

EMMANUEL MICHAEL PAPAMICHAEL

HIPPOLYTOS VON EURIPIDES UND PHAEDRA VON SENECA
Vergleichende Studie über Personen, Rollen und Dramaturgie

ZUSAMMENFASSUNG¹

Diese Studie zeigt, wie das Verhalten, das Handeln oder besser die Psychologie der wichtigen Personen des Stückes dem Dramatiker die verschiedenartige Behandlung seines Themas bestimmt haben. Mit anderen Worten: zwei Theaterstücke, die in ihrem Thema einen gemeinsamen Mythos und die gleichen agierenden Personen haben, sind trotzdem verschiedene Dramen, weil die Psychologie ihrer Rollen zu bestimmten Wirkungen und Gegenwirkungen führt.

Ein sehr gutes Beispiel, diese These zu prüfen, finden wir im *Hippolytos* II von Euripides und in der *Phaedra* von Seneca. Die zwei Stücke, die untersucht worden sind, haben als Grundlage den Mythos von Hippolytos und Phaedra. Die Personen in den beiden Stücken sind die gleichen. Jedoch die Tatsache, daß der Forscher zwei verschiedene Dramen erkennt, bezieht sich auf die Charakterzeichnungen der agierenden Personen, die sich unmittelbar auf ihre Mentalität und Psychologie gründen. Dies stellt sich in dem ganzen Stück nicht als statisches, sondern im Gegenteil als jenes dynamisches Element, das die Hauptpersonen führt, ihre Rolle in bestimmter Richtung zu entwickeln. Diese Elemente entstehen häufig entweder aus ihren inneren Zuständen oder auch aus der äußeren Einwirkung anderer Personen oder sogar aus beiden Ursachen. Dieser Mechanismus macht die Intrige des Dramas aus. Ihre Entwicklung in den einzelnen Akten oder Episoden und Szenen ist der Gegenstand der dramatischen Kunst des Theaterschriftstellers.

Daraus können wir den Schluß ziehen, daß keine Wertung in Bezug auf die dramatische Technik objektiv richtig sein kann, wenn sie nicht auf jene Motive Rücksicht nimmt, die die Charaktere zwingen, die eine oder die andere Rolle zu spielen. Dies verlangt ein tiefes psycho-

1) Hier fasse ich die Hauptergebnisse meiner Arbeit, *ὁ Ἱππόλυτος τοῦ Εὐριπίδη καὶ ἡ Φαίδρα τοῦ Σενέκα*, Ἰωάννινα 1982, zusammen.

logisches Eindringen in die Handlung, um zu erkennen, ob eine Wirkung oder Gegenwirkung zu der richtigen Zeit stattfindet. Außerdem können wir daraus erkennen, ob die Motive den Wirkungen entsprechen.

Es sind diese Kleinigkeiten, auf die der Zuschauer unweigerlich hingeführt wird, ob er eine Szene natürlich oder unnatürlich, komisch oder tragisch findet. Ferner sind es auch Kleinigkeiten - sie bleiben oft unbemerkt -, die die handelnden Personen unterscheiden. Diese Elemente geben den Stücken einen Realismus, der ein organisches Ganzes bildet.

In der aufgezeigten Analyse der beiden Theaterstücke war es meine Absicht zu zeigen, daß den Personen Motive zugeordnet werden, die ihre Handlung klar und deutlich machen. Weiterhin wird die dramatische Notwendigkeit gezeigt, in welcher Abhängigkeit sich die Rollen miteinander ergänzen und in welcher Weise die eine Szene den anderen entspricht.

Aus der vorliegenden Arbeit ergibt sich auch, daß der Dramatiker die Sprache als Mittel der Dramaturgie einsetzen soll, damit das tragische Moment betont wird.

Für unseren Fall ist die Bedeutung einer solchen Untersuchung besonders groß, denn wir können sehen, wie weit Seneca von dem *Hippolytos* II des Euripides abweicht, ob seine Neuerungen erfolgreich sind und daß er ein tragisches Moment hinzufügt.

Aus dem Wenigen, das wir vom *Hippolytos* I wissen, läßt sich weiter vermuten, an welchen Punkten Euripides im *Hippolytos* II gezwungen war, Änderungen einzuführen und gleichzeitig sehen, ob wir in der Lage sind, uns logisch begründbare Vorstellungen über den *Hippolytos* I zu machen. Zu diesem Zweck werde ich einige Hauptrollen kurz untersuchen, um jene Punkte der Handlung zu betonen, bei welchen die Wirkung des einen die Gegenwirkung des anderen hervorruft.

Der Charakter der Amme ist verschieden in der *Phaedra* von Seneca zu jenem im *Hippolytos* von Euripides. Sie drückt bei Seneca aus, daß es sehr schwer oder gar nicht möglich ist, den ungezügelten jungen Mann zu überzeugen. Ihre Position läßt uns voraussehen, daß sie tatsächlich bei ihrem Bemühen, zu Hippolytos von der Liebe ihrer Herrin zu sprechen, nicht erfolgreich sein wird. Der andere Teil ihres Charakters, der sich in ihrer Reaktion zu Phaedras Leidenschaft offenbart, zeigt uns, daß sie eine andere Rolle als die Amme bei Euripides für die Intrige des Stückes spielt.

Phaedra, die zuerst in ihrer Liebe zu Hippolytos offener und positiver sprach und ihre Leidenschaft für den jungen Stiefsohn so mächtig offenbarte (V. 241), ändert plötzlich ihre Meinung nach den letzten erbitterten Worten der Amme (V. 246 ff.). Im Gegensatz zu Euripides kommt diese Änderung bei Seneca recht unnatürlich. Dies ist eine Inkongruenz, die sehr wahrscheinlich daher kommt, weil der Dramatiker sich von tragischen Mustern seiner Zeit beeinflussen läßt.

Der psychologische Druck, den die alte Frau bei Seneca auf ihre Herrin ausübt, ist nicht so stark wie bei Euripides. In Wirklichkeit macht die Amme für ihre Herrin alles nur mit Verzagtheit; sie selbst wagt nicht, dem jungen Mann die Liebe Phaedras anzutragen; so bleibt die Initiative bei Phaedra, deren Rolle eine besondere Bedeutung für die ganze Intrige des Werkes annimmt. Dies hat sicher mit den unterdrückten Komplexen und mit ihrem Charakter zu tun, der einigermaßen unterschiedlich bei diesen Tragikern erscheint. Bei Euripides ist sie scheu, anständig, zurückgedrängt, und die Amme versucht lange Zeit sehr hartnäckig, die geheime Liebesleidenschaft von Phaedra zu entdecken, während bei Seneca die Liebende selbst ihre Gefühle offenbart; dies ist besonders wichtig, da der Charakter von Phaedra alle übrigen Personen des Stückes, die Amme, Hippolytos und Theseus direkt beeinflusst.

So sind die verschiedenartigen Charakterzüge von Phaedra jene, die die Amme zwingen, noch weiter zu kämpfen, bis sie die Zustimmung der Königin erreicht, um ihretwillen zu vermitteln. Hier bei Seneca ist die Einrichtung anders, und dies wird viel leichter getan. Die Rolle der Amme ist behilflich, Phaedra dem Hippolytos näher zu bringen. Da Phaedra bei Seneca ihre Angelegenheit selbst in die Hand nimmt, fällt die Verantwortung auf sie und nicht wie bei Euripides auf die Amme. Sie übernimmt bei Seneca die Aufgabe nur widerwillig, mit dem Jungen über die Liebe ihrer Herrin zu sprechen, denn Phaedra sieht den Tod als den einzigen Ausweg. Aber auch hier ist die veränderte Haltung der Amme plötzlich und unvermittelt. Aus ihrem starken Widerstand gegen die Wünsche ihrer Herrin, und obwohl sie genau weiß, daß ihr es nicht gelingen wird, kommt sie zu dieser nachgiebigen Lösung; sie wird versuchen, die Lebensweise des wilden Jungen zu ändern. Diese Veränderung von einem Zustand zum andern gibt es sicher auch bei Euripides, aber bei ihm ist sie natürlich und folgerichtig aus dem unmittelbar vorhergehenden Handeln, das die Personen aufgezeigt haben. Noch eigenartiger bei Seneca ist wohl die Charakterzeichnung von Phaedra in der Deliriumszene, die dem übrigen Stück fremd bleibt. Ohne Zweifel nimmt er sie aus *Hippolytos* II, paßt sie aber nicht dem psychologi-

schen Verhalten der Personen an. Durch wichtige Einzelheiten bei Taten und Reden versucht die Amme, die Verantwortung von ihren Schultern abzuwerfen, da sie für ihr Handeln keinen freien Willen hat.

Eine neue Episode in der Tragödie von Seneca ist der Redekampf, ἀγών λόγων, zwischen der Amme und dem jungen Hippolytos. Die unterschiedlichen Lebensanschauungen nehmen einen verhältnismäßig großen Teil des Werkes in Anspruch und besitzen eine besondere Selbstständigkeit, wenn nicht sogar Wichtigkeit. Der ἀγών λόγων kommt dem Kampf von Zethos und Amphion in der *Antiope* von Euripides sehr nah, bei dem die Rede über die *vita activa* versus die *vita contemplativa* ist. Das Gespräch behandelt fast das gleiche Thema: welche die bessere, brave, nützlichere, schönere und unschädliche Lebensweise ist, d. h. mit einem Wort τὰ καλά. Auf jeden Fall haben wir auch hier eine Episode von etwa 129 Versen (435-564) mit Argumenten und Gegenargumenten über ein Thema, das die engen Grenzen des eigentlichen Zweckes sprengt: nämlich, dem Hippolytos von der Liebe der Stiefmutter zu berichten. Gegen Ende (Verse 559 ff.) wird Hippolytos Abneigung¹ gegenüber den Frauen deutlich. Die Amme trägt Hippolytos nicht die Leidenschaft der Königin an.

So bleibt für Phaedra nur übrig, entweder sich zu töten oder Hippolytos selbst persönlich zu treffen und ihm ihren Liebesantrag zu stellen; dramatisch gesehen ist die erste Lösung unmöglich; da der Amme bis jetzt nichts gelungen ist - sie hat es ja wohl auch tatsächlich nicht richtig versucht -, kann die Tragödie keinen Fortgang finden. So beginnt sie erst mit der Person der Phaedra und den zu ihr gehörenden Charakterzügen sich zu entwickeln. Aus dem persönlichen Treffen von Phaedra mit Hippolytos auf der Bühne ergibt sich ein offener Zornesausbruch von Hippolytos, den die Zuschauer erfahren. Hier offenbart er sich viel mehr als bei Euripides, er beleidigt Phaedra und ist deshalb schul-

1). Die Abneigung von Hippolytos bei Euripides wendet sich zuerst gegen Aphrodite, die einen allgemeinen, das weibliche Geschlecht vertretenden Begriff verkörpert (In den Versen 101, 113, 117 ist die Rede von Κόπρις und in 665 ist ein bestimmter Hinweis auf Phaedra und die Amme). Bei Seneca dagegen, der die Tendenz hat, einem Stück realistische Bedeutung zu geben, hat man die Vorstellung, daß der Haß von Hippolytos konkret gegen die Frauen angewandt wird. Diesen von Seneca verfolgten Realismus sieht man auch in den Worten der Amme (195 ff.) und danach in den Worten von Phaedra (228 ff.) und noch später, wenn Theseus - im Gegensatz zu Euripides - erst die Verbannung und dann das Gebet an Poseidon ausspricht, den versprochenen Fluch zu erfüllen (929 ff., 945 ff.).

dig durch sein ungezügelt Benehmen, das keine Rücksicht auf die Sensibilität der Frau nimmt. Auf der anderen Seite verliert Phaedra viel von ihrer Größe und ihrem Selbstbewußtsein, womit sie bei Euripides ausgezeichnet wird. Da die Amme bei Seneca keine eingehende Rolle als Kupplerin spielt und sich in Wirklichkeit ferngehalten hat, kann das Unternehmen nicht mißlingen, und so bleibt sie, anders als bei Euripides, für den größeren Teil des Dramas tätig. Sie erfindet die Intrige gegen Hippolytos nach dessen Ablehnung des Liebesantrags ihrer Herrin. Diesen verleumderischen Plan akzeptiert Phaedra, während das Arrangement bei Euripides mit der δέλτος von Phaedra selbst und die Beweismittel verschieden sind.

Die Neuerungen, die Seneca in seinem Drama an diesem Punkt herbeiführt, sind beträchtlich, und die Tragödie mit einer Phaedra, die sehr wohl noch leben und an dem wilden Hippolytos Rache nehmen will, entwickelt sich anders als bei Euripides. Es sind nicht nur die Rolle von Phaedra, von Hippolytos und der Amme von der Psychologie der Situation beeinflußt oder besser ausgedrückt, daß sie selbst solche Situationen schaffen und infolgedessen neue Szenen entstehen, sondern auch die Rolle von Theseus ist in wesentlichen Zügen dramatisch *mutatis mutandis* geändert worden.

Bei Euripides lebt Theseus noch und ist als θεωρός, Gesandter weggegangen, um das Orakel zu befragen. Wenn Phaedra ihn auch nicht mehr liebt, schätzt sie ihn doch wenigstens noch hoch ein und spricht nichts Übles gegen ihn. Wenn sie vom Selbstmord spricht, ist es nur in Bezug auf den guten Namen des Ehemannes und ihrer Kinder. Bei Seneca ist die Sache ganz anders. Die Königin haßt ihren Mann Theseus für sein unwürdiges Verhalten; er ist schon vier Jahre lang mit seinem Freund Pirithous in der Unterwelt; sie hält ihn für einen treulosen Ehemann und betrachtet sich als von ihm verraten. So schiebt sie Verantwortung von sich ab.

Theseus befindet sich vor einer Situation, die er nicht versteht. Er kann sich nicht schnell anpassen und benimmt sich sonderbar. Daraus entsteht eine tragische Ironie, da er eine Person ist, die die Sache nur auf eine bestimmte Weise begreift. Die Psychologie von Phaedra entspricht dem Charakter von Theseus. Phaedra, Theseus und Hippolytos bilden eine Dreieckigkeit; der eine zieht den anderen in die Katastrophe. Theseus wird das Mittel, mit dem Phaedra die Vernichtung von Hippolytos erreicht. Die zweifache Form der Strafe, Fluch und Verbannung - bei Seneca sind es erst Verbannung und dann Fluch -, die er benutzt, zeigen meh-

rere Züge seines Charakters: Die Größe seines Zornes, sein völliges Vertrauen, das er in die Worte einer Frau setzt, den Mangel der väterlichen Zuneigung zu seinem eigenen Sohn, der doch nur durch die Schuld seines Vaters ein Bastard ist. So entsteht aus dem Charakter von Theseus der tragische Schluß¹.

Vom dramatischen Gesichtspunkt aus ist es von grundlegender Bedeutung, daß jene Charakterzüge, die die ursprünglichen Elenente der dynamischen Rollen ausmachen, sich der Psychologie der Situation anpassen müssen, wenn sie auf die anderen Personen treffen. Die Personen reagieren aus sich heraus <natürlich> und können nur so und nicht anders. In der letzten Analyse sind also diese verhältnismäßig kleinen Einzelheiten die wirkenden Momente der Handlung; so liefern verschiedene Charakterzüge von Personen die Ursachen der einzelnen Szenen, die auf jeden Fall zu unterschiedlicher dramatischer Entwicklung führen.

Über die dramatische Kunst von Seneca ist kurz zu sagen, daß er das tragische Moment oft sehr stark übertreibt. So kommt er in Gefahr, in einigen Szenen komisch zu werden, wie z. B. bei dem Zornesausbruch von Hippolytos und besonders an den Versen 673 ff., 684 ff. . Noch zu bemerken ist seine vollgestopfte und prunkhafte Sprache - ganz im Gegensatz zu Euripides, bei dem alles sehr einfach, ausgeglichen und gemäßigt geäußert wird. In dessen Einfachheit findet man die natürliche Lebenskraft des alltäglichen Lebens, die aus seinen Versen herauspricht. So paßt die Sprache und der Stil von Seneca mit diesen Eigenschaften, die einen statischen Charakter verraten, mehr zur Rezitation als zu einem auf der Bühne darzustellenden Stück.

2) Seneca liefert uns einen uneuripideischen Schluß; er ist den romantischen Tragödien des späten Mittelalters oder denen von Shakespeare viel näher, die er, wie es aussieht, ziemlich beeinflußt hat.