

# SENECA UND DIE RÖMISCHE TRAGÖDIE DER KAISERZEIT\*

## I.

Bis in die Gegenwart hinein sind Senecas Tragödien durch die Charakterisierung belastet, die ihnen am Anfang des 19. Jahrhunderts August Wilhelm Schlegel zuteil werden ließ: «Aus welcher Zeit die Tragödien des Seneca nun auch sein mögen, sie sind über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklichkeiten empörend und so von aller theatralischen Einsicht entblößt, daß ich glaube, sie waren nie dazu bestimmt, aus den Schulen der Rhetoren auf die Bühne hervorzutreten»<sup>1</sup>.

In den *Observationes criticae*, dem ersten Band der Ausgabe von Senecas Tragödien, prägte F. Leo in der Nachfolge Schlegels den für die weitere Entwicklung der Forschung entscheidenden Begriff der 'tragoedia rhetorica'<sup>2</sup>; Senecas Tragödien seien keine Tragödien im eigentlichen Sinne, sondern Deklamationen, die nach der Richtschnur der Tragödie verfaßt und in Akte unterteilt worden seien<sup>3</sup>.

Leos Beschreibung der Senecanischen Tragödien rief zwei Forschungsrichtungen hervor: Auf der einen Seite rückte man die Frage in den Mittelpunkt, ob Seneca seine Stücke tatsächlich für die Aufführung im Theater geschrieben habe<sup>4</sup>. Auf der anderen Seite

\* Vorliegender Aufsatz stellt die umgearbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich an den Universitäten Zürich und Konstanz (als Habilitationsvortrag) gehalten habe. Den Kollegen sei an dieser Stelle für ihre kritischen, weiterführenden Bemerkungen gedankt.

<sup>1</sup> A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1. Teil, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1966, 234.

<sup>2</sup> F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878<sup>2</sup> (Nachdruck Berlin 1973), 148.

<sup>3</sup> Leo, *De Senecae*, 158: «istae vero non sunt tragoediae sed declamationes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae».

<sup>4</sup> Vgl. z. B. M.P. Nilsson, *Zur Geschichte des Bühnenspiels in der römischen Kaiserzeit*, Acta Universitatis Lundensis 40, 1904, Lund 1906, 23: «Wenige haben im Ernste geglaubt, dass sie je gespielt worden sind oder für die Bühne geschrieben sind». Das Problem der Bühnenfremdheit wird zusammenfassend behandelt von O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim 1966; vgl. dagegen vor allem L. Braun, *Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?*, Res publica

betonte man den philosophischen Gehalt der Dramen, da man Seneca sozusagen rehabilitieren und von dem negativen Urteil befreien wollte, das ihm durch Leos Charakterisierung als Autor 'rhetorischer Tragödien' anhaftete<sup>5</sup>. Man sah in den Stücken gleichsam dramatische Kommentierungen insbesondere zu der von Seneca in *de ira* entwickelten Affektenlehre und interpretierte sie als «eine moralische Anstalt»<sup>6</sup> des «Dichterphilosophen»<sup>7</sup>, in der Seneca stoische Lehren mit protreptischer Absicht vorstelle. Am Beispiel der Raserei des Hercules, der Rache Medeas oder der unbeherrschten Liebe Phädras würden dem Rezipienten die schrecklichen Folgen mangelnder Affektbeherrschung krass vor Augen geführt.

Durch die kontrovers geführten Diskussionen dieser beiden Forschungsrichtungen wurde ein wesentlicher Aspekt von Senecas Tragödien in den Hintergrund gedrängt, nämlich die Frage nach der literaturgeschichtlichen Einordnung der Dramen. In den folgenden Überlegungen soll dieses Problem von zwei Seiten angegangen werden: Einerseits soll Senecas Auseinandersetzung mit der *literarischen Tradition*, andererseits sein Verhältnis zum *Theaterbetrieb der neronischen Zeit* untersucht werden. Es wird sich zeigen, daß sich in diese beiden Fragestellungen auch das Problem der Aufführbarkeit und der philosophisch-protreptischen Absicht einfügen läßt.

## II.

Wenn man Senecas Tragödien im Hinblick auf ihre Stellung in der literarischen Tradition betrachtet, gibt auf den ersten Blick die

litterarum 5, 1982, 43-52; vgl. außerdem A. Dihle, *Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie*, A&A 29, 1983, 162-71; D.F. Sutton, *Seneca on the stage*, Leiden 1986; G.W. Most, *Rez. A.J. Boyle, Seneca's Phaedra*, AAHG 41, 1988, 14f.; B. Zimmermann, *Seneca und der Pantomimus*, in G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, 161-67.

<sup>5</sup> Den besten Überblick über diese Forschungsrichtung findet sich bei E. Lefèvre, *Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel der 'Thyestes'*, ANRW II 32, 2 Berlin-New York 1985, 1263-83 (mit ausführlicher Bibliographie).

<sup>6</sup> So C. Zintzen, *Griechische Tragödie in römischer Gestalt*, in *Festschrift des Kaiser-Karl-Gymnasiums Aachen*, Aachen 1976, 200; vgl. auch C. Zintzen, *Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas 'Hercules Furens'*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 149-209.

<sup>7</sup> F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph*, NJbb 3 (115), 1940, 18-36 = E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 33-57.

griechische Tragödie der klassischen Zeit den formalen Rahmen der Stücke. Als metrische Form der Dialogpartien wählt Seneca den iambischen Trimeter und nicht den Senar der römischen republikanischen Tragödie. Sodann läßt er in seinen Tragödien - außer in den unvollendeten *Phönissen* - einen Chor auftreten, der die Handlung durch seine Lieder untergliedert<sup>8</sup>. Es ist auffallend, daß sowohl die metrische Form der Dialogpartien als auch die Verwendung des Chores den Vorschriften entsprechen, die Horaz in der *ars poetica* zum Versmaß und Versbau (251ff.) und zur Funktion des Chores gibt (193ff.).

Die Aufgaben des Chors in der Tragödie beschreibt Horaz folgendermaßen (193-201):

*actoris partis chorus officiumque virile  
defendat; neu quid medios incernat actus  
quod non proposito<sup>9</sup> conducat et haereat apte.  
ille bonis faveatque et consilietur amice  
et regat iratos et amet peccare timentis;  
ille dapas laudet mensae brevis, ille salubrem  
iustitiam legesque et apertis otia portis;  
ille tegat commissa deosque precetur et oret  
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

Man könnte Vers für Vers von Horazens Regeln mit Chorliedern Senecas illustrieren. Fast jedes der Lieder weist mehrere inhaltliche Berührungspunkte mit den Forderungen der Horaz auf. Am häufigsten findet sich das Lob des bescheidenen Lebens, das - im Gegensatz zum Dasein von Menschen in exponierten Stellungen - weniger Störungen und Gefährdungen durch Fortuna ausgesetzt ist; so zum Beispiel im *Agamemnon* (57ff.), wo das trügerische Glück der Mächtigen den mäßigen, aber sicheren Verhältnissen (*modicis rebus*) der kleinen Leute entgegengestellt wird.

Ein besonders schönes Beispiel für die Vorschrift, den Chor nicht bloße Embolima singen zu lassen, sondern Lieder, die einen Bezug zur Handlung aufweisen, ist das erste Chorlied der *Phaedra* (274ff.). Es folgt auf die erregte Diskussion, die sich die Amme und Phädra über das Wesen Amors geliefert haben, und weist somit durch die

<sup>8</sup> Zum Problem des Chors in der republikanischen Tragödie vgl. F. Leo, *Geschichte der römischen Literatur*, Berlin 1913, 193-96 (zu Ennius); H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, 19, 30f.

<sup>9</sup> *propositum* = προκειμενον = Fabel oder 'plot' des Dramas.

Schilderung der Macht der Liebe auf die Diskussion der vorangehenden Szene zurück. Besonders deutlich wird dieser Bezug dadurch, daß im Eröffnungsvers (274) *Diva non mihi generata ponto* und in Vers 334 *puer immitis* (= Amor) mit *non mihi* bzw. *immitis* im Zusammenhang mit der Liebe auf die Charakterisierung von Theseus und Hippolytus als *immitis* in den Versen 226 und 231 zurückgewiesen wird. Gleichzeitig bereitet die Beschreibung von Amors Gewalt, der sich selbst die Götter unterwerfen, die sich, um der Liebe nachzugehen, allen möglichen Verwandlungen und Erniedrigungen aussetzen, die folgende Szene vor, in der sich Phädra durch die Offenbarung ihrer Liebe vor ihrem Stiefsohn erniedrigt.

Was die Sprechverse, die Trimeterpartien angeht, hat bereits Bentley vermutet<sup>10</sup>, daß Seneca selbst in Einzelheiten des Versbaus den Vorschriften des Horaz nachkommt. Wenn man ferner in Betracht zieht, daß schon die Klassiker der römischen Tragödie, Ovid in seiner *Medea* und Varius im *Thyestes*, den iambischen Trimeter verwendeten, muß man den ersten Eindruck, daß die klassische griechische Tragödie das formale Modell für Seneca war, dahingehend korrigieren, daß die klassische Tragödie die Norm ist, wie sie Horaz in der *ars poetica* beschreibt und wie sie in zwei Werken musterhaft nach dem Urteil der Zeitgenossen vorlag: im *Thyestes* des Varius und in der *Medea* des Ovid.

Sowohl Quintilian<sup>11</sup> als auch Tacitus<sup>12</sup> betrachteten die beiden Dramen als den griechischen Tragödien ebenbürtig. Da Seneca wie Ovid eine *Medea* und wie Varius einen *Thyestes* verfaßte, kann man annehmen, daß er den Vergleich mit diesen Klassikern suchte. Neben Ovid und Varius war jedoch der Klassiker der Gattung in Rom weiterhin Accius. In *Accio circaque eum Romana tragoedia est* sind die lobenden Worte des Velleius Paterculus (1, 17), denen sich ähnlich rühmende Urteile des Columella (*praef.* 30) und Quintilian (10, 1, 97) an die Seite stellen lassen. Und so ist es nicht erstaunlich, daß Seneca wie Accius eine *Medea* und einen *Agamemnon*, *Troerinnen* und *Phönissen* verfaßte; ja, es lassen sich sogar inhaltliche, zum Teil

<sup>10</sup> Nach C.O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, 301.

<sup>11</sup> 10, 1, 98: *Iam Varii Thyestes cui libet Graecarum comparari potest. Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

<sup>12</sup> *Dialogus* 12, 6: *nec ullus Asinii aut Messallae liber tam illustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes.*

wörtliche Berührungspunkte zwischen Accius und Seneca nachweisen<sup>13</sup>.

Daß dieses Weitteifern mit den Klassikern der römischen Tragödie typisch für die Tragiker des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist, macht ein Blick auf die sonstige Tragödienproduktion deutlich: Lucanus schrieb an einer *Medea*. Tacitus (*Ann.* 6, 29) berichtet von einem *Atreus* des Aemilius Scaurus und dem *Agamemnon* eines anonymen Autors. Curiatius Maternus arbeitete, wie man dem *Dialogus* (13, 4) des Tacitus entnehmen kann, an einer *Medea* und einem *Thyestes*<sup>14</sup>.

Seneca setzte sich in seinen Tragödien jedoch nicht nur mit den klassischen römischen Tragikern auseinander, sondern auch mit der klassischen Literatur der augusteischen Zeit insgesamt. Die Chorlieder evozieren häufig sowohl in ihrer metrischen Form als auch in ihrem Inhalt und Ton die *Oden* des Horaz. Ein weiterer Bezugspunkt ist die augusteische Epik, Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*<sup>15</sup>. Zu Beginn des *Hercules furens* erinnert sich jeder Rezipient an Vergils Epos. Die Handlung beider Dichtungen entwickelt sich unter der Einwirkung Junos, die mit ihrem Haß sowohl Aeneas als auch Hercules verfolgt; und in beiden Werken klagt Juno zu Beginn in einem Monolog über die ihr von Jupiter angetane Schmach (*Aen.* 1, 46 ~ *H.F.* 1f.)<sup>16</sup>. Der Bericht des Theseus über seinen gemeinsam mit Hercules unternommenen Gang in die Unterwelt (*H.F.* 662ff.) spielt auf das 6. Buch der *Aeneis* an, in dem der Unterweltsgang des Aeneas geschildert wird. Der Botenbericht des Eurybates im *Agamemnon* (611ff.), in dem von dem schrecklichen Sturm berichtet wird, der die von Troja zurückkehrende griechische Flotte zerstreute, hat die epischen Ungewitter im ersten und zweiten Buch der *Aeneis* zur Vorlage. Die Schilderung vom grausamen Ende des Hippolytus in der *Phaedra* (1000ff.) erinnert an die entsprechende Erzählung im 15. Buch von Ovids *Metamorphosen*, die Beschreibung

<sup>13</sup> Vgl. dazu A. de Rosalia, *Echi acciani in Seneca tragico*, Dioniso 52, 1981, 221ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu auch R. Mayer, *Neronian Classicism*, *AJPh* 103, 1982, 305-18.

<sup>15</sup> Der Einfluß Ovids auf Seneca ist gründlich untersucht von R. Jakobi, *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.

<sup>16</sup> Vgl. Vergil, *Aen.* 1, 46f. (*ast ego, quae divum incedo regina Iovisque/et soror et coniunx*) mit Seneca, *H.F.* 1f. (*soror Tonantis - hoc enim solum mihi/nomen relictum est*).

von Medeas Hexerei und Raserei in der *Medea* läßt das 7. Buch von Ovids Epos (179ff.) anklingen. Prolog und Parodos des *Oedipus* verarbeiten die großen Pestschilderungen der griechischen und römischen Literatur, von Homers *Ilias*, dem Sophokleischen *Oedipus* und der Schilderung des Thukydides, von Lukrez (6, 1138ff.), Vergils *Georgica* (4, 251ff.) und Ovids *Metamorphosen* (7, 523ff.).

In diesem Zusammenhang ist auch erwähnenswert, daß Seneca die Tragödie einer Gattung öffnet, die überhaupt keine Berührungspunkte mit dem dramatischen Genre aufweist, nämlich dem Lehrgedicht. Zu Beginn der *Phaedra* singt Hippolytus eine lange Arie, in der zunächst die Topographie Attikas vorgestellt wird (1-30). Es folgt eine Aufzählung der Jagdhunde (31-43) und Jagdgeräte (44-50), bevor in aller Kürze die Jagd selbst angedeutet wird (51-53). Der zweite Teil der Arie enthält einen Katalog von Landschaften und Völkern und den dort jeweils vorkommenden Tierarten, die Artemis alle mit ihren treffsicheren Geschossen erlegt.

Seneca treibt in diesem Eröffnungsteil eine literarisches Spiel, das Spiel eines *poeta doctus*. Er führt das Kunststück vor, die spröde Materie geographischer Fachliteratur und die nicht weniger trockenen Abhandlungen über Jägerei in die lyrische Form einer Arie umzusetzen und dazu noch in das Gewand eines Gebets, eines Hymnos zu kleiden. Zwar liegt der Hauptakzent dieses geographisch-ethnologisch-zoologischen Streifzugs durch das Imperium Romanum sicherlich auf dem literarischen Glanzstück, auf dem intellektuellen Vergnügen, das der Dichter bei der Abfassung und der Rezipient beim Anhören von Hippolytus' Lied hat. Gleichzeitig jedoch gelingt es Seneca, die Arie als Exposition der folgenden Handlung in das Stück einzubauen. Die ersten 30 Verse führen den Rezipienten an den Ort des Geschehens, nach Attika. Der Katalog der Jagdgeräte und Hunde betont die Jagdleidenschaft und die echte Naturliebe des Hippolytus, die im Gegensatz zur fingierten Naturbegeisterung Phädras steht.

So entspricht die Funktion des Prologs ganz und gar der Forderung des Horaz (*Ep.* 2, 1, 213), der von einem guten Tragiker verlangt, daß er den Rezipienten durch die Kraft seiner Worte «bald nach Theben, bald nach Athen», also den Schauplätzen der bekanntesten Tragödien, versetzen muß.

Senecas Auseinandersetzung mit der Tradition läßt sich jedoch nicht nur in dieser direkten Bezugnahme auf die augusteische Klassik

nachweisen, sondern auch in einem Punkt, der nicht ohne weiteres ins Auge springt, der Bearbeitung des Mythos<sup>17</sup>.

Senecas Helden stehen und handeln zumeist unter einem von außen kommenden Zwang, nämlich unter dem Druck der Rolle, die ihnen die Tradition zuweist. Man denke nur an Sätze der Protagonisten wie *Medea fiam* (*Med.* 171) und *Medea nunc sum* (*Med.* 910), an *Nunc Hercule opus est* (*H.F.* 1239) oder an *nunc advoca astus, anime, nunc fraudes, dolos, / nunc totum Ulixem* (*Tro.* 613f.). Diese Festlegung des Charakters und Wesens des tragischen Helden durch die Tradition findet ihren Ausdruck wiederum in der *ars poetica* (123f.) des Horaz:

*sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,  
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.*

Ein weiteres auffallendes Merkmal der Tragödien, das sich ebenfalls unter den Aspekt der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition stellen, läßt, ist die Tendenz, den gesamten mythischen Zusammenhang aufzuarbeiten, dem das Sujet des jeweiligen Stücks entnommen ist. Ich möchte dies kurz am Beispiel des *Agamemnon* illustrieren: Thyestes' Schatten, der den Prolog spricht, lenkt den Blick zurück auf die Vorgeschichte, auf das düstere Schicksal, unter dem das Haus und Geschlecht der Tantaliden steht. Mit wenigen Versen werden die beiden verhängnisvollen Mahlzeiten heraufbeschworen, die *cena Tantali* (21) und die *cena Thyestis* (25ff.). Somit wird das folgende Geschehen als eine Fortsetzung der unheilvollen Ereignisse im Palast der Tantaliden betrachtet. In der Diskussion zwischen der zur Tat, zum Gattenmord entschlossenen Klytämnestra und der Amme wird die Handlung der *Iphigenie in Aulis* erzählt (158ff.). Im Botenbericht des Eurybates wird die Heimfahrt der griechischen Helden geschildert (421ff.). Das anschließende Chorlied trojanischer kriegsgefangener Frauen ergänzt diesen Bericht durch die Schilderung der Einnahme Trojas (612ff.). Im Dialog zwischen Cassandra und dem Chor wird das Schicksal der Trojaner nach der Zerstörung der Heimatstadt kurz gestreift, das heißt: mit wenigen Worten wird auf die Handlung der *Troerinnen* und der

<sup>17</sup> Vgl. M. Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*, in M. Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel* (Poetik und Hermeneutik Bd. 4), München 1971, 121-43.

*Hekabe* eingegangen (695ff.). Im folgenden Chorlied (808ff.), einem Lobpreis der Stadt Argos, wird über ein Enkomion des Hercules auf die erste Zerstörung Trojas übergeleitet, an der Hercules beteiligt war. In den Versen 910ff. übergibt Elektra den kleinen Orest dem Strophius, damit er ihn außer Landes in Sicherheit bringe. Dies lenkt den Blick auf die Zukunft, auf den *Orestes matricida*, auf Orests Muttermord, d.h. auf die Handlung der *Choephoron* des Aischylos und der *Elektra* des Euripides und Sophokles. So umfaßt der *Agamemnon* nicht nur die Erzählung von der Heimkehr und dem Tod des griechischen Heerführers, sondern in Rück- und Ausblicken, in Andeutungen und Anspielungen wird das Geschehen in den großen Zusammenhang des Atriden-Geschlechts und des Fluches gestellt, unter dem das Haus des Tantalos steht und auch nach Agamemnons Tod stehen wird.

### III.

Nach dieser Einordnung von Senecas Tragödien in die literarische Tradition soll nun ein kurzer Blick auf den Theaterbetrieb der neronischen Zeit geworfen werden<sup>18</sup>: Senecas Zeitgenossen waren tragische Stoffe und tragische Dichtung im Theater in drei Formen geläufig, die keine oder nur geringe Ähnlichkeit mit den griechischen Tragödien des 5. Jahrhunderts v. Chr. aufweisen. Entweder konnte man sich Glanzstücke aus bekannten Tragödien anhören, die ein Solist zu Orchesterbegleitung sang (*fabula cantata*), oder man besuchte die Aufführung eines Kitharöden, der Episoden aus dem Mythos vortrug und sich auf der Kithara begleitete, oder man konnte sich Pantomimen ansehen, in denen ein Tänzer zu Chor- und Orchesterbegleitung Episoden aus dem Mythos mimetisch darstellte (*fabula saltata*)<sup>19</sup>.

In der neronischen Zeit erlebte die Darbietung von tragischen Potpourris durch einen Solisten wegen der künstlerischen Ambitionen des Kaisers eine Hochblüte. Der Nero-Biographie des Sueton kann man entnehmen, daß Nero als Kitharöde eine *Niobe* (c. 21) vortrug

<sup>18</sup> Vgl. dazu Dihle, *Seneca*; zu den populären Theatergattungen vgl. auch J. Fugmann, *Römisches Theater in der Provinz. Eine Einführung in das Theaterwesen im Imperium Romanum*, Stuttgart 1988.

<sup>19</sup> Vgl. dazu vor allem Lukians Schrift *de saltatione*; vgl. auch Fugmann, *Römisches*, 21-23; ausführlich V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957.



und mehrere tragische Glanzpartien beherrschte<sup>20</sup>. Wie man aus Tacitus weiß, dilettierten nicht nur der Kaiser, sondern auch andere führenden Männer als Solisten der tragischen Muse<sup>21</sup>.

Vor diesem theatergeschichtlichen Hintergrund lassen sich einige Besonderheiten von Senecas Tragödien erklären, die in der Forschung Befremden hervorriefen und zur Abqualifizierung der Stücke als bühnenfremde Erzeugnisse der Rhetorenschulen führten. Ein Indiz, daß man für die Bühnenfremdheit von Senecas Stücken anführte, ist die «Auflösung des Dramenkörpers in einzelne oder nur äußerlich verbundene Szenen»<sup>22</sup>. Gerade diese Solopartien lassen sich jedoch durch den Einfluß des zeitgenössischen Theaterbetriebs erklären. Die Jägerarie des Hippolytus (*Phdr.* 1ff.), die Wahnsinnszene des Hercules (*H.F.* 895ff.), Medeas Hexenlied (*Med.* 740 ff.) oder das Solo des betrunkenen Thyest (*Thy.* 920ff.) sind Bravourstücke für einen Solisten, wie man sie zu Senecas Zeit im Theater von Gesangsvirtuosen hören konnte. Wenn diese Partien auch keine unmittelbare Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Handlung haben, üben sie im Ganzen des Dramas doch eine entscheidende Funktion aus. Ganz im Sinne der Tragödienpoetik des Horaz führen sie den Rezipienten entweder an den Ort der Handlung wie in der Jägerarie des Hippolytus, oder sie tauchen das Geschehen in ein düsteres, grausiges Licht, um dadurch den von Horaz geforderten Schrecken (*terror*) zu erzeugen, der ein wesentlicher Bestandteil einer Tragödie ist<sup>23</sup>.

Neben dem Einfluß der tragischen Potpourris auf Senecas Tragödien kann man auch zahlreiche Szenen anführen, in denen man die Einwirkung des Pantomimus greifen kann<sup>24</sup>. Es sind dies all die Partien, in denen der Chor oder ein Schauspieler die Bewegungen, die Gestik und Mimik eines anderen, stummen Akteurs, zumeist einer

<sup>20</sup> Sueton, *Nero* 21, 3: *inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipoden excaecatam, Herculem insanum*; c. 46 *Oedipus exul*.

<sup>21</sup> Tacitus, *Ann.* 15, 65: *quin et verba Flavi vulgabantur, non referre dedecori, si citharoedus demoveretur et tragoadus succederet - quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat*; vgl. auch Sueton, *Nero* 20.

<sup>22</sup> So Zwierlein, *Die Rezitationsdramen*, 88ff.

<sup>23</sup> *Ep.* 2, 1, 210-13: *ille per extentum funem mihi posse videtur/ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,/irritat, mulcet, falsis terroribus implet,/ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis*.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Zimmermann, *Seneca*.

rasenden Frau, beschreibt. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel sind die Verse 710ff. des *Agamemnon*, in denen der Chor schildert, wie die Seherin Cassandra in Ekstase gerät:

*Silet repente Phoebas et pallor genas  
creberque totum possidet corpus tremor  
stetere vittae, mollis horrescit coma,  
anhela corda murmure incluso fremunt,  
incerta nutant lumina et versi retro  
torquentur oculi, rursus immoti rigent.  
nunc levat in auras altior solito caput  
graditurque celsa, nunc reluctantis parat  
reserare fauces, verba nunc clauso male  
custodit ore maenas impatiens dei.*

Wie die Solopartien dienen auch die pantomimischen Einlagen dazu, die das Geschehen beherrschende Stimmung des *terror* zu erzeugen oder zu verstärken wie z.B. in der *Medea* (849ff.), wo auf Medeas Hexenarie eine pantomimische Szene folgt.

In diesem Zusammenhang bietet sich die Gelegenheit, auf den philosophischen Gehalt der Tragödien an einem eher unerwarteten Platz einzugehen: Die pantomimischen Szenen dienen vor allem der Darstellung von Affekten, wie sie Seneca in seiner Schrift *de ira* (1, 1, 3f.) beschreibt. Aus Lukians Abhandlung *Über den Pantomimus* (c. 67) weiß man, daß zur Kunst des Pantomimen gerade die Wiedergabe seelischer Regungen gehört, so daß es nicht weiter Erstaunen zu erregen braucht, daß sich Seneca zur Darstellung von Affekten der populären Gattung bediente, die über die dazu erforderlichen künstlerischen Mittel verfügte.

#### IV.

Fassen wir zusammen: Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als ob die Resultate der beiden Fragestellungen, Senecas Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition einerseits und dem zeitgenössischen Theaterbetrieb andererseits, kein sinnvolles, einheitliches Ganzes ergeben könnten. Zu diesem Eindruck könnte man besonders verleitet werden, wenn man Senecas Tragödien vor den Spiegel der *ars poetica* des Horaz hält. Sieht man doch dann, wie Seneca auf der einen Seite den Regeln des Horaz nachkommt, was das Versmaß und den Versbau, die Funktion des Chores und die

Typologie des tragischen Helden angeht, andererseits jedoch an zahlreichen Stellen gegen die Vorschriften der *ars poetica* verstößt. So wird Grausiges auf die Bühne gebracht. Das Paradebeispiel ist der Schluß der *Medea*, wo die Protagonistin ihre Söhne *coram publico* umbringt - gegen die Vorschrift des Horaz (*a.p.* 185): *ne pueros coram populo Medea trucidet*. Iokaste begeht auf offener Szene Selbstmord, und das makabre Zusammen-sammeln der Glieder des zerrissenen Hippolytus am Ende der *Phaedra* hätte sich sicher den Tadel des Horaz zugezogen. Ferner wird im *Oedipus* der klassische Aufbau des Dramas in fünf Akte auf sechs erweitert, und ebenfalls im *Oedipus* wird ein vierter Schauspieler eingesetzt (291ff.) - auch dies beides gegen Vorschriften des Horaz (*a.p.* 189f. *neve minor neu sit quinto productior actu/fabula*; 192 ... *nec quarta loqui persona laboret*).

Doch gerade in dieser Spannung, die durch die Imitation und Rezeption der Klassik auf der einen und durch das Durchbrechen gerade der Regeln des klassischen Dramas auf der anderen Seite zustande kommt, kann man Senecas künstlerische, literarische Absicht am besten erkennen. Seneca versucht, durch seine Dramen die als klassisch geltenden griechischen und vor allem römischen Tragödien 'aufzuheben', und zwar aufzuheben im Hegelschen Wortsinn: Er schafft eine *neue Tragödie*, die durch die ständige Auseinandersetzung mit ihren Vorgängern die Tradition aufsaugt, in sich aufnimmt und immer durchscheinen läßt - es sei an das Rollenspiel und die Tendenz, den gesamten mythischen Zusammenhang aufzuarbeiten erinnert -, und die doch gleichzeitig ihre Vorgänger, die Tradition durch etwas Neues ersetzen will.

Dieses Neue, diese neue Tragödie, die Seneca schreibt, möchte ich als den Versuch bezeichnen, ein *literarisches Gesamtkunstwerk*<sup>25</sup> zu kreieren, ein Gesamtkunstwerk, das nicht nur dem dramatischen Genre verpflichtet ist, sondern sich anderen Gattungen öffnet und Elemente des Epos, der Lyrik, des Lehrgedichts und insbesondere der

<sup>25</sup> Ich verwende den Begriff *Gesamtkunstwerk* durchaus in R. Wagners Sinne, ging es doch Seneca nach meiner Interpretation darum, verschiedene Elemente wie Wort und Musik und Tanz, erhabene und populäre Gattungen, Dramatisches und Undramatisches (Lehrgedicht, Epos), Lyrisches und Groteskes, ja, Abstoßendes in seinen Dramen zu einer neuen Einheit zu formen; zu den makabren, abstoßenden Passagen in Senecas Tragödien vgl. M. Fuhrmann, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in H.R. Jauss (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik und Hermeneutik Bd.3), München 1968, 23-66.

populären Gattungen, der tragischen Soli und des Pantomimus, aufweist, das - dem Geschmack der Zeit entsprechend - mit rhetorischen Glanzstücken brilliert und auch nicht mit philosophischen Einlagen geizt.

Man kann somit in Senecas Tragödien den Versuch eines Dichters sehen, durch neue Wege, insbesondere durch das Mittel der *Gattungsmischung*, ein literarisches Werk zu schaffen, das seiner Zeit und den Bedürfnissen seiner Zeit angemessen ist, ein Werk, das der selbstbewußte Ausdruck eines Dichters ist, der trotz oder gerade wegen der Dominanz der Klassik und trotz der Beliebtheit der sublitterarischen Gattungen seinen eigenen Weg als Literat suchte und fand, wie dies prägnant Quintilian ausdrückt (10, 1, 131): *quod voluit, effecit*.

Zürich

Bernhard Zimmermann