

Sinnebene der Passage hin. Ganz unaufdringlich spielen dagegen die *litora nota*, denen sich der epische Polyphem Vergils nähert (Aen. 3,657), darauf an, dass auch der Leser mit der Landschaft der Zyklopeninsel aus *Odyssee* und Bukolik vertraut ist.

Gewiss sind all das tatsächlich Geschmacksfragen, für deren Entscheidung keine objektiven Kriterien zur Verfügung stehen. Der Erfolg gibt Ovid zu einem gewissen Grade Recht. Trotzdem wird man im Falle der hier verglichenen Verse vielleicht nicht ganz ohne Genugtuung zu dem Ergebnis kommen, dass es Ovid einmal mehr nicht gelungen ist den Wettkampf mit Vergil für sich zu entscheiden.³⁴

Berlin

Fritz Felgentreu

34) Die Anregung zu diesem Beitrag kam von G. Schade. Für Interesse, Kritik und Literaturhinweise danke ich St. M. Wheeler.

VERSTECKTE GALLIAMBEN BEI SENECA Zu Metrik und Ethos von Seneca, *Medea* 849–878

In Senecas *Medea* begegnen wir zweimal einem ungewöhnlichen dramatischen Mittel: Wir ‚sehen‘ die Titelfigur zu Beginn des dritten Aktes (V. 382–396) und vor dem finalen Akt (V. 849–878) als Pantomimin – oder wenn man an der Fiktion des ‚realen‘ Theaters festhalten will, als männlichen Pantomimen – agieren. Da es zur Tradition der Überlieferung antiker Dramentexte gehört, keine separaten Szenenanweisungen, wie sie für ein antikes Regiebuch vorauszusetzen sind, dem Text mitzugeben, und andererseits zum Genus dramatischer Texte, solche Anweisungen in verschlüsselter Form einzuplanen,¹ entspricht jeder dieser pantomimischen Szenen ein deskriptiver Sprechtext der als Chor formierten oder als Einzelperson fungierenden Zuschauer- oder Zuhörerschaft, wel-

1) Zu dieser gattungshistorisch entscheidenden Frage in Senecas Dramen grundlegend D. F. Sutton, *Seneca on the stage*, Leiden 1986 (Mnemosyne, Suppl. 96) passim. Sutton hat dafür den prägnanten Ausdruck „implicit stage directions“ (oder „internal stage directions“) eingeführt.

che die Vorgänge auf der vom Text im Leser evozierten, also imaginären² Bühne beobachtet und beschreibt, unabhängig davon, ob die Pantomime auf einer Bühne realisiert wird oder nicht.

In beiden Fällen spielt die Szene vor der (imaginären) Palastfront, und in beiden Fällen stellt Medea ihre Wut und Erregung³ zur Schau, droht dem (imaginären) Gegner,⁴ schreitet hastig auf und ab,⁵ gleichsam besessen oder in Trance „wie eine Maenade“,⁶ und so sieht sie und beschreibt sie sich in der großen Show-Szene des vierten Aktes auch selbst, unmittelbar bevor sie sich den Opferdolch „als Maenade“ in die Arme stößt und, mit nacktem Busen tanzend, das ausfließende Blut über den Altar sprengt (V. 805–808):

... *tibi nudato*
pectore maenas sacro feriam
bracchia cultro. mānet noster
sanguis ad aras.

Als „bluttriefende“ oder, proleptisch⁷ im Hinblick auf das Finale, „blutrünstige Maenade“⁸ wird sie deshalb zu Recht später vom Chor beschrieben, wobei Selbstverstümmelung, Selbstkasteiung oder Selbstgeißelung zu den verbreiteten Begleiterscheinungen der Ekstase zu zählen sind.⁹ Aus den angeführten Parallelen wird aber auch deutlich, daß das vierte Chorlied bis ins wörtliche Zitat hinein die Pantomime des dritten Aktes aufgreift, die dort von der Amme in iambischen Sprechversen beschrieben wird.

2) Zur vielbesprochenen Streitfrage der Dramaturgie von Senecas Dramen sei festgehalten, daß Senecas Dramentexte in der Tradition der griechischen Dramatik die Fiktion der Bühne durchwegs aufrechterhalten. Da wir keine Zeugnisse für tatsächliche Aufführungen Senecas besitzen, die dramaturgische Struktur der Texte aber kaum zu bestreiten ist, ziehen wir es vor, von ‚imaginärer‘ Bühne zu sprechen, vgl. Häuptli 138–142. M. Coffey/R. Mayer, Seneca, Phaedra, Cambridge 1990, 190 sprechen sinngemäß von „pseudo-stage“.

3) 381.853 *ira*; 386.852 *furor*; 389 *affectus*.

4) 390.856 *minatur*.

5) 385 *recursat huc et huc*; 862 *huc fert pedes et illuc*.

6) 383.849 *maenas*.

7) Proleptisch ist auch das Bild der Tigermutter, die ihre Jungen verloren hat, 863 *orba natis*.

8) 849 *cruenta maenas*.

9) Maecenas bei Ps.-Bassus frg. 5, GLK 6,262; FPL 247 Blänsdorf (in Galliamben): *Latus horreat flagello, comitum chorus ululet*.

Ungewöhnlich ist auch die dramaturgische Funktion der angeführten Pantomimen: Pantomime bedeutet an sich per definitionem stummes Gebärdenspiel ohne Text des darstellenden Pantomimen. Doch hier ist der stummen Szene als Sprechtext oder Chorgesang eine reportageartige Erzählung unterlegt, während der die verstummte Person ihren Gefühlen mit Gestik, Mimik und Aktion Ausdruck verleiht. Der zu erwartende Monolog der vereinsamten Hauptfigur ist gleichsam nach außen gewendet und spiegelt sich in der Reaktion und der Reflexion der besorgten Amme und später des ebenso besorgt zuschauenden Chors. Dem Erzählcharakter sind die jambischen Trimeter der Amme, entsprechend der Tradition dramatischer Texte, demnach angemessen. Was aber hat es mit dem Versmaß des 30 Verse umfassenden ‚epischen‘ Chors auf sich?

Chorus quartus

Chorus:

*Quonam cruenta maenas
praeceps amore saevo* 850
*rapitur? quod impotenti
facinus parat furore?
vultus citatus ira
riget et caput feroci*
quatiens superba motu 855
*regi minatur ultro.
quis credat exilem?*

*flagrant genae rubentes,
pallor fugat ruborem.
nullum vagante forma* 860
*servat diu colorem.
huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat*
Gangeticum nemus. 865

*frenare nescit iras
Medea, non amores;
nunc ira amorque causam*

<i>iunxere: quid sequetur? quando efferet Pelasgis nefanda Colchis arvis gressum metuque solvet regnum simulque reges? nunc, Phoebe, mitte currus nullo morante loro,</i>	870
<i>nox condat alma lucem, mergat diem timendum dux noctis Hesperus.</i>	875

Da die Metrik des vorliegenden Textes widersprüchliche Deutungen erfahren hat, beginnen wir mit der Beschreibung des metrischen Tatbestandes: Das Chorlied besteht aus drei Versgruppen von 8 + 1, 7 + 1, 12 + 1 Verszeilen, bei denen der abschließende, um ein Element verkürzte Vers jeweils eine Klausel bildet. Das Schema der ‚normalen‘ Verse besteht aus sieben (oder acht) Elementen und ist mit einer Ausnahme folgendes:

⊔ – ∪ – ∪ – × ||

Über die Versgrenze hinweg besteht keine Synaphie, wie die Übergänge V. 861/862 *colorem | huc* und V. 852/853 *furorē | vultus* zeigen, wo im einen Fall Elision unterbleibt, im zweiten offene Kürze vor Konsonant das Longum¹⁰ vertritt. Die Kontraktion der auftaktigen Doppelkürze (die ‚Klauseln‘ nicht mitgerechnet) ist verhältnismäßig häufig oder umgekehrt die Auflösung eines langen Elements zur Doppelkürze verhältnismäßig selten: 22 Kontraktionen oder Längen stehen vier Doppelkürzen (diese alle in der ersten Strophe) gegenüber. Vers 871 fällt mit einer Kürze als Auftakt aus dem Rahmen:¹¹

∪ – ∪ – ∪ – × ||

10) Abschließendes Anceps anstelle des zu erwartenden Longums ist gleichbedeutend mit dem Fehlen von Synaphie, d. h. an dieser Stelle dürfte bei Synaphie weder Hiat noch offene Kürze (die per se nicht zur Positionslänge werden kann) noch geschlossene Kürze vor Vokal stehen.

11) Die Ausnahme wurde trotz der Deutung als iambische Dimeter übersehen von Crusius 99; Costa 148; Häuptli 102; Halporn/Ostwald 33. Leo 1,136 übersieht die einzelne Kürze trotz anderer Lösung (Anakreonten, diese aber iambisch verstanden). Zu erwägen ist der metrisch vereinfachende Vorschlag von

Die um ein Element kürzere ‚Klausel‘ hat die Form:

— — ◡ — ◡ × ||

Das einfache Muster scheint iambisch zu sein, wozu der variable Auftakt paßt. So deutet Costa¹² die Verse als unregelmäßiges System von katalektischen iambischen Dimetern, von denen drei Zeilen eine Silbe kürzer sind.¹³ Für ein iambisches System ist jedoch die stabile Kürze bei Element fünf atypisch. Halporn/Ostwald¹⁴ faßten die Verse als Kombination heterogener Elemente auf, indem sie bei beginnender Doppelkürze auf anaklastische ionische Dimeter, bei beginnender Länge wie Costa auf katalektische Iamben schlossen; angesichts der unregelmäßigen Verteilung würde es sich demnach um Asynarteten ohne erkennbares System handeln. Vers 871 bliebe dabei unbeachtet.

Tatsächlich ist die Verwandtschaft mit ionischen Dimetern nicht zu bestreiten, insbesondere mit der vom ionischen Dimeter a minore abgeleiteten Variante, dem Anacreonteus, der sich durch Anaklasis (Vertauschung der Quantitäten) zwischen den beiden Metren auszeichnet:¹⁵

Ionicus a minore ◡◡—, ◡◡—
Anacreonteus ◡◡—◡, —◡—

Dies war die gegenüber Halporn/Ostwald einheitlichere Lösung, die Leo¹⁶ seinerzeit vorgeschlagen hatte: Anacreonteen mit zeit-

L. Müller, *De re metrica*, Leipzig ²1894, 107, der das Problem erkannt hatte und die störende Kürze eliminieren wollte: *infanda* statt *nefanda*; vgl. aber die Praxis der Anacreonteen bei Petron und die der Ioniker bei Euripides, siehe unten.

12) Costa 148.

13) So auch O. Zwierlein in: L. Annaei Senecae tragoediae, recognovit O. Zwierlein, Oxford 1986 (²1987) 464 „iamb. dim. cat. cum tribus clausulis“.

14) Halporn/Ostwald 33.

15) Anacreonteus: Korzeniewski 118, der den Anacreonteus (nach Hephaestion 12,5 p. 39 Conbruch) mit dem Anaklomenon gleichsetzt, eine Bezeichnung, die nach dem Scholiasten zu Hephaestion (Choiroboskos p. 246 Conbruch) auch für den Galliambus gebräuchlich war. Halporn/Ostwald 33 bezeichnen den Vers als Anacreontiker oder Anaklast. Raven 129: anacreontic; West 152.165–167 behandelt die späten Beispiele von Anacreonteen wie solche Gregors von Nazianz unter den Iamben (hemiambs); auf frühe ‚iambische‘ Beispiele aus späthellenistischer Zeit verweist West 152. Drexler 26 definiert den Anacreonteus mit Hinweis auf Seneca, *Medea* 852 irrtümlich als katalektischen (statt akatalektischen) ionischen Dimeter mit Anaklasis.

16) Leo 1,136 faßt die Anaklomena mit Berufung auf Marius Victorinus, gramm. 2,4 (GLK 6,81,21–24) als katalektisch, die Klauseln (diese mit der Benennung Eupolidia) als brachykatalektisch auf, d. h. als Iamben.

weiligem Ersatz der Doppelkürze durch Länge und eingestreuten katalektischen Klauseln. Anders als Leo, der die Anakreonten als katalektische Verse betrachtete, indem er sie den Iamben zuordnete, ging Crusius¹⁷ vom ionischen Charakter der Anakreonten aus. Anakreon, daher der Name, hatte solche Verse wechselweise mit Ionikern verwendet, woraus ihr ionischer Charakter deutlich wird:¹⁸ Der kettenartige Charakter ist bei Anakreon selbst durch Synaphie unterstrichen. Die von späteren Nachahmern verfaßten *Carmina Anacreontea*, die in den späten Hellenismus zu datieren¹⁹ sind, reduzieren, wie in vielen ähnlich gelagerten Fällen, das Vorbild auf ein einfaches Schema von Einzelversen, die wie in Senecas Chorlied ohne Synaphie aufeinanderfolgen.

Das Einheitsbild scheint gestört durch Vers 871: Der kurze Auftakt paßt grundsätzlich nicht ins Bild der Ioniker, trotz vereinzelten Ausnahmen,²⁰ sondern in das der Iamben. Doch zeigen die *Carmina Anacreontea*, welche Richtung die Schematisierung eines ursprünglich variantenreichen Rhythmus eingeschlagen hatte: Die Variabilität ist auf den Versanfang reduziert, so daß ‚ionische‘ und ‚iambische‘ Anakreonten schon in den späthellenistischen Vorlagen nebeneinander hergehen.²¹ Die lateinischen Beispiele bestätigen diese Entwicklung. Schon bei Petron finden wir alle drei Möglichkeiten – die ursprüngliche Doppelkürze, die Kontraktion zur Länge, den Ersatz durch Kürze – nebeneinander:

frg. 20,4 *rapidum pererret orbem*

frg. 19,4 *tinctus colore noctis*

frg. 21,2 *trementibus labellis*

17) Crusius 99, der die Verse wie Leo als Anakreonten behandelt, leitet sie von Ionikern ab und erkennt bereits, daß die Klauseln der zweiten Hälfte des Galliambus entsprechen.

18) Raven 129; West 58. Die Gleichwertigkeit geht in der archaischen Lyrik aus der inneren Responion hervor. In der Chorlyrik findet sich antistrophische Responion von ionischem Dimeter und Anaklomenon hingegen sehr selten: Euripides, Bacch. 530 = 549; Aristophanes, Ran. 327 = 344; West 124; Korzeniewski 122.

19) Zur Datierung West 152. Lesky 210 neigt dazu, die ganze Sammlung der *Anacreontea* in die Kaiserzeit zu setzen.

20) Euripides, Phoen. 1539f.; West 125.

21) West 152.

Dies bleibt denn auch das Schema für das in der Spätantike beliebte Versmaß, wovon ein Ausschnitt mit den drei genannten, hier aufeinanderfolgenden Varianten (Kürze, Länge, Doppelkürze) aus dem *Hymnus ante somnum* im *Cathemerinon* (V. 1/2 und 7) des Prudentius genüge:

*Ades pater supreme,
quem nemo vidit umquam ...
deus ex deo perennis ...*

Reichhaltiger als die Ausbeute aus der griechischen Lyrik und der lateinischen Dichtung ist das Material, das uns in der Chorlyrik des griechischen Dramas zur Verfügung steht, dem Traditionsstrang, in dem auch Senecas Chorlieder unmittelbar stehen. Wir finden in den Chorliedern der Tragödie und des Satyrspiels zahlreiche Beispiele ionischer Systeme, in denen aufsteigende ionische Dimeter (Ionici a minore) so mit ‚Anakreonten‘ verkettet sind, daß an der Homogenität der beiden Erscheinungsformen, wie in der anakreontischen Lyrik selbst, nicht zu zweifeln ist. Man wird deshalb die durch Anaklasis modifizierte Form der Ioniker am besten mit Hephaestion als Anaklomena bezeichnen.²²

Eine ähnliche Gruppierung und einen ähnlichen Aufbau wie Senecas Chorlied weist das dritte Chorlied im *Kyklops* (V. 495–518) des Euripides auf, je sieben Dimeter mit (erweiterter, statt verkürzter) Schlußklausel unter Verwendung von Anaklomena. Auffällig ist der inhaltliche, mit der Exaltiertheit Medeas verwandte Kontext: Polyphem taumelt berauscht aus der Höhle, während der Chor in der Eingangstrophe sich selbst, in Gedanken gleichsam mitzechend und damit sich mit dem Protagonisten identifizierend, in die weinselige Stimmung einlullt und erst in der Schlußpartie das brutale Ende hervorschimmern läßt.

Als emotionsgeladenes Versmaß sind die Ioniker auch in den *Bakchai* des Euripides zu erkennen, wo sie ausgiebig eingesetzt sind. Nicht weniger als drei Chorlieder führen den bakchantischen Enthusiasmus in Ionikern vor Augen. Schon die gewöhnlich

22) Korzeniewski 119, nach Hephaestion 12,5 (p. 39 Consbruch). Die Deutung der Anaklomena als ionisch wird von Sicking 191–193 trotz evidenter Responson als verfehlt. „Versuch, eine Gliederung der Verse in benennbare Kola oder Metra durchzuführen“, bestritten und als falsche Fragestellung grundsätzlich abgelehnt. Zur Bezeichnung der Galliamben als Anaklomena vgl. Anm. 37.

anapästische Parodos beginnt damit, und geradezu leitmotivisch wird das Versmaß in den Standliedern fortgesetzt.²³ Die Form dieser Verse führt noch näher an Seneca heran: Längere und kürzere Gebilde von Dimetern bald reiner, bald anaklastischer Ioniker wechseln mit ihren katalektischen Varianten; gelegentlich ist der Auftakt kontrahiert.²⁴ Daran läßt sich der dem Iakchos-Bacchus gewidmete Chor der sich als Mysten gebärdenden Frösche anschließen, der ebenfalls in frei variierenden Ionikern und Anaklomena gehalten ist.²⁵ Auch in diesen beiden Fällen gibt es eine inhaltliche Komponente: Ioniker gehören dem Bereich des Bakchos an, wurden zweifellos auch in Kulthymnen des Gottes eingesetzt, wie der inschriftlich erhaltene Paian des Philodamos zeigt,²⁶ und evozieren gleichzeitig, im Fall der *Bakchen*, asiatisches, orientalisches Kolorit.²⁷ Nach Vorderasien weist der Klagegesang auf den Tod des Adonis unter den Fragmenten der Sappho, ein kultischer Antiphon in ionischen Tetrametern zwischen Aphrodite und dem klagenden Frauenchor.²⁸ Charakterisierung des Orientalischen, Exotischen vermutet man ferner in den ionischen lyrischen Partien der Parodos in den *Persai* des Aischylos,²⁹ und das dürfte auch der Sinn der kurzen ionischen Partie sein,³⁰ in welcher der Perserchor in Proskynese vor der gespenstischen Erscheinung des toten Dareios verharrt und seine Unterwerfung und Ehrfurcht zum Ausdruck bringt: „Ich scheue mich, dich anzublicken . . .“. Ioniker gelten zudem allgemein, wie alles Orientalische, als weichlich und effeminiert,³¹ eine Charaktereigenschaft, die auch dem Gott

23) Parodos, erstes und zweites Stasimon sind weitgehend ionisch, oft anaklastisch: Dodds 72–74.118.142. Lesky 486.

24) Euripides, Bacch. 81.

25) Aristophanes, Ran. 323–353: West 124.

26) Dodds 72; Lesky 486.

27) West 124–127.

28) West 124 Anm. 115 zu Sappho frg. 140a Lobel-Page (62 Bergk; 140 Voigt: um doppelten Choriambus erweiterte Pherekrateen, pher^{2c}, mit spondeischem Auftakt) κατῆνα(ί)σκει, Κυθήρη', ἄβρος Ἰαδωνίς: τί κε θεΐμεν: | καττύπεσθε, κόραι, καὶ κατερέικεσθε κίθωνας. Der erste Versfuß, falls es Ioniker sind, ist jeweils mit Molossus gebildet. Die Verse stammen aus dem Enchiridion des Hephaistion 10,4 (p.33 Conbruch) und sind dort als Beispiele für antispastische katalektische Tetrameter angeführt (über diesen unbrauchbaren Terminus, die scheinbare Umkehrung des Choriambus, West 191).

29) West 124; Korzeniewski 116 f.

30) Aischylos, Pers. 694–696.700–702.

31) Nach dem Anonymus Ambrosianus, Korzeniewski 116.

Dionysos-Bacchus selbst zugeschrieben wird, wie literarische und archäologische Zeugnisse einhellig belegen.³²

Die Verdopplung des Anakreonteus mit Katalexe, den man entsprechend als katalektischen anaklastischen ionischen Tetrameter verstehen kann, taucht zuerst in der hellenistischen griechischen Dichtung auf.³³ Die geläufige Bezeichnung dafür war Galliambus,³⁴ womit der Vers anscheinend den Iamben zugeordnet wurde. Galliamben wurden, wie aus den römischen Nachbildungen zu schließen ist, wohl schon im Hellenismus stichisch verwendet.³⁵ Wie die Ioniker überhaupt sind sie äußerst variabel. Die häufigste Form ist folgende:

— — — —, — — — — | — — — —, — — — — ||

Nach Terentianus Maurus³⁶ paßte der Rhythmus zur Priesterschaft der Galli, die sich nach eigenhändiger Selbstkastration in den Dienst der phrygischen Muttergöttin Kybele oder Cybele zu stellen pflegten. Der Metriker Hephaistion und sein Scholiast Choiroboskos,³⁷ der die Gallen als schwärmende Lustkna-

32) Bacchus im Frauengewand z. B. auf der römischen Henkelplatte in New York, Metropolitan Museum 54.11.8, um 160 n. Chr., vgl. Seneca, *Oedipus*, ed. B. W. Häuptli, Frauenfeld 1983, 1,75 Abb. 11; 2,99. Eine ausführliche Schilderung der weiblichen Züge des Gottes gibt das zweite Chorlied in Senecas *Oedipus*, 403–508. Dort wird dem Gott u. a. ein „mädchenhaftes Haupt“ bescheinigt (*Oed.* 408 *virgineum caput*), was mit den bildlichen Darstellungen übereinstimmt. Zu den literarischen Zeugnissen Töchterle 362–417, besonders 371. Die femininen Züge des Dionysos werden seit Aischylos hervorgehoben. Zum Spott des Pentheus darüber in den *Bakchai* (V. 453–459) des Euripides vgl. Dodds 133 f.

33) Z. B. (Ps.-?) Kallimachos, frg. 761 Pfeiffer.

34) Ableitung des Galliambus vom Ioniker: Crusius 97; Drexler 26; eine klare Darstellung des Zusammenhangs von Ionikern, Anakreontikern und Galliamben gibt Raven 129–131. Auch S. Boldrini, *Prosodie und Metrik der Römer*. Aus dem Italienischen übertragen von B. W. Häuptli, Stuttgart und Leipzig 1999, 137, versteht den Galliambus als katalektischen ionischen Tetrameter (ohne Behandlung des Anakreonteus), während ihn Halporn/Ostwald 34 als Asynarteton (sic) aus anaklastischem und katalektischem ionischem Dimeter beschreiben.

35) Die stichische Verwendung wird angezweifelt von Sicking 122.

36) Terentianus Maurus, V. 2889–2891.

37) Die Bezeichnungen Galliambikon und Metroakon für den Galliambus: Hephaistion 12,3 (p. 38 Consbruch); Schol. Hephaistion (Choiroboskos; p. 246 Consbruch). Ebenda auch die Bezeichnung Anaklomenon, die allerdings, wie Hephaistion 12,5 (p. 39 Consbruch) zeigt, ursprünglich nur den anaklastischen Dimeter (d. h. die erste Hälfte des Galliambus) meint, wie ihn Anakreon reihenweise verwendet, vgl. Übersetzung und Kommentar bei J. M. van Ophuijsen, *Hephaistion on metre*, Leiden 1987 (Mnemosyne, Suppl. 100) 109–112.

ben³⁸ apostrophiert, überliefern für den Galliambus die Namen Galliambikon, Metroakon (etwa ‚Vers für die Große Mutter‘) und Anaklomenon (‚Vers mit Anaklasis‘, d. h. Anaklasis von Ionikern), wobei ausdrücklich auf die Herkunft vom *Ionicus a minore* verwiesen wird. Laut Marius Victorinus³⁹ nannte man den Vers auch Bakcheiakon, was in den Bereich des Bacchus verweist und damit, wie wir sehen werden, die Verbindung zu den orgiastischen Praktiken der Galli schafft.

In die lateinische Dichtung wurde der Galliambus im 1. Jh. v. Chr. von Marcus Terentius Varro eingeführt. Aus seinen *Menippeischen Satiren* sind mehrere Beispiele erhalten, die einen charakteristischen Inhalt aufweisen: Spott über die armen Kastraten, die lüsternen, der Promiskuität verfallenen ‚Halbmänner‘, die unter Getrommel zu den „in die Knochen fahrenden Klängen“ der Oboen und mit verzückten Gebärden der Großen Mutter huldigen und in rastlosem Getrippel⁴⁰ im Prozessionszug zu ihrem Tempel eilen:

frg. 79⁴¹ *tua templa ad alta fani | properans citus itere*
frg. 131 (139)⁴² *Phrygius per ossa cornus | liquida canit*

anima

frg. 132 (140)⁴³ *tibi typana non inani | sonitu matri deum*

38) Schol. Hephaistion (Choiroboskos; p.246 Consbruch) τοὺς κιναιδοὺς ἰαυβίξειν καὶ ὑμνεῖν, d. h. gleichzeitig „schmähen und verehren“ (so van Ophuijzen; vielleicht ist mit ἰαυβίξειν einfach „in Galliamben singen“, mit ὑμνεῖν „Hymnen singen“, d. h. für die Große Mutter, gemeint). Auf seine Karriere als Lustknabe spielt der entmannte Attis, Catull, *carm.* 63,63 f., an (*ego mulier fui*). Eng verwandt mit den Galliamben ist der Sotadeus, ein akephaler ionischer Tetrameter, der stets mit dem Motiv der Homosexualität und der Selbstkastration in Verbindung steht, wie Petron, *sat.* 23,3 und 132,8 zeigt und Martial, *epigr.* 2,86,2 andeutet.

39) Marius Victorinus, *gramm.* 2,9 (GLK 6,95,26).

40) Das Trippeln wird, etwa gleichzeitig mit Varro, von Catull, *carm.* 63,12.30 erwähnt. Das Motiv läßt sich bis auf (Ps.-?)Kallimachos, *frg.* 761,1 Pfeiffer zurückverfolgen, der den eiligen Lauf als Charakteristikum der „Gallai“ hervorhebt.

41) Varro, *Menipp.* *frg.* 79 (ed. F. Bücheler, *Petronii satira*, Berlin 1912, 189; R. Astbury, *Varronis satirae Menippeae*, Leipzig 1985, 13; J.-P. Cèbe, *Varron, Satires Ménippées, édition, traduction et commentaire*, Rome 1971–1999 [Collection de l'École française de Rome, 9]: 3, 1975, Text S. 333, Kommentar S. 338).

42) Varro, *Menipp.* *frg.* 131 (Bücheler 196; Astbury 24; Cèbe 4, 1977, Nr. 139, Text S. 533, Kommentar S. 638–641; zu den Ausgaben vgl. Anm. 41).

43) Varro, *Menipp.* *frg.* 132,1–3 (Bücheler 196; Astbury 25; Cèbe 4, 1977, Nr. 140, Text S. 533, Kommentar S. 642–650; zu den Ausgaben vgl. Anm. 41).

*tonimus*⁴⁴ *(chorus) tibi nos, | tibi nunc semiviri
teretem comam volantem | iactant tibi famuli.*⁴⁵
frg. 275 (280)⁴⁶ *spatula eviravit omnes | Veneri vaga pueros*

Auch der selbst als verweichlicht verschrieene Maecenas⁴⁷ macht sich über die Galli im galliambischen Versmaß lustig, indem er auf ihre ekstatischen Gebärden, das zu Trance anfeuernde Trommeln, das Geheul, die an mittelalterliche Flagellantenzüge erinnernde Geißelung im Kollektiv anspielt.⁴⁸ Der bekannteste und umfangreichste Text in Galliamben ist mit Catulls Gedicht 63 erhalten, das thematisch dem mit grotesken Zügen dargestellten Kybelekult der Galli und ihres Protagonisten Attis gewidmet ist. Auf die Schilderung der in Ekstase vollzogenen Selbstkastration des Attis, der nach der heiklen Operation konstant zum grammatikalischen Femininum wird, folgt die des Umzugs der verzückten Gallen – Catull 63,12 nennt sie in Anlehnung an Kallimachos pointiert „Gallae“⁴⁹ –, welche Tamburine und Zimbeln schlagend, Oboe blasend und unter schrillum Geschrei zur Verherrlichung der Großen Herrin durch die Wälder ziehen. Galliamben gelten deshalb, wie bei Martial zu lesen ist, als Versmaß der Verweichlichung und der Lüsterheit.⁵⁰

Der orgiastischen Stimmung entspricht die metrische Gestaltung: Die Galliamben sind reichlich mit Doppelkürzen ausgestattet, die gleichsam den Takt der kleinen Trommeln oder das Getrippele der paradierenden Gallen wiedergeben, doch finden wir neben

44) *tonimus* ist Indikativ Praesens nach der dritten Konjugation, vgl. OLD 1949 s.v. *tono*.

45) „Fliegendes Haar“ ist ein typisches Merkmal der Begeisterung, z. B. bei Maenaden, Seneca, Oed. 440 *fudere comam*. Zu dem vielbenutzten Motiv bei Catull, Tibull, Ovid vgl. Töchterle 384.

46) Varro, Menipp. frg. 275 (Bücheler 212; Astbury 47; Cèbe 7, 1985, Nr. 280, Text S. 1221, Kommentar S. 1263–1266; Promiskuität der Lüstlinge: *spatula vaga*; zu den Ausgaben vgl. Anm. 41). Ferner frg. 540 (Bücheler 243; Astbury 89; Cèbe 12, 1998, Nr. 540, Text S. 2018, Kommentar S. 2021–2023; Kastration).

47) Über den verweichlichten Charakter des Maecenas äußert sich kritisch Seneca, epist. 19,9; 114,1–8.

48) Maecenas bei Ps.-Bassus, GLK 6,262; frg. 5–6 (FPL p. 247 Blänsdorf).

49) Vorbild ist (Ps.-?)Kallimachos, frg. 761,1 Pfeiffer. In lateinischen Texten wird sonst überall das Maskulinum verwendet.

50) Martial, epigr. 2,86,5 *mollem debilitate galliambon*. Dazu gesellt er im gleichen Gedicht die im Ethos verwandten Sotaden des „Lustknaben Sotades“, epigr. 2,86,2 *Sotaden cinaedum*.

den oft geradezu überbordenden Versen auch schlichtere Beispiele. Anstelle der für Ioniker typischen Doppelkürzen kann jeweils Länge eintreten. Solche Kontraktionen zum Auftakt finden sich bei Catull nicht allzu häufig: In 93 Versen sind es lediglich acht Fälle.⁵¹ In den wenigen übrigen überlieferten Beispielen finden wir bald Länge, bald Doppelkürze.⁵² Ersatz durch Kürze wie bei den Anakreonten hingegen fehlt. Das führt uns zu Seneca zurück. Fügt man zum letzten Vers seiner scheinbar anakreontischen Reihen die katalektische Klausel, erhalten wir einen Galliambus mit kontrahiertem Auftakt:

— — ◡ — ◡ — — | — — ◡ — ◡ × ||

Wir finden deshalb zu den drei die ‚anakreontischen‘ Strophen beschließenden Verspaaren Senecas

856/857 *regi minatur ultro. | quis credat exulem?*
 864/865 *cursu furente lustrat | Gangeticum nemus.*
 877/878 *mergat diem timendum | dux noctis Hesperus.*

die genaue metrische Entsprechung bei Catull:

carm. 63,73 *iam iam dolet, quod egi, | iam iamque*
*paenitet.*⁵³

Daß diese metrische Entsprechung nicht auf einem Zufall beruht, zeigen die inhaltlichen Parallelen der beiden Texte, deren Stichworte nicht ähnlicher sein könnten. Sie reichen von der Körpersprache – eiliges Laufen, Herumwerfen des Kopfes – zur Schilderung der inneren Verfassung – Wildheit, Raserei, Wahnsinn, Zügellosigkeit –, die sich bei Catull zusätzlich bildhaft in den von Kybele losgeschickten Löwen, bei Seneca im Vergleich mit der indischen Tigerin widerspiegelt, deren ruheloser Gang – Medea ‚tigert‘ über die ‚Bühne‘, als ob sie die Kinder schon verloren hätte – die szenische Aktion bestimmt:

51) Catull 63,5.22.26.40.67.73.77.86.

52) Unter den galliambischen Musterversen des Terentianus Maurus, V. 2889–2891, findet sich ein Beispiel mit langem Auftakt. Schon die beiden für Kallimachos bezeugten Verse beginnen mit einer Länge, mit Doppelkürze dagegen die beiden Galliamben des Maecenas, frg. 5–6 (FPL p. 247 Blänsdorf).

53) Die Übereinstimmung wurde bemerkt von Crusius 99.

Catull, <i>carm.</i> 63	Seneca, <i>Medea</i>
<i>citato pede</i> (2)	<i>praeceps rapitur</i> (850 f.)
<i>citatis erroribus</i> (18)	<i>huc fert pedes et illuc</i> (862)
<i>volitare vaga cohors</i> (25)	<i>feroci motu</i> (854 f.)
<i>citatis tripudiis</i> (26)	<i>cursu furente</i> (864; Vergleich mit der indischen Tigerin)
<i>citius properante pede</i> (30)	
<i>rapidae properipedem</i> (34)	
<i>fugiens citus abiit</i> (42)	
<i>capita iaciunt</i> (23) ⁵⁴	<i>caput quatens</i> (854 f.)
<i>quate iubam</i> (83; von Kybeles Löwen)	
<i>stimulatus furenti rabie</i> (4)	<i>amore saevo</i> (850)
<i>vagus animi(s)</i> (4)	<i>impotenti furore</i> (851 f.)
<i>furibunda</i> (31.54)	<i>citatus ira</i> (853)
<i>ravidus furor</i> (38)	<i>feroci motu</i> (854 f.)
<i>rapida rabie</i> (44)	<i>cursu furente</i> (864)
<i>animo aestuante</i> (47)	<i>frenare nescit iras</i> (866)
<i>rabie fera</i> (57)	<i>ira</i> (868)
<i>furor</i> (92)	
<i>incitatos</i> (93)	
<i>rabidos</i> (93)	
<i>ferox</i> (78; von Kybeles Löwen)	
<i>furor</i> (78)	
<i>furoris ictu</i> (79)	

Überraschend finden wir schließlich hier wie dort das gleiche Selbstverständnis der Figuren. Wie sich Medea in ihrem Blutrausch (V. 806) als Maenade versteht, eine Sichtweise, die dann vom Chor übernommen wird (V. 849 *quonam cruenta maenas*), sieht sich der entmannte Attis nicht mehr als Mann, sondern als „Dienerin der Götter und Kybeles Magd“ (Catull, *carm.* 63,68), als schwärmende Maenade: *ego maenas* (Catull, *carm.* 63,69).⁵⁵ Daß man sich die Galli oder Gallai als Maenaden mit deren charakteristischen Ausrüstung, dem Thyrsosstab, vorzustellen hat, bezeugt schon der Kallimachos zugeschriebene Vers,⁵⁶ der sie als „Liebhaber des Thyrsos“ bezeichnet. Sowohl exotisches Kolorit wie ungebändigte Triebhaftigkeit repräsentieren die Bilder von Löwe und Tigerin, die überdies beide in den dionysischen Bereich weisen, erwähnt

54) Vgl. Varro, *Menipp.* frg. 132,3 *comam volantem iactant*.

55) Catull verwendet für Attis zuerst das Maskulinum, nach der Entmannung permanent das Femininum, insbesondere für dessen eigene Selbstdarstellung im Rollentext *carm.* 63,50–73.

56) (Ps.-?)Kallimachos, frg. 761,1 Pfeiffer, zitiert von Hephaestion 12,3 (p. 39 *Consbruch*): φιλόθυρσοι.

doch gerade Seneca die beiden Raubtiere im Gefolge des von Piraten überfallenen Bacchus, Oed. 457 f.: „Auf dem Bug brüllte der Löwe vom Ida, auf dem Heck sitzt die Tigerin vom Ganges“.⁵⁷

Kehren wir zum Eingangsszenario zurück, um Bilanz zu ziehen: Galliamben und Ioniker allgemein, sei es in reiner, sei es in anaklastischer Form, sind von ihrem Ethos her dem Bereich der Begeisterung, des Rausches und der Ekstase zuzuordnen und atmen den exotischen Hauch des Orients. Medeas Pantomime evokiert eine Facette solcher Emotionalität, in der sich Wut, Rachelust und triumphierende Ausgelassenheit mischen. Nicht nur metrisch, sondern auch motivisch ist Senecas viertes Chorlied, das seinerseits die Pantomime des dritten Aktes aufgreift, mehrfach mit Catulls Attis-Gedicht verknüpft, da beide Texte der Welt des Dionysos, der bakchischen Orgien und des Orients verbunden sind. Die Konnotation der versteckten Galliamben entspricht der exaltierten, ekstatischen, leidenschaftlichen Stimmung, die im Fall der asiatischen Kybelepriester im Akt blutiger Selbstverstümmelung gipfelt, bei der als Orientalin gezeichneten Medea⁵⁸ sich in einer unterdrückten, vom Chor gedeuteten Orgie von Wut und Haß entlädt. Inhaltlich und formal eng verwandt ist ein Chorlied im *Kyklops* des Euripides: Auch dort überträgt sich die in Ionikern sich ausdrückende Erregung der in der Reportage geschilderten Figur auf den die Pantomime schildernden Chor. Da man davon ausgehen kann, daß der allgemeine Charakter ionischer Verse sowie der Galliamben Seneca geläufig war, darf man annehmen, daß er die Chorverse nicht beliebig aus iambischen Elementen zusammengestellt, sondern bewußt auf den Inhalt des Chorlieds abgestimmt hat. Die verwendeten Metren sind als anaklastische, nach hellenistischem Muster schematisierte, aufsteigende Ioniker zu deuten, in denen sich Anaklomena mit katalektischer Klausel zu Galliamben verbinden, deren Ethos Medeas Seelenzustand wider-

57) Der ‚idäische‘ Löwe scheint auf die ‚idäische Mutter‘ Kybele zu deuten, vgl. Töchterle 392 f. Nach dem pseudohomerischen Hymnos 7,44 verwandelt sich Dionysos in einen Löwen. Tiger, Luchse und Panther begleiten Bacchus nach Ovid, met. 3,668 f.

58) Medea ist in den griechischen Bildquellen verschiedentlich durch ihre exotische Tracht, besonders durch eine phrygische Mütze, als Orientalin gekennzeichnet, jedoch nicht in der römischen Kunst, vgl. M. Schmidt, Medea, LIMC 6/1 (1992) 396. Das orientalische Kolorit ist also wohl auf rein literarischem Weg vermittelt.

spiegelt. Vergewenwärtigen wir uns die reale, für eine Aufführung einzuberechnende Zeit – bei langsamem Sprechen genügen wenige Minuten –, dann wird klar, daß bei einem so knappen zeitlichen Rahmen, und dies gilt auch für das Stück als Ganzes, weniger an eine reale, wenn auch realisierbare, Aufführung zu denken ist, als daß der Autor vielmehr, im Sinne eines Modellstücks, an die Imagination der gebildeten, auf intertextuelle Bezüge geschulten Leserschicht appelliert und ihr dafür ein virtuelles Drama zur Verfügung stellt.

Muttenz

Bruno W. Häuptli

Literaturverzeichnis:

- Costa: Seneca, *Medea*, edited with introduction and commentary by C.D.N. Costa, Oxford 1973 (²1989).
- Crusius: Crusius, F., *Römische Metrik. Eine Einführung*. Neu bearbeitet von H. Rubenbauer, München ⁸1992.
- Dodds: Euripides, *Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford ²1960.
- Drexler: Drexler, H., *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967 (⁵1993).
- Halporn/Ostwald: Halporn, J. W. / Ostwald, M., *Lateinische Metrik*, Göttingen 1961 (⁴1994).
- Häuptli: Seneca, *Medea*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von B. W. Häuptli, Stuttgart 1993.
- Korzeniewski: Korzeniewski, D., *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968 (³1991).
- Leo: L. *Annaei Senecae tragoediae*, recensuit F. Leo, vol. 1, Berlin 1878.
- Lesky: Lesky, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen ³1972.
- Raven: Raven, D. S., *Latin Metre*, London 1965.
- Sicking: Sicking, C. M. J., *Griechische Verslehre (HdA, II.4)*, München 1993.
- Töchterle: Töchterle, K., *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus*. Kommentar, Heidelberg 1994.
- West: West, M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.