012, was ich für richtig halte, ganz Elektra gehört,⁵⁷ dann gibt ihr Gesang unmittelbar nach dem Katastrophenbericht des Boten - Tod für Orest und Elektra wurde beschlossen - dem Geschehen mythisch-historische Tiefe (jedenfalls aber von v.982 an).⁵⁸ Ähnliches hatte Elektra bereits im Prolog getan, doch ist der distan-

55 Man wird also nicht mit Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 48. Stück aus der göttlichen Prophezeiung unmittelbar schließen wollen, es komme dem Dichter darauf an, "wie [etwas] geschehen sollte". Zutreffend zu unserer Stelle H.Erbse, Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie, Berlin/New York 1984, 23 f. (vgl. auch a.O., 13; etwas anders a.O., 32.289 ff.); s. auch Seeck, Untersuchungen (o. Anm.48), bes. 149 ff. H. Strohm, Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form, München 1957, 99 berücksichtigt den Zuhörer nicht hinreichend. - Vgl. jetzt P. Riemer, Die Alkestis des Euripides. Untersuchungen zur tragischen Form, Frankfurt 1989 (=Diss. Köln 1988), 34 ff. und u. Anm. 60.

56 Bekanntlich weist das späte euripideische Werk auch ausgesprochen handlungsbezogene Stasima auf.

57 Vgl. aber W.Biehl, Textprobleme in Euripides Orestes. Interpolationen u.a., Diss. Jena 1955, 60 f.; Id., Euripides Orestes, Berlin 1965, 104 ff.217; Kannicht (o.Anm.31), 233 ff.; M.D.Reeve, Interpolation in Greek tragedy, I, GRBS 13, 1972, 247-265, hier 254 f., Anm.24; C.W.Willink, Euripides Orestes, with introd. and comm., Oxford 1986, 240 f.; M.L.West, Euripides Orestes, with transl. and comm., Warminster 1987, 249.

58 Es ist gewiß nicht nur "konventionelles Ornament", wie A.Lesky, Zum Orestes des Euripides, in: Gesammelte Schriften (o.Anm.31), 131-138 (zuerst 1935), hier 132 meint; dazu zuletzt M.J.O'Brien, Tantalus in Euripides' Orestes, RhM N.F.131, 1988, 30-45 (mit Lit.).

zierte, nüchterne Ton dem elementarer Betroffenheit gewichen.⁵⁹ An die Stelle des Berichts ist die Klage getreten (*κατάρχομαι στεναγμόν*, v.960), und in dieser hat das Moment des einstigen Ruhms seinen systematischen Ort (v.970.971 ff.). Adressat ist deutlich, wiederum wie in der 'Alkestis', der Zuschauer/Hörer. Das gilt auch für den lyrischen Dialog v.1246-1310; doch sind diese Verse nun ganz und gar von Dramatik erfüllt: Elektra läßt den Chor in Abteilungen Wache halten, damit niemand den im Innern des Palastes, wie man hofft, sich vollziehenden Mord an Helena bemerkt und stört, eine geradezu unheimlich beklemmende, bewegte Szene; ein vermeintlicher Beobachter - schon scheint alles verloren (v.1271 f.) - erweist sich als Phantom oder verschwindet wieder. Es ist der kritische Augenblick, der hier eingefangen wird. Aber dann doch wieder nicht nur das; denn Gelingen oder Mißlingen ist in einer zugegebenermaßen nicht gut begründeten Weise für das weitere Schicksal von Orest, Elektra und Pylades, vor allem aber für deren eigene und dem Zuschauer suggerierte Einschätzung der Situation maßgebend. In den beiden Begriffen *βέβαιον* und *ἀγγελία ἀγαθή* (v. 1275f.) konzentriert sich gleichsam der Doppelaspekt von äußerem und innerem Geschehen. Der Unterschied zur 'Alkestis' erklärt sich aus der differierenden Gesamtkonzeption: Während dort Not und Leid eine längst entschiedene und jetzt aktualisierte feste Größe sind, die durch die schnelle und entschlossene Tat des Herakles am Ende gegen alle Erwartung⁶⁰ außer Kraft gesetzt wird, ist hier die Entwicklung von Orests und Elektras Schicksal, Bangen und Hoffen, Plan und Enttäuschung eigentliches Thema; der enge Konnex von dramatischer Entwicklung und ihrer seelischen Spiegelung⁶¹ hat Konsequenzen für Gestaltung und strukturelle Verwendung der lyri-

59 Ränke- und Pläneschmieden, gar Intrigen (vgl. v.1097 ff.1313 ff.) sind vom Lied ausgeschlossen eben wegen der in ihm zu Tage tretenden existenziellen Aufrichtigkeit (ein eindrucksvolles Zeugnis auch Euripides, Ion 859 ff.) - wie ja die Dimension des 'Du' überhaupt schwach ausgebildet ist -, Widerstand und Gefäßtheit (vgl. v.1022 ff.1069 ff.) infolge der im lyrischen Gesang sich artikulierenden überwältigenden Ergriffenheit.

60 Die Andeutungen im Prolog (o.S. 75ff.) sind im Verlauf des Stücks vergessen gemacht, das Moment der Spannung damit stark zurückgedrängt (s.u.).

61 Von hier aus wäre ein Zugang zum Euripidesverständnis überhaupt zu suchen; zum Problem A.Lesky, Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides, in: Gesammelte Schriften (o.Anm.31), 247-263 (zuerst 1960), hier 252 ff.; vgl. Id., Psychologie bei Euripides, in: Euripide, Entretiens Fond. Hardt 6 [1958], Genf 1960, 123-150 (auch in: Euripides, hg. E.-R.Schwinge, Darmstadt 1968, 79-101); Id., Geschichte der griechischen Literatur, Bern/München 1963², 401 f. - Der Analyse von Strohm (o.Anm.55), 121 ff. ("diese ganz ins Innerliche gezogene Entwicklung", a.O., 124) kann ich in ihrer Einseitigkeit bzw. Begrifflichkeit nicht folgen.

schen Partien. Die Betroffenheit der Figuren kann sich folgerichtig in engagiertem, emotional begründetem Handeln dokumentieren,⁶² Mitempfinden und Spannung⁶³ sind die beiden einander ergänzenden⁶⁴ Pendants auf seiten des Zuschauers. Bleibt noch die große Arie des Phrygers (v.1369-1502), in der sich die Spannung zunächst einmal ein Stück weit löst. Zum einen übernimmt sie die Aufgabe eines Botenberichts, zum anderen aber führt sie die Gegenpartei in Aktion vor, den kopflosen, charakterlosen Nichtgriechen, der in dieser Arie unverhüllt zum Ausdruck bringt, wie es um ihn steht⁶⁵ - ein Feigling wie Menelaos. Insofern hat auch diese Szene als ein dramatischer Höhepunkt zu gelten, sie bildet das komplementäre Gegenstück zur eben behandelten Späher- und Lauscherszene (Elektra/Chor) - wie im übrigen auch die feierlichen, die endgültige Lösung bringenden anapästischen Verse⁶⁶ Apolls (v.1682-1690). Gerade die Akzentverlagerung auf das dramatische Geschehen schafft, zumal im zweiten Teil des Stücks, Freiraum für das Destruktiv-Absurde und dementsprechend eine (negativ-) "moralistische" Interpretation.⁶⁷

62 Vgl. v.1317 f.: *πάλιν κατάσθηθ' ἡσύχω μὲν ὀμματι, / χροῶ δ' ἀδήλω τῶν δεδραμένων πέρι.*

63 Vgl. o.Anm.60.

64 Aus diesem Grunde handelt es sich nicht um eine aus Sensationslust oder Neugier resultierende Spannung, wie z.B. überwiegend im Kriminalroman.

65 Daß damit auch ein fragwürdiges Licht auf Orest fällt, hat nach anderen (s. D.J. Conacher, Euripidean drama. Myth, theme and structure, Toronto 1967, 223; Parry, u.Anm.67, 345) Seidensticker (o.Anm.54), 107 ff. betont; zur Spiegelfunktion der Phrygerszene Chr. Wolff, Orestes, in: Oxford readings (o.Anm.54), 340-356 (zuerst 1968), hier 344f.347 ff.; W.Burkert, Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' Orestes, A&A 20, 1974, 97-109, hier 105.

66 Nicht "lyrisiert", "aufgefangen" durch Chorverse: Barner (o.Anm. 31), 309 mit Anm.145; vgl. dagegen Willink (o.Anm.57), 359 f.

67 Vgl. vor allem K.Reinhardt, Die Sinneskrise bei Euripides, in: Tradition und Geist (o.Anm. 12), 227-256 (zuerst 1957; auch in: Id., Die Krise des Helden und andere Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte, München 1962, 19-51; Euripides, hg. Schwinge, o.Anm.61, 507-542), hier 243 ff.; dezidiert v.Fritz, Orestessage (o.Anm.39), 117.145 ff.; Id., Alkestis (o.Anm.54), 313 ff.; dagegen Steidle (o.Anm.41), 96-117, bes. 108f.114 f.; H.Erbse, Zum 'Orestes' des Euripides, Hermes 103, 1975, 434-459, bes. 444 ff.457; West (o.Anm.57), 32 ff.; vgl. auch Burkert (o.Anm.65). Grundsätzlich hilfreich ist H.Parry's (Euripides' *Orestes*: the quest for salvation, TAPhA 100, 1969, 337-353) Unterscheidung einer "surface-form" ("melodramatic", "the ostensible theme a rational exposition of the search for actual, possible salvation") und einer "sub-form" ("illusion and madness", jeweils a.O., 352), doch wäre der moralische Aspekt stärker der zweiten zu integrieren. Bezeichnend ist, daß Burnett, Catastrophe (o.Anm.54), 183-222, wohnach "contrary to the Aristotelian rule, ethos has taken precedence over action" (a.O.,

Man wird also davon auszugehen haben, daß den (im Sinne einer Differenzqualität besonders signifikanten) musikalischen Schauspielerpartien nicht nur, wie eine allgemein übliche, aber wenig aussagekräftige Formulierung lautet, gesteigerter Affekt, Stimmung oder Empfindung eignet, sondern daß diese häufig zunächst auf der Textebene (und zwar auf die Ausdrucksfunktion bezogen) getroffene Feststellung von entscheidender Relevanz für den Rezeptionsvorgang ist: als direkte emotionale Affizierung des Zuschauers/Hörers, aber - und das ist für uns das Wesentliche - vor allem auch als Verständnis und Interpretation vorstrukturierendes Element, das nicht ohne Schaden zu vernachlässigen ist. Auf beiden Ebenen, der immanenten des Textes und der des Rezipienten, sind die einzelnen Funktionsbestimmungen wie Personencharakterisierung oder Schilderung seelischer Zustände, Beeinflussung des Partners, Situationserhellung vorzunehmen. Dabei ist festzuhalten, daß unser Begriff der 'Textebene' genaugenommen eine Verkürzung beinhaltet, die der Einfachheit wegen hingenommen wird, aber doch eigens erwähnt sei. Natürlich setzt jedes Reden über die Textebene bereits allgemein eine vorgängige Rezeption (durch Zuschauer/Hörer/Leser) voraus, es handelt sich also genauer um einen methodisch an der Textebene orientierten Rezeptionsvorgang. Zu scheiden davon ist jedoch eine Rezeptionsform - und auf diese verweist unser Begriff der 'Rezeptionsebene' -, bei der zum einen direkt den Rezipienten betreffende Textsignale⁶⁸ (selbstverständlich sind Mehrfachfunktionen möglich, sogar üblich, dann ist eine Hierarchisierung vorzunehmen), zum anderen textexterne Interpretamente zur Geltung gebracht und thematisiert werden. Denn es bedarf keines Wortes, daß in den Reflexions- und Verarbeitungsprozeß durch den Rezipienten⁶⁹ über die strukturellen Vorgaben des Textes selber hinaus weitere Momente einfließen: Welterfahrung und literarische Erfahrung (Erwartungshorizont) dürften die wichtigsten sein. Bei einer Trennung dieser Bereiche würden manche sich scheinbar widersprechenden oder gar gegeneinander polemisierenden Interpretationen kompatibel sein und ein-

212), vor allem das aischyleische Werk zur Grundlage ihrer und der für den Rezipienten verbindlichen Interpretation nimmt; der Ansatz wird radikal weitergeführt von F.I. Zeitlin, *The closet of masks: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides*, *Ramus* 9, 1980, 51-77. Ein Versuch, Interpretation methodisch streng an die Textebene zu binden, dagegen bei Th. A. Szlezák, *Sophokles' Elektra und das Problem des ironischen Dramas*, *MH* 38, 1981, 1-21.

68 Auch unter diesem Aspekt stellt der 'Textebene'-Begriff eine Reduktion dar.

69 Vgl. o. Anm. 5.

ander ergänzen oder aber in ihrem Geltungsanspruch genauer bestimmt werden können.⁷⁰

Die Soloarie des Hippolytus in Senecas 'Phaedra': Symbol und Deutung

Auf diesem Hintergrund, angesichts der offensichtlichen Bedeutungsgeladenheit musikalischer Elemente in der griechischen Literatur, nicht zuletzt im Drama, dürfte es schwer fallen, Analoges nicht auch für die senecaische Tragödie anzunehmen. Wieder soll nicht von den Chorliedern, sondern von den frei gewählten sogenannten "Soloarien" die Rede sein, speziell der die 'Phaedra' einleitenden großen Arie des Hippolytus (Ph.1-84). Während die sonstigen anapästischen Einzellieder (Tro.705-735; Thy. 920-969) in ihrer emotiv/emotionalen und dramatischen Funktion unbestritten sind,⁷¹ war man dieser Monodie, einem auffälligen und singulären Gebilde gegenüber lange Zeit ratlos, ja man dachte sogar an Athetese.⁷² Auch eine Klassifizierung als "opernhafte Canticum",⁷³ als Solonummer ohne Bezug zur Handlung ist nicht hinreichend. Die formale Einordnung - Ersatz für Parodos oder Prolog - hilft wenig weiter. Unsere bisherigen Beobachtungen lassen vermu-

- 70 Es handelt sich hierbei um eine Unterscheidung, die über die o.Anm.29 genannte hinausgeht und jene durch eine Differenzierung innerhalb der Rezeptionsebene erweitert, so daß sich etwa folgendes beim Interpretationsvorgang zu berücksichtigende Schema aufstellen ließe: a) Textebene (im oben beschriebenen Sinn); b) Rezeptionsebene: Steuerung durch Textsignale; c) Rezeptionsebene: Steuerung durch textexterne Merkmale.
- 71 Die Reaktion des Ulixes auf Andromachas Anapäste gibt unmittelbar deren Textebene-Funktion wieder: *matris quidem me maeror attonitae movet* (Tro.736); K.Heldmann, Untersuchungen zu den Tragödien Senecas, Wiesbaden 1974, 83, Anm.226: "Peripetie des Dramas". - Unproblematisch auch die Klageanapäste Ioles und Alcmenes (H.O.173-224.1863-1939); s. auch Med.740-842.
- 72 Dazu M.M.Stähli-Peter, Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca, Diss. Zürich 1974, 5 f.; Heldmann (vorige Anm.; s. u.Anm. 82), 68 ff.; F.Frenzel, Die Prologe der Tragödien Senecas, Diss. Leipzig 1914, 21: "Warum Hippolyt die Anweisungen an sein athenisches Jagdfolge in lyrischer Form gibt, ist nicht ersichtlich und ebenso unnatürlich wie die Breite der eingeflochtenen Schilderungen, [...]. Von v.54 an beginnt ein Gebet an Diana um Jagdglück, ebenfalls unangemessen im lyrischen Tone gehalten [...]".
- 73 Stähli-Peter (vorige Anm.), 5, korrigierende Modifikation dann im folgenden; kurz und bündig W.S.Barrett, Euripides Hippolytos, with introd. and comm., Oxford 1964, 35: "useless dramatically (no indication of character)"; s. weiter O.Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas, Meisenheim 1966, 104 f. und wieder, gegen Heldmann, Id., Senecas Phaedra und ihre Vorbilder, AAWM 1987, H.5, 50, Anm.96; 69f.

ten, daß es sich um einen integralen und konstitutiven Bestandteil des Dramas handelt, fragt sich nur, in welchem Sinne. Auf der Textebene wäre die Szene in der Tat entbehrlich, Konsequenzen ergeben sich keine daraus, die Szene ist in sich geschlossen und hat mit dem Aufbruch zur Jagd ihre Erfüllung in sich selber. Das gilt auch zum Teil für die Rezeptionsebene: Der Hörer/Leser erhält keine Information, die er nicht auch dem übrigen Stück entnehmen könnte, ja schlimmer: Man glaubt lange zu wissen, daß in Hippolyts Auftrittsarie "nirgends etwas Persönliches" über den Sprecher mitgeteilt wird, er vielmehr den Typ des passionierten Jägers repräsentiert, der ein "näheres Verhältnis zu der Göttin der Jagd" hat,⁷⁴ ebenso, daß er erst viel später, im Wechselgespräch zwischen Phaedra und Amme (s. v.229ff. 267ff.) identifiziert werde.⁷⁵ Letzteres ist unzutreffend, würde es doch allenfalls für die durch Textsignale gesteuerte Rezeption Geltung beanspruchen können. Denn der Hörer/Leser weiß natürlich - der Anspielungs- und literarische Voraussetzungsreichtum der senecaischen Tragödie ist allgemein bekannt - von vornherein, um welche Figur es sich handelt⁷⁶ (andernfalls ginge die Pointe der Verse 98 ff. - Stichwort: Hippolytus, bes. 110 ff. verloren). Bedeutet dies schon eine Einschränkung der Behauptung selbst auf der textgesteuerten Rezeptionsebene, so kommt hinzu, daß die fraglichen, die Identifizierung angeblich erst ermöglichenden Verse kontextbezogen ihre Funktion vorrangig im Rahmen der Argumentation Phaedra/Amme haben. Was aber das Defizit an persönlicher Charakterisierung betrifft, so war hier vor allem die Konfrontation mit dem euripideischen 'Hippolytos (Stephanephoros)' maßgebend. Das ist als Eröffnung und Enttäuschung eines Erwartungshorizonts ein durchaus zulässiges Verfahren (Rezeption durch textexterne Merkmale), wenn es auch zu den Gemeinplätzen der Senecaforschung gehört, die Eigenständigkeit und Unvergleichbarkeit der lateinischen Tragödie zu betonen. Es ist zuzugeben, daß der Hippolytus der Monodie mehr Repräsentant einer Rolle als individuelle Person ist - aber das ändert sich im Verlauf des Stücks kaum und verbindet ihn mit den meisten der senecaischen Figuren, entbehrt also spezifischer Auffälligkeit. Es ist weiter festzustellen, daß die Rolle des Hippolytus - anders als in der Eingangsszene des Euripides durch Aphrodite und vor allem den Diener - nicht ausdrücklich problemati-

74 Frenzel (o.Anm.72), 76; ausführlich dann Heldmann (o.Anm.71), 71 ff.

75 Frenzel (o.Anm.72), 78 f.

76 S. auch Heldmann (o.Anm.71), 88. Wenn Heldmann gleichzeitig mehrfach betont, daß Seneca den "Sprecher" der Monodie als entpersönlichtes "Prosopon protatikon" erscheinen lasse (a.O., 82.86; s. auch 87f.), so spiegeln sich darin die beiden unterschiedlichen Rezeptionsformen.

siert wird (was keineswegs mit der Frage Individualisierung/Typisierung in Zusammenhang steht), auch dies ändert sich nicht.⁷⁷ Hippolytus ist, wie das ganze Stück zeigt, der schöne, strahlende, der Natur, der Jagd, dem Kampf hingeebene und der Stadt mit ihren Lastern abholde, gerade darum aber gefährdete jugendliche Held, der der Perversität und dem Wahnwitz einer Phaedra⁷⁸ zum Opfer fällt.⁷⁹ Er verteilt sein Gefolge auf die Jagdreviere, gibt Einzelanweisungen, betet zu Diana und eilt zur Jagd, nachdem die Göttin ihn erhört hat:⁸⁰ *vocor in silvas. Ihac pergam qua via longum / compensat iter* (v.82 ff.). Warum tut der Rollenträger Hippolytus dies aber in einer eigenen Monodie?

Es gibt einen zweiten überstürzten Abgang Hippolyts in dem Stück, unmittelbar nachdem Phaedra ihm ihre Liebe eröffnet hat. Beide verweisen aufeinander; bedürfte es eines Beweises, so wäre Hippolyts Ausruf zu zitieren, mit dem er davonstürzt: *o silvae, o ferae* (v.718). Aber dies ist Flucht (v.728 f.736.896 f.901 f.929.938.1000; vgl. auch 241.243),⁸¹ Fortgetriebensein, Abstoßung vom Wesensfremden - anders v.485 -, nicht Hinwendung zum Wesensgemäßen wie in der Monodie. Doch trifft auch der Hippolytus der Arie keine Wahl in souveräner Entscheidung, er wird vielmehr von seinem Bereich gleichsam aufgesogen. Ungebrochene und rückhaltlose Hinga-

77 Die Verse der Amme in der Szene, in der sie Hippolytus für Phaedra zu gewinnen sucht (v.435-582), kommen nicht in Betracht; sie sind, jedenfalls auf der Ebene textgesteuerter Rezeption, durch den offenkundigen Zweck desavouiert. Die Hippolytus-kritischen Interpretationen haben ihr Recht, sind aber doch wohl eher auf werkexterner (zum Problem Verf., Rez. Pratt, o.Anm.5, 116 ff. mit Anm. 29), und das heißt hier vorwiegend philosophischer Ebene angesiedelt; dazu Verf., Studien (o.Anm.5), 44 mit Anm.105a; s. noch O. Hiltbrunner, Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975, ANRW II 32,2, 1985, 969-1051, hier 1024 f.; kaum zu bestimmen sind die leitenden Kriterien und Konnotationen bei A.J. Boyle, In nature's bonds: a study of Seneca's 'Phaedra', ib., 1284-1347 (Id., Seneca's Phaedra. Introd., text, transl. and notes, Liverpool/Wolfeboro, N.H. 1987, 18 ff.).

78 Über Phaedras Problematik ist damit nichts gesagt.

79 Vgl. vor allem die Chorlieder v.736 ff.959 ff.

80 Anders O.Zwierlein, Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas, AAWM, Einzelveröffentl.6, Stuttgart 1986, 176 f.; vgl. Stähli-Peter (o.Anm.72), 64 ff.

81 Gegenbild: v.1054 ff., die Bewährung des Helden in der allgemeinen Panik; zur philosophisch-kritischen Deutung des Fluchtmotivs J.G. Fitch, Character in Senecan tragedy, Diss. Cornell Univ. 1974, 53 ff.

be kennzeichnen ihn,⁸² Ausdruck dessen ist nicht zuletzt der Gesang.⁸³ Damit tritt die Hippolytusgestalt für den Hörer/Leser gleich zu Beginn des Stücks in voller Authentizität und Wahrhaftigkeit in Erscheinung. Genau dies ist aber die rezipientenbezogene Signalfunktion des Gesangs, wie wir sie bereits aus der griechischen Tragödie kennen; nur daß jetzt nicht eine äußere oder innere Lage, sondern eine Figur als Repräsentant einer Welt und einer Lebensform transparent gemacht wird,⁸⁴ deren diskursive Explikation dann später, in der Rhesis v.483 ff. erfolgt. Daß es sich aber in der Jagdszene um den Aufbruch in einen symbolischen Bereich handelt, zeigt schon die Unmöglichkeit, diesen Bereich, zumal im Rahmen des Bühnengeschehens, konkret zu lokalisieren,⁸⁵ darüber hinaus die chiffrenartige Verwendung von *saltus, silvae, ferae* u.ä., die sich durch das ganze Stück hindurchzieht: v.110 ff.239 ff.272.396 ff.406 ff.483 ff.718.777 ff.922 f.1052 ff.; vgl. auch 709 f.913 f.). Das Drama führt den Einbruch der Phaedrawelt in die Hippolytussphäre vor (v.110 ff.233 ff.272.396 ff.406 ff.),⁸⁶ so erklärt sich auch die technische Schwierigkeit,⁸⁷ daß Hippolytus v.424 ff. sich allein am Altar vor dem Königspalast befindet, ohne daß in irgendeiner Weise von seiner Rückkehr die Rede gewesen wäre; vgl. auch die von Hippolyt an die Amme ge-

82 Hier (sowie in v. 566 ff.) kann eine stoisch-philosophische Kritik ihren Ansatzpunkt finden (vgl. o.Anm.77). Heldmann (o.Anm.71), dem das Verdienst gebührt, einen energischen Vorstoß unternommen zu haben, die Hippolytusarie in das Drama zu integrieren (danach dann C.de Meo, Il prologo della "Phaedra" di Seneca. Introd., testo e comm., Bologna 1978 und G.Garbarino, A proposito del prologo della «Fedra» di Seneca, BStudLat 10, 1980, 67-75), scheint mir dies doch zu unterschätzen, wenn er für Hippolytus und seine Monodie "innere Ruhe", "ausgewogene Stimmung", gar "bukolisch-lyrische Stimmung" reklamiert (a.O., 85.88, Anm.240; konträr dazu die Auffassung von Boyle, o.Anm.77; weiterführend Ch. Segal, Language and desire in Seneca's *Phaedra*, Princeton 1986, 60 ff.; s. auch schon Id., Dissonant sympathy: song, Orpheus, and the golden age in Seneca's tragedies, Ramus 12, 1983 [=Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama, hg. A. J. Boyle], 229-251, hier 244 ff. sowie P.J.Davis, Vindicat omnes natura sibi: a reading of Seneca's *Phaedra*, ib., 114-127, hier 114 ff.); das würde eher für Ion (s. u.Anm.88) gelten.

83 Die Frage Bühnen-/Rezitations-/Lesedrama bleibt davon unberührt.

84 Damit erweist sich die Differenz gegenüber Euripides, daß Hippolytus bei Seneca zur Jagd aufbricht, nicht von ihr zurückkehrt, als konsequent und bedeutungsträchtig.

85 Das ist keinesfalls ethopoietisch zu deuten, s. Hiltbrunner (o. Anm.77), 1026. Vgl. noch A.Salvatore, La pars secreta di Diana nella Fedra di Seneca, Orpheus N.S.2, 1981, 29-57, bes. 39 f. (bis auf ein P.S. identisch mit Id., Precisazioni sulla *Fedra* di Seneca (I), in: Studi Salemitani in mem. di R. Cantarella, hg. I. Gallo, Salerno 1981,323-351).

86 Vgl. Segal, Language (o. Anm. 82), bes. 64.80.

87 Zwierlein, Rezitationsdramen, 104; Id., *Phaedra*, 50 (beide o. Anm.73).

richteten Worte: *quid huc seniles fessa moliris gradus, / [...]* (v.431 ff.). Auf die örtlichen Gegebenheiten kommt es nicht an, vielmehr darauf, daß Amme und Phaedra in eine ihnen fremde Welt eindringen und diese pervertieren und zerstören (daher die Flucht des Hippolytus).

Der das Drama einleitende, in Liedform gefaßte und damit für den Hörer/Leser scharf markierte⁸⁸ programmatische Aufbruch des Hippolytus stellt doch wohl mehr als dekoratives und beliebiges Beiwerk dar. Auffälligstes Merkmal ist, daß die lyrische Partie radikal in den Dienst einer dem Rezipienten abverlangten Erkenntnis- und Deutungsleistung gestellt wird. Er hat den eröffneten Raum als symbolischen Raum, die agierende Figur als Träger und Repräsentanten eines Lebensprinzips zu verstehen, doch auch das Singen selber als Ausdruck existenzieller Identifikation zu begreifen. Darin zeigen sich grundlegende Eigentümlichkeiten der senecaischen Tragödie, zumal ihr "Verweisungscharakter";⁸⁹ die Hippolytusarie kann daher als weiterer und, wie ich meine, überzeugender Beleg für die fundamentale und sinnerhellende Bedeutung musikalischer Erscheinungsformen in der Literatur gelten.

Vergegenwärtigt man sich das hier Skizzierte, dann sind vor allem zwei Feststellungen zu treffen, die diesen Befund ermöglichen und erklären: Lied und Gesang sind innerhalb der Dichtung⁹⁰ ein an sich schon signifikantes, literaturimmanent aber jeweils noch einmal unterschiedlich zu gewichtendes Kunstmittel, Produkt eines poetischen Verfahrens, dem gerade wegen seiner Auffälligkeit besondere Relevanz zukommt und dessen Funktion angemessen wahrgenommen sein will. Wie bereits an der griechischen Tragödie zu beobachten war, hat offensichtlich eine Reduktion und Konzentration der bei Homer exemplarisch (gewiß weitgehend in Nachbildung der Wirk-

88 Es gibt, so weit uns kenntlich, nichts genau Vergleichbares in der griechischen Tragödie, am nächsten kommt das (neben Artemishymnus und -gebet des Stephanephoros, Eur. Hipp. 58 ff., vielleicht als Anregung gedient habende) Auftrittslied Ions: Eur. Ion 82 ff. (vgl. weiter Soph. El. 86 ff., Eur. Tro. 98 ff. El. 112 ff. Med. 96 ff., Rhesos 1ff.). Sollten die Auftrittsszene der euripideischen Phaidra sowie die Klagemonodie (Rezitativ und lyrische Verse) des Hippolytos (Hipp. 198 ff. 1347 ff.) eingewirkt haben, dann wäre auch hier eine Gewichtsverlagerung vom Sympathetischen zum Reflexiv-Deiktischen zu beobachten.

89 Verf., Studien, z.B. 4 ff. 25.31.66.237; Id., Rez. Pratt, 116 f. (beide o. Anm. 5). Vgl. auch J. Brandt, Argumentative Struktur in Senecas Tragödien, Hildesheim/Zürich/New York 1986 (mit Rez. E. Lefèvre, Gymnasium 96, 1989, 85 f. und den dort gegebenen Hinweisen auf Lefèvres eigene Arbeiten; dazu auch Verf., Rez. Pratt, 115, Anm. 17).

90 Das ließe sich nicht nur für das Drama, sondern auch etwa für die singenden Hirten der Bukolik zeigen.

lichkeit) in breiter Fülle hervortretenden und abzulesenden Funktionsmöglichkeiten des Gesangs auf die - im Falle der griechischen Tragödie eher gefühlsvermittelte, bei Seneca dagegen intellektuelle - Rezeptionssteuerung stattgefunden, der andere Funktionen deutlich untergeordnet werden; während dort das Singen dazu dient, dem Rezipienten Personen, Situationen und entscheidende Momente des Handlungsablaufs nahezubringen, wird es hier als zu entziffernde Chiffre vorbehaltloser Identifikation mit einem Lebensbereich eingesetzt.