

I

WOLF-LÜDER LIEBERMANN

SENECAS TRAGÖDIEN
FORSCHUNGSÜBERBLICK UND METHODIK

Senecas Tragödien gehören zu den umstrittensten Gegenständen der klassischen Philologie. Einen 'Forschungsstand' zu benennen ist nahezu unmöglich. Ich werde mich daher auf einige markante Forschungspositionen konzentrieren, die nicht unbedingt und in jedem Fall die zeitlich neuesten sein müssen, von denen ich aber glaube, dass sie nach wie vor — bewusst oder unbewusst — grundlegend die Diskussion bestimmen. Detailfragen, die in weitem Ausmaß und höchst kontrovers erörtert werden — bis hin zur Deutung einzelner Charaktere und zur Interpretation ganzer Stücke — bleiben ausgespart, selbstverständlich weitestgehend auch die Bewertung der divergierenden Meinungen. Es geht vielmehr um den Versuch einer analytischen Beschreibung der bei allgemeineren (Gesamt-)Deutungen zugrundegelegten Methoden, die nicht immer explizit gemacht werden. Auf die einzelnen Ansätze etwas genauer einzugehen, wird daher erforderlich sein.

I. *Grundpositionen*

Im Jahre 1930 hat Otto Regenbogen eine epochemachende Arbeit über *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas* vorgelegt,¹ die diesen weitgehend als 'rhetorisch' geschmähten Werken

¹ O. REGENBOGEN, "Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas", in *Vorträge Bibliothek Warburg* 7, 1927/28 (Leipzig-Berlin 1930), 167-218 = Sonderausgabe

umfassend gerecht zu werden und sie positiv zu würdigen suchte — “wie... offen eingestanden sei, aus einer persönlichen Liebe zum Gegenstande” heraus (410). Welches sind die Kriterien und welches die Ergebnisse?

Die Studie von Regenbogen ist vielschichtig, auch nicht immer widerspruchsfrei, lässt aber folgende Hauptlinien erkennen:

1) Die von ihm vorgeschlagene Deutung der Senecatragödien ist historisch ausgerichtet. Exakt aus diesem Grunde kann an Leopold von Ranke — des Historikers — 1882 erschiener Abhandlung über die Tragödien des Seneca gerühmt werden, dass Ranke “vor den literarischen Kritikern den Vorzug eines nicht vorwiegend ästhetischen Gesichtswinkels hatte” (411). Damit ist offenbar gegen die literarästhetische Einstufung der Tragödien als ‘rhetorischer Bombast’ oder ‘Schwulst’ Stellung bezogen.²

2) Was heißt in diesem Zusammenhang ‘historisch’? Der Begriff und seine Implikationen sind vieldeutig. Regenbogen gewinnt Senecas Tragödien unbedingte Ernsthaftigkeit ab (“Lebensernst”), die eine Lektüre unter dem Aspekt eines “ästhetischen Spiels” ausschließt (445) — und dies im Zeichen einer historischen Betrachtungsweise. Symptomatisch ist, wie Regenbogen mit dem von Julius Leopold Klein³ übernommenen Begriff “athletisch” umgeht. Klein bezeichnet Senecas Stil als athletisch — damit “trifft [er] den Kern der Sache, nicht nur... in formaler Hinsicht” (412; s. auch 460). Wenn Regenbogen selbst von dem Begriff Gebrauch macht (“mehr athletisch als menschlich”), dann handelt es sich um “ein Ideal menschlicher Haltung, das im Leben der Zeit oft bewährt

(Darmstadt 1963) = *Kleine Schriften* (München 1961), 409-462 (hiernach zitiert).

² In diesem Kontext ist die Bemerkung zu sehen, dass mit “Rhetorik und Deklamation” bei Seneca im besten Fall nur Äußerliches zu erfassen, nichts über die “inneren Gründe” gesagt sei (436, 460); ähnlich übrigens schon BIRT (u. Anm.13), 336 Anm.3.

³ J.L. KLEIN, *Geschichte des griechischen und römischen Dramas*, II: *Die griechische Komödie und das Drama der Römer* (Leipzig 1865).

wurde" (436f.) und daher ernst zu nehmen ist — von dem Regenbogen sich zwar seinerseits leise distanziert, aber gerade nicht aus rein ästhetischen Gründen (vgl. auch 449). Man könnte vermutlich angemessen von einer 'kultur- und mentalitätsgeschichtlichen' Perspektive sprechen: Seneca wird zum Vertreter einer Epoche, in dessen Stücken sich Lebenswelt und Lebensgefühl der neronischen Zeit bzw. des 1. Jh. n. Chr. spiegeln (vgl. auch 443). Das Ästhetische wird dem Mentalitätsgeschichtlichen untergeordnet.

Die 'historische Relevanz' wird des weiteren durch eine produktiv auf Zukunft hin orientierte Betrachtungsweise untermauert. Nur so erklärt sich das ausführliche Kapitel zur Rezeptionsgeschichte. Die Nachzeichnung der Rezeption steht unter geradezu anti-formalistischem, inhaltlich-geistesgeschichtlichem Aspekt — von Albertino Mussato an. Es geht um einen fundamentalen "Lebensbezug" (420). Das "lebendige Interesse an den affektiven Zuständlichkeiten der menschlichen Seele" wird mit der neuen, in der Renaissance aufkommenden und von Wilhelm Dilthey nachdrücklich geschilderten "Anthropologie" und "Psychologie" in Zusammenhang gebracht und der Senecarezeption integriert (421ff.). Der deutsche Humanismus dagegen findet im Hinblick auf die Stücke Senecas "den Lebenswert im moralischen Nutzen" — das sei zwar nicht ganz falsch, aber doch eine Verkürzung, denn es fehlt die "Unmittelbarkeit der Affektbejahung" (426). Pädagogische Lehrstücke sind die Senecatragödien nicht, so wenig wie "politische Oppositionsstücke" (vgl. 409 Anm.1 u. 2, 414 Anm.13). Anschluss an den wahren Seneca wird daher erst in der Dramatik der Barockzeit gefunden, als "in Flammen, Blut und Tränen dieses furchtbaren Greuels [sc. des 30jährigen Kriegs] sich eine Auflockerung für besonders akzentuierte tragische Grundgefühle vollzieht" (427f.). Bei Andreas Gryphius "sind Schmerz, Tod und Weltüberwindung [oder gar "Todesseligkeit"], dargestellt in ungeheuren Affektgemälden, die Strukturelemente der Tragödie", und damit ist Seneca "neugeboren". Formale Elemente wie "Sentenzenstichomythien", "die ganze gedrungene

Wucht der antithetischen Sprache", "die starke Gnomik" sind dem deutlich untergeordnet (429f.).

3) Was macht aber nun das Wesentliche der geschichtlich verorteten und — aufgrund der Kontinuität bzw. der Wiederholbarkeit der Geschichte, zumal der Geistesgeschichte — historisch wirkungsmächtigen Senecatragödien aus? Es ist, und dies in erster Linie, das "Pathos von Leid, Schmerz und Tod, und zwar in einem zwiefachen Sinne, nämlich, sofern man mit Tatenwollust Leid und Tod zufügt, und, sofern man Leid und Tod mit Leidenswollust duldet". Das Pathos des Affektlebens "beruht [aber] auf einer rational-psychologischen Haltung, der es mehr auf plastische Darstellung in glänzenden Bildern und auf antithetisch zugespitzte sprachliche Darlegung von affektiven Zuständen, Übergängen, Bewegungen ankommt als auf die, implizite gleichfalls vorhandenen hortativen oder psychologisch-aetiologischen Momente". Das ist die Ablehnung einer primär "psychagogischen" oder pädagogischen Intention, hier offenbar heuristisch begründet durch die Weise der Darstellung, zugleich aber auch durch das Thematisierte bzw. das Ausgesparte — das weitgehende Fehlen "psychologisch-aetiologische[r] Momente". Zum anderen wird daraus aber auch geschlussfolgert, dass "der Handlungszusammenhang nicht das primäre Interesse des Dichters... ausmacht, sondern auf ihn nur als Träger solcher affektiven Spannungsmomente etwas ankommt. Es kann also die Wahrscheinlichkeit und das folgerechte Ineinandergreifen der Szenen vernachlässigt werden..., sobald jenes primäre Interesse befriedigt ist" (430). Hier fällt nun das Stichwort von der (schon länger bekannten) Auflösung des Dramenkörpers. Mit einer derart gekennzeichneten und immer wieder beschworenen 'Psychologie' hat es nun aber eine besondere Bewandnis — Probleme, die bis heute nicht eindeutig gelöst sind. Was ist eine "rational-psychologische Haltung", der es vorrangig auf "plastische Darstellung in glänzenden Bildern" ankommt, die "psychologisch-aetiologische Momente" dagegen nur "implizite" aufweist (vgl. auch 432f., 435)? Auch die mit Senecas "affektpsychologische[m] Interesse" (436) verknüpfte "dramatische Spannung"

(432f.)⁴ bedürfte einer genaueren Klärung. Fehlen bzw. Zurückdrängung des "aetiologischen Moments" in Senecas Psychologie hat offenbar eine doppelte, nicht ohne weiteres miteinander gleichzusetzende Funktion: erstens den Verzicht auf nachvollziehbare und analytische Beschreibung psychologischer Entwicklungsprozesse als solcher, zweitens aber die Konsequenzlosigkeit für das Handlungsgeschehen. Denn "mit der Durchführung der Affektszene, die Selbstzweck ist, ist das Interesse erschöpft" (435).

Dass darüber hinaus viele die weitere Forschung beschäftigende Fragen bei Regenbogen angesprochen sind (stoischer "Sympathiezusammenhang" — Schicksal, Schuld und Sühne als moralischer "Hintergrund", was die weitere Diskussion nachhaltig bestimmen wird — Überleitung von "Leidenspathos" in "aggressives Aktions-" oder "Willenspathos" — Epochenstil, mit gelegentlich unfreiwillig eingeräumter Dominanz des Stilistisch-Ästhetischen⁵), kann hier nicht ausgeführt werden. Aufs Ganze gesehen stellt Regenbogens Arbeit eine geistesgeschichtliche Studie dar, die Literatur als Medium von Ideenproduktion und Ideentransport begreift. Der Status des literarischen Texts bleibt unbefragt. Daraus ergeben sich praktische Konsequenzen: Nicht nur dass Fragen der dramatischen Technik und Gestaltung kaum zum Zuge kommen, die Bedeutung von "dramatischer Spannung" und "dramatischer Ausgestaltung" nicht geklärt wird, auch die Gattungsfrage bleibt weitgehend ungestellt, die griechische Tragödie (und das Seneca vorausgehende Drama überhaupt) bewusst ausgespart (431) — sieht man von der Bemerkung ab, dass *imitatio* "ein Leben gestaltendes Prinzip" dieser

⁴ S. 433, auch 460. Auch die Vorstellung einer möglichen Bühnenwirkung ist undurchsichtig. Bezüglich der Frage der Aufführung bleibt REGENBOGEN unentschieden, bezeichnend die Formulierung: "es ist ein Bild [Thyestes nach dem "Greuelmahle"], das übrigens auch der Bühnenintention nach der Phantasie, die es geschaut und geformt hat, alle Ehre macht" (439).

⁵ Das Dilemma zeigt sich z.B. deutlich in der Charakterisierung der "haltung", die "unmittelbar dem Lebensgefühl des Dichters entspringt", als "ein Formelement" (460).

Zeit war (461). Die griechische Tragödie dient allenfalls latent als Muster für das 'Normale', das Unauffällige und vor allem das 'Menschliche' (436f.). Im Grunde ist sie bedeutungslos, kaum erstaunlich angesichts der Tatsache, dass "aus dem stilleren Bereich der großen attischen Kunst... die Menschheit... endgültig hinausgetreten [ist]" (436).⁶ Die senecaische Tragödie ist Produkt des Autors und seiner Lebenswelt, dabei hat sie mehr Darstellungs- als Appellfunktion, so dass sie weder philosophisches Lehrstück noch politisches Oppositionsdrama darstellt. Der Autor aber ist einerseits individuelle Person (s. bes. 451) — von daher rechtfertigen sich die zahlreichen Analogien zum Prosawerk, vor allem jedoch Repräsentant seiner Zeit und deren Gedankenwelt und des 'Römischen' insgesamt.⁷ Das Drama, richtiger: die Zeitspanne von Senecas Tragödien bis zum Barockdrama stellt ein im Gefolge dessen stehendes Kontinuum dar, das dem Verständnis des Interpreten unmittelbar und voraussetzungslos zugänglich ist.⁸ Es fragt sich, ob Regenbogens 'geschichtliche' und 'wirkungsgeschichtliche' Betrachtungsweise nicht ebenso gut als eine 'anthropologische' Betrachtungsweise bezeichnet werden könnte — was ist schließlich generalisierungsfähiger als die (für Regenbogens Senecaverständnis grundlegende) Psychologie? Nur so, scheint mir, ist auch das gleich zu Beginn der Arbeit (410) mottoartig zitierte Diktum Lessings integrierbar, dass "starke Schilderungen von Leidenschaften unsere Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen können".

⁶ Seneca hat über die griechische Tragödie hinweg eine "Rückwendung" zu "uralem mythischem Herkommen" vollzogen (460).

⁷ Vgl. die Kombination "persönliches Verhalten", die "römische Aristokratie im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit" — "persönliches", "aktuelles", "römisches Moment" (454). Schon im Titel der komplementären Arbeit figuriert "Seneca als Denker römischer Willenshaltung", in *Die Antike* 12 (1936), 107-130 = *Kleine Schriften* (München 1961), 387-408 (hiernach zitiert). Auch hier wird, trotz nachdrücklicher Betonung des subjektiven Moments (s. 402f.), neben dem "Lebensbezug" der "Zeitbezug" stark gemacht (398).

⁸ Zugleich kann man darin vielleicht auch eine Rückgängigmachung der Verurteilungen durch Aufklärung und Romantik (unnatürliche Künstlichkeit, mangelnde Originalität, Poesie des "Kopfes", nicht des "Herzens und der Gefühle") sehen.

In Abgrenzung gegen Regenbogen werden von Franz Egermann in einem Aufsatz mit dem signifikanten Titel *Seneca als Dichterphilosoph*⁹ die Tragödien völlig anders bewertet. Der methodische Ansatz ist klar formuliert: die bei Regenbogen vermisste Klärung der Frage nach "Motiv und Zweck der Tragödiendichtung" (19) Senecas soll beantwortet werden. Hier kommt das autorspezifische Moment voll zum Tragen. Denn es wird gefordert, dass philosophische Prosaschriften und Tragödien "Ausdruck einer geistigen Persönlichkeit, eines einheitlichen Gesamtwillens" (19) sind. Das Entscheidende und Spezifische liegt im voluntativen Moment.¹⁰ Seneca ist stoischer Philosoph, das stoische "praktisch-ethische System" zielt auf Verhalten und Handeln, Senecas Stoizismus ist pädagogisch (19f.), also auch die Tragödien.¹¹ Die *petitio principii* führt zu handgreiflichen Konsequenzen: Die Tragödien — versifizierte Philosophie — können nur paradigmatische Struktur aufweisen. "Der Erziehungsweg über die bloßen Unterweisungen ist lang und langwierig, der über die Exempla kurz und erfolgreich" (22; *Sen. epist.* 6,5). Die mythischen *exempla* zerfallen in protreptische und apotreptische. Selbst "Anschaulichkeit" und Bildhaftigkeit werden funktionalisiert und dem philosophisch-pädagogischen Zweck untergeordnet, dies nun ganz im Gegensatz zu Regenbogens Beobachtungen. Und eine weitere auffällige Differenz ergibt sich, denn "die Anschaulichkeit des Vorbildes wird noch gesteigert [was gerade im Drama der Fall ist], wenn es dargestellt wird im Ablauf der Zeit und in den Einzelheiten der Beziehung zur Umwelt, wenn sein Verhalten Erläuterung findet durch Aufdeckung der Motive" (24) und "die Einzelheiten der seelischen Triebkräfte" dargestellt werden (29). Das setzt eine stimmige,

⁹ In *NJAB* 3 (1940), 18-36 [wieder abgedr. in *Senecas Tragödien*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1972), 33-57].

¹⁰ Denn "Ausdruck" der Person ließe sich ja, zumindest partiell, auch für REGENBOGEN in Anspruch nehmen, allerdings mit dem Ergebnis einer darstellungsfunktionalen literarischen Produktion.

¹¹ QUINT. *inst.* 10,1,129 nennt Seneca einen *egregius vitiorum insectator*, "ein kennzeichnendes Merkmal dieses Mannes" (21).

analytische Psychologie voraus, die Seneca zugunsten plastischer Affektgemälde von Regenbogen bestritten wurde, so dass er vor einem lehrhaften Verständnis geradezu warnte. Zwar konstatiert auch Egermann, dass "dem... Geschehen die dramatische Einheit zu verleihen" für Seneca sekundär sei, der Grund ist aber ein völlig anderer: "Senecas Sorge [war] primär die des Philosophen", "Seneca interessieren Person und Geschehen eben nur als Träger des Problems" (29f.) — nicht als Träger plastisch ausgemalter affektiver Zustände.

Verfehltes Handeln einerseits, vermeidbares Leid andererseits stehen zur Debatte, die beide auf einen falschen Umgang mit den *Adiaphora* zurückzuführen sind (s. bes. 24f.). Es ist vor allem Aufgabe des über den Ereignissen stehenden Chors, die intendierte aufklärerische Leistung zu vollbringen, er ist das Organ, "durch das der Dichterphilosoph... die Gesichtspunkte für die Beurteilung des dramatischen Verlaufs, die Wege zur Beendigung des tragischen Leidens und damit zur Aufhebung der Tragödie überhaupt, angibt und der ethisch lehrhaften Betrachtung freien Lauf läßt" (26). Egermann ist sich bewusst, dass sein Senecaverständnis einer Selbstaufhebung der Tragödie gleichkommt (27), ohne sich dadurch irritieren zu lassen. Senecas Dramen sind, anders als bei Regenbogen, keine Affektdramen, allenfalls "stoische" Affektdramen (35), mit abschreckender Wirkung — daher die Maßlosigkeit.¹² Dann stellt sich allerdings die Frage der Ponderierung, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass der Affekt eine "ausgedehnte Rolle im Drama inne[hat]". Die Antwort wird der Wirklichkeitsebene entnommen: der Affekt ist "der gefährliche Feind eines richtigen, glücklichen Lebens..., dem die Mehrzahl der Menschen erliegt" (35); daher bilden "Irrtum und Leidenschaft", wobei sich diese aus jenem ergibt, die Themen der Tragödien, aber "das tragische Leiden, ertragenes und zugefügtes" fußt lediglich "auf der Torheit" (25). Tragödie und Philosophie treten in einen

¹² Auch der Sentenzenreichtum wird funktional verstanden im Dienste lehrhafter Intention (31f.).

klar formulierten unaufhebbaren Gegensatz, der alle stoisch-philosophischen Deutungsversuche bestimmen wird. Das Moment möglicher Faszination durch das dramatische Geschehen und wohl auch spontaner Identifikation ist gänzlich eliminiert — zugunsten eines moralischen Nutzens, den Regenbogen (426) an der defizitären Rezeption der deutschen Humanisten des 16. Jh. als "hausbacken" und "nüchtern", als "bürgerliche Schulstube" inkriminiert hatte.

Bei der Position Egermanns handelt es sich in gewisser Weise um eine Rückkehr zu dem zwar viel kritisierten, aber doch ausgiebig genutzten Theodor Birt (1911).¹³ Birt erhebt im Hinblick auf eine angemessene Senecadeutung bereits nicht nur dezidiert die Forderung, den Staatsmann, den stoischen Philosophen und den Tragödiendichter "einheitlich aufzufassen", er postuliert auch, die Werke aus "einem einheitlichen Wollen... abzuleiten". Birt begreift Seneca allerdings nun als "Mann der Geschäfte", als "Mann der Tat", als "praktischen Staatsmann von ethischer Richtung". Daraus folgt, dass "der... Seneca nicht [versteht], der ihn als Philosophen, der erst recht nicht, der ihn nur einfach als römischen Schriftsteller auffassen will. Denn die Hauptsache geht dabei verloren". Für die Tragödien ergibt sich folgerichtig, dass ihr "Zweck... kein dichterischer, sondern ein pädagogischer [war]. Denn er [sc. Seneca] ist Stoiker. Der Stoiker fordert vom Menschen die Beherrschung und Bändigung der Leidenschaft" (336). Die Parallelen zu Egermann, der gleichsam eine Verlagerung und Reduktion des Birtschen Ansatzes auf den Philosophen Seneca vornimmt,¹⁴ sind offenkundig.¹⁵ Bemerkenswert ist aber, dass Birt ausdrücklich in Kauf nimmt,

¹³ Th. BIRT, "Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?", in *NJA* 14 (1911), 336-364.

¹⁴ Relikte gleichsam zeigen sich dort, wo nebenbei auf "politische Gegenwartsbeziehungen im Sinne der Opposition" hingewiesen wird — aber auch hier wird das 'Handlungsmotiv' auf den Stoizismus zurückgeführt.

¹⁵ Kleine Abweichungen wie die Konzentration auf Leidenschaften und Triebe (gegenüber falscher Einstellung zu den *Adiaphora*), unterschiedliche Quantifizierung positiver und negativer *exempla* sind zu beobachten.

dass er mit seiner Auffassung Senecas Tragödien das Prädikat 'Dichtung' abspricht, denn "wahre Poesie ist zwecklos und begnügt sich mit der Freude am vollkommenen Gestalten ihres Gegenstandes", Senecas Dramen sind "keine freie dichterische Schöpfung, sondern aus dem engen Lehrbetrieb, aus dem Erziehungstrieb des herben Sittenpredigers hervorgegangen" (336f.).¹⁶

Wenn dem auch ein Literaturbegriff zugrunde liegt, den man heute so nicht teilen wird,¹⁷ wird doch schlaglichtartig klar, in welchem Kontrast zu einem solchen lehrhaft protreptisch/apotreptischen Ansatz, der bei Birt durch die Persönlichkeitsstruktur des politisch und erzieherisch wirkenden Staatsmanns, bei Egermann durch die handlungsorientierte stoische Ethik fundiert ist, die zumindest tendenziell darstellungsfunktionale Auffassung von Regenbogen steht, die dem Text eine gewisse Autonomie zuerkennt und damit den Rezipienten in Freiheit setzt — bis hin zu der Möglichkeit, sich von "großen Leiden-schaften" emotional ergreifen zu lassen.¹⁸

In allen Fällen geht es deutlich um eine 'Rettung' der Senecatragedien,¹⁹ um Überwindung bzw. Instrumentalisierung des 'Rhetorischen', das ihr vorrangiges Definitionsmerkmal war

¹⁶ Die von BIRT vorgenommene Verengung auf "de[n] kaiserliche[n] Schüler Nero" (347) stellt eine Ausweitung der "ganz persönliche[n] Tendenz der Tragödien Senecas" (349), ihrer konkreten Situierung (Okkasionalität) im Hinblick auf den Adressaten dar.

¹⁷ Das gilt zumal nach der zunehmenden Bedeutung von zweck- und wirkungsfunktionalen Vertextungsformen. Bei BIRT ist eine etwas simplifizierte Vorstellung von der Autonomie des Kunstwerks leitend, doch auch Goethe spricht ja schon davon, dass "alle Poesie... belehrend sein [soll]" [J.W. v. GOETHE, "Über das Lehrgedicht" (1827), in E. BEUTLER (Hrsg.), *Gedenkausgabe* Bd. 14, 370-372, hier 370], freilich mit dem Zusatz: "aber unmerklich".

¹⁸ In diesem Kontext scheint auch aufschlussreich, dass die von BIRT über viele Seiten hin abgehandelte "Bühnenfremdheit" der Senecatragedien (= "Lese-dramen") wohl in einen inneren, nachgerade systematischen Zusammenhang mit der intendierten Zwecksetzung rückt (bes. 337f.) — während REGENBOGEN (man könnte sagen: notwendigerweise) zur Aufführung neigt, wenn er sich auch nicht ganz dazu durchzuringen vermag (vgl. o. Anm.4).

¹⁹ Der kürzlich erschienene Beitrag von L. HOLFORD-STREVEVS, "Sophocles at Rome", in *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, ed. by

und das sie gegenüber der griechischen Tragödie als defizitär erscheinen ließ — und zwar durch Abwendung vom Formal-Ästhetischen und Hinwendung zu ihren spezifischen Inhalten und Intentionen. Seither ist bis zum Überdruß das Postulat wiederholt worden, dass die römischen Tragödien nicht an griechischen Maßstäben zu messen seien.²⁰ Wenn der Forschungsbericht von Bernd Seidensticker und David Armstrong aus dem Jahre 1985²¹ latent ein Plädoyer für Erneuerung und Wiedergewinnung des Tragikers Seneca darstellt — durch den der wissenschaftlichen Forschung abverlangten Nachweis der spezifisch römischen Aspekte, der Deutung der Dramen als Ausdruck der allgemeinen geistigen und sozialen Entwicklungen und damit zugleich der “Modernität” für Senecas Zeit —, dann ist Regenbogens methodischer Zugang wiederzuerkennen, selbst in der Verknüpfung dieses neuen Senecainteresses mit dem aufkommenden Expressionismus, aber auch mit den Erfahrungen des ersten Weltkriegs (925).

II. *Methodische Differenzierung*

a) Psychologie — Philosophie — Politik — Ästhetik

An den von Regenbogen, aber natürlich nicht von ihm allein benannten formalen Eigentümlichkeiten hat sich die Forschung, zustimmend oder um Widerlegung bemüht, abgearbeitet. Im Zentrum stand dabei neben stilistischen Einzelphänomenen

J. GRIFFIN (Oxford 1999), 219-259 zeigt, dass dies noch immer nicht ganz obsolet ist.

²⁰ Dass der Vergleich mit den griechischen Tragödien eine Negativ-Bewertung der senecaischen Tragödie nach sich ziehen müsse, ist eine immer wieder nachgesprochene Unterstellung. Diese eigentlich selbstverständliche Tatsache hat, so weit ich sehe, zum ersten Mal H.M. ROISMAN, “A new look at Seneca’s ‘Phaedra’”, in *Seneca in Performance*, ed. by G.W.M. HARRISON (London 2000), 73-86, hier 73 in aller Klarheit betont.

²¹ B. SEIDENSTICKER — D. ARMSTRONG, “Seneca tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979ff.)”, in *ANRW* II 32, 2 (Berlin-New York 1985), 916-968.

die Frage der dramatischen Einheit, die durch Wolf Hartmut Friedrichs akribische Dissertation²² zugespitzt worden war. Die Folie für die von Seneca verwendeten technischen "Mittel" lieferte ihm das klassische attische, aber auch das hellenistische und das frühe römische Drama. Der bei diesem 'Subtraktionsverfahren' verbleibende "Überschuß" lässt sich, soweit es sich nicht um "organische Weiterbildung" handelt, als "Vernachlässigung oder gar Durchbrechung" überkommener Gestaltungsprinzipien begreifen. Das entscheidende Phänomen 'Abweichung' bleibt bei Friedrich überwiegend deskriptiv, immerhin wird auf "neue dichterische Intentionen" geschlossen — im "Geistigen und Technischen" (1-5). Der These von der Auflösung des Dramenkörpers und der Isolierung der Einzelszene suchte man durch Reformulierung des Begriffs 'dramatische Einheit', die eher als poetische Einheit gefasst wurde, und sogar durch Umdeutung von 'dramatischer Handlung'²³ zu begegnen: statt Handlungsablaufs und konsequenten Handlungsfortschritts Thematik, Autor-Intention, Stimmung, Pathos, ausgewogene Komposition, Charaktere und Psychologie,²⁴ oder sogar eine "controlling ironic world".²⁵ Vielleicht wäre es dann sogar konsequenter, nur noch von "dramatischen Elementen" dieser Dichtungen zu sprechen, wie es G.O. Hutchinson getan hat.²⁶ Das soll hier nicht weiter verfolgt werden.

²² W.-H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Diss. Freiburg 1931, Borna-Leipzig 1933).

²³ Symptomatisch ist die Position von G. MÜLLER, "Senecas Oedipus als Drama" (zuerst 1953), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 376-401, wonach unter Handlung nicht der "magere[...] Rahmen von Fakten" (401) zu verstehen sei; an die Stelle dessen tritt ein "dramatisches Crescendo" (381) [dieselbe Vorstellung bei A.J. BOYLE, *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition* (London-New York 1997), 82], das im *Oedipus* im unerbittlichen Andringen des Schicksals besteht und eine "atemberaubende Steigerung des Grauens" (382, ähnlich 380) impliziert — darin besteht der "Sinn der Handlungsführung" (383).

²⁴ Vgl. schon O. ZWIERLEIN, Rez. von W. STEIDLE, *Studien zum antiken Drama* (München 1968), in *GGA* 222 (1970), 196-227.

²⁵ BOYLE, *Tragic Seneca* (o. Anm.23), 74.

²⁶ G.O. HUTCHINSON, *Latin Literature from Seneca to Juvenal. A Critical Study* (Oxford 1993), 160.

In den Ausgang der 70er Jahre fallen energische und methodisch relevante Versuche, durch Verankerung im kulturellen, ideologischen und geschichtlichen Umfeld die spezifische Besonderheit der Senecatragödien herauszuarbeiten. Besonders nachdrücklich hat dies Eckard Lefèvre im Rahmen einer Typologie des römischen Dramas getan.²⁷ Der gewählte methodische Weg springt in die Augen: Ziel ist der Aufweis der Originalität des römischen Dramas insgesamt. Die konstitutiven, die Untersuchung leitenden Begriffe sind "Weltbild" und "Struktur", wobei dem Weltbild systematisch Priorität zukommt, denn aus einem — national geprägten — unterschiedlichen Weltbild ("Weltdeutung") resultiert eine unterschiedliche literarische Struktur. "Tragödie und Komödie waren in Rom [wie andere literarische Gattungen auch] atypische literarische Phänomene" (41), das scheint zweierlei zu meinen: 1) Literatur entspringt nicht unmittelbar der Lebenswirklichkeit;²⁸ 2) die jeweilige literarische Gattung erfüllt nicht die ihr im Sinn einer normativen Poetik zugesprochenen inhaltlichen und formalen Bedingungen.²⁹ Deshalb wird sie "frei verfügbar" (24), "beliebig veränderbar", einsetzbar für frei zu wählende Zwecke und formal beliebig, spielerisch-artistisch ausgestaltbar (27ff.). Die durch Veränderung von "Weltbild" und "Weltdeutung" (6) bedingte freie Verfügbarkeit der Tragödie in Rom führt dazu, dass die Dichter der republikanischen Zeit den "historischen Sinn der Römer" mit "den historischen und aitiologischen Tendenzen" (8) ihrer Stücke zu befriedigen suchen ("Erbauung"), verknüpft mit "*virtus*-Ideologie" und dem den Römern mentalitätsbedingt naheliegenden Pathos

²⁷ E. LEFÈVRE, "Versuch einer Typologie des römischen Dramas", in *Das römische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 1-90. Die umfangreiche Studie ist noch grundlegend für den Artikel von Th. BAIER, "Tragödie. II. Römisch", in *Der Neue Pauly* 12/1 (Stuttgart-Weimar 2002), Sp.740-745.

²⁸ Im Falle der Komödie wird das besonders deutlich: der "Oberbau" der Nea ("das von der Tyche-Konzeption geprägte Weltbild"), der "metaphysische Überbau" ist aufgegeben, zugleich ist ihr aber auch der "Unterbau", die bürgerliche gesellschaftliche Lebenswirklichkeit entzogen.

²⁹ Nicht umsonst steht am Anfang Hegel mit seinen Äußerungen über das Drama als entwicklungsgeschichtlich höchste, vollendete Stufe der Poesie (4).

(Hor. *epist.* 2,1,165: *natura sublimis et acer*) (11).³⁰ Damit verfehlt die römische Tragödie nicht nur das definitionsgemäß Wesentliche der Gattung (15), sie ist auch folgerichtig "untragisch".

Die Konsequenzen für das Verständnis der Senecatragedien liegen auf der Hand: Atypisch wie in republikanischer Zeit ist die Tragödie in der Kaiserzeit (18f.), jetzt wird sie aber aufgrund der gewandelten politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse politische "Oppositionsliteratur" ("Widerstands-drama"). Auch hier gilt die spezifisch römische freie Verfügbarkeit der literarischen Gattungen (24). Der Stoizismus wird in diesem Zusammenhang zum Problem. Der Grundtendenz entsprechend wird die "politische" Tragödie in den Vordergrund gerückt, mit der Folge, dass der Stoizismus des 1. Jh. der Kaiserzeit als eine politisch-gesellschaftlich geradezu notwendige Erscheinung eingestuft werden muss. Seine Rolle wurde "durch die dem Individuum feindlichen politischen Verhältnisse begünstigt" (20). Außerdem setzte er die altrömische *virtus*-Ideologie fort, allerdings mit dem Unterschied, dass nach der Auflösung der *res publica* und dem Zurückgeworfensein des Individuums auf sich selber die "Ideologie der Selbstaufopferung für den Staat" durch die "Ideologie der Selbstbehauptung gegen den Staat" ersetzt wurde³¹ — "keine andere Philosophie als die stoische vermochte die Basis einer solchen Ideologie zu werden" (22f.). Doch es bleibt ein unübersehbarer Rest: es ist die über das Politische hinausgehende Affektdarstellung. Denn einerseits figuriert der "dem stoischen Ideal nahekommende Mensch", andererseits der "den Affekten unterliegende Mensch" (20ff.), und dieser interessiert ausdrücklich

³⁰ Bedenken gegen diesen Interpretationszugang finden sich bei J. BLÄNSDORF, in *HLL* 1 (München 2002), §120, hier 152f. "An die Stelle eines tragischen Gehalts tritt als auffälligste Erscheinung ein gemeinsamer tragischer Stil" (unter Verweis auf die gleiche Horazstelle, mit offenkundig anderer Gewichtung). Der stilistisch-ästhetischen Perspektive wird als sinn-erschließender Kategorie das Wort geredet. Die Frage nach den "Vorlagen" (klassischen und nachklassischen) wird damit wieder zentral.

³¹ "Virtus als Widerstand gegen... den... Staat" auch bei E. LEFÈVRE, "Der Mensch und das Schicksal in stoischer Sicht. Senecas 51. und 107. Brief", in *AU* 26 (1983), 61-73, hier 66.

“nicht nur in seinem politischen, sondern auch und vor allem in seinem rein menschlichen Verhalten” (z.B. Medea und Phaedra; s. auch 24). Die von Regenbogen ins Zentrum gerückte Psychologie und zugleich damit die Wirklichkeitsabbildung machen sich unabweisbar geltend. Die geradezu paradoxe Formulierung, dass “der stoisch Gebildete, auf den es Seneca am meisten ankam, etwas zurück[tritt]”, gehört in diesen Zusammenhang — wie auch die für dieses überraschende Phänomen angeführte Begründung, es gebe ihn im Leben eben nur selten (die Auskunft hatte schon die ‘stoische’ Deutung Egermanns bereit gehalten). Bedenkenswert bleibt auch, dass genau dieser — zurücktretenden — “untragischen Gestalt” die Überwindung der Tragik durch Ideologie verdankt wird, dass sie es ist, “an der die Probleme der griechischen Tragödie... zuschanden werden” (21).

Der “Verzicht auf eine argumentative Weltdeutung” (55) steht in direkter, bedingender Korrelation zur dramatischen Form und zum Stil (43ff.), dabei finden die aus der älteren Forschung bekannten Beobachtungen Bestätigung. An die Stelle von Entwicklung tritt “Steigerung” und Überbietung. Das Faktische (und dessen Exposition) kann vernachlässigt werden, da es ausschließlich um Darstellung (“totale Explizierung”), meist Selbstdarstellung, richtiger: Selbstanalyse (denn die senecaischen Helden sind “grenzenlos monoman”) der inneren Seelenlagen von Individuen geht, und dies nicht hinsichtlich Motivierung und Entwicklung, sondern allein als “Ausmalung und Ausgestaltung von Anfang an festgelegter Bestimmungen und Züge der Charaktere”. Alles dient dem spezifischen Interesse der Personenzeichnung und steht in “römischer Tradition”.³² Auch die stoische Psychologie hat in

³² Der “von Person zu Person schweifende, an keine bestimmte Situation gebundene, von Zeitstufe zu Zeitstufe springende und die Gedanken assoziativ verbindende ‘innere Monolog’” wird auf die römischen Elegiker geradezu zurückgeführt. Dass aber auch bei diesen mit dem Einfluss des — römischen — Dramas zu rechnen ist, hat J. GRIFFIN, *Latin Poets and Roman Life* (Chapel Hill 1986, zuerst London 1985), 198ff. gezeigt.

diesem Sinn nur unterstützende Funktion. Die Leitbegriffe entnimmt Lefèvre Schillers Vorrede zu den *Räubern* (dort in Anwendung auf die Personen der französischen Tragödie gebraucht): "Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts", "eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft". Vor allem aber stellt sich die Frage nach den durchgängig gebrauchten Begriffen 'Ideen', 'Haltungen', 'Bedeutung' und dergleichen. Römische Literatur ist nämlich nach Lefèvre grundsätzlich "nicht autonome Literatur", das heißt, sie hat einen literaturexternen "Zweck", sie will etwas "beweisen", sie hat "von vornherein einen argumentativen, über sich selbst hinausweisenden Charakter". Daher ist der Leser aufgerufen, "bei jeder einzelnen, vom Dichter beliebig herausgegriffenen scheinbar konkreten Szene die Bedeutung derselben mitzubedenken". Worin besteht die "abstrakte Idee", zu der — nicht zu anderen Szenen — die einzelnen Szenen in Verbindung stehen, die jenen "zugrunde liegt", im Falle Senecas? Die Antwort bleibt vieldeutig, es heißt nur, dass Senecas Tragödien "die Bedingungen des Individuums abstecken" (was dann ja auch tatsächlich das 'Politische' nicht ausschließt). Wenn ich recht verstehe, dann exerzieren die Figuren das dem Leser gleichsam vor — durch begrifflich-abstrakte Analyse und dadurch, dass sie nur die "Verkörperung einer Idee" sind (56) —, allerdings geht es um keinen "Widerstreit von Ideen" (s. 55f., 50). Sieht man einmal von der ebenfalls angesprochenen ästhetischen Betrachtungsweise ab, dann fluktuiert die herausgearbeitete Bedeutungskomponente zwischen Psychologie, Stoizismus und Politik. Man versteht, warum die Äußerung eines Interpreten,³³ "weder der politische, noch der erzieherische, noch der philosophische, noch der poetisch-ästhetische Aspekt" dürften

³³ B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas* (Heidelberg 1969), 12; zuletzt zusammenfassend ID., "Senecas 'Thyestes' oder die Jagd nach dem Außergewöhnlichen", in *Seneca Thyestes*, dt. v. D. GRÜNBEIN (Frankfurt a.M.-Leipzig 2002), 115-138.

isoliert werden, theoretisch und praktisch so viel Akzeptanz gefunden hat.

Zur Dokumentation des angesichts eines solchen Ausgangspunkts erwartungsgemäß breiten methodischen Spektrums gehe ich von einer neueren *Thyestes*-Deutung ("Senecas Atreus") aus.³⁴ Auf den ersten Blick ist deutlich, dass der Person des Autors eine entscheidende Bedeutung zukommt. Gegen die, die prinzipiell zwischen Senecas Dichtung und seinem Prosawerk unterscheiden, wird ausdrücklich die Personalunion von Dichter und Philosoph beschworen.³⁵ Zweitens ist, obwohl Atreus als das Gegenbild des stoischen Weisen verstanden wird, mehrfach (wie in anderen Arbeiten auch) nur vom "stoischen

³⁴ Zugrundegelegt sind: E. LEFEVRE, "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon" (zuerst 1966), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 457-476 und weiterführend "Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja-Siegers in stoischer Sicht", in *Hermes* 101 (1973), 64-91; "Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama" (zuerst 1969), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 343-375; "Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit", in *Poetica* 3 (1970), 59-82 [erw. Fassung: "Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur", in *Das Paradox*, hrsg. von P. GEYER & R. HAGENBÜCHLE (Tübingen 1992), 209-246]; Rez. von J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung* (Heidelberg 1974), in *Poetica* 9 (1977), 123-130; "A cult without god or the unfreedom of freedom in Seneca tragicus", in *CJ* 77 (1981/82), 32-36; "Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus'", in *ANRW* II 32, 2 (Berlin-New York 1985), 1242-1262; "Die philosophische Bedeutung der Senecatragödie am Beispiel des 'Thyestes'", *ibid.*, 1263-1283; Rez. von J. BRANDT, *Argumentative Struktur in Senecas Tragödien* (Hildesheim 1986), in *Gymnasium* 96 (1989), 85-86; "Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra", in *WS* 103 (1990), 109-122; "Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit in Senecas Tragödien", in *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, hrsg. von B. KÜHNERT, V. RIEDEL und R. GORDESJANI (Bonn 1995), 164-185; "Senecas Atreus — die Negation des stoischen Weisen?", in *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, hrsg. von B. ZIMMERMANN, II [= *Drama* Bd. 5] (Stuttgart 1997), 119-134 [auch abgedr. in *Scaenica Saravi-Varsoviensia*, hrsg. von J. AXER und W. GÖRLER (Warszawa 1997), 57-74]; "Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas 'Medea'", in *Tragödie. Idee und Transformation*, hrsg. von H. FLASHAR (Stuttgart-Leipzig 1997), 65-83; "La 'Medea' di Seneca: Negazione del "sapiente" stoico?", in *Seneca e il suo tempo*, a cura di P. PARRONI (Roma 2000), 395-416; "Die Konzeption der 'verkehrten Welt' in Senecas Tragödien", in *Pervertete. Ästhetik der Verkehrung*, hrsg. von L. CASTAGNA und G. VOGT-SPIRA (München-Leipzig 2002), 105-122.

³⁵ S. schon die DINGEL-Rez.

Hintergrund" die Rede. *Furor, ira, impietas* sind die herausgehobenen "stoischen Kategorien", denen sich aber — drittens — "politische Kategorien" gesellen. Sieht man genau zu, so beschränken diese sich allein auf die Zeichnung des Atreus als *tyrannus*. Das Politische geht insoweit im Philosophischen auf, ist zumindest philosophisch überformt. Gleichwohl werden — viertens — konkrete historisch-politische Konsequenzen gezogen: an Caligula sei zu denken, eher aber an Nero. Diese Interpretationsmöglichkeit hat ausdrücklich zur methodischen Voraussetzung die Kombination des "philosophischen Aspekts" und des "zeitgenössischen Bezugs". Gleichzeitig — das ist der fünfte Punkt — wird daran festgehalten: "auch im *Thyestes* dominierte der künstlerische über den philosophischen Aspekt" (133). Unter "ästhetische Kategorien" fällt die "pointierte Gestaltung" des Atreus als Gegenfigur des stoischen *sapiens*, die "Parodie" des stoischen Weisen, oder die Pervertierung der wahren, stoischen *securitas*, was als "künstlerischer, ja künstlicher Selbstzweck" (128) gilt, schließlich das Künstlertum des Atreus, des "ästhetischen" Verbrechers, bei der Schlachtung der Kinder.³⁶ Die Ästhetik tritt aber dann — sechstens — wieder in den Dienst nun nicht mehr eigentlich politischer, sondern geradezu persönlicher Interessen: Denn "es muß [Seneca] eine grimmige Wollust gewesen sein, das Bild des stoischen Weisen, das er so oft pathetisch ausgemalt hatte... auf den Kopf zu stellen. Das war Kunst und doch nicht l'art pour l'art. Denn er hatte Nero im Visier — er, der Künstler, Nero, den Künstler, er, der politisch Geschädigte, Nero, den politischen Schädiger" (132).

³⁶ Ob man bei dieser Art von Dominanz der Gestaltung über den Inhalt ohne weiteres auf 'Manierismus' schließen muss, ist fraglich. LEFÈVRE, a.O. 129 Anm. 57 weist selbst darauf hin, dass J.P. POE, "An analysis of Seneca's 'Thyestes'", in *TAPhA* 100 (1969), 355-376, hier 359, dies ganz anders gedeutet hat ("satisfaction of a natural human impulse to violence and ultimately to self-destruction"): er "[achtet] auf anthropologische, nicht artistische Kategorien". — Hier wirkt offenbar die ästhetisch-manieristische Zugangsweise nach, wie sie in "Die Bedeutung des Paradoxen" entfaltet, aber auch hier schon, jedenfalls weitgehend, mit stoischen Prinzipien verknüpft wurde.

Die Vielfalt der Interpretationsprinzipien und ihre Kombination ist gewiss fruchtbar, doch wohl auch variationsfähig. Philosophische und politische Deutung lassen sich wechselweise zur Geltung bringen, aber auch die künstlerische, die 'lebenswahrheitliche' und die (in einem restriktiven Sinn) politisch aktualisierende. Letztere kann sogar zur Tagesaktualität zugespitzt werden,³⁷ die ganz im Zeichen der Person steht: "Es mußte schnell gehandelt werden", die *Phaedra* musste "öffentlich rezitiert" werden (121), alles kommt auf die Situierung im historisch-persönlichen Kontext an. Okkasionalität in allen drei Dimensionen (Autor, Gegenstand, Adressat) ist vorausgesetzt. Der Interpretationshorizont ergibt sich daraus, dass "der römischen Tragödie... von Anfang an ein über den unmittelbaren Gehalt hinausweisender politischer Bezug [eignete]" (109). Das spezifisch 'Römische' wird jetzt nicht im 'Behelrenden' und 'Erzieherischen' (s.o. Anm.37), sondern im 'Politischen' gesehen, wobei der politische Bezug ganz konkret gefasst ist: bei *Phaedra* ist an *Agrippina* zu denken, nicht an *Messalina* — denn nach deren Tod wäre eine Anspielung auf sie "Schnee vom vergangenen Jahr" gewesen (112f.). Seneca rechtfertigt Nero und vor allem sich selbst (vgl. Tac. *ann.* 14,10f.) im Hinblick auf die Ermordung der *Agrippina* durch Nachschiebung des Inzestmotivs und Zuweisung aller Schuld an *Phaedra-Agrippina*.³⁸ So "[griff er] zu dem in Rom von Haus aus politischen Gefäß der Tragödie" (118).³⁹

³⁷ "Die politische Bedeutung von Senecas *Phaedra*". — Die frühere Arbeit von 1969 ("Senecas *Phaedra* als stoisches Drama") stellt eine Interpretation dar, die, noch unmittelbar von der (den) euripideischen Vorlage(n) ausgehend, die stoische Umgestaltung im Sinne eines schuldhaften Affekts nachzuweisen sich bemüht (sogar mit dem Zugeständnis, dass die "Rezeption traditionell poetischen Gedankenguts [Erbfluch] mit der eigentlichen Deutung des Dichters in Widerstreit" geraten kann, 365); daneben gelten die Dramen als "zutiefst römisch: sie wollen belehren, erziehen" (345).

³⁸ Die — aus stoisch-philosophischer Sicht — negative Zeichnung der Hippolytusgestalt in der früheren Arbeit hat sich deutlich verschoben.

³⁹ Vorausgegangen war eine 'politische' Deutung des *Oedipus* (im gleichen Band wie die 'philosophische' Deutung des *Thyestes*).

Dabei ist es aufschlussreich, dass literaturimmanente "Gegengründe" abgewehrt werden, als habe "Seneca erst die Idee von Sophokles bezogen" (114 Anm.27),⁴⁰ oder dass die "poetische" Herkunft eines Motivs als für die Interpretation vergleichsweise irrelevant eingestuft wird.⁴¹ Genau dies aber war der Sinn einer kritischen Bemerkung aus dem Jahre 1987,⁴² wonach die 'politische' Deutung erst durch die Nichtberücksichtigung poetischer und rhetorischer Vorlagen ermöglicht werde. Die Methodenkonkurrenz ist mit Händen zu greifen. Wie es scheint, schafft die Ablösung von den literarischen Vorlagen und damit die Preisgabe eines festumrissenen Verstehenshorizonts einerseits interpretatorischen Freiraum,⁴³ andererseits impliziert sie die Notwendigkeit anderer Orientierungsmaßstäbe: des Belehrenden, des Philosophischen, des Politischen (in unterschiedlicher Ausformung) als Spezifikum der römischen Literatur.⁴⁴

Jedenfalls ist bezeichnend, wie eine gattungsimmanent orientierte Betrachtungsweise in dem Deutungsspektrum andere Aspekte stark zu machen vermag:⁴⁵ im Rahmen der "Transformation der griechischen Tragödie im Abendland" (68), die ihren Weg über Seneca genommen hat, rückt die Personendarstellung ins Zentrum, Individualisierung und Isolierung, Sympathie für das Menschlich-Normale (81). Mit der "rationale[n] Diagnose des Irrationalen" und der "Verabsolutierung des Individuums" hat Seneca nämlich "wirkungsvolle Muster" für die europäische Literatur bereitgestellt (80ff.).

⁴⁰ Es geht um die Weise der Selbsttötung der Iocasta.

⁴¹ Vgl. z.B. DINGEL-Rez., 128.

⁴² O. ZWIERLEIN, *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*, Abh.Akad.Wiss.Mainz 1987 Nr.5, 45 Anm.85; ähnlich R.J. TARRANT, "Greek and Roman in Seneca's Tragedies", in *HSPH* 97 (1995), 215-230, hier 227f.

⁴³ Durch die "freie Verfügbarkeit" wurde dafür in der 'Typologie' der Boden bereitet.

⁴⁴ Offenkundig wird die methodische Orientierungssuche, wenn in dem interessanten, allerdings hoch spekulativen Beitrag von M. VIELBERG, "'Necessitas' in Senecas Troades", in *Philologus* 138 (1994), 315-334 den "Schlüssel" zur Erklärung — gleichsam als theoretische Basis — die Beschreibung der Sozialstruktur am französischen Hof des 17. Jh. durch Norbert ELIAS liefert. Vgl. auch u. S. 22.

⁴⁵ "Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie".

Trotz grundsätzlicher Bejahung ist allenthalben die Zurückhaltung, ja Gebrochenheit gegenüber einer stoischen Deutung auffällig, anders im Falle des 'politischen' Deutungsbemühens,⁴⁶ bei dem sich eine biographisch-positivistische Methode mit einem modernen Aktualisierungs- und Verlebendigungsstreben zu paaren scheint.⁴⁷ Das hat gute sachliche Gründe. Denn bei der politischen, in gewisser Weise bis auf Martin Opitz (und weiter auf Fabricius im 16. Jh.) zurückgehenden 'Decodierung' wird von einer generellen, jedoch in diesem Fall gut cachierten politischen Bedeutung römischer Literatur ausgegangen, so dass eine wirkliche Kollision zwischen tragischer Poesie und Deutung nicht stattfindet. Grundlegend ist die prinzipiell politische Relevanz römischer Literatur. Das gilt generell für die Vertreter einer 'politischen' Deutung.⁴⁸ Bei J. David Bishop ist darüber

⁴⁶ Vgl. die allgemeine Bemerkung von D. FOWLER, *Roman Constructions* (New York-Oxford 2000), 30: "The fashionable political reading of poetics tends to be vague about how it is grounded".

⁴⁷ Es ist zu vermuten, dass die deutlich zunehmende Hinneigung zum Theatralischen und Spektakulären, zur Aufführung als unverzichtbarem Element der Senecatragödien einer ähnlichen Verlebendigungstendenz entspringt — verwiesen sei zu dieser viel verhandelten Frage nur auf den Tagungsband *Seneca in Performance* (o. Anm.20), den Bericht über Wiederaufführungen und Adaptionen bei F. CITTI — C. NERI, *Seneca nel novecento. Sondaggi sulla fortuna di un "classico"* (Roma 2001), 81-148, auch M. COCCIA, "L'anteprima del 'Tieste' di Seneca (Roma, Teatro Valle, 6 Febbraio 1953)", in *Maia* 54 (2002), 277-294 und den Bericht über die Baseler *Medea*-Aufführung: A.W. LENZ, "Die Inszenierung einer antiken Tragödie — 'Medea' von L. Annaeus Seneca", in *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, hrsg. von B. ZIMMERMANN, Drama Bd.10 (Stuttgart-Weimar 2001), 1-119 —, hinzukommt wohl zumindest latent ein neues Sensorium für visuelle Medien (vgl. z.B. J. AXER, "Animal Theatre: Seneca's 'Phaedra' and Calpurnius Siculus' 'Eclogue' VII", in *Scaenica Saravivarsoviensia* [o. Anm.34], 93-99, bes. 99). Methodisch wichtig: E.A. SCHMIDT, "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas", in *WS 114* (2001), 341-360.

⁴⁸ Ich nenne nur die Freiburger Dissertation von S. GREWE, *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der 'Medea'* (Würzburg 2001), mit gutem referierenden Überblick über die Forschungsgeschichte (14ff.); (partiell) die Thèse von A. ARCELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque* (Paris-Rome 1990); J.D. BISHOP, "Seneca's 'Oedipus': Opposition Literature", in *CJ* 73 (1977/78), 289-301 und ID., *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies* (Königstein/Ts. 1985). — W.M. CALDER III, der mit seiner Arbeit "Seneca: Tragedian of Imperial Rome",

hinaus nicht nur das autorspezifische biographische Moment besonders ausgeprägt, sondern er bedient sich, um Senecas Aufruf zur Revolution plausibel zu machen, als offenbar für notwendig erachteten Orientierungsrahmens zusätzlich einer soziologischen Theorie der Massenbewegung aus dem Jahre 1951.⁴⁹

Die *interpretatio Stoica* berührt dagegen das Verständnis des Tragödientextes unmittelbar. Eine stoisch-philosophische Konzeption setzt die Eigenverantwortlichkeit des Menschen voraus.⁵⁰ Was dem scheinbar widerspricht, wird den Konventionen des literarischen Genus zugeschrieben, ist aber — zumal nach Lukrez — nicht mehr ernst zu nehmen. Die Götter werden zu Allegorien, Prologfiguren wie Iuno, der Schatten des Tantalus, der Schatten des Thyest zu Symbolen für menschliche Seelenkräfte. Iuno/Turnus bei Vergil ist eine zulässige Parallele, nicht dagegen Iuno/Aeneas.⁵¹ Während die 'affektdramatischen' Elemente, wenigstens zunächst, einer stoischen Interpretation relativ leicht zugänglich sind, steht das mit den 'schicksalsdramatischen' anders.⁵² Vorstellungen wie Erb- oder Geschlechterfluch müssen ausgeschaltet werden. Dazu gehört aber auch der bei Seneca so verbreitete Gedanke von Gefährdung und Sturz alles

in *CJ* 72 (1976/77), 1–11 meist unter den 'politischen' Interpreten geführt wird, ist kaum darauf zu beschränken. Sein Ansatz steht vielmehr dem Mentalitätsgeschichtlichen REGENBOGENS gar nicht so fern (mit stärkerer Akzentuierung des appellativen Moments).

⁴⁹ S. BISHOP, "Seneca's Oedipus", 298f. Vgl. auch o. Anm.44. — Methodisch kommt in der späteren Arbeit *Seneca's Daggered Stylus* der Rekurs auf Poppers Falsifikationsprinzip hinzu (was bei einem solchen Ansatz wohl kaum praktikabel ist), die historische Funktion des Mythos sowie der Anspruch, das 'Rhetorische', Widersprüchliche und Abschweifende als Präsentation des 'Code' zu verstehen und gerade dadurch die fehlende Einheit herzustellen, außerdem die Einbettung in die rhetorische römische Literatur.

⁵⁰ Ich beziehe mich erneut auf LEFÈVRE, insbes. "Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit".

⁵¹ So aber u.a. O. ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung — Mit einem Anhang über 'tragische Schuld' sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius*, Abh.Akad.Wiss.Mainz 1984 Nr.6, 15ff.

⁵² Die stoisch-philosophische Interpretation hat LEFÈVRE vielleicht am energischsten in den beiden frühen Aufsätzen zum *Agamemnon* ("Schicksal und Selbstverschuldung" und "Schuld des Agamemnon") plausibel zu machen gesucht.

Großen. Er muss so verstanden werden, dass eine durch die herausgehobene Stellung bedingte Verführung zu moralischem Fehlverhalten Ursache des Sturzes ist, und zwar ausschließlich.⁵³ Das setzt eine starke Homogenisierung voraus.⁵⁴ Wenn aber im Sinne der "poetischen Evidenz", "pointierter Ausdrucksweise" häufig auf die — an sich notwendige — Herausarbeitung des subjektiven Verhaltens des Menschen, seiner persönlichen Verantwortung in den Tragödien verzichtet wird,⁵⁵ dann sieht es ganz so aus, als spiegelten sich genau darin die nicht homogenisierbaren mythisch-poetischen Elemente. Impliziert ist jedenfalls zum einen, dass das tragische Sujet ein ungeeignetes oder zumindest nur unzureichend geeignetes Medium für die Vermittlung stoisch-philosophischer Anliegen darstellt, zum anderen aber, dass es in die Kompetenz des das dramatische Geschehen und damit den Text selbst überschreitenden 'aufmerksamen' Lesers fällt, den Mythos radikal stoisch zu verstehen.⁵⁶

⁵³ Vgl. bes. "Schuld des Agamemnon", 69, 71f.; dagegen schon E. FANTHAM, "Seneca's 'Troades' and 'Agamemnon': Continuity and Sequence", in *CJ* 77 (1981/82), 118-129, hier 120 Anm.1. — Das Problem des Wütens der Fortuna wird dadurch gelöst, dass Seneca auch in den Prosaschriften eine 'unstoische' Fortuna-Konzeption kennt ("Götter", 182) — vielleicht aufgrund von Lebenserfahrung; vgl. zu dem Problemkreis aus jüngster Zeit z.B. G. CAMBIANO, "Seneca e le contraddizioni del 'sapiens'", in *Incontri con Seneca*, a cura di G. GARBARINO e I. LANA (Bologna 2001), 49-60.

⁵⁴ Gerade bei diesem topischen Denkmodell stellt das Verhältnis von subjektiver Verantwortlichkeit und objektiver Gegebenheit ein uraltes Problem dar. Vgl. nur AESCHYL. *Ag.* 750ff. [mit *Aeschylus. Agamemnon*, ed. by J.D. DENNISTON and D. PAGE (Oxford 1957), 136 und *Aeschylus. Agamemnon*, ed. with a Commentary by Ed. FRAENKEL, II (Oxford 1950), 349f.]. In dem bei Horaz vorliegenden komplizierten Verhältnis von Lebensumständen und Lebenshaltung, der doppeldeutigen 'Bescheidenheit', wird es weitergeführt. Die Probleme und die sich daraus ergebenden Diskussionen ähneln sich in verblüffender Weise. — Ausführlich zu den *loci de fortuna: Seneca. Agamemnon*, ed. with a Commentary by R.J. TARRANT (u. Anm.105), 181-184.

⁵⁵ S. "Schuld des Agamemnon", 70 Anm.4, 69, 67, 71, 73, 75 Anm.3, 83, 87 Anm.3.

⁵⁶ Vgl. "Schuld des Agamemnon", 89. — P. RIEMER, "Zur dramaturgischen Konzeption von Senecas 'Agamemnon'", in *Griechisch-römische Komödie und Tragödie* II (o. Anm.34), 135-151, der den *Agamemnon* als "Allegorie menschlicher Schuld" (151) deutet, geht den grundsätzlicheren Problemen aus dem Weg.

Wie wenig der stoische Fatum-Begriff mit dem *Oedipus*-Geschehen vermittelbar ist, darauf hat Kurt von Fritz⁵⁷ aufmerksam gemacht (27ff.). Es hilft kaum, die Furcht vor dem Schicksal als beherrschendes Affektmotiv des Senecastücks zu verstehen⁵⁸ oder gar wie ein rigider Stoizismusvertreter, Norman T. Pratt, zu erklären, Seneca sei es eben mehr auf das Verhalten des Menschen gegenüber dem Schicksal angekommen als auf das Schicksal selbst.⁵⁹ Von Fritz hat freimütig zugestanden, dass ein "ungelöster Rest" bleibt. Insoweit kann die senecaische Tragödie nur ein Zwitter sein, die bei v. Fritz (23f.) vorgeprägte Rede von dem stoischen "Hintergrund"⁶⁰ und ähnliche Formulierungen ergeben sich daraus. Selbst mit der Leidenschaftsdramatik hat es aber seine Schwierigkeiten. Zwar möchte v. Fritz dem durchschnittlichen Rezipienten zugestehen, dass er "beim Anblick der von ihren Leidenschaften zerrissenen und zugrunde gerichteten Personen der Dramen wohl Schrecken und Jammer empfinden [mag], vor allem, wenn er an seine eigenen Unvollkommenheiten denkt" (25), doch setzt dies erstens voraus, dass die dargestellten Leidenschaften eindeutig abschreckend sind — es gibt durchaus andere, die Faszination durch das Böse anerkennende Auffassungen,⁶¹ und im Fall des

⁵⁷ K. v. FRITZ, "Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie" (zuerst 1955), in ID., *Antike und moderne Tragödie* (Berlin 1962), 1-112.

⁵⁸ Auch W. SCHETTER, "Senecas Oedipus-Tragödie" (zuerst 1968 unter dem Titel "Die Prologszene zu Senecas Oedipus", Zusatz 1970), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 402-449 [wieder abgedr. in ID., *Kaiserzeit und Spätantike* (Stuttgart 1994), 45-78] schafft kaum Abhilfe. — Vgl. weiter P.J. DAVIS, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies* (Hildesheim 1993), 55 (s. auch 157ff.), entsprechend schon ID., "Fate and Human Responsibility in Seneca's 'Oedipus'", in *Latomus* 50 (1991), 150-163.

⁵⁹ N.T. PRATT, *Seneca's Drama* (Chapel Hill-London 1983), 101. Die Ausparungsstrategie findet sich auch bei C. ZINTZEN, "Alte virtus animosa cadit" (Originalbeitrag 1971), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 149-209, hier 178: "ein verhängnisvolles Schicksal, dessen moralische Seite aber nicht zur Diskussion gestellt wird,..." (zum *Herc.f.*).

⁶⁰ S. aber auch schon REGENBOGEN, o. S. 5.

⁶¹ Zu verweisen ist insbesondere auf die Deutung von POE, "Thyestes" (o. Anm.36). Es sei eine Faszination des Autors und des Publikums zu unterstellen, anders lasse sich die spürbare Lust an der Beschreibung nicht verstehen. "In this play [sc. *Thyestes*], vitality/passion is an expansive, explosive thing, like a

Leidens dürfte es ohnehin schwierig werden —, und zweitens, dass das Bewusstsein für die Lösungsmöglichkeiten im Sinne der Stoa ausgeblendet bzw. in einen die Dramenrezeption transzendierenden Raum verlagert wird. Damit handelt es sich bei der stoischen Interpretation auch in dieser Hinsicht um einen reduzierten⁶² Stoizismus.⁶³

Einen der wenigen Versuche, in denen die Frage nach der 'Tragik' angesichts einer stoischen Deutung bewusst und reflektiert angegangen wird, unternimmt — jedenfalls für die *Phaedra* — Leeman.⁶⁴ Die Tragik des Hippolytus bestehe darin, dass er

storm" (375); ähnlich, wenn auch etwas verhaltener, ID., "The sinful nature of the protagonist of Seneca's Oedipus", in *Seneca Tragicus*, ed. by A.J. BOYLE (Berwick 1983), 140-158. — Vgl. auch *Seneca's Troades*, ed. by E. FANTHAM (Princeton 1982), 18, dazu H.M. HINE, in *JRS* 77 (1987), 256-258, hier 257; TARRANT (Ed.), *Seneca's Thyestes* (u. Anm.105), 25 und u. S. 39; HUTCHINSON (o. Anm.26), 63; *Seneca's Phoenissae*, ed. by M. FRANK (Leiden 1995), 30; 36; F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque* (Paris 1995), bes. 243; S.I. JOHNSTON, in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, ed. by J.J. CLAUSS and S.I. JOHNSTON (Princeton 1997), 10f., sowie M. NUSSBAUM, "Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's 'Medea'", *ibid.*, 219-249 [= Kurzfassung von EAD., *The Therapy of Desire* (Princeton 1994), 439ff.], bes. 246f.; *Seneca. Tragedies*, ed. and transl. by J.G. FITCH, I, Loeb Class. Library (Cambridge, Mass.-London 2002), 22; ID. & S. McELDUFF, "Construction of the Self in Senecan Drama", in *Mnemosyne* S.IV 55 (2002), 18-40, hier 36; s. auch SCHIESARO, u. S. 45f.

⁶² Von 'reduziertem' Stoizismus lässt sich durchaus auch sprechen, wenn mit einer negativen *sympatheia ton holon* gerechnet wird (so POE, "Oedipus" [o. Anm.61]). — Vgl. auch die klare Stellungnahme von K. ABEL, "Seneca. Leben und Leistung", in *ANRW* II 32, 2 (Berlin-New York 1985), 653-775, hier 756f.

⁶³ Das war der Grund, weshalb ich vor längerer Zeit — W.-L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien* (Meisenheim 1974), 3ff., 236ff.; Weiteres: ID., Rez. von N.T. PRATT, *Seneca's Drama* (Chapel Hill-London 1983), in *Gnomon* 59 (1987), 110-120, bes. 114f., 117 — vorgeschlagen habe, von der direkten poetischen und überwiegend emotionalen Rezeptionsebene eine zweite Ebene stoischer Reflexion zu unterscheiden ("deutende Verarbeitung", "Ästhetik der Distanz"), für die es sowohl im Inhalt als auch im argumentierenden, kategorisierenden Stil und im "Verweisungscharakter" des Werks selbst rezeptionssteuernde Hinweise gibt [vgl. dazu auch J. BRANDT, *Argumentative Struktur in Senecas Tragödien* (Hildesheim 1986), mit der Rez. von E. LEFÈVRE (o. Anm.34)]. Nach erneuter Beschäftigung mit der Materie und v.a. der wissenschaftlichen Literatur scheint mir der Vorschlag immer noch vernünftig, fast zwingend.

⁶⁴ A.D. LEEMAN, "Seneca's 'Phaedra' as a Stoic Tragedy", in *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, coll. J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (Amsterdam 1976), 199-212.

einer fanatischen Selbsttäuschung unterliege, seine Lebenshaltung sei stoisch begründbar, entspringe aber tatsächlich dem *furor*, so dass tragische Ate vorliege (203), die Tragik der Phædra ergibt sich daraus, dass sie sich ihrer Machtlosigkeit gegen den Affekt, den sie eben von Anfang an hätte bekämpfen müssen, bewusst ist (205). Auch hier müssen offenkundig die stoischen 'Lösungsmöglichkeiten' ausgeblendet werden, um von Tragik sprechen zu können.⁶⁵ Die notwendige Konsequenz einer solchen Deutung ist, dass die Tragödien an den Intellekt und nicht an das Gefühl appellieren (211f.), resultiert die 'Tragik' doch schlicht aus einem intellektuellen Irrtum bezüglich des 'wahren' Stoizismus.⁶⁶

⁶⁵ Natürlich kann man versuchen, 'Tragik' anders zu definieren (nicht als "unschuldig schuldig" und nicht als "Pflichtenkollision"). Das versucht I. OPELT, "Senecas Konzeption des Tragischen" (Originalbeitrag 1969), in *Senecas Tragödien* (o. Anm.9), 92-128, indem sie Senecas Tragödie als "Tragödie des Bösen", als "nefas-Tragödie" einstuft. Das Entscheidende bleibt dabei aber ungeklärt, nicht umsonst kann dann von den "wenigen echten tragische[n] Konflikten in Senecas Tragödie" (105) oder der "Tragödie der Überwindung des nefas durch die heroische virtus" (102) die Rede sein. Worin das 'Tragische' besteht, bleibt offen (vgl. schon LEEMAN, a.O., 211 Anm.32). Das gilt auch nicht nur für die Vorstellungen von G. MAZZOLI, z.B. "Il tragico in Seneca", in *Lexis* 15 (1997), 79-91, sondern für zahlreiche Anwendungsweisen des Begriffs.

⁶⁶ Einen radikal philosophischen Versuch, eingeschränkt auf die Affektproblematik (Medea), hat in jüngerer Zeit A. SCHMITT, "Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea", in *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di M. Gigante* (Napoli 1994), 573-599 vorgelegt. Ausgehend von dem Misstrauen gegenüber dem Gefühl der Betroffenheit des Rezipienten (575) wird die Affekttheorie Senecas in die Leidenschaftsdarstellung selbst verlagert, Medea wird zum Demonstrationsobjekt. "Das Darstellungsinteresse Senecas konzentriert sich... auf die bewußten Handlungen, mit denen jemand einem Antrieb oder Gefühl, das er in sich verspürt, zustimmt und sie sich entfalten läßt" (583; s. auch 585). Die "exzessive Leidenschaft" (582) ist daher nicht poetisch bedingt — auch nicht emotional-apatheptisch —, sondern systematisch notwendige Folge von Senecas Leidenschaftsbegriff. Identifikation wird auf der intellektuellen bzw. belehrenden Ebene hergestellt. Senecas Tragödien dienen einem "allgemeinen Interesse" — damit handelt es sich auch nicht um dichterische Verarbeitung von "Erfahrungen am Kaiserhof" (575), sie wollen vielmehr "gewissermaßen Einsicht in den psychischen Mechanismus... geben, dem jeder sich unterwirft, der Leidenschaften in sich zuläßt" (598). — Vergleichbar ist der Ansatz von NUSSBAUM, "Serpents in the soul" (o. Anm.61), allerdings wird hier der dramatischen Poesie ihr Eigenrecht eingeräumt, die letztlich den Stoizismus unterläuft.

Dass Tragödie und Philosophie, gar stoische Philosophie nicht restlos miteinander vereinbar sind,⁶⁷ wussten Birt und Egermann — Jürgen Blänsdorf hat dem vor einiger Zeit noch einmal deutlich Ausdruck verliehen,⁶⁸ und jüngst hat Harry M. Hine die Grenzen einer stoischen Interpretation aufgewiesen.⁶⁹ Trotzdem leben die Senecatragödien als stoische Lehrstücke, z. T. sogar als für den Zögling Nero bestimmte stoische Lehrstücke,⁷⁰ ungebrochen fort (teilweise vermischt mit Zeitkritik), nicht zuletzt in Werken, die auf die breitere Öffentlichkeit wirken.⁷¹

b) Literatur — Literaturgeschichte

Einen ganz anderen Zugang sucht exemplarisch Gerhard Müller in seiner *Oedipus*-Arbeit. Müller trifft die bekannte Untergliederung in "Fatums- und Leidenschaftsdramen".⁷² Der

⁶⁷ Von Konflikten mit der stoischen Philosophie in einzelnen Sachfragen sei hier abgesehen — dazu z.B. DAVIS, *Shifting Song* (o. Anm.58).

⁶⁸ J. BLÄNSDORF, "Stoici a teatro? La Medea di Seneca nell'ambito della teoria della tragedia", in *RIL* 130 (1996), 217-236.

⁶⁹ *Seneca. Medea*, ed. by H.M. HINE (Warminster 2000), 25ff.

⁷⁰ Z.B. M. FUHRMANN, *Geschichte der römischen Literatur* (Stuttgart 1999), 276; 284f. Ganz anders dagegen M. V. ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur* II (2. verb. u. erw. Aufl. München 1994), 945: "düsteres Pendant zu den philosophischen Schriften", "eine rhetorisch gesteuerte Einübung des Bösen, die höchstens indirekt [von mir gesperrt] die Erkenntnis zu vermitteln vermag, daß es ohne rechte *ratio* und von ihr gelenkte praktische Philosophie keinen Ausweg gibt". — Aber auch auf einem der zahlreichen wissenschaftlichen Kongresse zum 2000. Geburtstag Senecas wurde vehement der philosophisch-stoischen Deutung das Wort geredet — und zwar dadurch, dass man das Unverträgliche auf Konto der agierenden Tragödienfiguren setzte, ansonsten aber eine mit dem Prosawerk verträgliche, nicht erst vom Rezipienten zu ergänzende *virtus*-Philosophie in den Werken selbst positiv dargestellt fand: G.G. BIONDI, "Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?", in *Scienza, cultura, morale in Seneca*, a cura di P. FEDELI (Bari 2001), 17-34 [vgl. schon ID. (ed.), *Il nefas Argonautico. Mythos e logos nella 'Medea' di Seneca* (Bologna 1984)]; s. auch G. ARICÒ, "La morale della 'fabula'. Su alcuni problemi del teatro di Seneca", *ibid.*, 87-113.

⁷¹ Z.B. *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von W. JENS (München 1988/98), Bd. 15, 192ff. — Über die Entwicklung der philosophisch-stoischen Deutung von Melanchthon an BLÄNSDORF, "Stoici" (o. Anm.68), 225ff.

⁷² MÜLLER (o. Anm.23), 395.

Oedipus ist ein reines Schicksalsdrama. "Fluch und Schicksalsangst" (383) sind die bestimmenden Kategorien.⁷³ "Der Dichter stellt die Unentrinnbarkeit des Geschicks schauernd vor die Seele" (394). Damit kann zwanglos von "Tragik" gesprochen werden (392, 395, 396, 397), von "tragischer Situation" (381, 388), "tragischer Verzweiflung" (383; s. auch 388). Selbst auf die Griechen der *Troades* fällt eine "Abschattung von Tragik", da sie dem Fatum unterworfen sind (396). Im *Oedipus* geht es "nicht um Moral", so wenig wie in den anderen Stücken (394f.). Dann aber folgt eine aufschlussreiche Beobachtung: selbst die "ungeheueren, zweifellos schuldhaften Leidenschaften der Medeen, Phaedren, Klytemnaestren [sic] und des Atreus... werden ebensowenig wie ungeheuerere Schicksale bei Seneca moralisierend gesehen, sondern dichterisch und menschlich mit Schauern der Ergriffenheit". Auch die Affekte werden demnach unter dem Aspekt des Fatum (und des Geschlechterfluchs) gefasst. Müller nimmt dabei für die produktive Rezeption Senecas, und darauf kommt es hier an, eine vergleichsweise geringe Freiheit in Anspruch, denn er spricht Seneca trotz aller positiven Bewertung "nur umformende Kraft" zu (396; s. auch 399). Der Mythos und seine autoritative Gestaltung setzt dem Autor Grenzen, anders formuliert: der Autor lässt sich auf die Welt des Mythos ein und akzeptiert dessen Geltung. Genau dies aber bestimmt den Verständnishorizont des Interpreten.⁷⁴

Von Otto Zwierlein⁷⁵ wird das Verfahren bewusst zum Prinzip erhoben, unter Einbeziehung auch anderer literarischer Gattungen. Die "von den antiken Dichtern gerne wahrgenommene Möglichkeit, dem freien Spiel der Phantasie im Wettstreit mit den Vorgängern auch innerhalb der relativ eng abgesteckten Grenzen des Mythos einen Weg zu bahnen" (54), die "Technik

⁷³ Dazu zuletzt auch G. GARBARINO, "Necessità e libertà in Seneca tragico", in *Incontri con Seneca* (o. Anm.53), 29-48.

⁷⁴ Entsprechendes gilt auch für G. PETRONE, *La scrittura tragica dell'irrazionale* (Palermo 1984), s. etwa 9; 52ff. (zu *furor* — Furien).

⁷⁵ O. ZWIERLEIN, "Die Tragik der Medea-Dramen", in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (Görres-Gesellschaft) N.F. 19 (1978), 27-63.

der *imitatio* und *aemulatio*" (32 Anm.15),⁷⁶ sichert auch den Senecatragödien den Anspruch auf 'Tragik': in der *Medea* ist es die 'Tragik' des menschlich-realistischen Iason, der an dem mythisch-dämonischen Wesen Medeas scheitert,⁷⁷ im *Hercules furens* — "ganz wie bei Euripides" — die Tragik des Helden,⁷⁸ der sich "auf dem Höhepunkt seines Triumphes... selbst zu Fall bringt, indem er im unverschuldeten, von der rachsüchtigen Göttin geschickten Wahn seine eigenen Kinder und seine Frau vernichtet" (28). Abgesichert wird die 'Sympathie' für den Helden durch Literatur: durch die Dichter der Kaiserzeit (32f.), durch Claudian, aber auch durch die augusteische Literatur und nicht zuletzt durch Euripides selbst — erneut methodisch bewusst, denn "das Urteil der mit Seneca selbst in unmittelbarem Kontakt stehenden oder doch in der antiken Gedankenwelt fest verhafteten Autoren soll dem heutigen Philologen... den Weg weisen helfen" (32 Anm.74). Iuno ist hier autonome Gegenspielerin des Hercules (15ff.), wie bei Vergil Gegenspielerin des Aeneas (direkte Bezugnahme ist vorausgesetzt), Analogien bei Ovid und Euripides werden aufgezeigt, "es kann demnach [von mir gesperrt; sc. wegen des "vergilischen und ovidischen Ebenbildes"]... kein Zweifel bestehen, daß Seneca seine Prolog-Sprecherin als wirkmächtige Gottheit verstanden wissen will" (18). Dass dann im ganzen Stück "Hercules das unschuldige Opfer göttlicher Mißgunst" (21) ist, impliziert aber, dass die sich über menschliches Maß erhebende *virtus animosa* keinesfalls negativ gefasst werden kann.⁷⁹ Hercules ist objektiv

⁷⁶ Diesem Ansatz ist die Arbeit von R. JAKOBI, *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca* (Berlin-New York 1988) entsprungen.

⁷⁷ Vgl. dagegen HINE, *Medea* (o. Anm.69), 18ff.

⁷⁸ ZWIERLEIN, *Senecas Hercules* (o. Anm.51).

⁷⁹ Für den umstrittenen Vers *Herc.f.* 201 werden erneut literarische Vorlagen herangezogen: Phaethon bei Euripides und Ovid [s. auch *Seneca's Hercules furens. A Critical Text with Introduction and Commentary* by J.G. FITCH (Ithaca-London 1987), 158ff.; DAVIS, *Shifting Song* (o. Anm.58), 133ff.; TARRANT, "Greek and Roman" (o. Anm.42), 224; ausführlich *Seneca. Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar* von M. BILLERBECK (Leiden 1999), 241ff.]; dieses Mal wird allerdings die stoische Deutung des Mythos zum entscheidenden

schuldig, subjektiv aber unschuldig. Damit ist eine Heranführung an die Tragik der griechischen Tragödie erzielt.⁸⁰ Der "Gegensatz zu der griech. Gestaltung" (12) ist insoweit beseitigt, als Hercules nicht durch das Irrationale in seinem Innern und schuldhaft durch Missbrauch der ihm zur Verfügung stehenden Macht, wie vielfach angenommen wurde, in den Wahnsinn und zur Mordtat getrieben wurde, sondern — mythosgerecht — durch eine göttliche Gegenmacht. Der Preis, der dafür zu zahlen ist, verrät sich in einer kurzen Anmerkung: die zugrundeliegende Göttervorstellung (die ja in einem anderen, bereits beschriebenen Interpretationszugang von entscheidender Bedeutung war) wird als eine "religionsphilosophische Frage" abgetan, — "inwieweit [nämlich] diese Juno des Mythos für Seneca noch eine wirkliche Gottheit im Rahmen des antiken Polytheismus darstellte" (15 Anm.26).⁸¹ In Gilbert Lawalls Aufsatz zum *Hercules furens* wird ähnlich argumentiert,⁸² an die, die Hercules eine Schuld zusprechen, richtet sich der Vorwurf der Vernachlässigung der literarischen Tradition (Vergil und Ovid).⁸³

Die hier sichtbar werdende Methode gattungs- und literaturimmanenter Betrachtung hat durch Gustav Adolf Seeck⁸⁴ eine umfassende und pointierte Explikation erfahren, die ihr ein

Kriterium (die Parallelen für *magnanimus* sind dann wieder Vergils Aeneas und Claudians Stilicho). Der *Hercules furens* wird schließlich sogar zum stoischen *exemplum* im Hinblick auf den Willen zum tapfer ertragenden Weiterleben, wiederum freilich angeregt (29; 45/6 Anm.83) durch Euripides.

⁸⁰ Die grundsätzlichen Erkenntnisse von K. v. FRITZ (o. Anm.57) finden volle Berücksichtigung (das zeigen auch die überzeugenden Ausführungen zu den Begriffen *scelus*, *error*, *casus*, *nocens*, *innocens*, *insons* usw. bei Seneca, 35ff.).

⁸¹ Die Hinwendung zu den Quellen und Vorbildern kann dann aber auch leicht zu einer Minimalisierung der Differenz und der 'Differenzqualität' führen, so dass sich das Interesse Senecas auf die effektvolle Ausgestaltung von Einzelbildern und Glanznummern reduziert: ZWIERLEIN, *Senecas Phaedra* (o. Anm.42), z.B. 19, 28, 47, 50.

⁸² G. LAWALL, "Virtus and pietas in Seneca's Hercules furens", in *Seneca Tragicus* (o. Anm.61), 6-26 [zur Interpretation vgl. auch A.L. MOTTO & J.R. CLARK, *Seneca Tragedy* (Amsterdam 1988), 261-294].

⁸³ Vgl. auch BILLERBECK, *Hercules furens* (o. Anm.79), bes. 184f.

⁸⁴ G.A. SEECK, "Senecas Tragödien", in *Das römische Drama* (o. Anm.27), 378-426.

scharfes Relief gibt und als — zeitgleiches — kontrastives Gegenstück zu Lefèvres 'Typologie' verstanden werden kann. Bereits der erste Satz gibt den entscheidenden Hinweis: "Den Tragödiendichter Seneca kennen heute nur wenige, und diejenigen, die ihn kennen, wissen nicht recht, ob sie ihn wirklich einen Dichter nennen sollen". Die Tragödien werden streng als Dichtung bzw. als Literatur gefasst. Das bestätigt sich im Lauf des umfangreichen Aufsatzes unter unterschiedlichen Aspekten immer wieder: "Wir haben es hier mit Literatur in prägnantem Sinne zu tun", daher ist die "Auseinandersetzung mit vorausgegangener Dichtung" konstitutiv (388). Die Wirkungsgeschichte steht unter strikt literarischer Perspektive (378ff.), nach der Relevanz für die Entwicklung des europäischen Dramas bis in die Gegenwart hinein wird gefragt (419ff.). Nur deshalb kann sogar von der "Seinsweise von Dichtung" die Rede sein, und davon, dass "die Kunst ihren eigenen Gesetzen folgt" (424). Senecas Tragödien sind "literarhistorisch sehr voraussetzungsreiche Gebilde" (390), er "[baut] auf dem Überlieferten in einer Weise auf[...], die zeigt, daß seine Dichtung... weniger auf originäre selbständige dichterische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und ihrer Umsetzung in die Kunst zurückgeht, sondern eher ein innerliterarisches Phänomen ist. In seiner Zeit vermag die Literatur von einem inneren Automatismus zu leben, der von der rein literarischen Dynamik des bereits Vorhandenen vorangetrieben wird: Literatur erzeugt Literatur" (400f.). Der Impuls ist ein künstlerisch-literarischer, der Rückgriff auf die alten Stoffe und deren Gestaltung findet seine Erklärung in der 'Institution' Literatur. Der Gedanke der "Literarisierung" führt aber weiter, denn diese "wirkt sich selbst auf Senecas Darstellung des Menschen aus und führt zu einem Bild des Menschen, bei dem wir jederzeit damit rechnen müssen, daß es nicht der Ausdruck psychischer Wirklichkeiten ist, sondern bloße Fortführung literarischer Konventionen" (vgl. auch 402). Es ist naheliegend, dass damit nicht nur die positive Wiederaufnahme des berühmten Wilamowitz-Wortes von der senecaischen Medea, die die euripideische gelesen habe, verknüpft ist, sondern auch

das Phänomen 'Manierismus' in den Blick kommt (389), wobei zutreffend und konsequent die künstlerische Fundierung (in Kontinuität und Diskontinuität) festgehalten ist.⁸⁵ Die literarhistorische Einordnung macht — gattungsspezifisch — die Abgrenzung zur griechischen Tragödie, ansonsten — als epigonales Phänomen — die zur Literatur der römischen Klassik erforderlich (388f.). Der bewusste Stilwille bedingt einen "Pan-korrelationismus", eine "motivische Dichte", die geradezu sinnlos ist, denn es "[kommt] nicht auf logische, dramatische oder sonstige Ordnungsstrukturen an" (398). Alles wird der Subjektivität der Figuren — und man darf vom Denkmodell her ergänzen: des jedenfalls impliziten Autors — verdankt, nicht

⁸⁵ Man hat gelegentlich versucht, 'Manierismus' zum Schlüsselbegriff für das Senecaverständnis zu machen: bes. Chr. WANKE, *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik* (Heidelberg 1964); E. BURCK, *Vom römischen Manierismus* (Darmstadt 1971); J.-A. SHELTON, "Seneca's 'Medea' as Mannerist Literature", in *Poetica* 11 (1979), 38-82, ansatzweise auch schon EAD., *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style* (Göttingen 1978), 11ff.; I. FRINGS, *Odia fraterna als manieristisches Motiv — Betrachtungen zu Senecas 'Thyest' und Statius' 'Thebais'*, Abh.Akad.Wiss.Mainz 1992 Nr. 2 (in enger Anlehnung an BURCK). Dabei wurden Zeitgeist, Weltanschauung, Menschen- und Weltbild, Lebensgefühl, politische Verhältnisse und sogar autobiographische Fakten integriert. [So ist es kein Zufall, dass G. THOME in ihrer ideengeschichtlichen Studie *Vorstellungen vom Bösen in der lateinischen Literatur* (Stuttgart 1993) auch auf BURCK zurückgreifen kann (279 Anm.713); Spuren dessen finden sich auch bei SEECK, 389f.] Wenn von einem "manieristischen Ganzen" gesprochen wird, wenn Konflikte von Werten und Bewertungen Bestandteile des Manierismus sind, ihm schließlich verdankt wird, den Rezipienten "denken zu machen" (SHELTON, "Seneca's 'Medea'", 47, 62ff., 69), dann hat der Begriff seine Leistungsfähigkeit verloren. Es ist zuzugeben, dass dem durch die Manierismusdebatte Vorschub geleistet wurde (die sog. symptomatische Interpretation: Manierismus als Symptom einer Krise). Manierismus ist aber ein vorrangig sprachlich-stilistischer, in jedem Fall artistischer Begriff, der von der Abgrenzung gegen das Konventionelle lebt. Man wird gut daran tun, sich an eine jüngst vorgeschlagene und gut fundierte Definition zu halten [R. ZYMNER, "Manierismus als Artistik", in *Manier und Manierismus*, hrsg. von W. BRAUNGART (Tübingen 2000), 1-14; ausführlichere Fassung und Begründung in R. ZYMNER, *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt* (Paderborn 1995), bes. 65]: "ein Verfahren mit der Funktion, demonstrative Artistik vorzuführen". — Unter dem Etikett einer kulturwissenschaftlichen Ästhetik scheint das Phänomen seine Wiederbelebung zu erfahren, s. *Pervertete. Ästhetik der Verkehrung* (o. Anm.34).

“gedankliche Differenzierung”, sondern eine “allgemeine ausdrucksmäßige Stimmung” ist angestrebt (400). Dies aber ist nur deshalb möglich, weil die senecaische Tragödie — wiederum — Literatur im Gefolge anderer Literatur ist, deren Kenntnis vorausgesetzt werden kann (401).

Angesichts eines solchen Ansatzes werden Fragen nach einer politischen oder philosophischen Bedeutung der Dramen nicht ganz leicht beantwortbar. Von politischer Opposition ist nicht zu sprechen — es liegt keine “politische Gegenkonzeption” vor, allenfalls “Kritik”, und die ist moralischer Art (“Missbrauch der Macht”).⁸⁶ Eine Übertragung auf die Zeitgeschichte bleibt der “aktivierenden Interpretation” überlassen, denn die Stücke selbst bewegen sich im Mythos — so sehr, dass ihre Aktualität und Zeitgemäßheit geradezu fraglich erscheint.⁸⁷ Anders steht es mit Moral und Philosophie, deren Aktualität durchaus zugestanden wird (403), es ist sogar von “existenzieller Aktualität” die Rede, die auch heute noch gilt (406). Die widersprüchliche Spannung findet ihre Lösung darin, dass “von der eigentlichen Handlung der Dramen aus gesehen” dies alles im “Hintergrund” bleibt (407). Damit ist erstens der Hiatus zwischen Dichtung und philosophischem Prosawerk grundsätzlich festgehalten.⁸⁸ Die Eruiierung einer bestimmten Lehrmeinung und damit die Unterstellung einer pädagogischen Absicht verbieten sich auf diese Weise. Zweitens aber ist der nahtlose Anschluss an die griechische Tragödie hergestellt: “Für die Helden Senecas gelten

⁸⁶ Vielleicht ist diese “Entpolitisierung” aber für Seneca überhaupt symptomatisch, vgl. z.B. H. KLOFT, “Seneca und die Politik”, in *Prinzipat und Kultur* (o. Anm.34), 39-49.

⁸⁷ Bis dahin, dass ein ausgesprochener Gegensatz zwischen dramatischem Sujet und Lebenswelt aufgestellt werden kann: “Die großen tragischen Gestalten sind bereits Fremdkörper in der geistigen Umgebung, in die sie bei Seneca gestellt sind. Ihre Probleme sind tralatizisches Gut, bewährte Themen für Dramendichter, aber anscheinend ohne existenziellen Bezug zur Gegenwart des Dichters” (408).

⁸⁸ Diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis auf SEN. *epist.* 7 mit der Warnung vor der Verführungskraft der *spectacula* und *mala exempla* zu integrieren (404f.), ebenso wie der auf die naturgemäße, durch die Sprecherrollen bedingte Vieldeutigkeit des Dramas.

grundsätzlich die gleichen unauflösbaren tragischen Verwicklungen wie in der griechischen Tragödie" (407). Die einem Drama auf stoischer Grundlage abgesprochene Tragik ist restituiert, ja angeblich sogar verschärft.

Das ist verblüffend. Das Entscheidende ist: bei Seneca tritt der Mensch in das Zentrum des Interesses und er ist für sein Schicksal selbst verantwortlich, obwohl es nicht direkt ausgesprochen wird (408). Man wird sich fragen müssen, warum? Die Antwort kann im Sinne des Seeckschen Ansatzes nur lauten: das wird der Aussparungstechnik verdankt, die sich aus der Orientierung an der griechischen Tragödie ergibt. Dass die Tragik — auf textimmanenter Ebene gewissermaßen — verschärft wird, liegt allein daran, dass einerseits die "theologische Lösungsmöglichkeit" (407) abgeschnitten,⁸⁹ andererseits die stoische nicht ins Spiel gebracht wird — sonst wäre eine Tragödie nicht zu schreiben. Damit ergibt sich eine doppelte Ambivalenz. *Imitatio* ja, aber es ist eine Pseudo-*imitatio*, man könnte formulieren: eine artistische *imitatio*. Tragik ja, aber es ist eine Pseudotragik, eine artistische Tragik, die aus stoischer Perspektive ohne weiteres auflösbar wäre. Was bleibt, ist der tragische Habitus, der sich eben aufgrund einer geistesgeschichtlich notwendigen und einer künstlerisch-arbiträren Aussparung (mythischer Götterglaube und stoische Lösungsmöglichkeit) so grausam ausnimmt. Nimmt man diese Reduktion vor, dann bleiben "sich verselbständigender" Hass und "sich verselbständigende" Klage (409), die Stilmerkmale der Tragödien ergeben sich daraus. In der Darstellung des Menschen, und das heißt: in der Sichtbarmachung seiner psychischen Innenwelt (414), besteht der eigentliche "literarische Anspruch" der Senecatragödien, durch die "Hinneigung zur stoischen Philosophie" (das meint aber nur noch zur stoischen Psychologie, mit einer vergleichsweise einfachen Begrifflichkeit, 414) war Seneca dazu "prädisponiert" (409). Den

⁸⁹ "Zwar betet man auch bei ihm [sc. Seneca] zu Göttern und hofft man auf göttliche Vergeltung, aber das ist nur noch Dekoration, tragischer Stil, ein bloßes Requisit gehobener Ausdrucksweise" (408).

damit einhergehenden "neuen Menschentyp" — "diese Menschen spielen sich selbst wie eine Rolle" (413) — hat Seneca an das moderne 'psychologische' Drama insgesamt weitergegeben, und darin gründet seine literarische Bedeutung ("literarisches Psychologisieren", 415). Die sich selbst isolierende Introspektion im Zeichen der Psychologie führt aber zu einer Ausblendung der sozialen Umwelt, überhaupt zu Wirklichkeitsverlust, statt Nachdenken subjektives Betroffensein (419ff.) — es bestätigt sich erneut der unpolitische Interpretationsansatz. Damit erweist sich Brechts Kritik am aristotelischen Theater eigentlich als eine Kritik am senecaischen und dem in seinem Gefolge stehenden herkömmlichen Theater, das, weil es die Wirklichkeit des Lebens verfehlt, als bloß ästhetisches Spiel entlarvt wird. Das Aufregende und Interessante ist aber nun, dass die Brechtsche Kritik und die empfohlenen illusionszerstörenden Mittel als durch die Senecatragödien (gewissermaßen selbstreflexiv) vorweggenommen gelten, präziser: durch eine ganz bestimmte — durch die Tragödien allenfalls nahegelegte — Rezeptionsweise. "Brecht hätte sich viel Mühe ersparen können, wenn er seinem Publikum obligatorische Senecalektüre verordnet hätte" (424).

Als Literatur stehen Senecas Tragödien im Gefolge der griechischen Tragödie, mit all den uralten Themen (393), der Faszination und geforderten Illusion und Identifikation, die diesem literarischen Genus eigen ist. Das setzt aber eine ästhetische Einstellung voraus (422). Denn bei einer nichtästhetischen Einstellung lässt der insbesondere durch die psychologisierende Innenschau bedingte fehlende Wirklichkeitsbezug, die Vernachlässigung des Äußeren all das, was im Drama geschieht und geäußert wird, als "gleichgültig" und "nutzlos", als "aufgeblasen" und "komisch" erscheinen. Illusion und Desillusionierung gehen damit Hand in Hand. Wichtig scheint mir zu betonen, dass dem primär unterschiedliche, sich gegenseitig aufhebende Rezeptionsmodi zugrunde liegen. Bringt man den zweiten Rezeptionsmodus ernsthaft in Anschlag, dann kann man die Tragödie zwingend nur als traditionelle, konventionelle, institutionalisierte Einrichtung begreifen — das gilt tatsächlich

wohl auch für Brecht. Seecks Senecaverständnis, wie ich es hier — vielleicht etwas zugespitzt — zu rekonstruieren versucht habe, scheint nicht nur für die geübte interpretatorische Praxis erhellend zu sein, sondern zugleich auch einen bedenkenswerten Zugangsweg zu eröffnen.⁹⁰

III. *Literarische Polyvalenz*

Eine starke Strömung, vorrangig im angelsächsischen Bereich, sucht mit dem literarischen Charakter der Senecatragedien Ernst zu machen. Die Folge ist, dass das allgemein Menschliche, menschliche Grundsituationen und menschliches Verhalten, Probleme des Lebens und des Weltverständnisses ins interpretatorische Zentrum rücken. Aufgabe der Literatur ist es, Charaktere zu gestalten und sie auf Situationen reagieren zu lassen.⁹¹ Die Psychologie, komplex und realistisch, wird — über die Affektpsychologie hinaus — zu einem das europäische Drama zusammenschließenden Thema, bis dahin, dass in der misslingenden und destruktiven "self-construction" der Figuren der Schlüssel zum Verständnis der Senecatragedien gefunden wird,⁹² bestimmt doch die zunehmend intensivere Beschäftigung mit dem Selbst das tragische Drama seit dem 5. Jh. v. Chr. (21). Selbstbehauptung übt Faszination aus, doch die in den Tragedien zu Tage tretende ist dem literarischen Genus verpflichtet und zeigt daher die das menschliche Leben vernichtenden Prozesse auf (36ff.).⁹³ Die verschiedenen psychologischen Facetten: das Irrationale, das Bestialische, das Sado-Masochistische sollen nicht im einzelnen verfolgt

⁹⁰ Vgl. auch o. Anm.63.

⁹¹ FANTHAM, *Troades* (o. Anm.61), 18.

⁹² FITCH & McELDUFF (o. Anm. 61). — In ähnliche Richtung geht auch L.K. ABRAHAMSEN, *The Tragedy of Identity in Senecan Drama* (Diss. Bryn Mawr College 1993), in Verknüpfung mit der These einer misslingenden stoischen Oikeiosis.

⁹³ Entsprechend FITCH, *Seneca I* (o. Anm.61), 23. Hier wird zusätzlich die Möglichkeit der dunklen Erfahrung der eigenen Zeit ins Spiel gebracht, besonders für die, die dem Zentrum der Macht nahestanden (26).

werden, herausgehoben sei allein noch der psychoanalytische, das Unbewusste, die dunklen Seiten der Seele aufdeckende Ansatz Charles Segals,⁹⁴ und hier findet nochmals die Verbindung von Psychologie und Wirkung auf die europäische Literatur Bestätigung (6, 12, 17, 105). Hinzu kommt, dass Uneindeutigkeit und Variationsreichtum als literatur- und dramenspezifische Charakteristika in Erscheinung treten.⁹⁵ Verfahrensweisen und Ergebnisse sind höchst unterschiedlich, die ganze Vielfalt des Literaturbegriffs kommt ins Spiel. Die Opposition 'ästhetisch' vs. 'moralisch' stellt bei weitem nicht das einzige Problem dar.⁹⁶ Unter der Perspektive der Gattung kann unbefangen von einem tragischen Gehalt ausgegangen werden. Das war schon bei Gerhard Müller zu beobachten, und es ist verblüffend, wie spätere Ansätze erstaunliche Affinität dazu aufweisen, so wenn die Schuld des Oedipus als eine Schuld des Universums, als eine allgemeine Perversion der Natur verstanden wird,⁹⁷ nicht anders als *furor* und *ina*, als die über die *ratio* triumphierenden Leidenschaften der anderen Figuren. Ob man diese Leidenschaften und diese Schuldhaftigkeit nun unter dem Aspekt des Fatum sieht (wie bei Müller) oder unter dem Aspekt einer unentrinnbaren kosmischen Macht wie hier, macht keinen Unterschied — wenn nicht den, dass aus einem besonderen, tragischen Einzelfall ein zumindest temporär gültiges Weltgesetz geworden ist (man hat hier latent die Zeitabbildungsfunktion, zugleich ist wieder implizit eine Zwei-Ebenen-Theorie vorausgesetzt) und dass das Verschuldungs- und Perversionmoment erheblich stärker geworden ist. Anders gela-gert, aber doch vergleichbar, ist der Fall, wenn man⁹⁸ dem von

⁹⁴ Ch. SEGAL, *Language and Desire in Seneca's 'Phaedra'* (Princeton 1986).

⁹⁵ Vgl. z.B. DAVIS, *Shifting Song* (o. Anm.58), 183.

⁹⁶ Auf diese Formel bringt es FANTHAM, *Troades* (o. Anm.61), 15; s. auch MOTTO & CLARK (o. Anm.82), 43ff.; *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus*. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung von K. TÖCHTERLE (Heidelberg 1994), 38.

⁹⁷ POE, "Oedipus" (o. Anm.61).

⁹⁸ G. LAWALL, "Seneca's 'Medea': The Elusive Triumph of Civilization", in *Arktouros. Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox*, ed. by G.W. BOWERSOCK — W. BURKERT — M.C.J. PUTNAM (Berlin-New York 1979), 419-426.

ehrenwerten Motiven geleiteten *Creo* der *Medea* wegen seiner Nachgiebigkeit "tragische menschliche Schwäche" und eine "tragische Unterschätzung" *Medeas* attestiert.

Es bedarf keines Wortes, dass eine literarische oder literargeschichtliche Perspektive das Phänomen der Heterogenität durchaus zulässt, vielleicht wegen des Innovationsdrucks sogar fordert. So heben etwa Motto und Clark⁹⁹ gerade den Abstand zur griechischen Tragödie hervor: von der heroischen Tradition wird in Senecas Werken als von dem Heroismus einer fernen Zeit Abschied genommen, an die Stelle treten defizitäre moderne Menschen, die die Menschen in Neros dekadentem Rom spiegeln.

Der Verlust des Heroischen wird auch von Gianna Petrone konstatiert,¹⁰⁰ mit völlig anderer Deutung, die letztlich aus einem abweichenden Literaturbegriff resultiert. Tragödie ist durch die heroische Form definiert, Senecas ideologisches Anliegen aber, die zeitgeschichtlich bedingte Sublimierung des Individuellen und Privaten, ist kein geeigneter und integrierbarer Gegenstand der Tragödie; daraus ergibt sich das Verständnis des senecaischen Dramas als literarische, d.h. gleichsam unauthentisch aus überkommenen Formulierungen und Gedanken künstlich zusammengesetzte literarische Tragödie, sogar als *tragoedia rhetorica*. Literatur ist hier "nur" Literatur.¹⁰¹ Schließlich kann man Senecas Tragödie auch in gut rezeptionsästhetischer Manier als Antwort auf das euripideische Drama verstehen (kürzlich im Falle der *Phaedra*)¹⁰² — oder als Parodie.¹⁰³

Die literarisierende Betrachtungsweise ist in jüngerer Zeit weitgehend durch eine verstärkte Hinwendung zum römischen

⁹⁹ O. Anm.82.

¹⁰⁰ G. PETRONE, "Il disagio della forma: la tragedia negata di Seneca", in *Dioniso* 52 (1981), 357-367.

¹⁰¹ Die wiedergewonnene *tragoedia rhetorica* ist aber auch als intellektuelle Rettung der Tragödie verstanden worden (Primat der Sprache über das nur Spektakuläre): S.M. GOLDBERG, "The Fall and Rise of Roman Tragedy", in *TAPhA* 126 (1996), 265-286, hier 275ff. — ganz im Gegensatz etwa zu DUPONT (o. Anm. 61).

¹⁰² ROISMAN (o. Anm.20).

¹⁰³ A.L. MOTTO, "Senecan 'Paratragoedia'" (zuerst 1995), in EAD., *Further Essays on Seneca* (Frankfurt a.M. 2001), 203-216.

Drama, darüber hinaus — gerechtfertigt gleichsam durch das Phänomen der Gattungsmischung in nachaugusteischer Zeit¹⁰⁴ — zur römischen Literatur überhaupt gekennzeichnet. Als ihr Wortführer kann wohl Richard Tarrant gelten.¹⁰⁵ An die Stelle der Griechen treten Ovids *Medea*, Varius' *Thyestes* und Pomponius Secundus, auf die sich *imitatio* und *aemulatio* richten, außerdem Ovids sonstiges Werk, Vergil, Horaz.¹⁰⁶ Statt der euripideischen hat Senecas *Medea* jetzt viel eher die ovidische *Medea* gelesen.¹⁰⁷ Das führt zu einer Romanisierung: Mykene wird von Quiriten bevölkert (226; *Thyestes*). Die römischen Elemente verweisen auf eine Bedeutungsebene — freilich eben nur dies —, die einen historischen Bezug hat. Konkrete historisch-politische Anspielungen scheiden aber aus, es kann sich allenfalls um einen sehr allgemeinen Bezug handeln. In Betracht kommen dagegen (228ff.) 1) Faszination durch tyrannisches Verhalten und tyrannische Macht, was jedoch eine favorisierte Thematik der Deklamationen darstellt; 2) die zerstörerische Macht der Leidenschaften, die aber der lateinischen Dichtung überhaupt vertraut ist. Die spezifisch senecaische Ausprägung ist — systemgerecht — einerseits rhetorisch, andererseits literarisch zu erklären, als habe Seneca sich in den dunkelsten Winkel vergilischer "imagination" begeben, so dass der Sieg des *furor* aus einer schrecklichen Möglichkeit zu einem

¹⁰⁴ Vgl. auch FANTHAM, *Troades* (o. Anm.61), 19.

¹⁰⁵ Zusammenfassend TARRANT, "Greek and Roman" (o. Anm.42), hier die Stellenangaben — frühere Arbeiten: *Seneca. Agamemnon*, ed. with a Commentary (Cambridge 1976) [mit der Rez. von J. HERINGTON, in *Phoenix* 32 (1978), 270-275]; "Senecan Drama and Its Antecedents", in *HSPH* 82 (1978), 213-263; *Seneca's 'Thyestes'*, ed. with Introduction and Commentary (Atlanta 1985).

¹⁰⁶ Die neueren Kommentare verzeichnen ausführlich die Einzelbelege; Übersicht zur *Phaedra*: *Seneca. Phaedra*, ed. by M. COFFEY and R. MAYER (Cambridge 1990), 197ff.

¹⁰⁷ Das ist der Tenor, trotz der vorsichtigen Einschränkung auf "the level of detailed verbal interaction" (223); vgl. aus neuester Zeit auch N. THURN, "Die Ausgangssituation in der 'Medea' Senecas und ihre Bedeutung für das Verhältnis zu Euripides' 'Medeia'", in *RhM* 145 (2002), 328-353.

Faktum des täglichen Lebens geworden ist; 3) der globale Hintergrund, der Blick aus der Distanz, die Welt als geopolitische Einheit und als kosmische Einheit (stoischer Provenienz). Hierin zeigt sich eine Verbindung mit den Erfahrungen als Bürger und Staatsmann des Roms der späten julisch-claudischen Zeit.¹⁰⁸ Die Zurückhaltung hinsichtlich historisch-politischer Situierung könnte kaum größer sein. Senecas Tragödien gelten als "tief römisch", worin aber ihr eigentlicher Sinn liegt,¹⁰⁹ bleibt merkwürdig offen.¹¹⁰ Etwas deutlicher äußert sich Tarrant in der Einleitung zur *Thyestes*-Ausgabe: das Stück reflektiert und klärt überzeitliche Tatsachen menschlicher Erfahrung, die Fragilität von Ordnung und Vernunft angesichts des Irrationalen im Menschen, wobei persönliche Erfahrung mit absoluter Macht die Überzeugungskraft steigert (48) und dem Stoizismus eine Steigerung der Präzision in der psychologischen Analyse und eine Erweiterung der Vorstellung von den zerstörerischen Fähigkeiten der Leidenschaften zugesprochen wird (23f.). Die Verflechtung in die stoisch-philosophische Deutungshypothese und die Einheit der Person des Autors ist aber so groß, dass die Abschreckungstheorie als Intention des Autors für möglich gehalten wird, über die die Tragödien als Kunstwerk aber gerade durch die Faszination durch das Böse hinausgingen (25).¹¹¹

¹⁰⁸ Bei einer der eigens herausgehobenen Stellen (*Troad.* 814-860) wird dann doch auch wieder die Gattungsmischung, die Einpassung des homerischen Schiffskatalogs in einen dramatischen Kontext ins Spiel gebracht — Einzelheiten (mit dem Prinzip der *variatio*) bei FANTHAM, *Troades* (o. Anm.61), 323ff.; ("ironic") bei BOYLE, *Troades* (u. Anm.117), 202ff.; außerdem *L. Annaeus Seneca. 'Troades'. Introduction, Text and Commentary* by A.J. KEULEN (Leiden 2001), 415ff.

¹⁰⁹ Senecas Hauptinteresse scheint "exploring the pathology of the emotions" zu sein (220).

¹¹⁰ Vgl. schon die Rez. von HERINGTON zu TARRANT, *Agamemnon* (o. Anm.105), 274f.

¹¹¹ M. ERASMO, *Roman Tragedy and the Discourse of Allusion* (Diss. Yale Univ. 1995) bietet im Falle Senecas im Grunde nur eine (an wenigen Forschungspositionen orientierte) Übersicht über die Einordnung in die dramatische und literarische Tradition (243ff.).

In prononcierter Weise hat Michael Putnam¹¹² Senecas Tragödien als eine die negativen Seiten weiterführende Interpretation der *Aeneis* gedeutet. Jedoch handelt es sich keinesfalls um ein artistisches Unternehmen, vielmehr werden die tiefsten Gedanken des Autors über die menschliche Natur zum Ausdruck gebracht (279). Auch wird nicht das künstlerische Verfahren der Gattungsmischung in Anschlag gebracht, sondern die Ideologie der *Aeneis* selbst steht im Gefolge der Tragödie des 5. Jh. v. Chr. Dass aber Seneca ausgerechnet das literarische Genus des Dramas wählte, findet seinen Grund einerseits in der zeitlichen Ferne und Allgemeingültigkeit der mythischen Gegenstände, andererseits in der gerade durch das Drama ermöglichten, wahre Wirklichkeit und Erfahrung abbildenden Perspektivenvielfalt im Hinblick auf die emotional verstrickten Figuren, die im Kontrast zur dogmatischen Eindeutigkeit und Invariabilität der Philosophie steht.

Auf sprachlich-stilistischer Ebene weist Margarethe Billerbeck in ihrer Studie von 1988¹¹³ die Orientierung an der augusteischen Dichtung, vor allem dem Epos, als poetischer Gemeinsprache im Detail nach (Abneigung gegen den Archaismus), wobei ein rhetorisch geprägter, von Pointierung, Prägnanz, Antithese, Steigerung, Variation und Abundanz bestimmter artistischer Stilwille hinzutritt.¹¹⁴ Dieser formal-ästhetischen Betrachtungsweise, die weitgehend im Interesse der Textherstellung steht, tritt dann im *Hercules furens*-Kommentar¹¹⁵ unter strenger Berücksichtigung der literarischen Tradition eine Hinwendung zur euripideischen Vorlage zur Seite, die auch in Details

¹¹² M.C.J. PUTNAM, "Virgil's Tragic Future: Senecan Drama and the 'Aeneid'" (zuerst umfangreichere Fassung 1992), in ID., *Virgil's Aeneid. Interpretation and Influence* (Chapel Hill-London 1995), 246-285.

¹¹³ M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen* (Leiden 1988).

¹¹⁴ "Wichtiger oft als die Aussage und der Gehalt des Satzes ist seine Formulierung" (140).

¹¹⁵ BILLERBECK, *Hercules furens* (o. Anm.79), die Grundlinien finden sich zusammengefasst vor allem in der "Einleitung", Kap. 2-4. [Vgl. auch *Senèque. Hercule furieux*. Introduction, texte, traduction et commentaire par M. BILLERBECK et S. GUÉX (Bern 2002).]

die Anregung für senecaische 'Abwandlungen', 'Steigerungen' und 'Variationen' gegeben hat. Als Ergebnis ist festzuhalten: im Drama Senecas bleiben Mythos und Charaktere, die Haltung heroischer und tragischer Gestalten durchaus erhalten,¹¹⁶ überformt durch den vom Zeitgeschmack bedingten Stil und "traditionell römische Züge und Wertvorstellungen" (29; "römisches Kolorit" zeigt sich etwa in der Zeichnung des Lycus als *homo novus*).

Hier scheint auf den ersten Blick auch die Position von Anthony James Boyle¹¹⁷ zu subsumieren zu sein, bedient er sich doch programmatisch des Begriffs "palimpsestic code". Von der Zwangsjacke einer Ideologie, von der Exemplifizierung abstrakter, philosophischer oder gar speziell stoischer Ideen befreit, ist die dargestellte Psychologie menschlich verständlich (26ff.). Dabei ergibt sich eine überwältigende Fülle von Gesichtspunkten, eine Weltsicht (mit Scheitern und Fragilität als tragenden Elementen, z.B. 33), eine Weltdeutung mit Geschichte, Zivilisation, Natur, Schicksal, Zerstörung, Tod und Leben. Berücksichtigt man, dass zur Intertextualität, auf die dieser "code" verweist, nicht nur die Referenztexte der dramatischen und poetischen Tradition (eine imponierende Aufzählung: 89), die anderen Dramen Senecas, sondern auch seine philosophischen Schriften gehören (eher als Kontrast, von dem sich die Tragödien

¹¹⁶ Damit wird auch eine 'psychologische' Deutung abgelehnt. Das Herculesbild der frühen Kaiserzeit (*victor* und *pacator mundi*, "in Einklang mit römischer Wertvorstellung", 37) liegt zugrunde. Die Bewertung des Stoizismus entspricht der für die Epik der frühen Kaiserzeit geltenden (ebenfalls Hervorhebung von literarischer Tradition und römischen Wertvorstellungen), s. M. BILLERBECK, "Stoizismus in der römischen Epik neronischer und flavischer Zeit", in *ANRW* II 32, 5 (Berlin-New York 1986), 3116-3151.

¹¹⁷ BOYLE, *Tragic Seneca* (o. Anm.23). Zu vergleichen ist außerdem: ID., "Hic epulis locus: The Tragic Worlds of Seneca's Agamemnon and Thyestes", in *Seneca Tragicus* (o. Anm.61), 199-228; ID., "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's 'Phædra'", in *ANRW* II 32, 2 (Berlin-New York 1985), 1284-1347; ID., "Senecan Tragedy: Twelve Propositions", in *Imperial Roman Literature*, ed. by A.J. BOYLE and J.L. PENWILL, I [= *Ramus* 16] (1987), 78-101; *Seneca's Phædra*. Introduction, Text, Translation and Notes by A.J. BOYLE (Liverpool 1987); *Seneca's Troades*. Introduction, Text, Translation and Commentary by A.J. BOYLE (Leeds 1994).

kritisch absetzen), die *Troades* etwa nicht nur palimpsestisch sind, sondern eine palimpsestische Welt vorstellen, Senecas Umschreiben früherer Werke eines seiner zentralen Themen (die Wiederkehr der Geschichte) widerspiegelt, schließlich die Zeit Neros selber eine palimpsestische Welt am Rande der Zerstörung darstellt, dann wird leicht verständlich, dass die literarische Tradition als Orientierungshorizont kaum zureicht und dass die so beschriebene und gedeutete Lebenswirklichkeit, als deren Ausdruck und Darstellung die Dramen verstanden werden (mit gelegentlichen, aber untergeordneten konkreten Bezugnahmen¹¹⁸), letztlich zum Bezugspunkt des Dramenverständnisses wird.

Unter konsequenter Anwendung des Literarisierungsverfahrens ist Hutchinson¹¹⁹ bei genereller Reflexion auf das Phänomen Dichtung im 1. Jh. n. Chr. im Zeichen der Besonderheit poetisch-literarischer Texte zur Feststellung von "Größe" und Distanz zur Realität als spezifischen Charakteristika gelangt, so dass Politisches und Didaktisches von vornherein ausscheiden — mit dem wichtigen methodischen Hinweis, dass eine philosophische Deutung ohnehin davon ausgehe, Dichtung repräsentiere die Überzeugungen ihres Autors, die Stimme des Autors fehle aber gerade im senecaischen Drama (62ff.). In einem anderen Fall glaubte man¹²⁰ die Eigentümlichkeiten rhetorischer Sprache (Allusion, Paradox, Kontrast, Parallele, Wiederholung, Ambiguität usw.) auf das Ganze der Dramen übertragen und so zu einer Beschreibung von Beziehungsreichtum, Analogie, Komplexität (innerhalb der Stücke und über diese hinaus)¹²¹ und

¹¹⁸ Wichtig ist die Unterscheidung von symbolischer und allegorischer Auffassung (BOYLE, "Hic epulis locus" [o. Anm.117], 228 Anm.64). — Eine Materialsammlung zu römischen Elementen hat S. WALTER, *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien* (Zürich 1975) vorgelegt, diesen aber gerade ein stark verallgemeinerndes und zeitlos gültiges Moment zugesprochen.

¹¹⁹ O. Anm.26.

¹²⁰ M. WILSON, "The Tragic Mode of Seneca's *Troades*", in *Seneca Tragicus* (o. Anm.61), 27-60.

¹²¹ Man wird sich an SEECKS "Pankorrelationismus" erinnert fühlen, aber auch in gewisser Weise an Vorstellungen vom "Gesamtkunstwerk" — s. B.

wohl auch Vieldeutigkeit als Wesensmerkmalen senecaischer dramatischer Literatur gelangen zu können.¹²²

Eigens Erwähnung verdient ein Interpretationsansatz, der auch methodisch auffällig ist.¹²³ Die bekannte Vorliebe Senecas für deskriptive Elemente führt Tietze Larson in ausdrücklicher Anlehnung an Brecht¹²⁴ zur Einstufung seines Werks als "episches Theater". Dabei dient die griechische Tragödie nicht als Vorlage oder Quelle für Seneca, sondern lediglich als Orientierungskategorie für den Interpreten (10). Während hier die vergleichsweise seltenen und wenig ausführlichen Deskriptionen der "dramatischen Illusion" dienen, ist ihr exuberanter Gebrauch bei Seneca, der Grundfunktion von 'Beschreibung' entsprechend, signifikanter Bestandteil eines narrativen Stils. Das "Hervortreten des Erzählers",¹²⁵ der als allwissend verstanden wird, macht sich in ihnen besonders geltend. Aus diesem Vorgriff ergibt sich, dass Selbstanalysen und 'innere Monologe' der Figuren etwa, die ja als markantes Merkmal der Senecatragödien galten, Analysen des Autors sind, die nur den Figuren in den Mund gelegt und für den Rezipienten bestimmt sind (bes. 60ff.; 139f.). In diesen 'Autorkommentaren', die das

ZIMMERMANN, "Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit", in *Lexis* 5/6 (1990), 203-214.

¹²² Literarizität wird sogar dafür bemüht — G. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, "Senecas 'Hercules furens'", in *WS* 91 (1978), 111-150 —, mit Widersprüchen fertig zu werden, dank der "Mehrdimensionalität der Deutung" (149). Sie wird dafür in Anspruch genommen, dass der Zuhörer in der Gleichzeitigkeit von mythologischer und 'aufgeklärter' Version (im *Herc.f.*) seine eigene Entscheidung treffen kann (122) — aber die Fortführung zeigt, dass natürlich nur die 'aufgeklärte' Version die zutreffende ist. Dass dann die "Mythologeme" als "Einkleidung einer abstrakten Aussage" im Sinne der Anschaulichkeit in Anspruch genommen werden könnten, ist kaum nachvollziehbar (149f.).

¹²³ V. TIETZE LARSON, *The Role of Description in Senecan Tragedy* (Frankfurt a.M. 1994).

¹²⁴ Vgl. auch EAD., "Seneca's Epic Theatre", in *Studies in Latin Literature and Roman History* V, ed. by C. DEROUX (Bruxelles 1989), 279-304; s.o. S. 35 die völlig abweichende Bewertung durch SEECK.

¹²⁵ Selbstverständlich sind die Dinge nicht ganz so einfach, wie hier vorausgesetzt wird; s. aus jüngster Zeit z.B. FOWLER (o. Anm.46), bes. "Narrate and Describe: The problem of ekphrasis", 64-85.

Verständnis des Rezipienten steuern (135), kommt die stoische Verurteilung der *inconstantia* (als "point of view") zum Ausdruck (135ff.). Trotzdem weigert sich die Verfasserin, die Tragödien als 'didaktische' Literatur zu verstehen (168 u.ö.) — was aber nun gerade der entscheidende Punkt der Brechtschen Theorie war (unter Einschluss von Distanzierung und Illusionszerstörung).¹²⁶ Fragt man, warum, dann müsste die Antwort wohl lauten: weil sie das dramatische Werk primär darstellungsfunktional versteht.¹²⁷

Bei der sogenannten 'metadramatischen' Auffassungsweise schließlich verbindet sich Literaturgeschichte mit poetischer Reflexion. Aus Alessandro Schiesaros *Thyestes*-Aufsatz¹²⁸ gehen die Grundprinzipien dieses Verfahrens deutlich hervor. Der Grundgedanke ist einfach: die einleitende Prologszene mit dem Zögern des Tantalus, die Bühne zu betreten, wird als poetologische Aussage über die Tragödie selbst, ihre Genese und Existenzberechtigung (bzw. die kreativen Kräfte, die sie bedingen) verstanden. Entsprechend sind alle Figuren, die — unter moralischem Aspekt — gegen das *nefas* Widerstand leisten, solche, die, hätten sie Erfolg, die Tragödie selbst verhindern und Schweigen verordnen würden. Die berühmten, aus der Literatur hinreichend bekannten 'Beinahe'-Situationen werden hier also auf poetologische Ebene gehoben. Umgekehrt werden die das *nefas* aktiv Betreibenden zu den Gestaltern des Dramas,

¹²⁶ Dazu sehr klar, in Abgrenzung gegen manieristische Künstlichkeit, ZYMER, *Manierismus. Zur poetischen Artistik* (o. Anm.85), 76ff.

¹²⁷ Die gegebene Begründung, man müsse dazu das ganze Werk und die Proschriften überblicken, will nicht recht einleuchten.

¹²⁸ A. SCHIESARO, "Seneca's 'Thyestes' and the morality of tragic 'furo'", in *Reflections of Nero*, ed. by J. ELSNER & J. MASTERS (London 1994), 196-210; eine Ausweitung hat der Verf. dann vorgenommen in "Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies", in *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. by S. MORTON BRAUND and C. GILL (Cambridge 1997), 89-111, und "Estetica della tirannia", in *Seneca e il suo tempo* (o. Anm.34), 135-159. — Vgl. zum 'Metadramatischen' auch schon SEGAL (o. Anm.94), 202ff.; Th.G. ROSENMEYER, *Senecan Drama and Stoic Cosmology* (Berkeley 1989), 47ff. versteht die Dramatisierung eher als Bestandteil des Stoizismus.

Atreus wird zum Dramatiker.¹²⁹ Die Tragödie kommt aber nicht nur dadurch zustande, dass *Moral*, *ratio* und *fas* immer wieder unterliegen, sondern sie ist auch eine in den Anspielungen sich dokumentierende Erneuerung der bis auf Vergil zurückgehenden *furor*-Dichtung. Die Worte der Dichtung stellen einen entscheidenden Sieg über die repressive *Moral* von Schweigen und *fas* dar (204). An diesen Sieg über die Repression lässt sich dann das alte Problem der Faszination durch das Verbrechen anschließen — trotz der moralisierenden Grundkonzeption —, die jedenfalls zunächst weniger ideologisch-aufklärerisch als ästhetisch verstanden wird (207). Wie auch immer man zu den Ergebnissen stehen mag, klar ist: je stärker der literarische Aspekt hervortritt, desto höhere Anforderungen werden — was Schiesaro auch mehrfach betont — an den Rezipienten gestellt und desto mehr ist zwischen verschiedenen Rezeptionsebenen zu differenzieren.

Die Senecaforschung ist von Vielfalt, vielleicht sogar von einer gewissen Orientierungslosigkeit geprägt. Schon bei flüchtiger Durchsicht ergibt sich selbst zu den einzelnen Stücken, die als rätselhaft und ambivalent gelten, eine verwirrende Fülle von Interpretationen, wobei sogar über fundamentale Fragen Uneinigkeit besteht.¹³⁰ Das dürfte durch die kaum bestreitbare Offenheit dieser Art von 'synthetischer' Literatur bedingt sein. Die Parallele zur Ovidforschung ist naheliegend.¹³¹ Um so wichtiger ist es wohl, im hermeneutischen Sinn die eigenen explizit oder latent vorhandenen Verstehensvoraussetzungen zu klären.

¹²⁹ Entsprechende Beobachtungen finden sich bereits bei G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul 'Thyestes' di Seneca* (Palermo 1984), 51ff.; 108ff, wobei aber die Deutung der "tragedia 'totale'" (133) insgesamt konventioneller bleibt.

¹³⁰ So die einleitende Charakterisierung von BOYLE, in *Seneca tragicus* (o. Anm.61).

¹³¹ Vgl. W.-L. LIEBERMANN, "Liebe und Dichtung: Was hat Amor/Cupido mit der Poesie zu schaffen? — Ovid, 'Amores' I, 1", in *Mnemosyne* S.IV 53 (2000), 672-689, hier 687ff.

Dazu gehört in erster Linie der jeweils vorausgesetzte Literaturbegriff, darüber hinaus wohl auch grundsätzliche Reflexion darauf, inwieweit — historisch gesehen — der Mythos "sekundäre ideologische Systeme" zulässt.¹³² Gesellschaftliche, psychologische und anthropologische Bedingungen von Mythosgestaltung, mythische Figuren als Projektion oder Realitätsspiegelung — Themen, die auch anderweitig ausführlich diskutiert werden¹³³ — sind zu berücksichtigen,¹³⁴ vermutlich auch das ambivalente Phänomen literarischer *imitatio*, gerade im Kontext der kulturellen Auseinandersetzung Griechenland — Rom.¹³⁵ Weiterhin ist präzise Differenzierung erforderlich hinsichtlich poetischer Funktionen. Die Frage der stoisch-philosophischen Deutung (Belehrung oder Darstellung) ist davon unmittelbar berührt. In diesem Zusammenhang wäre auch die häufig thematisierte Reduktion des Stoizismus¹³⁶ näher zu bestimmen,

¹³² Vgl. z.B. T. HÖLSCHER, "Mythen als Exempel der Geschichte", in *Mythos in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms*, hrsg. von F. GRAF (Stuttgart-Leipzig 1993), 67-87; s. auch H.-J. GEHRKE, "Mythos, Geschichte, Politik — antik und modern", in *Saeculum* 45 (1994), 239-264. Erforderlich ist wohl auch die Berücksichtigung einer angemessenen 'Rezipienten-Soziologie', dazu U. EIGLER, "Extratextuelle und textuelle Identitätsstiftung durch Themen der frühen römischen Tragödie", in *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, hrsg. von G. MANUWALD (Würzburg 2000), 13-21 (mit weiterführender Lit.).

¹³³ Ich verweise nur auf den instruktiven Beitrag von J. BLÄNSDORF, "Begriff und Umfang des Themas 'femme fatale'", in *Die 'femme fatale' im Drama*, hrsg. von J. BLÄNSDORF (Tübingen-Basel 1999), 7-18 (mit weiterführender Lit.); eher deskriptiv, doch ebenfalls nützlich B. VAN ZYL SMIT, "Medea becomes political correct", in *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur* (o. Anm.47), 261-283; s. noch *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. GENTILI e F. PERUSINO (Venezia 2000); H.A. GLASER, *Medea: Frauenehre, Kindsmord, Emanzipation* (Frankfurt a.M. u.a. 2001).

¹³⁴ Erinnerung sei an die von SEECK beobachtete Mythosferne — während REGENBOGEN eine Rückkehr zum Mythos, über die griechische Tragödie hinweg, konstatiert hatte (o. Anm.6).

¹³⁵ Vgl. dazu z.B. den Tagungsband *Rezeption und Identität*, hrsg. von G. VOGT-SPIRA und B. ROMMEL (Stuttgart 1999); auch *Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung*, hrsg. von U.-Chr. SANDER und F. PAUL (Göttingen 2000).

¹³⁶ Ganz in dieser Tradition steht die Formulierung von FITCH in seiner Ausgabe von 2002 (o. Anm.61), 23: die Dramen sind "coloured but not controlled by Stoic thinking".

ebenso das immer mehr akzeptierte Phänomen der von den Dramen ausgehenden Faszination, aber auch der Betroffenheit. Dass das dem Drama zugrundeliegende Kommunikationsmodell im Vergleich zu narrativen Texten ausgesprochen vielschichtig und kompliziert ist,¹³⁷ macht die Sache nicht einfacher. Angesichts der spezifischen Besonderheit des Gegenstands liegt es natürlich nahe, die Intertextualitätsforschung zu bemühen — Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit des Begriffs und des Verfahrens sind allgemein bekannt.¹³⁸ Alle diese scheinbar theoretischen Fragen haben aber entscheidende Auswirkung auf die konkrete Deutung.

¹³⁷ Dazu ausführlich M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München 112001).

¹³⁸ Vgl. etwa *Intertextualität*, hrsg. von U. BROICH und M. PFISTER (Tübingen 1985) und S. HOLTHUIS, *Intertextualität* (Tübingen 1993); s. auch S. HINDS, *Allusion and Intertext* (Cambridge 1998), ein Plädoyer für die "intention-bearing authorial voice" (49), und L. EDMUNDS, *Intertextuality* (Baltimore-London 2001).

DISCUSSION

E.A. Schmidt: An zwei Stellen des Vortrags spielt eine methodische Frage eine Rolle. Dazu möchte ich die kritische Anmerkung machen, dass es sich in meinen Augen um ein fundamentales hermeneutisches Missverständnis handelt. Zuerst geht es um die Deutung eines Prozesses in der Forschungsgeschichte: "Wie es scheint, schafft die Ablösung von den literarischen Vorlagen und damit die Preisgabe eines festumrissenen Verstehenshorizonts [...] interpretatorischen Freiraum". Dann erschien in der Darstellung der Position Gustav Adolf Seecks innerliterarische Auseinandersetzung innerhalb der Gattungstradition als ausschliessender Gegensatz zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und der Mythos als Gegeninstanz zu Aktualität und zeitgenössischem Bezug. Muss man diesen methodischen Einstellungen nicht entgegenhalten, dass es so etwas wie eine rein literarische Auseinandersetzung nicht gibt, auch wenn die russischen Formalisten das glaubten? Auseinandersetzung mit den Vorgängern in der gleichen literarischen Gattung und mit früheren Bearbeitungen des gleichen Mythos geht notwendig von einer neuen Aussageintention und einer veränderten Wirklichkeit aus, sei es, dass die Wirklichkeit sich verändert hat, sei es, dass der Blick auf die Wirklichkeit ein anderer geworden ist.

W.-L. Liebermann: Genau aus diesem Grund hatte ich gefordert, dass zunächst der zugrundegelegte Literaturbegriff geklärt werden müsse. Die 'Methodenkonkurrenz' ist faktisch zu beobachten, und dafür, dass sie in der philologischen Wissenschaft üblich ist, braucht man z.B. nur an die römische Elegie, speziell an Ovid, zu erinnern. Ob sie zu Recht besteht und inwieweit sie zu rechtfertigen ist, ist eine andere Frage. Das Problem ist unter dem Gesichtspunkt der Kritik an einer selbstreferentiellen

Poetik bzw. unter dem des Verhältnisses von Fiktion und Realität ja auch grundsätzlich diskutiert worden. Gleichwohl würde ich nicht so weit gehen, von einem fundamentalen hermeneutischen Missverständnis zu sprechen. Denn einerseits ist es gewiss zutreffend, dass bei Literatur aller Art (sogar der utopischen Literatur) die Lebenswelt eine Rolle spielt, andererseits wird man nicht von einer reinen Widerspiegelungstheorie ausgehen oder den Wirklichkeitsbezug zum einzig entscheidenden Faktor machen wollen. Nach der Entdeckung der Autonomie der Kunst im 18. Jh. findet das System 'Literatur' bei vielen auch neueren literaturtheoretischen Positionen (die durchaus in die klassische Philologie Eingang gefunden haben) nachhaltig und primär Berücksichtigung: nicht nur bei den russischen Formalisten, die in der Tat — weitgehend politisch bedingt — die 'Literarizität' vorrangig am 'poetischen Verfahren' festzumachen suchten, in der werkimmanenten Interpretation, dem *new criticism*, der *explication de texte*, sondern etwa auch, zumindest weitgehend, im Strukturalismus, in Gérard Genettes "Hypertextualität" (wobei der Kategorie "Transposition" besondere Bedeutung zukommt) und selbst in der Rezeptionsästhetik, zumal dann, wenn man diese "innerliterarisch" als "Literaturgeschichte" konzipiert und trotz Betonung der 'Partialität' Goethes *Iphigenie* in erster Linie als Antwort auf Racine versteht, wie das Hans Robert Jauss getan hat (1973, dann *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 41984, 704ff.). Dabei ist auch prinzipiell zu bedenken, dass literaturwissenschaftliche Begriffe und die von ihnen getragenen Methoden — wie wohl unsere Begriffe überhaupt — nur in Opposition zu anderen Begriffen Geltung haben und damit lediglich Ponderierungen und Tendenzen anzeigen (am Begriff 'Realismus' wird das sofort evident). In diesem Sinn würde ich die genannte "Methodenkonkurrenz" verstehen wollen.

J. Dangel: Cet exposé montre à quel point les tragédies de Sénèque doivent à la richesse de leur contenu et de leur écriture de pouvoir admettre des analyses aussi variées que celles d'ordre

politique, philosophique, psychologique, rhétorique, esthétique, etc. Il apparaît, plus encore, qu'il est difficile d'analyser séparément ces points de vue, sous peine de modifier la réception même des tragédies de Sénèque. J'ai en effet le sentiment que le sujet essentiel des pièces sénéquiennes est l'âme humaine, dans sa totalité, si bien que chacun des points de vue précédents ne peut être étudié pour lui-même. La sélection de l'un d'eux, à l'exclusion de tous les autres, risquerait, me semble-t-il, de ruiner cette 'poïétique' d'un être, argument tragique et méditation existentielle qui ont le mythe d'universalité pour fondement.

W.-L. Liebermann: Sie heben den 'Reichtum' der Seneca-tragödien in mehrfacher Hinsicht hervor, der zu unterschiedlichen Analysen geführt habe. Man kann dies auch unter dem Begriff der sog. 'Polyvalenz' fassen — eine Position, die in der Forschung häufig eingenommen wurde. Dann stellt sich zum einen die Frage, ob dies nicht für Literatur — für dramatische zumal — generell kennzeichnend ist, und zweitens, wie man damit umgeht. Mit Totalitätsbegriffen wie *théâtre total* und vergleichbaren Konzeptionen habe ich meine Schwierigkeiten, zumal dann, wenn sie auf ein additives Modell hinauslaufen. Erforderlich scheint mir im Interesse einer spezifischen Erkenntnisleistung eine Strukturierung und 'Hierarchisierung' der Aspekte und Zugangsweisen zu sein. Daraus ergibt sich aber für den Interpreten zwingend die Notwendigkeit der Rechenschaftsablage über methodische Voraussetzungen und Fragestellungen. Andererseits rücken Sie dezidiert den Menschen ins Zentrum der senecaischen Tragödie. Auch das ist, wie ich zu zeigen versuchte, gerade im Zusammenhang mit allgemeinen Vorstellungen von darstellender Literatur (in Abweichung von Aristoteles, der speziell die Tragödie als Nachahmung nicht von Menschen, sondern von dann genauer charakterisierten Handlungen definiert: *Po.* 6, 1450 a 16f.) geschehen, so dass es gleichfalls für zahlreiche Werke und Autoren behauptet werden könnte und alles auf die Bestimmung der spezifischen Differenz ankommt — die im Falle der Seneca-tragödien tatsächlich höchst unterschiedlich ausgefallen ist.

W. Schubert: Sie haben mit Ihrem Beitrag wahre Kärnerarbeit geleistet, wichtige Fäden der Forschungstendenzen herauspräpariert und zugleich ein geschärftes Methodenbewusstsein ange mahnt. Meine Frage ist nun, ob es mit dem Registrieren der rein wissenschaftlichen Stimmen getan ist, oder ob man nicht auch Stimmen außerhalb der Forschung in die Forschung mit einbeziehen sollte; denn ich meine, dass nicht nur Wissenschaftler etwas Substanzielles zu Seneca zu sagen haben. Völlig zu Recht finden sich in Sammelbänden zu Seneca auch Beiträge aus der Feder von *hommes de lettres*, von 'Primärliteraturverfassern' wie beispielsweise Lessing oder T.S. Eliot. Inwieweit haben solche Beiträge für die Forschung eine heuristische oder katalysatorische Relevanz? Vielleicht ist da vieles auf den ersten Blick nicht methodisch bzw. nicht einer oder mehreren Methoden zuzuordnen; vielleicht ist vieles aus dem Bauch gesagt; aber es wäre doch möglich, dass solche spontanen bzw. methodisch nicht hintergehbaren Aussagen ebenfalls triftig und insofern forschungsrelevant sind, wenn es denn der Forschung um Seneca und nicht um sich selbst geht. Inwieweit ließe sich die Berücksichtigung solcher Stimmen selbst wieder methodisch bewerkstelligen?

W.-L. Liebermann: Es ist mir nicht ganz deutlich, welche Frage genau hier zur Debatte steht. Dass Arbeiten von Lessing oder T.S. Eliot als Beiträge zur Senecaforschung figurieren, scheint mir weder erstaunlich noch auch nur kategorienbildend. Kann man die beiden beispielhaft Genannten aus der Kategorie 'Wissenschaft' mit guten Gründen — und mit welchen? — ausschliessen, nur, weil sie auch "Primärliteraturverfasser" sind? Nicht umsonst hat Eduard Norden über "Lessing als klassischer Philologe" (1929) gehandelt, und in J.E. Sandys' *History of Classical Scholarship* findet er selbstverständlich seinen Platz. Lessing hat sich, wie viele andere auch (die beiden Schlegel-Brüder sind ein anderes Beispiel), auf zahlreichen Feldern betätigt: dem der Theologie und Philosophie, dem der Pädagogik, vor allem aber auf dem der Literatur- und Kunst- kritik, -theorie und -geschichte. In einer Theorie der Fabel oder

des Dramas wird sein Name kaum fehlen, wobei seine einschlägigen Schriften von der Kritik zu Recht den wissenschaftlichen Standards unterworfen worden sind. Für Eliot gilt Entsprechendes, prinzipiell selbst für die Äusserungen des Lyrikers Durs Grünbein zu Seneca in verschiedenen Interviews, die er in jüngster Zeit anlässlich der Aufführung des *Thyestes* in seiner Übertragung (Mai 2001) gegeben hat — wenn hier nun auch aufgrund moderner Arbeitsteilung die Unterscheidung “innerhalb/ausserhalb der Forschung” jedenfalls äusserlich eher Sinn macht. Andererseits ist natürlich nicht zu bestreiten, dass in derartigen Fällen zumeist eine Korrelation zwischen dichterischem und wissenschaftlichem Interesse besteht (gerade für Lessing hat dies u.a. Wilfried Barner nachgewiesen, in der Frühschrift Lessings über Senecas Tragödien ist es mit Händen zu greifen), und das führt dann zu dem Phänomen der sogenannten “produktiven Rezeption” (auch durch Theaterpraktiker und Regisseure, vgl. o. Anm.47). Diese war nicht mein Thema. Hier besteht der grundlegende Unterschied darin, dass man der Aufgabe und Verpflichtung zur Methodenreflexion (und sogar zur Widerspruchsfreiheit) enthoben ist. Die produktive Rezeption ist für die Fachwissenschaft gewiss nicht bedeutungslos, was wohl am deutlichsten dort in Erscheinung tritt, wo auf sie als Bestandteil wissenschaftlicher Argumentation zurückgegriffen wird, jedoch eher im Sinn sekundärer Bestätigung.

J. Luque Moreno: Quiero solamente mostrar mi acuerdo con el Prof. Liebermann cuando ha insistido en la importancia del factor humano, del Hombre como centro y clave de estos dramas; es una convicción que ya hice pública en el prólogo a mi traducción (Madrid 1979). Hay, en efecto, cuatro factores o aspectos que desde siempre vienen pesando demasiado sobre el teatro de Séneca y a los que a veces los estudiosos han dado y siguen dando excesiva importancia: la tragedia griega clásica como posible fuente de temas y elementos formales, el fondo doctrinal estoico, la retórica y el contexto histórico-político.

Ninguno de estos cuatro factores puede, en mi opinión, ser valorado exclusivamente por sí mismo, sin ser puesto en relación con los demás. Ninguno de ellos debe tampoco ser sobrevalorado hasta el punto de subordinar a él la verdadera entidad de cada uno de estos dramas. En mi opinión, cuando se los analiza en sí mismos, sin apriorismos, lo que queda ante todo de relieve es su profundo valor humano: el Hombre es la piedra angular de este teatro, el Hombre visto desde la perspectiva de unas circunstancias sociales y políticas concretas; en función de ello está todo lo demás, la utilización de temas, formas y recursos de la tradición literaria, el trasfondo doctrinal o filosófico e incluso los recursos formales de la retórica.

W.-L. Liebermann: Inhaltlich stimmt das im wesentlichen mit dem überein, was Madame Dangel gesagt hat. Dabei haben Sie eine klärende methodische Präzisierung vorgenommen, indem Sie den Menschen zum Bezugspunkt der anderen inhaltlichen und formalen Elemente machen und darüber hinaus dies als das Ergebnis einer unvoreingenommenen Lektüre und Analyse reklamieren. Demgegenüber bekenne ich mich als überzeugten Anhänger einer Hermeneutik im Grunde Gadammerscher Provenienz, der es gerade um die Bewusstmachung des unabdingbaren 'Vorurteils' geht.

M. Billerbeck: Wie Sie in der Diskussion von Regenbogen, Birt und Egermann hervorheben, geht es in diesen Interpretationsansätzen um eine Aufwertung von *Seneca Tragicus* gegenüber der griechischen Tragödie, um eine "Rettung" der Senecatragedien, "Überwindung bzw. Instrumentalisierung des 'Rhetorischen'"; ähnlich sehen Sie zu Recht im Forschungsbericht von B. Seidensticker und D. Armstrong (1985) ein latentes Plädoyer für die "Erneuerung und Wiedergewinnung des Tragikers Seneca" und ein Engagement der Forschung im Nachweis des spezifisch Römischen. Inwiefern sind — wie z.B. bei modernen Inszenierungen von Belcanto Opern im deutschsprachigen Kulturbereich — die Bemühungen, hinter dem dargestellten Mythos einen tieferen Sinn, eine philosophische oder

politische Deutung zu suchen, Bestandteil der spezifisch deutschen Senecaforschung?

W.-L. Liebermann: Der Hinweis auf die Oper ist überzeugend. Schon Lessing hatte die Analogie von Oper und Senecatragedie festgestellt, als er im Jahre 1754 bemerkte, dass mit wenigen Veränderungen aus dem *Hercules furens* eine vollkommene Oper zu machen sei. Ich habe jedoch nicht den Eindruck, man könne die Suche nach einem (tieferen) Sinn des dichterisch gestalteten Mythos als ein Spezifikum der deutschen Forschung einstufen, wenn ich auch zugebe, dass erstens derartige Thesen im deutschen und angelsächsischen Raum besonders prononciert und prinzipiell vertreten werden und zweitens das Ästhetische (das seit Baumgarten nicht nur eine eigene Erkenntnisweise einschliesst, sondern auch eine besondere Affinität zum Menschen und zur Welt aufweist) und das Emotionale demgegenüber eher zweitrangig sind.

H.M. Hine: A question that arises from this whole week's proceedings is whether one should start by regarding Seneca's tragedies as a single, monolithic corpus, or should start by acknowledging that what applies to some plays may not apply to others. Some, for example, detect progressions of various sorts within the tragedies, you yourself have shown how the question of Stoic interpretation is very different for the so called fate-tragedies and for the others. What is your own view?

W.-L. Liebermann: Die Frage hat auch mich beschäftigt. Für meine Thematik wird sie erst dann relevant, wenn die Differenzen einen Wechsel der Deutungsperspektive erforderlich machen, nicht schon bei Unterschieden, die mit einer einheitlichen Deutungsperspektive verträglich sind und innerhalb dieser (etwa der philosophischen oder politischen) variierende Positionen oder auch eine Entwicklung anzeigen. Die erste Alternative würde auch für einen Forschungsüberblick die separate Behandlung der einzelnen Dramen nahe legen. Mit der

Unterscheidung von *Fatum*- und *Leidenschaftsdramen* (mit *Übergängen* und *Mischformen*) haben Sie in der Tat einen für die *philosophisch-stoische Interpretation* kritischen Punkt benannt, ein anderer wäre das — damit in Zusammenhang stehende — Verhältnis von *Eigenverantwortlichkeit* des Menschen und *überindividueller, ja aussermenschlicher Verursachung*, wovon ja unmittelbar auch das Problem des *'Tragischen'* betroffen ist. Ich will jedoch betonen, dass sich mein Vorbehalt gegen eine einfache *interpretatio Stoica* und die Ansetzung zweier *Rezeptionsebenen* auf alle Dramen bezog. Es wäre töricht zu leugnen, dass zwischen *Hercules furens*, *Oedipus* und *Phaedra* Unterschiede bestehen, und doch wird man diese Stücke als *Seneca-typisch* diagnostizieren, was sich, wie bei Ovid auch (*trist.* 1,1,61f.), nicht allein am *Formalen* bemisst.

E. Malaspina: Da un contributo come il Suo non si può certo pretendere l'eshaustività di un *Jahresbericht*, ma la presentazione con sintetica chiarezza delle questioni metodologiche ancora e sempre vitali, compito cui mi pare Lei abbia assolto magistralmente. Nondimeno, per parte mia ho un po' sentito la mancanza di un accenno al tema 'Seneca e la poesia' attraverso le tesi contrapposte di G. Mazzoli (Milano 1970; ribadite Vandœuvres 1990) e di J. Dingel (Heidelberg 1974), proprio per la validità euristica e metodologica di questo confronto scientifico.

Personalmente ho (e non solo da oggi) la netta impressione che l'interpretazione delle tragedie — molto più che non dell'opera in prosa — non riesca ancora ad emanciparsi da una condizione che si potrebbe definire proverbialmente della 'coperta troppo corta': chi mette in primo piano gli aspetti letterari finisce per non trovare giustificazione per 'intenzioni' etiche e chi vede invece la tragedia come contributo educativo resta spiazzato dagli eccessi che la caratterizzano. Lei ha giustamente citato Gadamer: Seneca tragico è ambito critico in cui il *Vorverständnis* determina la presa di posizione e 'l'atto di fede' di ciascuno studioso, come nella critica neotestamentaria. È possibile, secondo Lei, spezzare questo circolo ermeneutico (e come?)

o saremmo costretti ancora a lungo a schierarci con Regenbogen o con Egermann? Oppure ancora, da buoni figli della post-modernità, dobbiamo rassegnarci a rinunciare ad ogni tentativo di interpretazione 'globale' del teatro senecano (quel che, mi pare, Madame Dangel chiama *théâtre total*)?

W. Schubert: Zum Stichwort "zu kurze Decke", das Herr Malaspina so treffend zur Beschreibung herangezogen hat: Ich finde, man sollte, wenn sich die Decke als zu kurz erweisen sollte, eine andere wählen, d.h. man sollte nicht polarisieren zwischen 'Ästhetik' einerseits und 'Nutzen, Belehrung' etc. andererseits. Zwar beruft man sich bei einer solchen Polarisierung gerne auf Horaz, zitiert ihn dabei jedoch unvollständig und insofern falsch: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae (ars 333)*. Der Text geht jedoch bei Horaz noch weiter: *aut simul*. Und diese Möglichkeit sollte man auch bei Seneca in Betracht ziehen.

W.-L. Liebermann: Ich möchte auf die beiden Stellungnahmen gemeinsam antworten. Ob man Horazens *aut simul...* wirklich vergessen hat, stehe dahin. Soll die grössere Decke kein Flickwerk sein, dann stellt sich die interessantere Frage nach dem Zusammenhang von *delectare* und *prodesse/docere*. Sofern man diesen nicht in dem banalen Sinn einer Vermittlung nützlicher Lehre in angenehmer Form verstehen will, bieten sich die in der Literaturwissenschaft ausführlich diskutierten Modelle ästhetischen Genusses und reflektierter ästhetischer Erfahrung (insbesondere unter dem Aspekt der kathartischen Lust) an. Wenn man aber im Falle Senecas einmal eine philosophisch-stoische Grundposition bzw. Intention unterstellt, letztlich eine Theorie der Eudaimonie, der Affektlosigkeit und rationaler Weltordnung, die es erforderlich macht, sich der Tragödienwelt zu entziehen (alle Harmonisierungsversuche, auch die Rede von der "flip side" [Rosenmeyer] scheinen mir wenig zu helfen), so ist m.E. zwingend von zwei Ebenen auszugehen, der des ästhetischen 'Vergnügens' und der der 'Reflexion'. Damit wäre eine 'Ästhetik der Identifikation' gegen eine

‘Ästhetik der Distanz’ abzugrenzen (vgl. o. Anm.63). Ich glaube dafür sogar bei Seneca selbst eine Bestätigung zu finden — und damit komme ich zu Herrn Malaspinas erstem Punkt: Es dürfte inzwischen klar sein, dass aus Senecas Äusserungen eine konzise Theorie der Literatur bzw. des Dramas nicht zu gewinnen ist. Jedoch ist evident, dass er zum einen mit der positiven und negativen Verführungskraft von Literatur und Schauspiel rechnet (*epist.* 7; 108; 115), zum anderen aber in *ira* 2, 2 bei *ludicra scaenae spectacula*, den *lectiones rerum vetustarum* wie auch bei bildlichen Darstellungen das Moment der Distanz (s. auch *epist.* 88; 108, 6) nachdrücklich heraushebt (vgl. auch *arridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium*, in subtiler Korrektur von Hor. *ars* 101, aber weder Trauer noch Furcht noch Zorn sind wirklich Trauer, Furcht, Zorn), derart, dass es sich bei der hier stattfindenden Identifikation nur um ‘Voraffekte’ handelt. Der Versuch der Rekonstruktion stoischer Exegese (Chrysipp) mit dem Postulat eines analytisch-kritischen Beobachters durch Martha Nussbaum kommt in diesem Zusammenhang sehr gelegen (M.C. Nussbaum, “Poetry and the Passions: Two Stoic Views”, in *Passions & Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum*, ed. by J. Brunschwig & M.C. Nussbaum [Cambridge 1993]: “critical spectatorship”).

Es wäre ein Missverständnis, wenn man entweder unbewusst oder bewusst (‘postmoderne’) einseitige Interpretationen systematisch in der Hermeneutik begründen (aufschlussreich ist Gadamer's Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus Derridas) und die Rettung in der Durchbrechung des hermeneutischen Zirkels sehen wollte. Ziel der Hermeneutik ist es ja gerade, die allem Verstehen inhärente Subjektivität nach Möglichkeit bewusst und transparent zu machen und ihr durch Verstehen des Anderen (in Frage und Antwort) zu begegnen. Es stellt sich daher die Frage, ob wir aus dem hermeneutischen Zirkel überhaupt aussteigen wollen oder auch nur können, wenn nicht um den Preis der Naivität oder des hermeneutischen Anarchismus. Die Forderung einer ‘globalen’ Interpretation kann aber kaum die Antwort

auf die hermeneutische Herausforderung sein, sie beinhaltet offenkundig einerseits den Anspruch einer vielseitigen (= perspektivenlosen), andererseits den einer 'wahren' (alle Vorläufigkeit überspringenden) statt einer 'glaublichen' Interpretation (vgl. zuletzt, mit Lit., F. Stoermer, *Hermeneutik und Dekonstruktion der Erinnerung. Über Gadamer, Derrida und Hölderlin* [München 2002]).

E. Malaspina: Il Suo motto *Vergnügen und Reflexion* mi sembra molto promettente per dare ragione dell'*ungelöster Rest* (p. 24) delle tragedie; mi sembra che Madame Dangel Le si avvicini quando parla di "unité quasi alchimique entre la philosophie et la tragédie" (p. 104). Dietro *Reflexion* e *philosophie*, che insistono sull'utilità pratica e morale dei drammi, vedo l'aspetto etico, didattico (protrettico ed apotropaiico), storico e politico, che permette di non perdere l'aggancio con Seneca prosatore e di non dover postulare una radicale dicotomia, anche psicologica, ai limiti della schizofrenia, tra questo e Seneca tragico. *Vergnügen* e *tragédie* riportano invece al versante estetico-letterario, al ruolo del *pathos*, dell'ironia e dell'arte allusiva, a tutto ciò che, insomma, non può rientrare nella camicia di forza della *Reflexion* e della *philosophie*. Si può intendere *Vergnügen und Reflexion* come una semplice giustapposizione ed essere contenti così, ma chi crede ancora ad un'interpretazione 'globale' dovrebbe lavorare per trasformarla in un'endiadi, ovvero per armonizzare le ragioni dell'uno e dell'altra risolvendo ogni *ungelöster Rest* contumace.

W.-L. Liebermann: Der von mir gebrauchte Begriff 'Reflexion' bezieht sich auf die stoische Grundeinstellung, die die Tragödie ausser Kraft setzt. Insofern sind 'Reflexion' und ästhetisches 'Vergnügen' bzw. ästhetische 'Lust' nicht miteinander vermittelbar und nicht in eine 'globale' Interpretation überführbar, auch nicht in das ontologische Gegenstück eines 'totalen Theaters'. Das heisst nicht, dass nicht auch auf der Identifikationsebene reflexive Momente Platz finden könnten, denn Identifikation

geht bekanntlich nicht in Staunen und Bewunderung auf — ich hatte ja bereits auf die entsprechende umfassende literaturwissenschaftliche Diskussion hingewiesen. Diese Elemente wären dann unter Berücksichtigung der genannten 'Hierarchisierung' auf der Grundlage eines hermeneutischen Bewusstseins interpretierbar.

E.A. Schmidt: Die Gleichzeitigkeit der Neubewertungen Senecas durch Otto Regenbogen und T.S. Eliot regt an, nach ihren Gemeinsamkeiten und ihrer Differenz zu fragen. Welche Erfahrungen liegen ihren Seneca-Essays zugrunde? Für Regenbogen scheint mir die Antwort darin zu suchen, dass die Erneuerung, Neubegründung und Verselbständigung der deutschen Universitätslatinistik seit der Jahrhundertwende eine Vertiefung durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und im Krisenbewusstsein der deutschen Nachkriegszeit erlebte. Bei Eliot ist von solchen zeitgenössischen Erfahrungen weniger zu spüren. Auch versucht er nicht so sehr, Seneca gegenüber der englischen Senecaphilologie, als vielmehr gegenüber der englischen Literaturgeschichte neu zu beurteilen, und er entdeckt seine Tragödien neu aus der Begegnung mit den von Thomas Newton gesammelten Seneca-Übersetzungen der zweiten Hälfte des 16. Jh. Hatte sich in England die Beurteilung Senecas in der Wissenschaft weniger gegen ihn gewandt als das englische Drama?

W.-L. Liebermann: Die Standortbestimmung von Regenbogen scheint mir absolut zutreffend. Eliot betätigt sich im Einklang mit seinem Selbstverständnis als Literaturkritiker und Historiker der englischen dramatischen Literatur. Sein Interesse gilt, wie mehrere Abhandlungen ausweisen, dem elisabethanischen Drama. In diesem Zusammenhang wird Seneca zum Thema, und zwar unter integrierendem Rückgriff auf Erkenntnisse der fachwissenschaftlichen Forschung. Eliot interessiert sich für die unterschiedlichen Formen und Wege der Senecarezeption — und für deren Missverständnisse und Depravierungen (vor allem durch die Italiener). Das Senecabild bleibt höchst

ambivalent — so dass man Eliots Seneca-Essays sogar als ausgesprochen "schädlich" bezeichnet hat (Boyle, *Tragic Seneca* [1997], 12): Seneca ist nicht so schlecht, wie die Feststellung seiner Negativwirkung auf das englische Drama des 16. Jh. das haben will, nicht zuletzt deshalb, weil Senecas rhetorische Wort- und Deklamationsstücke nicht für die Bühne gedacht waren. Konsequenterweise wird die positive Wirkung fast ausschließlich im Sprachlichen und in der Verskunst gesehen. Von einem Bestreben der Wiedergewinnung Senecas für das englische Drama ist nichts zu bemerken, dafür spricht auch, dass in Eliots eigenem dichterischen Werk kaum eine Spur seiner Beschäftigung mit Seneca nachweisbar ist. Eine Rehabilitierung des Tragödiendichters Seneca, die man Regenbogen an die Seite stellen könnte, erfolgte im englischsprachigen Bereich — der angelsächsischen Forschung durchaus bewusst — wohl erst mit dem umfangreichen, ausdrücklich auf die Neuauflage der Sammlung von Newton und die Einleitung Eliots Bezug nehmenden Artikel von C.J. Herington (*Arion* 1966).