

Wilfried Stroh

Inszenierung Senecas

Die Aufführung der 'Troas' als philologisches Experiment¹

Wer von Inszenierung der Antike spricht, meint, neben Aristophanes, vor allem die drei großen, allgemein bekannten griechischen Tragiker Aischylos, Sophokles, Euripides: Sie vor allem leben ja noch oder wieder auf den Spielplänen der heutigen Theater.² Verborgener bleibt dagegen sowohl den meisten heutigen Regisseuren als auch dem gebildeten Theaterpublikum, dass es neben diesen drei Griechen auch einen römischen Tragiker gibt: L. Annaeus Seneca, den als Freund und Erzieher Neros sonst sehr wohl bekannten stoischen Moralphilosophen. Zehn Tragödien, davon acht unumstritten echte, sind uns unter seinem Namen überliefert; und sie zeigen alle stilistischen Vorzüge des brillanten Mannes, der dem Gymnasium sogar das programmatische Festtagssprüchlein formuliert hat: *non scholae, sed vitae discimus*.³ Umsonst, was seine eigenen Tragödien angeht! Sie lernt man heute nicht einmal mehr *scholae* – und das kann auch kaum Wunder nehmen, wurden sie doch sogar von den klassischen Philologen lange Zeit abgetan als rhetorisch überfrachtete, blutrünstige Schauerstücke, die bestenfalls am Negativbild lehren, "daß das hellenische Ideal des Schönen unübertroffen dasteht und ein Abweichen von demselben sich jederzeit rächt" (Martin Schanz 1901).⁴

¹ Der vorliegende Aufsatz ist, zusammen mit einem Beitrag von Barbara Breitenberger ("Tagebuch der Inszenierung"), zuerst 1994 in deutscher Sprache erschienen, in: Anton Bierl / Peter von Möllendorff (Hg.), *Orchestra. Drama Mythos Bühne* (Festschrift Hellmut Flashar), Stuttgart / Leipzig 1994, 248-263. Er dokumentiert die philologischen Ergebnisse einer Münchner Aufführung von Senecas *Troas* (1993). Das zweisprachige Textheft der Aufführung (vgl. unten Anm. 4) sowie eine Video-Aufzeichnung sind erhältlich über "Antike zum Be-Greifen", Panoramastr. 23, D-82211 Herrsching (www.antike-latein-spann.de) oder über die Münchner *Sodalitas* (s. unten Anm. 24). Einzelaspekte der Münchner Aufführung wurden diskutiert von Elaine Fantham (Anm. 36), Katharina Volk (Anm. 25), Atze J. Keulen (Anm. 36; 77) und Ernst A. Schmidt (Anm. 17). Zwei Fotos der Aufführung findet man in Marion Giebel, *Seneca*, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 87 und 96. – Einen vergleichbaren Bericht über eine Senecaaufführung (Basel 2000) auf philologischer Grundlage (aber ohne "experimentellen" Charakter) gibt Achim Wolfgang Lenz, "Die Inszenierung einer antiken Tragödie – 'Medea' von L. Annaeus Seneca", in: Bernhard Zimmermann (Hg.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart / Weimar 2001, 1-119.

² Vgl. bes. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München 1991.

³ Von Seneca selbst allerdings unter ironischer Umkehrung formuliert (*epist.* 106,12): *non vitae, sed scholae discimus*.

⁴ Zitiert nach: *Geschichte der römischen Litteratur* II 2, München ³1913, 69; prominente Urteile über Senecas Tragödien sind zusammengestellt im zweisprachigen Programmheft der Münchner *Troas* (*Senecae Troadis libellus bilinguis*, composuerunt Sabina Vogt, Valahfridus Stroh, Philippus Trautmann, München 1993; u.a. mit zweisprachigem Text und einem Essay "De Senecae Troade"; Exemplare vorhanden in der Bayerischen Staatsbibliothek und der Universitätsbibliothek München) 96-109, Schanz dort S. 100; außerdem in A.J. Boyle (Hg.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*, Australia (Aureal Publications) 1983, 1-3. Zur neueren Beurteilung Senecas vgl. bes. die Sammelbände von Eckard Lefèvre (Hg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, Boyle (s. oben) und G.W.M. Harrison (unten Anm. 18) sowie jetzt Margarethe Billerbeck / Ernst A. Schmidt (Hg.), *Sénèque le tragique* (Entretiens sur l'antiquité classique Bd. 50), Fondation Hardt, Genève 2004; zur enormen Wirkung Senecas auf die Neuzeit: Eckard Lefèvre (Hg.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978. Sonstige neuere Literatur erschließt man sich jetzt über Wolf-Lüder Liebermann, "Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik", in: *Sénèque le tragique* (s. oben) 1-48 (Diskussion S. 49-61) und die Beiträge bzw. Forschungsberichte in *ANRW* II 32.2 (1985). Vgl. auch die Bibliographie unter www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/seneca_trag.htm. Die maßgebenden modernen Ausgaben stammen von Giancarlo Giardina, 2 Bde., Bologna 1966 und Otto Zwierlein, Oxford 1986, mit

Das war nicht immer so. Julius Caesar Scaliger, der größte und einflussreichste Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts, urteilte, Seneca sei "keinem der Griechen an Erhabenheit unterlegen, an Feinheit und Eleganz sogar größer als Euripides" (... *nullo Graecorum maiestate inferiorem ... cultu vero ac nitore etiam Euripide maiorem*).⁵ Und der Chor seiner Bewunderer geht, trotz einiger zaghafter Gegenstimmen, noch bis zum jungen Lessing.⁶ Erst eigentlich der Literaturpapst der deutschen Romantik, August Wilhelm von Schlegel, hat Senecas Tragödien als ästhetische Kunstwerke in den Bann getan und ihnen, was fast noch fataler war, zugleich den Charakter des Bühnenstücks abgesprochen. Sie seien "durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend, und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten" (1809).⁷ Schlegels Urteil war zwar, wie man sogleich hätte sehen können, selber von aller historischen Einsicht entblößt – denn davon, dass in römischen Rhetorenschulen Tragödien verfasst oder vorgetragen worden wären, kann keine Rede sein –,⁸ dennoch machte es Epoche, indem man von da an lange Zeit meist wie selbstverständlich von Senecas "Lesedramen" oder, besser, "Rezitationsdramen" sprach. Man findet jedenfalls die ältere Forschung aufgearbeitet in der eindrucksvollen, die Diskussion aber keineswegs beendenden Dissertation des später als Seneca-Herausgeber bekannt gewordenen Otto Zwierlein.⁹

Die Wissenschaftsgeschichte spiegelt sich z. T. auch in der Aufführungsgeschichte. Die Renaissance bringt, beginnend mit dem Römer Pomponius Laetus, der 1486 *Phaedra* inszeniert,¹⁰ Seneca vielfach (in Italien, Deutschland und England) auf die Bühne, beschränkt freilich auf den akademisch-schulischen Bereich. Wenn dagegen Martin Opitz mit seiner deutschen Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625) offenbar nicht mehr ins Theater kommt, so nicht, weil er am Bühnencharakter der senecanischen Tragödien zweifeln würde, sondern weil damals überhaupt die originale Antike – gegenüber der mittelbaren, nachgeahmten – für

Neuaufgaben; zweisprachig: Giovanni Viansino, Milano 1993; François-Régis Chaumartin, Paris 1996-2002 und John G. Fitch, Cambridge, Mass. / London 2002-2004.

⁵ *Poetices libri septem*, Lyon 1561 (ND. Stuttgart, Bad Cannstatt 1987), p. 323; vgl. das zweispr. Programmheft (Anm. 4) 96.

⁶ Vgl. dazu Wilfried Barner, *Produktive Rezeption: Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973.

⁷ A. W. v. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Bd. 2, Heidelberg 1817, 27f.; zitiert nach Zwierlein (Anm. 9) 9.

⁸ Schlegel verwechselt (wohl weil ihm Seneca als 'rhetorisch' gilt) die Deklamation (= Übungsrede) der Rhetoriker mit der völlig andersartigen Rezitation von Literaturwerken durch ihren Verfasser; ähnliche Verwechslungen sind auch heute nicht selten; vgl. etwa Eckard Lefèvre, in: Gregor Vogt-Spira (Hg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, 12, der von "Dichtern" spricht, "die das Rezitieren in den Deklamationsschulen lernten"; ähnlich verwirrend auch Sander M. Goldberg, „Going for Baroque. Seneca and the English“, in: *Seneca in performance* (s. Anm. 18), 209-231, dort 226. Klare Begriffe hatte dagegen Friedrich Leo, als er den (dann allerdings missverständlichen) Terminus "tragoedia rhetorica" schuf (*De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878, ND 1963, S. 147 ff.).

⁹ O. Z., *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim a. Gl. 1966. Meine Auffassung, dass es in der römischen Antike zwar Dramenrezitationen, aber keine 'Rezitationsdramen' gegeben hat, ist ausführlicher begründet in einer noch unveröffentlichten Abhandlung "Senecas 'Troas' als Bühnendrama" (Publikation vorgesehen in *Antike und Abendland*). Übersehen wird in der Diskussion fast immer, dass es sich bei den uns ja wohlbekannten öffentlichen *recitationes* der Kaiserzeit – z. T. etwas irreführend Funaioli, "Recitationes", *RE* IA1 (1914), 435-446 – nicht etwa um eine Form künstlerischer Darbietung (wie bei einem 'recital') handelt, sondern um Autorenlesungen aus durchweg unveröffentlichten Werken, die dem Verfasser bei der Überarbeitung zur Publikation helfen sollen (in Deutschland spräche man heute etwa von 'Workshops').

¹⁰ Margret Dietrich, "Pomponius' Wiedererweckung des antiken Theaters", *Maske und Kothurn* 3, 1957, 245-67; vgl. Sabine Vogt, "'Senecas Helden sind modern': Aufführungen, Nachdichtungen und Beurteilung der 'Troas' in der Neuzeit", *Literatur in Bayern* 35, März 1994, 52-56.

längere Zeit aus Musik und Theater verschwindet.¹¹ Als dann schließlich im 19. und 20. Jahrhundert das antike Drama Wiederauferstehung feiert,¹² lässt man den inzwischen zum Lesestückschreiber degradierten Seneca in seinem lateinischen Grab fortschlummern. Erst in den jüngsten, experimentierlustigen Jahrzehnten versuchen sich einige Regisseure, oft auch beraten von theaterbegeisterten Latinisten, wieder an ihm – den immerhin der Ahnherr des absurden Theaters, Antonin Artaud, als "größten tragischen Dichter der Geschichte" bezeichnet (1932)¹³ –, und so kann man neuerdings fast schon von einer kleinen Bühnen-Renaissance Senecas sprechen.¹⁴ Aber, verglichen mit Namen wie Sophokles und Euripides, überwiegt doch immer noch die Zurückhaltung. Bezeichnend ist etwa, dass die letzte überhaupt spielbare deutsche Gesamtübersetzung aus den Jahren 1821 bis 1825 stammt (von Wenceslaus A. Swoboda)¹⁵; die heute gebräuchliche, verdienstvolle, aber recht holprige Prosaübersetzung von Theodor Thomann¹⁶ dürfte wahrlich niemanden auf den Gedanken bringen, dass es sich bei Seneca um einen Mann des Theaters, ja wohl gar um ein dramatisches Genie handeln könnte.

Und doch ist eben dies, meine ich, der Fall. Seit ich, angeregt von Ernst Zinn und Wolfgang Schadewaldt, vor mehr als vierzig Jahren begonnen habe, mich mit Senecas Tragödien zu

¹¹ Vgl. Flashar (Anm. 2) 35 ff.; ähnlich lässt sich beobachten, dass die (humanistischen) Kompositionen von Horazoden (wie anderer antiker Texte) mit dem Ende des 16. Jahrhunderts fast abbrechen, dann erst im 18. Jahrhundert vor allem in Übersetzungen wieder beginnen (Joachim Draheim, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam 1981, 44. Vertonungen von Liedern des *Seneca tragicus* scheint es überhaupt erst im 20. Jahrhundert zu geben; vgl. Werner Schubert, "Seneca in der Musik der Neuzeit", in: *Sénèque le tragique* (Anm. 4), S. 369-425, bes. S. 408 ff. (gestützt auf die Forschungen Draheims).

¹² Flashar (Anm. 2) 49 ff.

¹³ "Le plus grand auteur tragique de l'histoire", zitiert nach Christiane Wanke, in: Lefèvre, *Der Einfluß Senecas* (Anm. 4) 226f.; vgl. zweispr. Programmheft (Anm. 4) 100. Zu Artaud und Seneca zuletzt: Citti / Neri (Anm. 14) 117-119.

¹⁴ Vor allem philologisch-wissenschaftlich inspiriert war die Aufführung der *Phaedra* durch die Exeter University Classical Society, 1973, aufgearbeitet in: S. Fortey / J. Glucker, "Actus Tragicus: Seneca on the Stage", *Latomus* 34, 1975, 699-715 (woraus nicht zu erkennen ist, ob eine Übersetzung verwendet wurde). Unter philologischer Beratung wohl auch die Aufführungen: *Le Troiane*, Segesta 1981 und Catania 1982, in der Übersetzung von Filippo Amoroso, vgl. dessen Buch *Seneca uomo di teatro? 'Le Troiane' e lo spettacolo*, Palermo 1984 (mit zweispr. Ausgabe und Kommentar), dort S. 19; *Fedra*, Segesta 1983, in der Übersetzung von Alfonso Traina; *Les Troyennes*, Tarbes/Toulouse 1991, in der Bühnenfassung von Marie-Hélène François-Garelli (Schülerin von Alain Michel) und Jean-Claude Bastos, gedruckt (mit Photos der Aufführung): *Sénèque, Les Troyennes*, Université de Toulouse-Le Mirail 1991. Sonstige neuere Aufführungen registriert Peter J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim u. a. 1993, 5, bes. Anm. 4; er gibt jetzt auch einen detaillierten Überblick über die *Thyestes*-Inszenierungen der Jahre 1953-1999: P.J. D., *Seneca: Thyestes*, London 2003, 27-36. (In Deutschland war dieses z.Zt. erfolgreichste Stück Senecas im Jahr 2001 sogar zweimal, in Mannheim und Stuttgart, auf der Bühne, wobei vor allem die sehr eigenwillige Übersetzung des deutschen Lyrikers Durs Grünbein [hg. von Bernd Seidensticker, Frankfurt/M. / Leipzig 2002] Aufsehen erregte.) Sonstige (allgemeinere) Hinweise bei Filippo Amoroso, „Spettacoli senecani nel ventesimo secolo: l'attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico“, in: *Atti dei Convegni „Il mondo scenico di Plauto“ e „Seneca e i volti del potere“* (1992/93), Genua 1995, 219-224 und (genauer) bei Francesco Citti / Camillo Neri, *Seneca nel Novecento. Sondaggi sull'fortuna di un „classico“*, Rom 2001, 82-87. Die neuesten uns bekannt gewordenen Aufführungen (seit 1993) sind in einem Anhang zum vorliegenden Aufsatz zusammengestellt: Man vergleiche, um den Abstand etwa zu Euripides zu ermessen, die Aufstellungen von David Gowen in: Edith Hall u.a. (Hg.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000, 234-274.

¹⁵ W. A. Swoboda, 3 Bde., Wien, ²1828-1830. Neue spielbare deutsche (Vers-)Übersetzungen gibt es von *Oedipus* (Konrad Heldmann), *Medea* (Bruno W. Häuptli) und *Thyestes* (Durs Grünbein [s. Anm. 14]), vgl. auch das Münchner Textbuch zur *Troas* (Anm. 4). Eine Versübersetzung der *Phaedra* soll demnächst erscheinen. Zu neueren englischen Übersetzungen vgl. Fitch, "Playing Seneca" (Anm. 19) 11. – In den neueren deutschen Schauspielführern wird Seneca fast nicht erwähnt.

¹⁶ *Seneca, Sämtliche Tragödien*, übersetzt und erläutert, 2 Bde., Zürich/Stuttgart 1961/69 (mit sehr origineller Vorrede, in der gerade das bühnenmäßige Theatralische an Senecas Tragödien betont wird).

befassen, ist es meine feste, später auch immer wieder in Übungen und Vorlesungen vertretene Ansicht, dass Seneca nicht nur ein Bühnenautor, sondern ein sogar meist mehr als die Griechen auf die optische Wirkung seiner Werke bedachter, höchst ambitionierter und erfolgreicher Theaterdichter ist und dass die Erschließung seines Werks für die heutige Bühne eine der großen Aufgaben der Latinistik darstellt. Allerdings stehe ich mit dieser Einschätzung Senecas längst nicht mehr allein. In neuerer Zeit hat – nach manchen anderen – vor allem Ludwig Braun gegen Otto Zwierlein in zwei wichtigen Arbeiten bewiesen, dass einiges in Senecas Text überhaupt erst durch eine Bühnenrealisierung ganz verständlich wird;¹⁷ und die vor einigen Jahren herausgegebene Dokumentation einer Tagung über "Seneca in Performance" (Ohio, Cincinnati 1998)¹⁸ zeigt, dass zumal unter den Senecaspezialisten der Glaube an den Bühnencharakter dieser Tragödien mittlerweile schon so kräftig gewachsen ist,¹⁹ dass sich die Ungläubigen bereits in der Defensive befinden, um nicht zu sagen: bald auszusterben drohen.²⁰

"The proof of the pudding is in the eating" – ein Bühnendrama hat sich weniger am gelehrten Schreibtisch als auf den Brettern des Theaters zu beweisen. Wenn man etwa erfährt, dass in eine Inszenierung der euripideischen *Medea* um der Hauptdarstellerin willen die Zauberszene aus der *Medea* Senecas²¹ eingefügt wurde, dann beweist dies die theatralische Wirksamkeit der als undramatisch und bühenfremd gescholtenen Szene wohl deutlicher, als philologischer Scharfsinn es könnte. Wolfgang Schadewaldt pflegte gerade in diesem Zusammenhang, d. h. in bezug auf das Theater, von "experimenteller Philologie"²² zu sprechen.

Für mich kam die Herausforderung des Experiments, als im Herbst 1992 Studierende unseres Münchner Instituts für Klassische Philologie an mich mit der Bitte herantraten, sie bei der Aufführung einer Senecatragödie beratend zu unterstützen. Gedacht war an die, wie wir

¹⁷ "La forza del visibile nelle tragedie di Seneca", in: *Seneca e il teatro* (Anm. 19) 109-24; "Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?", *Res publica litterarum* 5, 1982, 43-52. Wertvolle Hinweise dieser Art enthalten jetzt auch die Arbeiten von Ernst A. Schmidt, "Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik", *RhM* 143, 2000, 400-429; "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas [...]", *WS* 114, 2001, 341-360; "Zeit und Raum in Senecas Tragödien [...]", in: *Sénèque le tragique* (Anm. 4) 321-368. Eine zusammenfassende Darstellung von Senecas Bühnenkunst plant Schmidt (nach eigener Mitteilung) für den in Vorbereitung befindlichen *Brill's Companion to Seneca*.

¹⁸ George W.M. Harrison (Hg.), *Seneca in Performance*, London 2000

¹⁹ Zur neueren Forschungsgeschichte: M. Schanz / C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* II, München 1935 (ND. 1967) 467f.; Zwierlein (Anm. 9) 9-11; Hiltbrunner, *ANRW* II 32.2 (1985), 984 ff.; Dana Ferrin Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden 1986 (s. bes. S. 1 Anm. 2); Davis, *Shifting Song* (Anm. 14) 5-10 ("Prologue: Seneca and the Stage"); John G. Fitch, "Playing Seneca", in: *Seneca in Performance* (Anm. 18) 1-12; C.A.J. Littlewood, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford 2004, 2-4 (mit weiteren Literaturhinweisen). Manches zum Problem auch im Sammelband *Seneca e il teatro* = *Dioniso* (Rivista di studi sul teatro antico) 52, 1981. Energisch für den Bühnencharakter auch Viansino (Anm. 4) Bd. 1, 19f.; Karlheinz Töchterle (Hg.), *Seneca Oedipus*, Heidelberg 1994, 38-44; zuletzt Patrick Kragelund, "Senecan Tragedy: Back on Stage?" *C&M* 50, 1999, 235-247 (in diesem Band S. ??) und Davis, *Thyestes* (Anm. 14) 19 ff.

²⁰ Diesen Satz hätte ich bei der Erstveröffentlichung dieser Arbeit (1994) noch nicht schreiben können.

²¹ Margarete Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton N. J. 1961, 234.

²² Wolfgang Schadewaldt, "Experimentelle Philologie" (zuerst 1966), in: *Hellas und Hesperien: Gesammelte Schriften*, Zürich/Stuttgart 1970, Bd. 1, 483-496. – Vergleichbar im Bereich der antiken Militär- und Kulturgeschichte sind die experimentellen Unternehmungen ("reenactment") von Marcus Junkelmann, vgl. mein Vorwort zu M. J., *Die Legionen des Augustus: der römische Soldat im archäologischen Experiment*, Mainz 1986, 10 ff. und M. J., "Das Phänomen der zeitgenössischen 'Römergruppen'", in: Inken Jensen / Alfried Wiczorek (Hg.), *Dino, Zeus und Asterix: Zeitzeuge Archäologie in Werbung, Kunst und Alltag heute*, Mannheim/Weißbach 2002, 73-90 (auch zu Kleidung, Sport, Gladiatur, Musik, Kochkunst).

damals noch sagten, *Troades*.²³ Daraus ist unversehens und ohne dass ich es wollte, meine erste (und, so betete ich oft, einzige) Unternehmung als Theaterregisseur geworden: Nachdem ich in einem zweiwöchigen Intensivkurs mit den beteiligten Studenten das Stück in einer, auch die Textkritik mit einbeziehenden, Wort-für-Wort-Interpretation erarbeitet hatte, nachdem sich dabei auch schon Grundvorstellungen für Musik, Choreographie und Bühnenbild entwickelt hatten – wobei sich nicht unbeträchtliche Produktionskosten abzeichneten –, wurde mir klar, dass ich selber die Inszenierung würde übernehmen müssen, um eine Aufführung in unserem Sinn erreichen und auch – vor allem durch Spenden²⁴ – finanzieren zu können.

Ich kann den Werdegang der Inszenierung hier nicht genauer referieren.²⁵ Stattdessen sei einiges über die Grundsätze gesagt. Unser oberstes Ziel sollte es sein, Seneca so authentisch wie nur möglich auf die Bühne zu bringen. Das hieß nicht nur, dass wir selbstverständlich, der gelehrten akademischen Renaissancetradition folgend, in lateinischer Sprache spielten – die Verwendung einer Übersetzung hätte auch die Laiengruppe des *Grex Monacensis*, wie wir uns taufen, in unerträgliche Konkurrenz mit den Profibühnen gebracht –; es bedeutete vor allem, dass das Stück aus der Sprache, dem echten antiken Sprachklang heraus (der ja in der Schule meist arg verfälscht wird) zu entwickeln war.²⁶ Dazu musste die richtige Aussprache eingeübt, z. B. scharf zwischen stimmhaften, behauchten und unbehauchten Verschlusslauten (*d, th, t*) unterschieden werden (was sehr viel mühsamer ist als die eher problemlose Umstellung auf die sogenannte 'k-Aussprache' oder die diphthongische Realisierung von *ae* und *oe*); es musste vor allem der von Richard Bentley (1726) in den jambischen Sprechvers eingeführte sprachwidrige Ictus²⁷ besonders vom Ende des Trimeters (*Tro. 1: Quicumque regno fidit aut magná poténs ...*) verschwinden; dafür galt es, genau die Silbentitäten von lang und kurz einzuhalten – keine ganz leichte Aufgabe auch für unsere begabten Hauptdarsteller, da das einzelne jambische Metrum in seiner häufigsten Gestalt (— — ∪ —)

²³ Dass *Troas* der echte Titel ist, ergibt sich vor allem daraus, dass es im Archetypus der Überlieferung gestanden hat (dies lehrt die Konkordanz der A-Überlieferung mit den zur E-Überlieferung gehörigen 'excerpta Thuanea'); es stimmt zum Inhalt und zur Tatsache, dass der Troerinnenchor nur intermittierend auf der Bühne ist, für das zweite Chorlied sogar durch einen Männerchor ersetzt wird (s. Anm. 77); Genaueres in meinem unveröffentlichten Manuskript (Anm. 9). Dass *Troades* nicht recht passt, hat schon Marcus Wilson, "The Tragic Mode of Seneca's *Troades*", in: Boyle (Anm. 4), 27-60, dort 27-29 festgestellt. Seit der Erstpublikation dieses Aufsatzes (1994) wurde der Titel *Troas* nachdrücklich vertreten von Katharina Volk (Anm. 25) 197 mit Anm. 3; lebhaft zustimmend dazu Harrison, in: *Seneca in Performance* (Anm. 18) p. X. Keulen in seinem Kommentar (Anm. 36) S. 14 entscheidet sich wieder für *Troades*, ohne ernstlichen Versuch der Begründung.

²⁴ Veranstalter der Aufführung sowie der den Rahmen gebenden *Ludi Horatiani* (Festspiele zum 2000. Todesjahr des Horaz, 1993) war der Münchner Lateinverein *Sodalitas LVDIS LATINIS faciundis e.V.* (www.sodalitas.de). Neben privaten Spendern unterstützten uns vor allem die Stiftung *Pegasus limited* (St. Gallen) und das bayerische Kultusministerium.

²⁵ Dies geschah in der Erstpublikation dieses Aufsatzes durch den Beitrag von Barbara Breitenberger (Anm. 1), die seinerzeit die Helena spielte. Manches findet man auch in dem Vortrag 'unserer' Andromache, Katharina Volk, "Putting Andromacha on Stage: a Performer's Perspective", in: *Seneca in Performance* (Anm. 18), 197-208.

²⁶ Leider gibt es keine speziell für deutsche Studenten (und ihre Unarten) geeignete Anleitung zur lateinischen Aussprache (vgl. etwa für England: W.S. Allen, *Vox Latina*, Cambridge 1968); hilfreich ist aber das vorzüglich informierte Buch der Sängerin Vera U.G. Scherr, *Aufführungspraxis Vokalmusik: Handbuch der lateinischen Aussprache, klassisch-italienisch-deutsch*, Kassel u. a. 1991.

²⁷ *Schediasma de metris Terentianis*, dazu Wilfried Stroh, "Der deutsche Vers und die Lateinschule", *Antike und Abendland* 25, 1979, 1-19, dort 5 Anm. 18; 17 Anm. 67 und ders., "Arsis und Thesis oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen?", in: *Musik und Dichtung*, Festschr. V. Pöschl, Frankfurt a. M. u. a. 1990, 87-116, dort 114 ff.

keinen glatten, sondern einen für unser Empfinden 'schrägen' Rhythmus (♪ ♪ ♪ ♪) ergibt. Auch mit Singen und Tanzen haben wir versucht, uns diesen das Stück tragenden Rhythmus in Fleisch und Blut übergehen zu lassen; und so wurde, ganz nebenbei, uns und anderen bewusst, welch ein Meister auch des expressiven Wohllauts der Dichter Seneca ist. Die Wissenschaft hat dies bisher – überhört.

Wie in der Sprache, so wollten wir auch im optischen Bühnengeschehen so nahe wie möglich an der Antike bleiben. Natürlich mussten wir den heutigen Theatergewohnheiten bestimmte Konzessionen machen: Wir spielten nicht im antiken Tageslicht, sondern bei künstlicher Beleuchtung auf einer sogenannten Guckkastenbühne; wir verwendeten keine Masken; wir besetzten die Frauenrollen mit weiblichen, nicht männlichen Schauspielern (wie das tatsächlich noch das lateinische Renaissancetheater gemacht hatte²⁸); wir gebrauchten für die Musik moderne Instrumente (zwei Klarinetten, zwei Schlagzeuge und Flügel). Doch sollte es immerhin keine Lautsprecher und keine Geräusche vom Tonband geben; bei der Beleuchtung verzichteten wir auf alle die Handlung ausdeutenden Effekte, verteilten sie vielmehr auf den natürlichen Tagesablauf von der späten Nacht (erster Akt)²⁹ über Morgen (zweiter Akt), Mittag bis zum Sonnenuntergang (fünfter Akt).³⁰ Die Kostümierung war antik, ohne Pedanterie im Archäologischen. Da Seneca in seinem Text ungeniert römische Institutionen auf die Griechen überträgt, indem er etwa von dem "Augur" Calchas spricht (533f.) oder gar in Mykene einen förmlichen Triumphzug stattfinden lässt (150-155),³¹ schien uns diese *interpretatio Romana* auch in der Kleidung zulässig.³² Wir kostümierten also z.B. Agamemnon als römischen Triumphator und ließen die griechischen Soldaten mit römischen Feldzeichen (*signa, vexilla*) und Musikinstrumenten (*tuba, cornu*) auftreten: So jedenfalls hatten Senecas Zeitgenossen siegreiches Militär erlebt.

Wichtiger als diese Dinge war es mir, Seneca nicht durch irgendwelche Regieeinfälle aufzubereiten oder gar interessant zu machen, vielmehr grundsätzlich nur das zu spielen, was durch den Text nahegelegt wurde und zu seinem Verständnis beitrug.³³ Der Zwang, vor einem Publikum agieren zu müssen, das unser, Senecas, Latein nur zum Teil oder gar nicht verstehen würde – immerhin konnte man schon Wochen vor der Premiere ein zweisprachiges

²⁸ Der jugendliche Darsteller der Phaedra bei Pomponius Laetus (Dietrich, s. oben Anm. 10) behielt 'Phaedra' als Spitzname sein Leben lang. Die Praxis wurde im Schultheater der Frühen Neuzeit, auch der Jesuiten, übernommen.

²⁹ Den ersten Akt noch im Dunkeln spielen zu lassen (was im antiken Theater kaum möglich war), wird durch das brennende Troia nahegelegt; überdies ist im 2. Akt der Sonnenaufgang als kurz zurückliegend markiert (170f.). Auf den Abend weist im 5. Akt, freilich mehr stimmungsmäßig als real, der ausgedehnte Vergleich Polyxenas mit der in die Dämmerung untergehenden Sonne (1138-1142; vgl. 170 *vicerat noctem dies* mit 1142 *nocte vicina dies*).

³⁰ Vgl. jetzt Jürgen Paul Schwindt, *Das Motiv der 'Tagesspanne' – Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Paderborn u.a. 1994 ("Troas" dort nicht behandelt).

³¹ Vgl. zu Ähnlichem Eric R. Varner, in: *Seneca in performance* (Anm. 18) 121f. und allgemein Stefan Walter, *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien*, Diss. Zürich 1975

³² Historisch getreu (unter Anleitung von Marcus Junkelmann) rekonstruierte Kostüme, Waffen usw. lieh uns der Bezirk Schwaben aus den Beständen der 2000-Jahr-Feier von Augsburg.

³³ Hierin besteht ein fundamentaler Unterschied zu einer Aufführung wie etwa der von Xavier University, Cincinnati (1998), die mir allerdings nur aus dem Bericht der Regisseurin Gyllian Raby ("Seneca's 'Trojan Women' [...]" in: *Seneca in performance* [Anm. 18] 173-195) bekannt ist: Bezeichnenderweise hat diese Aufführung, die mit einem Stück aus *Agamemnon* begann (S. 176) und z.B. den Geist Achills leibhaftig auf die Bühne brachte (s. Sander M. Goldberg, in: *Seneca in performance* [Anm. 18] 228f. Anm. 10), in den philologischen Diskussionen der anschließenden Konferenz kaum eine Rolle gespielt.

Textbuch mit einer Aufschlüsselung des Inhalts erwerben³⁴ –, war hier sehr heilsam: Keine Bewegung durfte überflüssig sein, alles sollte die Handlung begreiflich machen. Es war für uns überraschend, wie viel an szenischer Aktion in dem nur auf den ersten Blick trockenen, mit scheinbar überlangen Reden versehenen Text steckte.³⁵ Nur etwa ein Viertel des Texts mussten wir zur Schonung der minder lateinkundigen Zuschauer und unserer bühnenunerfahrenen Schauspieler streichen, wobei die proportionalen Verhältnisse zwischen längerer Rede und Dialog, gesprochenem Text und gesungenem Chorlied ungefähr erhalten blieben.

Als leitende Idee der *Troas*³⁶ – auf deren Inhalt nun näher einzugehen ist – hatte sich bei unserer Interpretation die Auseinandersetzung mit Tod und Todesfurcht ergeben,³⁷ ein Thema, das ja auch den Philosophen Seneca lebenslang bis zu seinem von Nero erzwungenen Selbstmord beschäftigt hat.³⁸ Am Beispiel von zwei besonders grausamen, empörenden Tötungen, mit denen die siegreichen Griechen das schon besiegte Troia demütigen, zeigt Seneca, dass Angst vor dem Tod nichts Unausweichliches ist: Polyxena, jüngste Tochter der Königin Hecuba, akzeptiert freudig, dass sie in einem scheußlichen Ritualmord für den toten Achill von dessen Sohn Pyrrhus geschlachtet wird; Astyanax, der kleine Sohn Andromachas und Hectors, wird als potentieller Rächer Troias, religiös kaum verbrämt, aus Gründen der Staatsräson hingerichtet – er kommt, freiwillig vom letzten noch stehenden Turm Troias springend, dem Henker, der ihn stoßen soll, zuvor. Die Handlung besteht in der Auseinandersetzung mit diesen beiden Tötungen, die den Krieg um Troia – das dem Stück *Troas* den Namen gibt – endgültig beenden.³⁹ Nach dem Vorspiel des ersten Aktes, in dem Troia von Hecuba und dem Chor in einem wilden, sich bis zur Selbstentblößung steigernden

³⁴ Siehe oben Anm. 4.

³⁵ Nur der letzte, vom Botenbericht beherrschte Akt ist ganz auf das aktionslose Wort gestellt. Immerhin spielt hier der offenbar anwesende (1178 *captivae!*) Chor durch seine Reaktionen mit.

³⁶ Grundlegend sind die Kommentare von Franco Caviglia (*L. Annaeus Seneca, Le Troiane: Introduzione, testo, traduzione e note*, Roma 1981) und bes. Elaine Fantham (*Seneca's Troades: a Literary Introduction, Text, Translation and Commentary*, Princeton N. J. 1982); noch wesentlich mehr Material bietet jetzt Atze J. Keulen (*L. Annaeus Seneca Troades. Introduction, Text and Commentary*, Leiden / Boston / Köln 2001 [= Diss. Groningen 2000]). Dazu kommen die Kommentare von Amoroso (oben Anm. 14) und A(nthony) J(ames) Boyle (*Seneca's Troades: Introduction, Text, Translation and Commentary*, Leeds 1994) sowie die wertvolle zweisprachige Ausgabe von Fabio Stok (*L. Annaeus Seneca, Le Troiane, introduzione, traduzione e note*, Milano 1999); weniger erheblich ist der Kommentar von Fr. Ahl, Ithaca N.Y. 1987. Zum Verständnis wichtig: Wolf Steidle, "Zu Senecas Troerinnen" (zuerst 1941), in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (Anm. 4) 210-229; vgl. ders., "Zur Erfindung von Senecas Troades," in: W. S., *Studien zum antiken Drama*, München 1968, 56-62; Willy Schetter, "Zum Aufbau von Senecas Troerinnen" (zuerst 1965), in: Lefèvre (wie oben) 230-271; W.M. Calder III., "Originality in Seneca's 'Troades'", *CPh* 65, 1970, 75-82; G. Lawall, "Death and Perspective in Seneca's Troades", *CJ* 77, 1982, 244-252; Wilson (Anm. 23); Joachim Dingel, "Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte", *ANRW* II 32.2 (1985) 1052-1099, dort 1087-1094; Meinolf Vielberg, "'Necessitas' in Senecas Troades", *Philologus* 138, 1994, 315-334. Von den Beiträgen in *Seneca in performance* (Anm. 18) betreffen die 'Troas' besonders die von Elaine Fantham ("Production of Seneca's 'Trojan Women', Ancient? and Modern", S. 13-26), C.W. Marshall ("Location! Location! Location! Choral Absence and Dramatic Space in Seneca's 'Troades'", S. 27-51), Jo-Ann Shelton ("The Spectacle of Death in Seneca's 'Troades'", S. 87-118), Gyllian Raby (Anm. 33), Katharina Volk (Anm. 25). Weitere Literaturhinweise vor allem bei Stok (Einleitung!) und Keulen.

³⁷ Vgl. bes. die Arbeiten von Lawall und Shelton sowie den Kommentar von Fantham (alle Anm. 36), Einleitung S. 78-92 ("Death and the Dead in Seneca's 'Troades'").

³⁸ Vgl. bes. Anton D. Leeman, "Das Todeserlebnis im Denken Senecas" (zuerst 1971), in: A.D. L., *Form und Sinn: Studien zur römischen Literatur*, Frankfurt/M. u. a. 1985, 257-267; eine Stellensammlung bei Anna Lydia Motto, *Guide to the Thought of Lucius Annaeus Seneca*, Amsterdam 1970, 59-62 (s. v. "Death").

³⁹ 1167f. (Hecuba:) *concidit virgo ac puer; / bellum peractum est...*

Klagegesang scheinbar schon bestattet wird, bringt der zweite Akt – im Gegensatz zum ersten, dem weiblich-troianischen, nur unter Männern, Griechen, spielend – die Polyxenahandlung in Gang: Pyrrhus setzt die vom toten Achill geforderte Opferung gegen den siegreichen Kriegsherrn Agamemnon durch; und Seher Calchas, der als religiöser Gutachter herangezogen wird, fordert Astyanax gleich noch als zweites Opfer. Es folgen nun, in umgekehrter Anordnung (Astyanax – Polyxena), zwei von der Intrige gegen diese beiden bestimmte Akte, die mit der Abführung des Opfers jeweils sehr bühnenwirksam enden. Erst versucht (im dritten Akt) Andromacha, ihren Sohn Astyanax vor Ulixes im Grabmal des eigenen Mannes, Hectors, zu verbergen; ihrem Betrug setzt Ulixes seine Tricks entgegen und entlockt in einer packenden psychologischen Folderszene, dem ersten Kriminalverhör der Weltliteratur, Andromacha das Geheimnis und den Knaben. Dann unternimmt es (im vierten Akt) Helena, nach dem Fall Troias nun wieder als Kollaborateurin bei den Griechen, Polyxena zu einer angeblichen Hochzeit mit Pyrrhus zu verführen; diese aber ist dazu erst bereit, als sie erfährt, dass es hier um ihren eigenen Tod geht, und Pyrrhus, der die angebliche Braut brutal abführt, merkt gar nicht, dass die glückliche junge Frau an seinem Arm schon die furchtbare Wahrheit weiß. Schließlich bringt der letzte (fünfte) Akt die beiden bis dahin getrennten Handlungsstränge zusammen: Ein Bote erzählt in ausführlichem Bericht von der doppelten Hinrichtung und dem Todesmut der Opfer. Dann werden die verzweifelte Hecuba und ihre Mitgefangenen auf die Schiffe der Griechen gerufen.

Ich kann hier nicht die vielen Probleme diskutieren, die das Bühnenspiel⁴⁰ und das Bühnenbild⁴¹ in dieser Tragödie aufwirft.⁴² Stattdessen sollen – im Sinne von Schadewaldts Formel "experimentelle Philologie" – nur einige Punkte hervorgehoben werden, wo die Arbeit an der Inszenierung uns im Verständnis des Stücks an wichtigen Punkten weitergebracht hat.⁴³ Dabei beschränke ich mich auf den zweiten, dritten und vierten Akt, welche die eigentliche dramatische Bühnenhandlung enthalten.

Zum zweiten Akt. Wie kommt es, dass Agamemnon, der zunächst als weiser und mäßiger Staatsmann im Sinne von Senecas *De clementia* vorgestellt wird,⁴⁴ ein Mann, der fest

⁴⁰ Vgl. zum Grundsätzlichen Wolf Steidle, "Die Bedeutung des Bühnenspiels für das Verständnis antiker Tragödien", in: W. S., *Studien* (Anm. 36) 9-31.

⁴¹ Gegen die heute herrschende Ansicht (s. etwa Fantham, "Production" [Anm. 36] 15; Marshall, "Location!" [Anm. 36] 34 ff.) ist an der Einheit der Szenerie festzuhalten, vgl. Ernst A. Schmidt, "Der dramatische Raum" (oben Anm. 17) 345, unter Berufung auf unser Programmheft (Anm. 4).

⁴² Dafür verweise ich auf die oben (Anm. 9) erwähnte Abhandlung, die in einer ersten Fassung allen an der Aufführung Mitarbeitenden zur Verfügung stand.

⁴³ An einer Stelle brachte das Experiment des Bühnenspiels einen Beitrag auch für die Textkritik. Wenn in Helenas Verführungsrede Zwierlein (in seiner Ausgabe, oben Anm. 4) nach Swoboda an der Versfolge 876-878 (*nam te Pelasgae maximum gentis decus / ad sancta lecti iura legitimi petit, / cui regna campi lata Thessalii patent* [man beachte den wohl lautenden Gleichklang von 877 und 878]) Anstoß nimmt und darum den scheinbar nachhinkenden Vers 878 vor 877 stellt, so scheint das nach den Gewohnheiten des üblichen Periodenbaus tatsächlich richtig. Spricht man die Verse freilich auf der Bühne, ist die überlieferte Versfolge überzeugender: Erst mit Vers 878 beginnend werden die Vorzüge des angeblichen Bräutigams verführerisch ausgemalt, 878: sein Reich, 879-882: seine vornehmen Ahnen.

⁴⁴ Dass Agamemnon Senecas Ansichten vertritt, betont zu Recht Kurt Anliker, *Prologe und Akteinteilung in den Tragödien Senecas*, Stuttgart 1960, 65-67; vgl. jetzt Ermanno Malaspina, "Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca", in: *Sénèque le tragique* (Anm. 4) 267-320, dort S. 275f. und 287f. Anders bes. Schetter (Anm. 36) 238, der in ihm von Anfang an einen "von Gewissensbissen gequälten" Mann sieht, dessen moralische Reden nur der "Durchsetzung höchst eigensüchtiger Absichten" dienen; vgl. auch schon die behutsamere Charakteristik von Steidle, "Zu Senecas Troerinnen" (Anm. 36) 224. Einige weitere Urteile referiert Keulen (Anm. 36) 17.

entschlossen ist, Polyxena unter keinen Umständen zu opfern (287 ff.), plötzlich der Forderung des Pyrrhus doch nachgibt, Calchas als schiedsrichtenden Gutachter heranzieht und diesem gar sein Einverständnis mit der Opferung selber zu verstehen gibt?⁴⁵ – Bei unserer Arbeit wurde uns klar, dass Seneca im ersten Teil seines Dramas, genauer gesprochen: im zweiten Akt und den ersten zwei Dritteln des dritten Akts den Affekt der Furcht hat dominierend sein lassen. Mit Furcht vor allem erreicht es Pyrrhus, den obersten Kriegsherrn einzuschüchtern, indem er ihn nämlich, was man bisher nicht recht gesehen hat, zunehmend deutlicher werdend, mit dem Tod bedroht. Schon bei seiner Bemerkung (308-310):

... et nimium diu
a caede nostra regia cessat manus
paremque poscit Priamus . . .⁴⁶

ließen wir ihn die Hand ans Schwert legen (worauf dann Agamemnon zum ersten Mal die Beherrschung verliert und gehässiger wird: 310 ff.); seine spätere, massivere Drohung, bei der er die Soldaten fast schon zur Meuterei zu verleiten sucht (337f.):

*his*⁴⁷ ista iactas, quos decem annorum gravi
regno subactos Pyrrhus exsolvet iugo?⁴⁸

gab uns den wichtigen Hinweis, dass Pyrrhus hier und offenbar auch sonst um Gunst und Solidarität der anwesenden Truppe buhlt, wie sich seinerseits auch Agamemnon – hier ergaben sich wichtige Regieanweisungen – bei allem, was er sagt, um die Wirkung auf diese Soldaten kümmern muss, die zwischen loyaler Ergebenheit gegen ihren obersten Feldherrn und spontaner Begeisterung für den heldenhaften Sohn Achills hin- und hergerissen sein dürften. Wenn schließlich Agamemnon auf die verzückten Worte, in denen sich Pyrrhus selber als Sohn des Göttersprosses Achill rühmt (344-346), mit der böseartig höhnenden Sentenz antwortet (347):

illo ex Achille qui manu Paridis iacet –,

so ist die Replik des Pyrrhus (348):

quem nec deorum comminus quisquam petit!⁴⁹ –

nicht nur eine der vielen pointierten Antithesen Senecas, der hier darauf hinweisen lässt, dass Achill zwar durch Bogenschuss (*manu Paridis*), nicht aber im Nahkampf (*comminus*) getötet werden konnte, sie enthält vielmehr die entscheidende, letale Drohung: Mit dem Stichwort *comminus* geht Pyrrhus hier offenbar selbst *comminus*, und das heißt doch am ehesten: mit der

⁴⁵ So spielt er überflüssigerweise von sich aus auf die Opferung Iphigeniens an (353f., 357f.)!

⁴⁶ "... und schon allzu lange ist meine Hand nicht mehr mit Königsmord beschäftigt, und Priamus fordert das entsprechende Gegenstück ...". Richtig z.St. Fantham (Anm. 36) und schon Bernd Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969, 171.

⁴⁷ Die evidente Beziehung von *his* auf Anwesende wird von Fantham (Anm. 36), sprachlich unzulässig, wegdisputiert (S. 258, richtig noch 148!); vgl. Keulen (Anm. 36) z.St.

⁴⁸ "So prahlst du vor diesen hier, die Pyrrhus bald vom zehnjährigen Joch der Tyrannei erlösen wird?"

⁴⁹ "Von dem Achill, den die Hand des Paris gefällt hat." – "Von dem, den auch der Götter keiner im Nahkampf angreift!"

blank gezogenen Waffe, auf Agamemnon los – der darauf endgültig zusammenbricht und mit hilflosen, nur noch einigermaßen staatsmännisch klingenden Worten vor seinen Soldaten die eigene Schlappe verschleiert (349-351):

compescere equidem verba et audacem malo
poteram domare, sed meus captis quoque
scit parcere ensis ...⁵⁰

Mit heuchlerischem Hinweis ausgerechnet auf seine Milde auch gegenüber Gefangenen liefert er Polyxena dem Vertreter der Religion, Calchas, ans Messer (351f.):⁵¹

... potius interpres deum
Calchas vocetur: fata si poscent, dabo.⁵²

Erst die Arbeit an der Bühnenrealisierung hat uns voll die innere Dramatik dieser bisher nie recht verstandenen Szene⁵³ erschlossen: Seneca hat in ihr die einfache Wahrheit illustriert, dass schiere Angst vor physischer Brutalität sogar bei einem kriegserprobten Feldherrn über die besten sittlichen Grundsätze triumphieren kann. Umso herrlicher, wenn am Schluss des Stücks ausgerechnet zwei Kinder die Todesangst überwinden.

Auch am Ende des Akts – wir lernten, dass Seneca seine Akte meist mit szenischen Überraschungseffekten abschließt⁵⁴ – gab uns die Diskussion eines (hier an sich altbekannten) Problems der Inszenierung einen wichtigen Wink zur Interpretation: Warum ist Calchas, kaum dass Agamemnon nach ihm verlangt (352 *Calchas vocetur*), schon zur Stelle? Der schon erwähnte Otto Zwierlein wollte, wie andere, eben hierin ein Indiz dafür sehen, dass Seneca nicht für die Bühne geschrieben habe, sondern bei seiner Rezitation des Dramas die Personen 'kommen' lassen konnte, wie er wollte.⁵⁵ Eine andere Lösung ergibt sich, wenn man sich in die Seele des Religionsspezialisten Calchas hineinversetzt (wozu ich mir, selbst Darsteller des Calchas und evangelischer Pfarrerssohn, besonders befähigt schien): Er muss ja längst darauf brennen, zu dem rituellen Opfer Stellung zu nehmen, das so ganz in sein Fach gehört. Kein Wunder also, dass er schon vor Agamemnons Aufforderung bereit steht und

⁵⁰ "Wohl könnte ich ihm den Mund stopfen und den Frechen mit Gewalt niederzwingen, aber mein Schwert versteht es ja, sogar Gefangene zu schonen ...". *malo* ist hier umgangssprachliche Komödienvokabel, mit der man gewöhnlich Prügel umschreibt (Krieg, *ThIL* VIII 229, 43-67). Auch dies zeigt klar, dass die Auseinandersetzung hier vom Verbalen ins Brachiale geht.

⁵¹ Das fragwürdig Paradoxe hieran hat Anliker (Anm. 44) 65 richtig erfasst, der aber dann mit dem Charakter Agamemnons nicht ins Reine kommt; abwegig Fantham (Anm. 36) 259: "Agamemnon's behavior is in keeping with his role of restraint", ebenso Caviglia (Anm. 36) 42: "[...] in modo da evidenziare ancora di più la propria *clementia*".

⁵² "Man rufe eher den Deuter der Götter, Calchas: Wenn das Schicksal es verlangen wird, gebe ich (sie)."

⁵³ Oberflächlich sind die Bemerkungen z.Bsp. im Kommentar von Keulen (oben Anm. 36), bes. S. 258, der die Auseinandersetzung als rein intellektuelle Debatte sieht, bei der keiner den anderen überzeugt, so dass dann die *fata* entscheiden müssen. Vgl. Seidensticker (Anm. 46) 176, Shelton (Anm. 36) 103f., Alessandro Schiesaro, *The Passions in Play. 'Thyestes' and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003, 191-193, und zuletzt Littlewood (Anm. 19) 91f.

⁵⁴ Man vergleiche das Ende des dritten und des vierten Aktes (und vieles in den anderen Stücken, besonders auch die Dramenschlüsse, wo Seneca der römische Bühnenvorhang zu Hilfe kommt). Hier wirkt ein ähnlicher Gestaltungswille wie in den Pointen, mit denen Seneca die einzelnen Abschnitte seiner Prosaschriften abschließt.

⁵⁵ Zwierlein (Anm. 9) 29 mit Verweis auf die ältere Literatur in Anm. I; sein eigener Vorschlag, wie Seneca, wäre er Bühnendichter gewesen, das Problem hätte lösen können, widerspricht Senecas Grundidee: Agamemnon konnte unmöglich, wie Oidipus bei Sophokles, sagen, er habe längst nach dem Seher geschickt, denn er will ja zunächst Polyxena unter keinen Umständen hinrichten lassen.

dann auch mit einem einzigen Opfer nicht zufrieden ist. Wir versuchten, dies auf der Bühne in folgender Weise deutlich zu machen: Während alle gebannt in die Richtung schauen, in die der von Agamemnon zu Calchas gesandte Bote abgeht, erscheint dieser von selbst auf der anderen Seite, also im Rücken der Versammlung, mit Opferdienern, Weihrauch etc., arrangiert rasch seinen Auftritt und macht dann, unterstützt durch einen Paukenwirbel, auf sich (und seine längst präparierte Botschaft) aufmerksam.⁵⁶

Zum dritten Akt. Neben den drei Hauptakteuren Andromacha, Astyanax und Ulixes spielt als vierter der tote Hector in diesem Akt mit. Seiner Witwe Andromacha als Geist im Halbschlaf erscheinend, mahnt er sie, den Sohn zu verstecken (452-456); in seinem Grabmal auf der Bühne präsent, nimmt er ihn selber für ein Drittel des Akts in Obhut (vgl. 500-502); durch ihn, den Sohn, jagt er, noch als Toter, wie es heißt, den Griechen Angst ein (534f.): Wird nicht Astyanax einmal der neue Hector und Rächer Troias werden? Diese Angst ist im Sinne Senecas keineswegs unberechtigt. Wer den dritten Akt nur als den vergeblichen Kampf einer liebenden Mutter um ihr Kind gegen die Brutalität und Gerissenheit des Menschenjägers Ulixes inszenieren würde, könnte zwar auf die sicheren Tränen seiner Zuschauer rechnen, würde den Intentionen des Dichters aber nicht ganz gerecht.⁵⁷ Er hat Andromacha, eine seiner psychologisch interessantesten Schöpfungen, als eine Frau gezeichnet, die weniger von Mutterliebe als von Patriotismus und dem Gefühl einer den Tod überdauernden Verpflichtung gegen ihren großen Gatten geprägt ist: Als Heldenwitwe traut sie sich nur zu überleben, weil sie auch Heldenmutter ist,⁵⁸ weil sie Astyanax eben als neuen Hector,⁵⁹ als Rächer seines Vaters⁶⁰ und künftigen Wiederhersteller Troias⁶¹ erlebt und erzieht. Sogar die Nachricht von der schrecklichen Entstellung seines Leibs durch den Todessturz vom Turm (im fünften Akt) entlockt ihr, die immer an Hector, den von Achill geschleiften Hector, denkt, nur den geradezu herzlos begeisterten Kommentar, auch so sei er "ganz der Vater" (1117):

... sic quoque est similis patri.

(Wir ließen sie mit diesen letzten Worten wie verklärt von der Bühne gehen.) So kam es darauf an, im dritten Akt neben dem offenen Kampf zwischen Andromacha und Ulixes vor allem auch die insgeheim zunehmende Isolation des kleinen Astyanax herauszustellen. Ist er am Anfang noch bereit, sich in die Rolle des jungen Helden und Hector drängen zu lassen (461 ff.), ergeben sich erste Diskrepanzen zwischen Mutter und Sohn in dem Augenblick, als er das Grabmal betreten soll. Wenn nämlich Astyanax in schlicht kindlicher Angst vor der

⁵⁶ Andere, sehr bedenkenswerte Überlegungen jetzt bei Schmidt, "Zeit und Raum" (Anm. 17) 339f. Die von ihm erwogene, zuletzt von Boyle (Anm. 36) zu V. 352 und Marshall ("Location!" [Anm. 36] 41) vertretene Ansicht, Calchas sei vom Beginn der Szene an auf der Bühne, scheitert an der Formulierung *Calchas vocetur*; richtig Keulen (Anm. 36) zu V. 353.

⁵⁷ Vgl. zum Folgenden den Beitrag von Volk (oben Anm. 25), die auf eine ähnliche Interpretation von Elaine Fantham verweist (S. 207, Anm. 7). Für Hinweise, was die Gestalt der Andromacha angeht, bin ich Bernadette Schnyder (Basel), die unsere Aufführung beratend unterstützt hat, zu Dank verpflichtet.

⁵⁸ So explizit sogleich in 418 ff.: *iam erepta Danais coniugem sequer meum, / nisi hic teneret* etc. Der Konflikt zwischen Hector und Astyanax, in dem sich Andromacha befindet, erklärt auch, wieso sie später, als Ulixes das Grabmal bedroht, der Wahnvorstellung erliegt, sie könne entweder Vater oder Sohn retten (642 ff.).

⁵⁹ Explizit 464 ff.: *hos vultus meus / habebat Hector, talis incessu fuit* etc., vgl. 504; 659f.; 769.

⁶⁰ 660: *forsan futurus ultor extincti patris*, noch krasser 774, als sie die Hoffnungslosigkeit ihres Rachewunsches einsieht: *non Graia caedes terga, non Pyrrhum trahes*.

⁶¹ 470 ff.; was sie 739 ff. sagt, ist also nichts als geschickte rhetorische Heuchelei.

dunklen Öffnung zurückschreckt, interpretiert Andromacha dies als Zeichen ausgerechnet einer heldenmütigen, hectormäßigen Scheu vor feigem Versteck, 503-505:

succede tumulo nate – quid retro fugis
 turpesque latebras spernis? agnosco indolem:
 pudet timere. spiritus magnos fuge ...⁶²

Erst die Bühnenrealisation (mit dem sichtbar verängstigten Kind) lässt hier den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Missverständnis, der dem Leser zunächst entgehen muss, deutlich werden.

Oder hat sich hier der Regisseur getäuscht? Ist Astyanax etwa doch ein furchtloser Jung-Siegfried? Nein, der Schluss des Akts beweist eindeutig, dass wir seine kindliche Angstreaktion richtig verstanden haben. Zwar zeigt er noch bei der nach seiner Entdeckung von Andromacha inszenierten Rührszene durchaus die vom wohlerzogenen Hectorsohn zu erwartenden Reaktionen und kann so nur mühsam zu einem demütigen Kniefall vor Ulixes angeleitet werden (708-717) – in der nachfolgenden Abschiedszeremonie wird ihm aber plötzlich vor dem heroischen Temperament der eigenen Mutter Angst: Als sie ihm nämlich pathetisch die Augen zudrückt und sich dann visionär am Einzug ihres Sohns in das von troianischen Helden bevölkerte Jenseits berauscht (789-91):

... occidis parvus quidem,
 sed iam timendus. Troia te expectat tua:
 i, vade liber, liberos Troas vide ...⁶³,

da ruft Astyanax mit den einzigen beiden kläglichen Worten, die dem sonst sprachlosen *infans* von Seneca vergönnt sind, das Erbarmen nicht etwa des Feinds, sondern der leiblichen Mutter an (792):

miserere, mater ...⁶⁴

Und jetzt erst lässt sich Andromacha für eine Weile zum Mitleid an ihrem Kind hinreißen (792 ff.), freilich nicht ohne sich bald darauf wieder auf ihre Mission als Hector's Witwe zu besinnen (799 ff.): Sie trägt dem Sohn als Vermächtnis letzte Grüße an den Verstorbenen auf; dann nimmt sie ihm den Umhang ab, der ja in der Nähe des teuren Gatten hat weilen dürfen, und vergräbt, in dem sonderbaren Wahn, dort noch dessen Reste finden zu können, das Gesicht im Tuch, ganz allein mit dem Toten, das Kind sich selber überlassend (810-812):

... tumulus hanc tetigit meus
 manesque cari. si quid hic cineris latet,
 scrutabor ore ...⁶⁵

⁶² "Komm in den Grabhügel, mein Sohn – warum fliehst du zurück und [Zwierleins (Anm. 4) *turpesne* statt *turpesque* ist logisch, aber nicht psychologisch besser] verschmähst das ehrenrührige Versteck? Ich erkenne ihn wieder, den (ererbten) Charakter: Du schämst dich, Furcht zu zeigen! Flieh jetzt vor so hochherziger Gesinnung ..."

⁶³ "Du stirbst, zwar klein, aber doch schon zu fürchten. Dein Troia erwartet dich: Geh, geh hin als ein Freier und sieh die freien Troer".

⁶⁴ Richtig konstatiert auch Fantham (Anm. 36) S. 320: "Here we expect a cry to the attacker for mercy", kann aber die Wendung zur Mutter nicht erklären; vgl. auch Boyle (Anm. 36) z.St. – Vorher war dem Kind der Ernst der Lage noch nicht klar (716 *si tua nondum funera sentis* ...); erst an dieser Stelle scheint er voll zu verstehen.

Welch erschütternde Szene! Sie täte ihre Wirkung auch ohne den einen, kleinen Regieeinfall, den wir uns an dieser Stelle (aber sicherlich ganz im Sinne Senecas) erlaubt haben: Astyanax, von der eigenen Mutter verlassen, eine Weile ratlos zwischen ihr und den Soldaten, die ihn abführen sollen (dies aber trotz Befehl des Ulixes nicht wagen), hin- und herblickend, beschließt endlich, nun wahrhaft ein Held, ins Unvermeidliche sich freiwillig zu fügen: Er legt die Arme zur Fesselung zusammen und geht so quer über die Bühne zu den Soldaten, die rasch mit ihm abtreten. So konnten wir seinen Todesmut, der im Botenbericht des letzten Akts dann nur noch erzählt wird, für unsere Zuschauer visuell vorwegnehmen.

Zum vierten Akt. Er gab uns einen sicheren Beweis dafür, dass Seneca seine *Troas* für die Bühne geschrieben hat. Wenn Helena die Prinzessin Polyxena in betörender Suada zur Heirat mit dem jungen Thessalierkönig Pyrrhus überreden will und sie zu diesem Zweck auffordert, Hochzeitstoilette zu machen (883-885):

depone cultus squalidos, festos cape,
dedisce captam; deprime horrentis comas
crinemque docta patere distingui manu –,⁶⁶

erfährt ein Leser (oder Hörer einer Dramenrezitation) mit keinem Wort, wie das junge Mädchen überhaupt auf dieses Ansinnen reagiert. Er liest (oder hört) nur, dass sich dessen Tante Andromacha über das Geschmacklose einer solchen Hochzeit vor dem noch rauchenden Troia empört (888-902). Und doch bleibt Polyxena an dieser Stelle nicht passiv (wie dies die Kommentare anzunehmen scheinen). Als sie nämlich, sechzig Verse später, hört, dass sie gar nicht heiraten, sondern sterben soll, teilt uns Andromacha sowohl ihre jetzige, als auch nachträglich die frühere Reaktion mit (945-948):

vide ut animus ingens laetus audierit necem:
cultus decoros regiae vestis petit
et admoveri crinibus patitur manum.
mortem putabat illud, hoc thalamos putat.⁶⁷

Hieraus ergibt sich eindeutig: Polyxena hatte das Hochzeitsgewand und die festliche Frisur, die sie nunmehr freudig und aktiv begrüßt, vorher abgelehnt. Schon dort müssen also – und so haben wir das inszeniert – die Kammerzofen und Friseurinnen mit Kleidern, Spiegel, Kamm etc. aufgetreten sein:⁶⁸ Polyxena hatte sie offenbar in stummem Spiel – Seneca mag hier Elemente

⁶⁵ "Dies (sc. Gewand) hat mein [sie identifiziert sich mit dem Toten!] Grabhügel berührt und der teure Tote. Wenn hier noch etwas von Asche verborgen ist, will ich es mit dem Mund aufspüren."

⁶⁶ "Lege die schmutzigen Kleider ab, nimm die festlichen und lerne es, dich nicht mehr als Gefangene aufzuführen; glätte die struppigen Haare und lass sie dir von kundiger Hand in Ordnung bringen!"

⁶⁷ "Sieh, wie sie großen Muts und freudig ihren Tod vernommen hat: Sie verlangt nach der herrlichen Pracht des Königinnengewands und lässt sich die Hand an ihr Haar legen. Jenes hielt sie für Tod, dies hält sie für Hochzeit."

⁶⁸ Schon Steidle, "Zur Erfindung" (Anm. 36) 59 mit Anm. 88 hat aus 946f. in Verbindung mit 865f. und 362 ff. richtig erschlossen, dass Helena den Brautschmuck mitbringt; schwerlich tut sie dies aber in eigener Person – wir gaben ihr bei der Aufführung nur einen roten Schleier, *flammeum*, als lockendes Symbol der Hochzeit in die Hand –, wie sie ja auch unmöglich selber das Umkleiden oder gar Frisieren der Braut übernehmen kann: Schon allein die in 885 (vgl. 947) erwähnte *docta manus* weist auf anwesende Spezialistinnen für Hochzeitskosmetik hin. So richtig jetzt auch Keulen (Anm. 36) S. 433.

des zu seiner Zeit modernen tänzerischen Pantomimus eingearbeitet haben⁶⁹ – voller Entrüstung zurückgewiesen. Andromachas indignierte Rede, die wir lesen, war gewissermaßen die Begleitmusik für einen Ausdruckstanz, den nur der Zuschauer sieht, der dem Leser (oder Hörer) dagegen sich allenfalls nachträglich aus dem Text erschließen kann.⁷⁰ Undenkbar, dass so etwas für eine Rezitation geschrieben wäre.

Das stumme Spiel in diesem Akt geht weiter und führt zu einem der ausdrucksvollsten, inhaltlich bedeutsamsten optischen Kontraste, die wir in Senecas Tragödien finden. Während sich nämlich Polyxena auf offener Bühne zur Braut umkleiden und frisieren lässt,⁷¹ fällt ihre Mutter Hecuba zunächst in Ohnmacht (949 ff.) und bricht dann in verzweifelte Klagen über ihr Schicksal aus (955 ff.): Zum Verlust aller Kinder (958 ff.) kommt ja noch das zukünftige schmähliche Dasein als Gefangene im Feindesland (967 ff.). So drückt sich nun durch den sichtbaren Gegensatz vom Jubel der Tochter und Jammer der Mutter das aus, was eine immer wiederkehrende Leitidee des Dramas ist: dass diejenigen glücklicher sind, die sterben dürfen, als die, die überleben müssen.⁷² Mit diesem Gedanken, der hier auf der Bühne wie zum Emblem verdichtet ist,⁷³ klingt schließlich im letzten Akt die Tragödie aus (1171 ff.). Es war – das wurde uns erst im Lauf der Arbeit plötzlich klar – ein Einfall, auf den nur der echte Bühnendramatiker kommen konnte: die Haupt- und Heldenrollen in diesem Stück ausgerechnet zwei sprachlosen Kindern, Astyanax und Polyxena, zu geben.⁷⁴ Im Lese- oder Rezitationsdrama gäbe dies keinen Sinn; nur auf der Bühne hat man auch ohne Rede etwas zu sagen. Hier kann Seneca, unterstützt von Tanz und stummem Spiel, sichtbar machen, dass sogar der ganz junge Mensch (in dem, nach der Lehre der Stoa, die eigentlich den Menschen

⁶⁹ Zustimmend hierzu jetzt Schmidt, "Zeit und Raum" (Anm. 17) 341. Vgl. Bernhard Zimmermann, "Seneca und der Pantomimus", in: Gregor Vogt-Spira, *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, 161-167 (der unsere Partie nicht behandelt). Polyxena als förmliche Tanzrolle zu choreographieren, hat sich bei unserer Aufführung als sehr wirkungsvoll erwiesen.

⁷⁰ Sehr ähnlich sind die beiden von Ludwig Braun, "Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke?" (Anm. 17) 45-47 aus *Medea* (970f.) und *Thyestes* (1004f.) nachgewiesenen Fälle, wo ebenfalls an wichtiger Stelle eine textimmanente Regieanweisung fehlt, die dann erst dem später Gesagten rückwirkend entnommen werden kann. Schmidt ("Der dramatische Raum" [Anm. 17] 346 ff.) spricht in diesem Zusammenhang jetzt von "retrospektiven Inszenierungsanweisungen".

⁷¹ Wieder hat schon Steidle, "Zur Erfindung" (Anm. 36) 59 mit Anm. 89 erkannt, dass Polyxena am Ende der Szene als Braut geschmückt ist. Dass sie zu diesem Zweck erst abgeführt, dann wieder auf die Bühne gebracht würde, ist sehr unwahrscheinlich; Hecubas Apostrophe (967) *laetare, gaude, nata* etc., gewinnt an Ausdruckskraft, wenn der Zuschauer die Tochter dabei im Blick hat. Helenas ausführlicher Bericht über die Gefangenenerlöschung und die Kommentare der Betroffenen dazu (972-998) sind nötig, auch um der Brauttoilette genügend Zeit zu lassen. (Eine von uns hier ursprünglich vorgenommene Textkürzung musste wieder rückgängig gemacht werden.)

⁷² Vgl. schon (145 ff.) die Seligpreisung des Priamus; in unserer Szene am ausdrücklichsten Andromacha 969-971 (vgl. Helena 938ff). Bezeichnend ist, dass alle drei Protagonistinnen im Lauf des Stücks gegen ihre Absicht in Tränen ausbrechen: Andromacha (766 ff.; vgl. 765 *lacrimis*, 787 *lacrimis*), obwohl sie sich vom Leid schon versteinert glaubte (409-417); Hecuba (965 *inrigat fletus genas*), obwohl sie durch Vorauswissen gegen alles Leid gefeit schien (33 ff.); Helena (925 *vix lacrimas quo / retinere*), obwohl sie als Intrigantin Hochzeitsfreude vortäuschen wollte (864-871).

⁷³ Besonders ausdrucksvoll in diesem Sinn ist auch der Schlusskontrast: Polyxena geht ab als verklärte Todesbraut; Hecuba, die sich dem Schlächter Pyrrhus vergebens aufdrängt (1000-1003), bleibt ohnmächtig fluchend zurück (1004 ff.). Wenn Zwierlein (Anm. 9) 46 hier bei Polyxena "einen Ausruf der Klage oder einen Abschiedsgruß" vermisst, so hat er die Idee dieses Akts offenbar anders verstanden. – Zur Bühnenwirksamkeit gerade des stummen Auftritts von Pyrrhus vgl. jetzt Schmidt, "Aparte" (Anm. 17) 416f.

⁷⁴ Bei Polyxena, die Euripides noch als Sprechrolle konzipiert hatte (*Hec.* 342 ff.; vgl. auch Senecas Vorbild Ovid, *met.* 13,457 ff.), steigert das Sprachlose wirkungsvoll den Eindruck ihrer Kindlichkeit; es ergibt sich nicht etwa aus einer "bühnenfremde[n] Anwendung der horazischen Regel von den drei Dialogpartnern", so Zwierlein (Anm. 9) 45-47.

ausmachende Vernunft, εὐνοία, *ratio*, sich nur erst zu entwickeln beginnt)⁷⁵ zu dem befähigt ist, worauf es im Leben vor allem ankommt: dem Tod standzuhalten.

Das größte Erfolgserlebnis unserer Aufführung verdanken wir aber dem Chor. Gerade mit ihm, der von heutigen Schauspielergewohnheiten so weit abweicht, haben auch schon bei griechischen Tragödien moderne Regisseure meist die größten Schwierigkeiten;⁷⁶ diese scheinen bei Seneca noch gesteigert, da dort der Chor oft kaum mehr in die Handlung eingreift, vielmehr nur eine Art lyrischer Intermezzi zwischen den Akten gibt. In der *Troas* ist immerhin das erste Lied, das Klagelied, das Hecuba im Wechsel mit den Troerinnen singt, fest eingebunden; das zweite Lied – von griechischen Soldaten, nicht von Troerinnen (wie bisher angenommen) vorgetragen⁷⁷ – steht als ein geradezu philosophisch-diskursives Stück Gedankenlyrik in einem fast rätselhaften Bezug zur Handlung; das wiederum von den Frauen gesungene dritte wie das vierte Chorlied ist nur lose mit dem jeweils Vorausgehenden verknüpft. Bei der Inszenierung merkt man bald, dass Seneca nicht daran gelegen ist, durch diese Lieder die im Dramengeschehen erregten Emotionen zu steigern oder musikalisch zu vertiefen, sondern dass vielmehr diese zum Teil fast eher etwas oberflächlichen Texte den Zuschauer vor allem entspannen und zu Atem kommen lassen sollen. So folgt etwa auf den erschütternden Abschied vom Todeskandidaten Astyanax ein stückweise schon geradezu beschwingtes Lied, in dem die überlebenden Troerinnen die verschiedenen Gegenden Griechenlands, in die sie nun verschleppt werden könnten, wie in einer großen Sightseeing-Tour Revue passieren lassen. Es war uns sofort klar, nicht nur aus Gründen historischer Werktreue, sondern vor allem aus künstlerischer Notwendigkeit: Diese Chöre mussten im vollmusikalischen Sinn gesungen werden. Und so kam alles darauf an, zum einen die richtige Musik zu finden, die dem Zuschauer die nötige Erholung vom überhitzten Tragödienpathos schenken sollte, ohne ihn doch auch wieder aus der Stimmung zu reißen, zum anderen aber durch eine geschickte Choreographie – denn, gut antik, sollte unser Chor nicht nur singen, sondern auch tanzen – dafür zu sorgen, dass die Partien von Schauspielern und Chor nicht auseinanderfallen, sondern durch gleitende Übergänge letztlich zu einer Einheit verschmelzen

⁷⁵ Max Pohlenz, *Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen ⁴1970 (= 1959), Bd. I, 56 u. ö. (s. Register s.v. "Kinder"). Die geschlechtsreife Polyxena müsste allerdings schon, im strengen Sinn, Vernunftträgerin sein; gerade bei ihr aber ist, wie Vielberg (Anm. 36) 330 treffend bemerkt, der Tod kein spezifisch stoischer, da sie ja als "zornige junge Frau" stirbt (1159 *irato impetu*). Beide Hinrichtungopfer sind allenfalls Sinnbilder, keine wirklichen Verkörperungen stoischen Todesmuts. Und Senecas Tragödie, so gut sie zu seiner Weltanschauung passt – anders Dingel (Anm. 36), richtiger jetzt Shelton, "The Spectacle of Death" (Anm. 36) 87, 106f. –, sie drückt diese doch nicht eigentlich aus.

⁷⁶ Jedenfalls seit man dem Chor keine ordentlich komponierten Chorlieder mehr gibt, wie das die von Flashar (Anm. 2) der Musikwelt (bes. auch durch Schallplatten) wieder erschlossenen Gabrieli (Flashar 29f.), Mendelssohn (Flashar 69 ff.), Lachner (Flashar 93f.) und andere getan haben. Seit man – auch unter dem Diktat des sich aufspezialisierenden Dreispartentheaters? – den Chor zum Sprechchor denaturiert, wird er unnatürlich, lädt ein zur Parodie (Brecht, Dürrenmatt, Woody Allen usw.). Offenbar seit Adolf Wilbrandt (1867) beginnt man darum, ihn aufzulösen (Flashar 95f.; vgl. 53 zu Schillers *Braut von Messina*), wodurch er aber sein Wesen, als Ausdruck des Kollektiven, verliert. Umfassend zur Gegenwartsproblematik: Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts* [...], Tübingen (=Diss. München) 1999.

⁷⁷ Schon der "Chor", der in den Versen 166 ff. die Botschaft des Talhybius erfährt und offenbar bis zum Spruch des Calchas auf der Bühne bleibt, kann schwerlich aus Troerinnen bestehen, da später Hecuba und Andromacha über Polyxenas bevorstehendes Schicksal nicht informiert sind; es handelt sich also um einen "chorus grecorum", wie in der A-Überlieferung richtig angegeben ist. Eine ausführlichere Begründung gebe ich in meiner noch zu veröffentlichenden Abhandlung (Anm. 9). Unsere Auffassung wurde inzwischen unter Berufung auf die Münchener Aufführung übernommen von Keulen (Anm. 36) S. 165f., ebenso in der Aufführung durch Xavier University, 1998 (Anm. 33); dagegen Fantham, "Production" (Anm. 36) 17f., die meint, solche Lyrik passe nicht in den Mund von "professional killers"!

würden. Beim ersten hatten wir das Glück, in dem von der Rockmusik herkommenden Komponisten Martin Keeser⁷⁸ einen Mann zu gewinnen, der nicht nur bereit war, sich dem metrischen Diktat des Philologen zu fügen, d.h. den quantitativen Rhythmus der antiken Singverse, auch wo er zunächst befremdend schien, exakt einzuhalten, sondern der sich vor allem selber tief in Stimmung und Gehalt der Texte einfühlte und zu ihnen eine Musik schrieb, die dem Ohr schmeichelte, ohne irgendwann banal zu wirken.⁷⁹ Vielleicht noch härtere Arbeit war es für unsere studentische Choreographin, die Bewegungen ihres (Laien-) Chors in immer erneuter Umgestaltung dem Ganzen unserer, bei den Proben ja auch erst Konturen gewinnenden, Tragödie einzupassen.

Ich illustriere das Problem nur an dem einen, schon berührten Beispiel des dritten Chorlieds. Lässt man diese geistige Griechenlandreise unvermittelt auf den ergreifenden dritten Akt folgen, ist das Lied kaum zu ertragen. So hatte der Komponist zunächst eine überleitende Musik zu schreiben, zu der die einzelnen Choreutinnen, leidenschaftlich gestikulierend und dem abgeschleppten Astyanax verzweifelnd nachblickend, auf die Bühne kamen. Sie hielten dann inne, wie an ihr eigenes Schicksal erinnert, und riefen, noch voller Schmerz und Bangen, im Wechsel die Frage aus, die den ersten Vers des Chorlieds bildet (814):

Quae vocat sedes habitanda captas?⁸⁰

Dann erst löste sich durch die nun mit gefälligerer Melodie einsetzende Musik (im sapphischen 5/8-Takt)⁸¹ die Spannung; und der Chor begann, neben der Angst vor dem zukünftigen Sklavendasein, allmählich auch etwas von der Faszination durch die unbekannt Fremde spüren zu lassen (814-818):

Quae vocat sedes habitanda captas?
Thessali montes et opaca Tempe?
an viros tellus dare militares
aptior Phthia meliorque fetu
fortis armenti lapidosa Trachin?⁸²

Erst gegen Ende des Lieds wird der Ton wieder leidenschaftlicher (851 ff.): Überall, so singen die Troerinnen, würden sie gerne hinkommen, wenn es denn sein müsse, nur nicht nach Sparta, in die Heimat der schlimmen Helena ... – die dann prompt zu Beginn des nächsten

⁷⁸ Zu Keeser siehe unser Programmheft (Anm. 4): Der Freisinger Musiker (geb. 1955) ist in den vergangenen Jahren vor allem als Schöpfer von selbstgetexteten Jugendmusicals (zuletzt 2002 *TraumTrollsNacht*) und einer Oper für Laiendarsteller hervorgetreten. Die *Troas* war seine erste lateinische Arbeit.

⁷⁹ Musikalisch anspruchsvoller, aber für den Konzertsaal, nicht die Bühne bestimmt, ist die düstere Vertonung des Tragödienprologs mit dem Klagegedicht (V. 1-163) in Jan Nováks *Planctus Troadum* (1969); s. dazu jetzt Werner Schubert, "Seneca in der Musik der Neuzeit" (Anm. 11) 408-410, 416; Wilfried Stroh, "Jan Novák: Moderner Komponist antiker Texte" (zuerst 1999), in: *Dino, Zeus und Asterix* (Anm. 22), 249-263, dort 254.

⁸⁰ "Welcher neue Wohnsitz ruft (uns) gefangene Frauen?"

⁸¹ Wie der tschechische Komponist Jan Novák (vgl. Anm. 79) etwa am Beispiel von Hor. *carm.* 1,2 (*Schola cantans*, Padova [Zanibon] 1973) gezeigt hat, lässt sich dieser herstellen, wenn man in der Zäsur und am Ende des Verses je eine Achtelpause macht. – Beim vierten, ebenfalls sapphischen Chorlied ließ Keeser 5/8- und 4/8-Takt abwechseln (wodurch der Anschluss an das antike Metrum noch exakter wurde).

⁸² "... Die Berge Thessaliens und das dunkle Tempetal? Oder Phthia, das tüchtigere Soldaten hervorbringt? Das steinige Trachin, das besser ist in der Aufzucht kräftiger Rinder? ..."

Akts auf der Bühne steht.⁸³ So fügt sich, wie wir lernten, das Chorlied, ohne die Handlung weiterzuführen oder gar zu deuten, letztlich doch als ein wohlthuender Ruhepunkt wirkungsvoll in sie ein.

Das Ergebnis also? Unsere Aufführung hat uns und – soweit aus den sehr lebhaften Reaktionen zu erkennen war – den Zuschauern gezeigt, dass Seneca zumindest mit seiner *Troas* ein echtes Bühnenstück geschrieben hat, ein Drama, das durchaus nicht, wie man oft liest, in einzelne Nummern zerfällt, sondern das gerade auch mit seinen Kontrasten und Brüchen als Ganzes wirkt, sogar auf den heutigen Menschen, auch wenn er kein oder wenig Latein kann. Schon darum hat sich, glaube ich, die Anstrengung der mehr als halbjährigen, harten Arbeit an unserem philologischen Experiment gelohnt. Ein anderes, fast noch wichtigeres Ziel dagegen haben wir nicht erreicht: nämlich Regisseure und Schauspieler, Theaterleute und Theaterkritiker⁸⁴ für unser Unternehmen zu interessieren. Unser zahlreiches Publikum (fast 1500 Besucher in drei ausverkauften Vorstellungen⁸⁵) rekrutierte sich fast ausschließlich aus der Klientel des Humanistischen Gymnasiums und der Klassischen Philologie; wir blieben, wie einst die Humanisten des sechzehnten Jahrhunderts, sozusagen im akademisch-lateinischen Ghetto. War es nur die lateinische Sprache oder nicht eben auch der Name des Tragikers Seneca, der hier abschreckend gewirkt hat? Trotz der kleinen heutigen Bühnen-Renaissance Senecas, von der eingangs die Rede war, ist es zur Zeit sicherlich immer noch leichter, Philologen davon zu überzeugen, dass Seneca für das Theater geschrieben hat, als Regisseure dafür zu begeistern, seine Tragödien so, wie der Dichter sie sich vorgestellt hat, auf die Bühne zu bringen. Gleichwohl: *nil desperandum*.

⁸³ Durch Streichung der Verse 855-860 haben wir diese Beziehung für unsere Zuschauer verdeutlicht: Helena kam mit 851 schon auf die Bühne und wurde in 854 vom Chor erkannt, der dann entsetzt mit *absit, absit* auseinanderstob.

⁸⁴ Die Aufführung wurde nur besprochen in: *Literatur in Bayern* 35, März 1994, 5 (Fidel Rädle); *Vox Latina* 30, 1994, 81-83 (Francisca Deraedt).

⁸⁵ Weitere Aufführungen waren aus technischen Gründen nicht möglich.

Anhang: Aufführungen von Senecatragödien (seit 1993)¹

zusammengestellt von Katharina Kagerer und Wilfried Stroh
(genauere Angaben unter www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/seneca_scaenicus.htm)

Hercules furens

1996: Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (Frankreich). Regie: Jean-Claude Fall.
2002: Queensland Theatre Company (USA). Regie: Scott Witt.

Troas (Troades)

1993: Grex Monacensis, Universität München. Regie: Wilfried Stroh. In lateinischer Sprache.
1995: Théâtre des Quartiers d'Ivry, Paris. Regie: Adel Hakim.
1995: Compagnie de Lierre, Marseille. Regie: Farid Paya. Übers.: Florence Dupont.
1997: Compagnia Accademia d'Arte Drammatica della Calabria. Regie: Edoardo Siravo. Übers.: Filippo Amoroso.
1998: Xavier University Cincinnati, Ohio. Regie: Gyllian Raby. Übers.: Frederick Ahl.
2003: The Goodman Theatre, Chicago. Regie: Mary Zimmerman. Übers.: David Slavitt.

Thebais (Phoenissae)

keine Aufführung nachweisbar

Phaedra

1993: Wiener Festwochen mit Teatrul National Craiova (Rumänien). Regie: Silviu Purcarete. Übers.: Silviu Purcarete (unter Einbeziehung von Euripides, *Hippolytos*).
1995: versch. Theater in den Niederlanden. Regie: Dora van der Groen. Übers.: Hugo Claus.
1995: Teatro della Tosse in Sant'Agostino, Genua. Regie: Tonino Conte. Übers.: Edoardo Sanguineti.
2003: Palazzo Pignano (bei Cremona, Italien), im Rahmen des Projekts „Teatro e Archeologia“. Regie: Beppe Arena. Übers.: Michele Martino.
2005: Teatro Quirino, Rom mit Titania produzioni. Regie: Lorenzo Salvetti. Übers.: Edoardo Sanguineti.

Medea

1995: Seminar für Klassische Philologie der Universität Mainz. Regie: Jürgen Blänsdorf. In lateinischer Sprache.
1995: Théâtre de la Tempête de la Cartoucherie, Vincennes (Frankreich). Regie: Gilles Gleizes. Übers.: Florence Dupont.
1996: Max-Reinhardt-Seminar, Wien.
1999: Teatro Greco di Palazzolo Acreide (Italien). Regie: Marco Gagliardo. Übers.: Filippo Amoroso.
2000: Kellertheater, Basel (Schweiz). Regie: Achim Wolfgang Lenz. Gemeinschaftsübersetzung.
2000: Teatro Antico di Segesta (Italien). Regie: Walter Pagliaro. Übers.: Filippo Amoroso.
2002: Teatro Maticandelas, Medellín (Kolumbien). Regie: Luigi Maria Musati.
2003/04: Schlosstheater, Moers (Deutschland). Regie: Christina Emig-Könning. Übers.: Bruno W. Häuptli.

¹ Die Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zu beachten ist, dass einige der angegebenen Daten nur auf Internetrecherche beruhen und nicht genauer überprüft werden konnten. Nicht aufgenommen sind Produktionen, in denen der Text Senecas nicht im Vordergrund stand, sondern nur mit einbezogen war.

2004: Seminar für Lateinische Philologie der Universität Bonn. Regie: Christoph Pieper, Tim Dautzenberg. Zweisprachig. Übers.: Studenten (mit Auszügen aus Christa Wolf, *Medea. Stimmen*)

Oedipus

1994: Die in Debt mit Nightwood Theatre, Toronto. Regie: Sarah Stanley. Übers.: Ned Dickens.
 1998: Opéra-Comédie, Montpellier. Regie: Jean-Claude Fall. Übers.: Florence Dupont.
 2000: Sydney Theatre Company. Regie: Barrie Kosky. Übers.: Ted Hughes.
 2000: Parco Archeologico di Baratti e Populonia (Italien). Regie: Giuseppe Pambieri.
 2002: versch. Theater in Großbritannien. Regie: Michael Chase. Übers.: Ted Hughes.
 2002: Festival del Teatro Classico di Veleia und Plautus Festival in Sarsina (Italien). Regie: Beppe Arena.
 2005: Théâtre de la Tempête de la Cartoucherie, Vincennes (Frankreich). Regie: Sylvain Maurice. Übers.: Florence Dupont.

Agamemnon

1995: Théâtre des Quartiers d'Ivry, Paris. Regie: Adel Hakim.
 1995: Istituto Nazionale del Dramma Antico, Segesta (Italien). Regie: Daniela Ardini. Übers.: Vico Faggi.
 2005: Teatro Greco, Tindari (Italien). Regie: Giuseppe Argirò.

Thyestes

1994: The Green Room, Manchester und Royal Court Theatre, London. Regie: James MacDonald. Übers.: Caryl Churchill.
 1994: Amandiers, Nanterre. Regie: Jean-Pierre Vincent.
 1995: Théâtre des Quartiers d'Ivry, Paris. Regie: Adel Hakim. Übers.: Florence Dupont.
 1998: Rom (im Rahmen von Feierlichkeiten zum 2000. Geburtstag Senecas). Regie: R. Cappuccio.
 1999: Théâtre de Gennevilliers (Frankreich). Regie: Sylvain Maurice. Übers.: Florence Dupont.
 2000: Teatro Brancaccio, Rom. Übers.: Sylvano Bussotti.
 2001: Nationaltheater Mannheim. Regie: Laurent Chétouane. Übers.: Durs Grünbein.
 2001: Stuttgarter Schauspielhaus. Regie: Stephan Kimmig. Übers.: Hugo Claus.
 2003: Raleigh Ensemble Players. Regie: Glen Matthews. Übers.: Caryl Churchill.

Hercules Oetaeus

1996: Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (Frankreich). Regie: Jean-Claude Fall.

Octavia

1998: Rom (im Rahmen von Feierlichkeiten zum 2000. Geburtstag Senecas). Regie: M. Cava.