

Norman T. Pratt: *Seneca's Drama*. Chapel Hill/London: North Carolina UP 1983. IX, 229 S. 37,70 \$.

N. T. Pratt hat den Ertrag einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit Senecas Tragödien¹ in Form einer Monographie vorgelegt, die eine umfassende Synthese darzustellen und somit eine Lücke in der Senecaliteratur zu füllen beansprucht, zugleich – von der zentralen Bedeutung Senecas als eines Wendepunktes in der Entwicklung des europäischen Dramas ausgehend – erklärtermaßen ein über die klassische Philologie im engeren Sinn hinausgehendes Publikum anvisiert. Das Buch ist gut lesbar geschrieben, klar strukturiert und vermag seinen Zweck als Einführung – mit Einschränkungen – sehr wohl zu erfüllen.

Ein erstes Kapitel ('Orientation', 3–11) sucht der senecaischen Tragödie paradigmatisch ihren Ort zwischen Sophokles ('Oidipus Tyrannos') und Shakespeare ('King Lear') anzuweisen: «Oedipus is trying to make sense in a world that does not make sense. [...] The divine order brings disorder to human experience» (6). Diese 'tragische' Konzeption wird auf den Begriff «disorder in nature» gestellt; demgegenüber repräsentiert Shakespeare «nature in disorder»: «In *Lear* nature itself is not defective, but only part of it, the human dimension. [...] Shakespeare's world is *theoretically* perfectible, and suffering is caused by a falling-off from what might have been» (6). Damit ist man bei einer moralisierenden Deutung Shakespeares angelangt, – und sehr schnell auch einer unter stoischem Vorzeichen: «The

¹⁶ Strenggenommen verletzt Dido auch das *hospitium*, nämlich dadurch, daß sie sich nicht an ihre Zusicherung hält, den troianischen Gästen Hilfe für die Weiterfahrt zu gewähren (1,571: *auxilio tutos dimittam*). Gäste muß man auch wieder gehen lassen. Und wenn ein *hospitium* ein Freundschaftsbund ist, der Feindseligkeiten ausschließt, so ist es wiederum Dido, die den Bund bricht; sie stiftet die Feindschaft durch ihren Fluch, sie wird zur *inimica* (6,472).

¹ Frühere Arbeiten: *Dramatic suspense in Seneca and in his Greek precursors*, Diss. Princeton [1935] 1939; *The Stoic base of Senecan drama*, TAPA 79, 1948, 1–11; *Tragedy and moralism. Euripides and Seneca*, in: N. P. Stallknecht – H. Frenz (Hrsg.), *Comparative literature. Method and perspective*, Carbondale, Ill. 1961, 189–203 (rev. ed. 1971, 218–247 unter dem Titel: 'Two types of classical tragedy. The Senecan revolution' [unter Einbeziehung von 'From Oedipus to Lear']); *Major systems of figurative language in Senecan melodrama*, TAPA 94, 1963, 199–234; *From Oedipus to Lear*, ClJ 61, 1965, 49–57.

thought of *King Lear* is thus a product of grafting Renaissance Stoicism upon traditional Christian piety» (8). Eine der Hauptthesen des Buches ist suggestiv vorgezeichnet: Seneca als Wegbereiter resp. Begründer der 'moralischen Tragödie'.²

Eine 'Introduction to the Drama' (12–34) behandelt in knappen Umrissen Standardfragen der Senecaforschung wie Chronologie der Stücke, Bühnenaadequatheit, 'Quellen'- und Echtheitsfragen ('Octavia' wird Seneca abgesprochen, nicht dagegen 'Hercules Oetaeus'). Der Verf. zeigt in allen Fällen ausgewogenes Urteil und weise Zurückhaltung;³ methodisch verfährt er so, daß er exemplarisch charakteristische Positionen referiert und kritisch beleuchtet, wobei allerdings die Berücksichtigung überwiegend älterer Literatur nicht zu übersehen ist.⁴ Als Fazit ergibt sich: «The best evidence, then, indicates that the nine tragedies [...] were composed by Seneca for *recitatio* and that any sources used specifically are unknown» (29). Der entscheidende Punkt ist aber die Behandlung formaler und sprachlicher Besonderheiten: Als rhetorisch-deklamatorisches Erbe hat es zu gelten, daß in Sprache und Denken äußerste Spannung angestrebt wird, auch das Wuchern mit Gelehrsamkeit befrachteter Beschreibungen; insoweit orientiert sich P. nahezu ausschließlich an der Untersuchung von Canter.⁵ Weiter führt die Behandlung der 'Bildsprache'. Hier werden die Ergebnisse der früheren Arbeit 'Major systems ...'⁶ verwertet: Die «figurative language» ist in allen Stücken im wesentlichen die gleiche, das heißt: Alle Stücke behandeln die gleiche Thematik, «the mortal combat between passion and reason, irrationality and rationality» (32). Die Bilder erscheinen überwiegend in kontrastierenden Paaren mit positiven und negativen Implikationen und verweisen auf die Bereiche «control-unrestraint, security-insecurity,

² Dem deutschen Leser ist eine derartige Rekonstruktion wohl vor allem vertraut aus K. v. Fritz, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie* (urspr. 1955), Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962, 1–112; auf ihn wird erst später in anderem Zusammenhang verwiesen (81 mit Anm. 36; 100 mit Anm. 80; 195 Anm. 1), wie überhaupt die Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Literatur durchgängig sehr spärlich bzw. ausgesprochen interessegeleitet ist. P. beschränkt sich überwiegend auf Standard- und Sammelwerke, eher ältere als neue Literatur, bei einiger Präferenz für den englischen Sprachbereich. Besonders auffällig, daß jegliche Bezugnahme auf und Auseinandersetzung mit M. Landfester, Funktion und Tradition bildlicher Rede in den Tragödien Senecas, *Poetica* 6, 1974, 179–204 fehlt, obwohl dies doch bei P.s. eigenem Ansatz mehr als nahegelegen hätte.

³ Bei der leidigen Frage 'Bühnen-, Rezitations- oder Lesedrama?' ist die Überlegung besonders wichtig, daß der Nachweis von «theatrical features» nicht ohne weiteres für eine intendierte Bühnenaufführung in Anspruch genommen werden darf, vielmehr nur zeigt, daß die Stücke in einer «theatrical tradition» geschrieben sind (18).

⁴ Als Textgrundlage dient noch die alte Ausgabe von F. Leo, Berlin 1879 (der weitgehend auch die Edition in *The Loeb Classical Library*, 1917 u. ö. folgt); die Argumente für Bühnenaufführung werden anhand des Buches von L. Herrmann (Paris 1924) vorgeführt, Jüngerer fehlt z. T. (vor allem E. Paratore, W. Steidle, B. Walker, M. Rozelaar [vgl. jetzt L. Braun, *Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?*, *Res publica litterarum. Studies in the Classical Tradition* 5.1, 1982, 43–52 wie auch den Troerinnenkommentar von E. Fantham [1982]; s. hier 'Introduction' 34ff)); auch die ausführliche Auseinandersetzung von R. J. Tarrant (*HarvSt* 82, 1978, 213–263 und schon ders., *Seneca. Agamemnon*, ed. with a comm., Cambridge UP 1976, bes. 8–23) mit dem Problem der literarischen Tradition, in der Seneca steht, wird außer acht gelassen; jetzt auch J. Dingel, *Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte*, ANRW II 32,2, 1985, 1052–1099. – Vgl. o. Anm. 2.

⁵ H. V. Canter, *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*, Urbana, Ill. 1925.

⁶ S. o. Anm. 1.

bright-dark, clean-foul» (32), außerdem verknüpfen sie kosmische und menschliche Natur. All das zeigt den «Stoizismus» der Bildsprache und damit die durchgängige stoische Thematik der Dramen. Methodisch gesehen, ist dies eine – fast die einzige – Rechtfertigung für P.s stoisch-moralischen Deutungsansatz.

Wie problematisch ein solches Verfahren ist, vermag das in vergleichbarer Weise vorgehende umfangreiche Buch von J. D. Bishop⁷ zu zeigen, der die senecaische Sprache nun gerade politisch (anti-neronisch) 'decodieren' zu müssen glaubt. Interessant – in Konfrontation mit P. – ist die sich aus Bishops These ergebende Konsequenz: Es kann im Hinblick auf die Nachwirkung geredet werden von «value of the tragedies as moral criticism outside the code which was soon lost anyway» (411)! Eben hier hätte u. a. die Berücksichtigung der Arbeit von Landfester (s. o. Anm. 2; s. auch J.-A. Shelton, 'Seneca's *Medea* as mannerist literature', *Poetica* 11, 1979, 38–82) die literaturimmanente Genese und Entwicklung der Bilder stärker ins Bewußtsein rücken und damit vor voreiligen Schlüssen bewahren können.

So bestätigt auch ein Blick in die frühere Arbeit nicht nur, daß hier die Stringenz der geübten Methode noch zurückhaltender beurteilt wird, das stoische Deutungsraaster erweist sich auch als aufgrund eines angeblichen Konsenses der Forschung vorausgesetzt. Die Kriterien, die über Relevanz und Signifikanz der ermittelten «verbal patterns» entscheiden, lauten: «they [sc. die «verbal patterns»] are extensive and clearly related to dramatic ideas characteristic of Seneca's Stoic approach to tragic drama» ('Major systems . . .' 208; vgl. 199. 201f). Obwohl eine methodische Reflexion vermieden wird (erfragt wird «the relationship [!] between Seneca's figurative language and the system of his dramaturgy», 199), hat es ganz den Anschein, als habe das stoische Dramenverständnis die Priorität und strukturiere die Auffassung der «figurative language», das Moment der statistischen Häufigkeit fungiert allenfalls als Auswahlkriterium. Der Leser aber, vor allem der der Monographie, muß den Eindruck gewinnen, als liefere der 'Stoizismus' der Bildsprache den Schlüssel zum Verständnis der Tragödien.

Ganz konsequent wird dem Kapitel über 'Philosophical Drama' (73–131) eines unter der Überschrift 'Philosophy' (35–72) vorangestellt, Umfang und Bedeutung nach die Zentralkapitel des Buches. 'Philosophy' unternimmt eine Standortbestimmung Senecas als Philosoph. Das Buch geht also über das im Titel Angezeigte weit hinaus. Auch Senecas spanische Herkunft und die Biographie werden einbezogen – was Aufenthalt und Erfahrungen in Ägypten angeht, anregend, aber weitgehend spekulativ und auch abschweifend. Das Demonstrationsziel wäre leichter zu erreichen gewesen, doch goutiert man den Umweg. Der an der Standardliteratur orientierte Abriss der stoischen Lehre ist sehr allgemein gehalten, sein Telos ist wiederum der Aufweis der 'organischen Einheit' im Universum als stoisches Lehrstück, das sich in der «figurative language» der Dramen spiegele, bis hin zum nun auch stoischen Geschlechtsfluch: «Oedipus has to accept his fate as a necessary concatenation of causes» (50); die These: «'Indifferents' are a major theme of the drama» (55) sowie der Hinweis, für diese lasse sich eine große Zahl von Beispielen in «the traditional dramatic material» (55) finden, will dem Rez. nachgerade als ein Gewaltakt zur Integration der Dramen in das stoische System erscheinen bzw. scheint dem stoischen Deutungsanspruch geradezu entgegenzulaufen; schließlich wird natürlich der προλόγων im Vorausblick auf einzelne Dramenfiguren (Thyestes, Agamemnon der 'Troerinnen', Hercules) vorgestellt. Kernpunkt ist aber Senecas «Neo-Stoicism», der die Grundlage für die Interpretation der Dramen liefern soll. Überraschend wird dieser nicht aus dem Prosawerk entwickelt, sondern überwiegend aus Panaitios und vor allem Poseidonios und deren – oft hypothetischer⁸ –

⁷ Seneca's daggered stylus, Königstein/Ts. 1985; zuvor schon z. B. ders., *Seneca's Oedipus: Opposition literature*, ClJ 73, 1977/78, 289–301.

⁸ P. (61 Anm. 67) zeigt sogar eine gewisse Sympathie für I. Heinemann, nach dem Poseidonios

Rezeption durch Seneca. Der Grund ist klar: Will man die Dramen stoisch deuten, muß man den stoischen Rigorismus etwa in bezug auf Tugend und Laster oder den engen Begriff des 'Weisen' loswerden. Auch bietet sich die bekannte poseidonische 'dualistische Psychologie'⁹ rationaler und irrationaler Seelenkräfte im Blick auf die Affektdramen an: «Certainly his [sc. Posidonius'] psychological dualism implies the priority of curing the human soul of its natural evil and so leads directly to moralism» (65). Seneca setzt Poseidonios fort. Wie dort Realitäts- und Lebenserfahrung für die Ausbildung der philosophischen Position maßgebend waren, so bei Seneca: «To one degree or another, most of the stresses are related to the conditions of Neronian Rome» (67).

P.s durchgängiges methodisches Verfahren ist hier mit Händen zu greifen, und es ist wichtig, dies festzuhalten, ergeben sich doch die notorischen gravierenden Divergenzen der Senecaforschung zum großen Teil aus methodischen Vorgriffen. P. repräsentiert einen entschieden produktionsorientierten Ansatz: Herkunft, Biographie und Umwelt des Autors bedingen seine geistige Einstellung und damit sein literarisches Werk, senecaisches Denken liegt diskursiv in den philosophischen Schriften vor, folglich sind die Dramen 'stoisch' zu lesen. Das Gattungsspezifische tritt demgegenüber zurück. Es wäre hilfreich und um der Klarheit willen notwendig, diese methodische Vorentscheidung sich und dem Leser bewußt zu machen.

Der Abschnitt 'Philosophical Drama' wird eingeleitet von einer Besinnung auf den Umgang der Stoa mit Dichtung. Sie stellt im wesentlichen ein Referat der vorzüglichen Arbeit Ph. De Lacys über 'Stoic views of poetry' (AJPh 69, 1948, 241-271) dar. Doch wird man sich angesichts variierender Positionen konsequent auf Seneca selbst konzentrieren müssen, und De Lacys mehrfache Hinweise auf Senecas Sonderstellung in der Frage philosophischer Vereinnahmung von Dichtung werden von P. systematisch eliminiert. P.s These lautet, daß der dichterische Mythos als philosophisches *exemplum* zu lesen sei. Daß dies auch für Seneca gelte, wird durch De Lacys Abhandlung nicht mehr gedeckt. Also springen Egermann, Knoche und Mazzoli ein. Das Verfahren ist höchst eklektisch,¹⁰ eine tiefer dringende Auseinandersetzung findet nicht statt. Wenn dann aber die Funktion der *exempla* im Drama mit der poseidonischen «Theorie der Katharsis» verbunden wird (76), so gibt es dafür nicht nur keine Rechtfertigung, die These ist auch in sich selber brüchig.

Im einzelnen kann das hier nicht ausgeführt werden. Poseidonios' bekannte Definition *ποίησις δέ ἐστι σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θεῶν καὶ ἀνθρωπείων* (Diog. Laert. 7,60) steht im Kontext der kontrastierenden Definition von *ποίημα* als *λέξις ἕμμετρος ἢ ἔνρυθμος μετὰ (κατὰ)σκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα*.¹¹ Was läge näher – wenn man überhaupt einen Zusammenhang herstellen will –, als die Auslassungen des Diogenes v. Babylon und des Panaitios über Musik und das *καλόν*¹² mit dem *ποίημα*-Teil zusammenzurücken (vgl. auch Galen, De plac. 452,10ff)¹³ und die erzieherische Wirkung von Dichtung in erster Linie auf die 'formalästhetische'

die einzige zusammenhängende Quelle für Senecas Episteln darstellte (Poseidonios' metaphysische Schriften I, Breslau 1921, 159ff); berechnete Mahnung zur Vorsicht bei F. H. Sandbach, *The Stoics*, London 1975, 129f.

⁹ Skeptisch K. Reinhardt, s. v. 'Poseidonios', RE XXII, 1 (1953), 746.

¹⁰ Auf J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974, wird nicht eingegangen.

¹¹ Dazu R. Häußler, *Poiesis und Poiesis*, Forschungen zur römischen Literatur (Festschr. K. Büchner), Wiesbaden 1970, 125-137.

¹² Dazu De Lacy, a. O. 245ff.

¹³ Es ist unverständlich, wie P. 60 (vgl. 76) in bezug auf diese Stelle (= 168 E.-K.) ausgerechnet

Seite zu beziehen? Insofern ordnen sich Musik und Dichtung zusammen. Eine «purgative» Funktion von Dramen,¹⁴ eher aber eine 'Abstumpfungstheorie' oder 'Desensibilisierungstheorie' (denn die für das Nachlassen der Affekte maßgebenden Phänomene 'Sättigung' und 'Ermüdung' wird man nur zögernd in Anschlag bringen wollen) läßt sich nach Auffassung des Rez. für Poseidonios allenfalls aus der Kombination von Galen, De plac. 454, 5 ff mit Galen, De plac. 392, 11 ff; 402, 1 ff; 372, 3 ff (eventuell 397, 9 ff; 455, 1 ff) rekonstruieren; doch muß das alles höchst hypothetisch bleiben. Von einer 'apotreptischen' Konzeption findet sich dagegen keine Spur.

«Positive *exempla* [...] instruct the rational capacity [dabei waren Dichtung und Musik doch auf die irrationale Seelen-Dynamis bezogen!]. Negative *exempla* purify the nonrational capacities most effectively when they use the power of poetry homeopathically. They confront the 'patient' with the experience of his own symptoms, which is conveyed in the *exemplum*» (76). Dies hat nun ganz offensichtlich nichts mit einer Katharsis-, noch weniger einer 'Abstumpfungstheorie' zu tun. Poseidonios dürfte aber, soweit er uns aus Galen kenntlich wird, nicht exemplarische Handlungen und Verhaltensweisen, sondern durchweg furcht- und trauerauslösende Situationen im Auge gehabt haben, zum Zwecke einer Erweiterung des eigenen Erfahrungs- und Erlebnisbereiches.¹⁵ (Die poseidonische *ethologia* [Seneca, ep. 95, 65] sollte man hier aus dem Spiel lassen.) Als «best evidence» für die Verbindung von poseidonischer Katharsistheorie und senecaischem Drama gilt schließlich «the fact that Seneca's thinking about psychology and psychotherapy is essentially Posidonian and that most of his dramatic characters are apotropaic models» (76). Nicht nur, daß die Dramengestalten erst einmal als 'apotreptisch' zu erweisen wären (und aufgrund welcher künstlerischen Mittel?), der Begriff der 'Katharsis' schließt den des 'Apotreptischen' gerade aus! Katharsis involviert eine Ästhetik der Identifikation, 'apotreptisch' eine Ästhetik der Distanzierung. Ist ersteres auf emotionaler Ebene angesiedelt, so ist das zweite der deutenden Verarbeitung zuzuordnen. Beide Funktions- und Betrachtungsweisen sind strikt zu trennen. Womit auf poseidonischer Basis allenfalls zu rechnen wäre, ist – mit den durch die Überlieferungslage bedingten Vorbehalten – eine Ästhetik der Identifikation (ausgerichtet auf die nicht-rationalen Seelenkräfte), die in keiner Weise mit Kategorien wie 'protreptisch', geschweige denn 'apotreptisch' verrechenbar ist.

Senecas eigene Einstellung gegenüber Dichtung ist eher zurückhaltend. Auszuscheiden haben alle Äußerungen, wo es sich um die Bedeutung einzelner Dichterzitate oder -sentenzen handelt. Von Interesse kann nur Dichtung insgesamt in Relation zu (stoischer) Philosophie sein: und da bleibt die Differenz bewußt, Dichtung und Philosophie sind nicht kommensurabel. Ep. 33, 1 f: *Inaequalitatem scias esse, ubi quae eminent, notabilia sunt: non est admirationi una arbor, ubi in eandem altitudinem tota silva surrexit. Eiusmodi vocibus [gemeint sind die Sentenzen] referta sunt carmina, refertae historiae. Itaque nolo illas Epicuri existimes esse: publicae sunt ...* (vgl. ep. 8, 8). Dies spricht doch viel mehr gegen als für eine philosophische Verainnahme dichterischer Werke als ganzer (vgl. P. 74). Es ist unzutreffend, hier von «moral nature of poetry» zu reden. Auch ep. 108, 6 scheint von einem grundlegenden Wesensunterschied von Theater und Philosophie und der in beiden Sparten üblichen und sachgemäßen Rezeptionshaltung auszugehen, wenn auch in ep. 108, 8 ff wiederum dichterischen Sentenzen eine propädeutische philosophische Funktion zugesprochen wird (vgl. ep. 33, 6; 94, 27 ff), genauer: Die Reaktion des Publikums auf dichterische Sentenzen dient zum Erweis der allgemein vorhandenen latenten Bereitschaft zum Guten im philosophischen Sinn, und der Einsatz poetischer Elemente (*versus*) im philosophischen Kontext gilt als idealer Ausgangspunkt nachfolgender rhetorisch-philosophischer Belehrung. (Die emotionale Mobilisierung wird verstärkt dieser Stufe zugeordnet: ep. 108, 12.)

Dort, wo auf die Autorintention abgehoben wird, geht es darum, nicht *quid verissime*, sondern *quid decentissime diceretur*, kommt es nicht auf das *docere*, sondern das *delectare* an (ep. 86, 15,

von «a kind of homeopathic treatment» reden kann, wo es doch gerade um die Beeinflussung durch die der jeweiligen Art der zu Beeinflussenden entgegengesetzten Mittel geht.

¹⁴ Z. B. P. 60 mit Anm. 62; 76 mit Anm. 13: Berufung auf eine nur nebenbei gemachte und zurückhaltende Bemerkung A. A. Longs (Hellenistic philosophy, London 1974, 220) sowie der Hinweis auf die aus dem Nachlaß – ohne die vom Autor für eine Drucklegung geplanten ausführlichen Fußnoten und wissenschaftliche Vertiefung – herausgegebenen Martin-Lectures L. Edelsteins (The meaning of stoicism, Cambridge, Mass. 1966 [1968], 56 ff).

¹⁵ Vgl. Galen, De plac. 487, 10.

vgl. De ben. 1,4,5). Ansonsten ist Dichtung eine Art verlängerter Wirklichkeit¹⁶ (dazu gehört auch die vielberedete euripideische Bellerophongeschichte (?) in ep. 115,15, vgl. weiter ep. 120,20f), die nicht einer spezifischen Struktur und Intention verdankt wird, vielmehr – partiell (!) – vom Rezipienten fast beliebigen Erkenntnisinteressen unterworfen werden kann: und hier unterscheiden sich Philologe und Philosoph (ep. 108,24ff, vgl. ep. 88). Seine eigene Rezeptionshaltung als Philosoph hat Seneca in ep. 108,35 formuliert: *Sed ne et ipse . . . in philologum aut grammaticum delabar, illud admoneo, auditionem philosophorum lectionemque ad propositum beatae vitae trahendam, non ut verba prisca aut ficta captemus . . . , sed ut profutura praecepta et magnificas voces et animosas, quae mox in rem transferantur.* Doch läßt sich aus dem Prosawerk eine korrelierende poetische Theorie nicht gewinnen, auch nicht als Postulat.

So bleiben im Hinblick auf die Adaequatheit einer stoisch-philosophischen Deutung nur die Tragödien selber zu befragen. Entschieden ist auf die Differenz von werkimmanenter Ebene und deutender Verarbeitung hinzuweisen. Gewiß kann man über den intendierten Verarbeitungsmodus senecaischer Tragödien nachdenken, aber in dem Bewußtsein, daß damit eine neue Reflexionsebene betreten wird. Es wird dann nach den Mechanismen der Rezeptionssteuerung (der Wirkung auf und der Verarbeitung durch den Rezipienten) zu fragen sein, ob etwa das Werk seinerseits das gewünschte Verständnis präfiguriert (z. B. durch Vorführung 'poetischer Gerechtigkeit'), oder was sonst als legitime Begründung für die postulierte Rezeption zu gelten hat.¹⁷

In der Besprechung der 'Medea' (81 ff) findet sich eine der wenigen Stellen, wo P. im Vorübergehen erwähnt (89 mit Anm. 47), daß Zweifel an der stoischen Interpretation der Tragödien angemeldet worden sind, und er unternimmt, auf dieses Stück bezogen, einen kurzen Rechtfertigungsversuch (89f), der der genannten allgemeineren Rechtfertigung durch «figurative language» und angeblichen Konsens der Forschung zur Seite tritt. Die Passage ist interessant und könnte teilweise den Ansatz zu einem Forschungsprogramm liefern. «Neu-stoische Interpretation» werde durch «preoccupation with irrational psychology in the characters of Medea, Creon, and Jason» gefordert. Keine Frage, daß stoische Affektpsychologie in erheblichem Maße Anwendung findet, doch besagt die Beobachtung nicht mehr, als daß stoische Kategorien psychischer Wirklichkeitserfassung genutzt werden, – und diese sind deskriptiv-analytisch, geben also unmittelbar nichts für eine intendierte Wirkung aus, beschränken sich darüber hinaus auf spezielle Partien der Stücke. (Im übrigen ist es mehr als fraglich, ob in Creon und Jason Figuren zu sehen sind, die die «indifferents» Macht und physische Sicherheit überschätzen bzw. zu falschen Zwecken benutzen!) Anders steht es mit den folgenden Strukturmerkmalen: der Vernachlässigung des dramatischen Details (zugunsten eines «philosophical impressionism», was auch immer das heißen mag), der Integration oder

¹⁶ Zu weiteren Differenzierungen vgl. u. S. 116.

¹⁷ Aufschlußreich in diesem Zusammenhang und vielleicht weiterführend sind Beobachtungen, die E. Lefèvre in 'Versuch einer Typologie des römischen Dramas', Das römische Drama, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1978, 1–90, bes. 85 ff macht: «Im römischen Drama ist wie in der römischen Dichtung überhaupt zuallererst nach der den einzelnen Szenen zugrundeliegenden Idee, nach dem die konkreten Geschehnisse zusammenhaltenden abstrakten Band zu fragen [. . .]. Der Leser darf sich nicht einfach dem Gang des konkreten Geschehens anvertrauen [. . .], sondern ist aufgerufen, bei jeder einzelnen, [. . .] scheinbar konkreten Szene die Bedeutung derselben mitzubedenken» (a. O. 85). Im folgenden ist vom «über sich selbst hinausweisenden Charakter» römischer Literatur die Rede (a. O. 86). Hier kommt der durch den Leser konstituierte Sinn in den Blick, und es wäre systematisch nach den durch den Text bereitgestellten Hinweisen für eine solche Sinnkonstitution zu fragen.

Disintegration des Chors in die Handlung, je nach Bedarf, dem Argos-Thema als einer Art «external interpretation», Vorverweisen, die beim Hörer ständig das Bewußtsein der, wie P. meint, sich aus Medeas Wesen ergebenden Folgen wachhalten. Diese Technik signalisiere «that essentially the dramatist is communicating directly with the hearer rather than communicating through his construct of a semiautonomous dramatic world». Damit – und es ließe sich eine Reihe weiterer Elemente beisteuern – wäre der Vorrang des Demonstrativen, der Deutung vor der Entfaltung des dramatischen Geschehens erwiesen. Daß dieses gedankliche Moment, das die Illusion gleichsam 'verfremdende' Gespräch zwischen Autor und Hörer aber durchweg auf Philosophisches ziele (im Sinne: Bedenke die aus der Verfehlung stoisch-richtigen Verhaltens resultierenden Konsequenzen!), ist schwerlich zu verifizieren, würde in jedem Fall aber eine umfassende systematische Behandlung erforderlich machen.

Symptomatisch ist die Argo-Thematik im 2. und 3. Chorlied. P. stellt fest, «that she [sc. Medea] is the negation of the moral order realized most perfectly in the life of primitive man» (84). Aber das ist sie als *pretium* und *merces* der Argofahrt (V. 362f), die die eigentliche – bis in Gegenwart und Zukunft fortgesetzte und gesteigerte (V. 364ff) – Perversion darstellt. Medea wird, wie insbesondere das 3. Chorlied zeigt, einer Argumentationslinie integriert, nach der ihre Tat notwendige (strafende) Folge für den Betroffenen ist.¹⁸ Das heißt, das Interesse wird in diesem Kontext von dem subjektiven Handeln Medeas weg auf einen Zusammenhang gelenkt, in dem es funktionalisiert und unausweichlich erscheint, – nicht anders als wenn z. B. im 'Agamemnon' die Clytaemnestra-Psychologie in die Linie Troja – Mykene und den Tantalidenfluch eingebettet wird. Evoziert wird im einen wie im anderen Fall der Eindruck des im Rahmen der Dramenhandlung Unausweichlichen, Alternativelosen.¹⁹ (Eine ganz andere Frage ist es, ob die böse 'Urtat' hätte vermieden werden können oder sollen. Schwerlich jedenfalls läßt sich behaupten, der Dichter bediene sich der Chorlieder nur «in order to develop the model of Medea», 90.) Das der Stilform zu entnehmende 'Ecce' wäre demnach weniger auf das Verhalten der Personen und seine Problematik als auf den Aufweis von Weltgegebenheiten zu beziehen.²⁰ Zur Disposition für den sich der Wirkung der Tragö-

¹⁸ Daß «Medea's *ira* is an absolute evil commensurate with the absolute good of the universe» (P. 87), läßt sich gewiß nicht daraus herleiten, daß die anderen Argonauten vernichtet wurden, «but Jason should be spared» [gemeint ist V. 668f]. Da findet ein frommer, nur zum Scheitern verurteilter Wunsch des Chores seinen Ausdruck. Die Tatsache, daß Iason auf Befehl handelte, nimmt ihn keineswegs aus der Parallelität mit den anderen aus; das zeigt schon Hylas (V. 647ff) hinreichend deutlich.

¹⁹ Nachdrücklich verwiesen sei auf die Münchener Dissertation von V. Wurnig, *Gestaltung und Funktion von Gefühlsdarstellungen in den Tragödien Senecas*, Frankfurt/Bern 1982, bes. 12/13 Anm. 18; 194ff. – Daß etwa im 'Agamemnon' der Schatten des Thyestes sich schauernd distanziiert, auch kein Kausalnexus ausdrücklich festgestellt wird (K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974, 57f), ändert an dem Eindruck bevorstehender Unausweichlichkeit nichts. Der «sich mit Notwendigkeit vollziehende objektive Prozeß» der 'Phaedra' ist schon dem Artikel von E. Lefèvre, *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama* (urspr. 1969), *Senecas Tragödien*, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972, 343–375 zu entnehmen (mit abweichender Auswertung).

²⁰ Nicht umsonst ist durchgängiges Thema der Senecadramen der Sturz vornehmlich des Großen: z. B. Hf insgesamt (zur positiven Wertung des Hercules jetzt: O. Zwierlein, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung*, Ak. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. Geistes- u. sozialwiss. Kl. 1984, 6); Tro 1ff; Med 579ff; Ph 736ff. 959ff. 1123ff; Oed 110ff. 882ff; Ag 57ff. 612ff. 928ff; Thy 391ff. 596ff.

dien aussetzenden Hörer stünde nicht in erster Linie das vorgeführte situative Handeln, sondern sein eigener Umgang mit gegebenen Vorfindlichkeiten.

Im Grunde wäre es ja auch ein schwer erträglicher Gedanke, Medea nach dem Vorbild von 'De ira' Verzicht auf Zorn und gar aufgrund des Wissens um allgemeine Fehlbarkeit etwa stoische Gelassenheit anzuraten. Die Dramenwelt hat ihre Autonomie und ihre eigenen Gesetze, die keine anderen als die der üblichen, nicht stoisch geläuterten oder reformierten Wirklichkeit sind. Daß der reflektierende Stoiker eine Gegenwelt kennt, die diese Wirklichkeit aufzuheben vermag, steht auf einem anderen Blatt. Bleibt zu fragen, was die Senecadramen zu deren Konstituierung bzw. Evokation beizutragen vermögen: Zum einen, so scheint es, liefern sie ein Erfahrungspotential und fördern so die Weltbewältigung des Rezipienten (vgl. De ira 2,31; 3,25; De tranqu. an. 11,7ff), zum anderen machen sie in ihrer Ausweglosigkeit und ihrem Pathos die Notwendigkeit eines radikalen Lösungsversuches bewußt. Daß dabei nur sehr bedingt die Vorstellung der Identifikation (überhaupt nicht die der Katharsis) eine Rolle spielt, bestätigt Seneca ausdrücklich (De ira 2,2); denn offensichtlich kann szenisches Geschehen ja gerade deshalb zur Verdeutlichung des *impetus simplex*, des Vorraffekts, herangezogen werden, weil eine eigentliche Betroffenheit des Betrachters nicht gegeben ist, er sich des Spielcharakters bewußt bleibt. (Entsprechendes gilt für die Vergegenwärtigung historischer Ereignisse in der Lektüre.) Dies ist der Bereich, in dem natürliche Reaktionen stattfinden: Die *ratio* hat hier zunächst keine Wirkungsmöglichkeit, allenfalls *consuetudo* und *assidua observatio* (De ira 2,4,2). Die Überleitung in einen eigentlichen Affekt jedoch wird durch den besonderen (fiktionalen) Status des poetischen oder literarischen Werks verhindert, so daß sich die Möglichkeit, ja Notwendigkeit von Welterfahrung auf Distanz ergibt²¹ – einer intellektuellen Verarbeitung durch den Rezipienten ist damit der Boden bereitet, der 'Verweisungscharakter' oder 'Zeigegestus' der senecaischen Stücke integriert sich einer solchen Konzeption problemlos.²² In dieser indirekten Weise, auf der Ebene reflektierender Verarbeitung lassen sich die Senecadramen mit stoischer Philosophie vermitteln.

Wohin das werkimmanente stoische Deutungsraaster zu führen vermag, zeigt die Behandlung der 'Phaedra' (91 ff). Phaedra beruft sich auf eine Art Geschlechtsfluch (V. 124 ff), dazu P. (91): «If Seneca is interpreting the legend Stoically, he cannot mean [!] that Phaedra's obsession is strictly hereditary and the result of a divine curse». Lefèvres²³ 'Lösungs'vorschlag einer Inkonsistenz mit dem Stoizismus wird abgelehnt, besser: überboten (was aber in gewisser Weise schon bei Lefèvre angedeutet ist); es liege «figurativer» Gebrauch des Mythos vor, der Dramatiker sage «etwas Stoisches indirekt»: Es handele sich – stoischer Doktrin entsprechend – nicht um angeborene Schwäche bei Phaedra, sondern sie sei nach Meinung des Dichters auf «the environment of her birth and her inability to overcome it» (91) zurückzuführen. Auch wundert man sich, daß «annihilation and fragmentation of human personality» (95) ausgerechnet an Hippolytos demonstriert werden soll. Da der Akzent der Interpretation ganz auf stoischer Affektpsychologie liegt, kann P. mit den Chorliedern der *Phaedra* offensichtlich wenig anfangen (95 f).

Der 'Oedipus' muß zum 'crucial point' stoischer Deutung werden; P. 96: Oedipus «is as guilty as they [sc. Medea, Phaedra, Theseus] insofar as he fears and does not come to terms with the necessary train of events».²⁴ Daß Oedipus der «irratio-

²¹ Dem entspricht es auch, daß die senecaischen Stücke, was längst beobachtet ist, durchaus nicht das Mitleiden des Rezipienten provozieren. Man vergleiche nur den sophokleischen und den senecaischen 'Oedipus'!

²² Würde der Rezipient sich als Zuschauer oder Leser/Hörer ganz auf die Kunstwelt einlassen, so hätte die *consuetudo* gegenteilige Wirkung; sie wirkte im Sinne einer Verstärkung: De ira 3,8; 2,5,5; 2,20,2; ep. 7.

²³ 'Quid ratio possit? ...' 365 ff. Mit den «ungelösten Resten», die bei einer stoischen Deutung bleiben, wird wohl allzu oft gearbeitet.

²⁴ Differenzierter noch 'Major systems ...' 222 ff. – Aber daß Oedipus' Schicksalsangst keine

nality» ebenso schuldig sein soll wie Medea oder Phaedra (96 Anm. 68), scheint dem Rez. die Untauglichkeit des stoischen Deutungsansatzes aufzudrängen, – wie die Stoa in ihren nicht-analytischen, moralisch wertenden Elementen überhaupt denkbar ungeeignet ist, menschlicher Wirklichkeit gerecht zu werden. Am Geschlechtsfluch ist in diesem Fall nicht mehr vorbeizukommen, ebenso wenig an der Konzeption eines Verbrechen heraufführenden Schicksals.²⁵ Hätten sich Oedipus und Iocasta mit stoischer Gelassenheit darein fügen sollen, ist das die stoische Lehre, die aus dem Stück zu ziehen ist und im Schlußteil nahegelegt wird?²⁶ K. v. Fritz²⁷ hatte hier immer noch ein ungelöstes und unlösbares Problem gesehen; P.s Antwort ist durchaus unbefriedigend: «Presumably Seneca the Stoic would reply that the workings of the mechanism of Fate are not to be questioned and that the attitudes of Oedipus and Jocasta toward Fate are more significant morally than what Fate has in store for them» (101).²⁸ Gleichwohl gilt als eines der zentralen Anliegen des Stücks zu zeigen, «that Fate is a divine mechanism» (im stoischen Sinn). Stoisch wäre das Bemühen, zwar auch jede Art von *fatum* zu akzeptieren, aber durch – gelegentlich höchst mühsame – positive Rechtfertigung, nicht durch schlichten Verzicht auf Hinterfragen. Die Lösung scheint vielmehr wieder zu sein, daß das Stück ein alternativeloses Geschehen teils voraussetzt, teils vorführt, mit gleichfalls alternativelosen menschlichen Reaktionen, die allenfalls werkextern²⁹ – und das heißt aus radikal philosophischer, geradezu utopisch-idealistischer Sicht – außer Kraft zu setzen wären.

Auch die übrigen Dramen werden paraphrasierend 'stoisch' interpretiert (101–128); im einzelnen kann hierauf nicht eingegangen werden: In den 'Phoenissen' repräsentiert Antigona die stoische *virtus*, 'Thyest' zeigt die Titelfigur als *proficiens*, ähnlich wird der Agamemnon der 'Troerinnen' verstanden, Astyanax und Polyxena natürlich als positive *exempla*, der 'Agamemnon' gilt als «dramatization of Stoic insights into the moral significance of Fate and Fortune» (111). Agamemnon wird im Sinne Lefèvres als schuldig³⁰ aufgefaßt, der 'Sieg' der Troja-

Feigheit ist, hat schon G. Müller zu Recht betont (Senecas Oedipus als Drama [urspr. 1953], Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972, 376–401, hier 386). Sie ist voll berechtigt und signalisiert Furchtbarkeit und Bedrohlichkeit des Geschehens.

²⁵ Der 'Oedipus' ist mitnichten ein Gegenstück zu 'De providentia' (P. 101); *scelera* gehören nicht zum Arsenal des *fatum* (vgl. De prov. 6,1, wenn hier auch im subjektiv verantwortbaren Sinn gemeint).

²⁶ Daß Oedipus für sich in Anspruch nimmt, Apoll zu übertreffen (V. 1046), wird vernachlässigt.

²⁷ 'Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie' – s. o. Anm. 2 – 26 ff.

²⁸ Der *fatum*-Begriff ist es, mit dem die stoische Interpretation überhaupt nicht zurechtkommt, nicht nur im 'Oedipus'. Es ist verblüffend, wie sich die 'Lösungs'vorschläge ähneln. Selbst beim 'Hercules furens' läßt sich in der stoischen Deutung von C. Zintzen ('Alte virtus animosa cadit', Senecas Tragödien, hrsg. v. E. Lefèvre, Darmstadt 1972, 149–209) – die P. zur Grundlage seiner Ausführungen macht – ein bezeichnendes Phänomen beobachten: 178: «ein verhängnisvolles Schicksal, dessen moralische Seite aber nicht zur Diskussion gestellt wird, zusammen mit der fehlenden eigenen Erkenntnis des Helden»; das wird dann ganz zugunsten einer subjektiven Verschuldung zurückgedrängt: 208 f: «selbstverschuldet», «Spiel um Schuld und Sühne», «Beispiel menschlicher Verblendung» usw.

²⁹ Was nicht bedeuten soll, daß sich in den Stücken – vor allem in den Chorliedern – nicht Partien fänden, die in dieser Hinsicht gleichsam katalysatorische Kraft haben.

³⁰ Dabei wird das 1. Chorlied (mit den entscheidenden Versen 86 ff) zu einem wichtigen Beleg,

ner ist ein moralischer Sieg, Cassandra eine 'stoische Heroine'. (Und doch kostet sie den Rachetriumph frenetisch aus?) «Seneca does not make this attitude of resignation merely passive. He uses a spirited Cassandra to make it morally aggressive» (114) scheint eher mystifizierend zu sein. Die Schwächen des Stücks rühren daher, daß «Stoicism has priority over drama» (115). Solche und ähnliche Äußerungen, so geläufig sie fast schon sind, sprechen nicht gerade für die Richtigkeit des methodischen Zugangs. Die beiden Hercules-Dramen (der 'Hercules Oetaeus' gilt geradezu als Krönung des dramatischen Werks Senecas) werden zu Paradestücken der Vermittlung stoischer Moralphilosophie in poetischem Gewand: «Hercules moves from audacity, violence, madness, and egoism to rationality and altruism, from moral death to moral life» (121), und im 'Hercules Oetaeus' ist Hercules ein «human hero» (125), «a symbol of the mortal Neo-Stoic struggle between the vice of susceptibility to passion and the virtue of victory over this susceptibility» (125). Die vergleichsweise sympathische Zeichnung der Deianira rührt nach Auffassung P.s (123) vermutlich daher, daß ihre Leidenschaft nicht als chronischer Zustand anzusehen ist, sondern als «temporary insanity».

Die Zusammenfassung (128–131) hebt noch einmal explizit die nach P. wichtigste Absicht der Dramen hervor: Darstellung positiver und negativer *exempla* nach dem Konfrontationsschema Tugend – Laster. Die Dramenwelt ist nicht autonom, «but a system of moral communication between the dramatist and the audience» (129).

Nach einem Kapitel 'Declamation' (132–149), in dem vor allem an Hand von Seneca d. Ä. in Grundzügen die rhetorische Praxis und ihre Affinität zum Drama vorgestellt und – wieder charakteristisch 'produktionsorientiert' – in ihrer Bedeutung für die «senecaische Familie» herausgearbeitet wird, darüber hinaus etwas einseitig «psychological disorder» und moralisch-philosophisches Gedankengut besonders stoischer bzw. stoisierender Provenienz als für *suasoriae* und *controversiae* symptomatisch behauptet werden,³¹ behandelt P. die Seneca-Tragödien unter dem Stichwort 'Rhetorical Drama' (150–163). Da Rhetorik und stoische Philosophie im Vorausgehenden weitgehend zu einer Einheit zusammengeschweißt sind, ergibt sich nun gar keine zu entscheidende Alternative mehr: beides fällt zusammen, «hortatory purpose» (150) ist das einigende Band. Die Ausführungen über das rhetorische Moment fungieren eher als Anhängsel, die gedankliche Durchdringung ist nicht immer ganz konsequent. Das Stereotype der Figuren, das Outrierte und Hyperbolische, die Isolierung einzelner Zustandsbeschreibungen geht auf das Konto 'Rhetorik'. Demonstriert wird es, wenig systematisch und narrativ, an vier ausgewählten Passagen: Ag 108–225. Thy 885–1112. Oed 998–1061. Ag 720–774.

Im Abschnitt 'Reality and the Drama' (164–194) gibt P. eine lebendige Skizze des historischen Umfelds: Senecas politische Karriere, die Skandalgeschichten des Kaiserhofs werden mit leichter Hand und spannend erzählt, sogar einmal eine «amateur psychoanalysis» Neros gewagt (183 f), die Schrift 'De clementia' einigermaßen ausführlich dargestellt, Fragen der moralischen Glaubwürdigkeit Senecas berührt. Auf den letzten fünf Seiten erfolgt eine Bezugnahme auf die Tragödien. Skeptisch

doch ist da das genaue Gegenteil gesagt. Horaz, epo. 16,2: *suis et ipsa Roma viribus ruit* ist nicht vergleichbar, viel eher c. 2,10 u. ä.

³¹ Vgl. aber Seneca d. Ä., Contr. 1, pr. 8 ff. 23, außerdem 1,38; 1,7,17; 7, pr. 1; 7,6,20 (2, pr. 2).

gegenüber einer konkreten historisch-politischen Ausdeutbarkeit – da das philosophische Anliegen doch offensichtlich beherrschend sei – sieht P. wohl zu Recht den Realitätsgehalt der Stücke in einer allgemeinen Widerspiegelung der Zeitumstände: «The world of his [sc. Seneca's] drama and the world of his real life are essentially identical» (193), freilich wird dies dann wieder unter rein moralischen Aspekt gerückt: «a battleground of moral extremes» (a. O.). In diesem Sinne sei das Drama «deeply historical» (a. O.).

Das kurze Schlußwort (195–197) steht unter dem Titel 'Melodrama'. Senecas Drama ist «melodrama to the nth degree» (195). Für Seneca als Stoiker, dem die Welt wohlgeordnet ist, können Katastrophen nur aus dem Verhalten der Menschen resultieren. Also sind die Charaktere moralisch gesehen, im Kraftfeld von Tugend und Laster. 'Melodramatisch' wird eine solche Grundkonzeption durch die rhetorisch geprägte Form. Fazit: «When the Neo-Stoicism and the rhetoric are charged with the dramatist's own tortured and passionate life, the result is inevitably melodrama [...]» (197).

Ein Verzeichnis der in Kurzform zitierten Literatur (199f) und ein (Namen- und Sach-) Index (223–229) vervollständigen den Band.

Das Buch stellt, wie gesagt, eine angenehm zu lesende, weit ausgreifende und nützliche Einführung in Seneca dar. Es fordert allerdings den kritischen Leser, nicht nur wegen des bereits aus früheren Arbeiten bekannten dezidierten Standpunkts des Autors in der Frage stoisch-moralischer Deutung der Dramen³² (das gilt gerade auch im Hinblick auf ein nicht-fachwissenschaftliches Publikum). Die Schwäche des Buches macht zugleich seine Stärke aus: die Einseitigkeit kommt der Eindeutigkeit zugute. Der Leser wird sich zur Korrektur, zumindest Differenzierung des Bildes selbständig weiter umsehen müssen, vor allem in der weitgehend ausgesparten Literatur jüngerer Datums. So abgeschlossen, wie es hier erscheinen mag, sind die Fragen um 'Seneca tragicus' gewiß nicht, ganz im Gegenteil: Die Senecadramen sind nach wie vor eines der umstrittensten und damit auch spannendsten Kapitel lateinischer Philologie.

Bielefeld

Wolf-Lüder Liebermann

³² Vgl. die treffende Bemerkung bei O. Zwierlein, 'Die Tragik in den Medea-Dramen', Lit. wiss. Jb. Görres-Gesellsch. N.F. 19, 1978, 27–63 (nirgends von P. erwähnt), hier 42 zur «trivial-moralistischen Ausdeutung tragischer Dichtung». Mehr Toleranz und Offenheit als P. zeigen, zumindest in jüngerer Zeit, anscheinend auch die 'klassischen' Vertreter stoisch-philosophischer Deutung, vgl. z. B. E. Lefèvre, ANRW II 32,2 (1985), 1265 f. 1249 ff (bes. 1253). Interpretationsansätze, die an einem ungebrochenen Tragikbegriff festzuhalten suchen und damit Seneca in die Nähe der griechischen Tragödie rücken (u. a. G. Müller, Seidensticker, bedingt J.-A. Shelton, jüngst A. J. Boyle), treten bei P. überhaupt nicht in Erscheinung.