

Die Composition der Chorlieder Senecas.

In der reichen Litteratur unserer Tage über die Entwicklung der Bühne und des Bühnenspiels werden Senecas Tragödien mit Stillschweigen übergangen¹; und doch fließen unsere Quellen für das jüngere Drama nicht so reichlich, dass wir eine compacte Masse römischer Tragödien, sei ihr Kunstwerth noch so gering, bei Seite lassen dürften wenn es sich um die Geschichte der Formen handelt. Die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, sie liegt sogar nicht sehr ferne, dass uns diese Stücke die Endpunkte einer Entwicklungsreihe kennen lehren, die 400 Jahre früher vor unseren Augen beginnt.

Seneca hat seine rhetorischen Umbildungen griechischer Tragödien nach den Originalen gemacht, nach Euripides Sophokles und wenigstens in einem Falle (Agamemnon) nach einem jüngeren Tragiker. Mit der altrömischen Tragödie hatte er durchaus keinen Zusammenhang (Plaut. Forsch. S. 24); doch wahrscheinlich mit Varius und gewiss mit Ovid, der auch schwerlich an die archaisch-römische, vielmehr an die moderne griechische Art und Kunst sich angeschlossen hatte. Indessen haben wir wie von der Tragödie Ovids so auch von der des Ennius und Accius als Kunstgebilden keine ausreichende Vorstellung und können uns, um über die Zusammenhänge etwas zu erfahren, nur an die Beobachtung der erhaltenen Tragödien halten.

Ueber die Art wie Seneca mit dem Material verfuhr, das ihm in seinen Originalen vorlag, habe ich früher zur Genüge ge-

¹ Ausser Bethe und Reisch nenne ich Christ (Sitzungsber. der Bayer. Akad. d. W. 1894 S. 17. 25 ff.) und Capps, The chorus in the later greek drama with reference to the stage question (Amer. Journ. of Archaeol. X 287). [Bei der Correctur kann ich noch auf Roberts Bemerkungen im Hermes 32 S. 451 f. verweisen].

handelt; das ganze Verfahren, durch welches eine neue Species der Tragödie hervorgebracht wurde, die Verstümmelungen und Aufblasungen, die Ersetzung des Dialogs durch Prunkreden, der Charaktere durch Typen, des Ethos durch Affect, der Handlung durch Momente, des Geistes durch Witz, um nach dem Ersatze für Schönheit und Poesie nicht zu fragen, all das erklärt sich aus den Forderungen der Stilperiode, in der Seneca stand, durch sie bestimmt und ihren Gang bestimmend. Dagegen sind die Veränderungen der Kunstform den Originalen gegenüber nicht aus rhetorischer Absicht zu erklären; sie weisen in eine andere Linie regelmässiger Entwicklung.

Die von Seneca in der Regel angewendete Form des Prologs stellt, wie ich an anderer Stelle bemerkt habe (Plaut. Forsch. 196), die letzte Weiterbildung der von Euripides zur Regel gemachten, in der neuen Komödie fortwirkenden Art das Drama einzuleiten dar. Es ist die bequemste Form: auf eine exponierende Rede folgt gleich das erste Chorlied, nach diesem beginnt die Handlung. Nur die Phaedra (wie die Octavia, vgl. a. a. O. 194) beginnt mit Monodie, genügend erklärt wie es scheint durch die lyrische Partie im Eingang des erhaltenen euripideischen Hippolytos; die folgende Rede mit Gespräch gehört noch zur Exposition. Der Thyestes hat ein Eingangsgespräch dämonischer Figuren, wie es aus Euripides und Philemon bekannt ist (a. a. O. 183). Wir haben es also nicht mit willkürlicher Erfindung einer neuen Form, schwerlich mit selbständiger Weiterführung einer vorhandenen zu thun, vielmehr ist es sehr wahrscheinlich, dass Seneca sich einer im jüngeren Drama lebendigen Entwicklungsphase angeschlossen hat.

Dasselbe lehrt die bei Seneca herrschende Eintheilung der Tragödie in fünf Akte¹. Man darf diese nicht (wie es mir S. 209 möglich schien) aus dem Anschluss an die horazische Lehre erklären; denn zu den allgemeinen Lehren der ars poetica stellt sich Seneca vielfach in schroffen Widerspruch; er handelt sowohl dem *ne coram populo pueros Medea trucidet* wie dem *ne quid medios intercinat actus* so deutlich entgegen wie nur möglich. Aber auch sonst wäre eine Erklärung zu verwerfen, die über einer zufällig erhaltenen speciellen Uebereinstimmung den allgemeinen Zusammenhang übersähe. Denn wie gross die Rolle ist,

¹ Plaut. Forsch. 205 ff. Ribbeck Gesch. d. röm. Dichtung III 82 sieht das Lied Oed. 980, wohl mit Recht, nicht als Zwischenaktslied an.

die der Theorie von den fünf Akten im jüngeren Drama zukommt, wird immer deutlicher. Es ist eine auf parallelen Bau und beschränkende Uebersichtlichkeit der Composition ausgehende rein technische Construction, wie sie einer verflachten und in äusserlicher Regel ihr Heil suchenden Kunstübung ansteht. Seneca giebt uns die Proben dieser letzten Kunstform der Tragödie, und zwar unter Verwendung des Chors.

Der Chor hat in Senecas Tragödien hauptsächlich das Geschäft, die vier Zwischenakte mit Liedern auszufüllen¹. Diese Lieder knüpfen, ausdrücklich oder nur durch ihren Inhalt, an die Handlung an, aber sie werden dann meist allgemein; selten gehören sie materiell zur Handlung, wie der Hymenäus der Medea (56), selten zeigt der Chor in seinen Liedern menschliche Theilnahme an dem was vorgeht². Die Chöre sind in der Regel nicht charakterisirt, meist nicht einmal als männlich oder weiblich; eine Ausnahme bilden die Chöre der Kriegsgefangenen (in Troades Agamemnon Hercules Oet.), die als handelnde Personen erscheinen; auf eine Stufe mit ihnen treten die Kalydonierinnen im Hercules Oet. (581 sq.)³. Der Chor verschwindet nach dem letzten Zwi-

¹ Diese Bemerkungen waren geschrieben, als mir C. Lindskogs 'Studien zum antiken Drama' zuzugingen. Lindskog handelt II S. 32 ff. vom Chore Senecas, meiner kurzen und in einem Punkte unrichtig gefassten Bemerkung Plaut. Forsch. 86 widersprechend; er wird jetzt finden, dass unsere Anschauungen von der Rolle des Chors im Grunde nicht verschieden sind. — Herc. f. 520—523 zu athetiren geht nicht an, da 519 kein Abschluss sondern ein Anfang ist. Das Lied ist eingeschoben, um die Fünzfzahl der Akte herzustellen.

² In Medea (der Heldin feindlich) und Thyestes, wie auch in der Octavia, mehr als in den übrigen Stücken. Vielleicht ist darin der Einfluss des Varius und Ovid zu spüren.

³ Der Chor des angedichteten Theiles ist ganz unpersönlich. Zu Med. 75 und 93 hat Bentley beigezeichnet *Chorus virginum* (Fleckeisens Jahrb. 1882, 488), das erstmal irrthümlich statt *iuvenum*. Dass diese Vertheilung des Hymenäus vom Dichter beabsichtigt war (so dass nur Einleitung und Schluss vom ganzen Chor gesungen werden), ist sehr wahrscheinlich; die folgenden Lieder aber haben gar keine Charakterisirung. Den Chor der Phaedra ist man geneigt als Frauenchor aufzufassen (Lindskog S. 33), aber v. 790 *solliciti* und 824 *quid sinat inausum feminae praeceps furor?* (828). Den ersten Chor im Agamemnon scheinen mykenische Jungfrauen zu bilden. Der Chor des Thyestes wünscht, dass seine Lebenszeit verlaufe *nullis nota Quiritibus* (396); vgl. 876. 879.

schenakte; am Schlusse der Troades wird er zum Abzuge aufgefordert, aber ein Schlusslied singt er nur im Hercules Oet. und der Octavia (also beide Lieder nicht von Seneca).

Ein Chor, der an der Handlung nur äusserlich theilnimmt, aber Zwischenaktlieder singt: es ist durchaus das Bild, das Aristoteles an der bekannten Stelle vom Chor der nacheuripideischen Tragödie entwirft¹. In Euripides' späterer Zeit finden wir diese Entwicklung darin vorbereitet, dass die Bedeutung der Chorlieder, wenn auch nicht des Chores zurücktritt. Für den weiteren Abstieg des jüngeren Dramas in der von Aristoteles angegebenen Richtung geben uns (da der Rhesos auf die ältere Weise zurückgreift) Senecas Stücke den Beleg und die Proben.

Die Lieder gehen bisweilen in die Ankündigung der neu auftretenden Personen aus, wobei auch der Akt gleich durch eine Frage eingeleitet werden kann, sei es in lyrischem Masse (Oed. 911 Herc. O. 700, auch 1128 und Oct. 778) sei es in Senaren (Phaed. 358. 989. 1154 Ag. 408, vgl. Herc. O. 1607; ähnlich Oed. 205)². Verschieden davon sind ein paar Stellen, an denen der Chor gradezu in epischer Form über den Fortgang der Handlung berichtet: Phaed. 824 Ag. 710. 775³. Aehnlich, aber durch die Blindheit des Oedipus motivirt (vgl. Lindskogs S. 45), ist Oed. 1004. 1040. Sonst beschränkt sich die Theilnahme des Chors an der Handlung auf vereinzelt Fragen an den Boten oder sonst eine Person die ihm etwas zu berichten hat (Tro. 166 Med. 879 sq. Phaed. 1244 sq. Thy. 623 sq., vergl.

¹ Ar. poet. c. 18 καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὡσπερ Σοφοκλεῖ· τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἄδόμενα (οὐδὲν) μάλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν. διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἔδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὄλον;

² Herc. f. 204 geht die lyrische Ankündigung in einen Senar aus, in Nachahmung von Eur. Her. 1028 sq.

³ Diese Stilwidrigkeit scheint mir mehr als irgend eine allgemeine Erwägung dafür zu sprechen, dass die Stücke nicht zur Aufführung bestimmt waren. — Die Frage ist nicht zu entscheiden, wie auch Lindskogs Behandlung S. 48 ff. zeigt. Er polemisiert dort gegen eine Ansicht von mir, deren Gegentheil ich vertreten habe (Sen. trag. I 76. 82). Meine Bemerkungen über die Personenbezeichnungen hat Lindskog (56 ff.) missverstanden.

Herc. O. 1607 sq. Oct. 780 sq.)¹; der Chor schweigt stets wenn mehr als eine Person aufgetreten ist². Dazu kommen endlich als wirklich in die Handlung verflochtene Personen die weiblichen Gefangenenchöre in Troades (67) Agamemnon (586) Hercules Oet. (104), die mit der vornehmsten Gefangenen (Hecuba, Cassandra, Iole) im Wechsel Klagelieder singen³; ein Gespräch folgt darauf Agam. 693.

Darin entfernt sich die Spielart der ausgehenden Tragödie, deren Typen uns Seneca liefert, von der durch Euripides eingeleiteten Entwicklung, dass diese Gesänge 'von der Bühne' einen sehr beschränkten Raum einnehmen⁴. Ebenso die Monodien: nur Tro. 705 Med. 771 Phaed. 1 Thy. 920 erscheinen Einzellieder, dazu die längeren Einzelpartien der Wechsellieder (wie Herc. O. 173); in dem angedichteten Abschnitte des Herc. O. singt Alcmene zwei Monodien (1863, wahrscheinlich ohne Theilnahme des Chors, und 1944); in der Octavia herrscht Gesang ἀπὸ σκηνῆς und κομμός überhaupt in der Weise vor wie es von der jüngeren Tragödie zu erwarten war (Monodien 1. 201. 646), hier ist auch das einzige Duett dieser 10 Stücke: 57—99. Es ist offenbar, dass die Octavia nicht einzig von Seneca abhängig ist, sondern auf einen reicheren Vorrath an dramatischen Produkten und mannigfaltigere Abstufungen der Kunstform hinweist als die Schablone Senecas erkennen lässt.

Immerhin beweisen auch bei dieser verschwindend geringen Theilnahme des Chors an der Handlung die Scenen, in denen der Chor mit einer Person redet oder Wechsellieder singt, dass auch in diesen Stücken Chor und Schauspieler auf gleichem Boden agiren⁵. Senecas Stücke sind, gleichviel ob für Aufführung

¹ Singulär sind die 3 kurzen Zwischenlieder, mit denen der Chor die Rede Herc. O. 1131 sq. unterbricht (in dem angedichteten Theile). Auch in dem ausgeführtesten Gespräch (Thy. 623 sq.) redet der Bote den Chor nicht mit einer charakterisirenden Bezeichnung an.

² Ebenso Lindskog S. 43. Freilich ist es hiernach bedenklich, Herc. f. 1032—1034 dem Chor zuzutheilen (S. 47).

³ Auch Oct. 877 sq., vgl. 646, der Chor mit Octavia, vielleicht Herc. O. 1863 sq. mit Alcmene; Thy. 920 sq. ist Monodie.

⁴ Vgl. Die plaut. Cantica und die hellenist. Lyrik, in *Abh. d. Gött. Ges.* 1897, S. 78.

⁵ Agam. 586 *sed ecce, turba tristis incomptae comas Iliades adsunt, quas super celso gradu effrena Phoebas entheas laurus quatit.*

bestimmt oder nicht, für die römische Bühne gedacht, die für Chor und Schauspieler Platz hatte; sie könnten natürlich auch vor dem hellenistischen Proskenion gespielt werden.

Auf einem anderen Wege führt die metrische Form der Chorlieder zu demselben Ergebniss wie ihre dramatische Verwendung. Seneca hat nach den, zumeist erhaltenen, Originalen gearbeitet, aber er hat ihnen weder das metrische Material noch die Composition der Lieder nachgebildet. In den von ihm angewendeten metrischen Formen kann man drei grosse Gruppen unterscheiden. Erstens die Kurzverse, die er statt der $\sigma\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ $\xi\acute{\xi}$ $\delta\acute{\omicron}\mu\acute{\omicron}\iota\acute{\omega}\nu$ setzt: anapästische, glykoneische, jambische. Das System ist völlig aufgegeben, selbst die Katalexis¹. Die Glykoneen sind für uns die ersten seit Glykon, die anapästischen und jambischen Dimeter treten mit den plantinischen zusammen, obwohl Seneca mit Plautus selbstverständlich keine directe Berührung hat: dies wie jenes weist auf hellenistische Technik². Zweitens die nach horazischer Technik geformten lesbischen Verse (sapphische und asklepiadeische), wozu die epodischen Verse (Trimeter + Dimeter) Med. 771 treten. Drittens die fast ganz aus horazischen Elementen nach der Schultheorie (Caesius Bassus) selbstgebildeten Verse in Oedipus und Agamemnon³. Dazu einige Hexameter.

Die Lieder bestehen zum Theil aus einer einzigen Versart, zum Theil sind Gruppen verschiedenen Metrums in einem Liede verbunden, z. B. 45 sapphische Elfsilbler und 20 Glykoneen Herc. f. 830, 19 Asklepiadeen 18 Glykoneen 17 Asklepiadeen 6 Hexameter Med. 56, 4 und 11 Sapphiker mit Adonien 8 Asklepiadeen 3 daktylische Tetrameter 59 Asklepiadeen Phaed. 736. Solche Buntheit soll augenscheinlich die Mannigfaltigkeit der griechischen Chorlieder aufwiegen. Noch offener liegt die Absicht vor in den selbsterfundenen Versen, die gradezu an die Stelle der freien Gebilde der griechischen Chorlyrik zu treten bestimmt sind.

Wenn wir nun einen Blick auf die Composition der aus

¹ Kein paroemiacus; Herc. O. 1060 ein pherecrateus, in dem angedichteten Theile. Med. 849 sq. Anacreonteen, dreimal katalektisch ausgehend. Die daktylischen Tetrameter Med. 761—763 und Herc. O. 1947—1962 mit Synaphie (ausser 1953.4), Oed. 449—465 die einzelnen isolirt.

² Abh. d. Gött. Ges. a. a. O. 68. 71.

³ Meine Erörterungen in Sen. trag. I (6. u. 7. Kap.) setze ich hier natürlich voraus.

diesem Material hergestellten Lieder werfen, so ergibt sich sofort der wesentliche Unterschied von den $\sigma\acute{\tau}\alpha\sigma\iota\mu\alpha$ des Euripides und Sophokles: die Lieder Senecas haben weder Strophen noch Responion. Dies gilt aber nicht nur für die dritte (und natürlich die erste) Gruppe, es gilt auch für die vollständigen Verse der horazischen Metrik.

Richtige horazisch-lesbische Strophen leiten das Lied Med. 589 ein: auf 7 sapphische Strophen folgen 7 achtzeilige, durch adonius beschlossen. Dieses Lied steht durch seinen strophischen Bau isolirt unter den übrigen. Etwas wie eine lesbische Strophe findet sich noch Phaed. 1128—1131 (zwischen 5 anap. Dimetern und einer grösseren anap. Partie, der als Schluss des Liedes 5 sapphische Elfsilbler folgen): die Strophe *quis nulla gracilis* mit Umdrehung der beiden letzten Kola¹. Sonst sind adonii unter die sapphici verstreut, aber an willkürlich gewählten Stellen, wie mit Absicht nicht am Schlusse (Oed. 110: 13 + ad., 8 + ad., 11 + ad., endlich 9 ohne ad., Tro. 814: 11 + ad., 9 + ad., 14 + ad., 10 ohne ad.; Phaed. 736: 4 + ad., 11 + ad., dann Asklepiadeen; Tro. 1009: 8 + ad., 38 ohne ad.) oder ein adonius schliesst das Lied oder die Gruppe (Thy. 546: 76 + ad., vgl. Oed. 416 Herc. O. 1518) oder eine grössere Gruppe besteht nur aus Elfsilblern (Phaed. 274: 51 oder 49; Herc. f. 830: 45). Wie Seneca die sapphische Strophenform aufgegeben hat, so hat er auch seine Asklepiadeen nicht mehr nach Massgabe der horazischen $\kappa\omicron\iota\nu\acute{\alpha}$ γενικά gebaut. Hier ist der Gegensatz ebenso offenbar: während bei Horaz nur das eine Gedicht IV 8 nach der Ueberlieferung eine nicht durch 4 theilbare Zahl von Versen enthält, ist unter den asklepiadeischen Liedern und Liedabschnitten Senecas nur Herc. f. 524—591 durch 4 theilbar (68 Asklepiadeen; vgl. die 8 Askl. Phaed. 753), während Tro. 371 aus 38 (der schliessende Vers ein halber: *quo non nata iacent*), Thy. 122 aus 54, die beiden Abschnitte Med. 56 und 93 (gesondert durch 18 Glykoneen 75—92) aus 19 und 17², Phaed. 764 aus 59³ Asklepiadeen besteht.

¹ Wiederum variirt, nämlich statt des pherecrateus am Schlusse das 2. Kolon des hendecasyllabus sapph., Oed. 409 sq. unter den $\lambda\epsilon\lambda\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha$.

² Die Zahl 17 kann ich freilich nicht für sicher halten, da ich auch heute nicht verstehe, wie v. 99—101 sich an 93—98 anschliessen mögen; auch v. 75—92 werden Braut und Bräutigam gepriesen (vgl. Vahlen Ueber die Anfänge der Heroiden des Ovid S. 5).

³ Der glyconeus v. 783 *lascivae nemorum deae*, in den interpo-

Ich habe, wie es nicht anders sein konnte, früher (Sen. trag. I 146) diese Abweichung von der horazischen Technik nicht anders zu erklären vermocht, als indem ich das Aufgeben der sapphischen Strophen auf Willkür (wie die responsionslose Formung der freien Verse), das der κοινὰ γενικά auf Unkenntniss zurückführte. Ueber Willkür lässt sich nichts ermitteln; Unkenntniss wichtiger Bildungsformen empfiehlt sich nicht einem Manne zuzutrauen, der, wie diese Tragödien überall erkennen lassen, mitten in der Schultechnik steht. Es bedarf jetzt keiner solchen Auskünfte mehr, da durch die Entdeckungen der letzten Jahre die Ursache auch dieser auffallenden Erscheinung am Tage liegt¹.

Die durch die delphischen Steine (und die Seikilosinschrift) bezeugte Abhängigkeit der Melodienführung vom Wortaccent ist nur denkbar unter der Voraussetzung, dass der strophische Bau der Lieder aufgegeben ist. Jene Steine sind aber nicht die Zeugen einer vereinzelt musikalischen Richtung; sie haben uns im Gegentheil die Strophelosigkeit der euripideischen Monodien und κομμοί der letzten Periode sowie des jüngeren Dithyrambus erst verstehen gelehrt. Die plautinischen Cantica haben sich als eine Fortsetzung der unter der Herrschaft der modernen Musik astrophisch gewordenen hellenistischen Bühnenlyrik erweisen lassen. In diese Reihe treten nun die Chorlieder, die Monodien und Wechsellieder Senecas. Das Moment in dem er von Horaz abweicht ist eben das, durch welches er sich der Technik des modernen griechischen Bühnenliedes angleicht. Die Versarten, die nur in Strophen existiren, bildet er theils κατὰ στίχον, theils streut er regellos Clauseln ein, die eigentlich Strophenclauseln sind, oder er lässt kurze ungleichmässige Gruppen mit einander abwechseln; das wesentliche an all diesen Aenderungen im Vergleich zur horazischen Technik ist die Aufhebung der Strophenform, wie die Aufhebung der Systemform das wesentliche an seiner Bildung der Anapäste. Die Verse aber die er selbst erfindet bildet er als λελυμένα, ohne Frage in der Absicht, damit ein Aequivalent für die Formen der chorischen Lyrik zu bieten. In den aristotelischen Problemen (19) werden die eigentlichen Chorlieder noch als ἀντίστροφα bezeichnet; es ist an sich wahrscheinlich, dass

lirten Handschriften zu einem priapeus erweitert (nach dem Muster von 1130. 1131, vgl. Agam. 636. 637), ist ein beigeschriebener Parallellers, der das Gefüge von 782. 784 stört.

¹ Zum Folgenden vgl. Abh. d. Gött. Ges. a. a. O. 77.

auch diese, die *στάσιμα*, dem Beispiele des Dithyrambus gefolgt sind: Senecas Chorlieder können als Beleg für diese letzte Phase der Bühnenlyrik gelten.

An die Stelle der aufgegebenen strophischen Responion ist in der euripideisch-hellenistischen Lyrik ein anderes Ordnungsprincip getreten, die Gliederung des Liedes nach metrischen Perioden, die zugleich Perioden des Inhalts sind. Wie in den euripideischen Monodien und im Grenfellschen Liede so ist in den plantinischen Cantica dieses Prinzip durchweg beobachtet¹; leicht zu sehen ist, dass es auch in der Composition von Senecas Liedern waltet. Es genügt, auf die Lieder Phaed. 736 und 1123 und Med. 56 zu verweisen, in denen mannigfaltige, doch gangbare metra verwendet sind, und auf die Lieder in denen die freierfundenen Verse auftreten. Unter diesen ist das bunteste, das am entschiedensten den Anspruch erhebt die hellenistische Polymetrie zu ersetzen, Oed. 403—508. Das Lied zerfällt in vier Theile, deren jeder durch eine Gruppe von Hexametern, und zwar in steigender Zahl (2, 3, 4, 5) eingeleitet wird, worauf 6 Hexameter das Ganze schliessen: I a) Aufforderung zum Bacchusfeste: 2 Hex.; b) Herbeirufung des Gottes — 412: freie Masse; c) preisende Schilderung — 428: freie Masse, in sapphici ausgehend, Schluss adonius. II a) Silen und die männlichen Myster: 3 Hex.; b) die Mänaden und Agaue — 444: Anapäste. III a) Ino und Palaemon: 4 Hex.; b) die tyrrhenischen Seeräuber — 466: daktylische Tetrameter, durch einen Hexameter beschlossen. IV a) die Eroberungszüge — 487: zuerst 5 Hex., dann freie metra, das anaphorische *sensere* (471. 472) verbindet beide Gruppen, doch so dass *sensere* 472 mit Nachdruck neu anhebt; b) die Hochzeit mit Ariadne — 503: freie metra; sowohl a als b schliesst mit dem Doppelkolon --o-- oo--o--o, mit dem die freien Masse beginnen (472). V Abschluss: 6 Hexameter. Das Lied 709—763 hat 2 zweitheilige Abschnitte (I freie metra, II Anapäste; I a bis 723, II a bis 750); Agam. 589: I Betrachtung — 611; II Iliupersis: a) allgemein — 626, b) das Pferd — 637, c) der Einzug — 648, d) die Zerstörung — 658: I und II a b in freien Massen (II a und b mit *vidimus* und gleichem Rhythmus beginnend), c d anapästisch. Agam. 800, ganz in freien Massen, Lied auf Hercules: Geburt — 828, die Thaten in Ab-

¹ Abh. d. Gött. Ges. a. a. O. 79 ff. 111.

schnitten (— 834—841—847—858—862—866), zuletzt die Zerstörung Trojas.

Die Composition dieser Lieder ist von derselben Art wie die der euripideischen Monodien, des Grenfellschen Liedes, der Cantica des Plautus. Es ist damit hinlänglich erwiesen, dass auch Seneca in der Continuität des junggriechischen Dramas steht; wie die Anlage der Stücke und die Stellung des Chors so erweist es die Composition der Lieder: von Horaz nimmt er die Mehrzahl der Versformen herüber, aber aus dem griechischen oder griechisch-römischen Drama seiner Zeit die Liedformen. Eine solche Formentwicklung in bestimmter, durch die Geschichte der Chormusik gegebener Richtungslinie kann nicht rein litterarisch sein, sie muss sich innerhalb des Lebens der Bühne vollzogen haben, sie hängt nothwendig mit den Regeln und Gewöhnungen der Aufführung zusammen, gleichviel, wie ich wiederhole, ob grade diese Tragödien aufgeführt oder nur gelesen worden sind. Diese Stücke sind somit ein Beweis für die stete Verbindung des Chors mit der Tragödie auch in den späteren Jahrhunderten¹. Es scheint mir dass damit die Möglichkeit, es seien auf dem hellenistischen Proskenion chorlose Tragödien aufgeführt worden, einen Stoss erhält und dass in der Frage, ob überhaupt je auf dem Proskenion Tragödien gespielt worden, ein erhebliches Gewicht gegen Vitruv für Dörpfeld in die Wage fällt.

Göttingen.

Friedrich Leo.

¹ Die 'Phönissen' haben keinen Chor, weil die drei unter diesem Titel vereinigten, miteinander nach Form und Inhalt unvereinbaren Szenen nicht in der Absicht geschrieben sind, Tragödien aus ihnen zu machen. Lindskog hat den unglücklichen Versuch erneuert (S. 63 ff.), die drei Szenen als Theile eines einheitlichen Stückes zu erweisen. Es sollte nicht zweifelhaft sein dürfen erstens, dass die erste Rede des Oedipus und die erste der Iocasta nur als wirkliche Anfangsreden denkbar sind, zweitens dass im ersten Fragment im allgemeinen die Situation des Oedipus auf Kolonos, im zweiten die der Phönissen vorausgesetzt ist. Daraus ergibt sich alles weitere. Ich wiederhole meine Argumente (Sen. trag. I 75—82) nicht, die unwiderlegt und wie ich meine nicht zu widerlegen sind, sondern füge nur das neue hinzu, dass die erste und dritte Scene, als Anfangsszenen von Tragödien gedacht, der Prologtechnik dieser Stücke widersprechen. Ferner habe ich zu bemerken, dass ich früher (S. 77 und 82) diese Szenen Suasorien genannt habe, um mit einem Schlagwort ihre rein rhetorische Absicht zu bezeichnen, aber natürlich nicht um zu leugnen dass es dramatische Szenen sind; ich bitte also bei weiterer Discussion, wenn möglich, nicht von dem Schlagwort sondern von der Sache zu reden.