

APARTE

Das dramatische Verfahren und Senecas Technik

*Als Einzelbäumchen beiseite
für Eckard Lefèvre
zum 65. Geburtstag*

Ein angemessenes Verständnis des Beiseite-Sprechens in den Tragödien Senecas ist bisher aus zwei Gründen nicht erreicht worden. 1. Die Vertreter der Auffassung, die kaiserzeitlichen Stücke seien Rezitationsdramen, verurteilten die längeren Aparte-Partien als auf der Bühne unplausibel und daher bühnenfremd. 2. Die vorgelegten Definitionen und Charakteristika des Beiseite-Sprechens waren teils unklar, teils unzureichend. So hat insbesondere der wichtige und einflußreiche Aufsatz von Tarrant¹ einen extremen Sonderfall (der weder in Senecas Dramen noch überhaupt in der antiken Tragödie noch im ernsten Schauspiel vor dem 20. Jh. begegnet) zum Idealtyp des Aparte erklärt, deshalb den Sinn der antiken Entwicklung dieser dramatischen Technik verfehlt und die Beispiele in Senecas Dramen mißdeutet.

Ich versuche hier, diesem Mangel abzuhelfen², und gehe dabei folgendermaßen vor. (1) Zuerst analysiere ich ein auffallend langes Aparte in den *Troades* Senecas. (2) Dann gebe ich eine Definition des Beiseite-Sprechens und im Anschluß daran (3) einen Überblick über sei es ähnliche sei es mit dem Aparte verwechselte dramatische

1) Tarrant (1978). – Die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis am Schluß. Während Monographien und Aufsätze in den Anmerkungen nur mit dem Namen des Verfassers und dem Publikationsjahr bezeichnet werden, erfolgt der Verweis auf Senecakommentare, die ebenfalls im Literaturverzeichnis in voller Form aufgeführt sind, in dieser Form (Beispiel): Fantham, comm. Tro.

2) Die hier vorgelegte Studie bereitet eine Abhandlung über Senecas Bühnenkunst vor und verwendet bereits einige der dort ausführlicher vorzustellenden Termini, nämlich die sowohl nach dem Zeitverhältnis als auch nach ihrer Beziehung auf Bühnenraum/Requisiten oder Schauspieler zu unterscheidenden impliziten Inszenierungsanweisungen (retrospektiv, simultan/komitiv, prospektiv; Bühnen- und Figurenanweisung) oder die ‚Wortmaske‘ (in Analogie zur ‚Wortkulis‘); vgl. unten Anm.12 und S. 415 mit Anm. 52.

Verfahren, Konventionen oder Bauteile. (4) Auf eine Unterteilung des Beiseite-Sprechens in seine Varianten folgt (5) erst eine Übersicht über alle Apartes in den *Troades*, dem Drama Senecas, in dem das Beiseite-Sprechen besonders häufig und ausgeprägt ist, mit Analyse, Variantenbezeichnung und Interpretation und danach (6) eine Aufstellung der Apartes in den anderen Stücken mit entsprechender Erklärung.

Dabei wird sich zeigen, daß eine solche dramaturgische Interpretation („performance criticism“ oder „production criticism“) eines Detailverfahrens dramatischer Technik eine Reihe anderer und anderweitig schon beobachteter dramatischer Verfahren Senecas einbeziehen kann und muß und die Erkenntnis auch dieser bereichert. Nach den in Abschnitt (3) behandelten Verfahren wird abschließend (7) noch der in anderer Hinsicht mit dem Aparte bzw. mit dem Wechsel von dialogischer Kommunikation und Aparte (Monolog) ähnliche und vergleichbare Wechsel von Sprechhaltungen und Adressaten in Figurenrepliken und sogar von „Adressaten“ innerhalb monologischer Partien kurz illustriert.

1. Das lange Aparte in Senecas *Troades*, v. 642–662

Das in der Tat ganz ungewöhnlich lange Beiseite der Andromacha im dritten Akt der *Troerinnen*, v. 642–662 (= 21 Verse), wird von Zwierlein als bühnenfremd angesehen³.

Da das Aparte eine Theaterkonvention großer Bühnenwirksamkeit ist, es aber Dramen ohne Beiseite-Sprechen gibt, z. B. die von Aischylos und Sophokles und nahezu überhaupt die gesamte attische Tragödie des 5. Jhs. v. Chr., wäre der Anschluß gerade an die spezifische Theaterpraxis des Aparte in einem Rezitationsdrama von vornherein wenig wahrscheinlich. Ein Überblick über die antike Dramatik zeigt eine Entwicklung, in deren Richtung der späteste Autor, eben Seneca, auch am weitesten gegangen ist. Nach ersten Anfängen bei Euripides⁴ (zuerst in seiner *Medea* [431 v. Chr.]⁵, dann in der *Hecuba* [426 v. Chr.]⁶) werden Apartes häufi-

3) Zwierlein (1966) 64.

4) Bains (1977) Analyse von Soph. Phil. 573–581 erscheint nicht plausibel, weshalb sein Schluß (85): „clear evidence that Sophocles was by 409 prepared to use the aside-convention“ kaum begründet ist.

5) Vgl. Bain (1977) 21–23.

6) Vgl. Bain (1977) 13–16; Zusammenstellung der von Bain als sicher betrachteten Apartes bei Euripides: 56.

ger und vielseitiger bei Aristophanes⁷, Menander, Plautus und Terenz eingesetzt⁸; über die nachklassische Tragödie wissen wir in dieser Hinsicht nichts⁹.

Da sich zudem in einer Rezitation die Differenz zwischen dialogischem Reden (Anreden des Dialog-Gegenübers) und Beiseite-Sprechen schwerer darstellen läßt als auf der Bühne¹⁰ und daher Zwiereins Argumentation umzudrehen ist¹¹, bleibt als Aufgabe die dramaturgische Interpretation des Textes daraufhin, wie dieses ungewöhnliche Aparte, in dem sich Seneca so auffällig von der attischen Tragödie unterscheidet, auf der Bühne gespielt, d. h. von der Beiseite-Sprechenden und von ihrem Dialogpartner dargestellt werden kann.

Andromachas Aparte setzt ein, nachdem Ulixes die Drohung ausgesprochen hat, Hectors Grab zu zerstören. Nach seinen Worten *erit admovenda sedibus sacris manus* (v. 641) ist die Annahme nicht schwierig, er gebe vor, seine (Schein-)Drohung sogleich wahrzumachen oder wenigstens das Grab in Augenschein zu nehmen. Jedenfalls wird er von Andromacha fort einige Schritte auf das Grabmal zu machen, das sich im Bühnenhintergrund befindet. D. h., man darf seine Worte zugleich als eine implizite prospektive Figurenanweisung¹² verstehen. Während dieser Entfernung des Ulixes spricht Andromacha ihre Sätze qualvoller Entscheidungsnot in abrupten Richtungswechseln, in fliegender Hast, atemlos.

Diese Erklärung betrifft aber nur die ‚realistische‘ Plausibilisierung dieser Outrierung einer Theaterkonvention. Wichtiger ist ihre dramatische Funktion. Einmal wird Andromacha dargestellt,

7) Das ‚monologische Aparte‘ (vgl. unten S. 419) ist in der Alten Komödie jedoch nicht häufig; vgl. Bain (1977) 94f. und 100.

8) Vgl. Bain (1977) 87–134.154–184; Tarrant (1978) 242–246.

9) Fantham, comm. Tro. 300 sagt, Tarrant habe gezeigt: „extensive asides became part of stage technique in post-classical Greek tragedy“; Tarrant (1978) erwähnt die nachklassische Tragödie nicht, und er selbst geht auch auf den Umfang von ‚asides‘ nicht ein. Er referiert nur (245 Anm. 131), daß Bain (1977) 105–184 zeige, „that asides tend to be longer and more artificial in Roman comedy (especially Plautus) than in the surviving parts of Menander“.

10) Fantham, comm. Tro. 300 behauptet das Gegenteil.

11) Was auch für andere Teile seiner Abhandlung gilt; vgl. z. B. Lefèvre (1968) 786: „Und was die Unklarheit des szenischen Geschehens angeht, so lassen sich viele der vorgebrachten Argumente gerade gegen die These des Verf. (sc. Zwiereins) auswerten.“

12) Der Terminus ‚Figurenanweisung‘ bezeichnet eine schauspielerbezogene Inszenierungsanweisung. Die impliziten Inszenierungsanweisungen des antiken Theaters teile ich nach ihrem relativen Zeitbezug ein in prospektive, simultane (komitative) und retrospektive Inszenierungsanweisungen.

wie sie in ihrer Panik die Qual einer nur scheinbaren Alternativenentscheidung zwischen der Ehre Hectors und der Rettung des Astyanax durchleidet, in siebenmaligem Richtungswechsel (nach v. 642–648a in 1. v. 648b–650, 2. v. 651–653a, 3. v. 653b–655a, 4. v. 655b–656, 5. v. 657, 6. v. 658, 7. v. 659–662) und immer kürzer werdenden Redestücken (nach $6\frac{1}{2}$ Versen die Folge von $2\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, 2, $1\frac{1}{2}$, 1, 1 und zum Abschluß 4 Versen). Im Kontext der „Erpressungs- und Marterszene“¹³ des dritten Aktes wird man darüber hinaus damit rechnen können, daß Ulixes aus der Entfernung die gequälte Witwe und Mutter kalt und aufmerksam beobachtet, ein gehetztes Wild, das sich selbst noch weiter in die Enge treibt.

2. Definition des Beiseite-Sprechens

Unter Beiseite-Sprechen verstehe ich ein dramatisches Verfahren, für das ich zunächst die Definition von Bain (1977) übernehme: Ein Aparte ist jede Äußerung einer Figur in Gegenwart einer anderen, die von der anderen nicht gehört werden soll und von dieser der Konvention nach auch tatsächlich nicht oder nicht richtig gehört und verstanden wird¹⁴.

Ich verdeutliche diese Definition aber einengend in der Weise, daß das Beiseite eine Kommunikationssituation unterbricht oder stört. Daher schließe ich Auftrittsankündigungen, Auftrittsmonologe und diejenigen monologischen Partien (sowohl der Figur, die den Auftrittsmonolog gesprochen hat, als auch der Figuren, mit denen sie danach in Dialog tritt) aus, die Auftrittsmonologen folgen können (vgl. unten S. 407 ff.). Denn diese gehen einem Dialog voraus, sind nicht ein Ausbrechen aus einem Miteinander in ein ‚Beiseite‘ und bedürfen keiner zusätzlichen Intention des Nicht-

13) Vgl. Friedrich (1953) 66.

14) Bain (1977) 17 (ergänzt um 57): „When X and Y are on stage together, an aside is any utterance by either speaker not intended to be heard [gemeint ist offenbar: ‚intended not to be heard‘] by the other and not in fact heard or properly heard by him“; „the other person or persons who happen to be on stage at the time must be supposed not to hear, or at least not to apprehend, what is being said“. Vgl. 95: „One should only consider asides those remarks which cannot with equanimity be heard by other characters, only words which the speaker seeks to conceal and keep to himself.“ Vgl. 103: Zu einem aside gehört: „it would make a difference to the action if the person about whom the remark was uttered heard the remark.“ Aristophanes, Nub. 731 ist kein aside, sondern ein Selbstgespräch, dazu vor Dialogbeginn, dem keine Absicht, vom Gegenüber ungehört zu bleiben, zugrundeliegt (Bain 96).

gehörtwerdens, da die Sprecher noch ‚beiseite‘ stehen¹⁵. Ebenso ist mit der gegebenen Definition der Kommentar beim Abgang einer Figur ausgeschlossen, da er einem Dialog folgt und die abgehende Figur als nicht mehr mithören könnend gedacht ist, es einer eigenen Intention des Sprechenden vom Abgehenden weg nicht bedarf (vgl. unten S. 413f.). Weiter sollte nicht mit dem Aparte verwechselt oder ihm subsumiert werden die Beschreibung simultanen stummen Spiels (‚dumb show‘, Pantomimus) auf der Bühne. Denn das Sprechen der beschreibenden Figur ist weder Kommunikationsunterbrechung noch von der Intention geleitet, von der stumm agierenden Figur nicht gehört zu werden. Vielmehr bedarf es kaum der Konvention, um den Zuschauer verstehen zu lassen, daß die beschriebene Figur gewissermaßen von vornherein von ihrer Handlung absorbiert ist und Worte anderer gar nicht zu ihr dringen¹⁶.

Bain¹⁷ und Tarrant¹⁸ unterscheiden zwischen ‚reinem‘, ‚strikttem‘, ‚konventionellem‘ bzw. ‚voll entwickeltem‘ Aparte¹⁹ und einer uneigentlichen Vorläuferform, die ohne Benennung bleibt. Unter der voll entwickelten reinen Form versteht Tarrant das Aparte, das mit ‚Aufhebung der dramatischen Zeit‘ (‚suspension of dramatic time‘) einhergehe bzw. mit dem, was Bain ‚das Einfrieren der Handlung‘ (‚freezing of the action‘) nenne²⁰. Er erklärt dazu, in diesem Fall werde das ‚aside‘ ‚von der/den anderen an-

15) Bain (1977) 61 und 66 zählt auch die monologischen Partien nach Auftrittsmonologen zu den Apartes.

16) Weitere gelegentlich als Aparte bezeichnete dramatische Verfahren, die ich aber aufgrund der obigen Definition ausschließe, sind etwa: die Vereinbarung zweier Figuren *sotto voce* zu sprechen, damit sie von einer dritten nicht gehört würden (bei dem von Bain [1977] 81–86 behandelten Fall kommt noch hinzu – was Bain allerdings gerade leugnet – daß die dritte Figur eben dieses Gespräch hören soll); die Kommentare eines Lauschers (Bain [1977] 90f., 105ff.): Diese sind insofern kein aside, als der Zuschauer sich für den Lauscher und seine Stimme von der Konvention einen anderen Ort vorgeben läßt; monologisch-exklamatorische Partien: Diese haben zwar kein dialogisches Gegenüber, werden aber ohne Verbergungsabsicht geäußert.

17) Bain (1977) 15: „Admittedly Hecuba’s remarks [sc. in Euripides’ *Hecuba*] do not constitute what might be considered the purest form of aside.“ Er verweist (Anm. 3) auf Wolfgang Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin 1926, 30: „kein rein technisches Beiseite“.

18) Tarrant (1978) 242–246.

19) „pure aside“, „aside in pure form“, „purest form of aside“, „aside in the strictest sense“, „conventional aside“, „fully-developed convention of asides“.

20) Tarrant (1978) 242 mit Anm. 126; Bain (1977) 70 gebraucht diese Formulierung tatsächlich im Zusammenhang mit dem ‚aside‘, obwohl seine Definition (vgl. oben Anm. 14: „... or [not] properly heard by him“) das nicht erlaubt; vgl. auch

wesenden Person/-en nicht bemerkt‘; es gebe hier kein Zeichen, daß ‚die andere Person auf der Bühne die gesprochenen Worte wahrnehme‘ („is aware of the words spoken“), womit gemeint ist, sie nehme nicht wahr, daß überhaupt gesprochen wird (nicht: daß die Worte nicht verstanden werden). Bei der unentwickelten Form gelte jedoch: ‚dramatische und reale Zeit fallen zusammen‘ („dramatic and real time coincide“)²¹.

Diese Betrachtung stellt die Dinge auf den Kopf. Das macht auch das Fehltriteil über die Apartes im dritten Akt von Senecas *Troades* deutlich²². Da das Aparte Teil der dramatischen Handlung ist und also auch dramatische Zeit verbraucht und zwar nicht nur die dramatische Zeit des Beiseite-Sprechenden, sondern natürlich auch die der ganzen Bühnenhandlung und also auch die (gleiche dramatische) Zeit des Dialogpartners, ist die Annahme einer Aufhebung der dramatischen Zeit und eingefrorenen Handlung („frozen action“) widersinnig. Vielmehr ist die Koinzidenz dramatischer und realer Zeit gerade für das eigentliche Aparte notwendige Voraussetzung. Daß ein Dialogpartner ein Beiseite-Sprechen seines Gegenübers nicht wahrnimmt, bedeutet nicht das Herausfallen dieser Replik aus der dramatischen Zeit und also auch nicht ein vorübergehendes Heraustreten dieser Dramenfigur aus ihrer Existenz und der dramatischen Handlung. Und umgekehrt kann eine Verbergungsabsicht nur Figuren (gleichen Raums und) gleicher Zeit gelten; mit Figuren im ‚freeze‘ verbindet keine dramatische Zeit- und Handlungseinheit eine agierende dramatis persona, und das moderne Experimentieren mit dem Nebeneinander von ‚freeze‘ und Aktion auf der Bühne ist offenbar dem antiken Theater unbekannt.

Andererseits gibt es das Phänomen der Aufhebung dramatischer Zeit und das Einfrieren der Handlung tatsächlich, allerdings bei einem Verfahren, das zwar mit dem Aparte der oben gegebenen Definition eine gewisse Ähnlichkeit hat, aber keineswegs als sein Idealtyp verstanden werden darf.

Die nun folgende Präsentation einiger wichtiger dem Aparte zwar ähnlicher, aber von ihm auszuschließender dramatischer Bauformen und Techniken beginne ich mit diesem Sonderfall.

63 (dort im Zusammenhang mit Auftrittsmonologen): „frozen tableau“ und „standstill“ (sc. of action).

21) Tarrant (1978) 242f.

22) Tarrant (1978) 242; vgl. unten S. 421f.

3. *Aparte-ähnliche dramatische Bauformen und Techniken*

(i) Sprechen qua (fiktiver) Schauspieler

Für eine Klärung des Beiseite-Sprechens gibt Pfister (1997), nicht nur in seinem unmittelbar einschlägigen Kapitel (4.5.3: 192–195), Kategorien an die Hand. Die hier wichtigste ist die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem im Drama (20–22). Denn eine Minimalbedingung des Aparte ist es, daß die gesprochenen Worte nicht an die andere(n) Figur(en) – im folgenden zur Vereinfachung immer nur der Singular – auf der Bühne gerichtet sind. Dies gilt (natürlich: denn das besagt schon der Name) in der Tat ausnahmslos, selbst im Sonderfall des aufgefangenen Beiseite²³. Ebenso gilt aber für jedes Aparte, daß der Zuschauer die Worte versteht und verstehen soll, daß er also nicht nur die Tatsache eines Beiseite-Sprechens wahrnimmt, sondern auch dessen Inhalt auffaßt. Aus diesen beiden Bedingungen folgt, daß die Kommunikation im äußeren System immer vollständig funktioniert, während das für die innere Kommunikation nicht in gleicher Weise gegeben ist.

Von Bain und Tarrant sind nun gerade die abweichenden Bedingungen des hier zu beschreibenden Sonderfalls zu einem Definitionselement des eigentlichen Aparte erklärt worden. Diesen Sonderfall, der nicht als Aparte verstanden werden sollte, nennt Pfister „Aparte ex persona“ und versteht darunter das Sprechen eines Schauspielers (also nicht einer Figur) als (fiktiven) Schauspielers unter vorübergehendem Heraustreten aus seiner Figur und Verlassen seiner Rolle, ‚aus seiner Rolle fallend‘, zum Theaterpublikum hin, eine Illusionsdurchbrechung, wie sie für die Komödie typisch ist²⁴. Pfisters Terminus übernehme ich nicht, weil beide Bestandteile falsch bzw. problematisch sind: ‚ex persona‘ besagt gerade das Gegenteil der intendierten Bedeutung, nämlich (das Sprechen oder Agieren) eben in der Rolle der dramatischen Figur (Person); und es handelt sich nicht um ein Aparte.

Das Heraustreten aus der Rolle und Sprechen als (fiktiver) Schauspieler²⁵ – was Aelius Aristides plastisch ἀφελόντες τὸ προσ-

23) Vgl. dazu Tarrant (1978) 245 mit Anm. 135.

24) Vgl. Pfister (1997) 119; Kraus (1934) 74 ff.

25) Der Ausdruck ‚aus der Rolle fallen‘ ist nicht eindeutig, weshalb ich den Figurenwechsel zur Verdeutlichung hinzufüge. Auch das ‚Beiseite ad spectatores‘ (vgl. unten S. 417 ff.) ist insofern ein ‚Aus-der-Rolle-Fallen‘ (vgl. Kraus [1934] 67),

ωπειὸν nennt²⁶ – ‚unterbricht‘ das Bühnengeschehen und kann, als einer anderen Welt und Wirklichkeit, anderem Raum und anderer Zeit angehörend, aus prinzipiellen oder gewissermaßen ontologischen Gründen auf der Bühne nicht wahrgenommen werden, weil es für sie gar nicht stattfindet, und ist insofern auch kein Beiseite, keine Abwendung aus einer Kommunikation heraus. Hier (und hier allein) liegt daher Tarrants ‚Aufhebung der dramatischen Zeit‘ vor, und das Geschehen auf der Bühne muß währenddessen wie ‚eingefroren‘ wirken.

Im inneren Kommunikationssystem liegt also nicht Nicht-Kommunikation vor, sondern nichts. Dieses Verfahren entspricht der gegebenen Definition des Beiseite-Sprechens insofern nicht, als keine Intention einer Dramenfigur qua Figur gegeben ist.

Dieser Rede-Typ ist Senecas Tragödien fremd. Die einzig in diesem Fall gegebene Aufhebung der dramatischen Zeit allen Belegen von Apartes im dritten Akt der *Troades* bis auf v. 607–618 zuzuweisen und darüber hinaus nur diese Form als eigentlich und ‚rein‘ zu verstehen, wie Tarrant es tut²⁷, ist daher verfehlt. Es wird sich sogar zeigen, daß Seneca sein besonderes Augenmerk darauf richtet, wie die während eines Aparte vergehende (dramatische) Zeit gefüllt wird. Und innerhalb *Troades*, Akt III läßt sich eine derart radikale Differenz von Apartetypen, wie sie Tarrant ansetzt, nicht nur nicht nachweisen, sondern auch eindeutig widerlegen.

(ii) Auftrittsmonolog, Auftrittsankündigung und monologische Partien zwischen Auftrittsmonolog und Dialog

Monologe sind eine durchaus unrealistische Bühnenkonvention²⁸. In Senecas Auftrittsmonologen ist das Artifizielle und Unnatürliche noch gesteigert. Selbst erwartete oder angekündigte Figuren halten bei ihrem Auftritt auf der Bühne in Gegenwart der dort schon Anwesenden einen Monolog. Dabei werden sie von den

als die Worte nicht zur Bühnenhandlung gehören; die dramatische Figur bleibt aber sie selbst.

26) Zitiert bei Bain (1975) 14 mit Anm.3 und so übersetzt: „they remove their masks“.

27) Tarrant (1978) 242: „asides in pure form“.

28) Vgl. Pfister (1997) 185 ff. Vgl. bes. 187: „Im Rahmen einer realistischen und naturalistischen Ästhetik muß [...] der Monolog als Konvention völlig fallen und wird nun auch explizit poetologisch abgelehnt.“

Figuren auf der Bühne nicht gehört, und sie selbst nehmen diese erst später wahr oder werden sogar von diesen erst nach dem Monolog erblickt. Oder eine mit anderen Figuren zusammen auftretende Figur spricht einen Monolog, der von den Begleitern nicht gehört wird.

Dies ist in der Tat so eigentümlich, daß einerseits Zwierleins Befremden in seinem Kapitel „Bühnenfremde Auftrittsmomente“ (A I 9) verständlich, andererseits der Schluß unumgänglich wird, daß eine solche Outrierung einer Bühnenkonvention nur bühnentechnisch plausibel gemacht werden kann. Die auftretende Figur muß ganz in den Vordergrund kommen oder seitlich bei den Kulissen stehen bleiben; dann besteht angesichts der Breite der Bühne eine relativ große Entfernung von den anderen Figuren. Der Monolog der aufgetretenen Figur ist in Rede und Blick wie alle anderen Momente (auf leerer Bühne) auch mehr in den Zuschauerraum als in die Szene gerichtet. Erst nach dem Monolog kommt es zu spezifischer Bühnenbewegung und -blickführung.

Im extremen Einsatz dieser unrealistischen und in der Neuen Komödie üblichen²⁹ Theaterkonvention wird Seneca allerdings noch von Euripides übertroffen, der in seinen *Bakchen* Pentheus aus dem Königspalast auftreten und in Anwesenheit von Teiresias und Kadmos – wobei letzterer dem blinden Seher den Auftritt meldet (v. 210–214) – einen Auftrittsmoment von 33 Versen halten läßt (v. 215–247). Erst danach bemerkt der König die beiden Greise (v. 248–251a: monologisch und auch noch nicht von ihnen wahrgenommen) und redet dann seinen Großvater (v. 251b–254) und Teiresias (v. 255–262) an³⁰.

Der Auftrittsmoment steht als Redeform zwischen Monolog und (monologischem) Beiseite-Sprechen³¹. Mit dem Monolog hat er gemein, daß er einem Dialog vorausgeht, von ihm unterscheidet er sich durch die Anwesenheit der Partner des folgenden Dialogs, so daß hier im Unterschied zum Monolog keine eigene Szene vorliegt. Mit dem Beiseite-Sprechen teilt er die Anwesenheit von Dialogpartnern, von ihm unterscheidet er sich sowohl darin, daß er dem Dialog vorangeht, nicht diesen unterbricht, und die Kommunikation vorbereitet, als auch dadurch, daß das Nichtverstandenwerden nicht aus einer kommunikationsunterbrechenden Inten-

29) Vgl. Bain (1977) 135ff.: Kap. 8, „Conventional Entrances“; 135 Anm. 4: „Zutrittsmomente“.

30) Vgl. Bain (1977) 64f.

31) Vgl. Bain (1977) 61 und 100; Sutton (1986) 40 mit Anm. 63.

tion des Sprechenden hervorgeht, sondern räumlich-physisch (zumindest der Konvention nach) bedingt ist. Dem Auftrittsmonolog kann eine Auftrittsankündigung vorausgehen und können monologische Partien der Überleitung zum Dialog folgen, gesprochen sowohl von der neu hinzugetretenen Figur als auch von der bereits vorher anwesenden³². Beide, Auftrittsankündigung und monologische Überleitung, sind ebenfalls insofern dem Beiseite-Sprechen verwandt, als sie vom jeweiligen Gegenüber nicht gehört werden, und unterscheiden sich wiederum von ihm, weil das Nichtverstandenwerden nicht eigens eine zusätzliche Intention erfordert, sondern räumlich gegeben ist. Denn solange der Sprecher noch ‚beiseite‘ steht, im eigentlichen (räumlichen) und übertragenen Sinn (der Kommunikationskonstellation nach), ist es nicht sinnvoll, den Terminus ‚Beiseite‘ zu verwenden³³, der die Abweichung vom Miteinander bezeichnet.

Beispiele:

Tro. 861–871a: Helena; auf der Bühne bereits Hecuba, Andromacha und Polyxena (vgl. oben). Der einzige Auftrittsmonolog in den *Troades*.

Thy. 404–428: Auftrittsmonolog des Thyestes, unterbrochen von einem kurzen Monolog seines Sohns Tantalus in v. 421f., der, wie seine beiden Brüder (die stumm bleiben) zugleich mit seinem Vater aufgetreten ist. Tantalus ‚hört‘ den Monolog des Thyestes nicht, aber er beschreibt, wozu der Monolog den heimkehrenden Exulanten in v. 419f. (Thyestes: *animus haeret ac retro cupit / corpus referre, moveo nolentem gradum*) geführt hat: *pigro (quid hoc est?) genitor incessu stupet / vultumque versat seque in incerto tenet*. Und diesen Monolog hört wieder Thyestes nicht, sondern setzt seinen eigenen Monolog fort. Die Verse 419–422 stellen zugleich eine implizite komitative Figurenanweisung dar.

Thy. 491–507³⁴.

32) Vgl. Bain (1977) 101 zu Aristophanes, Plut. 343, wo auf den Auftrittsmonolog des Blepsidemos (v. 335–342) das Selbstgespräch des Chremylos, der schon auf der Bühne war, in einem Vers folgt, bevor der Dialog beginnt. In der Tragödie bemerke in der Regel die hinzugetretene Figur die Anwesenheit einer anderen und entschlöße sich zur Anrede.

33) Wie es jedoch Bain (1977) 61 und 66 für die monologischen Partien zwischen Auftrittsmonolog und Dialog tut.

34) Von Tarrant (1978) 242 und comm. Thy. 17 sowie 169 (zu v. 546–548) als „aside“ betrachtet, comm. Thy. z.St. so bezeichnet: „brilliantly original crossing of two dramatic conventions, the entrance-monologue of late Euripides and New Comedy [...] and the ‚eavesdropping aside‘ of New Comedy [...]“.

Herc. 332–353: Megara, mit der zusammen Amphitryon sich auf der Bühne befindet, hat in v. 329–331 Lycus angekündigt (was dieser natürlich nicht hört), der nun seinen Auftrittsmonolog spricht. In den Versen 354–357 (bzw. erst von 354b an; vgl. unten) bemerkt der Tyrann die Königin (*ipsa*, v. 355), der sein im Auftrittsmonolog dargelegter Plan gilt, und ihren Schwiegervater neben ihr, so daß er sich jetzt an die Ausführung seiner Absicht machen kann. Diese Verse gehören nicht mehr zum Auftrittsmonolog, sondern sind ein Selbstgespräch, das einerseits einem Aparte (mit der oben gemachten Einschränkung), andererseits einer Auftrittsankündigung verwandt ist.

Zwierlein vermißt in v. 354f. den Ausdruck der Überraschung über eine plötzliche Entdeckung. Aber *fors dedit nobis locum* genügt durchaus, da das Überraschungsmoment beim Antreffen der Herculesgattin auf dem Platz vor ihrem eigenen Palast nicht allzu groß ist. Kaum dürften wir erwarten, wie Zwierlein jedoch annimmt³⁵, daß Lycus, der gerade von Megara gesprochen hatte, wie in einem Vers aus Accius, *Amphitruo* ausrufe: ‚Aber was für eine ist denn da das Weib in Trauerkleidung?‘ Im übrigen ist vielleicht eine andere Textpräsentation von v. 354 zu erwägen: kein Absatz nach v. 353 und ohne Kapitale weiter in unmittelbarem Anschluß: *temptemus igitur*, ‚es gilt also den Versuch!‘ Soweit der Auftrittsmonolog. Dann Gedankenstrich zum Zeichen der Selbstunterbrechung und überraschten Beobachtung. Neueinsatz v. 354b: *fors dedit nobis locum*, ‚da, glücklicher Zufall, die Gelegenheit bietet sich sofort.‘ Und diese Aussage wird von *namque* (v. 355) erklärt, wo *ipsa* nochmals die Überraschung ausspricht (‚da ist sie – die, mit der ich reden will – ja selber‘).

Die Verse 355–357 sind zugleich eine implizite retrospektive Figurenanweisung und machen in doppelter Weise das Bühnengeschehen im Zusammenhang des Auftrittsmonologs plausibel: (1) Megara (mit ihr Amphitryon) steht bei den Altären und Götterstatuen. Die Art, wie Lycus das feststellt, macht eindeutig, daß er selbst sich nicht dort befindet, sondern in einiger Entfernung, (2) Megara und Amphitryon stehen dicht nebeneinander (*laterique adhaeret*, v. 357); man darf sie sich im Dialog denken. Megaras anschließende Worte (v. 358/359a): *Quidnam iste, nostri generis exitium ac lues, / novi parat? quidnam temptat?* werden von Lycus noch nicht gehört, was auch *iste* erkennen läßt: noch hat er sich

35) Zwierlein (1966) 69 mit Anm. 1.

nicht ganz genähert. Diese Fragen ähneln, jedoch vor Beginn des Dialogs, einem Aparte, auch wenn sie, als die ersten aus ihrem Gespräch hörbar werdenden Worte, an Amphitryon gerichtet sein mögen, während sich Lycus nähert und die Zweiergruppe am Altar leicht auseinandertritt; ein Aparte sind sie dennoch nicht, weil keine Abwendung von einem Gegenüber vorliegt und der noch bestehende räumliche Abstand zu Lycus ein Nicht-gehört-werden-Wollen nicht erforderlich macht³⁶.

Die wechselseitige ‚Blindheit‘ von Vater und Sohn beim Auftritt des letzteren im dritten Akt (v. 592 ff.) des *Hercules* ist dadurch begründet, daß der Hadesbezwinger, auf Amphitryons Gebet (v. 520a) direkt aus der Unterwelt heraufkommend, wobei der Heldenschnitt als tiefes Erdbeben zu vernehmen war (v. 520b–523), als erstes das Himmelslicht begrüßen und zugleich in einem Auftrittsmonolog die Überwindung des Totenreichs feiern mußte. Erst danach darf er die Untat des Lycus im Bühnenhintergrund bemerken: Seine Verse 616f. gehören nicht mehr zum Auftrittsmonolog und sind als Selbstgespräch zugleich eine Variante zu einer Auftrittsankündigung. Amphitryon wiederum, dessen Verse 618–621 einer Auftrittsankündigung entsprechen und zugleich eine Aparte-Variante, nämlich vor Dialogbeginn darstellen, steht dort im Hintergrund, vorstellbar etwa weiterhin in Gebetshaltung, blickt erst jetzt auf und sieht seinen Sohn in dem Augenblick, in dem dieser Altar und Militär wahrnimmt. Megara und seine Söhne werden wiederum noch später entdeckt (v. 626 ff.)³⁷.

In der *Medea* geht der Auftrittsmonolog Creos (v. 179–186a) in eine monologische Auftrittsankündigung über (v. 186b–187); es folgt ein Befehl an das Gefolge (v. 188–190a), danach redet der König Medea an (v. 190b–191), und der Dialog beginnt.

Bei dem Auftritt der Clytemestra am Anfang von Akt II im *Agamemnon* ist nach der für Senecas Tragödien geltenden einfachen Auftrittsregel (daß nämlich Auftritte am Aktanfang nicht angekündigt werden müssen, dagegen die erst später hinzutretenden Figuren entweder angekündigt werden, einen Auftrittsmonolog sprechen oder eine „entry line“³⁸ bekommen) die Amme zugleich

36) Bain (1977) betrachtet solche monologischen Partien vor der Gesprächseröffnung als ein ‚doppeltes Aparte‘. Vgl. 158 Anm. 1: „Plautus is particularly fond of the ‚double aside‘. Each party becomes aware of the other’s presence, but deliberates aside before addressing the other.“

37) Eine noch detailliertere Analyse dieser Szene bei Braun (1981) 114 Anm. 12.

38) Vgl. Sutton (1986) 43; vgl. 49: „entrance line“.

aufgetreten³⁹. Diese bleibt aber zunächst im Bühnenhintergrund. Clytemestras Monolog, zwar nicht mit der Absicht gesprochen, der Amme verheimlicht zu werden – dagegen spricht alles Folgende –, wird doch von dieser nicht gehört und verstanden, aber im Unterschied zu allen anderen Auftrittsmonologen, mit Ausnahme des oben S. 409 beschriebenen Szeneneingangs Thy. 404–428, nicht nur von dieser beobachtet, sondern auch wie stummes Spiel beschrieben, wobei sogar zweimal von ‚Schweigen‘ die Rede ist (v. 126: *tacita*, v. 128: *licet ipsa sileas*). Zwierlein hat nach Leo daran Anstoß genommen⁴⁰. Und Bain (1977) bemerkt zu v. 125 ff.: „For an extreme example of the aside being treated as silent thought see Sen. Ag. 126 where we learn that Clytaemnestra’s opening speech has been delivered in the presence of the nurse who has heard none of it“⁴¹. Bain behandelt im Kontext Reaktionen von Figuren bei Plautus und Terenz, die auf das Aparte ihres Dialogpartners mit Wendungen wie *quid tu solus tecum loquere?* reagieren und verlegt implizit damit Sen. Ag. 126: *quid tacita versas* [...] und 128: *licet ipsa sileas, totus in vultu est dolor*.

Aber einerseits unterscheidet sich der Befund von dem der anderen Auftrittsmonologe allein dadurch, daß die Konvention (die Figuren auf der Bühne hören nichts) hier explizit gemacht wird. Andererseits ist auch die Rede von einem ‚aside‘ nicht berechtigt, denn Clytemestra hat sich nicht eigens abgewandt und tritt auch nicht vorübergehend aus einem Dialog heraus.

Als Variante zu der vorgeschlagenen szenischen Realisierung wäre auch zu erwägen: Die Amme tritt erst nach v. 124 auf⁴², wobei ihre großartige Anrede *Regina Danaum et inclitum Ledaee genus* als ‚entry line‘ zu verstehen wäre. Ihr Kommentar würde dann nicht dem Auftrittsmonolog gelten, sondern dem schweigenden Brüten der Königin danach⁴³.

39) Vgl. Zwierlein (1966) 67 Anm. 10; Bain (1977) 156 Anm. 3.

40) Zwierlein (wie Anm. 39).

41) Bain (wie Anm. 39) – So in einer Alternativerklärung auch Tarrant, comm. Ag. 194: „a quasi-aside, a representation of her inner thoughts which cannot be overheard because it is not really put into speech.“

42) So Tarrant, comm. Ag. 193f.

43) So auch Tarrant (wie Anm. 42). – Bain (1977) 75f. bezieht bei Soph. Oed. 1071–1075 die Furcht des Chors, daß in Iokastes Schweigen Unheil angelegt sei (v. 1074b/1075), auf den letzten Halbvers (v. 1072b) der Iokaste: „anderes aber [sc. als ‚Unseliger!‘] kann ich nimmermehr sagen.“ Das ist in meinen Augen zu sehr vom Text her argumentiert und berücksichtigt zu wenig das Bühnenspiel, also von dem Iokaste-Schauspieler gespieltes Schweigen, für welches ἐκ τῆς σωπῆς als implizite retrospektive Figurenanweisung verstanden werden kann.

Oed. 1–81a: Für die Entscheidung, ob es sich um einen Auftrittsmonolog oder ein Aparte handle, ergibt sich nichts aus der Antwort auf die Frage, von wann an Iocaste auf der Bühne ist, von Anfang an, von v. 71 an oder eben zu v. 81a auftretend⁴⁴. Denn der Konvention nach werden Auftrittsmonologe von einer anderen Figur nicht verstanden, und sind doch deshalb keine Apartes. Es muß vielmehr gerade umgekehrt eigens gespielt werden, wenn ein Auftrittsmonolog von einem bestimmten Punkt an als aufgenommen gedacht werden soll, wofür sich in der Tat ein Zeitpunkt unmittelbar vor v. 71 ff.⁴⁵ anbietet.

Monologische Äußerungen im Kontext von Auftrittsankündigungen sind nicht als Beiseite-Sprechen zu verstehen, weil sie, auch angesichts noch bestehenden räumlichen Abstands, ohne die Intention gesprochen werden, von der auftretenden Figur nicht gehört zu werden; vielmehr setzt die Konvention die Noch-nicht-Kommunikation von vornherein voraus. Daher sind die Verse 425b–430 der Amme in der *Phaedra* nach ihrer Ankündigung von Hippolytus' Auftritt, von Fortey-Glucker (1975) 707 als ‚aside‘ aufgefaßt, kein Beiseite.

(iii) Kommentar beim Abgang einer Figur

Coffey und Mayer betrachten die Verse 719–724, die die Amme in der *Phaedra* zu sich selbst spricht, als ein „unheard aside“. Gewiß werden ihre Worte von niemandem gehört, aber dazu bedurfte es keiner eigenen zusätzlichen Intention, keines Ausweichens weg von einem Gegenüber in ein Beiseite. Denn Hippolytus, der einzige, vor dem diese Worte hätten verborgen werden müssen, hat nach v. 718 die Bühne verlassen – ein eindeutigeres und schöneres Abgangssignal als *o silvae, o ferae!* (v. 718b) – implizite komitative Figurenanweisung – läßt sich nach der Solo-Arie am Eingang, wie Liebermann im Zusammenhang eben mit der Deutung dieses Liedes gezeigt hat⁴⁶, kaum denken. Dem widersprechen die präsentischen Prädikate in v. 725–728 (*instat premitque – intentat – terret – abit*) nicht. Denn die Amme schlägt bewußt

44) So jedoch Töchterle, comm. Oed. 197.

45) Vgl. Töchterle, comm. Oed. ebd.

46) Liebermann (1990) 81–86. Auch Dingel (1970) 55 läßt Hippolytus mit und nach v. 718 abgehen.

falschen Alarm⁴⁷ und geht, kurz bevor die Diener erscheinen (v. 730/731a), rechtzeitig zum Perfekt (*liquit*, v. 729) über. Und Phaedra (die die Worte durchaus hätte hören dürfen) ist ohnmächtig geworden (vgl. v. 730b–733: *hanc maestam prius / recreate – recipe iam sensus, era*). Die Amme ist, im Sinn des Sprechens ohne Zeugen, allein auf der Bühne.

Von einem Beiseite kann man hier und in ähnlichen Fällen während eines Abgangs oder nach einem solchen, wie insbes. der ‚Anrede zum Rücken einer abgehenden Figur hin‘ („address to a retreating back“⁴⁸) nicht sprechen. Ein Aparte liegt nur dann vor, wenn die abgehende Person ‚in Hörweite ist, solange die Verse gesprochen werden‘⁴⁹.

(iv) Beschreibung gleichzeitigen pantomimischen
Bühnengeschehens („dumb show“)⁵⁰

Obwohl die Amme in Med. 380 nicht allein, sondern zugleich mit ihrer Herrin aufgetreten ist (vgl. v. 380f.), ist ihre Rede in den Versen 382–396 kein Beiseite, dies aber nicht deshalb, weil Medea ihre Worte wahrnehme – das ist nicht der Fall –, sondern deshalb, weil die Nichtwahrnehmung nicht die dramatische Folge einer entsprechenden Intention der Amme ist. Medeas mänadisches Rasen, nicht stumm, aber ohne artikulierte Worte (vgl. v. 388–390), ist ein für sich bestehendes Bühnengeschehen, für welches dem Zuschauer gleichzeitig die Beschreibung und Deutung einer anderen Figur gegeben wird, ohne daß diese beiden Figuren miteinander kommunizierten oder von der Absicht der Nichtkommunikation geleitet wären.

Diese Verse, in denen die Amme das gleichzeitige Rasen der Titelheldin des Dramas beschreibt, erfahren Zwierleins Kritik. Er charakterisiert sie als bühenfremd, „weil [...] die Amme in die Beschreibung ihrer rasenden Herrin auch solche Züge miteinschließt,

47) Phaedra wiederholt die Lüge in v. 901b/902, bietet aber in v. 896f. eine Variante, die der Wahrheit näherkommt (daß Hippolytus die Bühne schon verlassen hatte, bevor andere dazukamen).

48) Bain (1977) 29 und 34.

49) So Bain (1977) 71 zu Soph. Ant. 327–331, nachdem Kreon nach v. 324–326 abgetreten ist. Vgl. auch 99 Anm. 3 (Eur. Ba. 848 ist ein Kommentar zu Pentheus' Abgang, kein aside) und 132f. (Men. Asp. 94b–96 kein aside, weil Daos bereits außer Sicht- und Hörweite ist).

50) Von Fantham, comm. Tro. 41 generell als „a kind of aside“ betrachtet.

die sich der gleichzeitigen Beschreibung widersetzen und gebieterisch danach drängen, im Wort der Heldin selbst zum Ausdruck zu kommen“. Er setzt daher im lateinischen Text die Prädikate *proclamat*, *minatur* und *queritur* (v. 388.390) gesperrt und fährt fort: „Wenn Medea auf der Bühne in wilde Schreie ausbrechen, drohen und klagen soll, kann dies [...] nicht stumm geschehen.“⁵¹ Es geschieht nicht stumm. Die Worte der Amme sind auch in dieser Hinsicht implizite simultane Figurenanweisung für den Medea-Schauspieler. Doch warum wird das Ganze nicht als Rede der Medea gegeben? Einmal, weil dann einige Elemente der ‚Beschreibung‘ (z. B. *flammata facies*, v. 387, als ‚Wortmaske‘⁵²) und vor allem der Deutung (bes. das Dionysische) fehlen müßten, dann aber zumal deshalb, weil der Zuschauer noch nicht den Inhalt, d. h. die Worte, von Medeas entgegengesetzten Leidenschaften erfahren soll. Wir hören zwar Schreie, Drohungen, Klagelaute, aber noch unartikuliert. Diese Ausdruckstanzszene nach Art der Vasenbilder von Mänaden, also diese gemalten Mänaden räumlich und bewegt und ihre geöffneten Mäuler hörbar wie das Beweg- und Lautwerden des Bildteppichs in Catull, c. 64 (wo Ariadne einer Mänade verglichen wird), muß höchst wirkungsvoll sein, und diese Wirkung auf den Zuschauer wird noch dadurch gesteigert, daß er zugleich die Wirkung auf die Amme erlebt⁵³.

Sofern ein gleichzeitiges stummes pantomimisches Spiel ‚beschrieben‘ wird, liegt also so wenig wie ein Beiseite-Sprechen ‚episches‘ Beschreiben⁵⁴ vor, sondern durchaus dramatische Rede, in-

51) Zwierlein (1966) 61f.

52) Terminologischer Vorschlag für den – wegen der Maske – zu imaginierenden Gesichtsausdruck in Analogie zu ‚Wortkulisse‘ (vgl. zu diesem letzteren Terminus Pfister [1977] 351: ‚Wortkulisse‘ ist der „gesprochene Raum“, d. h. die „Thematisierung des räumlichen Kontexts in den Repliken der Figuren“, die „nicht unbedingt als Anweisung an den Bühnenbildner verstanden werden kann“). Zu den hier als ‚Wortkulisse‘ und ‚Wortmaske‘ bezeichneten Befunden in der griechischen Tragödie vgl. Taplin (1977) 32–39.

53) Die nächste Parallele ist die Beschreibung der Cassandra durch den Chor in Ag. 710–719.

54) Zwierleins (1966) Kapitel A I 5, „Bühnenfremde Anwendung der horazischen Regel von den drei Dialogpartnern“, und 7, „Stummes Spiel – Beschreiben der Handlung“ gelten beide der Kritik an ‚epischer Beschreibung‘ von stummem pantomimischem Spiel in der Absicht, Bühnenfremdheit nachzuweisen, indem die Aufgabe des Bühnenspiels es sei, „alles Geschehen in dramatische Auseinandersetzung zu verwandeln“ (56). Freilich räumt Zwierlein ein, „daß derartige Beschreibungen in einem Bühnenstück“ keineswegs „gänzlich ausgeschlossen“ seien (57). So ist also angesichts der größeren Häufigkeit bei Seneca gegenüber der griechischen Tragödie nur festzustellen, daß Senecas Tragödien anders, nicht, daß sie un-

dem nämlich einerseits die sprachliche Äußerung in interpretierender⁵⁵ Relation zum außersprachlichen Geschehen steht (vgl. Tro. 945–948: *laetus, patitur, putat*), andererseits die deutende Beschreibung figurespezifisch ist und so gleichzeitig eine andere Person und ihr Verhältnis zur Handlung darstellt. Das gilt mit großer Wirkung für die in der ganzen Szene mit Helena überlegene Andromacha in den *Troades*, deren Wahl als Sprecherin der Beschreibung sich auch deshalb anbot, weil Hecuba gleichzeitig mit dem Ankleidepantomimus der Polyxena ohnmächtig wird, was ebenso von Andromacha ‚beschrieben‘ wird (v. 949–951; das Aufwachen der Königin aus der Ohnmacht in v. 952–954, wieder in impliziter simultaner Figurenanweisung).

Pyrrhus im brutalen Akt der Abführung Polyxenas konnte kaum wirkungsvoller als stumm präsentiert werden⁵⁶, und die ‚Beschreibung‘, die weit mehr als dies ist, nämlich die Bitte um den eigenen Tod, keiner Figur mit größerer Wirkung gegeben werden als der Hecuba, der greisen Mutter der in den Tod geführten Polyxena und Witwe des von Pyrrhus getöteten Priamus⁵⁷. Ihre Verse

spielbar sind. – Auch im stummen Pyrrhusauftritt sieht Zwierlein eine „Szenenführung“, die „ohne Beispiel in der antiken Tragödie“ sei. Seneca habe „das ureigenste Gesetz der antiken Bühne“ mißachtet, welches „dramatisches Spiel und nicht episches Beschreiben verlangt“ (46f.). An Senecas Tragödien macht man gerade die Erfahrung, wie verschiedenartig ‚antike Tragödien‘ sein können. Bei einem Zeitabstand von einem halben Jahrtausend zwischen dem perikleischen Athen und dem neronischen Rom und der Differenz der Kulturen sollte uns das wenig verwundern. Vgl. dazu Lefèvre (1968) passim und insbes. 787: „Man darf aus den betreffenden Beobachtungen höchstens folgern, daß für Seneca andere Prinzipien gelten als für die um Jahrhunderte ältere Literatur der Griechen.“ Ein vorzügliches methodisches Instrumentarium gegen explizite oder implizite Normerwartungen an ein Drama bietet Pfister (1997).

55) Pfisters (1997, 40f.) Begriffe „analytische“ und „synthetische Relation“ „bei simultaner Zeichenvergabe über sprachliche und außersprachliche Codes“ lassen sich nicht anwenden, weil er die Relation vom mimisch-gestischen Spiel aus betrachtet.

56) Vgl. Lefèvre (1968) 785: „Polyxenas Schweigen Tro. 945 ff. ermöglicht die erheblich wirkungsvollere Beschreibung ihres Verhaltens durch Andromache. Ebenso ist es eindrucksvoller, wenn Hecuba in ihrer Klage beschreibt, wie Pyrrhus schweigend Polyxena fortschleppt, als wenn dieser irgendwelche Drohungen ausgestoßen hätte.“

57) Die stummen Rollen der Polyxena und des Pyrrhus im 4. Akt der *Troades* wurden von Zwierlein (1966) 45 ff. als bühnenfremde Anwendung des Dreischauspielergesetzes, „nec quarta loqui persona laboret“ (Horaz, a. p. 192), kritisiert. Aber auch hier merkt Zwierlein selbst schon an (47), (a) daß sich die römische Tragödiendichtung so wenig daran hielt wie die römische Komödie (daß also Horaz die von Grammatikern aus der Praxis der griechischen Tragödie abgeleitete Regel eben deshalb einschärfte, weil sie nicht beachtet wurde) und (b) daß sich bei Seneca

999–1008 enthalten in dichter Folge die verschiedensten Sprachhaltungen: auf die Auftrittsankündigung (v. 999–1000a) folgt eine Anrede an Pyrrhus (v. 1000b–1003b), danach Aussage / Beschreibung des Geschehens in v. 1003b (*abreptam trahit*), auch dies kein Beiseite, da die Worte weder in der Intention, nicht verstanden zu werden, geäußert werden, noch angesichts der völligen Hingabe des Griechen an seine wilde Aktion vor ihm verborgen werden müßten. Der nächste Satz wird einem ‚retreating back‘ nachgerufen⁵⁸, aber sogleich abgebrochen und als Selbstgespräch (*quid precer vobis?*, v. 1005) und Monolog fortgeführt (v. 1005b–1008).

4. Typen des Beiseite-Sprechens

Das oben definierte Aparte begegnet in zwei Typen, nämlich als „Aparte ad spectatores“ und als „monologisches Beiseite“.

(i) Aparte ad spectatores

Zwar richtet sich auch das nicht als Aparte verstandene Sprechen qua Schauspieler (vgl. o. S. 406f.) an die Zuschauer. Da eine

selbst einige Szenen finden, „die nur mit vier (gemeint: sprechenden) Schauspielern aufzuführen wären“. Das gilt z. B. für die letzte Szene des *Agamemnon* (v. 978–1012; vgl. Zwierlein 50), wo folgende vier redende Figuren gleichzeitig auf der Bühne sind: Cassandra seit v. 586 (in v. 951b/952 angedredet, in v. 1001 mit *ista* bezeichnet, v. 1004–1011 und 1012b ihre Repliken), Electra seit v. 910 und bis v. 1000, Clytemestra von v. 947 an und Aegisthus (der am Beginn der Szene als neu hinzutretend angedredet wird: v. 978–980). Die Sondergestalt der Szene in den *Troades* hat also nichts mit dem Dreischauspielergesetz zu tun. Daß Seneca dem Rezitator „die Aufgabe erleichtern“ wollte, „der ja jede Person mit verschiedener Stimme zu Wort kommen lassen mußte“ (47), leuchtet angesichts insgesamt zehn verschiedener Rollen in den *Troades* und eines zuvor bereits sprechend eingeführten Pyrrhus kaum ein. – Auch die Beschreibung des stummen Spiels von Hecubas Ohnmacht kritisiert Zwierlein (56f.). Aber was sollte man sich hier stattdessen dramatisch wünschen? Hecuba kann doch nicht selbst sagen: ‚Ich falle in Ohnmacht. Jetzt bin ich ohnmächtig.‘! – In einer Bühnenaufführung müßte der Zuschauer selbst wesentliche Handlungselemente „einem pantomimischen Spiel entnehmen, das von einer dritten Person beschrieben wird“ (so Zwierlein 46 zu Tro. 945–948, wo Andromacha Polyxenas Verhalten und Gestik beschreibt – und deutet!). Damit hat Zwierlein einen wichtigen Hinweis auf die richtige Erklärung dieser stummen Rolle gegeben, den Pantomimus. In der Tat läßt sich Senecas Eigenart in dieser Hinsicht vom Einfluß des „pantomimischen Ausdruckstanz(es)“ her verstehen, „der zu seiner Zeit sehr beliebt war“ (Stroh 1993, 79). Vgl. Zimmermann (1990).

58) Vgl. oben S. 414 mit Anm. 48 (Bain).

solche Wendung aber mit dem ‚Aus-der-Rolle-Fallen‘ im Sinn des Figurentauschs notwendig mitgegeben ist (insofern, als das innere Kommunikationssystem momentan außer Kraft gesetzt wird), eignet sich die Bezeichnung „ad spectatores“ als *differentia specifica* einer Beiseitevariante für diesen ersten Typ, weil hier bei der direkten Kommunikation mit dem Publikum der Beiseite-Sprechende auffälligerweise in seiner Figur⁵⁹ (d. h. in seiner Rolle, sofern diese als Synonym von ‚Figur‘ verstanden wird) und also in der dramatischen Zeit bleibt und ‚aus seiner Rolle‘ (im Sinn der Handlungsfunktion) nur insofern ‚fällt‘, als er die eigentliche Handlung unterbricht⁶⁰. Auch dieser Typ ist der Komödie vorbehalten⁶¹. Bei ihm liegt im Unterschied zum ‚Sprechen qua (fiktiver) Schauspieler‘ keine Illusionsdurchbrechung vor, sondern im Gegenteil die Einbeziehung des Publikums in das komische Geschehen, die Verwandlung des realen Zuschauers in einen fiktiven Zuschauer⁶². Die dramatische Zeit bleibt nicht stehen. Die Dialogpartner bemerken zwar nichts, müssen sich aber irgendwie – solche *Apartes* sind meist kurz – währenddessen zu schaffen machen. Im inneren Kom-

59) Vgl. Kraus (1934) 74: „die Personen sprechen nur als das, was sie im Stücke sind, und sagen nur, was zur Fabel gehört“.

60) Vgl. oben Anm. 25.

61) Vgl. Bain (1977) 94.98.102.150: direkte Anrede des Publikums nicht in der Tragödie. Dort, wo man in Tragödien gelegentlich an das Publikum gerichtetes Beiseite-Sprechen angenommen habe, handele es sich um ‚bloße Ausrufe‘ („mere exclamations“: Bain 94f.). Vgl. auch Kap. 11, „Audience Address in New Comedy“ (185 ff.), wo Bain klarmacht, daß die Figuren als sie selbst und nicht als die Schauspieler ihrer Rollen sprechen (187f.). Bei Bain (1975), unter dem Titel „Audience Address in Greek Tragedy“, ist der Unterschied zwischen dem „Sprechen qua (fiktiver) Schauspieler“ und dem „Aparte ad spectatores“ verwischt, weil er angebliche Belege für die Anrede des Publikums in der griechischen Tragödie behandelt (und erfolgreich anders, nämlich bühnenintern, erklärt), in denen immer die Figur (und Maske) bewahrt bleibt, er dies aber mit dem Ziel tut, die konventionelle Auffassung, „that Tragedy consistently preserves the illusion“ (13), zu prüfen (und zu bestätigen), und unter Illusionsbewahrung und -durchbrechung Folgendes versteht: „All that I mean when I say that an actor preserves the illusion is that he pretends to be a character other than himself and that his pretence is accepted by the audience. Once the actor abandons this pretence and admits or implies that he is an actor playing before an audience, the man playing Trygaeus rather than Trygaeus himself, he is breaking the illusion“ (13). Es dürfte aber bei den Versen 36–39 des Wächters auf dem Dach des Atridenpalastes in Aeschylus, *Agamemnon* (um Bains erstes Beispiel herauszugreifen) allgemein, d. h. nicht nur von Bain (der hier die Anrede an das Theaterpublikum ablehnt), sondern auch von den Interpreten, die diese Worte an die Zuschauer gerichtet denken, anerkannt sein, daß auch hier nicht der (fiktive) Schauspieler, sondern eben der Wächter spricht, der durchaus in seiner Rolle und Maske bleibt.

62) Vgl. Pfister (1997) 119. Vgl. auch Kraus (1934).

munikationssystem liegt vorübergehende Nichtkommunikation, nicht aber Kommunikationsverweigerung, vor.

(ii) Das monologische Aparte⁶³

Das monologische Aparte richtet sich nicht an ein Gegenüber auf der Bühne und ist doch keine Wendung ad spectatores. Es ist wie der Monolog eine Theaterkonvention lauten Denkens, „die die Abwesenheit“ des „vermittelnden Kommunikationssystems“ eines Erzählers „kompensieren soll“⁶⁴, nur daß es im Unterschied zum Monolog einen Dialog unterbricht, aus einem Dialog ausbricht. Bain (1977) 105f., der zwei Typen des ‚dramatischen Beiseite‘ unterscheidet, nennt diesen Typ („where two people are in conversation [...] and one of them breaks off the conversation to comment apart from his interlocutor who shows no sign of hearing him“) daher „aside in conversation“⁶⁵. Im inneren Kommunikationssystem des Dramas ist es nicht Nicht-Kommunikation, sondern Autokommunikation, Selbstgespräch, als solches aber entweder auch Nicht-Kommunikation gegenüber dem Dialogpartner oder gelegentlich auch Kommunikation des Nicht-kommunizierenden-Wollens, wie es jedenfalls von der anderen Figur aufgefaßt werden kann. Ein eindrucksvolles Beispiel für dies letztere ist Eur. Hec. 736ff.⁶⁶. Wie beim Monolog, wie bei jeder Kommunikation,

63) Pfister (1997) 192f. nennt es „konventionelles monologisches Beiseite“. Bain (1977) 98 merkt an, daß auch in der Komödie nicht alle asides an das Publikum gerichtet sind (Typ 1): „even in comedy there are [...] passages of genuine soliloquy“ (d. h. Apartes unseres Typs ii).

64) So Pfister (1997) 186 zum Monolog im Drama. Dieser Erklärung des Beiseite ist zwar zuzustimmen, nicht aber Pfisters Voraussetzungen bzw. Folgerungen. So könnte man seine Bemerkungen, „das rein konventionelle Beiseitesprechen“ stelle „ein Element der sekundären Codes im äußeren Kommunikationssystem dar“ (193), ebenfalls noch für richtig halten, wenn man nicht sähe, daß er zugleich meint, das bedeute, es spiele keine Rolle für das innere Kommunikationssystem. Das ergibt sich nicht nur aus dem Kontext, sondern auch aus anderen Äußerungen. Vgl. 22: Durchbrechung der „Absolutheit des Dramas“ „etwa im Beiseitesprechen“, wobei das Drama gerade „verfremdend in seiner Fiktionalität bewußtgemacht werde“ (ebenso 43 und 92, wo von „epischer Vermittlung“, „vermittelndem Kommunikationssystem“, „Erzählfunktion“, „direktem Kontakt zum Publikum“ und Durchbrechung der „dramatischen Illusion“ die Rede ist).

65) Als den anderen Typ betrachtet er „eavesdropping asides“: „If someone who is eavesdropping comments on what he sees and if the victim takes no notice of his remarks“. Vgl. dazu oben Anm. 16.

66) Vgl. Bain (1977) 13–16.

vergeht auch bei dem Aparte des Selbstgesprächs (dramatische Zeit, also auch die Zeit des Dialogpartners.

Je nach Art der Nicht-Kommunikation und der Füllung der vergehenden Zeit durch Aktion der sprechenden Figur oder des Dialogpartners läßt sich das monologische Aparte technisch weiter nach Untertypen differenzieren.

(a) Der Dialogpartner bemerkt ein kurzes Aparte so wenig, wie er eine kurze Sprechpause eigens registrieren würde, ohne daß er währenddessen eine besondere Handlung vornehmen müßte.

(b) Der Dialogpartner ist mit anderem beschäftigt oder entfernt sich auf der Bühne / hat sich entfernt, bzw. der Beiseite-Sprechende entfernt sich / hat sich entfernt, so daß ein (auch längeres) Aparte möglich wird.

(c) Der Beiseite-Sprechende kann sogar das gleichzeitige Verhalten des Dialogpartners beschreiben.

(d) Der Dialogpartner bemerkt entweder das Selbstgespräch, ohne jedoch die Worte zu verstehen, oder er deutet das gleichzeitige Verhalten seines Gegenübers im Sinn der Worte des Beiseite. Er kann das scheinbare Schweigen als momentane Unfähigkeit zu sprechen oder auch als feindselige oder mißtrauische Kommunikationsverweigerung auffassen.

5. Beiseite-Sprechen in Senecas Troades

Bei Seneca begegnet nur das monologische Aparte (ii). Im Durchgang durch die *Troades* soll vor allem darauf geachtet werden, welches Spiel die jeweilige (dramatische) Zeit eines Aparte begleitet und möglich macht.

v. 250–254: Bevor Agamemnon Pyrrhus antwortet, spricht er mit sich selbst in einem Aparte (Typ a). Das ist in Wilfried Strohs Münchner Aufführung 1993 erkannt worden⁶⁷. Agamemnon kann bei dem Einsatz seiner Rede kaum beabsichtigen, den Achillsohn durch Kritik an seiner Jugendunbeherrschtheit und an Trotz und Arroganz seines Vaters (*spiritus quondam truces / minasque tumidi lentus Aeacidæ tuli*) zu reizen. Er ermahnt sich vielmehr zu Gelassenheit um seines Zwecks willen und beginnt danach, in v. 255, in unmittelbarem thematischen Anschluß an die letzten Verse des

67) Vgl. Strohs (1993) Übersetzung 25: „AGAMEMNON (*für sich*)“, dann die Verse 190f. seiner gekürzten Fassung, d. h. v. 250 und 254 des Originals (d. h. Kürzung auch des Beiseite selbst).

Pyrrhus (v. 244–249), diesen anzureden. Die Kommunikation zwischen ihnen ist nur kurz unterbrochen. Auf seine lange Rede wird Pyrrhus keine unmittelbar ohne Pause sich anschließende Antwort erwartet haben; die Sammlung Agamemnons (denn das ist sein Aparte) zu seiner Gegenrede kann in einem gewissen räumlichen Abstand von Pyrrhus geschehen, bevor der König wieder auf ihn zugeht.

v. 607–618: Ulixes beginnt unter seinen Worten 605f., die Bühne zu verlassen, und bleibt an den Kulissen zu seinem Aparte (Typ b/c/d) stehen⁶⁸. Dieses Aparte ist allgemein anerkannt, woran in der Tat angesichts des Einsatzes *quid agis, Ulixes?* kein Zweifel möglich ist. Auch das Ende des Beiseite-Sprechens und der Einsatz der erneuten Anrede der Andromacha sind eindeutig, einerseits durch die Rede von der Astyanaxmutter in der dritten Person noch im letzten Vers (618), andererseits durch die Anrede *misera* im ersten Satzgefüge danach (620). Während dieses Apartes von zwölf Versen vergeht dramatische Zeit⁶⁹, also auch Zeit für Andromacha. Diese Zeit wird von ihr mit Handeln ausgefüllt, und das doppelt Besondere dieses Szenensegments ist: (1) Ulixes beobachtet und beschreibt ihr Verhalten eben in seinem Aparte: *scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit; / sed huc et illuc anxios gressus refert / missasque voces aure sollicita excipit: / magis haec timet, quam maeret* (v. 615–618). Wir erleben hier also sog. „stummes“ Spiel (d. h. ohne artikulierte Worte, aber nicht lautlos)⁷⁰. (2) Dieses Verhalten der Andromacha wird eben durch Ulixes' Stehenbleiben ausgelöst: Sie hat es sofort verstanden als Rückgängigmachen seines Abgangsentschlusses von v. 605f. und also als seinen Zweifel an der Wahrheit ihrer Auskunft, ihr Sohn sei bereits tot⁷¹. Sie bemerkt

68) Vgl. Strohs (1993) Übersetzung 43 (vor den Versen 451–461): „(Er macht sich daran, mit seinen Soldaten die Bühne zu verlassen. Plötzlich bleibt er stehen und spricht für sich.)“

69) Auch von Tarrant (1978) 242f. mit Anm. 127 erkannt, der eben dieses Aparte für die einzige Ausnahme (kein „pure aside“) in *Troades*, Akt III hält, d. h. nur hier nicht mit Suspension dramatischer Zeit bzw. dem Einfrieren der Handlung rechnet. Fantham, comm. Tro. 300 hält aber gerade daran fest: „But the whole spoken aside (sc. v. 607–618), voicing Ulysses' thoughts, requires a freeze in dramatic time.“

70) Das sog. stumme Spiel („dumb show“) mit Mimus-Charakter in Senecas Tragödien ist auch sonst nicht stumm, sondern nur unartikuliert; vgl. Med. 382–396; Ag. 710–719.

71) Strohs (1993) Übersetzung 43 nach v. 615a (= v. 459a seiner gekürzten Fassung): „(Er beginnt, sie zu beobachten)“. Da das beschriebene Verhalten mit Ulixes' Stehenbleiben eingesetzt haben muß, Andromachas stummes Spiel mehr Zeit

sogar sein Sprechen und sucht vergeblich zu verstehen: *missasque voces aure sollicita excipit* (v. 617)⁷².

v. 623 f. und 625 f.: Andromachas Aparte (Typ d) und Ulixes' Aparte (Typ a/c), beide von Fantham, comm. erkannt, in Strohs Übersetzung nur das zweite als solches bezeichnet⁷³. Die Anerkennung des zweiten fordert auch die des ersten. Denn Ulixes sagt für sich: *intremuit* (sc. *Andromacha*): *hac, hac parte quaerenda est mihi; / matrem timor detexit: iterabo metum*. Ulixes müßte sich diese Beobachtung nicht sagen, wenn er Andromachas Worte gehört hätte: *reliquit animus membra, quatiuntur, labant / torpetque vinctus frigido sanguis gelu*, und er hätte sie anders formuliert. Außerdem sind die Worte der Mutter als Bekenntnis gegenüber Ulixes unwahrscheinlich. Ulixes hört Andromachas Aparte nicht, sieht aber dessen körperliche Entsprechung; Andromacha achtet in ihrem ohnmachtähnlichen Zustand nicht auf Ulixes' Aparte. Beide Apartes⁷⁴ sind zugleich implizite simultane (komitative) und retrospektive Figurenanweisungen. Trotz der Perfekte in Ulixes' Versen könnte man sich auch Gleichzeitigkeit beider Apartes vorstellen, wobei eben der Duettcharakter simultanes Zeitvergehen und Nichtwahrnehmen der Rede des jeweils anderen sinnfällig machen würde.

v. 630: Ulixes' Aparte (Typ b/c) ist in Strohs Münchner Auf-führung erkannt, während Zwierlein, Fantham und auch Braun die Worte *bene est: tenetur. perge, festina, attrabe* als Finte, auf Andromacha berechnet, des Ulixes auffaßten, der vorgebe zu beobachten, daß seine Leute den Astyanax gefunden haben, und dem Soldaten, der ihn halte, zum Schein zurufe: „Komm her, schnell, schleppe ihn her!“⁷⁵ – woran schon die Plumpheit des Täuschungsmanövers (und seine sofortige Aufklärung) hätte zweifeln machen

als die der letzten vier Verse beansprucht, auch ihr Versuch, seine Worte aufzufangen, nicht erst zeitgleich mit v. 617 begonnen haben wird, muß die Beobachtung der Mutter durch Ulixes schon früher angefangen und wohl sein Aparte von Beginn an begleitet haben.

72) Vgl. Tarrant (1978) 243 mit Anm. 127: „Ulysses seems to describe Andromache as trying to catch the words he is speaking.“ „For description during an aside of the behavior of another character cp. Pl. Amph. 441 ff.“

73) Stroh (1993) 45 (dort die Verse 466 und 467f.).

74) Wir haben hier eine tragische Variante des relativ stereotypen komischen ‚double aside‘ vor uns; vgl. Bain (1977) 158 (Plaut. Amph. 954; Aul. 52; Merc. 379; Pseud. 615) und 162 Anm. 2 (Plaut. Most. 571; Ter. Eun. 274).

75) Zwierlein (1966) 64; Fantham, comm. Tro. 301; Braun (1982) 47f. (10f.); vgl. ThLL, s. v. *attrahere*, col. 1159, 48sq.: Tro. 630 unter der Bedeutung *aliquem vi adducere, trahere* und mit der Angabe, daß Astyanax das Subjekt von *tenetur* sei.

sollen. Auch *tenetur*, eine merkwürdige Wortwahl für das Ergebnis einer Suche, sowie v. 631 (vgl. unten) sprechen gegen diese Auffassung. Als Aparte des Ulixes, von Andromacha nach den Worten an die Soldaten ... *in medium date* (v. 629b) nicht bemerkt eben wegen ihrer Angst, von der dieser in v. 631: *quid respicis trepidasque?* (und in v. 630, eben beiseite) selbst spricht, besagt der Vers: „Das war gut (sc. die Verse 627–629); sie (sc. Andromacha) ist ins Netz gegangen; nur weiter, (sc. Ulixes), Tempo, die Schlinge zuziehen!⁷⁶“ Vgl. Strohs Übersetzung: „Gut, sie verrät sich: Mach nur weiter und schlag zu!“ Die Parallele, Medeas Aparte Med. 549b/550a: *sic natos amat? / bene est, tenetur*, bekräftigt die neue Deutung. *quid respicis trepidasque?* bezieht sich also auf Andromachas Erschrecken bei der realen Anweisung an die Soldaten und deren Ausschwärmen in den Hintergrund der Bühne, während ihre Reaktion bei der Feststellung, daß v. 630 bloßer Bluff gewesen war, anders ausgefallen wäre.

v. 642–662: Das oben S. 401 ff. bereits behandelte lange Aparte (Typ b) der Andromacha.

v. 686–691a: Ein durch seine Selbstanreden eindeutiges und allgemein erkanntes Aparte⁷⁷ der Andromacha des Typs b. Nach den Versen 681b–685a bzw. der ihnen entsprechenden Handlung ist die Fürstin nicht in unmittelbarer Nähe des Ulixes zu denken. In der auch von ihm einkalkulierten Pause vor der Reaktion auf die erneute (nach v. 641.663.664b/665a.667b/668a) Drohung *funditus cuncta eruam* (v. 685b) führt Andromacha dieses Selbstgespräch.

v. 925b/926a und 926b/927a: Kurze Apartes der Helena (Typ d) und der Andromacha (Typ b), bisher nicht als solche angesehen, zugleich implizite simultane Figurenanweisungen. Helena bricht ihre Rede nach v. 925a ab, weil ihr Tränen aufsteigen, was sie jedoch zu verbergen sucht, und sagt, sich abwendend, für sich: *vix lacrimas queo / retinere*. Das gesteht sie nicht Andromacha oder den drei Frauen ein, da sie nicht von sich aus ein Signal geben will, daß ihre Geschichte eine Lüge ist. Andromacha bemerkt die Tränen dennoch und spricht ihrerseits beiseite: *quantum est Helena quod lacrimat malum! / cur lacrimat autem?* Die Begründung, auch dies für ein Aparte zu halten, ist nicht die dritte Person; denn das kann

76) Vgl. ThLL, s.v. *attrahere*, col. 1159,68sq.: Ov. rem. 397f. *attrahe lora / fortius* unter der Bedeutung i. q. *contrahere*.

77) In Strohs (1993) Übersetzung 49 (dort die Verse 515–518a) fehlt wieder die entsprechende Angabe, wohl deshalb, weil der Fall so eindeutig ist.

eine besondere Form der Anrede sein⁷⁸; auch der Sarkasmus von v. 926, so wirkungsvoll er für den Zuschauer in jedem Fall ist, könnte durchaus auch für Helenas Ohren berechnet sein. Aber das zögerliche und echt fragende *cur lacrimat autem?* hat den Ton einer Frage an sich selbst: da deutet sich das Aufblitzen eines Verdachts und der Plan einer neuen Strategie an. Eine an Helena selbst gerichtete Frage, mit der Fortsetzung *fare ...*, hätte anders lauten müssen. Helena bemerkt eben wegen ihrer Abwendung und ihres Versuchs, ihre Tränen zu verbergen, Andromachas Worte nicht⁷⁹.

Singuläre Eigenarten der *Troades* sind einerseits die Häufung der *Apartes* im dritten Akt und andererseits die zweifach (v. 623–626.925b–927a) begegnende unmittelbare Folge von *Apartes*, der ‚Austausch‘ von Beiseite-Repliken. Das fügt sich nicht nur gut in den häufig monologischen Charakter senecanischer Dialoge, sondern unterstreicht gerade in diesem Stück die spezifischen Kommunikationsvorbehalte und -hindernisse und die psychische Folter des großen mittleren Aktes.

6. Beiseite-Sprechen in den anderen Tragödien Senecas

Kein anderes Stück Senecas läßt sich mit dem Reichtum der *Troades* an *Apartes* vergleichen, zwei Tragödien, der *Agamemnon*⁸⁰ und der *Thyestes*⁸¹, weisen sogar kein einziges Beiseite auf. In diesem Zusammenhang ist die Bemerkung von Bain (1977) 81 über die sophokleische *Elektra* interessant: Es handle sich um ein Intrigenstück, und gerade in solchen Stücken erwarte man, Beiseite-Sprechen anzutreffen.

Medeas Verse Med. 549b/550: *sic natos amat? / bene est, teneatur, vulneri patuit locus* stellen ein zu Tro. 630 analoges *Aparte* des Typs (a) dar⁸².

78) Vgl. Gauly (1990) 145–148 zu Ov. am. 3,2,83 *risit* mit Parallelen (hinzuzufügen z. B. Hor. epod. 7,15: *tacent*); Bain 71 f. 129.131 zu „third person address in Greek drama“.

79) Vgl. oben Anm. 36 zum ‚doppelten *Aparte*‘.

80) Das von Bain (1977) 156 Anm. 3 kommentierte angebliche *aside* der *Clytemestra* in Ag. 108–124 ist oben S. 411 f. behandelt worden.

81) Die beiden von Tarrant (1978) als *asides* verstandenen Redeteile sind anders zu erklären; vgl. oben S. 409 mit Anm. 34 [= zu v. 491–507] und unten S. 428 mit Anm. 93 [= zu v. 914].

82) Costa, comm. Med. verweist zwar zur Stelle auf Tro. 630 als Parallele, mißversteht aber dennoch die identischen Worte des Ulixes im herkömmlichen Sinn als auf das Ergreifen des Astyanax bezogen.

Der *Oedipus* weist ein längeres (Typ b) und ein kurzes (Typ a) Aparte auf. Bevor er auf den langen Bericht Creos von der Totenbeschwörung gegenüber diesem reagiert (v. 668–670), spricht *Oedipus*, von diesem ungehört, neun Verse (v. 659–667). Danach ist nur noch v. 860 (*quid quaeris ultra? fata iam accedunt prope*) ein relativ sicheres Aparte⁸³.

Im *Hercules* gibt es zuerst ein Aparte (Typ a) in den Versen 414–418 der *Megara*, jedoch ohne daß diese Annahme zwingend wäre⁸⁴. Danach weist nur noch der fünfte Akt die Technik des Beiseite-Sprechens auf und zwar im Wechsel von Anrede und ‚kommentierendem aside‘ über das Verhalten des Angeredeten (Typ c) in v. 1173b–1201, wie es sich aus dem Monolog des *Hercules* (v. 1138 ff.) heraus entwickelt (aparte gesprochen sind v. 1173b–1174. 1178–1182. 1193. 1200a)⁸⁵.

Reicher ist nur der Befund in der *Phaedra*. So plädiere ich zunächst dafür, die Verse 136–139 der Amme als Aparte (Typ a)

83) Vgl. Heldmanns Übersetzung (1981): „(zu sich)“. Die gleiche Angabe vor v. 878b–881 und 1002f. bezeichnet jedoch kein Beiseite, weil sowohl der ganze Passus v. 868–881 ein Monolog ist (der, wie auch andere Monologe bei Seneca, durch mehrfachen Wechsel der Sprechhaltung gekennzeichnet ist; sogar innerhalb der Verse 878b–881 geschieht das einmal, von Zwielerlein mit Gedankenstrich markiert; vgl. unten S. 427f.) als auch das gleiche für die Verse 998–1003 gilt. Die weiteren drei Angaben „(zu sich)“ in Heldmanns Übersetzung, vor v. 1024ff., 1034ff. und 1047ff. sollen ebenfalls nicht als Apartes aufgefaßt werden: Es handelt sich um Wechsel der Sprechhaltung innerhalb längerer Repliken ohne die Intention, von anderen (*Oedipus*, Chor) nicht gehört zu werden. – Die Verse 206–209 sind kein Beiseite, sondern ein Selbstgespräch, bevor *Creo* so nahe herantreten ist, daß er angesprochen werden kann (v. 210f.), und ähneln also technisch und funktional einem Auftrittsmonolog: Sie werden jedoch nicht unmittelbar nach dem Auftritt gesprochen, sondern erst nach der Ankündigung von *Creos* Auftritt durch den Chor.

84) Die Möglichkeit eines aside wird von Fitch, *comm. Herc. fur.* oder Billerbeck, *comm. Herc. fur.*, jeweils z.St., nicht erwogen; in ed. Zwielerlein jedoch Gedankenstrich nach v. 418.

85) Vgl. Fitch, *comm. Herc. fur.* 420, unter Angabe von Tro. 607–631 (vgl. oben S. 421ff.) und 949–954 als Parallelbeispielen der Technik. Das gilt für den letzteren Fall nur im Sinn eines Sprechwechsels; da die Adressatin ohnmächtig geworden ist und dies von *Andromacha* beschrieben wird, kann man diese Repliken nicht als ‚aside‘ betrachten: *Hecuba* ist weder in der Lage, etwas wahrzunehmen, noch soll etwas heimlich vor ihr gesagt sein. Fitch betrachtet die kommentierte Passage im *Hercules* als eine „extension of the sequence ‚aside‘ – address as seen e. g. at *Med.* 549ff. [vgl. oben] or at the end of some entrance monologues, e. g. at *Med.* 186ff., *Thy.* 505ff.“ – diese letzteren sind nicht als Apartes zu betrachten, vgl. oben S. 411 und S. 409 mit Anm. 34. Vgl. Billerbeck, *comm. Herc. fur.* zu v. 1173 ff.: Einschübe „gleichsam für sich gesprochen“; im Gegensatz dazu seien Tro. 615–17. 625f., *Med.* 549f. „als beiseite gesprochen zu denken“.

aufzufassen⁸⁶. Sie teilt ihre skeptische Erfahrung über die Unbelehrbarkeit von Königen ihrer Herrin so wenig mit, wie der Ausdruck ihrer Bereitschaft infolge der Nähe des Befreiers Tod, auch die Folgen freier Rede zu tragen, an andere als an sich selbst gerichtet ist.

Die Verse 580–582 werden ebenfalls von ihr beiseite (Typ a/b) gesprochen, sind allerdings mehr ein Resümee des gescheiterten Überredungsversuchs und eine Beendigung der Kommunikation mit Hippolytus als deren Unterbrechung⁸⁷. Im Blick auf die Plausibilisierung im dramatischen Spiel besteht kein Problem.

v. 589f., von Fortey und Glucker (1975) 707 als aside bezeichnet, ist dies nicht, sondern ein monologischer Ausruf, der nicht nur von Hippolytus gehört und verstanden wird (und zwar nicht im Sinn des Auffangens von Worten, die er nicht hätte wahrnehmen sollen), sondern auch von Phaedra, monologisch zwar, d. h. nicht adressatengerichtet, aber nicht mit Verbergungsabsicht gesprochen wird.

Anstoß erregt haben dagegen die Verse 592–599a, in denen Phaedra in den Armen ihres Stiefsohns (vgl. v. 588) immerhin sieben-einhalb Verse beiseite spricht⁸⁸. Daß Hippolytus sie nicht hört, ist in der Tat realistisch gesehen unplausibel. Aber ist dieses Aparte wesentlich stärker auf das Einverständnis der Zuschauer mit der Theaterkonvention angewiesen als die bisher betrachteten Apartes? Bei der Beurteilung darf es nicht um die Akustik gehen; denn diese ist, da das Zuschauerrund deutliche Worte vernimmt, immer unrealistisch. Eine Antwort muß auf die Frage gefunden werden, wie Phaedras Haltung vorzustellen ist und wie Hippolytus auf das scheinbare Schweigen reagieren, mit der vergehenden Zeit fertig werden könnte. Auf jeden Fall muß der Phaedradarsteller sein Gesicht von Hippolytus ab- und den Zuschauern zuwenden, Hippolytus dagegen, über einem Fundament psychologischer Ahnungslosigkeit, in einer Mischung aus Verlegenheit und Sorge, die weibliche Gestalt eher ungeschickt und entfernt als zärtlich und fest in seinen Armen halten und die scheinbare Stummheit seiner

86) Nicht (so) gesehen von Fortey und Glucker (1975) 703f. oder Coffey und Mayer, comm. Phaed. – Zu v. 425b–430 vgl. oben S. 413.

87) Vgl. Fortey und Glucker (1975) 707; Coffey und Mayer, comm. Phaed. z. St.

88) Vgl. Zwierlein (1966) 66f.; Coffey und Mayer, comm. Phaed. z. St. Fortey und Glucker (1975) 707 nehmen an, Phaedra habe sich von Hippolytus entfernt, denn ihr Aparte könne kaum geäußert werden, solange sie noch in seinen Armen sei.

Stiefmutter als eine Nachwirkung des Ohnmachtsanfalls und Ringen um Atem ansehen. Es würde sich demnach um eine Sonderausprägung von Typ d handeln.

Auch v. 604/605a möchte ich als Aparte betrachten (Typ a). Das ist nicht zwingend. Aber diese Verse variieren einerseits v. 602f., und andererseits scheint die anschließende Replik des Hippolytus (v. 606) eher v. 602f. als v. 604f. aufzugreifen.

Die Verse 634/635 sind eindeutig beiseite gesprochen⁸⁹. Es handelt sich um Typ a.

Auch v. 637a (*libet loqui pigetque*) ist am besten als Aparte (Typ a) anzusehen, weil die Frage des Hippolytus *quodnam istud malum est?* (‘Um was für eine Not handelt es sich denn bei dir?’) sich eher auf *Miserere, pavidae mentis exaudi preces* (v. 636) als auf Phaedras Konflikt zwischen Wunsch und Scham bezieht⁹⁰.

Die Verse 663–666a, zu denen Coffey und Mayer in ihrem Kommentar anmerken, sie seien vielleicht beiseite gesprochen, fasse ich nicht als Aparte auf. Es ist nicht damit zu rechnen, daß dieses Gebet zu Ariadne von Hippolytus nicht gehört werden soll; vielmehr scheint sich Phaedra zu einem anderen (geistigen) Gegenüber gerade um der Wirkung auf den Geliebten willen hinzuwenden⁹¹.

7. Wechsel der Sprechhaltung in den Figurenrepliken der Tragödien Senecas

Das Aparte, mit dem Wechsel zu ihm hin oder aus ihm heraus, unterscheidet sich nicht grundsätzlich von anderen Sprechhaltungen und Sprachhandlungen des Dramas und von deren Wechsel, sondern steht allenfalls am Ende einer Skala verschiedener Möglichkeiten. Gerade für Senecas Dramen ist der häufige Wechsel der Sprechhaltung innerhalb eines Redeteils, sei es eines Monologs, sei es einer dialogischen Replik, charakteristisch. Und diese besonders auffällige Eigenart von Senecas dramatischer Kunst wird durch Bühnenspiel, d. h. durch Bewegung auf der Bühne, durch Veränderung der Stellung und Blickrichtung, der Gestik sowie der

89) Vgl. Fortey und Glucker (1975) 708; Coffey und Mayer, comm. Phaed. z. St.

90) Nicht bei Fortey und Glucker (1975) 708 oder Coffey und Mayer, comm. Phaed.

91) Fortey und Glucker (1975) 709 rechnen noch mit den folgenden asides: v. 694–697 (nur Wechsel der Sprachhaltung, allenfalls monologisch-exklamatorisch), v. 715–718 (monologisch-exklamatorisch), v. 719–724 (vgl. dazu S. 413f.).

Stimmlage und Sprechweise sinnfällig (ohren- und augenfällig) gemacht bzw., anders formuliert, der Sprechtext enthält zugleich jeweils implizite simultane Figurenanweisungen, wie sie gelegentlich in Zwierleins Ausgabe durch Gedankenstriche angedeutet werden.

Um nur wenige Beispiele zu nennen⁹²: In der Rede der Amme Phaed. 583–588 folgt auf eine Auftrittsankündigung (v. 583) ein Selbstgespräch (v. 584), dann Beschreibung gleichzeitigen Geschehens (v. 585f.), zuletzt Anrede an Phaedra (v. 587f.), unterteilt, dem gleichzeitigen Bühnengeschehen entsprechend, in Imperative (v. 587) und einen begründenden Hinweis (v. 588). Die Rede der Amme in Phaed. 719–735 ist bei Zwierlein einmal durch Einrückung (v. 725), zweimal durch Gedankenstriche (innerhalb der Verse 728 und 733) gegliedert. Bei konsequenter Bezeichnung von Sprechwechseln müßte der Absatz fortfallen und in den folgenden Positionen Gedankenstrich gesetzt sein: 719a – 719b/724 – 725/728a – 728b/730a – 730b/733a – 733b/735. In Atreus' Rede Thy. 885–919 liegen Wechsel vor zwischen v. 889 und 890, 892 und 893, 895a und b, 901a und b, 907 und 908, 911a und b, 912 und 913, 913 und 914⁹³, 918a und b, immer parallel zum Bühnengeschehen⁹⁴.

Literaturverzeichnis

- David Bain, Audience Address in Greek Tragedy, CQ n. s. 25 (1975) 13–25.
 David Bain, Actors & Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford 1977.
 Margarethe Billerbeck, Seneca, Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar (Mnemosyne, Suppl. 187), Leiden, Boston, Köln 1999.
 Margarethe Billerbeck, Apostrophes de rôles muets et changements implicites d'interlocuteur. Deux observations sur l'art dramatique de Sénèque. In: Rome et le tragique, Pallas 49 (1998) 101–110.
 A. J. Boyle (ed.), Seneca's Phaedra. Introduction, Text, Translation and Notes, Liverpool und Wolfeboro/New Hampshire 1987.
 Ludwig Braun, La forza del visibile nelle tragedie di Seneca, Dioniso 52 (1981) 109–124.

92) Vgl. auch oben S. 401 ff. zu Tro. 642–662, oben S. 416f. zu Tro. 999–1008, Anm. 83 zu verschiedenen Passagen im *Oedipus* sowie Anm. 85 zu Tro. 945–954.

93) Vers 914, von Tarrant comm. Thy. z.St. als aside verstanden, ist dies nicht, da die umgebenden Redepartien ebenfalls nicht an einen im Sinn einer Dialogkonstellation nahe präsenten Thyestes gerichtet sind. Die gesamte Rede von 908 an wird von Thyestes nicht gehört; die Fiktion getrennter Räume der beiden Brüder bleibt bis vor 970 ff. bestehen und wird im szenischen Spiel wohl auch durch räumlichen Abstand zwischen dem Mahl im Palast und der Position des Atreus unterstrichen.

94) Vgl. dazu jetzt auch Billerbeck (1998) 105–109.

- Ludwig Braun, Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?, RPL 5 (1982) 43–52 (in Klammern die Seiten eines druckfehlerfreien Privatdrucks des Verfassers).
- Michael Coffey and Roland Mayer (edd.), Seneca, Phaedra, Cambridge 1990.
- C.D.N. Costa (ed.), Seneca, Medea. Edited with Introduction and Commentary, Oxford 1973.
- Joachim Dingel, Ἰππόλυτος Ξιφουλκός. Zu Senecas Phaedra und dem ersten Hippolytos des Euripides, Hermes 98 (1970) 44–56.
- Elaine Fantham (ed.), Seneca's Troades. A Literary Introduction with Text, Translation, and Commentary, Princeton 1982.
- John G. Fitch (ed.), Seneca's Hercules Furens. A Critical Text with Introduction and Commentary, Ithaca und London 1987.
- Stuart Fortey and John Glucker, Actus tragicus: Seneca on the stage, Latomus 34 (1975) 699–715.
- Wolf Hartmut Friedrich, Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen, München 1953.
- Bardo Maria Gauly, Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores, Frankfurt am M. [...] 1990.
- Konrad Heldmann, L. Annaeus Seneca, Oedipus. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von K. H., Stuttgart (1974) ²1981
- Walther Kraus, „Ad spectatores“ in der römischen Komödie, WS 52 (1934) 66–83.
- Eckard Lefèvre, rec. Otto Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas (1966), Gnomon 40 (1968) 782–789.
- Wolf-Lüder Liebermann, Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung. In: M. v. Albrecht u. W. Schubert (edd.), Musik und Dichtung, Frankfurt am Main [...] 1990, 63–86.
- Manfred Pfister, Das Drama, München (¹1977) ⁹1997.
- Wilfried Stroh (ed.), Senecas Troas (mit metrischer Übersetzung). In: S. Vogt, W. Stroh, Ph. Trautmann (edd.), Senecae Troadis libellus bilinguis. Zweisprachiges Programmheft zu Senecas Troas (zur Münchner Aufführung im November 1993) 14–71.
- Wilfried Stroh, De Senecae Troade. Senecas Troas. In: siehe oben 74–83.
- Dana Ferrin Sutton, Seneca on The Stage, Leiden 1986.
- Oliver Taplin, The Stagecraft of Aechylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy, Oxford 1977 (reprint 1998).
- R. J. Tarrant, Senecan Drama and Its Antecedents, HSPH 82 (1978) 213–263; hier: 242–246.
- R. J. Tarrant (ed.), Seneca, Agamemnon. Edited with a Commentary, Cambridge 1976.
- R. J. Tarrant (ed.), Seneca's Thyestes. Edited with Introduction and Commentary, Atlanta/Georgia 1985.
- Karlheinz Töchterle (ed.), Lucius Annaeus Seneca, Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994.
- Bernhard Zimmermann, Seneca und der Pantomimus. In: G. Vogt-Spira (ed.), Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur, Tübingen 1990, 161–167.
- Otto Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Meisenheim am Glan 1966 (bes. A. I. 8. „Lange Apartes im Dialog“, 63–67).
- Otto Zwierlein (ed.), L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit O. Z., Oxford 1986 (verbesserter Nachdruck 1988).