

ECKARD LEFÈVRE

Das erste Chorlied in Senecas Oedipus -
ein innerer Monolog?

DAS ERSTE CHORLIED IN SENECAS OEDIPUS – EIN INNERER MONOLOG ?

In einem bekannten Aufsatz hat F. Leo vor mehr als 80 Jahren die Ansicht vertreten, der Chor habe in Senecas Tragödien "hauptsächlich das Geschäft, die vier Zwischenakte mit Liedern auszufüllen"¹. Gewiß hat Senecas Drama anders als die attische Tragödie keinen kultischen Ursprung, sondern einen rein literarischen Charakter, aber Leos Feststellung verhehlt kaum den Unterton, daß Seneca recht mechanisch verfahren sei. In der Folgezeit hat man immer wieder seine Chorlyrik unter verschiedenen Gesichtspunkten — formalen², thematischen³, metrischen⁴ oder philosophischen⁵ — untersucht, doch hat sich eine allgemeine Auffassung über ihren Charakter nicht bilden können. Aus diesem Grunde mag der Versuch gestattet sein, ein einzelnes Chorlied, das überdies von der Forschung vernachlässigt zu sein scheint, zu analysieren und seine Funktion in der Dramaturgie des Stücks zu bestimmen.

¹ *Die Composition der Chorlieder Senecas*, RhM 52, 1897, SS. 509-518, hier: S. 511.

² W. Marx, *Funktion und Form der Chorlieder in den Tragödien Senecas*, Diss. Heidelberg 1932.

³ A. Cattin, *Les Thèmes lyrique dans les tragédies de Sénèque*, Cormondrèche (Neuchâtel!) 1963.

⁴ J. D. Bishop, *The Meaning of the Choral Meters in Senecan Tragedy*, RhM 111, 1968, SS. 197-219. Vgl. auch seine Dissertation *The Choral Odes of Seneca. Theme and Development*, Pennsylvania 1964.

⁵ A. Gil, *Untersuchungen zur Philosophie in Senecas Chorliedern*, Diss. Köln 1979.

DIE KOMPOSITION DES LIEDS

Wenn auch die Komposition des Lieds, in dem der Chor die Auswirkung der auf Theben lastenden Pest beschreibt, leicht zu überschauen ist, gibt es im einzelnen schwierige Passagen.

Der erste Teil (110 - 123)

Dies gilt schon für die Eingangspartie, in der der Chor klagt, daß auch Bacchus' Soldat, der ihn auf seinem Zuge bis Indien begleitet habe, der Pest zum Opfer falle. Das ist sehr merkwürdig, denn der Indien-Zug liegt traditionell vor Dionysos' Ankunft in Theben. In Euripides' *Bakchai* berichtet der Gott selbst im Prolog, er komme gerade aus dem Osten und wende sich nun als erster griechischer Stadt Theben zu: λιπῶν [...] / ἐς τήνδε πρῶτον ἦλθον Ἑλλήνων πόλιν (13/20). Und auch bei Ovid, Senecas unmittelbarem Vorgänger, liegt der Zug in den Osten vor der Pentheus-Zeit⁶. Es können also keine thebanischen Soldaten an ihm teilgenommen haben. Daher muß man annehmen, Seneca habe die Sage so umgeformt, daß Bacchus nach seiner Ankunft in Theben dort Soldaten rekrutiert hat. Doch ergeben sich auch dann Schwierigkeiten. Denn Pentheus, in dessen Zeit das Ereignis fiele, gehört derselben Generation an wie Oedipus' Großvater Labdakos. Die Teilnehmer an jenem sagenhaften Zug müßten also längst das Zeitliche gesegnet haben. Deshalb kann nicht, wie man wörtlich verstanden hat⁷, "le soldat lui-même qui a combattu pourtant contre de terribles dangers (Indiens, Parthes, Arabes...)" von der Pest dahingerafft werden. Man muß zum besseren Verständnis wohl den ersten Vers des nächsten Teils hinzunehmen *stirpis invictae*

⁶ Jedenfalls werden die Ereignisse in dieser Reihenfolge *met.* 4, 20ff. genannt.

⁷ Cattin 1963, S. 41.

genus interimus (124) und beziehen: "Wir gehen zugrunde, ein Geschlecht, deren Vorfahren unter Bacchus in den Kämpfen mit den Arabern, Parthern und Indern unbesiegt waren".

Man versteht, daß Seneca in seiner säkularisierten Tragödie nicht auf eine Götteranrufung im ersten Chorlied verzichten wollte. Es hätte sich angeboten daß der Chor wie in den Eingangsliedern des *Thyestes* und der *Medea* den göttlichen Beistand erfleht hätte: Bacchus, der aus Theben stamme, möge der bedrängten Stadt helfen. Stattdessen hat Seneca erstens die Reihenfolge von Bacchus' Zug nach dem Osten und seiner Ankunft in Theben umgekehrt und zweitens zunächst so formuliert, als lebten Teilnehmer an jenem Zuge noch in Oedipus' Zeit. Eine Erklärung dieses Vorgehens könnte sich aus dem Zusammenhang der ersten drei Teile ergeben.

Der zweite Teil (124 - 159)

Nach dem Rückblick auf den mythischen Bereich folgt eine Beschreibung der gegenwärtigen Opfer der Pest (124-153), bei der Seneca systematisch verfährt: Zunächst werden die Menschen genannt, an zweiter Stelle die ihnen nahestehenden Haustiere, sodann die Weidetiere und schließlich die wilden Tiere; hierauf weitet sich der Blick des Betrachters, indem auch die Pflanzenwelt mit einbezogen wird. Der zweite Teil gliedert sich wie folgt:

- 124-132 Menschen
- 133-144 Haustiere
- 145-153 Weidetiere und wilde Tiere
- 154-158 Pflanzen.

Die metrische Form korrespondiert exakt mit dem inhaltlichen Aufbau. Wie schon nach dem ersten Teil 123

hat der Adoneus auch 132 und 144 gliedernde Funktion⁸. Nach 153 wechselt das Metrum: Es folgen Anapäste, die bis zum Ende des Lieds beibehalten werden. Der letzte Passus der betrachteten Reihe ist somit einerseits metrisch markiert wie die vorhergehenden Bereiche, andererseits verschieden durch das neue Metrum. Wie es scheint, entspricht das dem Inhalt, insofern die Verse 154-158 eine Gelenkfunktion erfüllen. Nach oben setzen sie die konzentrische Einbeziehung der Umwelt des Menschen fort; zugleich ist die Feststellung *omnia nostrum sensere malum* das Fazit aller zuvor genannten Bereiche, wobei der Monometer 159 als Klausel den Adoneen entspricht. Nach unten hingegen bereitet diese Partie die folgende Betrachtung 160-179 vor: die höllische Komponente der Pest. An dieser Stelle ist ein Blick auf die Quellenlage⁹ unerlässlich. Bekanntlich hat Seneca für die Beschreibung der Pest 133-153 verschiedene Vorbilder: Lucr. 6, 1138-1286, Verg. *georg.* 3, 478-566 und Ov. *met.* 7, 523-613. In diesen ausführlichen Schilderungen, die Seneca sowohl im ganzen als auch in einzelnen Wendungen aufnimmt, werden die Auswirkungen der Pest auf die Menschen und die Tiere beschrieben, nicht aber auf den Bereich der Pflanzenwelt, wie das in dem Chorlied 154-158 der Fall ist. Seneca hat also einen neuen Bereich hinzugefügt¹⁰, was um so mehr Beachtung verdient, als er ganz und gar unpassend ist. Denn daß die Pest auch Wälder, Felder und einberge befällt, entspricht kaum der Realität. Der Passus dürfte daher eher symbolischen Charakter haben: In der Tat leitet er zu der Beschreibung der Höllenwirkung der Pest in den Versen 160-179 über.

⁸ Zu Unrecht behauptet Leo, die adonii seien "an willkürlich gewählten Stellen" unter die sapphici verstreut (1897, S. 515).

⁹ Da Cattin 1963, SS. 42-49 die Quellen für die Pestbeschreibung untersucht und die Parallelen 50-51 zusammengestellt hat, wird hier und im folgenden darauf verzichtet, die einzelnen Anklänge zu notieren.

¹⁰ Doch ist S. OT 25 (πόλις) φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός und 171f. οὔτε γὰρ ἔκγονα/κλυτάς χθονός αὔξεται zu beachten.

Der dritte Teil (160-179)

Für diesen Teil des Lieds gibt es wiederum bekannte Vorbilder, "e quibus Seneca sua mutuatus est"¹¹: Verg. *Aen.* 6, 255-258, 298-304, *georg.* 1, 476-488 und *Ov. met.* 15, 783-798. Am reizvollsten für den gebildeten Leser ist dabei zweifellos die Variation von Vergils berühmtem Vers über Charons Jugendlichkeit *iam senior, sed cruda deo viridisque senectus* (6, 304)¹²: *durus senio/navita crudo* (167-168). Während es sich bei den genannten Stellen um die Schilderung der Unterwelt bzw. der Vorzeichen bei Caesars Ermordung handelt, um Anlässe also, bei denen das Numinose eo ipso am Platze ist, hat Seneca die Bereiche der Ober- und Unterwelt vermischt. Er sagt nicht einfach: Es sterben so viele Menschen, daß die Unterwelt das kaum bewältigen kann — dies drückt der Charon-Passus 166-170 per se aus —, sondern es heißt gleich zu Anfang programmatisch, daß die Unterwelt geöffnet ist und der Phlegethon sich mit den Wassern Thebens vermischt hat (160-163): Die Unterwelt herrscht auf der Oberwelt, ja die Unterwelt *ist* die Oberwelt. Auch Cerberus treibt sein Wesen nunmehr in den oberen Regionen, *nostris locis* (172 f.) — ein Motiv, das im Grunde wiederum in eine 'reale' Schilderung gehört: Im *Hercules Furens* hat Hercules die Unterwelt aufgebrochen (*rupto* 57, vgl. *Oed.* 160 *rupere*) und den verschreckten Höllenhund auf die

¹¹ F. Leo, *De Senecae Tragoediis Observationes Criticae*, Berlin 1878, S. 184.

¹² "Die Berühmtheit des Ausdrucks, der auch in die Prosa drang (z. B. wird Tac. *Agr.* 29 *affluebat omnis iuventus et quibus cruda ac viridis senectus* angeführt), beruht nicht auf der Metapher (vgl. *virgo cruda, iuventus viridis*), die so geläufig war, daß sie als solche kaum mehr empfunden wurde, sondern auf der kühnen begrifflichen Antithese, die, wie Heyne bemerkt, nach ὁμογέρον (Ψ 791, anders ὁμὸν γῆρας ο 357) gebildet ist. Die wirkungsvolle Pointe ist absichtlich in einen Vers zusammengedrängt und an den Schluß der ἐκφρασις gestellt, ein rhetorischer Kunstgriff, den besonders Lucanus mit Virtuosität verwendet" (E. Norden, *P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI*, Leipzig 1927³, z. St.).

Oberwelt geschleppt (57-61). Dessen Funktion ist es, die Unterwelt zu bewachen: *regnum tuetur* (*Herc. f.* 785), er ist ihr *custos* (Verg. *Aen.* 6, 424). Nicht aber ist es seine Aufgabe, auf der Oberwelt zu agieren. Es sind keine 'realen' Szenen, die Seneca beschreibt. Das Wasser der Ober- und Unterwelt konnte sich mischen, Cerberus auf die Oberwelt transponiert werden, kaum aber Charon und sein Tätigkeitsfeld. Durch die Aneinanderreihung untereinander nicht zusammengehöriger Bilder sollte einfach die Vorstellung 'Hölle auf Erden' evoziert werden. Die einzelnen Phasen haben also symbolischen Charakter. Ebenso ist Seneca bei der Schilderung der Opferstätte verfahren, an der Atreus die Kinder seines Bruders schlachtet (*Thy.* 665-682). Zunächst wird das trübe Gewässer nur mit dem Styx verglichen: *talis est dirae Stygis / deformis unda quae facit caelo fidem* (666-667). Doch dann werden schon die Unterweltsgötter und die Manen auf die Oberwelt bemüht: *hinc nocte caeca gemere ferales deos / fama est, catenis lucus excussis sonat / ululantque manes* (668-670). Schließlich wird unmittelbar klargestellt, daß die Szene die Hölle selbst ist¹³: *nox propria luco est, et superstitio inferum / in luce media regnat* (678-679). Auch im *Thyestes* gehen Realität und Symbolik eine bedeutungsvolle Verschmelzung ein.

Die ersten drei Teile

Nunmehr kann versucht werden, eine Antwort auf die Frage nach der ungewöhnlichen Formulierung des Liedanfangs zu geben. Seneca wollte offenbar das Ausmaß der Pest als so gewaltig darstellen, daß er wie so oft kosmische Dimensionen zu Hilfe nahm. So betonte er gleich zu Beginn, daß es sich keineswegs um ein ir-

¹³ Vgl. E. Lefèvre, *A Cult without God or the Unfreedom of Freedom*, *AJPh* 1980 oder 1981.

disches Ereignis handele, sondern daß auch die göttliche Welt — Bacchus — über die (Nachkommen der) Teilnehmer an dem mythischen Zug nach dem Osten tangiert sei. Ebenso bezog er die Unterwelt mit ein, so daß sich eine Verknüpfung folgender drei Bereiche ergab:

- | | |
|------------------------------------|-------------------|
| 1. Teil: 110-123 Überirdische Welt | } Gesamt - Kosmos |
| 2. Teil: 124-159 Irdische Welt | |
| 3. Teil: 160-179 Unterwelt | |

Sowenig der letzte Passus real-logisch zu verstehen ist, so sehr gilt dies auch für die einleitende Schilderung, die sich jeglicher rationalen Erklärung entzieht. Seneca hat in kühner Assoziation religiöse und mythologische Kategorien mit gegenständlichen Bereichen vermischt, um sowohl die ideelle als auch die reale Komponente des Kosmos als Schauplatz des Geschehens zu erweisen.

Der vierte Teil (180-201)

Mit Recht kann daher der Chor den letzten Teil des Lieds mit der Feststellung einleiten, daß es sich um eine *novi facies leti* handele, um etwas noch nie Dagewesenes — einen Tod, der schlimmer als der Tod ist, *gravior leto* (180 f.). Wenn der Chor, wie der alte Kommentator Farnabius zur Stelle sagt, "describit pestis notas et symptomata" (vgl. Anm. 16), tritt er damit nicht in Konkurrenz zu den Ausführungen des zweiten Teils, da dort im Hinblick auf die Menschen nur von den Leichenzügen die Rede war. Vielmehr kann man sagen, daß der vierte Teil durch die ersten drei Teile vorbereitet wird und den Höhepunkt der ganzen Pest-Schilderung bildet. Demzufolge gibt Seneca nicht nur eine Beschreibung der Krankheit, sondern zugleich eine Deutung. Bei der Beschreibung ist er wiederum seinen Vorbildern verpflichtet. Der in seiner Bedeutung umstrittene, gleichwohl aber in diesem Zusammenhang beliebte *sacer*

*ignis*¹⁴ fehlt bei ihm (187) ebensowenig wie bei Lukrez (6, 1167) und Vergil (*georg.* 3, 566). Bei der Deutung geht Seneca aber über seine Vorgänger hinaus. Freilich war auch schon Lukrez weit davon entfernt, dem Wüten der Pest eine Sinnggebung zu verleihen. Er konstatierte Götterferne: *nec iam religio divum nec numina magni / pendebantur enim: praesens dolor exsuperabat* (6, 1276-1277). Doch wo Lukrez 'neutral' beschreibt und Ovid sich am Paradoxen freut¹⁵, wird Seneca zynisch. Zunächst folgt er Ovids Spuren, wenn die Kranken wie bei jenem Kühlung suchen¹⁶, die Pfleger sterben¹⁷ und die Patienten zu den Brunnen eilen¹⁸; *aliturque sitis latice ingesto* (196) ist ein ovidisches Paradoxon. Dann aber folgt ein eigenes Bild, mit dem Seneca zugleich das Lied beschließt (197-201) :

*prostrata iacet turba per aras
oratque mori: solum hoc faciles
tribuere dei; delubra petunt,
haut ut voto numina placent,
sed iuvat ipsos satiare deos.*

Ein religiöser Schluß? Wohl kaum. Äußerlich gesehen ist es ein friedliches Bild: Eine Menschenmenge betet vor den Tempeln zu Göttern. Aber sie erfleht nicht das Leben, sondern den Tod. In dem kultischen Rahmen ist das etwas anderes als die Rede- und Denkweise 'sich den Tod wünschen'. Und die Götter sind gnädig, *faciles* — welch Hohn: weil sie nicht Leben, sondern Tod ge-

¹⁴ Vgl. die Erklärung bei W. Richter zu Verg. *georg.* 3, 566 (Vergil, *Georgica*, hg. u. erkl. München 1957).

¹⁵ *immoriuntur aquis; aliquis tamen haurit et illas* (7, 571).

¹⁶ *dura sed in terra ponunt praecordia, nec fit / corpus humo gelidum* (7, 559-560). Sen. *Oed.* 192 f. erklärt Farnabius: "interius aestuantes refrigerium petunt, marmora amplexantes, et humi strati". (*L. et M. Annaei Senecae Tragoediae, cum notis Th. Farnabii*, ed. postr. Amstelodami 1676).

¹⁷ *nec moderator adest, inque ipsos saeva medentes / erumpit clades* (7, 561-562).

¹⁸ *fontibus et fluviis puteisque capacibus haerent* (7, 588).

währen! Dementsprechend erhoffen sich die Menschen keine Rettung, sondern betrachten sich willig als Opfer. Sie wenden sich an die Götter "deplorata quidem salutis suae spe, sed ut Diis exprobrarent crudelitatem"¹⁹. Die Grausamkeit der Götter muß gesättigt werden, und das macht den Menschen Freude: *i u v a t ipsos satiare deos*. So sinnlos ist das Leiden, daß die Menschen die Lust am Untergang ergreift. Es ist die *prava voluptas*, die viele senecaische Gestalten erfaßt. Cassandra ruft es aus: *i u v a t per ipsos ingredi Stygios lacus, / i u v a t videre Tartari saevum canem / avidique regna Ditis* (Ag. 750-752). Und ihr letztes Wort ist: *iam, iam i u v a t vixisse post Troiam, iuvat* (Ag. 1011). Es ist Zynismus, daß sich solches Geschehen in einem traditionellen kultischen Rahmen vollzieht, aber es ist wie in anderen Tragödien Senecas 'A Cult without God'²⁰.

DIE STRUKTUR DES LIEDS

Wer ist der Sprecher des Chorlieds? *Chorus Thebanorum* schreibt der Etruscus, und die modernen Ausgaben wiederholen diese Angabe. Im formalen Sinne ist das gewiß richtig und entspricht einerseits der Tradition und wohl andererseits Senecas Intention. Aber kaum hat man den Eindruck, daß hier eine Bühnenperson spricht, jemand, der mitten im Geschehen steht und von ihm betroffen ist. Dies zeigt deutlich ein kurzer Blick auf die Parodos des sophokleischen *Oidipus* (151-215), in der die Vertreter des schwer heimgesuchten Volks von Theben als unmittelbar Geschlagene klagen (168-170) :

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα · νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος [...]

¹⁹ Farnabius z. St.

²⁰ Vgl. Anm. 13.

Solche Wendungen wird man bei Seneca vergeblich suchen. Bei ihm spricht jemand, der nicht von den Ereignissen tangiert ist, sondern sie aus der Distanz des Beobachters kommentiert, der trotz aller Schicksalsschläge die Übersicht behält und kühl bis ans Herz hinan die einzelnen Bereiche einer systematischen Schau unterzieht. Dementsprechend erwartet der senecaische Sprecher so wenig eine Hilfe der Götter wie die Personen, die er schildert. Ganz anders der sophokleische Chor: Kaum ein Gott, der nicht um Hilfe angerufen wird. Sinnreich beginnt das Gebet mit Zeus und endet mit Bakchos, dem thebischen Gott, τᾶσδ' ἐπώνυμιον γᾶς (210). Der senecaische Sprecher ruft nur einen Gott an: Bacchus zu Beginn. Doch bittet er ihn um keinerlei Hilfe. Vielmehr hat man den Eindruck, er wolle ihm etwas demonstrieren, ihn auf die Unmöglichkeit der Lage aufmerksam machen: *carpitur leto tuus ille, Bacche, / miles, extremos comes usque ad Indos* (113-114). Wenn G. Müller gemeint hat, das erste Chorlied sei "sehr handlungsnah"²¹, so darf diese Feststellung auf die sophokleische Parodos übertragen werden. Senecas Lied ist denkbar handlungsfern.

Es ist entscheidend zu sehen, daß es sich dabei nicht um die Folge des Fehlens einer metaphysischen Basis in dem römischen Stück handelt, sondern um die spezifische Struktur senecaischer Tragödien überhaupt. Wo in dem griechischen Stück Betroffenheit herrscht, kennt das römische nur Kommentar. Wo das griechische Stück Dynamik hat, zeigt das römische Statik²².

Statik bestimmt aber nicht nur das Lied selbst,

²¹ *Senecas Oedipus als Drama*, Hermes 81, 1953, SS. 447-464, wieder abgedruckt in: *Senecas Tragödien* (Wege der Forschung), Darmstadt 1972, SS. 376-401 (hier: S. 382).

²² Ausgezeichnet hat Marx den Unterschied zwischen beiden Chorliedern erklärt: "Der Gegensatz ist deutlich: bei Seneca berichtet der Chor *über* die Situation, bei Sophokles ruft er *auf* der Situation; dort ist diese Situation Gegenstand einer Beschreibung — hier Objekt eines Tuns in Klage und Bitte. Senecas Chor *ist* kein Subjekt — nach diesem Lied: er hat bloß ein *Sujet*".

sondern den gesamten bisherigen Verlauf des Stücks. Bei Sophokles ist die Exposition auf den ἱερεὺς und den König aufgeteilt. In den Reden beider kommt das enge Verhältnis, das Oedipus mit dem Volk verbindet, zum Ausdruck. Senecas Oedipus exponiert alles selbst: Er ist monoman. Beim Anblick des Massensterbens denkt er nicht an das Volk, sondern nur an sich. Oedipus hat sozialen Kontakt, Oedipus ist einsam. Selbst Iocasta steht ihm fern. Daß man nicht weiß, wann sie im Prolog 'auftritt', ist bezeichnend. Sie ist nur Stichwortlieferantin.

Ebensowenig hat der Chor Eigen-Gewicht, Eigen-
'Leben'. Man hat nicht den Eindruck, daß in ihm eine Gemeinschaft spricht, zu der Oedipus in Beziehung stünde. Vielmehr wird das, was Oedipus darlegt, bruchlos weitergeführt, intensiviert. Dieses läßt sich schon äußerlich daran erkennen, daß der Chor Themen aufnimmt, die zuvor Oedipus unter demselben Blickwinkel behandelt hat. So begegnet die Beschreibung der Leichenzüge 126-130 bereits in Oedipus' Monolog 59-70. Daß Seneca diese Stellen zusammen gesehen hat, erhellt daraus, daß sie *beide* auf dem Hintergrund der ovidischen Pestschilderung zu verstehen sind. *non satis septem patuere portae* (130) spitzt Ovids Formulierung zu: *neque enim capiebant funera portae* (*met.* 7, 607). Und Ovids Fortführung (609-610, 613):

*et iam reverentia nulla est,
deque rogis pugnant alienisque ignibus ardent.
nec locus in tumulos, nec sufficit arbor in ignes.*

hat bereits Oedipus in den Mund genommen (64-65, 68):

*tum propria flammis corpora alienis cremant;
diripitur ignis: nullus est miseris pudor.
dest terra tumulis, iam rogos silvae negant.*

Auch die Schilderung des Chors, daß die Pest selbst die

Pflanzenwelt nicht verschont (154-158), hat Oedipus vorweggenommen (49-51) :

*denegat fructum Ceres
adulta, et altis flava cum spicis tremat,
arente culmo sterilis emoritur seges.*

Und wenn schließlich beim Chor die Hades-Vision unmittelbar folgt (160-179), so geht dieser ganz ungewöhnliche Gedanke in Oedipus' Monolog der soeben zitierten Stelle unmittelbar voran: *obtexit arces caelitum ac summas domos / inferna facies* (48-49).

Es ist, als klinge im Chor Oedipus' innere Stimme nach, als spinne er die von jenem geäußerten Gedanken weiter. Sowenig Iocasta in den Versen 80-86 eine 'Person' war, sondern nur Oedipus' innere Gedanken aussprach, sowenig ist auch der Chor als 'Person' anzusprechen²³. Im Gegensatz zu Sophokles begegnet hier die vollkommene Entpersönlichung des Chors. Seine Stimme könnte in einer modernen Inszenierung über den Lautsprecher kommen, um sinnfällig zu machen, daß sie gleichsam der 'innere' Monolog des monomanen Oedipus ist. Das Imaginäre der Höllen-Vision findet dadurch seine Erklärung.

ECKARD LEFÈVRE

²³ Vgl. W. Marx, Anm. 22.