

SÉNÈQUE
LE TRAGIQUE

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS
PAR
WOLF-LÜDER LIEBERMANN, JACQUELINE DANGEL,
MARGARETHE BILLERBECK, HARRY M. HINE,
JESÚS LUQUE MORENO, ERMANNIO MALASPINA,
ERNST A. SCHMIDT, WERNER SCHUBERT

Entretiens préparés et présidés par Margarethe Billerbeck et Ernst A. Schmidt

Avec la participation de Claudia Wick

Index rédigé par Claudia Wick

FONDATION HARDT
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE
VANDŒUVRES – GENÈVE

Les premiers «Entretiens sur l'Antiquité classique» ont eu lieu en 1952, du 8 au 13 septembre. Dans l'avant-propos du volume où ils sont consignés, le Baron Kurd von Hardt en donne la définition. La voici: «Chaque année, au siège de la Fondation à Vandœuvre, auront lieu des 'Entretiens sur l'Antiquité classique', au cours desquels des spécialistes, représentant plusieurs pays, feront des exposés sur un domaine choisi et, au cours des discussions, procéderont à d'enrichissants échanges de vue.»

Conçue et mise au point par des savants tous aujourd'hui décédés – parmi eux Ludwig Curtius, Bruno Snell, Kurt von Fritz, Albin Lesky, Theodor Klauser, Olof Gigon –, l'institution s'est révélée viable. Cinquante fois, des savants de divers pays se sont réunis en été à Vandœuvre; les «Entretiens» ont été régulièrement publiés.

P 23197/50



1901492587

ENTRETIENS FONDATION HARDT CLASSIQUE
POUR L'ÉTUDE DE L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

ENTRETIENS
TOME I

SÉNÈQUE
LE TRAGIQUE

ENTRETIENS DE LA FONDATION HARDT CLASSIQUE
LE 14 SEPTEMBRE 1963
PAR M. J. G. LEWIS
REVISÉ PAR M. J. G. LEWIS
TRADUIT PAR M. J. G. LEWIS

Éditions préparées et publiées par M. J. G. Lewis, Fondation Hardt, Clarendon House, Cambridge

Avec la participation de Claude Lévi-Strauss

Traduit par Claude Lévi-Strauss

VANDOEUVRES - GENÈVE

1-3 SEPTEMBRE 1963

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

TOME L

SÉNÈQUE LE TRAGIQUE

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

WOLF-LÜDER LIEBERMANN, JACQUELINE DANGEL,
MARGARETHE BILLERBECK, HARRY M. HINE,
JESÚS LUQUE MORENO, ERMANNIO MALASPINA,
ERNST A. SCHMIDT, WERNER SCHUBERT

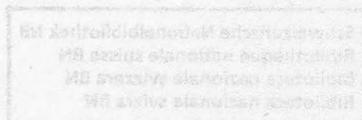
Entretiens préparés et présidés par Margerethe Billerbeck et Ernst A. Schmidt

Avec la participation de Claudia Wick

Index rédigé par Claudia Wick

VANDŒUVRES – GENÈVE

1-5 SEPTEMBRE 2003



ENTRETIENS SUR L'ANTROPOLOGIE CLASSIQUE

TOME I

SÉNÉGUE LE TRAGIQUE

HUIT EXPOSÉS SUIVIS DE DISCUSSIONS

PAR

WOLFGANG IFFERHANN, JACQUILINE DANZON
MARGARETHE BILFELDECK, HENRY M. HALL
JESUS LUQUE MORENO, ERICAN VO MALANINA
ROBERT A. SCHMIDT, WERNER SCHÜTTLER

Éditions Payot et Rivages en collaboration avec la Fondation Hardt et l'Institut de Sociologie de l'Université de Genève

Avec la participation de l'Office de la langue française

ISSN 0071-0822

ISBN 2-600-00750-4

TOUS DROITS RÉSERVÉS

© 2004 by Fondation Hardt, Genève

879/16

07/05

Schweizerische Nationalbibliothek NB Bibliothèque nationale suisse BN Biblioteca nazionale svizzera BN Biblioteka naziunala svizra BN
--

PRÉFACE

Depuis longtemps il avait été question de consacrer des Entretiens aux Tragédies de Sénèque. Ce projet n'aurait sans doute jamais vu le jour sans la détermination du Professeur Ernst A. Schmidt. Ce n'était donc que justice que le Comité scientifique de la Fondation Hardt lui confiât, ainsi qu'à la soussignée, la préparation et la direction de ces cinquantièmes Entretiens, qui forment avec ceux de 1991, consacrés à Sénèque et la prose latine, un diptyque, donnant à voir les multiples facettes de l'œuvre de cet auteur.

Les cinquantièmes Entretiens se sont déroulés dans des circonstances qui coïncident singulièrement avec la thématique des tragédies. De même que les héros de Sénèque tâtent de la fragilité du bonheur et se voient menacés dans leur existence, c'est ainsi qu'apparaissait en 2003 l'avenir de la Chandoleine. Vu les difficultés financières de la Fondation Hardt et le grand besoin de réforme de cette vénérable institution, on ne savait pas si les Entretiens pourraient continuer à se dérouler dans le cadre privilégié et le paysage romantique de la Chandoleine. Une année plus tard, tandis que le manuscrit de Sénèque le tragique est prêt à l'impression, les sombres nuages se sont dissipés, grâce à l'aide empressée de la Confédération suisse, du Fonds national suisse de la recherche scientifique, de la Loterie Romande, de fondations privées et de mécènes. Au seuil d'une réorganisation de la Fondation et de la première phase de rénovation de la Chandoleine, nous avons bon espoir de trouver tous les soutiens financiers nécessaires pour sauver cette institution.

Si les Entretiens et leur publication ont pu se réaliser sans restrictions, la Fondation le doit à un crédit généreux du Rectorat de l'Université de Genève et à une subvention de la Commune de Vandoeuvres, qui, depuis des années, soutient les activités de la Fondation Hardt. Les responsables de cette dernière apprécient à sa juste valeur ce fidèle appui.

Les exposés et discussions de Sénèque le tragique ont été préparés pour l'impression avec compétence et acribie par Bernard Grange, qui a non seulement assumé la charge des corrections, mais a eu encore à pénétrer les secrets d'un nouvel ordinateur. Madame Claudia Wick, libérée de ses obligations d'enseignement par mon prédécesseur, François Paschoud, a établi les index. La publication du volume leur doit, à l'un et à l'autre, bien plus qu'on ne peut ici l'exprimer.

*Margarethe Billerbeck
Présidente du Conseil de Fondation*

TABLE DES MATIÈRES

	Einleitung par Margarethe BILLERBECK et Ernst A. SCHMIDT	IX
I.	WOLF-LÜDER LIEBERMANN	
	<i>Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik</i>	1
	Discussion	49
II.	JACQUELINE DANGEL	
	<i>Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique</i>	63
	Discussion	106
III.	MARGARETHE BILLERBECK	
	<i>Senecas Tragödientext und seine Kritiker</i>	121
	Discussion	162
IV.	HARRY M. HINE	
	<i>Interpretatio Stoica of Senecan Tragedy</i>	173
	Discussion	210
V.	JESÚS LUQUE MORENO	
	<i>Los versos de Séneca trágico</i>	221
	Discussion	260

VI.	ERMANNIO MALASPINA	
	<i>Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca</i>	267
	Discussion	308
VII.	ERNST A. SCHMIDT	
	<i>Zeit und Raum in Senecas Tragödien. Ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik</i>	321
	Discussion	357
VIII.	WERNER SCHUBERT	
	<i>Seneca in der Musik der Neuzeit</i>	369
	Discussion	413
	INDICES	427

EINLEITUNG

Der Titel dieses Entretiens-Bandes, 'Sénèque le tragique' (als Übersetzung von *Seneca tragicus* ins Französische — wie bei allen Entretiens-Titeln üblich), besagt nicht, das sei sogleich angemerkt, dass die Veranstalter und Teilnehmer der Konferenz, in *Seneca philosophus* und *Seneca tragicus* zwei verschiedene Personen sehen (wie der Titel natürlich auch umgekehrt keine Vorentscheidung in der Frage der Identität der so bezeichneten Autoren eines philosophischen und eines tragischen Corpus bedeutet).

Die sog. Renaissance der Tragödien Senecas in der Wissenschaft, die nunmehr bereits seit einigen Jahrzehnten anhält und zögernd sogar die Theater erfasst — allein in Baden-Württemberg beispielsweise wurde 2001/02 der *Thyestes* auf zwei Bühnen aufgeführt, in Mannheim und in Stuttgart —, legte es dem für die Planung der Entretiens sur l'Antiquité classique zuständigen Comité scientifique der Fondation Hardt nahe, das tragische Œuvre des Römers im Rahmen der traditionellen Sommerkonferenz der Stiftung behandeln zu lassen. In acht Vorträgen sollte einerseits Bilanz gezogen werden; andererseits bestand der Wunsch, einige wichtige Probleme einer Lösung nähergebracht zu sehen. Man erhoffte sich zu zentralen Kontroversen deutliche Stellung, und auch zu Neuansätzen und Denkanstößen sei einzuladen. Der Vorschlag war 1998 im Comité von Ernst A. Schmidt eingebracht worden; da dem Gremium mit Margarethe Billerbeck eine Spezialistin der Forschung zu Senecas Tragödien angehört, beauftragte das Comité sie und Schmidt mit der Planung, Organisation und Durchführung solcher Entretiens.

Ein interessantes Schlaglicht auf die Entwicklung der Studien zu *Seneca tragicus* wirft die Vorgeschichte dieser Entretiens, die weder dem Vorschlagenden noch den anderen Mitgliedern des

Comité bekannt war und erst nach der Aufstellung der Einzelthemen und einer vorläufigen Teilnehmerliste zu ihrer Kenntnis kam. Ein Zufallsfund in Archivmaterialien brachte zutage, dass das gleiche Thema knapp zwanzig Jahre früher schon einmal vorgeschlagen, aber damals von dem Gremium noch abgelehnt worden war. William M. Calder III hatte 1981 ein Projekt eingereicht, das folgende Teilnehmer (in alphabetischer Reihenfolge) und Themen vorsah: Ludwig Braun (Frankfurt): *The Performance of Senecan Tragedy* — William M. Calder III (USA): *Political Opposition in the Tragedies of Seneca* — J.M. Croisille (Clermont-Ferrand): *Senecan Tragedy within the Context of Neronian Art* — Howard Jacobson (USA): *Horace, Ovid, and Vergil in the Tragedies of Seneca* — Eckard Lefèvre (Freiburg i. Br.): *Ritual and Cult in the Tragedies of Seneca* — Jaap Mansfeld (Utrecht): *What is Stoic about Seneca's Tragedies?* — Peter Lebrecht Schmidt (Konstanz): *The Relative Chronology of Seneca's Tragedies* — Bernd Seidensticker (Hamburg): *The Perversion of Greek Sources in Seneca*.

Man wird beim Studium des vorliegenden Bandes einerseits bemerken, dass sich die meisten Themen ähneln: Die Grundfragen sind also auch nach zwei Jahrzehnten die gleichen geblieben. Es ist daher wohl symptomatisch, dass die Beiträge in ihrer Mehrzahl explizit methodische und hermeneutische Überlegungen anstellen. Andererseits wird man einige Akzente neu gesetzt finden, indem jetzt auch Fragen der Metrik, der Textgeschichte und der Rezeption in der Musik einbezogen sind, während anderes, das durchaus die gleiche Aufmerksamkeit verdient hätte, angesichts der Beschränkung auf acht Beiträge nicht berücksichtigt ist. So wird man zu Recht die Behandlung von Themen wie Ritual und Kult oder Senecas Tragödien im Kontext neronischer Kunst vermissen.

Die einzelnen Beiträge und ihre Autoren sollen hier kurz in der Reihenfolge vorgestellt werden, in der die Vorträge gehalten worden sind und auch hier einander folgen.

Den Organisatoren stand fest, dass ein Überblick über die Interessen und Methoden der Forschung den Auftakt bilden

sollte. Wolf-Lüder Liebermann erschien der ideale Kandidat, nicht nur qua Spezialist zu Senecas Tragödien — die 1974 publizierte Heidelberger Dissertation *Studien zu Senecas Tragödien*, eine gewichtige Rezension von Norman T. Pratt, *Seneca's Drama* (1983) im *Gnomon* 1987, sein Beitrag über die Rezeption der Tragödien Senecas in der deutschen Literatur (in *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von Eckard Lefèvre, 1978) —, sondern auch, weil er sich wiederholt mit Methodenfragen und Problemen der Hermeneutik, Literaturkritik und -theorie befasst hat. Seine Analyse der zugrundegelegten Methoden setzt mit Regenbogens Studie (1930) ein und charakterisiert sie als einen kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Deutungsansatz, bei dem ästhetische Betrachtung und psychagogisch-pädagogische Erklärungsmuster zurücktreten, während das Historische und Anthropologisch-Psychologische sowie die Darstellung von Leidenschaften, Schmerz und Tod den Tragödien Senecas ihre mächtige Wirkung verliehen. Franz Egermann, "Seneca als Dichterphilosoph" (1940) und Theodor Birt (1911) werden als Gegenposition zu Regenbogen behandelt, indem bei ihnen die Dramen als lehrhafte Philosophie im Gegensatz zu Tragödie stehen. Die Elemente von Regenbogens Deutung und insbes. das von Wolf Hartmut Friedrich (1931) zugespitzte Problem der dramatischen Einheit geben der Forschung der folgenden Jahrzehnte ihre Fragen vor. Als neuen und im prägnantesten Sinn historischen Ansatz hebt Liebermann Lefèvres Typologie des römischen Dramas (1978) heraus, für die vor allem die freie Verfügbarkeit der von den Griechen übernommenen Gattungen charakteristisch sei. Senecas Dramen erwiesen sich zugleich als psychologisch, stoisch und politisch, mit wechselnder Dominanz eines dieser Bedeutungselemente. Ob nun 'politische' Deutung allein durch die Nichtberücksichtigung poetischer Vorlagen möglich wird oder nicht, so haben doch jedenfalls gattungsimmanent orientierte Betrachtungsweisen andere Aspekte stark gemacht und den Dramen ihren tragischen Charakter nicht abgesprochen, so etwa die als Gegenstück zu Lefèvres Typologie verstandene Studie von Seeck

(1978). Die Diskussion der *interpretatio Stoica* wiederum zeigt die Widerspenstigkeit des Mythos und des tragischen Sujets. Neuere Arbeiten betonen den literarischen Charakter der Tragödien, also die Rezeption der griechischen Tragödie, die Tradition des römischen Dramas, den römischen literarischen Hintergrund: Intertextualität oder Palimpsest werden die Leitkategorien. Liebermann schliesst kritisch: "Die Senecaforschung scheint mir von einer erstaunlichen Konstanz, aber auch von einer gewissen Rat- und Orientierungslosigkeit geprägt zu sein." Daher sei es um so wichtiger, "im hermeneutischen Sinn die eigenen [...] Verstehensvoraussetzungen zu klären", insbes. den Literaturbegriff.

Es waren vor allem ihre zweisprachige kommentierte Edition der Fragmente des Accius (Belles Lettres 1995) und ihr Aufsatz "Sénèque et Accius: continuité et rupture" (1990), welche die Gewinnung von Jacqueline Dangel für das Thema der literarischen Verbindungen Senecas mit griechischen und römischen Dramen und anderen Dichtungen wünschenswert machten. Frau Dangel stellt Seneca in den Kontext einer vielfältigen literarischen Tradition. Im Sinn der Quellenforschung in jedem Stück einer Pluralität heterogener Dichtungen verpflichtet, lässt sich der Dichter von diesem reichen Erbe zu Neuschöpfungen anregen. Indem er im Horizont mentalitäts- und kulturgeschichtlicher Veränderungen neue Figuren konstruiert, wird sein Drama existenzielle Hermeneutik. Neben der Tradition der Tragödie ist es vor allem die augusteische Dichtung, die seine Dramen als Palimpseste über einem komplexen Geflecht von Vortexen erscheinen lässt. Das wird in dem Beitrag illustriert und jeweils für die Interpretation senecanischer Szenen oder Passagen fruchtbar gemacht im Blick auf die *Aeneis* (*Aen.* 2,241-245 auch als *window-reference* auf Ennius, *Andromacha* S.87-93 Jocelyn), auf die horazische Lyrik, auf den Elegiker Ovid (sowie Catull, c.64) und damit auf das Tragisch-Rhetorische in der Elegie, auf die Verbindung von Accius und stoischer Philosophie in der Darstellung von *ira* und *furor*. Der senecanische Botenbericht erweist sich vor dem Hintergrund der tragischen Konvention

als ein Bauteil der Stücke, der die Imagination des Zuschauers durch die Macht seiner Bilder so bewegt, wie es die weniger bildhafte Rhetorik der Dialoge nur durch die szenische Präsenz erreicht. Der nichtparänetische Charakter der 'Grammatik der Leidenschaften' wird an der starken Theatralik, der Dichte der szenischen Effekte erkennbar. Die physische Fragmentierung (Verstümmelung, Zerstückelung) wird zum sichtbaren Reflex der fragmentierten Seelen. Auch bei den Chorliedern erzeugt das visuell-auditive Spektakel einen dramatisch-emotionalen Effekt, wie er einem philosophischen Traktat fehlt.

Margarethe Billerbeck kann im Vorwort ihres monumentalen Kommentars zum *Hercules furens* (1999) sagen, dass sie sich seit über zwanzig Jahren mit den Senecatragödien beschäftigt. Genannt sei hier nur ihre Studie *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen* (1988). Ihr Beitrag in diesem Band geht aus ihrer Arbeit an einem *Repertorium der Konjekturen in den Seneca-Tragödien* hervor, das sie mit Mitarbeitern in langjähriger Sammelmühe erstellt hat und das demnächst erscheinen wird. Als Dienstleistung für Kommentatoren und spätere Herausgeber gedacht, gewähre es zugleich Einsicht in die Textgeschichte eines halben Jahrtausends und lehre es "Bescheidenheit gegenüber dem Anspruch, dass der moderne Editor einen antiken Text je wieder in seinem ursprünglichen Wortlaut herstellen" könne. Der Beitrag, der seine Illustrationen meist aus der *Medea* bezieht, lässt auf einen Überblick über die wichtigsten Ausgaben und ihren Beitrag zur Textkritik, von der Ascensiana 1514 (Jodocus Badius Ascensius) über die Editionen der Niederländer im 17. Jh. zu Friedrich Leo und den Ausgaben des 20. Jhs. mit einer abschliessenden Charakterisierung des Oxfordtexts von Otto Zwierlein von 1986 einen systematischen Teil folgen, der den Umgang mit den umstrittensten kritischen Eingriffen, der Versumstellung, der Diagnose von Versausfall sowie der Athetese, d.h. der Echtheitskritik (Diagnose einer Interpolation bis hin zur Interpolationsjagd im 19. Jh.), in den Ausgaben vergleichend in den Blick nimmt. Ergänzend treten ein specimen des Repertoriums, die Verse 1-115 der *Medea*,

und eine Tabelle zur Zahl der Konjekturen (von Poggio bis Watt 1996) zum gleichen Stück in den Ausgaben von Leo (1879) bis Hine (2000) hinzu.

Harry Hine, der Herausgeber von Senecas *Naturales Quaestiones* bei Teubner 1996 (zeitgleich *Studies in the Text of Seneca's Naturales Quaestiones*) und Autor eines Kommentars (mit Text und Übersetzung) zur *Medea* (2000) war wie kaum ein anderer für das Problem der stoischen Interpretation der Stücke Senecas prädisponiert. Er führt in seinem Beitrag zunächst das Gedankenexperiment einer epikureischen Interpretation durch, wozu er die *Phaedra* auswählt. Es zeigt sich, dass eine solche Analyse in der Tat möglich ist, freilich nicht in dem Sinn, dass sich eine epikureische Intention nachweisen liesse, sondern nur, dass eine epikureische Diagnose des Stückes sich nicht unüberwindlichen Schwierigkeiten konfrontiert sähe. Diese epikureische Diagnose unterscheidet sich methodisch nicht von den meisten stoischen Interpretationen, die demnach nicht eigentlich den Nachweis stoischer Intention führen, sondern nur eine stoische Diagnose liefern. Jedes philosophische System, das Situationen und Entscheidungen des realen Lebens analysieren kann, ist auch in der Lage, dies für fiktionale Literatur zu leisten, ohne dass damit impliziert ist, diese Philosophie hätte das literarische Werk beeinflusst. Hine behandelt dann in kritischer Analyse einige der problematischen Verfahrensweisen stoischer Interpretationen: Stoischen Bedeutungen im Text wird vor nicht-stoischen, stoischem Einfluss vor nicht-stoischem der Vorzug gegeben, komplexe moralische Probleme werden vereinfacht. Wenn sich anti-stoische Interpretationen ebensowenig plausibilisieren lassen, so heisst dies dennoch nicht, dass man auf Interpretationen verzichten müsse, die moralische Fragen stellen.

Fragen der Metrik Jesús Luque Moreno zu übertragen lag nahe, weil er einerseits ein ausgewiesener Spezialist in der Erforschung antiker Metrik und Metriker (obwohl es eigentlich unmöglich ist, einen einzelnen Titel als besonders wichtig auszuwählen, sei doch genannt: *Evolución acentual de los versos*

éolicos latinos, 1978), andererseits ein Kenner der Tragödien Senecas ist, die er in spanischer Übersetzung vorgelegt hat (1979). Nach Konstatierung einer Annäherung an den Isosyllabismus bei den jonischen Versen und der strengen Beibehaltung der horazischen Neuerungen bei den äolischen Versen diskutiert Luque Moreno zunächst kritisch die Verbindung der senecanischen Versifikation (insbes. ihrer Neuerungen) mit der in Rom von Varro eingeführten und am neronischen Hof von Caesius Bassus vertretenen derivationistischen metrischen Theorie der *procreatio metrorum*. Er untersucht dann den Einfluß der Sprache, nämlich des Drucks der syllabisch-akzentuierenden Struktur des Lateinischen auf das griechische prosodische System der Quantitäten, der zu dessen fortschreitender Schwächung führte. In Senecas Dramen geht es um die häufige Übereinstimmung von syntaktischer Grenze und metrischem $\kappa\omega\lambda\omicron\nu$ in den jambischen Trimetern also der sprachlichen Festlegung dieser metrischen Gliederung, und um das damit einhergehende häufige Fehlen der Koinzidenz von syntaktischer Einheit und metrischer Periode. Eine solche semantisch-syntaktische Autonomie metrischer Einheiten lässt sich auch bei anderen Versen feststellen. Für viele metrische $\kappa\omega\lambda\alpha$ sind feste Muster syllabisch-akzentuierender syntaktischer Einheiten zu beobachten bis hin zu identischen syllabisch-akzentuierenden Mustern für verschiedene metrisch-quantifizierende Einheiten. In den polymetrischen Chorliedern beruht die neue Kombination metrischer $\kappa\omega\lambda\alpha$ auf deren 'Befreiung', die wiederum eine Folge ihrer syllabisch-akzentuierenden und syntaktischen bzw. Wortstruktur ist. Für diese in Senecas Dramen anzutreffende Etappe einer natürlichen Evolution römischer metrischer Praxis soll indes der mögliche Einfluss metrischer Theorien nicht vollständig geleugnet werden.

Ermanno Malaspina kam für das Thema des historischen Hintergrundes bzw. des politischen Bezuges der Senecatragödien wegen seiner kommentierten kritischen Ausgabe von *De clementia* (2001) in das Visier der Organisatoren. Sein Beitrag zur politischen Gedankenwelt und geschichtlichen

Erfahrung im tragischen Œuvre Senecas sucht einen neuen Weg zwischen den traditionellen Fragen nach politischen Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse und Situationen einerseits und der Untersuchung der Topik zu Macht und Moral andererseits. Nach einer lexikalischen Skizze untersucht Malaspina die einzelnen Tragödien jeweils in der Reihenfolge des Etruscus im Blick auf fünf Komplexe, wobei er den Fragenkatalog in drei Studien Cesare Lettas zur politischen Gedankenwelt der philosophischen Schriften Senecas an die tragische Dichtung anpasst: Monarchie und Tyrannis, Monarchiekritik und Ablehnung politischen Lebens, Beziehungen zwischen Göttern/Fortuna und König/Tyrann, Stimmen der Ratgeber. So sehr die politische Reflexion einen zentralen Aspekt aller Tragödien darstellt, so sehr sie immer ethisch orientiert ist, so haben doch alle Stücke in den genannten Themen und Motiven ihre eigene Physiognomie. Der fünfte Problemkreis, historische Anspielungen und Datierung der Stücke, klärt Fragen der Methode bzw. zeigt die Grenzen der möglichen Resultate auf. Eine konkrete politische Motivation der Tragödien lässt sich nicht erschliessen. Darauf zeichnet ein Abschnitt die Wandlung der politischen Vorstellungen in Senecas Prosawerk nach, unter Hervorhebung von *De clementia*. Die Entwicklung seines politischen Urteils im tragischen Œuvre, betrachtet als Zunahme des Pessimismus, sieht Malaspina mehr oder weniger in Entsprechung der Reihenfolge der Stücke im Etruscus.

Ernst A. Schmidt hatte seine Anregung zu diesen Entretiens nicht als Antrag auf eigene Organisation und Teilnahme verstanden, da er seine Kompetenz kaum als ausreichend ansehen konnte und zum Zeitpunkt des ersten Vorschlags noch keine einzige Publikation vorlag. Inzwischen sind zwei Artikel erschienen (zum Aparte in *RhM* 143 [2000], 400-429; zum dramatischen Raum in *WS* 114 [2001], 341-360); ein dritter zur Physiognomie der senecanischen Tragödie ist im Druck. Schmidt hat aber den Auftrag des Comité, sich an der Planung und Leitung zu beteiligen, gern übernommen, als sich Frau Billerbeck bereit fand, mit ihm ein Organisationsduo zu bilden. Daraus

folgte dann auch die Übernahme eines Beitrags. Bei der Bearbeitung des ausgewählten Themas, der dramatischen Technik des senecanischen Theaters, zeigte sich einerseits, dass eine vollständige Behandlung im Rahmen eines Vortrags nicht zu leisten war, und andererseits, dass die Einsichten zur dramatischen Zeit die Neubehandlung des dramatischen Raums in dem Sinne nach sich zog, dass die Positionen des genannten Aufsatzes zu diesem Aspekt korrigiert oder radikalisiert werden mussten. Die These des Beitrags besagt, dass die geschlossene und einheitliche Handlung der Dramen Senecas sich nicht in den Einheiten physikalischen Raumes und physikalischer Zeit in pragmatischer Kausalfolge vollzieht, sondern einen einheitlichen Bedeutungs- und Zeichenraum um sich herum entwirft, von dem sie wiederum gedeutet wird, und die Folge der Akte entweder kein zeitliches Früher-und-Später darstellt und selbst scheinbare zeitliche Simultaneität nicht als solche, sondern als Bedeutungsfolge zu verstehen ist, oder ein durchaus gegebenes Früher-und-Später nicht die vorrangige Motivation der Szenenfolge abgibt und vielmehr der Geschehensdeutung dient.

Mit Werner Schubert konnte für die Rezeption Senecas in der Musik ein Gelehrter gewonnen werden, der einerseits mit der Literatur der frühen Kaiserzeit vertraut ist (vgl. die Monographien *Jupiter in den Epen der Flavierzeit* 1984 und *Die Mythologie in den nichtmythologischen Dichtungen Ovids* 1992) und der andererseits seine Spezialkompetenz in Rezeptionsgeschichte, Musik und insbesondere der Antikerezeption in der Musik mehrfach unter Beweis gestellt hat. Von seinen vielfältigen Arbeiten auf diesen Gebieten führen wir hier nur den Aufsatz in *Antike und Abendland* 29 (1983) über Strawinskys Opern-Oratorium *Oedipus Rex* zum Libretto von Jean Cocteau in der lateinischen Übersetzung von Jean Daniélou an. Da Seneca in der Musikgeschichte und -wissenschaft praktisch keine Rolle spielt, betritt Schubert mit seinem Beitrag in diesem Band Neuland. Er kann zeigen, dass für die Opera seria, wie sie sich aus der Pastorale und der Schauspielmusik zu wiederaufgeführten antiken Dramen entwickelt, Senecas Dramen katalysatorisch

gewirkt haben. Das gilt sowohl für den Antagonismus von Vernunft und Affekt (wobei neben den Tragödien als prägendem Hintergrund auch an Prosaschriften wie vor allem *De clementia* zu denken ist), für Strukturhomologien und für die Stoffwahl sowie für typische Szenen wie insbesondere die Geisterbeschwörung. Daneben dienen die für echt gehaltene *Octavia* (vgl. Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*) und seine *Medea* (z.B. Friedrich Wilhelm Gotters Libretto zu einem Melodram *Medea in Korinth* von 1775) als Prätexte für Opernlibretti. Aus dem zwanzigsten Jahrhundert schließlich lassen sich einige Kompositionen zu senecanischen Texten vor allem aus der *Medea* und den *Troades* nennen.

Die Veranstalter hoffen, dass die Beiträge und die im Geist des sachlichen Engagements und des wechselseitigen Respekts vor der jeweiligen Interessenrichtung, der Problembeschreibung und dem analytischen wie hermeneutischen Ansatz und Resultat des zu erörternden Beitrags geführten Diskussionen auf die weitere Erforschung und Erklärung der Tragödien Senecas klärend, anregend und bereichernd zu wirken vermögen.

Margarethe BILLERBECK
Ernst A. SCHMIDT

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 folgereehte 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 "Hal tung", 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 "uraltem 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.

Verfehlt es 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 Leidenschaften" emotional ergreifen zu lassen.¹⁸

In allen Fällen geht es deutlich um eine 'Rettung' der Senecatragödien,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 Senecatragödien (= "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-STREUVENS, "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 Senecatragedien 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 Senecatragödien 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 senecaïschen 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 Professore 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. LEFÈVRE, "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. GORDESIANI (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 *Pervertere. 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 'Behrenden' 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 *Hippolytus*gestalt 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 *HSPb* 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 Tragödiertextes 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 zugrundegegangenen 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. LEFEVRE (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-apotroptisch —, 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 Prosaerwerk 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. ARICO, "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 "ungeheuren, zweifellos schuldhaften Leidenschaften der Medeen, Phaedren, Klytemnaestren [sic] und des Atreus... werden ebensowenig wie ungeheuerer 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 Senecatragedien 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), 241 ff.]; 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, *Senecan 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. *Pervertere. 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 Erörterung 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 Requisite 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 Senecatragedien (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 Senecatragödien 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 Senecatragödien 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 Tragödien 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 & MCEL DUFF (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 *ira*, 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 Perversionsmoment erheblich stärker geworden ist. Anders gelagert, 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 prononciierter 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, wahren 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 *Sénèque. 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 Senecatragedien 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 'furor'", 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 Senecatragedien 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 Senecatragedien 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 Kunstkritik, -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 Gadamerischer 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 Seneca-tragödien", "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 Gadammers 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 apotropatico), 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 mittelbar 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).

II

JACQUELINE DANGEL

DEVANCIERS GRECS ET ROMAINS DE SÈNÈQUE LE TRAGIQUE

Le premier devancier de la tragédie antique est le mythe d'éternité. Sénèque en hérite seulement la matière au terme d'un long et complexe itinéraire. Le mythe qui enferme ses héros dans un rôle auquel ils ne peuvent se soustraire¹ est plus précisément encore capable d'une fonction tragique: il tient lieu d'inéluctable, voire de Destin. La tragédie mythologique est ainsi vouée à donner à voir des personnages dont le futur de l'action en cours est conjointement évocation d'un passé préétabli, connu et interchangeable.

Il reste qu'intégré à une tragédie le mythe atemporel entre dans une temporalité, le temps dramatique de l'histoire. On notera qu'Aristote (*Po.* 8-11, 1451 a-1452 b) inscrit de fait les sujets tragiques dans le *muthos*, dont la vraisemblance inclut une historicité tragique, celle notamment de guerres archaïques et douloureuses, comme la Guerre de Troie et la Guerre de Thèbes. Dans le mythe, de nature itérative, s'inscrit une chronologie événementielle.

De fait, de nature chronologique et, plus exactement encore, épisodique, la tragédie est destinée à donner à voir ce moment particulier qui est celui du plus grand malheur survenant dans l'existence d'un personnage: si atemporel et extraordinaire qu'il

¹ On peut se reporter en ce domaine à G. MAZZOLI, "Les prologues des tragédies de Sénèque", in *Rome et le Tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, in *Pallas* 49 (1998), 122.

soit, le héros tragique est frappé par une catastrophe inouïe qui le conduit de la vie à la mort. Actes et scènes progressent en ce sens, qu'ils suivent un continuum linéaire ou qu'ils résultent de péripéties complexes. Plus précisément encore, Aristote (*Po.* 18, 1456 a 10-20) définit la tragédie comme un fragment d'épopée. Rome poursuit son héritage, dès la période républicaine. En effet, par-delà des variantes singulières, Lucilius, Accius et Varro en reprennent les données: distinguant *poesis* de *poema*, ils opposent ainsi l'épopée ou *argumentum perpetuum* à la tragédie, forme restreinte et extrait de la précédente.²

Le héros tragique est alors d'autant plus pathétique qu'il est appelé à 'revivre', dans la progression temporelle d'une action dramatique, l'éternel recommencement d'une même fin, sans appel. Quelle que soit l'époque et le lieu, dans l'Athènes classique comme dans la Rome impériale, la tragédie montre les mêmes récurrences de malheur fondant les histoires d'Atrée et Thyeste, de Clytemnestre, Agamemnon et Cassandre autant que des Troyennes, d'Oedipe et Jocaste ainsi que des Phéniciennes, de Phèdre, Thésée et Hippolyte, d'Hercule frappé de folie au retour des enfers.

Pourtant force est de constater que l'écriture et la réception de ces mêmes histoires diffèrent selon les époques et les auteurs. Le mythe des tragiques grecs et latins et, plus particulièrement, de Sénèque, peut ainsi être en même temps itératif et différencié, universel et singulier.

D'une manière plus générale, on soulignera que le mythe est évolutif, au point d'être malléable: capable de multiples bourgeonnements, il admet, sinon dans sa trame majeure, tout au

² Sur tous ces points, voir J. DANGEL, *Accius. Œuvres (Fragments)*, CUF (Paris 1995), 384. LUCIL. 338-340 M, 341-347 M = 9, 2 et 3 Charpin: (2) *non haec quid valeat quidue intersiet illud / cognoscis. Primum hoc quod dicimus esse poema, / pars est parua poema...*; (3)...*epistula item quaeuis non magna poema est; / illa poesis opus totum, tota Ilias una / est, una ut "Annales Enni, atque opus unum / est, maius multo est quam quod dixi ante poema.* Voir aussi VARRO *Men.* 398 Buech.: *poema est lexis enrythmos, id est uerba plura modice in quandam coniecta formam, itaque etiam distichon epigrammation uocant poema; poesis est perpetuum argumentum e rhythmis.*

moins dans ses réseaux secondaires, de nombreuses variantes. Simples dérivations ou franches déviations, ces modifications contribuent à changer le contexte et, de ce fait, tout ou partie de la signification. Le processus commence avec les Tragiques grecs, qui réorientent le déroulement de l'histoire mythique pour servir un dessein plus tragique autant que cathartique. On peut en illustrer le principe avec le personnage de Phèdre, qui a donné lieu à une véritable recomposition, dont Sénèque ne fera que poursuivre le processus.

Euripide est le premier à revisiter le mythe de cette malheureuse héroïne qu'Homère (*Od.* 11,321-327) cite dans le catalogue des femmes damnées. La révision qu'il présente est d'autant plus intéressante qu'elle est contradictoire. Il écrit en effet une première pièce, *Hippolyte voilé*. Si la reconstruction en est difficile, du fait qu'on n'a conservé de cette tragédie que de maigres fragments (19 fragments totalisant 41 vers), on sait que cette pièce a été mal reçue: elle aurait choqué par son impudence. Aristophane s'en fait l'écho, dans les *Grenouilles*, 1043: Euripide, qui est confronté à Eschyle, se voit reprocher la peinture d'une "Phèdre prostituée". On connaît certes le caractère malveillant de la comédie ancienne à l'égard de ce tragique, si bien que l'allusion pourrait être calomnieuse. Pourtant la découverte du *Papyrus de Michigan* (6222, frg. B et A), si discutable que reste ce document, est propre à confirmer deux données: l'idée d'une séduction malsaine de Phèdre à l'endroit d'Hippolyte; le fait que Thésée découvrirait cette perversité au prix d'un piège tendu par lui-même, — soit sous les traits d'un faux Hippolyte "voilé".³ On peut seulement s'étonner de la réaction hostile du public d'Euripide, dès lors que le motif est connu du mythe étologique. Il s'agit du *Potipharmotiv*,⁴ dont les variantes

³ Voir Euripide. Tome VIII, 2^{ème} partie: *Fragments*. Edd. François JOUAN et Herman VAN LOOY, CUF (Paris 2000), 227 et 235-238.

⁴ Voir *Euripides. Hippolytos*. Edited with Introduction and Commentary by W.S. BARRETT (Oxford 1964), 7; B. BEUGNOT, "Phèdre", in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. par P. BRUNEL (Monaco 1988), 1155-1163; F. JOUAN,

parcourent aussi bien l'épopée que la tragédie grecques: comparables à Hippolyte victime de sa belle-mère sont, par exemple, Pélée,⁵ Bellérophon, Phénix ou Phrixos, fils d'Athamas.⁶

La *Phèdre* de Sophocle, de peu postérieure à celle d'Euripide, semble être une réponse potentielle à cet échec. Les 13 fragments, comptant 32 vers, rendent une nouvelle fois la reconstruction difficile. Cependant, comme il est possible de le déduire du titre même, Sophocle choisit de s'intéresser au personnage non plus d'Hippolyte, mais à celui de la reine. Et, alors qu'Aristote souligne que Sophocle idéalise ses personnages (*Po.* 25, 1460 b 33), on peut supposer que la Phèdre sophocléenne devait subir un malheur extrême capable de la rendre digne de pitié, de sorte qu'elle ne pouvait être entièrement mauvaise.⁷ Plaide en ce sens cet ajout apporté par Sophocle à l'argument: la descente de Thésée aux enfers, qui vise à justifier l'attitude de Phèdre. La reine paraît de fait doublement autorisée à aimer Hippolyte: son époux, parti pour aider son ami Pirithoos à enlever Perséphone, l'a abandonnée; et on le croit mort, comme le donnent à entendre deux fragments, 686 et 687 Pearson.⁸

Mieux encore: Euripide, dont la déconvenue due à son premier *Hippolyte* est attestée,⁹ reprend un peu plus tard le sujet dans *Hippolyte couronné*, comme il le ferait d'une controverse. Pour ce faire, il procède à une autre re-visitation du mythe:

"Femmes ardentes et chastes héros chez Euripide", in *SEJG* 31 (1989-1990), 187-208.

⁵ Ce sujet a été traité par Euripide dans *Pélée* (cf. Aristophane, *Nub.* 1153-4); par Sophocle dans *Pélée* et les *Phthiotides*, et il a peut-être été évoqué dans la tragédie d'Accius, *Les Hellènes* (voir mon *Accius*, 289).

⁶ Voir mon *Accius*, 345 (même si Accius n'a vraisemblablement pas traité ce sujet dans *Athamas*).

⁷ ARIST. *Po.* 12, 1452 a et 14, 1453 b.

⁸ *Frg.* 686 et 687 P = fr. G et H B; W.S. BARRETT, *op.cit.* (*supra* n.4), 12 n.1 et 24. Juridiquement il n'y a ainsi ni adultère ni inceste.

⁹ L. Annaei Senecae *Phaedra*. — Sénèque. *Phèdre*. Édition, introduction et commentaire de P. GRIMAL, Coll. Érasme (Paris 1965), 4; W.S. BARRETT, *op.cit.*, 13; J. GRIFFIN, "Characterization in Euripides: Hippolytus and Iphigenia in Aulis", in *Characterisation and Individuality in Greek Literature*, ed. by Chr. PEL-LING (Oxford 1990), 128-149, ici: 131 ss.

il modifie le caractère de Phèdre pour en réhabiliter partiellement l'image. Il ne donne plus ainsi à voir une Phèdre déclarant son amour à Hippolyte et se livrant à la calomnie auprès de Thésée. Il invente en revanche un aveu indirect de culpabilité, par l'intermédiaire d'une tablette posthume, laissée par Phèdre (v.855-880).¹⁰ Conjointement, il noircit le rôle de la Nourrice: c'est à elle qu'il prête les faux aveux, contre la volonté de Phèdre (v.601-608). Il n'est pas jusqu'à Aphrodite qui ne soit mise en cause: exerçant sa vengeance à l'encontre d'Hippolyte, elle n'hésite pas à sacrifier Phèdre (v.21-28 et 47-50). Si pudique que reste ainsi ce nouvel *argumentum*, Euripide ne renonce pourtant pas au thème de la maladie d'amour, si bien que Phèdre, même victime sacrifiée, reste conforme à l'image mythique d'une femme damnée pour avoir mal aimé. Sènèque dispose désormais d'un riche héritage dont il saura compliquer encore les données.

La transformation tragique extrême reste pourtant celle du personnage de Médée. À la différence de Phèdre, cette héroïne ne figure pas dans le catalogue des femmes damnées d'Homère. De fait, dans les plus anciennes versions du mythe, Médée est une victime innocente, voire une magicienne bénéfique.¹¹ On doit une fois encore son noircissement à Euripide. C'est lui en effet qui invente une Médée meurtrière volontaire, commettant le crime odieux de l'infanticide. Le fait est d'autant plus marquant qu'Aristote (*Po.* 14, 1453 b 22-29) s'en fait le porte-parole: alors qu'il recommande au poète, sinon "de défaire les histoires traditionnelles", tout au moins de les mettre en œuvre de façon à faire naître du "système même des faits" la frayeur et la pitié cathartiques, il poursuit en ces termes (*Po.* 14, 1453 b

¹⁰ J. GRIFFIN, *art.cit.*, 131: "The two big and striking scenes would be sacrificed to a subtler conception".

¹¹ Sur les différentes représentations positives et négatives de Médée selon les genres littéraires, voir par exemple L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (Paris 1926), 593; J. DUCHEMIN, *Pindare, poète et prophète* (Paris 1955), 155-156; H.S. VERSNEL, "A note on the *maschalimos* of Apsyrtos", in *Mnemosyne* S.IV 26 (1973), 62-63; R. AÉLION, *Euripide héritier d'Eschyle* I (Paris 1983), 288; E.B. BONGIE, "Heroic elements in the *Medea* of Euripides", in *TAPhA* 107 (1977), 27-56.

27-29): "L'action peut être accomplie, comme le faisaient les anciens, par des agents qui connaissent leurs victimes et les identifient — *c'est ainsi qu'Euripide fait tuer ses enfants par Médée*".¹² Sénèque là encore trouvera une riche matière dont il renouvellera le contenu.

C'est en effet d'un tissu mythique largement revisité dont Sénèque hérite. Aux devanciers grecs, il faut ajouter les apports d'une tragédie républicaine, qui, fondée sur l'*imitatio* — *contaminatio* et *aemulatio*—,¹³ a encore complexifié les données. À vrai dire, la *Quellenforschung* des tragédies de Sénèque n'est plus aujourd'hui un problème en soi.¹⁴ Un état bibliographique de la question montre l'exhaustivité des études, qu'il s'agisse de souligner des rappels de mots ou de groupes de mots, une imitation créatrice de séquences entières ou la reprise de *topoi*, personnages et thèmes. L'analyse reste pourtant difficile, dans la mesure où Sénèque privilégie, comme le firent d'emblée ses devanciers latins, dès Ennius, l'hétérogénéité des sources. De l'heuristique des modèles on passe ainsi à un délicat travail

¹² Aristote. *La poétique*. Texte, traduction, notes par R. DUPONT-ROC & J. LALLOT (Paris 1980), 83 (traduction) et 255-259 (commentaire).

¹³ On peut se reporter à ce sujet notamment à A. TRAINA, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone* (Roma 1970); J. DANGEL, "Accius traducteur des Grecs: notion d'*interpretatio* et lecture colométrique (Frg. 581-584 Ribb.3)", in *Euphrosyne* 16 (1988), 71-96; EAD., "L'imitation créatrice et style chez les Latins", in *Qu'est-ce que le style?*, éd. par G. MOLINIÉ & P. CAHNÉ (Paris 1994), 93-113.

¹⁴ *Seneca's Troades*. A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary (by) E. FANTHAM (Princeton 1982), 366; M. BILLERBECK & S. GUEX (éd.), *Sénèque. Hercule furieux*. Introduction, texte, traduction et commentaire (Bern 2002), 4-21; K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca. Œdipus*. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung (Heidelberg 1994), 9-18; *Seneca. Agamemnon*. Edited with a Commentary by R.J. TARRANT (Cambridge 1976), 8-18; *Seneca's Thyestes*. Edited with Introduction and Commentary by R.J. TARRANT (Atlanta 1985); *Seneca. Le Fenicie*. Trad & note a cura di A. BARCHIESI (Venezia 1988); *Medea*. Transl. with Intr. & Comm. by F. AHL (Ithaca, N.Y. 1986); *Medea, Fedra*. Premessa, introd. e note di G.G. BIONDI, trad. di A. TRAINA, testo latino a fronte (Milano 1989); *Phaedra*, 2nd Ed. by G. LAWALL & G. KUNKEL, with a new translation of the *Hippolytus* of Euripides (Chicago 1982); *Phaedra*. Transl. with Introd. & Comm. By F. AHL (New York 1986); *Sénèque. Tragédies*. Texte établi et traduit par F.- R. CHAUMARTIN, CUF, I (Paris 1996) & II (Paris 1999).

d'herméneutique. On citera quelques exemples capables d'en illustrer les principes. Les *Troyennes*¹⁵ de Sénèque reposent non seulement sur un double modèle euripidéen —la tragédie homonyme et *Hécube*—, mais aussi sur le substrat élégiaque des poètes augustéens.¹⁶ *Agamemnon*¹⁷ croise l'héritage d'Eschyle dans la tragédie homonyme, l'*Ajax* de Sophocle, l'épopée homérique¹⁸ et l'héritage latin de la tragédie républicaine tels l'*Égisthe* de Livius Andronicus et *Clytemnestre* d'Accius.¹⁹ *Thyeste* est redevable tout à la fois à Eschyle, à Sophocle et à Euripide, voire à une source hellénistique perdue, ainsi qu'à Ennius dans sa tragédie homonyme et à l'*Atrée* d'Accius²⁰ ou encore au *Thyeste* de Varius. La figure la plus complexe reste pourtant celle d'*Hercule furieux*. On se reportera à M. Billerbeck,²¹ qui fait un excellent point sur l'extrême complexité et richesse des sources dans son édition de la pièce. De ce tissage complexe résultent des personnages d'autant plus reconstruits que cette combinatoire a une hétérogénéité capable d'alliances paradoxales.

Aux problèmes des sources littéraires et d'un mode de mise en œuvre auctoriale, il convient en outre d'adjoindre les contraintes qu'imposent des changements de mentalité et de culture, d'ordre historique, sociologique, politique²² et esthétique.

¹⁵ F. CORSARO, "Variatio in imitando nelle Troades di Seneca: la saga di Polonissa", in *SicGymn* 44 (1991), 3-34.

¹⁶ F. STOK, "Modelli delle Troades di Seneca: Ovidio", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 6-7 (1988-1989), 235-251.

¹⁷ K. STACKMANN, "Seneca's *Agamemnon*. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnonstoffes nach Aischylos", in *C & M* 11 (1950), 180-221; J.M. CROISILLE, "Le personnage de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* de Sénèque", in *Latomus* 23 (1964), 464-472; S. MARCUCCI, *Modelli tragici e modelli epici nell'Agamemnon di L. A. Seneca* (Milano 1996).

¹⁸ J.C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles. Commentaries. I: The Ajax* (Leiden 1953).

¹⁹ J. DANGEL, "Sénèque et Accius: continuité et rupture", in *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, hrsg. von J. BLÄNSDORF (Tübingen 1990), 107-122.

²⁰ Voir sur cette question et pour la bibliographie mon *Accius*, 275-276.

²¹ Voir *supra* n.14.

²² F. CORSARO, "L'Iliupersis nell' *Agamemnon* di Seneca", in *Helikon* 18-19 (1978-1979), 301-339. Cassandre, dont Sénèque amplifie le rôle, peut devoir

Ainsi, alors que chez Eschyle la déraison humaine est inséparable d'une folie divine, le sujet de l'*Agamemnon* romain admet une "tragédie sans héros".²³ Accius insiste ainsi sur la lâcheté et l'immoralité du roi des rois autant que sur la sophistique menteuse et susceptible des pires manipulations et trahisures d'Ulysse.²⁴ Comme nous le verrons, celui de Sénèque est également victime de causes humaines plutôt que métaphysiques.

Il n'est pas jusqu'aux 'lieux' de la tragédie, hérités de la Grèce et de Rome, qui ne puissent admettre des réceptions différentes, surtout lorsque les thèmes sont d'ordre moral ou politique. Le théâtre latin admet en effet une lecture politique, fût-ce en texte caché, si bien qu'il peut se colorer différemment au gré des événements et des époques.²⁵ Sont ainsi aptes à des interprétations différenciées les sujets qui touchent à la tyrannie et au despotisme, à la folie et au vol du pouvoir, aux dangers d'un peuple,

cette position clef notamment au fait qu'elle exprime les sentiments de l'ensemble des Troyens en tant que peuple vaincu. Sénèque accorde à cette idée un traitement particulier qui pourrait sous-tendre un hommage à Néron se proclamant volontiers descendant des Troyens. Voir aussi sur l'influence politique P. GRIMAL, "L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque", in *Dramaturgie et actualité du théâtre antique*, *Pallas* 38 (1992), 409-416.

²³ A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Seneca's *Agamemnon*. Tragedy without a hero", in *Athenaeum* 63 (1985), 136-144.

²⁴ Voir à ce sujet mon *Accius*, 38.

²⁵ Voir J. DANGEL, "Les tragédies mythologiques et prétextes de l'époque républicaine: politique en texte caché", in *Studien zu antiken Identitäten*, hrsg. von St. FALLER (Würzburg 2001), 11-37; EAD., "Accius et l'altérité à l'œuvre: théâtre idéologique et manifeste littéraire", in *Accius und seine Zeit*, hrsg. von St. FALLER und G. MANUWALD (Würzburg 2002), 105-125. D'une manière plus générale, on rappellera combien Euripide a subi les effets de la politique de son temps. On sait ainsi que *Médée* prend place au moment du conflit de Corinthe et d'Athènes (-432) et le début de la Guerre du Péloponnèse (-431), tandis qu'Athènes combattait contre Sparte alliée à Corinthe. C'est ainsi qu'Euripide fut accusé d'antipatriotisme en raison de l'éloge de Corinthe, cité égalitaire, par la Nourrice. Il en va de même pour les *Troyennes*, représentées au moment de l'expédition de Sicile. Ce contexte sous-jacent peut être mis en relation avec les différences que l'on observe dans la pièce de Sénèque, sans qu'elles soient évidemment déterminantes. Voir à ce sujet F. AMOROSO, "Le *Troiane* di Euripide e le *Troiane* di Seneca", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 11 (Palermo 1993), 149-159.

masse amorphe et irresponsable.²⁶ Il en va de même de ces *loci communes* d'un *ethos* préétabli: comme le rappelle Horace (*ars*120-124), Achille doit rester *iracundus*, *inexorabilis*, *acer*, comme Médée *ferox inuictaque*, Ino *flebilis*, Io *uaga*, Oreste *tristis*. On se souviendra aussi de thèmes archétypaux comme celui des mères en deuil: M.H. François-Garelli²⁷ dégage en la matière "des échos, renvois et symétries" qui fonctionnent en surimposition dans *Médée* et dans les *Troyennes*.

C'est ainsi que l'on peut retrouver des reprises formelles jusqu'en autotextualité: le passage de *Médée*, 387-390, peut être mis en regard de *Phèdre*, 360-383: même visage en feu, même délire furieux alliés à une grande lassitude, à une inconstance irrésolue et à une douleur agitée. Une rapide *Quellenforschung* conduirait à conclure que l'on retrouve ici la topique de l'amour-passion, voire de la femme abandonnée, dans la tragédie gréco-latine comme dans d'autres genres littéraires. Pourtant ce thème prend dans la tragédie de Sénèque une couleur particulière, du fait de son entrecroisement avec la pensée philosophique de son auteur, sans qu'il s'agisse jamais de donner à voir une parénèse.

On soulignera à ce sujet qu'une littérarité d'ordre verbal, formel ou thématique ne suffit pas à conclure à l'établissement d'un modèle. L'insertion des mots, propositions, phrases ou thèmes dans un autre contexte actualise un autre réseau de la signification, de sorte que la visée et l'interprétation s'en trouvent changées. On relira en la matière avec intérêt les réflexions de G.B. Conte²⁸ relatives à l'intertextualité.

²⁶ Voir notamment à ce sujet Ch. FAVEZ, "Le roi et le tyran chez Sénèque", in *Hommages à L. Herrmann*, Collection Latomus 44 (Bruxelles 1960), 346-349; L.M. GALAN, "El estado ideal en la obra de Séneca", in *Argos* 4 (1980), 93-104.

²⁷ Voir M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, "Médée et les mères en deuil: échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque", in *Pallas* 45 (1996), 191-204.

²⁸ G.B. CONTE, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, transl. & ed. by Ch. SEGAL (Ithaca & London 1986). Sur les problèmes d'une intertextualité plus appropriée à celle de Sénèque, on se reportera en particulier à St. HINDS, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge 1998/2001). Et sur Sénèque même, voir K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Hermes Einzelschriften 31 (Wiesbaden 1974); *Seneca Tragicus*. Ramus Essays on Senecan Drama, ed. by A.J. BOYLE (Berwick, Victoria, Australia 1983).

Sénèque est plus que tout autre écrivain concerné par l'ensemble des questions qui viennent d'être évoquées. La personnalité même de ce tragique, qui est aussi un philosophe, contribue à complexifier les problèmes. Tout se passe comme si l'héritage stimulait une création originale plus encore qu'une imitation créatrice, comme à la République. Pourtant, en même temps qu'une indéniable capacité d'invention, prévaut chez cet auteur le souci d'une convenance d'écriture,²⁹ *decet* quasi mimétique du contenu. Dans ce travail d'adéquation du mode d'expression au sujet ou au personnage, on assiste à des essais d'écriture qui tiennent lieu de Manifeste poétique.

Instructive est en la matière l'influence qu'exercent sur Sénèque, en plus des sources tragiques attendues, les modèles augustéens. Si une relative proximité historique est propre à justifier cette présence, la poétique et l'esthétique de cette époque en sont aussi une autre explication possible: c'est la période de la première recherche de nouveaux genres littéraires, voire de combinatoires génériques inédites. Virgile, dans l'*Énéide*, ose ainsi une greffe patente de l'épopée, de la tragédie et de l'élégie, dans l'épisode de Didon. Mieux encore: à propos de Didon, il se souvient des personnages tragiques de Phèdre et d'Ériphyle, lorsqu'il reprend le catalogue homérique des femmes damnées:

Verg. *Aen.* 6,445-451:

*His Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen
 crudelis nati monstrantem uolnera cernit
 Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia
 it comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus
 rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.
 Inter quas Phœnissa recens a uolnere Dido
 errabat silua in magna. (...)*

“(Énée) aperçoit en ces lieux Phèdre et Procris, Ériphyle triste, donnant à voir les blessures portées par un fils cruel, Évadné,

²⁹ M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen*, Mnemosyne Suppl. 105 (Leiden 1988).

Pasiphaé; Laodamie marche en leur compagnie et Cénéé, un temps homme, maintenant femme à nouveau et ramenée à sa forme première par le destin. Parmi elles, la Phénicienne, sa blessure encore fraîche, Didon, errait dans la grande forêt”.

Le Champ des Pleurs (*lugentes campi*, *Aen.* 6,441) apparaît plus précisément comme le lieu de “ceux que ronge le dur amour” (*durus amor*) et que “le mal d’aimer continue à tourmenter jusque dans la mort”. Parce qu’il s’agit là d’une attitude tragique, Phèdre est bien à sa place à côté de Didon. En revanche, Médée, ennienne et sénéquienne, qui s’enfuit dans le ciel astral, n’y aurait pas sa place: triomphante, elle rejoint, après son double infanticide, le Soleil son ancêtre, même si l’attelage des serpents chthoniens ne manque pas d’inquiéter sur sa véritable destination. Néanmoins, les critiques ont montré, parmi les influences possibles de *Médée* sénéquienne, celles de Virgile.³⁰ On notera seulement que ces réminiscences ne sauraient prendre le pas sur celles des modèles majeurs que restent Euripide, Apollonios de Rhodes, Ennius, Accius et Ovide (*met.* 7,14; *her.* 12), dont on sait qu’il fut par ailleurs l’auteur d’une tragédie homonyme.

D’une manière plus générale, Sénèque connaît bien Ovide. Outre un goût personnel, Sénèque pourrait avoir été attiré par ce poète dont les “jeux de genre”³¹ étaient en accord avec les siens. Emblématique est en la matière, une fois encore, l’exemple de *Phèdre*. Le palimpseste, d’une grande complexité, est très emmêlé.

On commencera par l’héritage double d’Euripide, les deux *Hippolytes*, voilé et couronné.³² De cette combinatoire résultent deux scènes originales, sinon inédites: 1) celle des aveux personnels et explicites de Phèdre à Hippolyte, v. 646-671,

³⁰ A. COZZOLINO, “Seneca, Phaedra 338 ss. e il modello virgiliano”, in *Paideia* 53 (1998), 145-148; E. FANTHAM, “Virgil’s Dido and Seneca’s Tragic Heroines”, in *G & R* 22 (1975), 1-10.

³¹ I. MERVAUX, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d’Ovide* (Paris 2001).

³² On se reportera en la matière à W.S. BARRETT (Ed.), *op.cit.* (*supra* n.4), 11 et 34-35 et F. JOUAN & H. VAN LOOY (edd.), *op.cit.* (*supra* n.3), 221-248. Un intéressant état de la question a été fait par A. PARIGOT, *‘Phèdre’: images de femme d’Euripide à Sénèque*, Mémoire de Maîtrise (Paris IV-Sorbonne 2003), 12-43.

culminant sur une déclaration ouverte: *miserere amantis*; 2) celle du retournement calomnieux, où Phèdre qualifiant Hippolyte de *stuprator*, l'accuse auprès de Thésée, donnant à entendre ce dialogue final d'une stichomythie iambique exacerbée:

Sen. *Phaedr.* 894-897:

TH. *Quis, ede nostri decoris euersor fuit?*

PH. *Quem rere minime.*

TH. *Quis sit audire expeto.*

PH. *Hic dicet ensis quem tumultu territus
Liquit stuprator ciuium accursum timens.*

“TH. Qui, révèle-le, est le destructeur de notre dignité? PH. Celui auquel tu penses le moins. TH. Qui est-ce? Je veux l'entendre. PH. Cette épée le dira, elle que le violeur a laissée, terrifié par le tumulte, effrayé par les citoyens qui accouraient”.

Si une reconstruction complète des sources³³ reste impossible, on peut aisément comprendre combien le mélange des traits ovidiens et de ceux d'Euripide ont contribué à la création d'une Phèdre proprement sénèqueienne. Ainsi, la noirceur de l'aveu peut certes venir de *l'Hippolyte voilé*. C'est en revanche l'intrusion de thèmes élégiaques qui en a réorienté la visée. L'esprit ovidien ressortit en particulier au voilement de l'accusation: la périphrase est moins encore énigmatique que romanesque. En effet, la vérité révélée par l'identification de l'épée n'est pas sans filiation possible avec ces scènes de reconnaissance, qu'Aristote qualifie de péripéties implexes (*Arist. Po.* 10, 1452 a 12-21). Sénèque en accentue seulement le pathétique en surimposant des motifs de l'élégie. Il fait ainsi valoir l'idée d'une trahison d'amour, source de la plainte élégiaque, sans que l'on puisse oublier un rapport conjoint à la tragédie. À l'élégie appartiennent encore les tourments d'amour face à l'objet aimé, si ce n'est qu'Hippolyte prend la place de la *dura puella*. Il n'est pas jusqu'à l'itinéraire complexe

³³ Voir S.G. FLYGT, “Treatment of character in Euripides and Seneca: the Hippolytus”, in *Classical Journal* 29 (1934), 507-516.

de la passion de Phèdre, qui ne rappelle l'esclavage d'amour élégiaque, le *seruitium amoris*, si ce n'est qu'au prix d'une nouvelle inversion des rôles, celui de l'amant tourmenté est attribué à Phèdre.³⁴

D'une manière plus générale, les disputes et combats amoureux ainsi que la mort, antonyme de l'amour, trouvent dans les tragédies de Sénèque une place égale à celle qu'ils occupent dans l'élégie. Les couples en paronomase, *amor-mors*; *eros-eris*, — amour et mort, passion et combat—, tissent, dans les deux genres, le même réseau de sens. L'échec d'amour possessif et exclusif a pour résultat la plainte élégiaque du regret. Il n'est pas jusqu'à Catulle qui ne puisse ainsi trouver ici une place: les tourments d'Ariane³⁵ du poème 64 devancent ceux de sa sœur Phèdre, que Sénèque donne à entendre.

Sénèque opère seulement une sélection dans les thèmes élégiaques. Il y est contraint par le genre. De fait, comme le rappelle Ovide dans les *Amours* 3,1,7-10, Tragédie se distingue nettement d'Élégie, que caractérise une faiblesse physique: une dissymétrie dans la démarche, qui d'ailleurs fait son charme.³⁶ Contribue à ce défaut autant qu'à cette faiblesse l'*erotikon patheticon*, qu'Horace lyrique condamne: les élégiaques, dit-il, sont trop sentimentaux et égocentriques (*carm.* 1,33,2-9).

Précisons seulement que le poète élégiaque donne moins à voir, comme dans la tragédie, un drame passionnel qu'à entendre et à ressasser un idéal d'amour inaccessible qui se résout en poème. Aussi le chant plaintif et déceptif peut-il rester un drame d'écriture, fût-il fondé, en amont, sur un vécu éprouvé, que chaque poète élégiaque exprime à sa manière. À la *puella* se surimpose alors un symbole, voire un programme d'écriture

³⁴ À vrai dire ces inversions de l'écriture élégiaque latine, la plus coutumière, ont un modèle: les poèmes de la poétesse Sulpicia, dans le *corpus Tibullianum*.

³⁵ L'histoire d'Ariane et de son abandon par Thésée est précisément évoquée dans *her.* 4,88-104.

³⁶ *Ov. am.* 3,1,7-11: *Venit odoratos Elegeia nexa capillos, / et, puto, pes illi longior alter erat; / forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis, / et pedibus uitium causa decoris erat. / Venit et ingenti uiolenta Tragoedia passu (...).*

poétique, au point que Lesbie, Cynthie, Délie, Corinne admettent une lecture métaphorique en réflexivité. Aussi, dans ce cas, est-il moins question des souffrances et drames causés par la femme aimée que du "texte-femme".³⁷

Au théâtre, en revanche, comme chacun sait, l'écriture poétique, loin d'être une longue variation verbale, se fait représentation mimétique de personnages en action. C'est pourquoi Sénèque se souvient moins de Properce³⁸ que d'Ovide dans ses jeux d'écriture tragique. Si l'on reprend l'exemple de *Phèdre*, il se souvient en l'occurrence des *Métamorphoses*, 15,492-529: Hippolyte raconte son histoire à Égérie pour lui faire surmonter le deuil de Numa, de telle façon que son récit peut tenir lieu d'*argumentum* à l'ensemble de la tragédie de Sénèque. Conjointement, au point de vue d'Hippolyte répond celui de Phèdre dans l'*Héroïde* 4.³⁹ Plus qu'une lettre fictive, cette *Héroïde* donne à entendre un monologue de tragédie teinté aux couleurs de l'élégie et d'une rhétorique déclamatoire, dotée d'une force pathétique, dont l'évocation des symptômes d'amour, les plaintes et la supplique sont en parfaite coïncidence avec le premier monologue de Phèdre et la partie de la pièce de Sénèque qui précède l'aveu.

C'est donc une veine tragico-élégiaque du modèle ovidien que sélectionne Sénèque pour enrichir ses personnages. À vrai dire, il ne procède pas différemment avec Euripide, dont il retient les lieux les plus propres à la crainte et à la pitié cathartiques. Il préfère la première version de *l'Hippolyte voilé*, en estompant la figure de l'héroïne de *l'Hippolyte couronné*. Il est

³⁷ Sur cette métaphore réflexive de la femme et du texte, voir P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs* (Genève 1994), 107-119; EAD., "Corinne et Sapho: *elocutio* et *inventio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide", in *BAGB* (1991), 336-358.

³⁸ Sur les influences de Properce, voir G. DANESI MARIONI, "Properzio nelle tragedie di Seneca: significato e modi di una presenza", in *Sileno* 21, 1-2 (1995), 5-47.

³⁹ J.B.T. PRADO, "Uma leitura intertextual da Phaedra de Seneca", in *Revista de Letras* 35 (1995), 195-200.

intéressé par une Phèdre qui, dévorée par sa passion, veut séduire Hippolyte au point de ne pas reculer devant le caractère incestueux de son amour.⁴⁰

Il est certes possible de comprendre cette prédilection de Sénèque pour des sources capables de lui offrir un excès de *pathos* tragique par un goût marqué pour la rhétorique déclamatoire.⁴¹ Les tragédies de Sénèque, si déclamatoires qu'elles puissent paraître, ne relèvent pourtant pas de la rhétorique des controverses et suasoirs décrites par Sénèque le Père ou de ces exercices d'école rapportés par Aelius Théon dans ses *Progymnasmata*, même si l'on en trouve des canevas. Certes, leur théâtralité a été fortement mise en doute au profit d'une rhétorique de la déclamation qui justifierait, au lieu d'une représentation théâtrale, une simple *recitatio*. Une analyse rapide démontrera pourtant à quel point le simple repérage d'une réécriture topique ou d'un discours figuré ne permet pas de conclure à un exercice d'école. Quelques exemples suffiront ainsi à montrer la présence d'une rhétorique à visée fondamentalement tragique.

En matière de topique, on s'intéressera au récit du messager. Ce morceau de bravoure, attendu dans toute tragédie, confié à l'imaginaire rhétorique une violence qui ne peut être montrée

⁴⁰ P. GHIRON-BISTAGNE, "Phèdre ou l'amour interdit", in *CGITA* 8 (1994-1995), 40.

⁴¹ G. BONELLI, "Il carattere retorico delle tragedie di Seneca", in *Latomus* 37 (1978), 395-418; H.I. LYONS, "Figures of Speech in Seneca's Medea", in *CW* 35 (1942), 256-257; Ch. SEGAL, "*Nomen sacrum*. Medea and Other Names in Senecan Tragedy", in *Maia* 34 (1982), 241-246; J.A. SEGURADO E CAMPOS, "O simbolismo do fogo nas tragédias de Séneca", in *Euphrosyne* 5 (1972), 185-247; A. TRAINA, "Due note a Seneca tragico", in *Maia* 31 (1979), 273-276; E. WESOLOWSKA, "Silence in Seneca's Tragedies", in *AAntHung* 33 (1990-1992), 77-81; M. ARMISEN-MARCHETTI, "Métaphore, dénomination et concept chez Sénèque", in *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine*, éd. par S. GÉLY, II (Montpellier 1992), 291-294; G. BRADEN, "The Rhetoric and Psychology of Power in the Dramas of Seneca", in *Arion* 9 (1970), 5-41; M. BILLERBECK, "Apostrophes de rôles muets et changements implicites d'interlocuteur. Deux observations sur l'art dramatique de Sénèque", in *Rome et le tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Pallas* 49 (1998), 101-110. On se reportera aussi à *Lo sperimentalismo di Seneca*, a cura di G. PETRONE (Palermo 1999).

aux spectateurs sur la scène. Sénèque ne déroge pas à l'usage. Intéressantes sont à ce sujet les deux figures de Talthybius et Eurybate. Comme le souligne M.-H. François-Garelli,⁴² ces deux écuyers diligents d'Agamemnon, couple de hérauts iliadiques, valent dans l'épopée non par leur discours, mais par leur action: ils ont pour mission de reprendre Briséis à Achille. Ils le font avec regret et dans la crainte, sans mot dire (Hom. *Il.* 1,320-347). La tragédie grecque leur donne la parole, au prix de sélections. S'ils paraissent interchangeable, Euripide, dans les *Troyennes* (v.710-717), choisit Talthybius, dont il respecte la psychologie générale du messenger homérique: il exerce sa mission en montrant une répugnance et en disant sa difficulté à parler. Pourtant, comme dans *Hécube*, Euripide (v.517-582) le laisse parler longuement, si ce n'est qu'il lui fait dire "laisser le vent emporter les paroles" et qu'il le montre souhaitant agir vite, de sorte que cet homme d'action invite Cassandre à le suivre (Eur. *Tro.* 419). Quant à Eurybate, il paraît absent de la tragédie attique, à moins qu'il ne paraisse dans les *Myrmidons* d'Eschyle?

À côté de ces hérauts singularisés par leur nom, existent des messagers anonymes. Eschyle recourt ainsi à la catégorie générale du κήρυξ dans *Agamemnon*. Sa manière est pourtant originale: le messenger partage son récit avec un chœur, en lamento, au point qu'il laisse couler des pleurs de joie à se voir de retour dans sa patrie (*Ag.* 541). Mais, comme le ferait un Talthybius ou un Eurybate, il se veut sans bavardage inutile.

Sénèque hérite de ces schémas, non sans les repenser, si bien qu'il en use d'une manière à la fois même et autre. Dans *Agamemnon*, il ne suit pas l'anonymat du messenger d'Eschyle. Il ne choisit pourtant pas Talthybius, messenger spécifique de la tragédie grecque. Il recourt à Eurybate, comme s'il s'agissait de remplacer le premier par son double épique. De fait, il s'agit de faire le récit de la terrible tempête au retour de Troie, célèbre

⁴² M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque: l'exemple des récits de messagers", in *Latomus* 57 (1998), 15-32.

dans l'*Odyssée* et chez les poètes du Cycle. Comme le rappelle en outre R.J. Tarrant,⁴³ Sophocle dans *Polyxène* confie ce récit au fantôme d'Achille, tandis que l'on en trouve une description chez le même tragique dans *Teucer*, source de Pacuvius, dont Sénèque se souvient. Il n'est pas jusqu'au prologue des *Troyennes* d'Euripide, prononcé par Junon, qui ne puisse avoir inspiré Sénèque. La tempête des *Nostoi* reçoit ainsi le substrat grec pour un traitement particulier.

Sénèque redistribue ainsi les voix de messenger: si Eurybate est privilégié pour un récit de fondement épique, c'est à Talthybius que revient la voix tragique. Ainsi dans les *Troyennes*, c'est à lui qu'est confié un récit d'autant plus émotionnel qu'il est fait en présence du Chœur et qu'il concerne l'apparition d'Achille réclamant le sacrifice de Polyxène. Conformément au portrait topique hérité, le message reste bref: 35 vers (Sen. *Tro.* 164-165 et 168-202). Dans cette même pièce, Sénèque fait en outre intervenir un second récit de messenger, qu'il dissocie du premier. C'est à un Messenger anonyme qu'il confie la charge de raconter, en présence d'Hécube et d'Andromaque, le double sacrifice d'Astyanax et de Polyxène (Sen. *Tro.* 1056-1179). C'est d'ailleurs avec lui que se clôt la pièce. L'anonymat prend une valeur symbolique: l'horreur de ces deux sacrifices humains est unanimement ressentie, de sorte qu'elle relève d'une voix universelle. Elle est d'autant plus intolérable qu'elle est entendue par deux mères exemplaires, de toutes les douleurs, symbole parfait des mères en deuil.⁴⁴

D'une manière plus générale, le messenger anonyme est privilégié par Sénèque, pour le récit de situations tragiques paroxysmiques: l'automutilation d'Oedipe en présence du Chœur (*Oed.* 915-979); le récit de la cuisine sacrilège d'un sacrifice cannibale dans *Thyeste*, 623-788; le récit du démembrement monstrueux d'Hippolyte dans *Phèdre*, 991-1121. Il n'est pas jusqu'aux voix

⁴³ R.J. TARRANT (Ed.), *Seneca. Agamemnon*, p.20.

⁴⁴ N. LORAUX, *Les mères en deuil* (Paris 1990); ÉAD., *Façons tragiques de tuer une femme* (Paris 1985).

d'Outre-Tombe qui ne puissent, chez Sénèque, être substituées à celles du messenger anonyme ou non. On note ainsi dans *Médée*, à côté d'une très brève intervention du Messenger avec le chœur (*Med.* 879-890), la parole de magie de Médée qui est donnée à voir en action. Mais le cas limite reste le remplacement du messenger par un personnage de la pièce: ainsi en va-t-il, dans *Hercule furieux*, d'Amphitryon, se livrant à une description en hypotypose de la folie d'Hercule, et dans *Agamemnon* de la vision de la Cassandre voyant et donnant à voir dans son délire prophétique le meurtre d'Agamemnon. Ces images, bien que virtuellement suscitées, ont un fort effet impressif.

On peut arriver à des conclusions similaires en ce qui concerne le discours figuré: employé pour dramatiser l'action, il ne saurait contribuer à une intellectualisation des idées et encore moins à une abstraction du discours. Intéressant est en la matière le cas de l'allégorie. Cette figure d'abstraction intellectuelle est présente dans les dialogues philosophiques de Sénèque. Elle paraît trouver une place aussi dans les parties chantées de ses pièces —lyrique monodique ou chorale—, dans la mesure où l'argumentaire est parfois proche de celui des traités philosophiques. Mais y a-t-il vraiment place sur la scène tragique pour l'allégorie d'interprétation abstraite, méditation symbolique de la signification, voire d'un 'métasens'? C'est en fait réouvrir ainsi le débat qui oppose les partisans d'un théâtre sénéquien non joué, celui de la *recitatio*, à ceux d'une représentation effective autant que spectaculaire.⁴⁵

Pour répondre à ces questions, on prendra pour exemple l'ode chorale en l'honneur de Bacchus dans *Cedipe*, 403-508. Comme le souligne R.J. Tarrant, il est difficile de définir les sources littéraires de ce chant choral. On peut y reconnaître le lyrisme hymnique d'un Pindare croisé avec la lyrique théâtrale d'un Eschyle — notamment dans la première Ode de l'*Agamemnon*.

⁴⁵ La bibliographie est si lourde à ce sujet qu'il est impossible de la citer. On se contentera de rappeler l'ancienneté de ce débat avec l'évocation de ce vieil ouvrage, G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?* (Paris 1861).

Mais l'héritage le plus probant paraît être d'époque augustéenne: on peut ainsi y reconnaître Ovide, *Met.* 7,582-691 et, plus encore, Horace lyrique, dans l'hymne à Bacchus, *carm.* 2,19.⁴⁶

L'interprétation du sens de cette ode horatienne n'est pas facile, comme le fait remarquer John A. Stevens.⁴⁷ La difficulté vient du fait qu'Horace use subtilement de l'écriture allégorique, de nature notamment politique. De fait l'*Ode* 2,19, en strophe alcaïque, à base iambique, admet une polémique en texte caché. Ainsi, le mythe atemporel montre un Bacchus-Liber, venu, comme Hercule, aider leur père Jupiter à triompher des Géants. Cette évocation sert à rappeler les rébellions dangereuses contre l'ordre de justice olympienne, source de graves désordres. Mais la pensée mythique se surimpose subtilement à l'actualité contemporaine, qui a pour enjeu le présent d'Auguste et le passé récent des guerres civiles et d'Actium, les luttes entre Octave et Antoine. Aussi l'*Ode* 2,19, parce qu'elle est allégorique, admet-elle d'être implicitement référée au contenu de l'*Ode* 3,4, explicitement politique.

Sénèque, qui est nourri d'Horace, au point de lui emprunter la métrique de sa lyrique chorale, pourrait certes en avoir hérité aussi la manière de dire. C'est l'idée défendue notamment par R.J. Tarrant et N.T. Pratt,⁴⁸ qui affirment que l'hymne choral à Bacchus dans l'*Œdipe* de Sénèque était un interlude coupé de l'action, —soit un *embolimon* que condamnent Aristote (*Po.* 18, 1456 a 29-32) autant qu'Horace (*ars* 194-195).

⁴⁶ R.J. TARRANT, "Senecan Drama and Its Antecedents", in *HSCP* 82 (1978), 213-263.

⁴⁷ Voir aussi HOR. *carm.* 3,3,13-15; 25 (*Ode* au dieu de la poésie, différente de 2,19); PROP. 3,17. Mais on se reportera plus encore à John A. STEVENS, "Seneca and Horace: Allegorical Technique in Two Odes to Bacchus (Hor. *Carm.* 2,19 and Sen. *Oed.* 403-508)", in *Phoenix* 53 (1999), 281-307.

⁴⁸ R.J. TARRANT, *art.cit.* (*supra* n.46), 221-228; N.T. PRATT, *Seneca's Drama* (Chapel Hill 1983), 3-99, insistent sur l'idée d'un *encomion* traditionnel en l'honneur de Bacchus thébain; l'idée d'un lien possible avec l'action est rejetée par D. HENRY and B. WALKER, "The Oedipus of Seneca. An Imperial Tragedy", in *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, ed. by A.J. BOYLE (Berwick 1983), 128-139; D. & E. HENRY, *The Mask of Power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome* (Warminster 1985).

On pourrait admettre cet aspect digressif d'un théâtre intellectuel, si l'ode chorale sénéquienne donnait à entendre fécondité et joie. La digression, comme le rappellent tous les traités rhétoriques, doit en effet être agréable et procurer du plaisir. Mais un examen de l'*encomion* choral de Sénèque montre tout le contraire. On y entend un chant angoissant: outre le fait que la pièce montre la famille d'Œdipe poursuivie par Apollon et Bacchus, le chœur évoque des scènes cruelles, telles que, notamment, le *sparagmos* de Penthée dû au délire bachique d'Agavé (v.436), les malheurs d'Ino (v.445-446), sœur de Sémélè, elle-même mère de Bacchus, le martyr de Lycurgue (v.471). Il n'est pas jusqu'à la métamorphose des pirates en dauphins par Bacchus leur prisonnier (v. 459-467) qui n'aille dans le même sens: plus qu'un châtement mérité, elle intervient dans le prolongement des autres cruautés du dieu. Elle est ainsi la défaite proclamée de l'homme qui ose résister au dieu intransigeant et cruel. Aussi faut-il comprendre ce chant choral non comme coupé de l'action, mais au contraire bien enraciné en elle: il préfigure les malheurs à venir.

Le contexte de ce chant célébré par le peuple de Thèbes en est la contre-épreuve. Il est suscité par Tirésias (*populare Bacchi laudibus carmen sonet*, v.402), lors d'une scène de nécromancie infernale, véritable *locus horridus*: le devin ouvre les verrous du Styx et l'abyme du Tartare (*Dum nos profundae claustra laxamus Stygis*, v.401). La fonction de ce "*carmen* de louanges" est donc en réalité de caractère paradoxal. Aussi est-il ironique,⁴⁹ au point qu'il est dans la continuité même du trouble tartaréen qui l'initie. Puissante est alors sa force dramatique. L'ignorance et l'aveuglement du chœur symbolisent très exactement ceux d'Œdipe: s'il a su triompher de l'énigme de la Sphynge —monstre hybride d'humanité et d'animalité —, ce fils interdit de Laios reste

⁴⁹ Voir à ce sujet J.D. BISHOP, *The Choral Odes of Seneca. Theme and Development* (Diss. Univ. of Pennsylvania 1964); J.A. STEVENS, *The Chorus in Senecan Tragedy. The Uninformed Informer* (Diss. Duke University 1992); A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Irony in Senecan Tragedy", in *Philological Papers* (Morganton, West Virginia Univ.) 32 (1987), 1-9.

aveugle à sa propre monstruosité, si bien que lorsque la clarté de Delphes se fera, l'illumination sera si violente qu'il se privera de la lumière.

C'est d'une rhétorique impressive qu'il faut alors parler: elle sert l'émotion et non la raison. Intéressante est à ce sujet la place de l'inversion⁵⁰ dans l'écriture tragique de Sénèque. Sa mise en œuvre peut être analysée en termes rhétoriques. Elle correspond en ce cas à la métabole telle que Demetrios de Phalère (*Peri hermeneias* 148) la définit. Pourtant l'application qu'en fait Sénèque n'est pas sans lien avec la manière émotionnelle de Sapho et sa visée pathétique:⁵¹ le renversement de l'écriture est l'illustration de celui des tourments d'amour dont la poésie saphique offre de beaux exemples. Sénèque en exploite seulement les effets en usant de combinatoires inédites et inattendues: il conjugue ainsi la noirceur tragique de l'*Hippolyte voilé* avec les tourments de l'élégie et les pathologies de la lyrique d'amour saphique, de telle sorte qu'il est conduit à revisiter, voire à inverser le rôle même des personnages hérités d'Euripide, dans l'*Hippolyte couronné*.

Une comparaison des débuts respectifs des pièces d'Euripide et de Sénèque en offre une bonne illustration. Le prologue euripidéen, qui a pour fonction de caractériser le personnage, insiste ainsi sur un trait mythique majeur d'Hippolyte, sa chasteté: dans l'invocation à Artémis, le héros se plaît en effet à évoquer un paysage de pureté, en parfaite réflexivité avec son être intérieur. Sénèque n'y fait aucune allusion à l'ouverture de la tragédie. Il ouvre en revanche sa pièce sur une monodie lyrique qui, si elle est un cas particulier dans le corpus théâtral de Sénèque,⁵² a des

⁵⁰ Voir à ce sujet G. PICONE, "La Medea di Seneca come fabula dell'inversione", in *Atti del I seminario di studi dulla tragedia romana*, a cura di G. ARICO, QCTC 4-5 (1986-1987), 181-192.

⁵¹ Le changement d'état d'esprit qui s'ensuit entraîne une modification de l'expression qui peut aller jusqu'au retournement: voir J. COUSIN (éd.), *Quintilien, Institution oratoire*. Tome V: livres VIII et IX, CUF (Paris 1978), 330. Voir aussi J. DANGEL, "Catulle, carmen 51: étude stylistique d'une réécriture de Sapho", in *Euphrosyne* N.S. 24 (1996), 77-97.

⁵² Sénèque ouvre en effet ordinairement ses pièces de deux façons: 1) par un personnage protatique: divinité, comme Junon dans *Hercule furieux*, figure

précédents (Eschyle et Accius, notamment⁵³). Sa présence obéit ici à des visées précises. Le rythme anapestique, comme je l'ai montré, convient dans la lyrique sénèqueienne à l'expression d'une force inéluctable.⁵⁴ Aussi confère-t-il à cette ouverture un caractère oppressant, propre à faire ressortir une marche inexorable à la mort. Ce chasseur, qui organise une chasse mortelle, avec méthode, et découpe l'espace en un carré parfait à partir des quatre points cardinaux, dessine sans le savoir un piège symbolique, qui préfigure sa propre marche à la mort.

Cette idée est d'autant plus déterminante que la première évocation de la pureté d'Hippolyte intervient seulement aux vers 236-239. Elle est plus précisément encore évoquée au prix d'une terrible inversion du mythe: Phèdre veut se persuader qu'Hippolyte renoncera pour elle à cette chasteté observée comme un rite (*castos ritus*). Cette illusion, qui deviendra faute tragique, causera la mort d'Hippolyte, pris ainsi au piège de sa propre vertu.⁵⁵

C'est encore un principe d'inversion qui caractérise les rôles de Phèdre et de sa Nourrice. Comme l'écrit J.Ch. Dumont,

infernale, tels Tantale et la Furie dans *Thyeste* ou l'ombre de Thyeste dans *Agamemnon*; 2) par un des acteurs principaux (Hécube dans les *Troyennes*, Médée dans la pièce homonyme, Œdipe et Jocaste dans *Œdipe*). En outre dans *Phèdre*, il dépossède en partie le prologue de la fonction d'exposition qu'il a chez Euripide. Voir à ce sujet G. MAZZOLI, *art.cit.* (*supra* n.1), 121. On ajoutera que, généralement, le prologue est suivi de l'entrée du Chœur qui annonce le début de l'action. Dans *Hercule furieux*, le chœur entre au vers 125, dans les *Troyennes* au vers 67, dans *Médée* au vers 56, dans *Œdipe* au vers 110 et dans *Agamemnon* au vers 57. Aussi *Phèdre* paraît-elle une fois encore échapper à ce schéma, puisque, à la monodie cynégétique d'Hippolyte, succèdent le monologue de Phèdre et l'*agôn* avec la nourrice en trimètres iambiques, à moins d'interpréter ces deux scènes comme un prologue en diptyque. Les commentateurs montrent en la matière de fortes hésitations. P. GRIMAL (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 42, isole en prologue la monodie d'Hippolyte et interprète le monologue de Phèdre et la scène avec la Nourrice comme l'acte I. Dans ce cas l'arrivée du Chœur est retardée au vers 274. G. MAZZOLI, *art.cit.*, 125, choisit un prologue en diptyque.

⁵³ J. DANGEL, "Sénèque, *poeta fabricator*: lyrique chorale et évidence tragique", in *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latin* (Louvain 2001), 211.

⁵⁴ *Ibid.*, 206-222.

⁵⁵ S.G. FLYGT, "Treatment of Character in Euripides and Seneca. The Hippolytus", in *CJ* 29 (1934), 507-516.

“d’Euripide à Sénèque, Phèdre et sa Nourrice échangent une partie de leurs rôles”:⁵⁶ le discours moral de Phèdre euripidéenne est pris en charge par la Nourrice sénéquienne, “comme si la voix de la raison ne pouvait plus qu’être extérieure à la reine amoureuse” et, inversement, Phèdre de Sénèque donne à entendre les raisonnements de la Nourrice d’Euripide.⁵⁷

Il est intéressant de noter que ce renversement admet un palimpseste ovidien. L’argumentation de la Nourrice dissuadant Phèdre de céder à l’amour fonctionne en écho avec les *Remedia amoris* d’Ovide.⁵⁸ Ainsi, dès lors qu’il est question de la maladie d’amour, l’élégiacque est convoqué par Sénèque. Les hésitations de Phèdre font partie de cette parole poétique: au début de la pièce, la reine cède aux suppliques de la Nourrice et songe à la mort pour sauvegarder son honneur (v.251-254). Mais, dans la mesure où la passion va jusqu’à son paroxysme, la tragédie reprend le pas sur la plainte élégiacque de déception ou de séparation par une mort violente.

C’est ainsi une Phèdre délirante, décidée à se suicider, qui reparait au début du deuxième acte, à l’étage du palais. Nombre de commentateurs voient dans cette scène une incohérence de Sénèque qui, contraint de reproduire la trop célèbre scène du délire de l’*Hippolyte couronné*,⁵⁹ aurait fait une mauvaise suture.

⁵⁶ J.Ch. DUMONT, “Phèdre d’Euripide à Sénèque”, in *Vita Latina* 117 (1990), 21.

⁵⁷ Ainsi le thème de la toute-puissance de l’Amour est-il pris en charge dans l’*Hippolyte couronné* par la Nourrice pour convaincre Phèdre de l’inutilité de résister à l’amour (v.443-462). Cet argument est repris par Phèdre de Sénèque pour justifier sa passion (v.185-194). J.Ch. DUMONT, *art.cit.* (*supra* n.56), 21, écrit que la Nourrice défend un point de vue moral et oppose un argumentaire rationnel, “comme si la voix de la raison ne pouvait plus qu’être extérieure à la reine amoureuse”.

⁵⁸ Voir *Seneca. Phaedra*, ed. by M. COFFEY and R. MAYER (Cambridge 1990), 103. On peut lire plus précisément à propos des vers 129-273: “The present speech of dissuasion gives a glimpse of Seneca’s imitative technique. Ovid composed a work to help us avoid love, *Remedia amoris*; Seneca borrows from it some arguments for the Nurse to use with Phaedra”.

⁵⁹ P. GRIMAL, “L’originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre”, in *REL* 41 (1963), 304; ID. (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 10-11; W.S. BARRETT (Ed.), *op.cit.* (*supra* n.4), 36; M. COFFEY and R. MAYER (Eds.), *op.cit.* (*supra* n.58), 123.

Telle pourrait être en effet l'impression ressentie si l'on oublie que cette scène doit être comprise comme l'hypotypose d'un tel désordre de l'être que le processus de sa déconstruction est en marche. Aussi Sénèque veut-il insister sur la rupture avec la raison, intelligence d'ordre et source d'équilibre. Sa visée est alors celle d'une 're-présentation' mimétique par l'écriture, qui dit l'évidence de ce désordre par une rupture dans le *continuum* même de l'action dramatique. Il n'en reste pas moins que la progression tragique de la pièce n'est inorganique qu'en apparence. Sénèque prépare en réalité subtilement la suite par cette scène spectaculaire, selon une intentionnalité⁶⁰ qui est absente du modèle euripidéen:

Sen. *Phaedr.* 384-386:

*Sed en, patescunt regiae fastigia:
reclinis ipsa sedis auratae toro
solitos amictus mente non sana abnuit.*

“Mais voici que s'ouvre le faite du palais royal: elle, elle est là renversée sur un lit à l'assise d'or; son esprit malade refuse les vêtements accoutumés”.

À première vue, l'ouverture spectaculaire sur l'intérieur du palais offre le spectacle grandiose des appartements royaux, dans une belle mise en scène. Mais elle donne plus encore à voir, en une terrible alliance des contraires, une misère cachée sous des impressions de grandeur altière. De fait, lors de sa troisième apparition (v.583), l'héroïne manifeste clairement une pathologie de l'âme, qui est conforme aux principes de la physiognomonie et des symptômes cliniques stoïciens et qui conduit à l'irréparable. Submergée par sa passion, elle finit effectivement par perdre le respect de soi et par devenir criminelle, au prix de remords qui la conduisent à une mort déshonorante.

L'inversion physique qu'implique l'image de ce corps couché à la renverse (*re-clinis*) fonctionne alors comme une métaphore

⁶⁰ Une analyse de l'ensemble des tragédies du corpus sénèqueen conduirait aux mêmes conclusions. Voir à ce sujet L. PEREZ GOMEZ, “Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea”, in *Florilib* 6 (1995), 383-416.

réflexive de l'âme de Phèdre: elle reflète son "théâtre intérieur".⁶¹ Cette reine, bien qu'au sommet du pouvoir, apparaît abattue, dans une attitude qui présage une future gisante:

Sen. *Phaedr.* v.666-671:

*En supplex iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta, innocens
tibi mutor uni. Certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut uitae dies.
Miserere amantis.*

"Vois en gisante suppliante, effondrée à tes genoux, une descendante d'une maison royale. Éclaboussée par aucune souillure, jamais touchée, jamais coupable, c'est pour toi seul que je me suis métamorphosée. C'est déterminée que je me suis abaissée à ces prières: c'est ce jour-ci qui marquera le terme de ma douleur ou de ma vie. Prends pitié de celle qui t'aime".

Sénèque n'est pas loin de donner à voir sur scène cette métamorphose ovidienne qui a pour visée de révéler, en la mettant au grand jour, la nature profonde de l'être.⁶² Aussi l'inversion, dont l'idée sous-tend les deux passages que nous venons de voir, ne saurait-elle être analysée d'un point de vue strictement rhétorique. Elle se fait au contraire moteur dramatique fort. Elle donne à voir les contradictions d'une passion menant l'être à sa ruine.⁶³

Les idées et argumentaires de la tragédie rejoignent alors ceux des traités philosophiques de l'auteur.⁶⁴ Mais la visée en reste différente. S'il est vrai que la philosophie stoïcienne, très sensible

⁶¹ P. GRIMAL (éd.), *op.cit.* (*supra* n.9), 10-11 et 78, v.387; J. GRIFFIN, *art.cit.* (*supra* n.9), 131-133.

⁶² P. MARÉCHAU, *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide* (Paris 2000).

⁶³ G. MAZZOLI, "L'adynaton in Seneca tragico", in *Quaderni di Cultura e di Tradizione Classica* 10 (1992), 133-149.

⁶⁴ Chacune des études montre pourtant à quel point cette autotextualité philosophique, si évidente qu'elle soit, n'est jamais littérale. Voir notamment à ce sujet A.D. LEEMAN, "Seneca's *Phaedra* as a Stoic Tragedy", in *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek* (Amsterdam 1976), 199-212; N.T. PRATT Jr., "The Stoic Base of Senecan Drama", in *TAPhA* 79 (1948), 1-11.

aux pathologies de l'âme et à leur manifestation physique, n'ignore pas la théâtralité des passions, sa finalité est de les combattre par une conversion à la sagesse. La tragédie en revanche en exploite les effets. Le *furor*, tel qu'il apparaît chez Phèdre ou Médée, relève très exactement de la passion amoureuse (ἔρωσ), qui est condamnée par la pensée stoïcienne: c'est "un désir (ἐπιθυμία) qui n'est pas chez les sages". Suscité par une "apparence de beauté (διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον)",⁶⁵ il est "désir d'union physique (ἐπιθυμία σωματικῆς συνουσίας)".⁶⁶

Phèdre illustre bien ces principes. Elle est en effet attirée d'abord par la beauté d'un Hippolyte semblable à Thésée jeune (v.646-647). Au spectacle de beauté contemplée se substitue bientôt une sensualité physique que met en évidence le contact avec Hippolyte: alors qu'il la tient dans ses bras au moment de l'évanouissement, elle se livre aux aveux. Mise en échec et repoussée par Hippolyte, Phèdre va alors entrer moins dans une fureur — dépossession de soi jusqu'à la folie — que dans une colère — élan volontaire de l'esprit.

Sénèque décrit ces données dans le *De ira*. Il souligne ainsi que le premier mouvement qui initie la passion est involontaire: il est "une sorte de préparation et de menace de la passion" (*quasi praepraeparatio affectus et quaedam comminatio*, 2,4,1), qui pourrait être évitée avec l'aide de la raison. Mais l'esprit, frappé par une émotion passionnelle, finit par consentir volontairement. Mieux encore: la violence qui en résulte a la raison pour elle. Elle est raisonnée par un esprit qui donne son assentiment (*assensus mentis*, 2,3,4). Le sentiment d'une offense déclenche alors "l'excitation de l'âme qui marche volontairement et délibérément (*uoluntate et iudicio*) à la vengeance" (2,3,5). La lettre 7,4 établit un parallèle non moins explicite entre la colère, violence

⁶⁵ SVF III 396; M. ARMISEN-MARCHETTI, "La passion de Phèdre", in *Vita Latina* 117 (1990), 26 et 35 n.4.

⁶⁶ *Ibid.*, 26 et 35 n.5. Sénèque développe la même idée dans la *Lettre* 9,11: *amor... animos in cupiditatem formae non sine spe mutuae caritatis accendit* ("L'amour enflamme les esprits poussés vers un désir de beauté non sans espoir de mutuelle affection").

consciente, et l'amour. "L'émotion, écrit plus exactement M. Armisen-Marchetti⁶⁷, devient passion par le biais d'un jugement, c'est-à-dire d'une décision de la faculté de raisonnement, qui estime dans le cas de la colère qu'il y a une *iniuria* à venger, dans le cas de l'amour qu'il y a une beauté qui mérite d'être désirée".

Aussi le *furor* sénèqueien est-il davantage à comprendre moins comme un délire furieux que comme la manifestation d'une *ira*, démarche d'une violence consentie.⁶⁸ Certes l'*ira* faite de violence furieuse et monstrueuse a pour acte fondateur le théâtre d'Accius, célèbre par sa *uis*.⁶⁹ Mais Sénèque, si proche qu'il soit en ce domaine de ce devancier, insiste moins sur le spectacle de cette violence que sur celui d'un processus psychologique. C'est là ce qui pourrait justifier le dédain que Sénèque manifeste à l'endroit de ce tragique dont il s'inspire pourtant. Certes les fragments acciens, trop lacunaires, ne permettent que des déductions relatives. Mais il apparaît à la lecture des vers conservés qu'Accius était essentiellement attentif moins à l'écriture réflexive d'une conduite passionnelle qu'à ses manifestations les plus spectaculaires, si bien qu'il ne devait pas prendre en compte les étapes d'une complexification psychologique. Seule devait l'intéresser l'*actio*, diction et jeux gestuels d'extériorisation, en hypotypose de la fureur. Symptomatique en la matière est cette histoire: un acteur, jouant Atrée, l'*iratus* par excellence, se prit si bien à son jeu qu'il tua de son sceptre théâtral un malheureux spectateur qui, lui-même gagné par le spectacle, s'était trop approché de la scène.

Sénèque intègre la mise en évidence scénique de l'*ira* à un véritable historique de la dégradation du personnage par l'irrationnel de la passion. La pensée stoïcienne fonctionne alors comme un révélateur, selon ce goût très romain de l'exemple,

⁶⁷ *Ibid.*, 28.

⁶⁸ G.A. STALEY, "Speculum iratis: Rhetoric and Philosophy in Senecan Tragedy", in *All the World: Drama Past and Present*, ed. by K.V. HARTIGAN (Washington 1982), 93-105.

⁶⁹ Voir mon *Accius*, 15-26.

comme le souligne E. Lefèvre.⁷⁰ Il ne s'agit plus ainsi de montrer seulement l'exacerbation passionnelle, mais le processus de la défaite d'une raison qui ne peut rien contre l'affect, si bien que la psychologie est à l'œuvre et que le personnage a une réelle conscience de sa faute tragique. En cela la tragédie sénéquienne est distincte non seulement de la tragédie républicaine, mais plus encore de la tragédie attique: son dénouement, comme le rappelle D. Lanza,⁷¹ intervient du fait d'une accumulation d'éléments tensionnels, formant un nœud inextricable d'où naît une émotion croissante.

Aussi le personnage sénéquien ne saurait-il obéir à un schéma tragique mécanique, qui le conduirait systématiquement et inéluctablement de la souffrance au sacrilège monstrueux en passant par la fureur. Certes sa dérive de l'esprit et de l'âme participe au schéma que F. Dupont⁷² a dégagé: la trilogie du *dolor-furor-nefas*. À ce titre, il conduit au "spectacle de la métamorphose d'un homme en monstre".⁷³ Pourtant, loin d'être monolithique, comme le laisse supposer ce schéma structural, le personnage évolue, si bien que Sénèque montre non pas un héros tragique uniforme, mais des personnalités différenciées. Cette évolution et cette individuation justifient la complexification psychologique.⁷⁴ La complexité des sources trouve même là une justification. Elle donne lieu à la construction de personnalités, qui, bien qu'en conformité avec l'*ethos* du répertoire tragique, gagnent en richesse et originalité.⁷⁵

⁷⁰ E. LEFÈVRE, "Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama", in *WS* 82 = N.F. 3 (1969), 131-160.

⁷¹ D. LANZA, "Finis tragoediae", in *QCTC* 6-7 (1989), 147-164.

⁷² F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine* (Paris 1995), 55.

⁷³ G. SOLIMANO, "Monstrum in Seneca", in *Grammatica e lessico delle lingue morte*, a cura di U. RAPALLO e G. GARBUGINO (Alessandria 1998), 233-254.

⁷⁴ J.-M. CROISILLE, "Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque", in *REL* 42 (1964), 276-301.

⁷⁵ M. RUCH, "La langue de la psychologie amoureuse dans la *Phèdre* de Sénèque", in *LEC* 32 (1964), 356-363: le vocabulaire conventionnel de l'amour s'inscrit notamment dans une rhétorique émotionnelle et affective. Métaphores et comparaisons ainsi que descriptions en images fortes (*uisiones*) en renouvellent

D'une manière plus générale, Sénèque veut donner à voir au spectateur la tragédie d'un être conscient de sa propre destruction par les forces intérieures qui l'habitent et l'assaillent avec son consentement.⁷⁶ On peut ainsi insister sur la motivation complexe qui conduit Clytemnestre à tuer son époux: pardon jamais accordé pour le sacrifice d'Iphigénie; abandon par Agamemnon; jalousie envers la belle captive et prophétesse, Cassandre, adultère avec Égisthe. Ces thèmes proviennent certes de l'héritage mythique et des tragédies grecques autant que latines. Mais, retravaillés en fonction d'une analyse stoïcienne des affects, ils aboutissent à une autre lecture du mythe.⁷⁷ Là se trouve l'explication du rôle restreint que Sénèque confère à Clytemnestre, alors qu'il développe celui de Cassandre. Sa visée est plus précisément d'opposer Clytemnestre à Cassandre. La première vit à soi, très attachée à sa propre représentation des êtres et du monde. Elle apparaît ainsi comme l'envers de la seconde: Cassandre n'a pas souci de sa vie. Capable d'une théâtralité spectaculaire et d'une réflexion tout à la fois morale, philosophique⁷⁸ et esthétique, elle devient le personnage principal. C'est pourquoi son rôle est ainsi amplifié⁷⁹ par rapport à Eschyle⁸⁰ et mêlé à des sources diverses, notamment républicaines, voire philosophiques.⁸¹

les données et innovent en sensation. Voir plus précisément encore à ce sujet J.P. AYGON, "Lecphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique", in *Pallas* 41 (1994), 41-56; E. RODON, "Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca", in *Dioniso* 52 (1981), 47-54; E. PARATORE, "Originalità del teatro di Seneca", in *Dioniso* 20 (1957), 53-74.

⁷⁶ Voir SEN. *epist.* 95,30; M. SIGNORI, "Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca", in *Aevum* 34 (1960), 217-233; voir aussi W. POETSCHER, "Nosse peccandi modum (Seneca, *Phaedra* 141)", in *Emerita* 44 (1976), 159-161.

⁷⁷ G. MADER, "*Fluctibus variis agor*. An Aspect of Seneca's Clytemnestra Portrait", in *AClass* 31 (1988), 51-70.

⁷⁸ Homme et femme sont à égalité, selon la pensée stoïcienne: C.E. MANNING, "Seneca and the Stoics on the Equality of the Sexes", in *Mnemosyne* S.IV 26 (1973), 170-177.

⁷⁹ E. LEFÈVRE, "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon", in *Hermes* 94 (1966), 482-496.

⁸⁰ A. SAPIO, "La visione di Cassandra in Eschilo e Seneca", in *Pan* 13 (1995), 3-16.

⁸¹ W.M. CALDER III, "Seneca's *Agamemnon*", in *CPh* 71 (1976), 27-36.

Une grammaire des passions jointe à une esthétique de l'évidence indique à quel point on ne saurait confondre les tragédies de Sénèque avec une parénèse. Une théâtralité forte émane de ce théâtre. Y contribue une densité des effets scéniques,⁸² qui peuvent aller jusqu'à montrer sur la scène le crime ou toute conduite trop violente que le code aristotélicien confie ordinairement à la narration d'un messager ou d'un tiers. Multiplication des données spectaculaires et crime en direct sont en général conjugués.

On le voit dans la scène finale de *l'Agamemnon*. Le spectateur assiste en direct au meurtre de Cassandre: v.1012 *Furiosa morere*, déclare Clytemnestre après avoir donné l'ordre de s'emparer de Cassandre. Vouée à mourir, la prophétesse et rivale n'en dit pas moins sa joie de mourir après avoir pu assister à la ruine de Mycènes: v.1011 *iam iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat*. Mieux encore: son meurtre intervient après sa propre vision de celui d'Agamemnon. Dans son récit visionnaire, hypotypose qu'elle se donne à elle-même et qu'elle donne aux spectateurs antiques, sa parole est empreinte de l'horreur sacrée autant que du fantastique baroque: elle prédit en effet un futur qui est en même temps un présent capable de rejoindre le passé. Mais le cas limite en la matière reste le double infanticide de Médée, accompli dans la durée d'une longue scène et suivi de l'envol sur un char qui, attelé par des serpents chthoniens, est dit se diriger vers la lumière éblouissante d'un soleil d'où pourrait émaner en même temps la lumière noire des enfers.

Si la monstrosité est finalement au cœur de ces histoires, sa présence paraît destinée moins à engendrer chez le spectateur la peur de l'horrible sous l'emprise de l'enflure d'un *tumor* tragique, que dénonce à la période républicaine Lucilius,⁸³ qu'à dire une âme en fragments. Il n'est pas jusqu'à la fragmentation physique qui ne puisse être le reflet de ces âmes tourmentées, tels

⁸² A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Seneca's visionary Drama", in *LF* 102 (1997), 34-41.

⁸³ LUCIL. 587 M, 597-598 M, 601 M (= 26, 8; 19; 21 Charpin).

Œdipe l'hybride, seul capable de comprendre la Sphynge monstrueuse, Phèdre fille de Pasiphaé, Thyeste auteur d'un terrible inceste. Quand l'apparence extérieure ne dit pas leur monstruosité intérieure,⁸⁴ leurs actes extériorisent leur nature cachée: Phèdre cause le démembrement d'Hippolyte, Clytemnestre assassine Agamemnon, dans une jouissance meurtrière (*Ag.* 947-950), de telle façon qu'elle donne à voir un cou mal tranché (*Ag.* 901-903); Médée, petite-fille d'un Soleil maudit dans sa lignée, prêtresse, magicienne, barbare, se livre à un double infanticide qui la mutile moins encore dans sa chair qu'elle ne mutile Jason, principe originel de la vie de ses enfants; Atrée fait consommer à Thyeste ses enfants qu'il renvoie ainsi à leur source première pour une impossible sépulture —idée qu'il reprend à Accius; il n'est pas jusqu'au héros emblématique des Stoïciens, Hercule, qui, devenu furieux, s'ampute de ses propres enfants.

Pour dire ces corps démembrés et ces âmes en fragments, Sénèque a su s'inventer une écriture en réflexivité.⁸⁵ Exemple est à ce sujet l'usage qu'il fait de la métrique éolienne d'Horace. Il s'en sert certes parce qu'il y trouve une écriture d'intériorité émotionnelle. En effet la lyrique horatienne est l'expression mimétique des mystères d'un langage intérieur. Pour ce faire, Horace atomise en apparence le sens, alors qu'il tisse en profondeur des relations cachées qu'il convient ensuite d'explicitier et d'interpréter. Il n'éprouve ainsi aucune difficulté à unir dans ses *Odes* ses sentiments personnels les plus simples, y compris ses amours, avec un lyrisme religieux et héroïque ou le *carmen* hymnique des grandes valeurs de la Cité. Sa réussite tient au fait qu'il intègre l'individuel dans une subjectivité collective. Il reste ainsi étranger à la plainte d'amour exclusif, solitaire et déceptif. Il préfère alors le juste milieu d'une sagesse — résignée —, aux excès passionnels. Les figures féminines héritent de ces sentiments sans excès, dès lors que l'être humain, femme et homme,

⁸⁴ Voir SEN. *clem.* 2,2,3; 3,11,1; 3,23,1-2: le monstre trouve son plaisir dans la souffrance des autres.

⁸⁵ G. MAZZOLI, *art.cit.* (*supra* n.1), 127.

est chose variable et changeante, en perpétuel devenir. Nous sommes loin de la tragédie de Sénèque.

Sénèque reprend cette poétique pour exprimer des excès passionnels et émotionnels. Il s'en sert plus précisément pour donner à entendre l'âme en fragments d'héroïnes féminines victimes des plus grandes douleurs et souffrances. La métrique éolienne polymorphe et polyphonique offre en la matière un instrument privilégié. Sénèque en retravaille seulement les données pour en exploiter précisément l'hétérogénéité et la diversité. Il va le faire dans l'esprit d'une époque néronienne, qui est nourrie de baroque⁸⁶ et de l'esthétique du Sublime, et, plus particulièrement encore, selon les principes d'un contemporain, Caesius Bassus. Cet artigraphe néronien défend et pratique une dérivation unitaire des mètres, en une greffe polymorphe.⁸⁷ Il en résulte une écriture fragmentée, véritable travail en miettes, d'une hybridité en parfaite convenance avec un émiettement des instants et des âmes.

Le principe d'écriture rappelle la définition que donne Platon, dans le *Timée*, 50 e 7, de l'activité du parfumeur et de l'orfèvre dont les techniques relèvent du μεταπλάττειν et du δαιδάλλειν, travail des impressions bougées et des effets miroitants. Ainsi dans l'art du ciseleur, l'alliance de matériaux mats et brillants, tels l'or, l'argent et l'ivoire, crée l'illusion du mouvement, voire du vivant, du fait de reflets distincts, accrochant la lumière différemment. Cette technique des formes fuyantes crée une illusion de mouvance qui étonne l'esprit, voire le stupéfie.

De la même façon, la polymétrie et la polyphonie des mètres éoliens que Sénèque utilise dans les monodies et ensembles choéraux sont propres à participer à une impression de mouvance phénoménale. Dans les vers en *cola libera*, les unités métriques se forment et se déforment pour se reformer aussitôt, tout à la

⁸⁶ Ch. SEGAL, "Senecan Baroque. The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides", in *TAPA* 114 (1984), 311-325.

⁸⁷ Cette dernière réflexion est extraite de mon exposé dans *Le poète architecte*, *art.cit.* (*supra* n.53).

fois mêmes et autres. Mieux encore: en l'absence d'une proforme, le mètre, réceptacle et hypotypose d'une âme ou d'un monde bouleversé, présente une forme si fuyante que les hésitations des éditeurs sont multiples et discordantes, comme le montre cette brève comparaison:

Sen. Ag.	Zwierlein	Tarrant
v. 621-624 (Zwierlein) = v. 622-626 (Tarrant)	<i>Troades summis timuere muris perdidit in malis extremum decus fortiter uinci: restitit annis Troia bis quinīs unius noctis peritura furto</i>	<i>Troades summis timuere muris perdidit in malis extremum decus, fortiter uinci: restitit annis Troia bis quinīs unius noctis peritura furto</i>
	621: saph.	622: saph.
	622: ascl. 2+ ascl. 2 (<i>breuibus contractis</i>)	623: alc. 2
	623: saph. 1+ adon.	624: saph. 1+ saph. 1
	624: saph. 1 + saph. 1	625: adon.+ saph. 1
	624 bis: saph. 2	626: saph.

Dans ce mélange subtil et insaisissable de couleurs différenciées, qui fonde la bigarrure alexandrine en ποικιλία, l'effet produit est celui de l'illusoire. Aussi ces morceaux incertains de vers, aux différentes combinatoires possibles, ne sont-ils pas sans faire penser aux vers réverses de l'informe, tels que les définit Platon:⁸⁸ "Il est complètement indifférent que tel élément en soit le premier ou le dernier".⁸⁹

⁸⁸ PLAT. *Phaedr.* 264 c-d. Nous sommes ainsi loin de l'harmonie et de la proportion d'un texte formant un tout, comme le précise Platon dans le même passage: "Voici pourtant une chose que tu affirmerais, je pense; c'est que tout discours doit être constitué à la façon d'un être animé: avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu et deux extrémités, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout".

⁸⁹ Voir aussi QUINT. *inst.* 9,4,6: *Fortius uero qui incompositum potest esse quam uinctum et bene conlocatum? Neque si prauī pedes uim detrahunt rebus, ut sotadeorum et galliamborum et quorundam in oratione simili paene licentia lasciuientium, id uitium compositionis est iudicandum.* ("Comment ce qui est désordonné peut être plus solide que ce qui est lié et bien disposé? Et si l'emploi des pieds défectueux enlève de la force aux arguments — ce qui est le cas des sotadéens, des

La jonction avec la métrique horatienne conduit plus encore à intégrer les angoisses et les peines humaines dans une collectivité de souffrance, pour une véritable hypotypose des sentiments personnels, fussent ceux d'une voix collective. Cette métrique brisée est ainsi bien à sa place, lorsqu'il s'agit de donner à entendre l'extrême désarroi de ces femmes troyennes qui sont emmenées comme esclaves sur des terres inconnues et sont endeuillées par la perte massive des leurs. Les formes métriques hésitent et le sens miroite en facettes diverses, à l'exemple des sentiments lancinants et obsédants, en flux et reflux. Exemple est en ce domaine ce chant de deuil en antiphonie répétitive: les mots se répondent et se répètent. On commence avec la voix parlée d'Hécube en trimètres iam-biques, puis on continue avec un chant d'incitation d'autant plus obsédant que les anapestes ont pris le relais. Lamentations et rites gestuels du deuil se font écho en reprises antiphoniques:

Sen. *Tro.*:

- | | | |
|-------------------|---------------------------|--|
| 63-65 (Hécube): | (ia ⁶ .) | <i>Lamenta cessant? Turba, captivae, mea
ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite (...)</i> |
| 67-82 (chœur): | (an ⁴ .) (67) | <i>Non rude uulgius lacrimisque nouum
lugere iubes (...)</i> |
| 83-97 (Hécube): | (an ⁴ .) (83) | <i>Fidae casus nostri comites
soluite crinem (...)</i> |
| 98-115 (chœur): | (an ⁴ .) (98) | <i>Soluimus omnes lacerum multo
funere crinem (...)</i> |
| 116-130 (Hécube): | (an ⁴ .) (116) | <i>Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi (...)</i> |
| 131-140 (chœur): | (an ⁴ .) (131) | <i>Accipe, rector Phrygiae, planctus
accipe fletus (...)</i> |
| 141-154 (Hécube): | (an ⁴ .) (141) | <i>Alio lacrimas flectite uestras:
non est Priami miseranda mei
mors, Iliades; — felix Priamus!
dicite cunctae (...)</i> |
| 155-164 (chœur): | (an ⁴ .) (155) | <i>Felix Priamus!
dicimus omnes (...)</i> |

galliambes et autres rythmes qui font que la prose s'ébat semblablement presque sans mesure—, il faut bien admettre que ce n'est pas la faute de l'ordre des mots³⁷).

Non moins étonnants sont ces anapestes qui donnent à entendre un bel hymne à la souffrance partagée. Chanté par le chœur des Troyennes, il hausse la femme jusqu'au plus haut niveau de la sagesse stoïcienne:

Sen. Ag. 664-677:

an ⁴ .	<i>Lacrimas lacrimis miscere iuuat:</i>	
	<i>magis exurunt quos secretae</i>	665
	<i>lacerant curae,</i>	
	<i>iuuat in medium deflere suos.</i>	
	<i>Nec tu, quamuis dura uirago</i>	
	<i>patiensque mali,</i>	
	<i>poteris tantas flere ruinas.</i>	
	<i>Non quae uerno mobile carmen</i>	670
	<i>ramo cantat tristis aedon</i>	
	<i>Ityn in uariis modulata sonos,</i>	
	<i>non quae tectis Bistonis ales</i>	
	<i>residens summis impia diri</i>	
	<i>furta mariti garrula narrat,</i>	675
	<i>lugere tuam poterit digne</i>	
	<i>conquesta domum (...)</i>	

“Il est doux de mêler des larmes aux larmes: les peines gardées secrètes consomment plus cruellement les êtres qu’elles déchirent; il est doux de pleurer les siens avec tous! Et, bien que tu sois une femme forte, résistante au malheur, tu ne pourras suffire à pleurer de si grands désastres. Ni le rossignol qui au printemps sur une branche déploie tristement toutes les nuances de son chant, modulant sur des airs variés le nom d’Itys, ni l’oiseau de Bistonie, qui, niché en haut d’un toit, raconte dans ses stridulations le vol impie de son sinistre mari ne pourront dignement pleurer et se lamenter sur ta maison”.

Cette Ode lyrique est chantée comme un hymne de foi stoïcienne, alors que la condition des Troyennes est désespérée. Sa forme anapestique jointe au contenu en souligne la détermination: ces femmes affirment leur volonté d’accepter leur condition et de ce fait la douleur, dès lors qu’elles la vivent en partage. Cet acte de volonté dans une résignation libre est d’autant

plus bouleversant qu'il intervient après un premier lamento polymétrique, qui donnait précisément à entendre un chant paradoxal d'esérance dans la désespérance:⁹⁰

Sen. *Ag.* 589-604: (polymétrie en *cola libera* Zwierlein)

<i>Heu quam dulce malum mortalibus additum</i>	ascl. (syll. <i>longa immissa</i>)	
<i>uitae dirus amor, cum pateat malis</i>	ascl.	590
<i>effugium et miseros libera mors uocet,</i>	ascl. (<i>secunda syll. solu.</i>)	
<i>portus aeterna placidus quiete.</i>	saph.	
<i>Nullus hunc terror nec impotentis</i>	saph. 1 + alc. 1 (<i>basi iamb.</i>)	
<i>procella Fortunae mouet aut iniqui</i>	saph. (<i>adiecta anacrusi</i>)	
<i>flamma Tonantis.</i>	adon.	595
<i>Pax alta nullos ciuium coetus</i>	alc. 1 + saph. 1	
<i>timet aut minaces uictoris iras,</i>	saph. 2 + alc. 1	
<i>non maria asperis insana Coris,</i>	alc. 2 + alc. 1	
<i>non acies ferās puluereamue nubem</i>	alc. 2 + aristoph.	
<i>motam barbaricis equitum cateruis,</i>	ascl. 1 + saph. 2	600
<i>non urbe cum tota populos cadentis</i>	saph. (<i>adiecta anacrusi</i>)	
<i>hostica muros populante flamma</i>	saph.	
<i>indomitumque bellum.</i>	aristoph.	

“Hélas! Quel doux mal attaché aux mortels est cet amour funeste de la vie, toutes les fois qu'à leurs maux est ouvert un refuge et qu'une mort libératrice appelle les victimes du malheur, — port apaisant fait pour un éternel repos —. Aucune terreur ni tempête d'une Fortune alors impuissante ne l'agite, pas plus que la flamme du Tonnant inéquitable; sa paix profonde ne redoute aucun complot, pas plus que les rages menaçantes d'un vainqueur, ni les mers rendues furieuses par un rude Corus, ni les farouches batailles ou les nuages de poussière soulevés par des escadrons de cavaliers barbares, ni la chute des peuples et de toute une ville anéantie par une flamme ennemie dévorant ses murs, pas plus que la guerre indomptable”.

⁹⁰ A. CATTIN, “L'âme humaine et la vie future dans les textes lyriques des tragédies de Sénèque”, in *Latomus* 15 (1956), 359-365 et 544-550.

Ces chants choraux ne sont pas sans lien avec la trame argumentative des Traités philosophiques. Mais les confondre dans une même 'lecture', ce serait oublier le spectacle visuel et auditif de la scène dont la parénèse philosophique est privée. On ne chante pas un Traité de philosophie. Car la voix chantée est incapable de faire entendre un discours intellectuel abstrait. Elle est toujours un chant d'émotion. Avec elle, il ne s'agit plus de raisonner sur l'opposition stoïcienne du p^âtir et de l'agir,⁹¹ mais de montrer et de donner à entendre des actes dramatiques et des effets émotionnels. G. Biondi⁹² insiste ainsi sur l'intensification psychologique apportée par le chant, voix de l'émotion. Comprenons alors que les thèmes philosophiques chantés en fragments brisés disparaissent en tant que tels pour ne laisser place qu'au spectacle poignant et pathétique d'êtres ballottés par l'incertitude et l'angoisse. Cette écriture en fragments métamorphiques en imite l'illusion et la mouvance jusqu'à communiquer sa force émotionnelle.

Elle atteint son degré extrême, lorsqu'elle mêle à la mouvance et à la polyphonie métrique les différentes strates d'une intertextualité multiple. Un exemple en montrera les capacités expressives mieux que ne le ferait un long commentaire. On retiendra ces quelques séquences relatives au chant polymétrique et polyphonique de l'*Iliupersis*, faisant dialoguer entre eux polymétrie en *cola libera* et anapestes de formes variables:

Sen. Ag.627a-636 (polymétrie en *cola libera*)

<i>Vidimus simulata dona</i>	glyc.	
	(<i>hypercat. basi troch.</i>)	627a
<i>molis immensae Danaumque</i>	saph. (<i>bicatal.</i>)	
<i>fatale munus duximus nostra</i>	alc. 1 + saph. 1	
<i>creduli dextra tremuitque saepe</i>	saph.	
<i>limine in primo sonipes cauernis</i>	saph.	630
<i>conditos reges bellumque gestans;</i>	saph. 1 + alc. 1	
<i>et licuit dolos uersare ut ipsi</i>	alc. 2 + alc. 1	

⁹¹ A. CHARLES-SAGET, "Sénèque et le théâtre de la cruauté", in *Rome et le Tragique*, éd. par M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, in *Pallas* 49 (1998), 149-155.

⁹² G. BIONDI, "Peripezie e cantica: la tragedia tra coscienza e delirio", in *Pai-deia* 52 (1997), 57-69.

<i>fraude sua caderent Pelasgi:</i>	alc. (decasyll.)	
<i>saepe commotae sonuere parmae</i>	saph.	
<i>tacitumque murmur percussit aures,</i>	saph. 2 + alc. 1	635
<i>ut fremuit male subdolo</i>	glyc. (<i>secunda syll. solu.</i>)	
<i>parens Pyrrhus Vlixii.</i>	pher.	

“Nous avons vu la fallacieuse offrande d’une masse énorme et, dans notre crédulité, nous avons conduit l’offrande fatale des Danaens de notre propre main et, bien des fois, a tremblé sur les premiers degrés du seuil le coursier qui portait, cachés dans ses cavités, des rois et la guerre; et il eût été possible de retourner la ruse pour faire succomber les Pélasges eux-mêmes à leur propre piège: bien des fois ont résonné les boucliers qui s’entrechoquaient et un grondement sourd a frappé nos oreilles quand Pyrrhus a maugréé, refusant d’obéir au trop rusé Ulysse”.

Sen. Ag. 637-642:

an⁴. *Secura metus Troica pubes*
sacros gaudet tangere funes.
Hinc aequaeui gregis Astyanax,
hinc Haemonio desponsa rogo
ducunt turmas, haec femineas,
ille uiriles.

“Déliée des tourments de la crainte, la jeunesse troyenne se réjouit de toucher les câbles sacrés. D’un côté Astyanax, de l’autre la future épouse du bûcher hémonien conduisent, elle, des filles, lui, des garçons de leur âge”.

Sen. Ag. 649-658:

an ⁴ . <i>Quid nunc primum, dolor infelix,</i>	
<i>quidue extremum deflare paras?</i>	650
<i>mœnia, diuum fabricata manu,</i>	
<i>diruta nostra?</i>	
<i>an templa deos super usta suos?</i>	
<i>non uacat istis lacrimare malis:</i>	
<i>te, magne parens, flent Iliades;</i>	655
<i>uidi, uidi senis in iugulo</i>	
<i>telum Pyrrhi uix exiguo</i>	
<i>sanguine tingui.</i>	

“Ma douleur, quelle infortune première ou dernière, veux-tu maintenant déplorer? Nos remparts fabriqués par la main des dieux, détruits par la nôtre? ou les temples brûlés par-dessus leurs dieux? Il n’y a pas de place pour pleurer sur ces grands malheurs; c’est toi, valeureux père, que pleurent les femmes d’Ilion. J’ai vu, j’ai vu sur la gorge du vieillard l’arme de Pyrrhus se teinter péniblement d’un mince filet de sang”.

Comment ne pas reconnaître dans ce récit du Cheval de Troie le palimpseste virgilien? On rappellera en particulier les passages suivants:

Verg. *Aen.* 2,53-56:

hex. *insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.
Et si fata deum, si mens non laeua fuisset,
impulerat ferro Argolicas fœdare latebras* 55
Troiaque nunc staret Priamique arx alta maneres.

“...ses profondes cavernes résonnèrent et firent entendre un gémissement. Or si les destins des dieux, si notre esprit n’avait pas été gauchi, il nous avait poussé à dévaster par le fer les cachettes argiennes et Troie aujourd’hui serait debout et tu demeurerais, haute citadelle de Priam!”

Verg. *Aen.* 2,237-245:

hex. *intendunt; scandit fatalis machina muros
feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae
sacra canunt funemque manu contingere gaudent;
illa subit mediaeque minans inlabitur urbi.* 240
*O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello
moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae
substitit atque utero sonitum quater arma dedere;
instamus tamen immemores caecique furore
et monstrum infelix sacrata sistimus arce.* 245

“(…) la machine fatale escalade les murs, féconde d’armes. À l’entour des enfants, de jeunes vierges chantent des hymnes et se réjouissent de toucher de leur main les cordages. Elle, elle s’avance et glisse menaçante au milieu de la ville. Ô patrie, ô demeure des dieux, Ilion, et remparts dardiens si fameux dans

les guerres! Quatre fois sur le seuil précisément de la porte, elle achoppa et quatre fois le ventre retentit d'un bruit d'armes. Nous persistons pourtant, sans mémoire, aveuglés par notre folie et le monstre maudit, nous l'installons dans la citadelle sainte”.

Mais comment ne pas aussi souligner que Virgile avait lui-même en mémoire ce très célèbre chant de déploration, chanté par Andromaque dans la pièce homonyme d'Ennius, qui lui-même imitait Euripide? Au douloureux récit d'Énée, commémoration d'un grand drame, les hexamètres héroïques ont eu pour devanciers des anapestes lyriques:

Enn. *Andromacha* 87-93 Jocelyn (Cic. *Tusc.* 3,44-45):

an⁴. *O pater, o patria, o Priami domus,
saeptum altisono cardine templum.
vidi ego te adstante ope barbarica,
tectis caelatis laqueatis,
auro ebore instructam regifice.*

.....

*Haec omnia vidi inflammari,
Priamo ui uitam euitari,
Iouis aram sanguine turpari.*

“O père, ô patrie, ô demeure de Priam, temple que fermaient des gonds aux profondes résonances! Moi, je t'ai vue debout dans ta richesse asiatique, avec des plafonds ciselés, lambrissés, royalement incrustée d'ivoire et d'or. (...) Tous ces trésors, je les ai vus la proie des flammes, j'ai vu la vie violemment arrachée à Priam, l'autel de Jupiter souillé de sang.”

Avec cette Ode pathétique, nous venons de renouer avec l'origine de notre réflexion, les devanciers de Sénèque. Force est de constater que Sénèque recourt à la complexité non pour une combinatoire des formes et de l'écriture, mais pour une véritable 'poétique', herméneutique de l'âme. Le langage, écriture, parole et chant, est là non plus pour rapporter les choses, mais pour les donner à voir, non plus pour les argumenter, mais pour les interroger, non plus pour les organiser et construire, mais pour les traduire jusque dans leur déconstruction existentielle.

Aussi, alors que les critiques ont beaucoup insisté sur le baroque hyperbolique et sur une forme de prédication philosophique dans le théâtre de Sénèque, il convient, au terme de cette réflexion, d'insister sur la poétique d'un Sublime de méditation.

L'esthétique du Sublime⁹³ côtoie le tragique pour poser les énigmes de l'être puissant et misérable, du pouvoir et du savoir. Pseudo-Longin (*subl.* 12,4-5) la définit comme la "résonance d'une grande âme" (Ps.-Longin. *subl.* 9,2) qui confère au sens (1,4) "un pouvoir et une force irrésistibles, exerçant sa domination sur l'âme de l'auditeur" (ταῦτα δὲ δυναστεῖαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα πάντως ἐπάνω τοῦ ἀκρωμένου καθίσταται). De nature impressive fût-elle éloquente (Ps.-Longin. *subl.* 15,2), elle a pour visée l'étonnement (τὸ θαυμάσιον),⁹⁴ dont le support expressif privilégié ressortit à l'hypotypose pathétique, aux images puissantes (*descriptions* et *uisiones*): le résultat est une émotion communicative dans laquelle la peur est alliée à la fascination.

Cette esthétique du Sublime, alliance du spectaculaire et de la violence, aboutit à montrer et dire l'évidence de forces obscures, source d'interrogations dramatiques. De fait Pseudo-Longin, *subl.* 44, lui attribue une fonction morale et idéologique, voire politique. Elle permet très exactement de frapper les esprits, dans une dénonciation vigoureuse des perversions majeures de l'homme et du monde. Le *Traité* en dresse une liste qui rejoint les sujets des tragédies de Sénèque: la tyrannie, l'abject du non-droit, la recherche insatiable du pouvoir, la cupidité, l'amour passionnel, l'insolence et l'impudence. Ces divers dévoiements sont au cœur des tragédies de Sénèque. La manière du Sublime y est plus encore: les personnages tragiques étonnent jusqu'à un torpeur qui invite à la prise de conscience et aux remises en cause. En cela, le théâtre rejoint l'engagement philosophique de l'auteur.

⁹³ A. MICHEL, "Rhétorique, tragédie, philosophie. Sénèque et le Sublime", in *GIF* 21 (1969), 245-257.

⁹⁴ Ce type de Sublime prévaut ainsi, chez Pseudo-Longin, *subl.* 15, par un pouvoir de l'image ou figuration mentale. Exemple est en la matière Eschyle, cité parmi les modèles de référence.

Par-delà cette écriture de toutes les métamorphoses et de tous les mélanges et par-delà la parole polymorphe et les sens polyphoniques des héros et héroïnes tragiques, il reste encore le silence de Polyxène, dans *les Troyennes*. L'hypotypose sans parole se fait ici Sublime de beauté. Absente de la scène, Polyxène marche à ses noces avec l'Hadès, dans une sérénité grandiose que rehausse l'éclat d'une beauté parfaite. Elle manifeste une grandeur stoïcienne que commentent deux femmes de toutes les douleurs: Andromaque (945-948) et Hécube (955-968), dans un *makarismos* du Sublime.

Au total, l'écriture tragique de Sénèque référée à ses devanciers invite à évoquer un travail en ruche. L'image est sénèqueenne. Elle parcourt la *Lettre* 84: Sénèque qui réfléchit précisément sur la réécriture en intertextualité compare le travail d'assimilation et l'alchimie qu'elle requiert à celui des abeilles transformant le pollen des fleurs en miel. Il écrit ainsi (*epist.* 84,3): *Apes, ut aiunt, debemus imitari quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per fauos digerunt et ut Vergilius noster ait: "... Lipientia mella | stipant et dulci distendunt nectare cellas"*. ("Nous devons, comme on dit, imiter les abeilles qui vagabondent et butinent les fleurs faites pour fabriquer du miel; ensuite elles rangent tout ce qu'elles ont apporté et le répartissent par rayons, et, comme le déclare notre cher Virgile: "Elles distillent le miel liquide et répartissent le nectar par cellules"").

De l'assemblage en hétérogénéité complexe peut ainsi naître une unité harmonisée, voire concertante. Pour en donner la pleine mesure, Sénèque (*epist.* 84,9) prend précisément comme exemple les voix qui composent un chœur tragique et, mieux encore, qu'apprécient les philosophes. C'est avec cette unité, quasi alchimique, entre la philosophie et la tragédie et dite par Sénèque même, que nous concluons cette réflexion: elle exprime très exactement une herméneutique du langage et des formes pour une heuristique des mystères de l'âme humaine:

Non uides quam multorum uocibus chorus constet? unus tamen ex omnibus redditur; aliqua illic acuta est, aliqua grauis, aliqua media; accedunt uiris feminae, interponuntur tibiae; singulorum illic latent uoces, omnium apparent. ("Ne vois-tu pas de quelle multitude de voix un chœur se compose? c'est pourtant un seul son qui sort de l'ensemble; l'une est aiguë, une autre grave, une autre moyenne; les voix de femmes s'ajoutent à celles des hommes; les flûtes se surimposent; pourtant aucune voix singulière ne se remarque, c'est un ensemble qu'on entend").

DISCUSSION

W. Schubert: Eigentlich wollte ich mich erst später in die Diskussion mit einer kleinen Ergänzung einschalten; aber da ich der erste der Fragesteller bin, möchte ich mich zunächst ganz herzlich bedanken und Sie beglückwünschen zu diesem außerordentlich kompetenten und weit gefächerten Beitrag, in dem Sie viele 'Fäden' Senecas zu vorausgehenden Autoren nachgewiesen haben. Besonders hat mich persönlich interessiert, welche Rolle Ovid dabei spielt, bei dem solche Fäden in ähnlicher Weise zusammenlaufen.

Was ich zur Diskussion stellen möchte, bezieht sich nur auf ein Detail gegen Ende Ihrer Ausführungen. Sie haben gesagt, man singe nicht in einem philosophischen Traktat. Das gilt wohl für Seneca; man kann es aber nicht verallgemeinern. Es gibt immerhin in zugegebenermaßen späterer Zeit das Werk *De consolatione philosophiae* von Boethius, wo ja Prosa und Dichtung — philosophische Dichtung — in ganz markanter Weise miteinander verschränkt werden. Wie Seneca, greift Boethius auf den Bestand der vor allem durch Horaz vermittelten lyrischen Verse zurück. Es wäre nun zu fragen — aber ich weiss, dass das nicht Ihr eigentliches Thema betrifft —, ob Sie es für möglich halten, dass Boethius hier Tendenzen fortsetzt, die bei Seneca zumindestens präfiguriert sind. Zwar sind in Senecas philosophischen Schriften keine Dichtungen integriert; aber der philosophische Charakter vieler seiner Chorlieder ist evident. Kann man sagen, dass Boethius die beiden von Seneca gepflegten Textsorten 'Chorlyrik' und 'philosophischer Traktat' miteinander kreuzt? Könnte rein formal gesehen sogar die Fünffzahl der Bücher der *Consolatio* etwas zu bedeuten haben (im Sinne einer Analogie zu fünf Akten)?

J. Dangel: Si j'ai en effet affirmé que l'on ne chante pas un traité de philosophie, intéressante est cette forme apparente de contre-exemple que peut représenter Boèce. Une consolation philosophique en *prosimetron*, voire une écriture en cinq 'actes' donnent à réfléchir sur des actes fondateurs dont Sénèque serait un initiateur. Je répondrai à ce sujet, avec prudence, par la métrique. Chez Sénèque, le chant théâtral atteint son émotion extrême dans la polymétrie en *cola libera*, écriture d'une métrique fragmentée, véritable *mimesis* réflexive d'âmes en fragments et en errance. Or ce chant d'émotion irrationnelle est absent en tant que tel dans les *Consolations* de Boèce: y prédominent en effet, outre le trimètre iambique parlé, le distique élégiaque (parlé), les mètres dactyliques et anapestiques (récitatif chanté ou chant rythmé) et, pour l'éolien, le saphique, le glyconique et l'asclépiade, connus, pour le premier, par sa gravité, pour le second, par un ton humble, pour le troisième, par une parenté du premier hémistiche avec l'hexamètre de solennité. La distance avec la prose n'est plus ainsi aussi antinomique que le supposerait une polymétrie en *cola libera*. On pourrait alors penser que, si Sénèque a été pour Boèce un devancier capable de faire interférer l'expression philosophique et le chant théâtral, c'est au prix d'une sélection des dictiones les moins théâtrales. Boèce ne retient en effet que les registres métriques intermédiaires, entre la réflexion parlée et la méditation chantée, permettant un dialogue raisonnable de l'Intellect et de l'émotion. J'ajouterai que, curieusement, ce même corpus métrique constitue l'essentiel de l'*Hercule sur l'Oeta*, dont la paternité est le plus souvent refusée à Sénèque et où la tonalité des chœurs est cette fois très philosophique: ils donnent à entendre de véritables exercices de réflexion, sous la forme d'une leçon éthique, qui, trop exemplaire, manque de théâtralité.

J. Luque Moreno: Ante todo felicito a J. Dangel por su conferencia llena de acertadísimas observaciones sobre las peculiaridades temáticas y formales de este teatro.

En cuanto a la cuestión antes planteada sobre la relación entre pensamiento filosófico y expresión lírica, quiero decir que, en mi

opinión, no se trata de dos términos contradictorios; más bien, al contrario, la expresión lírica (el canto, el verso, e incluso la posible gesticulación o danza) es un medio idóneo para transmitir unos contenidos doctrinales, ya que tiene la capacidad de macarlos especialmente y de ponerlos así de relieve ante los oídos (y los ojos) del receptor, de acuerdo con la "función poética" del lenguaje.

Aparte de esto, quisiera preguntar a la J. Dangel si considera que en la reelaboración de la tradición mitológica que Séneca lleva a cabo en su teatro tiene alguna importancia la evidente relación (S. Mariner, "Sentido de la tragedia en Roma", en *Revista de la Univ. de Madrid* XIII-51 [1964], 463-492) que en Roma mantuvo siempre la tragedia con la épica.

J. Dangel: On peut en effet comprendre le théâtre de Sénèque comme une sublimation expressive de la philosophie: une poétique au sens jakobsonien — capacité du langage à valoriser le sens et de ce fait sa réception —. Ce niveau de lecture reste seulement celui des fonctions du langage. Il me paraît pourtant insuffisant, lorsqu'il s'agit de poésie et, plus précisément encore, d'écriture spectaculaire de l'émotion, comme l'est celle des tragédies de Sénèque. Les trimètres iambiques au contenu émotionnel, où prédominent les *descriptions* et les *visions*, et, plus encore, les *cantica*, voire les arias, cantates, ensembles choraux en métrique éolienne et, davantage encore, en *cola libera*, ne sauraient assumer une fonction doctrinale: la raison cède la place à une méditation, voire à un *thaumaston* irrationnels. Il est pourtant possible de rejoindre l'esthétique du Sublime de Ps.-Longin qui confère précisément à la poésie de l'étonnement une fonction éthique et cathartique: elle provoque une prise de conscience, capable de remises en question et d'engagements actifs.

Cette hypotypose du sens et cette provocation donnent à réfléchir et ne sont pas étrangères à la seconde question. Il est certain que Rome a toujours établi un lien étroit entre les deux genres mimétiques que sont la tragédie et l'épopée. Dans le pro-

longement d'Aristote, qui définit la tragédie comme un extrait épique, les premiers poètes latins, qui ont vraisemblablement hérité d'une vulgate aristotélicienne, ont écrit conjointement des épopées et des tragédies puisées aux mêmes sources mythiques. On le voit avec le fondateur de la littérature latine, Livius Andronicus, et, plus encore, avec Ennius et Naevius. À l'époque augustéenne, Virgile en poursuit le principe, si ce n'est que les deux genres sont mêlés à l'intérieur d'une même œuvre comme l'*Énéide*, sans qu'il n'y ait jamais fusion. L'écriture tragique apparaît seulement en épisodes, tel le drame de Didon et Énée. Ainsi prédomine la grande veine épique d'un héros souffrant, mais exemplaire, capable de se sacrifier pour le salut collectif. En revanche à partir de l'Empire, le mélange des genres devient plus fusionnel, de sorte que l'épopée se fait tragique (Lucain; Stace) et la tragédie épique (Sénèque). Il s'agit désormais de chanter un Sublime du Mal, comme on le ferait d'une geste épico-tragique. Cette nouvelle perspective d'écriture peut aider à comprendre la place des hexamètres dans les tragédies de Sénèque: ignorés de la tragédie républicaine, telle qu'elle nous a été transmise, ils peuvent chez Sénèque donner à entendre la tonalité tragique de l'épique. Peut-être étaient-ils chantés?

J. Luque Moreno: En mi opinión es no sólo posible sino probable que los hexámetros que aparecen en el teatro de Séneca impliquen, según los casos, una "ejecución" no ya recitada o salmodiada (p.e. los oráculos) sino incluso cantada (p.e. el coro de *Oed.* 405 sq.).

W.-L. Liebermann: Auch ich habe Schwierigkeiten mit der allgemeinen Opposition von lyrisch-poetischer Form und Philosophie. Schon Horaz könnte man durchaus — die Einzelheiten sind hier nicht zu diskutieren — als philosophischen Dichter bezeichnen, und dies auch in seinem lyrischen Werk, ja, man könnte weitergehen und die erotische Elegie eines Properz mit ihrem Lebensprogramm, überhaupt die Dichtung der Lebensentscheidung, die den Leser vor Alternativen stellt, als 'philosophisch' einstufen. Schliesslich will ich darauf hin-

weisen, dass ja gerade in der römischen Tragödie philosophische Reflexion ihren Platz hat, ich nenne nur — und dies präzise in Chorliedern — Ennius, *Iphigenia* (fr. XCIX Jocelyn) über das *otium* und Pacuvius, *Chryses* (?) (fr. X d'Anna) über *fortuna*. An die Kategorie 'Reflexionslyrik' will ich einfach erinnern. "Man singt keinen philosophischen Traktat" ist zwar zunächst suggestiv, aber es verdeckt doch eher das eigentliche Problem.

Für die beeindruckende Fülle von Einflüssen und Gesichtspunkten, die Sie zusammengetragen haben, verweisen Sie auf das Bienengleichnis Sen. *epist.* 84. Bleibt man bei diesem Gleichnis (das sich dort allerdings nicht auf Dichtung bezieht), dann stellt sich die Frage: Was genau ist der 'Honig', der produziert wird? Welchen Erkenntnisgewinn hat man in dieser Hinsicht etwa, wenn man weiss, dass Hippolytus eine *dura puella* ist (die Richtigkeit der Deutung steht nicht zur Debatte), was trägt die Elegie als Referenzsystem für den Konflikt zwischen *ratio* und Affekt aus?

Schliesslich zu einem speziellen Problem: Ich habe Zweifel, ob es berechtigt ist, Ps.-Longin, *De subl.* in umfassender Weise für das Verständnis der Senecatragödien heranzuziehen — obwohl das natürlich auch schon von anderen unternommen wurde. Ps.-Longin kennt — in Analogie zu Platon — den Aufschwung der Seele (*epairetai*), dabei werden positives und negatives Pathos unterschieden, zu den zu vermeidenden *pathe tapeina* gehören ausdrücklich *oiktoi*, *lypai*, *phoboi* (8,2). Das scheint einer Applikation auf die Senecatragödien eher zu widersprechen.

J. Dangel: La philosophie est en effet omniprésente dans l'écriture littéraire latine. Elle l'est jusque dans les genres qui paraissent le moins propices à cette présence: si le lyrisme hymnique des *Odes* d'Horace en admet la présence — puisque la morale n'est pas étrangère à une certaine pensée philosophique —, plus étrange semble, en revanche, son intrusion dans l'élegie érotique, notamment d'un Properce. Quant à la tragédie, elle privilégie la méditation philosophique dans les chœurs,

dès ses débuts à Rome, dans la continuité en particulier d'Euripide. Tel est le cas, en effet, de l'*Iphigénie* d'Ennius, fr. XCIX Jocelyn, relatif à l'*otium*, ou de celui du *Chrysès* de Pacuvius, fr. X d'Anna, concernant *Fortuna*. On pourrait ajouter l'*Antiope* de Pacuvius, dont l'argument majeur est un débat en forme de controverse: Zéthos et Amphion défendent, chacun avec leurs arguments, deux modes de vie contraires, l'action guerrière et la vie contemplative.

Mais si le contenu de ces lieux philosophiques est commun au philosophe et au poète tragique, lyrique ou élégiaque, peut-on affirmer que leur réception est identique, selon que l'auditeur s'initie à la philosophie ou regarde une pièce de théâtre, voire lit une poésie lyrique ou élégiaque? La tragédie, *mimesis* de personnages mythiques en action, pose ces problèmes, moins encore en vraisemblance fictive qu'à partir du mythe. Or, comme nul ne l'ignore, Platon et, après lui, Varron sont loin de confondre le philosophe et le poète: ils bannissent le second de la Cité. Plus précisément, dans une tragédie, qui est un drame pathétique et non un argumentaire explicatif, la philosophie devient un témoignage indirect. Reconstituée en théâtralisme, elle n'explique ni ne raisonne. Elle contribue à une *catharsis* émotionnelle, à partir de la crainte et de la pitié. Aussi Sénèque introduit-il dans ses tragédies le lyrisme et l'élégiaque jusqu'à l'inversion générique, dans cette intention émotionnelle. De ce mélange, comparable à la transformation alchimique du pollen en miel, naît une esthétique du *pathos*, celle du Sublime d'un Ps.-Longin. Certes, Ps.-Longin (8,2) dénonce les passions basses et étrangères à cette esthétique, comme les lamentations, l'affliction et la peur. Mais il souligne aussi (12,5) combien "le jeu des passions violentes peut ébranler l'auditeur" au point de provoquer en lui une prise de conscience propre à le faire réagir, sur le plan moral et idéologique, voire politique (44). Mieux: Ps.-Longin fait remarquer que l'opposition de Platon à Homère aurait permis une poétisation de son discours philosophique, doté ainsi d'une plus grande force de persuasion (12,4). Il reste que, dans ce cas, la poétique est mise au service

de la philosophie, et non l'inverse, ce que fait, en revanche, Sénèque dans ses tragédies. La richesse exceptionnelle de sa métrique monodique et chorale le montre: elle suppose un récitation vocal et instrumental dont la visée est le spectacle d'un *pathos* tragique. La dimension philosophique de ses pièces ajoute seulement à la tension de l'ensemble, dès lors qu'elle conduit à un affrontement dramatique entre la raison et la déraison, à propos des grandes questions de la condition humaine.

E. Malaspina: Ho apprezzato il Suo contributo, che definirei 'di terzo livello': non solo dà per scontati i risultati della *Quellenforschung*, ma supera anche il secondo livello dell'allusività e dell'intertestualità (ormai i commenti traboccano dell'una e dell'altra) in immagini isolate ed in singoli versi, per individuare la funzionalità complessiva del rapporto di Seneca tragico con le sue fonti letterarie, anche se, naturalmente, non si dovrà essere per forza tutti d'accordo con la Sua proposta di un'estetica del sublime. Interessanti, come ho detto (p. 59), sono anche alcune coincidenze interpretative con W.-L. Liebermann, nonostante i differenti punti di partenza.

L'autore su cui Lei si è meno soffermata è Virgilio; ora io Le domando se pare anche a Lei, come ai più, che Seneca, soprattutto nelle descrizioni degli Inferi, ribalti il quadro ottimistico e teleologico virgiliano, o se invece Lei vede nelle *Tragedie* tracce di quel Virgilio dissidente ed antiaugusteo caro a certa scuola anglosassone (ricordo l'isolato tentativo di M.C.J. Putnam, in *La storia, la letteratura e l'arte a Roma. Da Tiberio a Domiziano*, Mantova 1992, 231-291).

Sulla metrica, ora: vorrei capire meglio il valore simbolico che Lei attribuisce ai distinti metri lirici. È possibile, ad esempio in *Oed.* 403-508, comprendere la funzione espressiva dei singoli passaggi tra metro e metro?

Un'ultima curiosità: che cosa mi dice della cronologia relativa delle parti liriche? Secondo Lei, i cantica polimetrici vanno collocati all'inizio o alla fine dell'attività poetica senecana?

J. Dangel: On ne saurait effectivement nier les discordances de pensée entre Sénèque et Virgile. Certains critiques vont même jusqu'à dénoncer le caractère 'anti-virgilien' des tragédies sénéquiennes. Chez Sénèque, nous sommes en effet loin du message, sinon de confiance, tout au moins d'espérance stoïcienne de l'*Énéide*. Il y a pourtant, peut-être, une autre manière de penser cette antinomie apparente. L'*Énéide* comporte des zones d'ombre importantes, toutes les fois qu'un Mal inexplicable et excessif intervient. On peut même s'interroger sur Énée, à la fin du poème. Il n'est pas interdit, dans ces conditions, de supposer que Sénèque (comme Lucain qualifié également d'anti-virgilien) donne à entendre ce que Virgile aurait écrit, s'il avait vécu à l'époque impériale, moment de confrontation extrême avec un Mal moins encore poétique que réel, voire existentiel: les guerres civiles, en récurrences constantes depuis la période augustéenne, les noirceurs du régime des empereurs et, en particulier, de Néron — même si les historiens cherchent actuellement à le réhabiliter —, sont autant de faits qui auraient vraisemblablement conduit le poète augustéen à développer une écriture du désordre, voire du Chaos, c'est-à-dire les implicites mineurs de l'*Énéide*.

Quant à la fonction expressive de la polymétrie polyphonique en séquences continues dans *Oed.* 403-508, j'en ai donné l'interprétation stylistique dans une réflexion consacrée à ce sujet (*Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins* [Louvain-Paris 2001], 267-269). J'en résumerai ici les conclusions: la tirade s'ouvre et se ferme sur des hexamètres (403-404; 503-508), qui sous-tendent des rituels de célébration (évoquant de Bacchus; acte de foi dans l'ordre du monde). Ils sont chaque fois suivis d'une polymétrie en *cola libera*, bien en accord avec le sujet: les ondoyances mystérieuses de Bacchus. Ils ont en outre trois relais, à l'intérieur de la séquence, sur lesquels se greffent de fortes discordances métriques, lourdes de sens: 1) *Oed.* 429-431; 2) 445-448; 3) 467-471. Dans le premier cas, alors qu'ils donnent à entendre un chant dissonant, relatif à un Silène camard et aux mystes licencieux, ils s'inversent (*Oed.* 432-444) en anapestes (ou "anti-dactyles"), consacrés au délire orgiastique

et au *sparagmos*. Dans le second cas, ils mutent en tétramètres dactyliques lyriques (*Oed.* 449-466), qui servent à évoquer la métamorphose des pirates tyrrhéniens, avant de retourner à leur forme hexamétrique, destinée à célébrer alors la geste punisseuse de Bacchus. Seule échappe à ce jeu de correspondances et d'emboîtements parfaits une stance saphique que clôture un adonique, au début de la tirade (*Oed.* 416-428). Elle fait en réalité suite à la première polymétrie, si bien qu'elle en intègre les effets: elle dit en gravité un Bacchus efféminé, mais redoutable. Aussi la polymétrie polyphonique reflète-t-elle en parfaite *mimesis* pathétique la mouvance phénoménale et la disharmonie d'un Bacchus dangereux.

Reste le problème de la chronologie des pièces de Sénèque: je répondrai par un *non liquet*. Je serais seulement tentée de penser (très subjectivement), à l'inverse de ce qui a pu être dit, que les deux pièces lyriques (*Agamemnon* et *Oedipe*) sont les dernières, en raison précisément de cette perfection expressive et esthétique de la polymétrie, reflet parfait d'âmes en fragments.

H.M. Hine: I very much like the subtlety of your approach to Seneca's predecessors, but can I ask about two specific points you made in your discussion of Stoic elements in the tragedies? 1) I was interested that you think that Phaedra turns from love to anger after Hippolytus rejects her. It has always seemed to me that her reaction is rather opaque: after Hippolytus leaves at 718, only the Nurse speaks; in the scene with Theseus at 864-902 Phaedra is reluctant to say anything (or perhaps she pretends to be reluctant); and after Hippolytus' death, at 1159ff., she seems still to be in love with him. So where do you see her anger displayed? 2) You describe the choral ode at *Ag.* 665ff. as Stoic, and I can see that there is an element of resignation, but is their unrestrained weeping not rather un-Stoic (cf. 691 *non est lacrimis, Cassandra, modus*)?

J. Dangel: 1) Effectivement le parcours (psycho)logique des sentiments de Phèdre à l'égard d'Hippolyte apparaît obscur, si

l'on s'en tient à une lecture rationnelle des faits: son absence de réaction 'exprimée' après le départ d'Hippolyte (*Phaedr.* 718), ses calomnies haineuses auprès de Thésée (*Phaedr.* 864-902), son amour conservé intact après la mort d'Hippolyte (*Phaedr.* 1154 sqq.) sont autant d'énigmes. Je pense qu'en réalité, nous disposons là d'un excellent exemple, propre à montrer la déconstruction et la ruine tragiques de l'être sous l'effet d'une passion qui a pour nom, moins encore le *furor* que l'*ira*, en conformité avec le traité homonyme de Sénèque, dont j'ai rappelé les principes fonctionnels dans cet exposé. Ainsi, cette pièce de Sénèque pourrait donner à voir en émotion ce que le Traité explique à l'Intellect, si ce n'est que l'*ira* y est définie précisément comme le moteur des plus grandes tragédies humaines: *nihil ergo habet in se utile taeter iste et hostilis affectus, at omnia ex contrario mala, ferrum et ignes* (*ira* 3,41 3).

2) Vous avez pleinement raison en faisant remarquer que j'ai qualifié de stoïcien le chant choral d'*Agamemnon*, 665 sqq., alors que les Troyennes donnent à entendre une résignation non stoïcienne. À vrai dire, comme le rappelle Cicéron, un stoïcien peut pleurer: on se souviendra des *Tusculanes* (2,55) et du *De finibus* (2,94) où, évoquant les souffrances de Philoctète, il condamne les "cris à la Philoctète", mais semble se contredire en admettant les mêmes cris, dès lors que la souffrance devient surhumaine. Les Troyennes qui viennent d'assister à la ruine de Troie, des leurs et de leur patrie, sont dans ce cas extrême qui autorise les larmes. Mieux: au moment où elles partent pour un monde inconnu, ignorant encore de quel Grec elles vont devenir l'esclave, elles pleurent certes sur elles-mêmes; pourtant elles le font non pas individuellement, mais collectivement. Chacune d'elles vit ainsi non 'à soi', mais pour et avec les autres, dans la grande patrie stoïcienne, fût-ce celle de toutes les douleurs, au point que les limites en sont inconnues: *Ag.* 691 *non est lacrimis, Cassandra, modus*.

E.A. Schmidt: Warum nehmen Sie an, dass Seneca für seinen *Thyestes* nicht selbst die drei entsprechenden Stücke der attischen

Trias herangezogen, sondern dass dies ein tragischer Dichter des Hellenismus bereits getan hat, dessen Tragödie nun seinem Drama zugrundeliegt? Bei den anderen Stücken rechnen Sie doch mit Senecas produktivem Umgang mit einer Vielzahl von Texten.

J. Dangel: J'ai évoqué en effet, à propos du *Thyeste* de Sénèque la possibilité d'un modèle hellénistique perdu. Je l'ai fait, parce que cette source virtuelle a été proposée à propos de l'*Atrée* d'Accius, dont Sénèque se souvient nettement dans son texte, même s'il a toujours refusé d'admettre une filiation quelconque entre sa tragédie et les pièces républicaines. Pour l'historique de cette question, je renvoie à mon édition d'Accius (Paris 1985), 276, et plus encore, à O. Zwierlein, "Der Schluss der Tragödie *Atreus* des Accius", in *Hermes* 111 (1983), 124. S'il ne s'agit là que d'hypothèses, la supposition 'hellénistique' est requise pour une justification des versions rares du mythe atride non seulement chez Accius, mais aussi chez Sénèque. Peut-être vaudrait-il mieux parler d'un "maillon manquant" par rapport à la tragédie grecque classique?

E.A. Schmidt: Spricht Seneca in *epist.* 84,9 von einem tragischen Chor? Es geht um den Gesang von Männern und Frauen. Gibt es gemischte tragische Chöre in der griechischen oder römisch-republikanischen Tradition? Es ist im übrigen zu beachten, dass Seneca seiner Äusserung über den Chor hinzufügt (§10): *De choro dico quem veteres philosophi noverant*. Würden Sie für Seneca mit gemischten Chören rechnen, also in den Stücken, in denen selbst grammatische Formen fehlen, die auf das Geschlecht der Choreuten verweisen?

J. Dangel: La lettre 84 de Sénèque fait effectivement allusion à des chœurs de femmes et d'hommes dont les voix se mêlent en harmonie. D'une manière générale, les chœurs tragiques, depuis la tragédie grecque classique, donnent à entendre ces voix d'une manière séparée, voire alternée, et surtout féminine. À Rome, à l'époque républicaine, on a des chœurs de voix

masculines vraisemblables, malgré l'état lacunaire de la transmission textuelle. Je citerai ainsi, chez Accius, le prologue chanté du *Philoctète* (fr. II, 200-211 Dangel = 525-536 Ribbeck³ = 527-540 Warmington): les critiques sont nombreux à admettre un chœur de Lemniens, chantant le caractère sacré de leur île, consacrée aux Cabires et évoquée en un regard circulaire. Il est en revanche plus difficile d'affirmer l'existence, dans la tragédie républicaine, de chœurs mêlant des voix de femmes à celles d'hommes. Livius Andronicus, célèbre par son art hymnique, pourrait l'avoir fait, dès lors qu'il organisait ses chœurs tragiques comme des hymnes rituels. Mais, si Tite-Live 27,37,7 sqq. évoque la cérémonie de l'hymne de Junon Reine, confié précisément à Livius Andronicus, les circonstances exigeaient des voix de femmes, qui pouvaient certes dialoguer en demi-chœur (voir mon article, "Tragédie républicaine méconnue: les actes fondateurs de Livius Andronicus", in *Pallas* 49 (1998), 53-71). En revanche, chez Sénèque, un chant choral, unissant les deux voix, masculine et féminine, n'est pas impossible. Il est alors hymnique, si bien qu'il peut rappeler "les chœurs que connaissaient les anciens philosophes", de la lettre 84. Il pouvait alors fonctionner selon les principes du *Carmen saeculare* d'Horace, si bien qu'il s'agirait moins de voix concertantes que d'alternance en demi-chœur de jeunes gens et de jeunes filles. Pourtant à la lumière du contenu, des ensembles vocaux ne sont pas à exclure. On citera Sénèque, *Agamemnon* 310-387: dans cet hymne en l'honneur de Phébus, le maître de chœur lance un appel collectif: *o pubes inclita*, v.310, et *femina uirque*, v.380 (voir en ce sens R.J. Tarrant [Ed.], *Seneca. Agamemnon* [Cambridge 1976], 232-233). On peut encore se reporter à *Oed.* 403-508: cet hymne à Bacchus est annoncé comme un *populare carmen* (v.401-402).

M. Billerbeck: Zu Recht heben Sie den starken Einfluss der augusteischen Vorbilder (insbesondere Vergils und Ovids) auf die Tragödien Senecas hervor. Inwieweit muss man diesen Einfluss für die Struktur der Seneca-Tragödien — und dies durchaus im Unterschied zu der republikanischen Tragödie — veranschlagen?

Ich gehe hier von Ihrem Begriff der 'extraits' aus, speziell von Ihrem Beispiel von Dido sowie der "Phèdre funeste" und frage nun simplifizierend: Hat die Figurenzeichnung von Vergil und Ovid (Heroinen) entscheidend zu Senecas Komposition von Einzelszenen beigetragen und dadurch die 'Auflösung' des Dramenkörpers begünstigt? Könnte man, auf den kleinsten Nenner gebracht, sagen: Den Mythos, die Handlung der Tragödie, findet Seneca bei den attischen Tragikern (vor allem Euripides) vorgebildet, die Figurenzeichnung verdankt er den Augusteern?

J. Dangel: Je vous remercie pour cette question difficile, mais riche de perspectives, tant pour la structure profonde des tragédies de Sénèque que pour une histoire de la tragédie romaine en général. Virgile, Ovide sont en effet des devanciers déterminants, chez lesquels Sénèque puise, pour ainsi dire, en affinité d'esprit et de goût. On peut alors admettre effectivement que le caractère discontinu de son action tragique pourrait s'expliquer notamment par un mode de composition en extraits expressifs. Aussi, à la différence de ce qui se passe avec ce 'fil rouge' qui caractérise les tragédies de Sophocle, Sénèque userait-il d'un fil discontinu: au lieu de construire une histoire progressant inéluctablement vers sa fin, il pratiquerait une *iunctura* de scènes à effets. Il puiserait alors chez Virgile et Ovide, chez lesquels il trouverait les séquences emblématiques d'une émotion forte. Il le ferait d'autant plus naturellement que Virgile et Ovide pratiquent eux-mêmes l'esthétique alexandrine du médaillon et des tableaux séparables. Le style même de Sénèque, "ce sable sans chaux", et l'esthétique du Sublime vont également dans le même sens. Pourtant j'oserais une seconde réponse, qui n'est pas incompatible avec la précédente. L'expérience que j'ai de l'édition des fragments du théâtre républicain me conduit à me demander si cette transmission lacunaire a vraiment pour seule explication un accident de l'histoire des textes. Dès la République, l'écriture théâtrale romaine pourrait déjà avoir été fondée sur une jonction, plus ou moins habile, de séquences à effets, ce qui aurait favorisé les extraits, centons et citations qu'un Cicéron, un

Varron, voire les *Grammatici* latins nous ont transmis. Va dans ce sens le reproche d'illogisme de l'action que l'on adresse souvent aux pièces latines, comparées à leur modèle grec. Les Latins ne sont pas étrangers, sinon à ces "fables à épisodes" (*Po.* 9, 1451 b 33-35), qu'Aristote condamne, tout au moins à une action "complexe", en "péripiéties" (*Arist. Po.* 10-11, 1452 a 12-29).

C. Wick: Votre démonstration a très bien montré que les tragédies de Sénèque s'inscrivent dans toute une tradition, aussi bien grecque que latine (romaine). Ce principe vaut pour le contenu et le style. Il ne faut donc pas trop vouloir chercher l'innovation, mais plutôt les aspects ou sujets privilégiés par Sénèque. Dans ce contexte, je voudrais vous demander s'il y a, selon vous, des explications pour l'importance de la violence, de la cruauté et pour les descriptions répugnantes, bref, pour ces fameuses 'scènes d'horreur' chez Sénèque. Le phénomène n'est pas nouveau: chez Euripide (surtout *Médée* et les *Bacchantes*), il y a des récits d'une cruauté excessive, avec maint détail 'pathologique'. Des cadavres déchirés et blessures atroces apparaissent aussi dans les fragments latins. Mais chez Sénèque, on va souvent plus loin (le même phénomène s'observe dans l'épopée entre Virgile et Lucain, en passant par Ovide). Quelle place dans la tradition et quelle importance et fonction attribueriez-vous à ces scènes et motifs?

J. Dangel: La question des 'tragiques horreurs' de Sénèque est très intéressante. On doit certes rappeler, comme vous le faites, que c'est un topique du genre qui a ses fondements dans la tragédie grecque classique, tels vos exemples d'Euripide. La tragédie est en effet un lieu de catastrophe exacerbée, de passions destructrices et de mort violente, dont le mythe transmet l'héritage, sans que l'on puisse en modifier les données (*Arist. Po.* 14, 1453 b 22 — 1454 a 15). Il en va de même pour le genre épique, dès Homère. En outre, par-delà les tensions du mythe, la guerre, sous toutes ses formes individuelles et collectives, est un lieu naturellement violent et furieux; les corps déchiquetés

en sont des formes d'hypotypose autant que des symboles. Voyez à ce sujet Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile* (École Française de Rome 1985). Il reste que ces lieux de violence et d'horreur s'accroissent en effet nettement, en particulier avec Lucain et Sénèque. Ovide a, en la matière, une écriture plus 'intellectuelle', admettant une interprétation réflexive de sa poésie, capable d'une distance de réception. L'une des raisons propres à expliquer cette surenchère de l'horrible à l'époque impériale est le changement d'esthétique: y contribuent la déclamation, le baroque et l'esthétique du Sublime. Aussi faut-il comprendre que cette montée des excès finit par créer une habitude apte à neutraliser la réception des effets, de sorte que ceux-ci pouvaient être perçus comme moins effrayants qu'ils le paraissent. Mais cette progression est plus encore à comprendre comme celle d'un Sublime du Mal, qui n'est pas sans lien avec l'histoire romaine factuelle. Après les diverses guerres civiles et horreurs de l'histoire qui font suite à Pharsale, Lucain développe la monstruosité d'une Méduse se diffractant en une multiplicité de serpents auteurs des morts les plus cruelles, comme il multiplie les crimes les plus inadmissibles. Sénèque, à la même époque, donne à voir et ressentir une horreur, sinon identique, tout au moins apparentée, à partir de *descriptiones* et *uisiones* fondées sur les émotions les plus impressionnantes. Aussi les 'tragiques horreurs', loin d'être, dans ce cas, de simples *topoi* littéraires ressassés et amplifiés, sont-elles autant d'angoisses exprimées en métaphores et capables d'être reçues en vécu éprouvé.

III

MARGARETHE BILLERBECK

SENECAS TRAGÖDIENTEXT UND SEINE KRITIKER

1. *Einleitung*

Ausgangspunkt und Grundlage des folgenden Beitrags ist das *Repertorium* der Konjekturen in den Seneca-Tragödien, welches ich mit Mitarbeitern über lange Jahre gesammelt und erstellt habe.¹ Der Entschluss zu dieser mühseligen und aufwendigen Arbeit war aus der eigenen Editions- und Kommentierungstätigkeit am *Hercules Furens* erwachsen und in der kritischen Beschäftigung mit Otto Zwierleins Ausgabe der Seneca-Tragödien in der Reihe der *Oxford Classical Texts* (1986) herangereift. Diese Edition hat der Senecaforschung neue Dimensionen und Impulse gegeben; sie hat aber auch, was die ebenso gut dokumentierte wie beherzt, ja nicht selten polemisch argumentierende Konjekturealkritik betrifft, geteilte Aufnahme gefunden. Wie ihre Rezeption in den seither erschienenen Gesamt- und Einzelausgaben von Seneca-Dramen belegt, bleibt die Akzeptanz der textkritischen Eingriffe, besonders im Bereich der Versumstellungen und der Athetesen, gemischt. Diese Tendenz scheint sogar steigend zu sein, was man einerseits im Blick auf die Geschichte der Textkritik als eine natürliche

¹ M. BILLERBECK/H. KAUFMANN/S. MARCHITELLI/M. SOMAZZI, *Seneca-Tragödien: Repertorium der Konjekturen*. Mit zwei Anhängen von S. MARCHITELLI, "Die Ausgabe des Jodocus Badius Ascensius 1514" und "Die *editio Aldina* (1517) und die Textkritik des G. Avanzi" (in Vorbereitung zum Druck).

Pendelbewegung interpretieren kann, andererseits aber auch als regressive Reaktion auf die extremen Positionen werten muss, welche der verdienstvolle Seneca-Herausgeber seither in der Echtheitskritik der Plautuskomödien und der augusteischen Dichtung eingenommen hat.

Ein *Repertorium* der Konjekturen ist in erster Linie als Dienstleistung für Kommentatoren und spätere Herausgeber gedacht. Gleichzeitig gewährt es aber auch — im Fall der Seneca-Tragödien über einen Zeitraum von rund fünfhundert Jahren — Einsicht in das Werden und sich Wandeln eines antiken Textes unter den Händen eines Editors und bettet, mit der kühlen Distanz des Registrators, eine *emendatio palmaris* ebenso wie die Irrwege des Kritikers in die Tradition der Textgeschichte ein. Es öffnet Fenster in die Arbeitsweise, die Belesenheit, das Talent und den Ehrgeiz von manchem Philologen und schärft den Blick dafür, was gutes Urteil und dauerhafte Leistung ist. Ein *Repertorium* der Konjekturen lädt seinen Benutzer ein, den Kontakt mit der Sprache und der Denkweise des antiken Autors zu vertiefen; es lehrt aber auch Bescheidenheit gegenüber dem Anspruch, dass der moderne Editor einen antiken Text je wieder in seinem ursprünglichen Wortlaut herstellen kann.

Die Fülle des Materials empfiehlt, den folgenden Beitrag auf die echten Tragödien Senecas zu beschränken; gleichzeitig reizte die personelle Zusammensetzung der 'Entretiens sur Sénèque le tragique' dazu, als Leittragödie der folgenden Untersuchung die *Medea* zu wählen. Die im Anhang gegebene Probe aus unserem *Repertorium* ist deswegen aus derselben Tragödie gewählt.

Das folgende Exposé vermittelt zuerst einen Überblick über die wichtigsten Ausgaben und versucht aufzuzeigen, was sie zur Kritik des Tragödientextes beigetragen haben. Dieser historische Abriss hat im zweiten Teil ein systematisches Gegenstück, wo anhand der umstrittensten kritischen Eingriffe, der Versumstellung und der Athetese, das Verhalten der Ausgaben charakterisiert werden soll. Referenztext der Untersuchungen wie des

*Repertorium*s ist die Oxford-Ausgabe (1986, verbesserter Nachdruck 1993).

2. Die wichtigsten Ausgaben

2.1. Ascensiana (1514) und Aldina (1517)²

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Tragödiertext des Seneca beginnt im humanistischen Italien und lässt sich namentlich bis auf Lorenzo Valla (1407-1457) und Angelo Poliziano (1454-1494) zurückverfolgen.³ Erkennbaren Niederschlag fand die Textkritik zuerst in der Tragödienausgabe von *Jodocus Badius Ascensius* (Josse Bade aus Assche/Gent, 1462-1535), welche 1514 in Paris erschien. Dass er diese schon länger geplant hatte, entnehmen wir seinem Brief an Erasmus vom 19. Mai 1512. Darin bedauert er, von Erasmus die bestellten *emendationes* der Seneca-Tragödien nicht früher erhalten zu haben. Nun sei ihm Joannes Parvus (Jean Petit) mit einem Neudruck von Seneca Tragicus zuvorgekommen; er selbst habe den Tragödiertext, wie er ihn nach der Florentiner Ausgabe (bei Giunta 1506) bearbeitet hatte, auf Bestellung eines Buchhändlers herausgebracht.⁴ Aber die geplante, gross angelegte Neuedition solle, sobald er

² Ausgangspunkt dieses Kapitels sind die Ausführungen von S. Marchitelli (o. Anm.1).

³ Lorenzo Valla erscheint in der *Ascensiana* mehrfach als Urheber von Konjekturen oder Vorschlägen; über einen Kommentar zu den Seneca-Tragödien ist aber nichts bekannt. Dass Ascensius Zugang zu Senecanotizen aus Vallas Nachlass hatte, ist nicht ausgeschlossen. 1504 hatte er nämlich, dank der Vermittlung durch Erasmus, Vallas Noten zum Neuen Testament gedruckt; G. GUILLEMINOT, in *Contemporaries of Erasmus*, ed. by P.G. BIETENHOLZ & T.B. DEUTSCHER, I (Toronto 1985), 80. Poliziano hatte den 'Etruscus' (E) in der von Cosimo de' Medici gegründeten Bibliothek der Dominikaner von San Marco konsultiert. So vermerkt er in den *Misc.cent.* 1, 17 zu *Herc.f.* 83 "alias enim codex habet vetustus, [...] non *altus*, ut in vulgariis exemplaribus".

⁴ Es handelt sich um die Ausgabe von 1512 für den Genter Pieter de Keyserere; s. Ph. RENOARD, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius* (Paris 1908), III 252-254.

etwas besser disponieren könne, in Druck gehen;⁵ das Impresum (fol. 267^v) ist auf den 5. Dezember 1514 datiert.

Der Dedikationsbrief gibt sich über die erreichten Fortschritte in der Textgestaltung selbstbewusst. Für die Wiederherstellung des ursprünglichen Textes (*repositio*) habe er vom kompetenten Urteil der Gelehrten Erasmus von Rotterdam (1469-1536), Gérard de Vercel (ca. 1480-1544) und Gilles de Maizières (fl. 1500-1525) profitiert.⁶ Auf dem Titelblatt erscheinen aber an erster Stelle unter seinen Vorgängern in der Senecakritik Avantius (Girolamo Avanzi, gest. ca. 1534), der Herausgeber der späteren *Aldina* (1517), sowie Benedictus Philologus (Benedetto Riccardini, fl. 1500-1550), der in Florenz bei Giunta die bereits erwähnte Ausgabe von 1506 (nachgedruckt 1513) besorgt hatte.⁷ Ascensius seinerseits zeichnet verantwortlich für den Kommentar, welchem er die ausführlichen Erklärungen von Gellio Bernardino Marmita (geb. ca. 1440) und Daniele Gaetani (gest. 1528) aus der Venezianer Ausgabe von 1493 (nachgedruckt 1498) beistellte. Die Exegese weist Badius als einen belesenen, umsichtigen und behutsamen Kritiker aus. Die Erklärung der Überlieferung und das Abwägen von Varianten gehen dem intuitiven Texteingriff vor: "ego vero, qui nihil quod tolerabile putem mutandum censeo, multo minus hunc textum quem argute positum crediderim mutatum velim", wie er zu *Oct.* 391 geradezu programmatisch festhält. Zahlreich sind daher die Hinweise auf *variae lectiones*, z.B. *Herc.f.* 592: "O lucis *alme*

⁵ P.S. ALLEN (Ed.), *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, I (Oxford 1906), 514 (Nr. 263).

⁶ "In qua re (patieris enim si modicum per insipientiam glorier) tam feliciter videor mihi insudasse ut numquam prius. Nam authoris repositione per doctissimos viros D. Erasmum Roterodamum, Gerardum Vercellanum et Aegidium Maserium tam sum oblectatus ut nullus in ipso explanando labor fuit laboriosus".

⁷ L. Annei Senecae Tragediae pristinae integritati restituae per exactissimi iudicii viros post Avantium et Philologum, D. Erasmum Roterodamum, Gerardum Vercellanum, Aegidium Maserium, cum metrorum presertim tragicorum ratione ad calcem operis posita. Explanatae diligentissime tribus commentariis, G. Bernardino Marmita Parmensi, Daniele Gaetano Cremonensi, Iodoco Badio Ascensio. Venundantur ab eodem Ascensio: sub privilegio regio in calce explicando.

rector... aut si mavis rector *almae* lucis... (utroque enim modo stat versus)", oder *Med.* 265: "et stetit purus *procul* aut *prorsus* [so auch Avantius] a coetu vestro", oder *Phaedr.* 201: "regnum in *superis* [A], id est inter superos, aut lege in *superos* [KQe]".⁸ Hingewiesen wird auf Varianten auch durch formelhaftes "alii/nonnulli/quidam legunt" oder "sunt qui legant" u.ä.⁹

Namentliche Diskussion von Vorschlägen und Konjekturen ist häufig; hier ein paar Beispiele: So entscheidet er sich *Tro.* 1144 für die Paradosis "Itaque Hieronymus Aleander, vir doctissimus, Gerardum Vercellanum, cuius in hac recognitione industria acrique iudicio utimur, monuit *perituram adulant* (= γ) legendum. Alii tamen legunt *peritura*, ut formam et decus laudant, quod non reprobō". Zu *Phoen.* 456 *donate matri pacem* [EA] merkt er an: "Sunt qui legant *matrem pace* idque ornatius cum Valla putent, sed ego priorem lectionem significantiorem iudico minimeque mutandum". Vallas Konjektur, wie sie das Metrum verlangt, hatte die Zustimmung des Avantius (1517) gefunden und wurde unter dessen Namen von Peiper-Richter (1867), Giardina (1966, 1989) und Marica Frank (1995) in den Text aufgenommen.¹⁰ Grosse Autorität genießt erwartungsgemäss Erasmus, so z.B. *Oct.* 859 für das erfolgreiche *expiabit* (*expectabit* A, *explicabit* recc.).¹¹ Zu *Herc.f.* 613-24 schreibt er gar bekennend, dass er Erasmus' Konjekturen sozusagen immer folge, "astipulaturque repositioni doctissimi Erasmi Roterodami quem fere hic sequimur, immo in omnibus quae reposuit".

Für ein *Repertorium* der Konjekturen ist die Zuschreibung an frühe Humanisten bekanntlich mit der Schwierigkeit verbunden, dass sich zwischen *correctio* des Editors und Lesart aus den

⁸ Der 'Etruscus' gibt *e superis*.

⁹ Für eine Zusammenstellung solcher Stellen s. ZWIERLEIN, Oxford Classical Texts (1986), S. VIII Anm.4.

¹⁰ GRONOVIVS (1661) schlug *donate matri bella* vor, dem ZWIERLEIN (1986) folgt.

¹¹ In den kritischen Apparaten figuriert Avantius; allein die Oxford-Ausgabe (1986) gibt die Emendation Erasmus zurück.

codices recentiores oft nicht klar entscheiden lässt. In der *Ascensiana* taucht das Problem vor allem dort auf, wo Badius gegenüber der Vulgata einen verbesserten Text bietet, ohne dessen Herkunft zu erklären. Folglich fällt in modernen Ausgaben die Zuschreibung von derartigen Textverbesserungen nicht selten unterschiedlich aus. So gibt beispielsweise in *Herc.f.* 166 (*hic*), *Tro.* 817 (*Phthie*), *Phoen.* 648 (*Thebarum*), *Med.* 172 (*at*), *Phaedr.* 1169 (*Scinis*) Zwierein (1986) den Zuschlag Ascensius, während Giardina (1966) die Konjekturen auf Avantius zurückführt, dessen textkritische Vorarbeiten (zur *Aldina* von 1517) das Titelblatt der *Ascensiana* ja erwähnt. Halten wir zudem nochmals fest, dass Ascensius an keiner dieser Stellen Avantius erwähnt, obwohl er sich andernorts im Kommentar namentlich mit ihm auseinandersetzt (z.B. *Phaedr.* 401; 881). Will man hier Klarheit schaffen oder zumindest ein sichereres Entscheidungskriterium finden, müssen wir den Kommentar des Ascensius befragen und diesen mit den aufgenommenen Erklärungen seines Vorgängers Bernardinus Marmita (Ber.) sowie dem Text des Benedictus in der *Giuntina* vergleichen:¹²

<i>Herc.f.</i> 166	Ber.	<i>hic .i. alius</i>
	Asc.	<i>hic .i. alius</i>
	ac EA	<i>hic</i> Benedictus (1513)
<i>Tro.</i> 817	Ber.	<i>Phthie. urbs est Thessaliae. prope Larissam: patria Achillis</i>
	Asc.	<i>Phthie urbs et patria Achillis</i>
	phitie A, et hieme E	<i>Phthie</i> Benedictus (1513)
<i>Phoen.</i> 648	Ber.	<i>si non credis istis dicet tibi Cadmus conditor Thebarum</i>
	Asc.	<i>quia gerere Thebarum .i. Thebana</i>
	Thebano EA	<i>Thebana</i> Benedictus (1513)
<i>Med.</i> 172	Ber.	<i>fugiam et ulciscar: postquam suades ut fugiam id faciam sed prius facta vindicta</i>

¹² Den Kommentar von Bernardinus Marmita habe ich in dessen Vorläuferausgabe (Venezia 1492) konsultiert, die *Giuntina* im Nachdruck von 1513; s. Bibliographie.

	Asc. et A, sed E	<i>fugiam: at ulciscar .i. ultione capiam prius et Benedictus (1513)</i>
<i>Phaedr.</i> 1169	Ber. Asc. ci- EA	<i>Scinis. nomen est latronis Scinis, scilicet tyrannus a Theseo interfectus Scinis Benedictus (1513)</i>

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Stellen ziehen? Ascensius' Verbesserungen, so zeigt sich, waren entweder bei Marmita oder in der *Giuntina* ([1506] 1513) bereits vorgegeben (*Herc.f.* 166, *Tro.* 817, *Phaedr.* 1169) oder zumindest vorbereitet (*Phoen.* 648, *Med.* 172). Diesen Befund bestätigt auch ein negativer Test:

<i>Herc.f.</i> 508	<i>consumat unus igne subiecto rogos locus EA, Benedictus (1513), Ascensius rogos ed. Vene- zia 1492, Avantius</i>
	Ber. <i>servis imperat, ut parent rogam ad cre- mandum ipsam et filios</i>

Auf einem (glücklichen) Druckfehler und nicht auf Konjektur, wie Zwierlein im Anschluss an Grotius und Baden (1798) vermerkt,¹³ beruht offensichtlich *Herc.f.* 390. Im Text wie im Lemma druckt die *Ascensiana* den Text *riget superbo Tantalus luctu*. Aber Ascensius' Kommentar erklärt eindeutig die Überlieferung *superba*:

Exemplis docet superbos a diis opprimi solere. nam Tantalus .i. Tantalus filia Niobe, parens .i. numerosae prolis, et ita superba: quia se Latonae prolatam voluit. riget .i. induruit in lapidem, luctu.

Desgleichen waren Marmita, Benedictus und Avantius bei dem überlieferten *superba* geblieben.

Über Vorgeschichte und Entstehung der *Editio Aldina* (1517) äussert sich der Widmungsbrief, welchen Avantius an Latino Giovenale, protonotario apostolico, richtet. "Die Tragödien des Seneca", heisst es dort, "habe ich nämlich mit grosser Sorgfalt,

¹³ *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Abh.Akad.Wiss. Mainz, Einzelveröffentlichung 6 (Mainz/Stuttgart 1986), 49.

viel Mühe und auf Kosten des Schlafs untersucht und verbessert und zwar durch Kollation und unter Zuhilfenahme alter Handschriften".¹⁴ An die dreitausend Stellen habe er entdeckt, an welchen der Text durch Entstellung in den Handschriften und wegen Nachlässigkeit der Schreiber fehlerhaft und korrupt geworden sei. Im Gegensatz zur *Ascensiana* enthält die *Aldina* keinerlei Kommentar; auch verrät Avantius nicht, ob er selbst kollationiert oder auf Materialien anderer Gelehrter zurückgegriffen hat. Dass er in einem *Repertorium* der Konjekturen viel häufiger genannt ist als Ascensius, verwundert angesichts des stolzen Bekenntnisses zur Konjekturealkritik nicht. In der Leittragödie *Medea* verzeichnen wir — gestützt auf den Apparat von Peiper-Richter (1867 und 1902) und nach Überprüfung in der Edition (1517) — unter seinem Namen 35 Einträge (gegenüber 14 unter Ascensius), wobei es sich bei der einen und anderen Abweichung von der Vulgata auch um eine *varia lectio* aus einer konsultierten Handschrift handeln kann (so 773 *qui*) oder aus einer Edition (19 *aliquod*, 322 *praelato* und 737 *istis* liest bereits die *Giuntina* [1506] 1513). In Übereinstimmung mit der *Aldina* haben acht Verbesserungen Aufnahme in den Text der Oxford-Ausgabe gefunden; wie unsicher aber die Zuschreibungen geblieben sind, zeigt die folgende Übersicht:

<i>Medea</i>				Giardina (1966)	Zwierlein (1986)
139	<i>ah</i>	1492	1513	Avantius	Ascensius
172	<i>at</i>			Avantius	Ascensius
201	<i>Pelia</i>			Avantius	Ascensius
488	<i>tibi pater frater</i>			Avantius	Ascensius
513	<i>exitium</i>			Avantius	Avantius
527	<i>Aeetem</i>			Avantius	
711	<i>quis</i>			Avantius	Avantius
930	<i>ah</i>	1492	1513	Avantius	Ascensius

Unser *Repertorium* wird neben dem Sammeln der Konjekturen und dem Nachweis von Urheber und Fundstelle nicht noch die

¹⁴ "Annaei Senecae Tragoedias a me magna profecto cura, multisque laboribus ac vigiliis, veterum exemplariorum collatione, auxilioque recognitas".

‘Archäologie’ der frühen humanistischen Ausgaben leisten können; diese Beispiele zeigen jedoch, in welche Richtung die Erforschung der Textgeschichte gehen muss, will sie zu präziseren Resultaten gelangen.

2.2. Seneca Tragicus in den Niederlanden: von Del Rio (1576) bis J.F. Gronovius (1661)

Im Gegensatz zur *Ascensiana* und zur *Aldina* brachte die monumentale gelehrte Ausgabe des flandrischen Jesuiten *Martin Anton Del Rio* (*Adversaria* 1576; *Syntagma Tragoediae Latinae* 1593/94 [nachgedruckt 1619/20], Edition mit wiederabgedruckten *Adversaria* und Kommentar) textkritisch wenig ein.¹⁵ Hingegen entpuppen sich seine sprachlichen Beobachtungen, die ausführlichen Erklärungen zu Mythos und poetischen Motiven sowie vor allem das reichlich herangezogene Parallelmaterial aus den griechischen und römischen Autoren als eine wahre Fundgrube für spätere Kommentatoren und dienen nicht selten als Ausgangspunkt im einsetzenden Ringen um das Verständnis des Textes.¹⁶ Hier ein Beispiel aus unserer Leittragödie: Nachdem Medea im Streitgespräch mit Jason ihren bitteren Gefühlen Lauf gelassen hat, stellt sie befriedigt fest, dass er die Kinder immer noch liebt (549 *Sic natos amat?*). Hier setzt ihre Rache ein (550 *bene est, tenetur, vulneri patuit locus*), hier beginnt ihre Verstellung:

552 *liceat ultimum amplexum dare:*
 gratum est et illud voce iam extrema peto,
 ne, si qua noster dubius effudit dolor,
 maneant in animo verba...

¹⁵ Dazu *Seneca. Agamemnon*, edited with a Commentary by R.J. TARRANT, Cambridge Classical Texts and Commentaries 18 (Cambridge 1976), 88.

¹⁶ Für eine Charakterisierung von Del Rios Kommentarwerk, den literaturästhetischen Einschlag in den *Adversaria* einerseits, die textkritischen Ambitionen und die eingestreute Polemik gegen die (Neu-)Stoiker im *Commentarius novus* andererseits s. M. DREANO, “Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio”, in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, éd. par J. JACQUOT (Paris 1964, réimpr. 1973), 203-209.

Der Bezug von *gratum est* ist bis in jüngste Zeit umstritten; die meisten Editoren verbinden *gratum est et illud*. Del Rio hatte begriffen, dass es sich bei *gratum est* um einen formelhaften Ausdruck handelt; doch aus dem Munde der Medea schien er ihm allzu frostig (*“frigidum sane”*), weshalb er Personenwechsel und Zuteilung an Jason erwog (*“personarum interiectione subveniebam”*). Lipsius konjizierte *ratum est?*¹⁷ und erklärte *“id est, annuis?”* Entsprechend notierte Gruter *gratum est?*¹⁸ Gronovius interpungierte nach *illud* und interpretiert *“Gratum est, formula flebile gaudentium, cum tamen aliquid est tam saevo in tempore laetum. [...] Ita distinguendum est”*. Diese kleine Wohltat wolle Medea sich ergattern, damit ihr auch im grössten Schmerz eine kleine Freude beschieden sei (*“et hoc tantillum habebō beneficii instar, gaudebo in summo dolore, et mihi id imputari volo”*). Ein Eingriff in den Text, ausser durch Interpunktion (ed. 1682, *ad loc.* *“sane distinctione tantum”*), sei unnötig, wie er mit Anspielung auf seine Vorgänger festhält (*“summi viri hic correctionibus suis sensum plane refrigerant”*).¹⁹ Ihm folgend verbinden die Editoren bis zu Costa (1973) *gratum est et illud*. Im Rückgriff auf Ascensius setzt die Oxford-Ausgabe nach *gratum est* wieder ab,²⁰ was Hine (2000) mit *“Thank you”* übersetzt und trefflich erklärt *“I’m much obliged” [...] “The implication is that Jason has silently indicated his assent”*.

Das 17. Jahrhundert in den Niederlanden kann geradezu als das Zeitalter Senecas gelten.²¹ Wegbereitend dafür war vor allem Erasmus gewesen, der nicht bloss die Schriften des Prosaikers

¹⁷ *“Iusti Lipsi Animadversiones in Tragoedias quae L. Annaei Senecae tribuntur”*, in P. SCRIVERIUS, *Notae variorum* zu seiner Ausgabe (Leiden 1621), 10.

¹⁸ *“Iani Gruteri in L. Annaei Senecae Tragoedias notae”*, in P. SCRIVERIUS (o. Anm.17), 236.

¹⁹ J.F. GRONOVIVS, *In P. Papinii Statii Silvarum libros V Diatribae* ([1636] Leipzig 1812), 167.

²⁰ Vgl. ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar*, 149.

²¹ Einen guten kurzen Überblick gibt B. ASMUTH, *“Die niederländische Literatur”*, in *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 235-275.

herausgebracht (¹1515, ²1529 bei Froben in Basel), sondern sich, wie bereits erwähnt, auch mit den Tragödien beschäftigt hatte. Die eigentliche Seneca-Renaissance setzte in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts im Gefolge des Unabhängigkeitskampfes ein und war eng verknüpft mit dem Geist des Neustoizismus, gegen welchen der Jesuit Del Rio (1551-1608) seine deutlichen Vorbehalte angemeldet hatte. In der Verbindung mit der Philologie ist diese Bewegung am prominentesten vertreten durch Justus Lipsius (1547-1606), der sich als Herausgeber von Tacitus und Seneca Philosophus einen Namen gemacht hatte. Seine *Animadversiones* zur Tragödienausgabe des Franciscus Raphelengius (1588) gaben den Auftakt zur intensiven textkritischen Arbeit, wie sie Joseph Justus Scaliger, Johannes Isaac Pontanus, Daniel Heinsius (und später sein Sohn Nicolaas) sowie Petrus Scriverius am Tragödiertext leisten sollten und mit der Entdeckung des 'Codex Etruscus' durch Johann Friedrich Gronovius gleichsam ihren Höhepunkt fand. In der Tat wurden die massgeblichen Tragödienausgaben aus der Zeit von 1600 bis 1680 in den Niederlanden gedruckt oder, wie die Heidelberger Drucke von 1600 und 1604, von einem Holländer, Jan Gruter, besorgt.²² Wenn diese berühmten Namen in den kritischen Apparaten der modernen Ausgaben nur noch selten erscheinen, so dürfen wir nicht vergessen, dass die Seneca-Philologen ohne direkte Kenntnis des 'Etruscus' einen Vulgertext emendierten. Immerhin hatte, um das Beispiel der *Medea* zu nehmen, die eine und andere Konjektur bis in jüngste Zeit Bestand. Eingang in die Oxford-Ausgabe (1986) fanden:

345 *deprensus* Lipsius (iam T et recc., *depressum* EA)

657 *errabit* Gruter (*erravit* EA)²³

659 *cadet* Gruter (*cadit* EA)

661 *Oilei* D. Heinsius (*oyleus* E, *cyleus* A)²⁴

²² ASMUTH (o. Anm.21), 242.

²³ LEO (1879), der den ganzen Vers tilgt ("errabit vix aptius vulgo post Gruterum"), stellt hier unter den Herausgebern eine Ausnahme dar.

²⁴ Erst von ZWIERLEIN akzeptiert in *Wü/bb* N.F. 4 (1978), 151.

Andere Vorschläge von Lipsius stellen Herausgeber hin und wieder zur Diskussion: Die leichte Änderung in 36 *committet* steigert gegenüber der Überlieferung *committat* den Wunsch zu einer Drohung und wird von Peiper-Richter (1902) und Giardina erwogen. In 152 ist *immutus* (bei Giardina im App. vermerkt) in der Tat eine Verbesserung von *motus* (A); aber *mutus* (E) macht den Eingriff überflüssig. Scaligers ähnlich gelagerte, rein stilistische Vorschläge 515 *eloquere* (*loquere* EA), 775/76 *sanies ... quam* (*sanguis... quem* EA) und 980 *armigerum* (*armigeri* A, *armiferi* E) fanden bei den Editoren keinerlei Gehör.²⁵

Einen Meilenstein in der Senecakritik setzte die Ausgabe von Johannes Friedrich Gronovius (1661, ²1682). Anlässlich eines Aufenthaltes in Florenz im Winter 1640/41 hatte er in der Biblioteca Medicea den 'Etruscus' wiederentdeckt und dessen Wert als unabhängigen Überlieferungszweig, welcher an zahlreichen Stellen der Vulgata gegenüber einen besseren Text bot, sofort erkannt. Unterstützt von Nicolaas Heinsius, der willig Nachkollationen unternahm und mit dem Freund einen grosszügigen Gedankenaustausch über die Textgestaltung unterhielt, reifte die Ausgabe in langjähriger Arbeit heran.²⁶ Hunderte von Einträgen in unserem *Repertorium* der Konjekturen (für die *Medea* allein zähle ich 37) belegen, wie Gronovius seine Entdeckung für die Bereinigung einer verwilderten Überlieferung

²⁵ Aus den *Animadversiones*, welche Scaliger um 1600 verfasst und mit jenen des D. Heinsius zur Leidener Ausgabe von 1611 beigeuert hatte, geht nicht immer klar hervor, wo er lediglich einer anderen Lesart den Vorzug gab und wo er konjizierte. Dementsprechend ist die Ausbeute seiner Anmerkungen in den modernen Ausgaben eher bescheiden. An echten Konjekturen in der Oxford-Ausgabe durchgesetzt haben sich z.B. *Tro.* 100 *demissa*, 1149 *edito*, *Thy.* 1084 *hac*. A. GRAFTON geht in seiner grundlegenden Studie, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*. I: *Textual Criticism and Exegesis* (Oxford 1983), zwar nicht auf die Senecabeiträge ein; für eine Charakteristik von Scaligers Arbeitsweise s. jedoch 124f.

²⁶ Über die Entdeckung des 'Etruscus' und die Entstehung der Ausgabe ausführlich M. BILLERBECK (Hrsg.), *Seneca. Hercules Furens*, Mnemosyne Suppl. 187 (Leiden 1999), 71-89.

nutzbar machte, auch dort, wo die E-Tradition Schaden genommen hatte. Illustrativ für unseren Überblick sind die folgenden Verse aus der *Medea*: 651 *fonte timendo* (*ponte timendo* E, *sorte timenda* A), 663 *impendes* (*impedens* E, *impedit* A, -et Gruter) und 692 *iam iam* (*iam* E, *iam nunc* A) stellen, ausgehend von leichterem Verderbnis im ‘Etruscus’, den ursprünglichen Wortlaut mit Sicherheit wieder her;²⁷ sie werfen nebenbei auch ein interessantes Licht auf die (interpolatorische) Tendenz von A, eine fehlerhafte Vorlage zu verbessern. Ebenfalls *lectio recepta* geworden sind 952 *invitam* (*invisam* EA) und vor allem 631 *at caput tristi fluitavit Hebro*, wo Gronovius den Mythos vom abgetrennten Haupt des Orpheus, welches im Hebrus schwimmt, aus der Mündung des Stromes (*ad caput tractus fluvialis Hebri* A, *a. c. tristis fluitavit Hebri* E) wieder herausholte. Schwerer hingegen tun sich die Editoren mit zwei attraktiven Konjekturen, welche sich allein in der Oxford-Ausgabe durchgesetzt haben. Zu Beginn des fünften Aktes berichtet der Bote dem Chor, wie im Palast des Creon das Feuer gierig durch alle Teile des Hauses tobt, 885-86 *avidus per omnem regiae partem furit | ut iussus ignis*; so jedenfalls die einhellige Überlieferung. Dennoch druckt bereits Fabricius (1566) *emissus*, was Gruter offenbar für erwägenswert hält. Die Erklärung Del Rios (*Comm.*, S.77) “quasi ex praescripto et mandato”, tut Gronovius als “nugae” ab und empfiehlt ohne Umschweife “lege: *furit immisus ignis*”. Seiner Erklärung “ignis per omnem regiam furit immisus, id est, quasi immisus habenis” ist Zwierlein (*Krit.Komm.*, 166) nachgegangen und hat ein komprimiertes vergilisches Vorbild ausgemacht, *Aen.* 5,662 *furit immisus Volcanus habenis | transtra per et remos*. Auch in der umstrittenen Überlieferung von 747 *lubricus per saxa retro Sisyphum volvat lapis* scheuen sich die Herausgeber, Gronovius’ Vorschlag *solvat* aufzunehmen. Sollen nämlich, wie Medea in ihrer Trance beschwörend verspricht, die Unterweltsbüßer Ixion, Tantalus

²⁷ Die Konjekturen haben seit LEO (1879), ausgenommen 663 *impedens*) ihren festen Platz im Text.

und die Danaiden für einen Moment aus ihrer Pein entlassen werden, um ihr in der Rache beizustehen, ist nicht einzusehen, weshalb Sisyphus von diesem Privileg ausgeschlossen bleibt: “let the stone slip backwards and roll Sisyphus down over the rocks” (Hine). Den Grund nennt V.746 “let punishment continue — and more severely — only for my husband’s father-in-law”. Die Überlieferung *gravior uni poena sedeat coniugis socero mei* (*gravior uni* E, *graviorum* A) verlangt nicht bloss, *socero* im erweiterten Sinn als “Grossschwiegervater” (Axelson) aufzufassen, sondern hat auch eine Fülle von Textänderungen erzeugt.²⁸ Den Befreiungsschlag, wie ihn Axelson mit der Tilgung von 746 vorschlägt, hat bisher nur die Oxford-Ausgabe gewagt.

Wieviel Gronovius den Kollationen, Randbemerkungen, Vorschlägen und Konjekturen von Nicolaas Heinsius verdankt, wird wohl immer ein Geheimnis bleiben; vom Verdacht des Plagiats scheint die Freundschaft jedenfalls nicht ganz frei gewesen zu sein.²⁹ Von den insgesamt fünfundsechzig Änderungsvorschlägen, welche unser *Repertorium* in der *Medea* aus den postum erschienenen *Adversaria* für das Stück verzeichnet,³⁰ haben Zwierlein (1986) und, mit einer Ausnahme ihm folgend, auch

²⁸ Hier der Eintrag im *Repertorium der Konjekturen*:

746 post 747 transp. Peiper, Obs. 23 (praeunte Anonymo in Gruteri notis apud Scriverium [1621] 238-239); post 749 transp. Herrmann (1924); del. Axelson apud Zwierlein, KK 154.

gravior uni poena sedeat coniugis socero mei (E), *graviorum poena sedeat coniugis socero mei* (A), *gravior poena sedeat coniugis socero mei* (KQ) *gravior poena sedeat isto c. s. m.* Ascensius (1514); *graviorque poena sedeat c. s. m.* Avantius (1517); *longe gravior poena sedeat c. s. m.* Fabricius in Gruteri notis apud Scriverium (1621) 238; *gravior uni poena cedat coniugis socero mihi* Grotius, Notae 15; *Graviorum poena sileat coniugis socerum mei* Grotius apud Gronovium (1661); *gravior Tityi poena sedeat c. s. m.* Gronovius (1661); *gravior uni poena sedeat c. s. m.* (cum E) vel *gravior uni poena sedet c. s. m.* vel *gravior uni poena redeat c. s. m.* Heinsius, *Adversaria* 129 et 177; *gravior uni poena sedeat c. s. m.* (cum E) vel *gravior illis poena sedeat c. s. m.* Bentley, JkPh 28 (1882) 489 (=Studia 24); *gravior horum poena sedeat c. s. m.* Bothe (1819); *gravior umeris poena sedeat c. s. m.* Peiper, Obs. 23; *gravior una poena sedeat c. s. m.* Giancotti, RFIC 80 (1952) 154.

²⁹ BILLERBECK, *Hercules Furens*, 78-80.

³⁰ Herausgegeben von P. BURMAN, *Nicolai Heinsii Adversariorum libri IV* (Haringae 1742).

Hine vier neu im Text akzeptiert, nämlich 115 *furtiva* (*fugitiva* E Hine, *fugitura* A), 171 *vide* (*vides* EA), 475 *ausasque* (*iussasque* EA) und 677 *effundit* (*effudit* EA), was der *PMich.* inv. no. 4969 fr. 36 bestätigt. Bei den hundert und aberhundert Beobachtungen, welche Heinsius zum Text der Seneca-Tragödien beisteuerte, handelt es sich in der Hauptsache um Wortkonjekturen, welche vor allem das sichere Sprach- und Stilgefühl des Kritikers für die Vorbilder von Seneca Tragicus (Vergil, Horaz und Ovid) verraten.³¹

Richard Bentleys Konjekturen sind in seinem Handexemplar der Gronovius-Ausgabe (1682) überliefert; erstmals 1882 und dann, in erweiterter und verbesserter Form, 1899 publiziert, fanden sie erst mit der *Teubneriana* (1902) Eingang in die Ausgaben.³² Unter dem Eindruck der 'Neuentdeckung' stellten Peiper-Richter zwölf Vorschläge im Apparat zur Diskussion, nahmen davon aber lediglich zwei in den Text auf (485 und 844). Von den rund fünfzig Konjekturen zur *Medea*, welche das *Repertorium* verzeichnet, hat sich in den modernen Ausgaben keine einzige konsequent durchgesetzt; Zwierlein (Hine) optieren für 19 *est* (*mih* EA) *peius aliquid?* 844 *feram* (*-as* EA) und 897 *furiose* (*-a* EA).³³

³¹ Ausgesprochene Vorliebe für die Konjekturen des N. Heinsius bekundete Torkil BADEN (Kopenhagen 1819, Leipzig 1821), vertraue er doch dessen Urteil an zahlreichen korrupten Stellen mehr (als seinem eigenen, wie wir herauslesen dürfen), Ed. Leipzig 1821, S.VI: "Ubi codices deficerent, conjecturis, nunc meis, nunc alienis, maxime Nic. Heinsii, dispersis per omnes Adversariorum ejus libros, rem gessi. Feliciter gessisse velim, et spero, qui primam legem mihi dixerim pudoris et modestiae, ac tantum illud caverim, ne apertas et perspicuas emendationes textu prohibendo, ineptae superstitionis accusarer". Zur Textkritik des N. Heinsius im allgemeineren s. L. MÜLLER, *Geschichte der Klassischen Philologie in den Niederlanden* (Leipzig 1869), 51-54; E.J. KENNEY, *The Classical Text* (Berkeley 1974), 57-63. Von Heinsius' Vorschlägen findet in den neueren Editionen gewöhnlich nur ein Bruchteil Aufnahme im Text; öfter hingegen als etwa Leo, Peiper-Richter und einschlägige Einzelausgaben stellen Giardina und Zwierlein seine Konjekturen im kritischen Apparat zur Diskussion.

³² A. STACHELSCHIED, "Bentleys Emendationen zu Senecas Tragödien", in *JKPh* 28 (1882), 481-493; E. HEDICKE, "Studia Bentleiana", in *Jahresbericht des Königl. Gymnasiums in Freienwalde a.O.* (1899), 9-29.

³³ Dagegen zugunsten der Überlieferung *furiosa* M. BILLERBECK, in *Gnomon* 75 (2003), 736f.

2.3. Das 19. Jahrhundert: Friedrich Leo (1878-79)

Das abflauende Interesse an den Seneca-Tragödien im 19. Jahrhundert manifestiert sich deutlich im Fehlen neuer Ausgaben. Als einzigen ernstzunehmenden Kritiker vor Friedrich Leo nennt Tarrant in seiner Übersicht über die Editionen Friedrich Heinrich Bothe (1819): "Though not a critic of the first rank, Bothe read his texts attentively, with independent and sane judgement; some of his conjectures are clearly right, others are plausible, and still others call attention to a real, but previously ignored, difficulty".³⁴ Für die Kritik der *Medea* erscheint er in unserem *Repertorium* rund 25mal; freilich hat sich davon bis in jüngste Zeit nur ein minimaler Bruchteil durchgesetzt: die Oxford-Ausgabe nimmt lediglich 1026 *sublime aetheris (sublimi aetheri E, -i -is recc.)* auf.

Den Auftakt zur modernen Forschung an Seneca Tragicus machte die Weidmann-Ausgabe von Friedrich Leo (1878-79), die im Gegensatz zur exzentrischen Edition von Peiper-Richter (1867) von methodisch klaren, wenn auch einseitigen, editorischen Grundsätzen ausging. Überlieferungswert sprach Leo ausschliesslich dem 'Etruscus' zu, während er in den Abweichungen der A-Tradition eine spätantike, stilistisch überarbeitete Fassung des Tragödientextes zu erkennen meinte. Konjekturelle Eingriffe in den Text, wo E korrupt ist, erklären sich daher nicht selten aus der prinzipiellen Abneigung gegen A, selbst dort, wo diese einen besseren Text bietet. So wird auch verständlich, warum nur relativ wenige von Leos Konjekturen in späteren, der Überlieferung gegenüber ausgewogeneren, Ausgaben erfolgreich waren. Hier ein paar Vergleichszahlen aus unserem *Repertorium*: Von rund 25 Textänderungen im *Agamemnon* hat Tarrant (1976) lediglich die Athetese von 548 gutgeheissen und sechs Vorschläge im Apparat zur Diskussion gestellt; Zwierlein (1986) schliesst sich Leo zweimal an (428 und 548). Was die einunddreissig Einträge aus Leos Textkritik zur *Medea* betrifft,

³⁴ TARRANT, *Agamemnon*, 89.

fand in der Oxford-Ausgabe allein die Umstellung der Halbverse 22a und 23a Zustimmung; sechs weitere Vorschläge werden im Apparat erwähnt.³⁵

2.4. Die modernen Ausgaben

Die Neubearbeitung der *Teubneriana* (1902), welche Gustav Richter nach dem Tod seines Mitherausgebers Rudolf Peiper in Angriff genommen hatte, bedeutet gegenüber der exzentrischen Erstausgabe von 1867 einen ungeheuren Fortschritt.³⁶ Auf der einen Seite zog sie ausgiebigen Nutzen aus der kritischen Arbeit, welche Friedrich Leo am Tragödiertext geleistet hatte (eine Tatsache, welche Leo in der Besprechung der Edition mit Befriedigung festhält³⁷); andererseits spiegelt sie in der Beurteilung der beiden Überlieferungszweige E und A und damit in der *Recensio* ein ausgewogeneres Urteil als die Weidmann-Ausgabe und läutet dadurch das Zeitalter der modernen Seneca-Ausgaben ein.

Die Fortschritte, welche seit Leo in der Erforschung und Beurteilung der A-Tradition durch G. Richter, W. Hoffa und Th. Düring (*Materialien*) sowie von C.E. Stuart und insbesondere G. Carlsson erzielt worden sind, hat Tarrant in seinem Überblick über die Editionen eindringlich festgehalten.³⁸ Hand

³⁵ Für eine Würdigung von Leos Ausgabe s. Fr. LEO, *Ausgewählte Kleine Schriften*, hrsg. und eingeleitet von Ed. FRAENKEL (Roma 1960), I, S.XVIII-XXI.

³⁶ Unmissverständlich das Urteil von Wilamowitz in einem Brief an Max Fränkel vom 28. Juli 1875, "G Richter können Sie auch grüßen, er ist ein guter mensch, wenn auch ein verteufelt schlechter musicante, er hat absolut genommen weitaus die schlechteste ausgabe gemacht die unter der sonne existiert.", in "Der geniale Wildling". *Uhrich von Wilamowitz-Moellendorff und Max Fränkel*, hrsg. von W. M. CALDER III/R. KIRSTEIN, Nachr.Akad.Wiss.Göttingen, Jhrg. 1999 Nr. 5, 220f.

³⁷ Fr. LEO, *Ausgewählte Kl. Schriften*, II 215: "Im übrigen kommt es mir bei dieser Gelegenheit nicht zu, auf die Textbehandlung im ganzen oder einzelnen einzugehn; ich könnte dem Herausgeber dabei fast nur Angenehmes sagen, aber nicht ohne den Schein der Anmassung oder Selbstzufriedenheit".

³⁸ TARRANT, *Agamemnon*, 90-94.

in Hand im Abwägen zwischen den Lesarten der E- und der A-Tradition und im Ringen um den 'authentischen' Text entwickelt sich in den kritischen Apparaten der Dialog der Editoren mit den Vorgängern in der Senecakritik. Dass in den Augen von ausgesprochenen Textkritikern die gewöhnlich als 'konservativ' taxierten Ausgaben von Giovanni Viansino (1965; I²1968) und Giancarlo Giardina (1966) nur beschränkte Anerkennung finden, überrascht nicht. Von ihrem verdienstvollen Fleiss, Verzeichnisse der bisherigen Ausgaben zusammenzustellen und die weit verstreute textkritische und exegetische Literatur zu den Seneca-Tragödien zusammenzutragen, zehrt freilich bis heute noch jeder Seneca-Editor.

Die epochemachende Ausgabe von Otto Zwierlein für die Reihe der *Oxford Classical Texts* von 1986 hat der Senecaforschung neue Dimensionen und Impulse gegeben. Nicht nur bilden die in den *Prolegomena* (1983) vorgelegten Untersuchungen über die handschriftliche Überlieferung eine erstmals umfassende und verlässliche Grundlage für die Edition, sondern diese fordert mit ihrer kritischen, teilweise eigenwillig gehandhabten Textgestaltung auch den Tragödienleser immer wieder heraus, der Dichtersprache Senecas, seinem Stil und der Variation seiner Vorbilder grösste Beachtung zu schenken und zwischen Überlieferung und konjekturealem Eingriff sorgfältig abzuwägen. In seiner Bereitschaft zur beherzten Änderung stützt sich Zwierlein vor allem auf die Auffassung, dass es sich bei beiden Überlieferungszeigen — dem ‚Etruscus‘ wie den reinen A-Handschriften — um einen interpolierten Text handelt, also bereits der Archetypus (ω) aus dem 3./4. Jahrhundert "Glättungen" aufwies, welche "etwa im Interesse des Rhetorik-Unterrichts" in den Textkörper eingedrungen waren.³⁹ Die Auseinandersetzung mit Zwierleins Textkonstitution ist ein fortschreitender Prozess, und Neubeurteilungen durch den Editor selbst lassen sich durch die verschiedenen Nachdrucke der Erstpublikation verfolgen.

³⁹ O. ZWIERLEIN, *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Abh.Akad.Wiss.Mainz, Jhrg. 1983 Nr.3 (Mainz/Wiesbaden 1983), 52.

Keine, selbst unkritische, Ausgabe, welche seither erschienen ist, verzichtet darauf, die Abweichungen vom Text der Oxford-Ausgabe zu verzeichnen. Dass sich die Kontroverse über den 'richtigen' Text vor allem um die Interpolationen und Versumstellungen dreht, wird Gegenstand des nachfolgenden zweiten Vortragsteils sein. Nicht weniger intensiv diskutiert werden aber auch ältere und eigene (Wort)-Konjekturen, welche Zwierlein (oft auf Vorschläge von B. Axelson gestützt) in den Text einbringt oder zumindest im Apparat bzw. im *Kritischen Kommentar* zur Debatte stellt.⁴⁰ Wenn wir zusammenfassend wieder auf *Medea* als unsere Leittragödie zurückgreifen, können wir uns hier nicht mit allen aufgenommenen Konjekturen kritisch auseinandersetzen. Sie zu beurteilen ist weder Aufgabe eines *Repertoriums* noch Zweck von unserem Exposé. Vielmehr soll ein Überblick über die Konjekturen in fünf Sticheditionen (s. S.140) ins Bewusstsein rufen, wie unsicher und wandelbar ein antiker Text in den Händen eines Editors bleibt.

3. *Versumstellungen und Diagnose von Textausfall (lacunae)*

3.1. Versumstellungen

“Nicht selten überspringt ein Abschreiber einen Vers, irregeleitet durch ein Homoiarchon oder Homoioteleuton oder infolge eines anderen Versehens, und trägt ihn dann entweder im Text selbst (häufig zusammen mit einem Korrekturvermerk, z.B. *b a*) oder am Rande nach. Ein späterer Kopist übersieht den Positionshinweis (der oft überhaupt fehlt) und rückt den Nachtrag an falscher Stelle ein. Dies hat zu zahlreichen Verderbnissen in der Seneca-Überlieferung geführt, die wir entweder durch den Vergleich der verschiedenen Hss-Traditionen oder — wenn sich der

⁴⁰ Die Auseinandersetzung mit Zwierleins textkritischen Entscheidungen, welche mit den Rezensionen der Ausgabe einsetzt, spielt sich vor allem in den bisher erschienenen Ausgaben und Kommentaren zu Einzeltragödien ab; wo neue Textvorschläge gemacht wurden, sind sie (soweit erfassbar) im *Repertorium der Konjekturen* bis 2003 aufgenommen.

Medea	Leo (Weidmann 1878-79)	Peiper-Richter (Teubner 1902)	Giardina (1966)	Zwierlein (OCT 1986;1993) Hine (2000)	Chaumartin (‘Les Belles Lettres’ 1996)
Poggio	(2)		(1)		
Ascensius	1		1	7 (1) 7 Hine	4 (2)
Avantius	5 (5)	8 (7)	10 (8)	2 (3)	1 (4)
Fabricius				1	(1)
Del Rio	(1)	(1)	(1)	(1)	(1)
Lipsius		1 (1)	1 (1 + 1 = recc.)		
Gruter	(1)	2	2 (1)	2	2
Grotius				(1)	
Farnabius			(1)	(1)	(1)
D. Heinsius			(2)	1	(2)
Gronovius	7	8 (9)	6 (12)	9 (3) 6 (4)	6 (5)
N. Heinsius	2	1 (5)	(4)	4 (1) 3 (2) Hine	(5)
Bentley (1882;1899)		2 (12)	1 (6)	3 (4) 3 (1) Hine	(7)
Markland				1	(1 = Zwierlein)
Bothe	2 (1)	2 (3)	1 (4)	1 (1) 1 Hine	(2)

Medea	Leo (Weidmann 1878-79)	Peiper-Richter (Teubner 1902)	Giardina (1966)	Zwierlein (OCT 1986;1993) Hine (2000)	Chaumartin (‘Les Belles Lettres’ 1996)
L. Müller		(1)		(1)	
Madvig	2	(4)	(3)	1	(1)
Henneberger			1		
Bücheler	(2)	(2)	(2)	1	1
Cornelissen			(1)	(1)	
Haase	(1)	1	(1)		
Studemund	1	1	(1)	1	1
Wilamowitz	2 (1)	2 (1)	(1)		
Peiper	1	4 (3)	(6)	2 (2) 2 (1) Hine	(6)
Richter	1 (1)	10 (3)	1 (9)	(2) 1 (1) Hine	(3)
Leo	22 (3)	8 (17)	1 (23)	1 (6) 1 (4) Hine	(7)
Roszbach			(1)		
Tachau		(1)			
Koetschau		1 (4)	(4)	(1) Hine	
Vahlen		1	(1)		
M. Müller		2 (4)	(5)	(1)	

Medea	Leo (Weidmann 1878-79)	Peiper-Richter (Teubner 1902)	Giardina (1966)	Zwierlein (OCT 1986;1993) Hine (2000)	Chaumartin (‘Les Belles Lettres’ 1996)
v. Winterfeld				1	
H. Weber			(1)		
Garrod			(3)		
W.R. Hardie			(1)	(1)	
Düring			(1)		
Hoffa			(2)		
Herrmann			(2)		
Wagenvoort			(1)	(1)	
Viansino			(9)		
Axelson				5 (5)	(5)
Zwierlein				1 (8) Hine	
Billerbeck				4 (2)	(7)
Watt				4 (2) Hine	
				(1) Hine	
				1 (1) Hine	

Anzahl der Konjekturen, welche die Herausgeber in den Text aufnehmen; die Ziffern in Klammer bezeichnen die Konjekturen, welche im kritischen Apparat lediglich zur Diskussion gestellt sind.

Fehler bereits im Archetypus eingeknistet hatte — durch kritische Textanalyse zu beheben versuchen müssen”.⁴¹ Diese Beobachtungen hat Zwierlein im Lauf seiner langjährigen Editionsarbeit zu einer eigentlichen Fehlertypologie systematisiert.⁴² Neben der Begründung durch ‘Springfehler’, ‘Homoiarchon’ oder ‘Homoio-teleuton’, kommt vor allem das Argument der ‘Zweikolumnen-Anordnung’ ins Spiel, welches die häufig diagnostizierte Versversetzung in den Kurzversen erklären soll.⁴³ Dieses verfeinerte Instrumentarium der Fehlertypologie fehlte den früheren Senecakritikern. Zwar nimmt in der Geschichte der Senecakritik die Annahme von Versversetzung dort sprunghaft zu, wo sich ein Editor mit der *handschriftlichen* Überlieferung des Textes beschäftigt; die Diagnose geht freilich über einen Anstoss am Gedankenablauf selten hinaus. Öfter hingegen entpuppt sich die kritische Operation der Versumstellung als Vorstufe zum radikaleren Eingriff der Athetese. So vermerkt z.B. Richter (1867) im krit. Apparat zu den Versen *Med.* 35-36 (welche er ausgesondert hat) “versus hoc loco ineptos uncis inclusi. nescio an ponendi sint post v. 147”. Und die *Addenda et Corrigenda* zur gleichen Ausgabe zeigen, dass Peiper auch im Fall der getilgten Verse *Med.* 307-8 zweite Gedanken hatte “servari fortasse possunt ante v. 305 positi” (S.XLVII). Das Gleiche gilt für *Med.* 477 (von Del Rio nach 487, von Leo nach 482 transponiert, von Zwierlein athetiert⁴⁴) sowie *Med.* 746 (von Peiper nach 747, von L. Herrmann nach 749 versetzt, von Axelson getilgt). In der *Medea* wurden bisher die folgenden Versumstellungen vorgenommen:

22-23	Leo
35-36	Richter ⁴⁵

⁴¹ O. ZWIERLEIN, in *WüJbb* N.F. 5 (1979), 169.

⁴² *Kritischer Kommentar*, 505.

⁴³ Zu dieser Begründung im Fall von *Herc.f.* 146ff. kritisch BILLERBECK, *Hercules Furens*, 244 Anm.5.

⁴⁴ O. ZWIERLEIN, in *WüJbb* N.F. 2 (1976), 194f.

⁴⁵ Von den zahlreichen Umstellungen, welche Peiper und Richter in der Ausgabe 1867 vorgenommen haben, sind lediglich zwei in die neubearbeitete Teubneriana (1902) übernommen worden (329-34 und 658-59).

78	Anonymus in D. Heinsii notis apud Scriverium
91	Bentley
307-8	Richter
329-34	Peiper, Richter, Leo
342-43	Richter
358	Peiper
364	Roszbach
371	Richter
385	Richter
390	Leo
395	Karsten
451-54	Damsté
468	Henneberger
477	Del Rio, Leo
488	Peiper
649	Del Rio
658-59	Peiper (1863)
661	Peiper (1863)
710	Gronovius
728-30	Peiper
746	Anonymus in Gruteri notis apud Scriverium, Peiper (1863), Herrmann
748-49	Bothe
768-69	Peiper
820-21	Peiper
828	Peiper
1015	Lipsius

Aus dieser Liste in den Text aufgenommen haben die Oxford-Ausgabe und ihr folgend Hine (2000) sowie Fitch (2002) Leos Umstellung der Halbverse 22a und 23a *iam notus hospes limen alienum expetat | me coniugem optet*, welche in 22 auf Kongruenz von Inhalt und Vers abzielt.⁴⁶ Ferner wird die Transposition von 658-59, kombiniert mit Annahme eines Textausfalls (660), als die bestmögliche Lösung der stark gestörten Strophenabfolge betrachtet.⁴⁷ Probleme mit der Syntax schliesslich,

⁴⁶ Erfolglos bei HINE und FITCH blieb jedoch Axelsons Konjekturen *opto* (23).

⁴⁷ ZWIERLEIN, in *WüJbb* N.F. 4 (1978), 148-151.

welche bereits Avantius (*quis*) glätten wollte (*qui EA*), empfehlen die Umstellung 711/710, wie sie Gronovius vorgeschlagen hat.

3.2. Die Diagnose von Textausfall (*lacunae*)

“Versversetzungen kann der Philologe bei sorgfältiger Analyse des Textes wieder rückgängig machen, gegen Versausfall gibt es keine Medizin. Schon die Diagnose ‘Versverlust’ mit Angabe des fehlenden Gedankens ist schwer genug”.⁴⁸ Zwierleins Beobachtung betrifft den durch Konjekturen ermittelten Textverlust im spätantiken Archetypus. Durchmustert man das *Repertorium*, fällt auf, dass diese kritische Operation — wie ihr Gegenstück, die Athetese — besonders im 19. Jahrhundert Anwendung fand. Dabei gehen die weitaus meisten vermuteten *lacunae* auf das Konto von Peiper-Richter; bedeutend zurückhaltender nimmt sich Leo aus, und dies gilt auch für Zwierlein, mit Ausnahme von *Oedipus* und *Agamemnon*, wo wir eine relative Zunahme an vermutetem Textausfall konstatieren. Wie unsicher die Entscheidungskriterien für die kritische Operation in der Tat sind, zeigt der Vergleich mit Tarrants Einzelausgabe des *Agamemnon*. An allen einschlägigen Stellen (13f.; 273; 765-68; 819; 898) werden Probleme im überlieferten Text geortet und ausführlich im Kommentar diskutiert. Es ist aus der vertieften Auseinandersetzung mit dieser Exegese, dass sich in Zwierleins Textgestaltung der graphisch sichtbare Schritt zur Anzeige von Versverlust vollzieht. In der *Medea* verfolgen wir sozusagen den umgekehrten Prozess. Textverlust wird — gestützt auf eine Beobachtung des Fabricius — einzig in 660 signalisiert; hingegen verteidigt Zwierlein an mehreren Stellen den überlieferten Textbestand, wo frühere Kritiker Ausfall angenommen haben, so nach 98 (Leo), nach 136 (D. Heinsius), nach 142 (Peiper).

⁴⁸ ZWIERLEIN, in *WüJbb* N.F. 5 (1979), 181.

4. Die Interpolationen

Die Echtheitskritik in den Seneca-Tragödien lässt sich bis auf die *Aldina* zurückverfolgen, doch wird sie, verglichen etwa mit der kritischen Operation der (Wort-)konjekturen, der Versumstellung oder auch des erschlossenen Textausfalls vor dem 19. Jahrhundert nur sparsam angewendet. Auf der Grundlage unseres Repertoriums ergibt sich für die Zeit von der *Ascensiana* (1514) bis zu Bothe (1819) über ausgesonderte Verse oder Versteile im Corpus der *echten* Tragödien der folgende Überblick:

Avantius	<i>Phaedr.</i> 605
Raphelengius	<i>Tro.</i> 587 (dubitanter); <i>Phaedr.</i> 13
Fabricius	<i>Phaedr.</i> 1140
Scaliger	<i>Phoen.</i> 125b-29a; 178b-80a; <i>Phaedr.</i> 439; 804b-6
D. Heinsius	<i>Med.</i> 622-24; 652-69
Grueter	<i>Tro.</i> 1013 (om. A); <i>Phoen.</i> 112
Grotius	<i>Phaedr.</i> 136-41
N. Heinsius	<i>Phoen.</i> 117 (dubitanter); <i>Phaedr.</i> 398
J.F. Gronovius	—
Bentley	<i>Tro.</i> 1153; <i>Med.</i> 1026; <i>Thy.</i> 100; 291
Withof	<i>Herc.f.</i> 220
Wakefield	<i>Herc.f.</i> 703
Bothe	<i>Herc.f.</i> 823; <i>Phaedr.</i> 688

Wenn überhaupt eine Begründung gegeben wird, läuft sie in der Regel darauf hinaus, dass der verdächtige Text fremdes deklamatorisches Zuwerk sei, wie z.B. Scaliger in den *Phoenissae* den mythologischen Exkurs (125b-29a) und die Selbstanrede des Oedipus (178-80) charakterisiert. In beiden Fällen sind ihm die Herausgeber in der Verurteilung des Textes nicht gefolgt.⁴⁹ Grueter bemerkt zu *Phoen.* 111f. *in altos ipse me immittam rogos, | haerebo ad ignes, funebrem escendam struem*, der Vers 112 sei überflüssig ("supervacuum"), denn wenn Oedipus sich bereits auf den Scheiterhaufen gestürzt habe, weshalb sollte er ihn dann immer

⁴⁹ Diskutiert wird lediglich in V.178 die Form des Vokativs *Oedipu*; s. O. ZWIERLEIN, in *Philologus* 113 (1969), 258; E. COURTNEY, in *CR* 20 (1970), 199f.

noch (“nunc adhuc”) besteigen? In der Athetese ist ihm Richter (1867; 1902) gefolgt, so auch Zwierlein; hingegen behalten Leo (1879), Giardina (1966, 1989), Frank (1994), Chaumartin (1996) und jüngst Fitch (2002) den Vers, auch wenn Probleme des überlieferten Wortlautes anerkannt werden.⁵⁰

Der Aufschwung, welche die Echtheitskritik im 19. Jahrhundert im Zuge der ‘Lachmannschen Methode’ besonders in Deutschland nahm, und die Bedeutung, welche ihr bis heute zugemessen wird, spricht überdeutlich aus der folgenden Gesamtaufstellung der in der *Medea* je ausgesonderten Verse:

35-36	Richter
40	Axelson (apud Zwierlein 1986)
43	Richter
59-60	Goebel
65	Goebel
82	Peiper
86-87	Goebel
102	Peiper
109	Goebel
111	Goebel
113	Goebel
195	Leo
237-41	Hübner
242-43	Zwierlein (1976)
305-6	Leo
307-8	Richter

⁵⁰ Hier der entsprechende Auszug aus dem *Repertorium*:

112 del. (Peiper-)Richter (1867) (praeunte Grutero apud Scriverium[1621],197).

erepam ad ignes dubitanter Gronovius (1661); *praeibo a. i. vel properabo a. i. vel ferroque et igne* Heinsius, *Adversaria* 49; *haerebo? tu adiges* Bothe (1819) annot. p. 155.

funebrem escendens Heinsius, *Adversaria* 49; *funebrem escendens* (cum Heinsio) in textu, vel *funebrem escendi ut vel funebrem escendam* in annot. p. 155 Bothe (1819); *funebri abscondar* Leo (1879, ubi cf. etiam p.378); *funebres, condam* Hoffa, *Mat.* 4,97 in app.; *funebrem accendam* Fitch, *Phoenix* 56 (2002) 304-305.

strue Leo (1879, ubi cf. etiam p.378).

348-49	Peiper
373-74	Peiper
428	Karsten
466b-67a	Bentley
467-68	Leo (468 Richter)
471	Zwierlein (1976)
477	Zwierlein (1976)
483-89	Hübner
512	Richter
516-20	Leo
517	Zwierlein (1966)
622-24	D. Heinsius
652-69	D. Heinsius
656	Hardie
656-61	Grotius
657	Leo
659b	Biondi
662-63	Hübner
666	Peiper
667	Richter (1864)
697	Richter
710	Peiper
746	Axelsson (apud Zwierlein)
768-69	Fitch
1012-13	Leo
1026	Bentley

Die achtzig athetierten Verse machen rund 8% des gesamten überlieferten Textbestandes der *Medea* aus. Die Jagd auf Interpolationen setzt im grossen Stil mit der ersten, im Rückblick als exzentrisch geltenden, *Teubneriana* von Peiper-Richter (1867) ein. Viel zurückhaltender in der Anwendung dieser radikalen Kur gibt sich Leo; mit einer Ausnahme verzeichnet er nur eigene Aussonderungen, nämlich: 195, 305-6, 467, 468 (Richter), 657, 1012-13 und nachträglich 516-20 (*Vindiciae* S.379). Alle diese Verse sind einhellig in den primären A-Handschriften wie im 'Etruscus' überliefert, von dessen hoher Einschätzung durch Leo ja bereits die Rede war. Eine Begründung des kritischen Eingriffs gibt der Herausgeber lediglich in zwei Fällen: 516-520 (im krit. Apparat als 'dittographia' stigmatisiert) seien das

Zuwerk eines Interpolators, nichts anderes als Variation und Steigerung dessen, was 521 und 525 besagen.⁵¹ Auch 1012-1013 fallen mit der Begründung, irgend jemand habe Medeas pathetischer Untertreibung, ihre Rache sei mit dem doppelten Mord noch keineswegs gestillt (*nimum est dolori numerus angustus meo*), eine Pointe (Mord an einem dritten, noch ungeborenen Kind) aufsetzen wollen.⁵² Mit 'rhetorischen Glättungen' in der E-Tradition (s. oben S. 138) hat unausgesprochen also auch Leo gerechnet.

Dass Richter in der Neubearbeitung (1902) der Seneca-Tragödien die Auswüchse der ersten Ausgabe (1867) drastisch zurückgeschnitten habe, anerkennt Leo lobend in seiner Rezension.⁵³ Im Text werden bloss noch sechs Verse athetiert: 467-68 (Leo), 512 (Richter), 667 (Richter) und 1012-13 (Leo); alle übrigen Athetesen Leos sind in den kritischen Apparat verbannt. Nach der *Teubneriana* (1902) schwindet die Echtheitskritik sozusagen aus den Augen der Editoren; so anerkennen z.B. Giardina (1966) und in seiner Folge Costa (1973) den ganzen Medea-text als authentisch. Diese 'konservative' Einstellung sollte sich jedoch mit Richard Tarrant's Ausgabe des *Agamemnon* (1976) und Zwierleins Oxford-Ausgabe radikal ändern. Unter dem Einfluss von B. Axelsons scharfsinniger und nicht selten polemisch geführter Textkritik in den Seneca-Tragödien, insbesondere dem unechten *Hercules Oetaeus*,⁵⁴ widmete Zwierlein dem Authentizitätsproblem ein besonderes Augenmerk. Im Gegensatz zu den oft apodiktischen, nur selten begründeten Aussonderungen früherer Herausgeber bemühen sich Zwierlein und Tarrant, die Entstehungsursache der Interpolationen aufzuzeigen. Parallel zur praktischen Arbeit des Textkritikers fügen sie die Beobachtungen zu einer Interpolationstheorie zusammen, welche Zwierlein

⁵¹ "516-520 [...] interpolatori tribuimus sensum satis conspicuum varianti et amplificanti".

⁵² *Observationes criticae* (1878), 208: "nimirum ne nihil adderet [...] inseruit aliquis versus 1012. 13 fictos" sc. auf dem Vorbild von *Herc. O.* 345f.

⁵³ *Ausgewählte Kl. Schriften* (o. Anm.37).

⁵⁴ B. AXELSON, *Korruptelenkult. Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödie Hercules Oetaeus* (Lund 1967).

für die Senecadramen in einer Studie der *Würzburger Jahrbücher* von 1976 darlegte. Bei den Versinterpolationen, welche beiden Überlieferungssträngen gemeinsam und daher bereits im spätantiken Archetypus eingeschwärzt gewesen seien, handle es sich in der Regel um "verdeutlichende Glosseme, variierende oder den Dichter 'korrigierende' Zudichtungen und um verallgemeinernde Sentenzen".⁵⁵ Diese Ansätze zur Systematisierung hat Richard Tarrant (vor allem im Zusammenhang mit seiner Editionsarbeit an den *Metamorphosen* Ovids) zu einer Methode der Echtheitskritik entwickelt und für die lateinische Dichtung im allgemeinen fruchtbar zu machen gesucht.⁵⁶

In der bereits erwähnten Abhandlung über Interpolationen hatte Zwierlein aus der vorausgehenden Forschung in der *Medea* die Verse 467-68 (Leo) und 666 (Peiper) als "sicher unecht entlarvt" anerkannt; in der Ausgabe (1986) gesellten sich zwei eigene Athetesen (242-43 und 477) dazu. Stabil blieb dieser Befund freilich nicht; während die 'Belles Lettres' Ausgabe von Chaumartin (1996) wieder zum Stand von Giardina (1966) zurückkehrt und allen Versen Echtheit attestiert, zeigt der auf der Oxford-Ausgabe basierende Text bei Hine (2000) und bei Fitch (2002) ein oszillierendes Bild (die Klammern zeigen an, wo die Athetese lediglich im Apparat erwogen wird):

	<i>OCT</i> (1986/1993)	<i>Hine</i> (2000)	<i>Fitch</i> (2002)
40	(Axelson)		
242-43	Zwierlein	(Zwierlein)	Zwierlein
467-68	(Leo)	(Leo)	
477	Zwierlein	Zwierlein	Zwierlein

⁵⁵ O. ZWIERLEIN, "Versinterpolationen und Korruptelen in den Tragödien Senecas", in *WüJbb* N.F. 2 (1976), 181-217, hier 183.

⁵⁶ R.J. TARRANT, "Toward a Typology of Interpolation in Latin Poetry", in *TAPhA* 117 (1987), 281-298; "The Reader as Author: Collaborative Interpolation in Latin Poetry", in *Editing Greek and Latin Texts*, ed. by J.N. GRANT (New York 1989), 121-162; ausführlich referiert von M. DEUFERT im Einleitungskapitel ('Bemerkungen zu Geschichte, Methode und Ziel der Echtheitskritik') seiner Studie *Pseudo-Lukrezisches im Lukrez. Die unechten Verse in Lukrezens „De rerum natura“*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 48 (Berlin/New York 1996), 1-14.

512	(Richter)		
666	Peiper	Peiper	Peiper
746	Axelsson	(Axelsson)	
768-69			Fitch

Übereinstimmung in den neuesten Ausgaben herrscht also lediglich im Fall von 477 und 666, d.h. 0,2% des Gesamttextes gegenüber 8% aller je vorgeschlagener Athetesen (o. S. 147f.). Wie früh übrigens V. 477 *aliena quaerens regna, deserui mea* bei den Kritikern Anstoss erregt hat, zeigt der Eintrag im *Repertorium*.

- 477 post 487 transp. Del Rio (1620) comm. p. 49; post 482 transp. Leo (1879); del. Zwierlein, WüJbb N.F. 2 (1976) 194-195. *aliena quaerens* (E), *aliena sequens* (A)] *alienaque sequens* Avantius (1517); *aliena sequeris* Lipsius apud Scriverium (1621) 9-10; *aliena sectans* Commelinus apud Scriverium (1621) 127; *sequens aliena* Gruter apud Scriverium (1621) 236.

Bis zu Zwierlein wurde der Versuch gemacht, zwischen dem metrisch fehlerhaften *sequens* (A) durch Konjekturen und dem inhaltlich als unpassend empfundenen *quaerens* (E) durch Versumstellung zu vermitteln. Gruter ("non video qui sit nexus orationis") wie auch Gronovius ("locus vexatus") bekannten Ratlosigkeit. Den Vers zu tilgen, wie es Zwierlein dann tat, war lediglich die radikalere Konsequenz eines langen Unbehagens "auch z.B. in *Tro.* 12. 13. 587. *Phoen.* 100. *Oed.* 439f. *Herc. O.* 1716 hat man den Schaden durch Versversetzung beheben wollen, wo die Athetese das allein sinnvolle Heilmittel ist".⁵⁷ Trifft dies zu, entspräche der Vers (477) an der Schnittstelle zwischen Medeas Aufzählung der 'verdienstvollen' Verbrechen (465-476) und der folgenden beschwörenden Bitte (478 *per spes tuorum liberum...*) jener Kategorie von Interpolation in Tarrants Theorie, welche einen Textabschnitt zusammenfassend abrundet und

⁵⁷ ZWIERLEIN, a.a.O., 195 Anm.57. Die von Leo ausgesonderten Verse *Tro.* 12-13 und *Oed.* 439-40 hat Zwierlein in der Oxford-Ausgabe dann als echt anerkannt, *Tro.* 587 nach 573 sowie *Herc. O.* 1716 nach 1724 transponiert. Von den hier genannten Athetesen ist also lediglich *Phoen.* 100 Folge geleistet worden.

als "smoothing out" oder "filling in" charakterisiert wird. "The reader seems to take on the role of a co-author who revises, expands, or varies the text, not because it appears defective or obscure but simply because it allows for further elaboration, because it has not yet exhausted the possibilities of the material. All interpolations of this kind share a quality which might be called 'collaborative', and firm divisions into subtypes are often hard to draw".⁵⁸ Dieser Kategorie schreibt Fitch (2002) auch die erstmals von ihm ausgesonderten Verse 768-69 zu.⁵⁹

Was die Verse 242-43 betrifft, waren Überlieferungsprobleme sehr wohl erkannt worden, doch reichten sie nicht aus, die Echtheit des Textes in Frage zu stellen;⁶⁰ eine klare Diagnose ergibt sich hingegen bei 666:

664 *ipse qui praedam spoliiumque iussit
aureum prima revehi carina
[ustus accenso Pelias aeno]
arsit angustas vagus inter undas*

Dazu der Eintrag aus dem *Repertorium*:

666 del. Peiper(-Richter) (1867). *ustus*] *arsit* (Peiper-)Richter (1867).

667 del. Richter, RhM 19 (1864) 375. *arsit*] *ustus olim* (Peiper-)Richter (1867).

⁵⁸ TARRANT, *The Reader* (o. Anm.56), 137.

⁵⁹ J.G. FITCH, "Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies", in *Phoenix* 56 (2002), 308: "The two lines form a complementary pair, and must fall together. They are good candidates for inclusion in Tarrant's category of 'collaborative interpolation', in which the reader 'revises, expands or varies the text'...". Dass das Verspaar seit langem Anstoss erregt hat, zeigen die entsprechenden Einträge im *Repertorium*:

768-769 post 756 transp. Peiper(-Richter) (1867).

768 *relictis*] *relata* Heinsius, *Adversaria* 130; *reducto* Leo (1879); *relictus* dubitanter Friedrich, *Vorbild* 109 n. 2. *stetis*] *aetheris* Heinsius, *Adversaria* 130-131.

769 *labant*] *amantis* Levy apud Herrmann (1924).

⁶⁰ Hier der Eintrag aus dem *Repertorium*:

242-243 del. Zwierlein, *WüJb* N.F. 2 (1976), 192-194.

qua Avantius (1517); *quaelibet* vel *quamlibet* Delz, in *Gnomon* 61 (1989), 507; *quam* Watt, in *MusHelv* 53 (1996), 249-250.

Der Kommentar von Hine (2000) hält fest: “Lines 666 and 667 both describe the death of Pelias, chopped into pieces and boiled in a pot, but 666 does so in clear, simple terms, using Pelias’ name (which is not needed after his identification by the description in lines 664-5), whereas 667 refers to his death in oblique terms. So 666 looks like an explanatory insertion, and is a prime candidate for deletion. 667, with the grotesque ‘tossing to and fro’ of the pieces in ‘the confined waves’ of the pot, draws a parallel between Pelias’ fate and the sailing of the *Argo*”. In Zwierleins und Tarrants Systematik von Interpolationen entspricht der Zusatz 666 also einer ‘Glosse’.⁶¹

5. Schluss

Unsere Übersicht muss hier zu einem Ende kommen, und wir fragen abschliessend, was haben uns die Einträge zur *Medea* aus dem *Repertorium* der Konjekturen gelehrt? In den neueren Ausgaben seit Friedrich Leo (1878-79) haben sich eigentlich nur humanistische Verbesserungen — teils Ascensius, teils Avantius zugeschrieben — sowie evidente Emendationen von Gruter und Gronovius konsequent durchgesetzt. Je nach ‘liberaler’ oder ‘konservativer’ Einstellung eines Editors fanden Konjekturen auch anderer Senecakritiker Eingang in den Text der Tragödien.⁶² Hier fällt der geringe Anteil an Heinsius’ und an Bentleys Vorschlägen auf, der jedoch in der Oxford-Ausgabe, verglichen mit den Vorläufereditionen, erkenntlich angestiegen ist. Daran illustrieren lassen sich aber auch psychologische Phänomene der Textkritik. Erstens, der Einfluss neuer Information: Bentleys Konjekturen waren erst 1882 bzw. 1899 publiziert worden, und entsprechend verzeichnet die *Teubneriana* von 1902

⁶¹ TARRANT, *The Reader*, 130: “glosses (insertions designed to clarify individual words or phrases)”.

⁶² Über diese verbreitete ‘Etikettierung’ und deren Fragwürdigkeit s. KENNEY, *The Classical Text*, 113; LEO, *Ausgewählte Kl. Schriften*, II 193: “Kritik ist weder konservativ noch liberal, sondern sie sondert das Falsche vom Richtigen”.

für die *Medea* zwölf Vorschläge im kritischen Apparat, auch wenn sie bloss zwei in den Text aufnimmt. Zweitens, der Schatten des Vorgängers: Von Leos zweiundzwanzig gemachten und drei erwogenen Textänderungen finden bei Peiper-Richter (1902) noch acht Eingang in den Text und werden siebzehn im kritischen Apparat zur Debatte gestellt; in der Oxford-Ausgabe sinkt die Akzeptanz auf eine herunter, mit Erwähnung von sechs diagnostischen Fällen; die 'Belles Lettres' Ausgabe verbannt sie samt und sonders in den kritischen Apparat. Dass Textkritik eine stark persönliche Komponente aufweist, gilt geradezu als Topos in der Philologiegeschichte; neben wissenschaftlichem Fortschritt, verfeinerter Methode und besserem Urteil dürfte in unserer Übersichtstabelle der Konjekturen freilich auch der Drang nach Profilierung gegenüber dem(n) Vorgänger(n) ein Faktor hinter mancher Zahländerung sein.

Versumstellungen und Athetesen als kritische Operationen werden vor allem von Herausgebern angewendet, welche sich intensiv mit der handschriftlichen Überlieferung befasst und — wie Peiper-Richter, Leo und vor allem Zwierlein — den Ursprüngen der oft stark von einander abweichenden Fassungen in der E- und der A-Tradition nachgespürt haben. Die Bemühung um eine Systematisierung der vermuteten Interpolationen stellen wir im Ansatz zwar bereits in der ersten Teubner-Ausgabe (1867) von Peiper-Richter fest.⁶³ Die Skepsis gegenüber Zwierleins und Tarrants Theorie vom 'kollaborierenden Leser', der rhetorisch glättende Verse in den ursprünglichen Senecatext einschwärzt, manifestiert in extremster Form die neue 'Belles Lettres' Ausgabe der Seneca-Tragödien. Ausgewogener, reflektiert und in der Regel gut begründet nimmt sich, in der Rezeption der Oxford-Ausgabe, die Echtheitskritik hingegen in den kommentierten Einzelausgaben von Seneca-Dramen aus. Unterstützt durch die modernen elektronischen Hilfsmittel, orientiert an sprachlich-stilistischen Untersuchungen und für die historische Dimension der Textkritik sensibilisiert, schlägt das

⁶³ Praefatio, S.V-VII.

Pendel der gegenwärtigen Tragödienforschung also wieder stärker in Richtung der Exegese aus.

Die engagiert geführte Auseinandersetzung mit Senecas Tragödiertext und seinen Kritikern hat Nebenfelder des beackerten Terrains eröffnet oder nach einer Brachzeit wieder fruchtbar gemacht. So konstatieren wir auf dem Gebiet der Tragödienkommentierung durch den Scholastiker Nicholas Trevet und die Humanisten der italienischen Renaissance zur Zeit eine rege Editionstätigkeit. Vom Erkenntniszuwachs für die Geschichte der Exegese abgesehen, können wir auf neue Einsichten in den Wandel eines so intensiv bearbeiteten Textes, wie jenes der Senecadramen, gewiss gespannt sein.

BIBLIOGRAPHIE

Gesamtausgaben

- MARMITA, Gellius Bernardinus, (Venezia) 1492.
 MARMITA, Gellius Bernardinus/CAIETANUS, Danielis, (Venezia) 1493, nachgedruckt 1498.
 BENEDICTUS PHILOLOGUS, (Firenze) 1506, nachgedruckt 1513.
 ASCENSIUS, Iodocus Badius, (Paris) 1514.
 AVANTIUS, Hieronymus, (Venezia) 1517.
 FABRICIUS, Georgius, (Leipzig) 1566.
 DEL RIO, Martinus Antonius, (Antwerpen) 1576; 1593-94, nachgedruckt (Paris) 1619-20.
 SCRIVERIUS, Petrus, mit *Notae variorum*, (Leiden) 1621.
 GRONOVIVS, J.F., (Leiden) 1661, (Amsterdam) 1662, ²1682.
 BOTHE, F.H., (Leipzig) 1819.
 BADEN, T., (Leipzig) 1821.
 SWOBODA, W.A., Übersetzung mit kritischem Kommentar, (Wien) 1825-1830.
 PEIPER, R./RICHTER, G., (Leipzig, Teubner) 1867.
 LEO, Fr., (Berlin, Weidmann) 1878-79.
 PEIPER, R./RICHTER, G., (Leipzig, Teubner) ²1902.
 HERRMANN, L., (Paris, Belles Lettres) 1924-1926, ²1961.
 VIANSINO, G., (Torino) 1965, I² 1968.
 GIARDINA, G.C., (Bologna) 1966, Neuauflage (Torino) 1987.

- ZWIERLEIN, O., (Oxford, OCT) 1986, letzter verbesserter Nachdruck 1993.
 CHAUMARTIN, F.R., (Paris, Belles Lettres) 1996-1999.
 FITCH, J.G., (Cambridge, Mass., Loeb) I 2002.

Einzelausgaben

- BADEN, T., *Hercules Furens* (Kiel) 1798.
 TARRANT, R.J., *Seneca: Agamemnon* (Cambridge) 1976.
 FRANK, M., *Seneca's Phoenissae* (Leiden) 1995.
 BILLERBECK, M., *Seneca: Hercules Furens* (Leiden) 1999.
 HINE, H.M., *Seneca: Medea* (Warminster) 2000.

Sekundärliteratur (in Auswahl)

- AXELSON, B., *Korruptelenkult. Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödie Hercules Oetaeus* (Lund) 1967.
 BENTLEY, R., "Adnotationes ad Senecae tragoedias emendandas", s. HEDICKE und STACHELSCHIED.
 BIONDI, G.G., *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca* (Bologna) 1984, 189-194.
 DAMSTÉ, P.H., "Ad Senecae Medeam", in *Mnemosyne* N.S. 46 (1918), 403-414.
 FITCH, J.G., "Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies", in *Phoenix* 56 (2002), 296-314.
 GIANCOTTI, F., "Note alle tragedie di Seneca", in *RFIC* 80 (1952), 149-172.
 GOEBEL, A., "Quaestiones Horatianae (pars II)", in *Zeitschrift für das Gymnasialwesen* 16 (1862), 734-744.
 GROTIUS, H., *Hugonis Grotii Notae in Senecae atque aliorum recensionis tragoedias manu exaratae*, Harvard University Library, Ms. Lat. 215 (kollationiert durch S. Marchitelli).
 GRUTER, J., "Iani Gruteri in L. Annaei Senecae tragoedias notae", in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 171-275.
 HEDICKE, E., *Studia Bentleiana* II. ('Seneca Bentleianus'), in Jahresbericht Königl. Gymnasium Freienwalde a.O. (1899), 9-29.
 HEINSIUS, D., "Danielis Heinsii in L. et M. Annaei Senecae ac reliquorum quae extant tragoedias animadversiones et notae

- emendatiores et auctiores denuo editae" (1620), in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 277-348.
- HEINSIUS, N., *Adversariorum libri IV*, ed. P. Burmannus (Harlingae) 1742.
- HENNEBERGER, A., "Adnotationes ad Senecae Medeam et Troades maximam partem criticae", in *Programm* (Meiningen) 1862.
- HOFFA, W./DÜRING, Th., *Materialien für eine Neuausgabe von Senecas Tragödien*. Inedita, IV voll. comprehensa, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (kollationiert durch S. Marchitelli).
- HÜBNER, U., "Unechtes in Senecas «Medea»", in *Hermes* 131 (2003), 380-384.
- KARSTEN, H.J., *Spicilegium criticum* (Leiden) 1881, 45-61.
- LIPSIUS, J., "Iusti Lipsi animadversiones in tragoedias quae L. Annaeo Senecae tribuuntur", in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 1-57.
- PEIPER, R., "Observatorum in Senecae tragoediis libellus", in *Programm* (Breslau) 1863.
- PONTANUS, J.I., "Iohannis Isacii Pontani in Senecae tragoedias animadversiones, nunc primum editae" (1620), in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 349-377.
- RAPHELENGIUS, F., "Francisci F.F. Raphelengii ad tragoedias, quae L. Annaeo Senecae tribuuntur, notae", in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 59-84.
- RICHTER, G., "De corruptis quibusdam Senecae tragoediarum locis", in *Symbola doctorum Ienensis Gymnasii... collecta* (Jena) 1894.
- ROSSBACH, O., Rezension der Ausgabe von R. Peiper/G. Richter (Leipzig 21902), in *BPhW* 24 (1904), 326-333; 361-369.
- SCALIGER, J.J., "Iosephi Iusti Scaligeri Iul. Caes. a Burden f. in Senecae tragoedias animadversiones scriptae in Batavia circa annum 1600", in SCRIVERIUS (o. Gesamtausgaben), 141-169.
- STACHELSCHIED, A., "Bentleys Emendationen zu Senecas Tragödien", in *JKPh* 28 (1882), 481-493.
- WATT, W.S., "Notes on Seneca's Tragedies and the *Octavia*", in *MH* 53 (1996), 248-255.
- WITHOF, J.H., *Praemetium crucium criticarum praecipue ex Seneca tragico* (Lugduni Batav.) 1749.
- ZWIERLEIN, O., Rezension der Ausgabe von G. Viansino (Torino 1965), in *Gnomon* 38 (1966), 679-688.

- ZWIERLEIN, O., "Versinterpolationen und Korruptelen in den Tragödien Senecas", in *WüJbb* N.F. 2 (1976), 181-217.
- ZWIERLEIN, O., "Weiteres zum Seneca Tragicus (II)", in *WüJbb* N.F. 4 (1978), 143-160.
- ZWIERLEIN, O., "Weiteres zum Seneca Tragicus (III)", in *WüJbb* N.F. 5 (1979), 163-187.
- ZWIERLEIN, O., *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*, Abh.Akad.Wiss.Mainz, Jhrg. 1983 Nr.3 (Wiesbaden) 1984.
- ZWIERLEIN, O., *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Abh.Akad.Wiss.Mainz, Einzelveröffentlichung Nr.6 (Stuttgart) 1986.

MEDEA (1-115)

- 8 *quoque* edd. Fernandi (s.a.) et Caetani (1493) apud Bothe (1819), qui dubitanter *quaeque* coniecit.
- 17-18 *coniugem leto novam | letoque socerum et regiam stirpem date* Heinsius, *Adversaria* 109.
- 19 *mibi peius aliquid*] *mibi peius aliquod* Avantius (1517); *me peius aliquid* vel *nisi peius aliquid* vel *me peius aliud* Gronovius (1661); *maiusne aliquid* Markland ad Stat. silv. 5,2,81 (1728) 265; *date peius aliquod* vel *est peius aliquod* Bentley, *Studia* 23; *in peius aliquid* Bothe (1819); *mens peius agitat* Tachau, *Philologus* 48 (1889) 730; *date peius aliquid* Richter, *Symbola* 33; *date peius aliud* (Peiper-)Richter (1902); *num peius aliquid* Axelson apud Zwierlein, *KK* 131-132.
- sponso malum?*] *sponso malum est*. Leo, *Hermes* 10 (1876) 434 n. 2; *sponso, manet* Leo (1879); *sponso malum est* (cum Leo) vel *sponso mali est* Damsté, *Mnemosyne*² 46 (1918) 404.
- 20 *vivat*] *vidua?* (v. 19 *me peius aliud* duce Gronovio) Heinsius, *Adversaria* 109-111.
- 22-23 *iam notus hospes limen alienum expetat, | me coniugem optet* Leo (1879) hemistichia 22a et 23a commutans.
- 22 *opto* Axelson apud Zwierlein, *KK* 132.
- expetat*] *exterat* Bentley, *JKPh* 28 (1882) 488; *terat* Bentley, *Studia* 23.
- 23 *iam notus*] *ignavus* Karsten, *Spicilegium* 55.
- 26 *reperi* M. Raderus in comm. ad *Med.* apud Gronovium (1661).
- 29 *spectatur* (E), *spectator* (A)] *servator* Cornelissen, *Mnemosyne*² 5 (1877) 186.
- 31 *non* (cum codd.) vel *nec* Lipsius apud Scriverium (1621) 7.
- 35-36 del. (vel dubitanter post 147 transp.) (Peiper-)Richter (1867).

- 35 *litore* Gronovius (1661); *gurgiti* Bentley, JKPh 28 (1882) 488 (=Studia 23).
- 36 *committet* Lipsius apud Scriverium (1621) 7.
- 40 del. Axelson apud Zwierlein, KK 135.
- 43 del. (Peiper-)Richter (1867).
- 46 *timenda* Viansino (1965).
- 47 *vagos* Avantius (1517).
- 48 *per artus* (E), *peractus* (A)] *per agros* olim Leo, Obs. crit. 155 n. 11.
- 49 *exurgit* Viansino (1965) in app.
- 52 *novo furore* Karsten, Spicilegium 56.
- 55 *linquenda est domus* (E), *linquetur* (*linquatur* C Trevet *domus* (A)] *rumpetur fides* Lipsius apud Scriverium (1621) 7-8 (auctore cod.).
- 56 *numine*] *munere* Pontanus apud Scriverium (1621) 369 (auctore cod. Cruseriano).
- 59-60 del. Goebel, Quaestiones 742-743.
- 62 *aspera* Peiper(-Richter) (1867).
- 65 del. Goebel, Quaestiones 742-743.
- 66 *tenerae* Swoboda (1825-1830) apud Herrmann (1924) in app.
- 75-81 et 83 *virginum choro dat* Bentley, JKPh 28 (1882) 488 (=Studia 23).
- 78 post 79 transp. Anonymus in D. Heinsii notis apud Scriverium (1621) 323.
- 80 *quas* (E), *que* (A)] *quos* D. Heinsius apud Scriverium (1621) 323 (per errorem?).
- 82-92 sine 83 *iuvenum choro dat* Bentley, JKPh 28 (1882) 488 (=Studia 23).
- 82 del. Peiper(-Richter) (1867).
- 83 *cedet* Goebel, Quaestiones 737.
- 86-87 del. Goebel, Quaestiones 737.
- 90 *sic sit* Gronovius (1661).
- 91 post 92 transp. Bentley, JKPh 28 (1882) 488 (=Studia 23).
- 92 *longe ut superat* Lipsius apud Scriverium (1621) 8 (auctore cod.); *longe ut superet* Bentley, JKPh (1882) 488 (=Studia 23).
- post v. 92 *lacunam duorum versuum ind.* Peiper(-Richter) (1867).

- 93-115 virginum choro dat Bentley, JKPh 28 (1882) 488 (=Studia 23).
- 94 *facie* Viansino (1965) in app.
- 95 *sic, cum sol perit* Karsten, Spicilegium 56.
- 98 *circuitum* Karsten, Spicilegium 56.
post 98 lacunam duorum versuum ind. Leo (1879),
quam in app. *talem dum iuuenis conspicit, en rubor* | *per-*
fudit subito purpureus genas suppleendam esse censuit.
- 101 post 101 lacunam unius versus ind. Peiper(-Richter)
(1867).
- 102 del. Peiper(-Richter) (1867).
- 104 *prendere*] *tangere* Delz, Gnomon 61 (1989) 506.
- 109 del. Goebel, Quaestiones 743.
iusta] *ista* D. Heinsius apud Scriverium (1621) 323;
iussa Heinsius, Adversaria 120.
- 110 *generosa Hymenaeae* Bentley, JKPh 28 (1882) 488
(=Studia 23).
- 111 del. Goebel, Quaestiones 743.
spinum Anonymus in Gruteri notis apud Scriverium
(1621) 232-233.
- 113 del. Goebel, Quaestiones 743.
- 115 *fugitiva* (E), *fugitura* (A)] *furtiva* Heinsius, Adversaria 120.

DISCUSSION

E.A. Schmidt: Welches ist eigentlich die Pointe von Tarrants Charakteristik des Interpolators als eines kollaborierenden Lesers und Mitautors? Wer hat je an etwas anderes gedacht? Ist also seine dem neueren literaturtheoretischen Diskurs entstammende Begrifflichkeit ein blosser Etikettentausch, oder klärt und verändert sie unsere Vorstellung?

M. Billerbeck: Die Echtheitskritik hat die Klassischen Philologen seit ihren alexandrinischen Vorgängern immer wieder, wenn auch unterschiedlich intensiv, beschäftigt. Schon der knappe Überblick über die Geschichte der Echtheitskritik bei M. Deufert (oben Anm.56) zeigt, dass Tarrants Versuch, die Echtheitskritik methodisch zu fundieren, nichts grundlegend Neues bringt. Hingegen schaffen die von ihm entwickelten Kategorien ("*emendation, annotation and imitation or collaboration*") ein willkommenes Legitimationsinstrument in der Hand des "skeptischen" Philologen; denn nicht nur steht dieser unter einem "höheren Rechtfertigungszwang" als der "konservative" Editor, sondern es ist auch nicht zu verkennen, dass ein stringenter Nachweis absichtlicher Interpolation oft nur schwer zu erbringen ist. Mit dem etikettenhaften Kriterium des "collaborative interpolators" soll also vor allem dem schärfsten Urteil über die Interpolationenforschung vorbeugt werden, nämlich dem Vorwurf der Willkürlichkeit und der Unmöglichkeit, den Interpolationsvorgang zu erklären. Dass Tarrants methodischer Entwurf unsere Vorstellung vom Interpolator klärt oder verändert, ist zu bezweifeln: der Satz "von der berechtigten Annahme, daß die am Überlieferungsvorgang jedes antiken Autors beteiligten Leser ihre Vorlagen nicht ausschließlich diplomatisch kopierten, sondern aktiv an der Gestaltung ihrer eigenen Exemplare beteiligt waren" (S. 12f.), ist keine tragfähige Prämisse.

J. Dangel: A la lumière de ce très riche exposé, véritable histoire de critique textuelle et littéraire, il est très intéressant de constater à quel point l'édition des textes antiques est un reflet des époques. Que la transmission manuscrite des textes soit directe (comme pour Sénèque) ou indirecte (comme pour les fragments républicains), on relève une identité des manières et des problèmes. Exemple est à ce sujet la tradition des humanistes: Avantius, Ascensius, Delrius rétablissent ainsi l'orthographe exacte des noms propres déformés, voire incompris par des copistes ignorants. Pourtant cette culture les conduit parfois à l'a priori fautif. On le voit en métrique. Les humanistes ignorent les règles théoriques des mètres, si bien qu'il leur arrive de proposer des leçons inacceptables (*Med.* 746: la leçon de Grotius apud Gronovium (1661) **Graio|rum poe|na sile|at con|iugis |socerum | mei* au lieu de *Gravior| uni | poena | sedeat || coniu|gis soce|ro mei*, conduit à déconstruire le tétramètre trochaïque par l'intrusion de iambes au lieu de trochées, etc.). Mieux encore: ils identifient les types de vers en accord avec l'impression d'un contexte; ils procèdent ainsi très exactement comme le fait Stephanus dans le commentaire métrique qu'il ajoute à l'édition manuscrite inédite des fragments républicains établie par Agustín. On retrouve le même critère stylistique pour les athétèses des philologues du XIX^e siècle. Guidés par les "stylèmes" d'auteur, ils refusent les variantes inattendues, comme le firent les grammairiens d'Alexandrie pour Homère, ou Aulu-Gelle (3, 3, 4), qui attribue à Plaute *la Béotienne* sur la foi de "vers plautinissimes" (*versus Plautinissimi*). Pourtant, à l'époque augustéenne, Horace (*ars* 359) admet qu'il "arrive à Homère de s'endormir". On ajoutera que cette critique littéraire du XIX^e n'a précisément pas réfléchi en profondeur sur les devanciers augustéens de Sénèque.

M. Billerbeck: Sie machen eine interessante Beobachtung, der systematisch nachzugehen sich lohnen würde. Ich muss mich hier auf die von Ihnen diskutierte Stelle beschränken. Aus dem Druckbild der Konjektur bei Gronovius (ad *Med.* 746)

Graiorum poena sileat coniugis socerum mei geht hervor, dass Grotius — gegen Senecas Gepflogenheit (vgl. *Tro.* 526, *Phoen.* 373) — *Graiorum* mit Diärese gelesen hat, um einen trochäischen Tetrameter herzustellen. Hingegen verstösst Gronovius in seinem Vorschlag “legendum: *Gravior Tityi poena sedeat*” mit der nicht respektierten Kürze in der ersten Senkung gegen das Metrum, was ihm später Bothe (1819) prompt vorwirft (S.194).

W.-L. Liebermann: Sie sprechen im Hinblick auf *Med.* 886 von einer “attraktiven Konjekture”. Worin besteht genau der Einwand, den Gruter gegen *ut iussus ignis* erhebt? Fasst er *ut* begründend, wie Ihre Formulierung nahe legt? Warum tut Gronovius die Erklärung Del Rios als *nugae* ab? *Immissus ignis* als komprimierende Wiedergabe von *ignis... quasi immisis habenis* halte ich dagegen für ausgesprochen schwierig. Verg. *Aen.* 5, 662: *furit immisis Volcanus habenis* ist anders gelagert (vgl. auch *Aen.* 5, 146f.; *Aen.* 6, 1; *georg.* 2, 364); hier handelt es sich um ein leicht und eindeutig nachvollziehbares Bild, nicht aber an der Senecastelle. Auch eine komprimierte Formulierung wie *distentas lacte capellas* (Verg. *ecl.* 7, 3) gegenüber *lacte... referent distenta capellae ubera* (Verg. *ecl.* 4, 21f.) ist kaum vergleichbar, da lediglich Selbstverständliches und daher leicht Ergänzbares ausgespart wird. Ich sehe nicht, was gegen das überlieferte *ut iussus ignis* einzuwenden ist, zumal man dabei auch an den Brand Roms gedacht hat (vgl. auch Hine, zur Stelle, S.199).

M. Billerbeck: Zu *ut iussus ignis* merkt Gruter an “nec aliter mss. Pall. nisi quod Pal. quartus, *ut missus*. Cusi, *emissus*.”; daraus schliesse ich, dass er *emissus* zumindest als Möglichkeit erwogen hat. Gronovius gibt keine Erklärung, weshalb er *ut iussus* für unannehmbar hält; hingegen stützt er sich für seine Konjekture *immissus* auf die Lesung *emissus* bei Fabricius sowie die Variante *ut missus*, die er aus einem cod. Vossianus zitiert und Gruter für den einen Palatinus erwähnt. Dann paraphrasiert er “avidus... et cuncta consumens ignis per

omnem regiam furit immissus, id est, quasi immissis habenis, irrevocabilis, restingui et reprimi nescius". Dieser Erklärung schliesst sich Zwielerlein, *Kritischer Kommentar*, 166f., mit dem zusätzlichen Hinweis auf das vergilische Vorbild an; denn Del Rios Erklärungsversuch schein ihm "kein sehr naheliegender Gedanke", hat doch jedes Feuer "die Eigenheit — auch ohne (magischen) Befehl — sich auf das ganze Haus auszubreiten". Zudem wäre *ut iussus* nur angebracht, "wenn ein widernatürliches Verhalten geschildert werden sollte".

W. Schubert: Frage zu *Med.* 477. Macht *quaerens* wirklich keinen Sinn? Das hängt m.E. davon ab, welchen Bedeutungsspielraum man *quaerens* gibt, das sich vielleicht tatsächlich semantisch mit (dem metrisch unmöglichen) *sequens* überschneidet: "zu erreichen suchen". Zum anderen sollte man berücksichtigen, dass Medea immerhin eine Prinzessin ist und vielleicht deshalb aus Prestige Gründen als "*regna quaerens*" erscheint. — Aber vielleicht verstehe ich den Text ganz falsch.

M. Billerbeck: Ihrer Beobachtung, dass sich metrisch gefügiges *quaerens* semantisch mit *sequens* überschneidet, kann man sicher zustimmen; wohl noch näher wegen des Gegensatzes zu *deserui* läge (ebenfalls metrisch unmögliches) *petens* (vgl. *Oed.* 280 *arva deserit, caelum petens*; *Oct.* 768f.), "um in der Fremde ein Königtum zu gewinnen, gab ich das meine auf". Medea argumentiert hier also nach dem gleichen Schema wie 458: *quascumque aperui tibi vias, clausi mihi*. So hatte bereits Gronovius an *quaerens* keinerlei Anstoss genommen; freilich stösst er sich an der Versabfolge, wie vor ihm Gruter und bereits Del Rio, dessen Umstellung nach 487 er zustimmt.

E. Malaspina: Comprendo benissimo la necessità di escludere dal vostro *Repertorium* ogni forma di *Archäologie* delle Cinquecentine: questi editori spesso non distinguono tra lezione e congettura, come Lei ha detto; non solo, ma quando lo fanno, quasi

altrettanto spesso mentono. Mi è capitato infatti di trovare nel *De clementia* buone lezioni fatte passare per proprie congetture e persino congetture contrabbandate per lezioni di qualche *vetustissimus*. D'altro canto, la soluzione che ho adottato per parte mia, ovvero segnalare e le lezioni e le congetture, non è proponibile, per ovvie ragioni di spazio, in imprese già di per sé ciclopiche come la Sua.

Anch'io ritengo con W.-L. Liebermann che in *Med.* 886 si debba difendere *ut iussus* contro Gronovio e Zwierlein: mentre il *nuntius* ignora l'origine magica dell'incendio, la sua osservazione "come se qualcuno avesse appiccato il fuoco di proposito" viene perfettamente intesa dal lettore/spettatore che conosce gli antefatti.

M. Billerbeck: Ihre Interpretation, dass *ut iussus* in erster Linie aus der Warte des Boten verstanden werden muss, ist sehr überzeugend und entkräftet Zwierleins Argumente gegen *ut iussus* (s. oben). Wie der Chor wundert sich der Bote nämlich über den widernatürlichen Brand (883 *miror*, 888 *mirandum*); er fragt sich, was das Feuer ausgelöst hat, warum es sich derart schnell verbreitete und weshalb es nicht gelöscht werden kann.

H. Hine: I look forward immensely to your *Repertorium*, which will be most useful both for work on Seneca's text and for the light it will shed on the history of scholarship. But when you offer so much you are in danger of being asked for more, and, in the Renaissance period, would it not be desirable, at least in principle, to look for conjectures in manuscripts as well as in the earliest printed editions?

M. Billerbeck: Sie sprechen in der Tat nicht bloss einen Wunsch von Seiten des künftigen Benutzers unseres *Repertoriums* an, sondern auch ein dorniges Problem, mit welchem wir uns auseinandersetzen mussten. Bei der grossen Masse an humanistischen Hss. der Seneca-Tragödien (s. den Überblick

von A.P. MacGregor, "The Manuscripts of Seneca's Tragedies: A Handlist", in *ANRW* II 32, 2 [1985], 1134-1241), ist eine systematische Suche nach Konjekturen schlichtweg nicht zu bewältigen. Hingegen haben wir nach Möglichkeit aus den textkritischen Noten der Humanisten (z.B. bei Scriverius, 1620) und den frühen Herausgebern (z.B. Del Rio) Hinweise, die Verbesserung bzw. erwogene Konjektur befinde sich in einer Hs., aufgenommen. Eine Durchsicht annotierter Ausgaben übersteigt schlichtweg unsere Möglichkeit; entsprechende Ergänzungen zum *Repertorium* werden daher willkommen sein!

J. Luque Moreno: Creo que su estudio sobre las ediciones humanísticas del teatro de Séneca constituye un evidente progreso en el difícil campo del texto senecano; es un trabajo que tendrán que agradecerle cuantos en lo sucesivo se ocupen de estas obras. ¿Ha estudiado usted la actitud de estos editores humanísticos frente al problema de los cuatro trimetros yámbicos incompletos (*Tro.* 1103, *Phoen.* 319, *Phaedr.* 605, *Thy.* 100) que los editores modernos suelen considerar como auténticos? ¿Hay entre ellos una actitud general y común con respecto a estos cuatro casos? ¿Sabe si alguien se ha ocupado ya sistemáticamente de la cuestión y, en general, de estos cuatro versos?

M. Billerbeck: Eine systematische Studie über die vier unvollständigen Verse ist mir nicht bekannt. Hingegen lässt sich aus unserem Material für das *Repertorium* die Tendenz der Humanisten herauslesen, den unvollständigen Vers mit dem folgenden iambischen Trimeter, der entsprechend zurechtgestutzt wird, zu einem einzigen Vers zu verbinden. Am meisten Diskussion ausgelöst hat *Phaedr.* 605 (*me nolle*). In seinem Kommentar zur Stelle vermerkt Ascensius "Quod hemistichion (nam versus finis est *volo*) doctissimus Herasmus [sic] dici data opera imperfectum reliquisse, quasi non potuerit perficere amans. Egidius Maseriensis non minus argute illud censet non addendum, et imperfecta oratione a Phaedra deficiente derelicta". Avantius

(Gruter, N. Heinsius und die meisten Herausgeber) tilgt den Halbvers; Scaliger, Grotius und später Bentley passen 606 textkritisch entsprechend an, verschmelzen ihn mit *me nolle* zu einem einzigen Trimeter.

W.-L. Liebermann: Bei der text- und konjekturelkritischen Arbeit haben Sie das individual-psychologische Moment besonders hervorgehoben. Ich frage mich, in welchem Mass auch geistesgeschichtliche Gründe geltend gemacht werden können. Man wird ja, wenn man andere Autoren zugrundelegt, davon ausgehen, dass etwa gerade das fortschrittsgläubige 19. Jh. besonders stark zu textkritischen Eingriffen neigte. Die Frage nach gegebenenfalls über-individuellen Gründen stellt sich natürlich auch für den anscheinend signifikant differierenden Befund bei Ascensius und Avantius. Im übrigen kann ich mir — trotz Tarrant oder gerade wegen der selbst von ihm jedenfalls grundsätzlich geübten Zurückhaltung — schwer vorstellen, wie eine allgemeine Systematisierung der für Echtheitsfragen gültigen Kriterien durchführbar und vor allem im Hinblick auf die Detailarbeit praktikabel sein soll, da ja Entscheidendes auf den jeweiligen Autor und seine Stileigentümlichkeiten ankommen dürfte.

M. Billerbeck: Das Auge für das "individual-psychologische Moment" in der Textkritik geöffnet haben mir z.B. Graftons Kapitel (s. oben Anm.25) über Scaligers Catull-Ausgabe oder der Befund der zahlreichen (von späteren Herausgebern ignorierten) Konjekturen von Wilamowitz in der Ausgabe des mit ihm eng befreundeten Friedrich Leo; darüber s. jetzt R. Scott Smith, in *Wilamowitz und kein Ende*, Festschrift für W.M. Calder III, hrsg. von M. Mülke, Spudasmata 92 (Hildesheim 2003), 209-243. Was das von Ihnen angesprochene 19. Jh. betrifft, gilt es neben dem Fortschrittsglauben freilich auch die romantische Vorstellung von einem 'Urtext' zu bedenken, zu welchem der Textkritiker durch seine Operationen zurückfinden will. Und von dieser Illusion hat offenbar auch die jüngste

Interpolationsforschung nicht Abschied genommen, "die grundsätzliche Berechtigung, ja die Verpflichtung zu weiterer echtheistkritischer Forschung [ist] gegeben; denn bei dem Versuch, die antiken Autoren in möglichst authentischer Gestalt wiederzugewinnen, gebührt der Echtheitskritik der gleiche Rang wie etwa der Konjekturealkritik" (Deufert, oben Anm.56, S.11).

E. Malaspina: Siamo, credo, tutti debitori a O. Zwierlein per l'immenso e pregevole lavoro esegetico e storico-testuale con cui ha preceduto ed accompagnato la sua edizione critica. Esso ha costituito un 'valore aggiunto' che si è dimostrato decisivo per fissare l'*auctoritas* del suo testo, nello stesso modo in cui, per fare un esempio, il prezioso commento cantabrigense di D.R. Shackleton Bailey all'epistolario ciceroniano ne ha reso 'definitiva' (per certuni oltreoceano) l'edizione teubneriana. Temo quindi che non ci libereremo molto presto degli eccessi congetturali (così almeno io li considero) che contraddistinguono il testo Zwierlein, che pochi editori successivi hanno avuto il coraggio di respingere o perlomeno di trattare senza soggezione (qui tra noi alcune delle felici eccezioni).

M. Billerbeck: Die Auseinandersetzung mit Zwierleins Ausgabe hat katalysatorische Funktion; das zeigt sich vor allem in den neueren kommentierten Ausgaben von Einzeltragödien. Viel eindringlicher als zuvor setzen sich die Kommentatoren jetzt mit dem Stil und der Dichtersprache von Seneca Tragicus auseinander.

W. Schubert: Ich wollte nach den objektiven Kriterien fragen, die Ihre Vorbehalte gegenüber den Interpolationsverdächtigungen, die zur Zeit *en vogue* sind bestimmen. Auch bleibt eine Detailfrage: Wie soll man sich einen kollaborierenden Leser eigentlich *in praxi* vorstellen? Wie geht das technisch? Es kann sich ja nicht jeder beliebige Leser in einen Text so einschalten, dass er sich zugleich fundamental in die Überlieferungsgeschichte einschaltet (im Hinblick etwa auf

Produktion, Vertrieb, Archivierung, Kanonisierung). Die unterschiedlichen *Typen*, die eine solche Praxis erkennen lässt und welche Tarrant entwickelt, kann ich nachvollziehen, nicht aber deren tatsächliche Realisation in der Praxis; beispielsweise müssten Textannotationen, Modifikationen, Hinzudichtungen, Tilgungen zuerst einmal in ein gänzlich neu geschriebenes Exemplar eingegangen sein, da ja die Änderungen in der Folge nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar sind usw.

M. Billerbeck: Dass in der langen Überlieferung antiker Autoren Unechtes in den ursprünglichen Text Eingang findet, würde wohl kaum jemand bestreiten wollen. Tarrants erste beide Kategorien, "emendation" (Versuch, einen gestörten Text in Ordnung zu bringen) und "annotation" (z.B. Glosse, welche in den Text gerät), sind anerkannte Kriterien der Textkritik. Vorbehalte habe ich gegenüber der dritten Kategorie, dem "collaborative interpolator", welchem die Mehrheit aller festgestellten Interpolationen zugeordnet werden. Hier gibt es schlichtweg keine Kontrolle mehr, zumal der zeitliche Ansatz dieser fremden, ausschliesslich mit der rhetorischen Bildung des Leserpublikums begründeten, Zusätze vor den Archetypus in die Spätantike verlegt wird — für Senecas Tragödien also rund siebenhundert Jahr vor der ältesten erhaltenen Gesamthandschrift (E). Auf welchem dünnem Boden hier argumentiert wird, blieb natürlich auch Tarrant nicht verborgen: "These cultural and educational factors will not, of course, enable us to specify the origin of an alleged interpolation" (*The Reader*, oben Anm.56, S.162). Im gleichen Aufsatz macht er auch kein Hehl daraus, dass auf die Frage, wie man sich die Interpolation und deren Verbreitung bzw. Überlieferung technisch vorstellen soll, Antwort nicht leicht zu geben sei (S.155).

E.A. Schmidt: Sie sagen, Ihr *Repertorium* lehre "Bescheidenheit gegenüber dem Anspruch, dass der moderne Editor einen antiken Text je wieder in seinem ursprünglichen Wortlaut

herstellen kann". Verstehe ich Sie richtig, dass eine solche Bescheidenheit nicht verwechselt werden soll mit Resignation gegenüber der traditionellen textkritischen und -editorischen Methode der klassischen Philologie? In der Germanistik gibt es Stimmen der Kritik an dieser Methode und an ihrem Ziel; man verzichtet auf die Herstellung eines Textes und lässt an dessen Stelle die diplomatische Wiedergabe autornaher Textzeugen treten.

M. Billerbeck: Ja, Sie verstehen mich richtig: Ausgangspunkt eines Editors klassischer Texte bleiben die direkte handschriftliche und die indirekte Überlieferung sowie die textkritische und editorische Methode, eine kritische Einstellung gegenüber dem Überlieferungsgut und der bisherigen Forschung sowie ein Sinn für das *historische* Gewachsenheit unserer Texte. Kommen hinzu die Vertrautheit mit Sprache und Stil des Autors und der Wille, sich als Editor dem Autor unterzuordnen. Aus dem Begriff "Bescheidenheit" darf also durchaus die wissenschaftsethische Note herausgehört werden. Ebenso wenig wie "Korruptelenkult" hat 'Geniekult' einen Platz in der editorischen Tätigkeit. Diese ist eine τέχνη, ein Handwerk, welches man lernen kann und stetig vervollkommen soll.

E. Malaspina: È bizzarro constatare come l'interventismo axelsoniano di Zwierlein si accompagni oggi altrove, soprattutto nell'edizione di testi medievali, alla tendenza 'decostruttiva' opposta, ma altrettanto manchevole, ad approntare edizioni ed apparati quanto più possibile diplomatici: utili cenni in C. Leonardini (ed.), *The Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance* (Spoleto 1995), 29-38; G. Orlandi, "Perché non possiamo non dirci lachmanniani", in *Filologia Mediolatina* 2 (1995), 1-42, e "Recensio e apparato critico", in *Filologia Mediolatina* 4 (1997), 1-42.

M. Billerbeck: Für Ihr Schlusswort danke ich Ihnen.

IV

HARRY M. HINE

INTERPRETATIO STOICA OF SENECA'S TRAGEDY

I. *Introduction*

The modern debate about the Stoic interpretation of Seneca's tragedies has been going on for well over half a century. The different camps have been wittily labelled by Mayer as: the Broad Church, who accept that Seneca's plays were intended to propagate the author's Stoic faith; the radical Dissenters, who maintain that the plays are nihilistic, even anti-Stoic; and the agnostic Dissenters, who see the plays as essentially being literary or rhetorical show-pieces, with no philosophical intention.¹ This is of course a broad-brush picture, which is quite sufficient for Mayer's purposes, to introduce a discussion of the earliest Stoic interpretations of the plays. He does acknowledge shades of opinion within the Broad Church, for Rosenmeyer offers a more qualified version of the Stoic interpretation than most of his predecessors.² To fill out Mayer's picture further one might add those who have advocated more complex views that straddle or fall between two of his camps — particularly Colakis, who argues that the plays are morally more complex than simply to promote Stoic ideas, for there are questions and challenges for

¹ R.G. MAYER, "Personata stoa. Neostoicism and Senecan Tragedy", in *JWI* 57 (1994), 151-74, at pp.151-2. I exclude the *Hercules Oetaeus* and *OCTAVIA* from the plays discussed in this paper.

² T.G. ROSENMEYER, *Senecan Drama and Stoic Cosmology* (Berkeley/Los Angeles/London 1989).

Stoicism within the plays as well as support; and Armisen-Marchetti, who argues that different ancient readers would have read the plays at different, and equally valid, levels, with the more philosophically educated discerning Stoic moral philosophy in them, others seeing only philosophical commonplaces, others again seeing just traditional poetic motifs.³ In this paper I shall differentiate clearly between claims that the plays are meant to propagate Stoicism in some way, and weaker claims about the influence of Stoicism on the plays. One can claim that some aspects of the plays are influenced by Stoicism, and that our understanding of the plays is increased by an awareness of this, without claiming that the plays are meant to propagate Stoic teaching. Such claims — with which I am broadly in sympathy — effectively place the influence of Stoicism on a par with other important influences on Seneca, such as the Greek and Roman poetic traditions, and the social and political context. In this paper I shall focus on the stronger sort of claim, that the plays in some way invite a Stoic interpretation, and convey a Stoic message.

I wish to explore the reasons why there has been such a range of opinion on the Stoic interpretation of the tragedies. The Dissenters (or, as I shall call them, the sceptics) can offer an immediate answer: they will claim that the evidence used by the Broad Church (whom I shall call the Stoic interpreters) is rather slim. Mayer has chosen religious labels rather skilfully, they might say: in the textual universe of Senecan tragedy, some believe they can discern the traces of a Stoic design, others detect the traces of a nihilistic, anti-Stoic world, and some discern no philosophical pattern at all. Mayer himself is inclined to scepticism, which he elsewhere justifies briefly in these terms:

³ M. COLAKIS, *Philosophical Eclecticism and Moral Complexity in Senecan Tragedy* (Diss. Yale 1982); M. ARMISEN-MARCHETTI, "Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque: l'exemple de *Phèdre*, v. 130-135", in *Pallas* 38 (1992), 379-90. My position is similar to Armisen-Marchetti's, but I shall argue that a richer range of philosophical readings of the plays is available, not just a Stoic reading.

“if [Seneca’s] moral posture in the plays were at all clear there could be no grounds for such a long-standing scholarly dilemma”⁴ — in other words, the evidence cannot be very strong if there is still so much disagreement. This argument reminds me of an argument used by Seneca in Letter 88, in a passage that has some bearing on my topic, for it shows how Seneca was aware that the same poetry could be appropriated for different philosophical schools. That was what had happened to Homer’s poems at the hands of the *grammatici* (*epist.* 88.4-5):

*** *utrum doceant isti (sc. grammatici⁵) uirtutem an non: si non docent, ne tradunt quidem; si docent, philosophi sunt. Vis scire quam non ad docendam uirtutem conseruerint? aspice quam dissimilia inter se omnium studia sint: atqui similitudo esset idem docentium. (5) Nisi forte tibi Homerum philosophum fuisse persuadent, cum his ipsis quibus colligunt negent; nam modo Stoicum illum faciunt, uirtutem solam probantem et uoluptates refugientem et ab honesto ne immortalitatis quidem pretio recedentem, modo Epicureum, laudantem statum quietae ciuitatis et inter conuiuia cantusque uitam exigentis, modo Peripateticum, tria bonorum genera inducentem, modo Academicum, omnia incerta dicentem. Apparet nihil horum esse in illo, quia omnia sunt; ista enim inter se dissident. Demus illis Homerum philosophum fuisse: nempe sapiens factus est antequam carmina ulla cognosceret; ergo illa discamus quae Homerum fecere sapientem.*

This passage is part of a broader argument that none of the liberal arts teaches virtue. Seneca here argues that the *grammatici* do not teach virtue because their teachings are so inconsistent, as illustrated by their disagreement about Homer, whom they variously make out to have been a Stoic, an Epicurean, a Peripatetic, or an Academic. The mere fact that they make mutually inconsistent claims proves, as far as Seneca is concerned,

⁴ R. MAYER, in *CR* 38 (1988), 152, in a review of F. GIANCOTTI, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra, con testo della tragedia criticamente riveduto e annotato* (Torino 1986).

⁵ There is a lacuna at the start of the section quoted. In the manuscripts the immediately preceding sentence is about geometry and music, but it seems to be out of place, and what we have here is a continuation of the discussion of the *grammatici* begun in s.3.

that none of them can be right.⁶ This is similar to Mayer's argument (though the situations differ in a slight but important way, in that Seneca's camps all put forward positive interpretations, whereas Mayer's agnostic Dissenters merely reject any kind of positive philosophical interpretation). Seneca goes on to make the point that even if Homer was a philosopher, his being a philosopher was quite independent of, and prior to, his being a poet.

Let us return to Seneca's tragedies. The sceptic who doubts Stoic interpretations might be inspired by that passage of the letters to wonder whether one could offer Epicurean, Academic and Peripatetic interpretations of the tragedies that are no less plausible than the Stoic interpretations currently on offer.⁷ The Stoic interpreter might at once object that we know that Seneca was a Stoic, so it is worthwhile to ask whether the plays support Stoic philosophy, but it is pointless to ask whether they support the philosophy of schools with whom we know that Seneca disagreed on fundamentals. But the sceptic might persist, and ask us to imagine that the plays had come down to us anonymously,

⁶ Strictly speaking, of course, this fact on its own proves only that no more than one of them can be right. For the sort of evidence that the ancient scholars may have used see: *Select Letters of Seneca*, Edited with Introductions and Explanatory Notes by W.C. SUMMERS (London 1910), 305-6; G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia* (Milano 1970), 161 n.11. I take the passage, as they do, to refer to different groups of *grammatici* each claiming a different philosophical affiliation for Homer; then s. 5 follows on closely from, and illustrates, what Seneca has said at the end of s.4 about disagreements between the *grammatici*. It is also possible to interpret s.5 as meaning that the same group of *grammatici* interpreted some passages of Homer as Stoic, other passages as Epicurean, and so on, though then the link with s.4 is less close; and in that case I should have to modify the way I use the passage.

⁷ Another strategy the sceptic might use is to produce Stoic interpretations of works by other authors whom no one suspects of Stoic intentions. There is an argument of this sort in J. BLÄNSDORF, "Stoici a teatro? La Medea di Seneca nell'ambito della teoria della tragedia", in *RIL* 130 (1996), 217-36. He argues that the presence of Stoic maxims does not prove Stoic didactic purpose, because one can find such maxims in Plautus and in mime, for instance (pp.220-1). But Blänsdorf is inclined to label as Stoic what are really more widespread moral sentiments (on this problem see below).

and that none of Seneca's prose works had survived. The sceptic could pose a challenge: in those circumstances, is it likely that anybody would have detected a Stoic purpose in the plays? So the sceptic might attempt to produce an Epicurean or Academic or Peripatetic interpretation of the plays, in an attempt to shake the faith of the Stoic interpreters. Success in the attempt would bolster the sceptic's case, though failure would not necessarily destroy it: the sceptic might, for instance, maintain that the evidence for the other philosophical interpretations is significantly weaker than that for the Stoic interpretation, but the evidence for the latter is still insufficient to prove an intention on Seneca's part to promote Stoicism.

Presumably the sceptic would find it more difficult to produce an Epicurean interpretation of the tragedies than one from the standpoint of the other two schools, because of the wide gap between Epicurean ethics and the other ethical systems: the insistence on pleasure as the ultimate guide to behaviour and ultimate source of happiness set them apart from the others, all of whom assigned a central role to virtue, though they disagreed about the importance of other factors. We may readily concede that if the sceptic can produce a viable Epicurean interpretation, then it should be relatively easy to produce viable Academic or Peripatetic ones. So let us imagine what an Epicurean interpretation of a Senecan tragedy might look like. There would be nothing new in the claim that Epicurean ideas appear occasionally in Seneca's tragedies — such ideas have regularly been seen in the first choral ode of *Hercules Furens* or the second ode of *Troades*, for instance — but an Epicurean interpretation of a whole play is something different. What I shall do in the next section is to imagine, not a modern-day sceptic, but an ancient Epicurean speaking about the *Phaedra*. This will be a Roman Epicurean, who is contemporary with Seneca and knows that he wrote the play. This may at this juncture seem a rather frivolous exercise, but it has the advantage that I shall not be venturing directly into the war-zone of Stoic interpretations where many people already have deeply entrenched positions; and I shall

later try to exploit the exercise to illuminate what I believe are important features of both Stoic and anti-Stoic interpretations of the plays.

II. *An Epicurean interpretation of the Phaedra*

So let us imagine our Roman Epicurean interpreter speaking as follows (the footnotes, except where they are attributed to the Epicurean, are my own comments on what she says):

“The action of the *Phaedra* directs our attention to several issues on which we need to heed the teaching of Epicurus if we wish to live happy lives:

“(a) Love and sex

“At the centre of the play is Phaedra’s passion for Hippolytus. Epicurus differentiated between the passion of love, which is an impediment to pleasure, and hence must be avoided, and the pleasure of sex, which is natural.⁸ The wastefulness and destructiveness of sexual passion, which is eloquently described in the last section of Lucretius book 4, is amply exemplified in the story of Phaedra. There are various parallels between Lucretius’ treatment of passion and Seneca’s play, and I shall mention some of the more important.⁹ First, notice how the Nurse, in urging Phaedra to resist her passion, says several things that Lucretius also says: passion must be resisted the moment it

⁸ On Epicurus’ teaching on love and sex, and Lucretius’ treatment of the topics, see *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena, Text, and Translation* by R.D. BROWN (Leiden 1987), 101-22; M.C. NUSSBAUM, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics* (Princeton 1994), ch. 5.

⁹ [Note by the Epicurean] “Note also a telling verbal parallel which suggests that Seneca may have read Lucretius: the combination *dira libido* of LUCR. 4.1046 recurs at *Phaedr.* 981 (otherwise only at PERS. 3.36, OCTAVIA 299).”

begins, otherwise it will become too powerful (*Phaedr.* 132-5; cf. *Lucr.* 4.1068-72);¹⁰ it is wrong to think that the gods — Venus or Cupid — have anything to do with love (*Phaedr.* 195-203; *Lucr.* 4.1278-9, cf. 1233-8); as the Nurse tries to talk Phaedra out of her passion for Hippolytus, she reminds her of the repellent side of Hippolytus' character, his misogyny — a strategy which conforms to Lucretius' advice that, if in love, one should remember the faults of the beloved (*Phaedr.* 226-40; *Lucr.* 4.1149-54); and she argues like an Epicurean that, even if Phaedra's proposed crime remains undetected by any of her relatives, still she will never be free of the fear of detection (*Phaedr.* 145-64; cf. *Lucr.* 3.1014-22, 5.1151-60, 5.1222-5).¹¹ The consequences of Phaedra's failure to take the Nurse's advice exemplify the destructive potential of sexual passion, on which Epicurus insists.

"Hippolytus on the other hand rejects love and sex. From the Epicurean viewpoint he is quite right to reject sexual *passion*, as we have seen, but quite wrong to treat sexual *pleasure* as something abhorrent; he in fact fails to make this distinction himself. The Nurse rightly urges that sex is natural and contributes to a fulfilled life (*Phaedr.* 435-82). On the other hand, Epicurus recognised that sex can be fraught with anxieties and dangers, and said that abstinence is easy if it is required by health, duty or reputation (*Cic. Tusc.* 5.94: *ab iisque abstinere minime*

¹⁰ [Note by the Epicurean] "Admittedly Lucretius advises the reader to resist the passion by finding alternative sources of sexual gratification (4.1070-1); but here, regrettably, Lucretius is writing as a Roman male citizen for Roman male citizens, and that advice will not do for respectable females whether in Rome or in mythology; though the next line does add, more generally, *aut alio possis animi traducere motus*. Epicurus prohibited sex with women with whom the law forbade it (*DIOG.LAERT.* 10.118 = *Usener Fr.* 583), and said that in such circumstances abstinence was easy (see below)."

¹¹ Cf. *SEN. epist.* 97.13 *Eleganter itaque ab Epicuro dictum puto: "potest nocenti contingere ut lateat, latendi fides non potest", aut si hoc modo melius hunc explicari posse iudicas sensum: "ideo non prodest latere peccantibus quia latendi etiam si felicitatem habent, fiduciam non habent". Ita est, tuta scelera esse possunt, <secura esse non possunt>, verbally close to *Phaedr.* 164 *scelus aliqua tutum, nulla securum tulit*. Also *EPICUR. Sent.* 17,34-5; *Sent. Var.* 7.*

esse difficile, si aut ualetudo aut officium aut fama postulet). Hippolytus believes, however mistakenly, that he has good grounds for abstinence, and the abstinence in itself is not necessarily an impediment to his happiness and well-being.¹² In fact Epicurus himself sometimes comes close to suggesting that avoidance of sex is the best course (Diog.Laert. 10.118 = Usener *Fr.* 62: "sexual intercourse is never profitable, and one must be content if it does no harm", cf. Cic. *Tusc.* 5.94; Epicur. *Sent. Vat.* 51), so perhaps the spirit, though not the fanatical tone, of Hippolytus' position is not so different from Epicurus'.

"(b) The gods

"Epicurus believed in gods, but they live outside our universe, have no knowledge of us human beings and our world, and do not interact with us in any way. He campaigned against the widespread fear of the gods, and against false beliefs about them.¹³ In the *Phaedra*, I would argue, we find an interesting mixture of sound and unsound belief about, and behaviour towards, the gods. Let us start with the unsound. Several prayers

¹² I here make the Epicurean gloss over an important point on which there is scholarly disagreement. One source says that Epicurus included sex among the pleasures that are natural but not necessary (scholion on ARIST. *EN* 3.13 (1118 b 8), *CAG* XX p.171.23-8 Heylbut, Usener *Fr.*456); if that is correct, then Hippolytus is right that sex is unnecessary, but wrong in his abhorrence of it (though note that he does not actually call it unnatural: he expresses a personal abhorrence, but does not seem to insist that others should share his view). But the authority of this source has been challenged, in the context of wider discussion of Epicurus' categorisation of pleasures (by J. ANNAS, *The Morality of Happiness* [New York/Oxford 1993], 192-3, especially n.29; cf. R.W. SHARPLES, *Stoics, Epicureans and Sceptics. An Introduction to Hellenistic Philosophy* [London 1996], 143 n. 6), and it has been proposed that Epicurus did include sex among the necessary pleasures. If this is right, then Hippolytus is wrong to regard it as unnecessary. But on this interpretation, if sex is a necessary pleasure, we are left wondering how Epicurus could have said that abstinence is easy.

¹³ On Epicurean theology see e.g. A.A. LONG & D.N. SEDLEY (Eds.), *The Hellenistic Philosophers* I (Cambridge 1987), 139-49; SHARPLES (1996), 18-9, 56-8.

are uttered by different characters in the play, prayers that reveal a false conception of the gods, based on the erroneous view that they interact with human beings. But it is striking how most of these prayers are unanswered and futile.¹⁴ For instance, the Nurse's prayer to Diana to soften Hippolytus' heart and aid the Nurse's approach is obviously unsuccessful (*Phaedr.* 406-23). When Hippolytus turns up immediately after this long prayer, the Nurse says *dedit / tempus locumque casus* (425-6); as though her prayer was a formality, and she never supposes that it could be the goddess who has brought Hippolytus along at this very moment. Hence she seems to acknowledge implicitly that things really happen by chance, not by divine agency. The prayer of the chorus for Hippolytus' beauty to be spared and for him to live to old age is equally useless (*Phaedr.* 821-3). In fact sometimes the characters themselves comment on the inactivity or ineffectiveness of the gods. Immediately after Phaedra's attempt to seduce him, Hippolytus protests to Jupiter that he is not using his thunderbolt, and to the sun god that he is still shining instead of hiding (*Phaedr.* 671-84). After Theseus learns the truth of what has happened he wishes and prays for death (1201-42), but concludes the speech with: *non mouent diuos preces; lat si rogarem scelera, quam proni forent!* (1242-3). The play thus illustrates Epicurus' teaching about the futility of conventional prayer.

"The last line just quoted alludes to the one prayer that is answered, in spectacular and disastrous fashion, namely Theseus' prayer to Neptune to destroy Hippolytus. This is incompatible with Epicurus' teaching about the nature of the gods, but we have to recognise, along with philosophers from Xenophanes and Plato onwards, that poetry on traditional mythological themes contains falsehoods about the gods and the underworld. At the same time, Theseus' prayer and Neptune's

¹⁴ Modern interpreters have pointed out that these prayers eventually receive ironic "answers", in ways the speakers do not envisage; but that does not really conflict with the Epicurean's point.

action is a powerful symbol of the harm that conventional religion can cause. The story of Agamemnon's sacrifice of Iphigenia contradicts Epicurean views too, for gods do not manipulate the winds or change their behaviour in response to sacrifices, yet Lucretius used this story as a powerful paradigm of the evils of religion (Lucr. 1.80-101). Similarly Theseus' prayer is another such paradigm.

"So we see the futile, sinister side of conventional religion in the play; but there are other religious elements that, I would argue, resemble the spirit of true, Epicurean worship of the gods. First, look at Hippolytus' prayer to Diana in his opening hunting song (54-84). Taken literally, as we must suppose that Hippolytus intends it, the idea of Artemis as an anthropomorphic god, who travels to every quarter of the inhabited globe hunting exotic animals, is quite beyond the pale for an Epicurean. But the Epicurean could read the prayer rather differently, in the spirit of the invocation to Venus at the start of Lucretius' poem.¹⁵ Venus is that aspect of the elemental forces of nature that animates the animal kingdom and inspires procreation and peace; and Lucretius is willing to include the strongly anthropomorphic description of Mars resting in Venus' lap (Lucr. 1.31-40), knowing that the Epicurean reader will not take it literally. Similarly, the Epicurean reader could understand Hippolytus' prayer to be celebrating, not an anthropomorphic deity, but that aspect of that elemental, animal force that is manifested in the hunt, an activity that (though this is not appreciated by Hippolytus) pervades much of the animal kingdom as well as human society. Similarly, one can have an Epicurean understanding of the first choral ode, celebrating the power of Venus and Cupid (*Phaedr.* 274-357), as a declaration of the universal power of sex in the animal kingdom, and again the anthropomorphic treatment of the gods can be read symbolically. In fact

¹⁵ There is intense scholarly debate about the significance of Lucretius' poem; I make the Epicurean take one particular line. Another ancient Epicurean might have been less sympathetic to Hippolytus' prayer and the first choral ode.

one could read this ode as an elaboration of Lucretius' description of the power of Venus over animals (Lucr. 1.10-20).

“(c) The characters

“For an Epicurean, the most intriguing character is Hippolytus. I have already spoken of his views on love and sex. He expresses other views that an Epicurean can approve. His long speech on the evils of society and the decline from an earlier, more innocent, age (483-564) contains material that parallels what Lucretius said about early human societies (Lucr. 5.925ff.), for example: early humans are described eating berries and other foods that grow naturally (Lucr. 5.937-44, *Phaedr.* 515-7, 537-8), drinking running water (Lucr. 5.945-52, *Phaedr.* 519-20), using caves for shelter (Lucr. 5.953-7, *Phaedr.* 539), and hunting for animals (Lucr. 5.966-9, *Phaedr.* 502-9); there was no organised warfare (Lucr. 5.999-1000, *Phaedr.* 544-52); and the discovery of gold led to corruption (Lucr. 5.1113-6; *Phaedr.* 527-8, 540). An Epicurean can applaud also his rejection of political life because of its ambition, hazardousness, and association with greed (486-93), his approval of the peace of mind of those who do no wrong (494-5, 522-5), and his identification with those who are not interested in excessive luxury (496-8) and do not make extravagant sacrifices to the gods (498-500). But of course in his relatively brief speech Hippolytus makes no mention of many features of the Lucretian account of early society; in particular the sex lives of early humans (Lucr. 5.962-5) do not feature, nor is there the emphasis on the dangers and fragility of early human life that we find in Lucretius (5.988-1010). More generally, Hippolytus is manifestly a young man who enjoys life, as we see in the opening scene as he prepares for the hunt with his companions; and in his long speech to the Nurse he speaks as someone thoroughly content with his lifestyle, in contrast to the lives of city-dwellers who are plagued by dissatisfaction, anxiety and fear. Finally, he is fearless in the face of death, as an Epicurean should be.

“But he also falls short of the Epicurean ideal in various ways. His prayer to Diana has been discussed already; but the Epicurean cannot approve his prayer to Jupiter and the Sun, in which he demands to know why they do not instantly show their outrage at Phaedra’s behaviour, and asks Jupiter to strike him down at once (671-84). I have discussed his abhorrence of sex, and one sees its harmful effects, for it is evident that his passionate outburst at 566-73 disrupts his tranquillity. Note also that, although he does distance himself from the corruption and anxiety of political life, he has not withdrawn from it totally. He still inhabits the town, and acknowledges duties towards his mother and the royal house in the absence of his father. This, I would argue, contributes to his undoing, for he thereby exposes himself to the desires of Phaedra, and to the persuasions and scheming of her and the Nurse, which all contributes to his downfall.

“An Epicurean sees obvious faults in all the other main characters. Phaedra, as I have said, has allowed herself to become entangled in a consuming sexual passion, which she ought to have resisted from the start. Her false accusation against Hippolytus should be condemned, not because it is immoral, but because it carries with it the risk of detection and the shame and possible retribution that entails — and in the drama that risk is realised, though not in a way she can have anticipated, when her false charge leads to the death of Hippolytus. The Nurse is muddled and inconsistent, swayed by affection for her mistress: as I have said, her initial advice to Phaedra contains much that is sound, and so does much of her speech to Hippolytus (435-82); but when she decides to help Phaedra first to pursue her incestuous and adulterous passion, then to spread the false charge that he has tried to rape her, this can only cause suffering to Phaedra, because she will always fear detection even if she is not detected. Theseus demonstrates the sorts of problems and miseries that pursue someone embroiled in political life. He also helps his friend Pirithous in an immoral escapade, which threatens his own and Pirithous’ happiness. His angry

denunciation and cursing of his son, and his grief at his son's death, once he knows the truth, are again un-Epicurean.

"In short, the play shows the results of failing to understand the Epicurean principle that pleasure and pain are the ultimate yardsticks for human action. Hippolytus is the only character who gives some hints of what an Epicurean life could be like. Furthermore, we see different aspects of religion, both the futility of conventional religion and its sometimes catastrophic consequences, and, in contrast, some impression of what Epicurean prayer could be like. Of course I have looked at only one play, but some of the lines of interpretation I have applied to *Phaedra* could obviously be applied to other Senecan tragedies too."

III. *Stoic interpretations of Senecan tragedy*

Let us leave my Epicurean interpreter there, although she would doubtless like to have said more, and we should doubtless like to probe and question her interpretation. I take it that, as an Epicurean analysis of the characters and action of the *Phaedra*, it is broadly valid. Before examining it further, let us return to the sceptic I imagined at the end of section I. He, like Seneca in his discussion of Homer, wishes to exploit the fact that one can produce an Epicurean interpretation of Senecan tragedy as a sort of *reductio ad absurdum* of attempts at Stoic interpretation; he wishes to argue that the Epicurean interpretation is no more or less plausible than the Stoic interpretations on offer, that they cannot both be true, and so neither of them is true. However, the attentive reader will have observed that my Epicurean interpreter is not going to help the sceptic make this case. Crucially, my interpreter at no point claimed that the author intended to promote Epicurean philosophy, or even to include identifiably Epicurean ideas. Numerous coincidences between the text of the play and Epicurean philosophy were mentioned, there were hints that Seneca had read Lucretius, but no claims were made about the author having any Epicurean

didactic purpose. For the sceptic's argument to work, the Epicurean would have to make such claims. Instead, my Epicurean interpreter offered what I shall call an Epicurean *diagnosis* of the play, by which I mean an analysis, from the standpoint of Epicurean ethics, of the characters of the play, of their intentions and behaviour, and of their beliefs about human nature and the world. An Epicurean diagnosis of this kind is a very different matter from a claim that the author had Epicurean intentions. In fact, my Epicurean knows that the play's author is a Stoic, but that does not deter her from using the play as a case study to illustrate the tenets of Epicureanism. If she had claimed that the author intended to convey an Epicurean message, there would be obvious objections (quite apart from the biographical information that the author was a Stoic). Many of the Epicurean ideas she found in the play, particularly on the damaging nature of sexual passion, or on early human society, are not unique to Epicureanism, and so it would be difficult to show that the author intended them to be perceived as Epicurean doctrines. She passed over in silence a great deal of the play, some of which on the face of it does not fit an Epicurean interpretation, particularly the frequent strong appeals made by various characters to moral values. If she had claimed that the author had Epicurean intentions, these un-Epicurean features could, *prima facie*, at least, count against that claim.

My own strategy is not the same as the sceptic's. I have conjured up an Epicurean interpreter of this particular kind in order to demonstrate (a) that what I call an Epicurean diagnosis of the play is quite distinct from the claim that the play was written to promote Epicureanism, and (b) that the fact one is able to produce a successful Epicurean diagnosis does not prove anything about the author's intentions. I wish now to suggest that this Epicurean diagnosis is remarkably similar, *mutatis mutandis*, to most of the Stoic interpretations of the plays that scholars have produced; in fact I suggest that, where scholars have claimed to find an intended Stoic purpose in the plays, all they have really succeeded in doing is offering Stoic diagnoses

of the plays. I shall also suggest later that those who find an anti-Stoic message in the plays are in fact giving us an anti-Stoic diagnosis.

As I said at the start of this section, I think that the above Epicurean diagnosis is broadly valid and acceptable. Not just Epicureanism, but any moral philosophical system of any merit, will be able to offer such a diagnosis. If a philosophical system can be used to analyse the situations and decisions facing real human beings in their ordinary lives and to offer advice on how they should act and think, it can do the same for any work of fictional literature that portrays more or less life-like human beings in more or less realistic situations. Such an analysis, or diagnosis, does not depend on that particular moral philosophy having had any influence on the writer. One can imagine, for example, a Kantian, or a utilitarian, or a Marxist diagnosis of Seneca's *Phaedra*, and the fact that these philosophies postdate Seneca's lifetime is no objection. But it would be a quite different matter, and manifestly absurd, to claim that Seneca meant to promote, or even to allude to, any of those systems. If any of the ideas of those systems were discovered in his play, we would explain it in other ways: we might say that the anticipation of elements of the later theory showed that the theory corresponded to ordinary moral common sense, or that it had incorporated earlier philosophical ideas, or whatever.

Philosophers from antiquity to the present day have engaged with works of literature to produce such diagnoses. For our purposes it is particularly important that in antiquity the Stoics had their own strategies for the exegesis of literature, particularly poetry. The topic has received a full discussion from Nussbaum.¹⁶ She traces two Stoic strategies for interpreting poetry, one associated with Posidonius in particular, and based on a

¹⁶ M.C. NUSSBAUM, "Poetry and the passions: two Stoic views", in *Passions and Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum*, ed. by J. BRUNTSCHWIG and M.C. NUSSBAUM (Cambridge 1993), 97-149.

non-cognitive theory of how we are affected by poetry, and another that was based on a cognitive theory, was developed by Chrysippus in particular, and was more widespread than the first. The latter particularly concerns us here. At the heart of this strategy, as Nussbaum shows, is the training of readers in detached, critical spectatorship,¹⁷ which enables them to develop the ability to stand back from the immediate emotional involvement that poetry, and tragedy in particular, encourages, and to submit the action of the drama to detached, rational philosophical analysis. Other tools of Stoic exegesis were allegory, and the rewriting of poetry to make a philosophical point, but Nussbaum argues that these were less significant than the practice of vigilant critical spectatorship.

In reconstructing this strategy she draws on a wide range of ancient sources, including Seneca, but also fragments of Chrysippus, Epictetus, and Plutarch's *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, as well as other works. In the case of Seneca, two important questions arise: (a) did he himself espouse and practise this Stoic technique? and (b) did the technique make a difference to the way he wrote his tragedies? As for (a), Nussbaum draws on passages of Seneca in her argument; but it is notoriously difficult to extract a coherent theory of poetry and its exegesis solely on the basis of Seneca's scattered remarks on the subject.¹⁸ A paper by Batinski, published in the same year as Nussbaum's, focuses specifically on Seneca's hermeneutics, and comes to conclusions that overlap with hers: "[t]he privileged reader is the philosopher, and his task is to identify the philosophic content by asking the correct question"; Seneca rejects the traditional Stoic critical tools of allegory and etymology, but is still able to

¹⁷ Her use of the term "spectatorship" does not imply that the plays were performed on stage, for Nussbaum accepts the view that they were probably recitation-dramas (NUSSBAUM (1993), 148).

¹⁸ There are full discussions in MAZZOLI (1970), especially 19-86; J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung* (Heidelberg 1974), 20-63; my own views are briefly stated in *Seneca. Medea, with an Introduction, Text, Translation and Commentary* by H.M. HINE (Warminster 2000), 4-6.

explain problematic passages that, in Stoic terms, are obviously not true, by "the rationale of aesthetic concerns".¹⁹ Batinski shares with Nussbaum the idea of the privileged philosophical reader, but I think that they both try to construct a more coherent and systematic hermeneutical system than Seneca's scattered, and often brief and narrowly focused, statements really permit. It is true that he regards the ethical problems posed by literature as more important than the pedantic questions that interested the *grammatici*, as is shown by the comparison in *epist.* 108.24-34 of how the *grammaticus* and the philosopher approach the same passages of Vergil and Cicero. But that discussion focuses on individual lines or short passages, and gives no indication of whether or not Seneca envisages something like a holistic philosophical interpretation of an entire work. Seneca frequently quotes Vergil, more frequently than he does any other writer, sometimes to make or reinforce a philosophical point, but there is no sign of a consistent, detached Stoic interpretation of the poem.²⁰ Batinski repeats the view that Seneca regards Vergil as a Stoic, for he calls him *noster Vergilius*, and elsewhere he applies *noster* only to Stoics; but it has been pointed out that *noster* could mean "our fellow-countryman", "Roman", for Cicero is called *noster* at *epist.* 40.11.²¹ Nevertheless, the fact that Seneca

¹⁹ E. E. BATINSKI, "Seneca's Response to Stoic Hermeneutics", in *Mnemosyne* 46 (1993), 69-77; quotations from p.77. I think she does not really establish her further conclusions, that Seneca thought the text reflected the *logos* of the universe, and that he equated the poet's intention, the text, and the philosopher's interpretation; but that need not concern us here.

²⁰ See A. SETAIOLI, "Esegesi virgiliana in Seneca", in *SIFC* 37 (1965), 133-156. C. AUVRAY, "La citation virgilienne dans les *Lettres à Lucilius* de Sénèque. Des *praecepta* aux *decreta* du Stoïcisme", in *BFLM* 15 (1987), 29-34, argues that Seneca did have an overarching philosophical interpretation of the *Aeneid*, but not a moral one: rather he saw in it a reflection of the orderliness of nature. Even if there is some truth in this interpretation (and not all of Seneca's citations of Vergil fit), this is not the same thing as Nussbaum's critical spectatorship, which is essentially focused on moral interpretation.

²¹ BATINSKI (1993), 76 and n.18; the point about *noster* meaning "Stoic" was made earlier by H. WIRTH, *De Virgili apud Senecam philosophum usu* (Diss. Freiburg im Br. 1900), 5. For the alternative interpretation see SETAIOLI (1965),

from time to time makes philosophical points about isolated passages shows that sometimes, at least to a limited extent, he does behave as a detached critical spectator.²²

But what about question (b), whether the practice of detached spectatorship affected the way he wrote his tragedies? Nussbaum argues that it did, for, first, "Senecan drama presents Stoic psychology of passion and passional conflict with greater explicitness and clarity than any non-Stoic poetic text", and, secondly, "the dramatic structure of Senecan drama actively impedes sympathetic identification, promoting critical spectatorship and critical reflection about the passions".²³ I agree with the second point; for the repellent nature of some of Seneca's central characters, and the handling of the Chorus — usually moralising, often lacking sympathy for the central character — can encourage a detached and critical response from the spectator or reader. The trouble is that the detached spectator will not necessarily come to Stoic conclusions: my Epicurean was a detached critical spectator too; some modern spectators have produced anti-Stoic interpretations of the plays; and as Schiesaro has argued, the spectator may even be fascinated and attracted, rather than repelled, by Atreus or Medea.²⁴ So detachment can, from a Stoic viewpoint, be counter-productive.

This therefore places a heavy onus on Nussbaum's other claim, that the Stoic philosophy of the passions is presented with especial clarity and explicitness in the tragedies. As I have argued elsewhere, I think that Nussbaum overstates her case in

155-6; MAZZOLI (1970), 216 n.6; on the "patriotic" use of *noster* see *Oxford Latin Dictionary* s.v. 7. Columella too calls Vergil *noster* (2.2.4, 2.8.1).

²² Cf. e.g. *epist.* 59.3, 66.2, 108.24-9.

²³ NUSSBAUM (1993), 148; these ideas are developed in greater detail with particular reference to the *Medea* in "Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's *Medea*", in NUSSBAUM (1994), 439-83; there is an abridged version in *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, ed. by J.J. CLAUSS and S.I. JOHNSTON (Princeton 1997), 219-49.

²⁴ A. SCHIESARO, "Passion, reason and knowledge in Seneca's tragedies", in *The Passions in Roman Thought and Literature*, ed. by S.M. BRAUND and Chr. GILL (Cambridge 1997), 89-111.

her analysis of the *Medea*, because for every passage that she adduces to support her analysis, one can find either an alternative explanation of the same passage, or other passages that *prima facie* suggest something different, or both.²⁵ Thus, for instance, to take one of her arguments, she maintains that the identity of emotion with belief is prominent in the play. She points out, for example, that at 155-6 Medea refers to grief being capable of deliberation, *Leuis est dolor qui capere consilium potest / et clepere sese* — commenting “[grief] is not something that stands in a certain relation to thought, it is a form of thought”;²⁶ and at 917-9 Medea’s angry soul decides, *nescioquid ferox / decreuit animus intus et nondum sibi / audet fateri*. But, in response, one may urge that 155-6 can be read as meaning the opposite, that *violent* anguish, unlike *mild* anguish, is incapable of deliberation, which implies that it is distinct from, because beyond the power of, deliberation or reason; and lines 917-9, on the face of it, imply that Medea acknowledges a division between her speaking self and the *animus*, which *prima facie* contradicts another of Nussbaum’s points, that the play displays the Stoic unity of the personality. My contention is that a Stoic reading of such passages depends on the reader being predisposed to interpret them in Stoic terms; or in other words, such a reader is producing a Stoic diagnosis. For the reader not so predisposed, the alleged inducements to a Stoic reading may be ineffective. Nussbaum frankly acknowledges that “the complexities of his dramas make it clear that the tragic genre, even in such careful and sophisticated hands, is not an altogether reliable tool for Stoic moralizing”;²⁷ I believe it is even less reliable than she claims. She is much the most careful and sophisticated advocate of the Stoic interpretation of the plays to date, not least because she recognises, indeed she herself has formulated,

²⁵ HINE (2000), 29, on NUSSBAUM (1994), (1997). I here repeat part of my argument.

²⁶ NUSSBAUM (1994), 449-50, (1997), 226.

²⁷ NUSSBAUM (1993), 148.

the distinction between (a) a Stoic interpretation of a work by a detached, critical Stoic spectator — who, it should be remembered, can interpret any poetic work, however un-Stoic, in a Stoic fashion —, and (b) the claim that a work by a Stoic writer offers positive encouragement to a Stoic interpretation. My conclusion is that although she argues for (b) in relation to Senecan tragedy, all she has really produced is an exemplary case of (a).

I believe that this is true of earlier exponents of Stoic interpretations too: they were not on the whole conscious of the distinction, but although they thought they were arguing for (b), they were really demonstrating only (a). In the early stages people simply took it for granted that the plays demanded a Stoic interpretation. Mayer stresses that the earliest Stoic interpreters in the Renaissance never argued for a Stoic interpretation, but assumed that, if the author was the Stoic philosopher Seneca, then the plays would reflect his Stoicism.²⁸ He is right that more recent Stoic interpreters also tend to take it for granted without argument that the Stoic interpretation is the correct one. Some of them take it as self-evidently true that the plays will reflect the Stoic philosophy. For instance, Egermann's essay "Seneca als Dichterphilosoph" explicitly starts from the assumption that the philosophical works and the tragedies serve the same purpose; what one needs to find is "der gemeinsame geistige Quellpunkt..., dessen Ausfluß die Tragödien ebenso sind wie die philosophischen Prosaschriften, wenn sich beide Arten schriftstellerischer Äußerung als Ausdruck *einer geistigen* Persönlichkeit, eines einheitlichen Gesamtwollens offenbaren". Seneca is fundamentally a Stoic philosopher, and "Es ist ungerechtfertigt, einen prinzipiellen Unterschied zwischen dem Politiker, dem Dichter und dem Philosophen zu machen".²⁹

²⁸ MAYER (1994). At this period, as he shows, there were scholars who did not believe that Seneca the philosopher was author of all the plays.

²⁹ F. EGERMANN, "Seneca als Dichterphilosoph", in *NJAB* N.F. 3 (1940), 18-36, reprinted in *Senecas Tragödien*, hrsg. von E. LEFÈVRE, Wege der Forschung 310 (Darmstadt 1972), 33-57. My quotations are from p.34 of the reprint (original emphasis).

So the possibility that the plays do not reflect Seneca's Stoicism is ruled out of court without a hearing.

Not every proponent of Stoic interpretation just assumes from the start that there is Stoicism in the plays. Sometimes a different principle provides the starting point. For instance, Leeman invoked what he called the "maximalist" working hypothesis, that the plays are dramas and also have a Stoic purpose, because otherwise Seneca would not have wanted to write them: "My 'maximalist' hypothesis rules out from the start the assumption that Senecan drama, in its conception of men and gods, greatness and fall, life and death, merely reproduced traditional literary forms, without any attempt to inform them with the new concepts and the Stoic answers".³⁰ One may agree that the reader has a duty to do his or her best for the writer, but the trouble is that different "maximalist" hypotheses are possible. For instance, though they do not use that term, Motto and Clark in effect offer an alternative: they attack what they call "a kind of unwritten 'law of literary specialization'", which dictates that Seneca can write only philosophy, and so the plays must be philosophy in disguise; and they insist, by contrast, that Seneca was quite capable of writing in two very different genres, philosophical prose and tragic drama.³¹ There are some fundamental and important issues here about what makes literature good and significant, but the fact remains that such Stoic interpretations are inspired by a preconception that the plays are Stoic plays.

Other Stoic interpreters derive their interpretations from close readings of the tragedies, without starting from prior assumptions that the plays are Stoic. However, I believe that in such cases an underlying bias in favour of Stoic interpretations can

³⁰ A.D. LEEMAN, "Seneca's *Phaedra* as a Stoic Tragedy", in *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek* collegunt J.M. BREMER, S.L. RADT, C.J. RUIJGH (Amsterdam 1976), 199-212; quotation from p.201.

³¹ A.L. MOTTO & J.R. CLARK, "Art and Ethics in the Drama. Senecan 'Pseudotragedy' Reconsidered", in *ICS* 7 (1982), 125-40; quotation from p.127. MAYER (1988), 152, remarks that no one thinks that the *Apocolocyntosis* has a clear Stoic bias, and he regards the plays too as having no philosophical message beyond some neutral *sententiae*.

regularly be seen operating in various ways, even if it remains unrecognised by the interpreter. Within the scope of this paper I cannot address all aspects of previous Stoic interpretation in detail; but I shall sketch some of the main problems that such interpretations encounter, with discussion of a few selected examples. One might sum up the problems in one word, "oversimplification": Stoic interpretations are inherently Procrustean, stretching features of the play that loosely resemble Stoicism till they fit the Stoic bed, and amputating or ignoring other features that do not fit. That may be perfectly acceptable in a diagnosis by a detached Stoic critical spectator, but it is a poor way of trying to demonstrate the intentions of the author, and it is not the way to do justice to the dramas as dramas. To put the problem from a different angle, all drama, as is often said, contains a plurality of competing voices, and, in ancient tragedy, none of the voices is the poet's own: so any attempt to identify particular voices, or particular utterances, as reflecting the author's own view, is inherently problematic and always open to challenge.³² Furthermore, claims that particular utterances in Senecan tragedy are Stoic in content can often be contested, either on the grounds that they are not uniquely Stoic, or on the grounds that, if interpreted correctly, they differ significantly from Stoic ideas.

So let me illustrate some problems of Stoic interpretations. The headings I use are not mutually exclusive, for often two or more of these factors are operating at once.

- (i) Within the text, Stoic meanings are preferred to non-Stoic meanings

My earlier remarks about Nussbaum's interpretation of the *Medea* have already touched on this point. To take another

³² The point was made in regard to Senecan tragedy by J.-M. CROISILLE, "Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque", in *REL* 42 (1964), 276-301, at p.277.

instance, there are lines of that play that *prima facie* speak in terms of a unitary self (e.g. 928), and other lines that *prima facie* speak in terms of a self with parts (e.g. 917-9, 938-9, 943-4): she interprets the latter so that they harmonise with the former and fit into a Stoic interpretation of the psychology of the play.³³

At the level of the individual word, Stoic interpreters can be tempted to force a word to have its Stoic force even where the context resists. I take an example from the *Phaedra*. Leeman and Lefèvre have both offered Stoic readings of the play in which emphasis is laid on Hippolytus' crucial speech to the Nurse at 566-73:³⁴

*Detestor omnis [sc. feminas], horreo fugio execror.
sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit. ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uada
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora damnis blanda praebebunt lupi,
quam uictus animum feminae mitem geram.*

Leeman says about these lines: "Lefèvre is quite right in making his fierce words in 566ff. the starting point for his interpretation:³⁵ *detestor omnes (feminas), horreo, fugio, exsecror; sit ratio, sit natura, sit durus furor: odisse placuit*. It is *furor* indeed, but it is significant that Hippolytus presents (Stoic) *ratio* and *natura* as alternative explanations. He hopes it is the voice of *logos*, but is afraid it may be *pathos*. *Decipimur specie recti*, says Horace [*ars 25*]"³⁶ Leeman proceeds to develop his interpretation of

³³ NUSSBAUM (1994), 450-1, (1997), 226-8.

³⁴ E. LEFÈVRE, "Quid ratio possit? Senecae Phaedra als stoisches Drama", in *WS N.F. 3* (1969), 131-60, reprinted with some additional notes in *Senecae Tragödien* (1972), 343-75; LEEMAN (1976).

³⁵ Notice how a passage almost halfway through the play is taking as "starting-point", as though it has been forgotten that we are dealing with a drama, which is to be read (or heard or seen) consecutively from beginning to end.

³⁶ LEEMAN (1976), 202-3.

Hippolytus as someone in the grip of *furor*, and tragically self-deceived, mistaking his misogyny for chastity. Notice how Lee-man glosses *ratio* in line 567 as “Stoic”.³⁷ But if you look at the passage in the context of the whole play as it has unfolded and as it continues, the meaning is surely rather different.³⁸ For Hippolytus does have his own reasons for his hatred of women, which we have just heard him outline in his long speech to the Nurse about the decline of human civilisation (483-564). There he charts the stages in that decline, and towards the end, after the improvements in the deadliness of the technology of warfare (544-552) he comes on to murder within the family (553-8), and concludes with the central role of women in this, naming Medea as a prime example (559-64). The Nurse reasonably objects (565) that this is a sweeping generalisation from a few notable cases; but the blaming of women for the world’s ills goes back to Hesiod on Pandora (*Op.* 47-105), such sentiments are not unknown elsewhere in classical literature,³⁹ and Mayer not unreasonably says “he is presented as little more than a

³⁷ One might, in passing, note that he does not do the same for *natura*, another good Stoic word — presumably because there is no function for Stoic *natura* in his exegesis of the play. Others have given *natura* a prominent place in their interpretations, recognising that in the play *natura* is interpreted differently by different characters, none of whom comes close to the Stoic view: see P.J. DAVIS, “*Vindicat omnes natura sibi*. A Reading of Seneca’s *Phaedra*”, in *Ramus* 12 (1983) = *Seneca tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, ed. by A.J. BOYLE (Berwick, Victoria 1983), 114-27; A.J. BOYLE, “In Nature’s Bonds. A Study of Seneca’s *Phaedra*”, in *ANRW* II 32.2 (1985), 1284-1347; *Seneca’s Phaedra*. Introduction, Text, Translation and Notes by A.J. BOYLE (Liverpool 1987), 18-37.

³⁸ As recognised, for instance, by R.F. MERZLAK, “*Furor* in Seneca’s *Phaedra*”, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, ed. by C. DEROUX, III, Collection Latomus 180 (Bruxelles 1983), 193-210, at p.208: “Hippolytus appears to contemplate *ratio* and *natura* as possibilities for his hatred of women, and perhaps it is true that both his reasoning process and his own nature militate against any interest in women”.

³⁹ *Seneca. Phaedra*, ed. by M. COFFEY and R. MAYER (Cambridge 1990), on 559-62, refer to *HOR. sat.* 1.3.107-8 and Herodotus; the attribution of Seneca *De matrimonio* frg. 67 Haase (= F51 Vottero), there quoted, is not entirely certain (see my general remarks in *Gnomon* 75 [2003], 167-8). In Euripides’ play Hippolytus says similar things in his speech at 616-68.

stereotyped critic of womankind. A male Roman audience might have taken such a traditional posture in its stride, and not regarded it as unusual⁴⁰. So Hippolytus does have reasons of a sort for his hatred of women, and this exercise of his *ratio* contributes to his misogyny. What is more, his reasons are soundly reinforced by Phaedra's subsequent attempt to seduce him (note how 697 *Colchide nouerca maius hoc, maius malum est* echoes and caps 563-4, where the example of Medea rounded off his case against women). As for *natura* in line 567, the Nurse has already remarked that his devotion to celibacy and avoidance of marriage owe something to his Amazon mother (232 *genus Amazonium scias*), a family trait he himself here implicitly acknowledges as a possibility, as does Theseus later at 909-14. So it will not do to reduce Hippolytus' misogyny to irrational *furor* alone.⁴¹

Furthermore, one should not miss the specificity of this *furor*. Admittedly his words at 566-73, and again at 578-9 (*Solamen unum matris amissae fero, / odisse quod iam feminas omnis licet*), seem to be about womankind quite generally; but the Nurse in 574-7 has no doubts that his preceding comments are about sex, and one word in 573, *uictus*, reveals obliquely that she is right. For *uinco* and derivatives have been used several times earlier in the play of erotic competition and conquest, among other senses: of resistance to love (132-3), but also of love or the lover overpowering a person (239-40, 356-7). Thus his passionate hatred, his *furor*, is directed at women *qua* sexually threatening. There is no inconsistency, I would argue, with his considerate behaviour towards the Nurse at 431ff., and to Phaedra when she comes on stage and swoons at 583ff. (cf. his concern at 608, 630-3), for he does not perceive them, at this stage, as sexually threatening. Or rather, there is an inconsistency, but

⁴⁰ R. MAYER, *Seneca: Phaedra* (London 2002), 55.

⁴¹ The Stoic interpreter will want to explore the relationship between his reasons — his beliefs about women — and his passionate *furor*, but the play itself does not show that the passion is identical with the beliefs.

it is not the product of Seneca's carelessness over characterisation, but rather he deliberately confronts us with the conflicting elements in Hippolytus' character. His attractive, carefree energy in the opening scene, his considerateness to the Nurse and Phaedra, his fearlessness as he faces death (1054ff.), are as important as the *furor* of pathological hatred of women as sexual creatures.⁴² That complexity of character is occluded by any reductive Stoic interpretation that treats Hippolytus as defined by an all-embracing conflict between Stoic *ratio* and Stoic *furor*, and it is wrong to interpret line 567 as straightforwardly supporting such an interpretation.

(ii) Outside the text, Stoic influences are preferred to non-Stoic influences

Stoic interpreters often produce numerous parallels between the tragedies and Seneca's prose works, but without considering that in many cases parallels can also be found in non-Stoic contexts.⁴³ For instance, the use of *furor* in the plays is commonly explained with reference to Seneca's prose, but the possible influence of earlier poetry, particularly Vergil, should also be considered.⁴⁴ One must not only consider surviving literature, but must never forget about the lost tragedies of the Augustan and later Julio-Claudian period — in particular those of Asinius Pollio, Ovid, Varius and Pomponius Secundus — some, at least, of which one guesses were known to Seneca. One may well

⁴² In my view ROSENMEYER (1989), 26, is right when he refers to Hippolytus as "clearly designed to charm us with his purity and his thoughtfulness" — but these words should be read in their context. It goes without saying that the points I have made above are not meant to be a complete analysis of the complexity of Hippolytus in the play, but they should feature in any analysis.

⁴³ M. CACCIAGLIA, "L'etica stoica nei drammi di Seneca", in *RIL* 108 (1974), 78-104, is a good example of the approach. ARMISEN-MARCHETTI (1992), on the other hand, is a good demonstration of how one should take into account the full range of parallels.

⁴⁴ For a valuable examination of the use of *furor* in the *Phaedra* in relation to its occurrence in earlier Latin poetry, see MERZLAK (1983).

wonder how far their works anticipated the features of Senecan tragedy, particularly the treatment of the passions, that have commonly been used to support Stoic interpretations.

One of the most common moves in Stoic interpretations is to treat as specifically Stoic what was in fact a moral commonplace. Let us think back to our Epicurean interpreter of the *Phaedra*. She regularly appealed to the text of the play, and utterances of different characters were described as consistent with Epicureanism. Had she gone further, and claimed that the author's intentions were Epicurean, then a critic could at once point out that none of the features identified as Epicurean is unique to that philosophy; thus commentators on the *Phaedra* give parallels from Seneca's prose and elsewhere for several of the topics highlighted by the Epicurean. For instance, to take just one example, the Nurse's exhortation to Phaedra to deal with love right at the start, before it gets out of hand (*Phaedr.* 132-5), is certainly found in Lucretius (4.1068-72), but not only there. Seneca gives similar advice on dealing with the passions generally (e.g. *epist.* 85.9, 116.3), Ovid gave the same advice to the lover in *Remedia Amoris* (79-106), and the basic idea of tackling a problem at the start was proverbial.⁴⁵ It is unsafe to claim moral commonplaces like this as evidence either of Epicurean or of Stoic intentions on the author's part.

- (iii) The complex moral issues in the plays are simplified in the interests of a Stoic interpretation

The Stoic interpreter of the plays can be tempted to focus on moral issues that preoccupy Seneca in his prose works, and to

⁴⁵ See *P. Ovidi Nasonis Remedia Amoris*. Edited with Introduction and Commentary by A.A.R. HENDERSON (Edinburgh 1979), 51; ARMISEN-MARCHETTI (1992). I fully agree with Armisen-Marchetti's argument that only a reader already familiar with Stoicism will understand the lines in a Stoic way. But she looks at the passage (130-5) in isolation, and I would not agree that the Stoic reader would see the Nurse as a Stoic counsellor: by the end of the scene, when she has changed tack and suggested that Hippolytus be approached, even the Stoic reader might view her advice as homespun wisdom rather than Stoic philosophy.

downgrade other sorts of moral issue. For instance, in several plays there is uncertainty, sometimes debate, about the moral worth of leading characters. I have already spoken about the complexity of Hippolytus. In the *Hercules Furens* there is confrontation between the views of Juno and Lycus on the one hand, and of Megara and Amphitruo on the other, about Hercules. In the *Thyestes* there is contrast between Atreus' memories of Thyestes' wickedness, and the Thyestes we initially see on stage, humbled and at least partly reformed by his exile. But in the prose works of Seneca one hardly finds such uncertainties: moral evaluations are often more black and white, *exempla* are for the most part straightforwardly good or bad. Stoic interpreters have sometimes tried to pigeonhole the characters of the plays in the same way. Hippolytus, as we have seen, has been represented as controlled by *furor*,⁴⁶ but I have argued that the text tells a more complex story. In the *Hercules Furens*, Hercules has been claimed both as a Stoic sage, and as a paradigm of violent *furor* (either view may be enlisted in a Stoic interpretation of the play); but more nuanced interpretations of Hercules as something between saint and sinner are more persuasive because more true to the text.⁴⁷

Stoic interpretation can be reductive in other ways, as can be seen especially in the tendency of some scholars to make tragedies into "single-issue" dramas — about excessive passion, or about anger, or whatever. At its most extreme, in the *Phaedra*, for instance, Hippolytus, Theseus and Phaedra can all be seen as equally guilty of unreasoning passion, as though Phaedra's wilful deception of Theseus, or Hippolytus' innocence of

⁴⁶ Whereas L. HERRMANN, *Le théâtre de Sénèque* (Paris 1924), 441, regarded Hippolytus as flawless.

⁴⁷ So S. TIMPANARO, "Un nuovo commento all'*Hercules furens* di Seneca nel quadro della critica recente", in *A & R* 26 (1981), 113-41; *Seneca. Hercules Furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar* von M. BILLERBECK, *Mnemosyne Supplement* 187 (Leiden 1999), 30-8. Thyestes too was a Stoic saint according to O. GIGON, "Bemerkungen zu Senecas Thyestes", in *Philologus* 93 (1938), 176-83, though that view has not found favour.

the charge of attempted rape, were of less significance.⁴⁸ Readings that see that there is more than passion at stake in the play are more satisfying.⁴⁹

This discussion has been very selective, but I close this section by suggesting that Stoic interpreters must first ask themselves whether they are offering what I call a Stoic diagnosis, or are additionally claiming that Seneca had Stoic intentions; and if the latter, then the interpreters must demonstrate that they are not oversimplifying in the ways I have described or in other ways. They must themselves expressly recognise (a) when words and phrases that they wish to interpret in a Stoic way can also be interpreted in non-Stoic ways, (b) when ideas that they identify as Stoic were shared by non-Stoics, and (c) when they are ignoring elements in the play that do not fit their interpretation; and in all such cases the onus is on the Stoic interpreter to argue, not merely assume, that the Stoic interpretation is the best one.

IV. *Nihilistic and anti-Stoic interpretations*

I have argued that the plays do not impose their own Stoic interpretation on the reader, but that Stoic interpretations are the work of Stoic interpreters, who, whether they recognise it or not, act like detached, critical, Stoic spectators. But what of nihilistic or anti-Stoic interpreters?⁵⁰ I would claim that they are producing an anti-Stoic or nihilistic diagnosis of the plays that is just

⁴⁸ That is more or less the argument of LEEMAN (1976), in other ways an acute discussion.

⁴⁹ E.g. DAVIS (1983); BOYLE (1985); ID. (1987). There is a useful and wide-ranging discussion of the moral complexity of all the plays in COLAKIS (1982).

⁵⁰ DINGEL (1974) remains the most vigorous and thorough exponent of the anti-Stoic interpretation; earlier J.P. POE, "An Analysis of Seneca's *Thyestes*", in *TAPA* 100 (1969), 355-76, had argued that the *Thyestes* did not have a Stoic message; a year after Dingel, F.H. SANDBACH, *The Stoics* (London 1975), 160-1, briefly challenged the idea that the tragedies are Stoic dramas. Dingel has had various followers, particularly G. BRADEN, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege* (New Haven/London 1985); T.F. CURLEY, *The Nature of*

as selective and biased in its own way as the Stoic interpreter's diagnosis. Whereas the Stoic interpreter latches on to the features of a play that can be interpreted in a Stoic way, and treats these elements as defining the meaning of the play and the purpose of the author, the anti-Stoic interpreter latches on to elements that can be interpreted so as to make the plays antithetical to Stoicism. The frequent triumph of evil, death, and suffering, the impotence of reason to overcome passion, the characters' expressions of hopelessness — such elements are taken to be central. Inherited tendencies to immoral behaviour and family curses are taken to be real. Above all, the anti-Stoic interpreter assumes that the malevolent divine machinery — the Furies, the ghosts, the jealous, destructive deities, the underworld with its punishments — is all to be taken as true at some level.

But these same features can all be incorporated into a Stoic interpretation. As Rosenmeyer says of Dingel's argument, it seems "to leave the door open for the conclusion that [the tragedies] involve some kind of Stoicism after all. Yet that insight is not developed";⁵¹ and the whole of Rosenmeyer's book is a development of that insight. The detached, critical Stoic spectator can answer the anti-Stoic interpreter in various ways. At the simplest level, the malevolent divine machinery, the inherited curses and evil family traits, can be treated as some of the traditional falsehoods of the poets, just as my Epicurean interpreter treated the underworld and the destructive intervention of Neptune. Seneca himself acknowledged that the poets say misleading things about afterlife, the gods, and other topics (*Marc.* 19.4, *beat.* 26.6, *brev.* 16.5, *epist.* 115.12-15). The bleak atmosphere of the plays can be put down to the traditional form

Senecan Drama, *Instrumentum Criticum* 4 (Roma 1986). MAYER (1994), 151, has some sympathy for Dingel's position, cf. MAYER (2002), 44-5.

⁵¹ ROSENMEYER (1989), 9. In his discussion of moralising Stoic interpretations of the tragedies, he acutely acknowledges that they will never be persuasive to those who do not come to the plays with Stoic sympathies, and the kind of Stoicism that he claims for the plays in his richly argued book is not the sort of moralising didacticism that I am here discussing.

and themes of tragedy. Alternatively, and more positively, these features can be argued to point to the Stoic solution, to encourage us to see that only in Stoicism can we find relief and happiness in the face of the world that is otherwise so bleak (again the Epicurean interpreter adopted a similar strategy at times). Stoicism, after all, does not promise a world in which external events and the moral behaviour of our fellow human beings are organised for our benefit, at least not according to most people's ideas of what is beneficial; but Stoicism does promise that, despite the arbitrariness and unreliability of external events and of other human beings, the Stoic can still achieve tranquillity and happiness, by recognising that virtue is the only good, and that vice is the only evil.

However, the anti-Stoic interpreter may here press for a deeper engagement with the issues. He may argue that the plays map some of the fault lines that run through Stoic terrain, and thus can be used to probe some of the Stoic's claims. How, he may urge, can the claim that the world was created for the sake of gods and humans (Cic. *nat.deor.* 2.133 and Pease *ad loc.*; *SVF* II 1041, 1131, 1162, III 658) be maintained if external events are not organised for the individual's benefit? If the Stoic claims that this world is the best possible (Cic. *nat.deor.* 2.45:... *hunc ipsum mundum, quo nihil excellentius fieri potest...*), then why is there so much moral evil in the world, and, by orthodox Stoic standards, precious little, if any, moral goodness? The anti-Stoic interpreter could exploit the malevolent divine machinery of the tragedies to draw attention to this uncomfortable fact about the Stoic cosmos, that a world supposedly controlled by divine reason contains a preponderance of moral evil at the human level.⁵²

⁵² The Stoics did discuss the social and psychological mechanisms that produce evil behaviour (*SVF* III 228-36), but their discussion of the "problem of evil" was predominantly concerned with non-moral "evil" (which was not really evil in Stoic terms); for some remarks on the topic see my "Seneca, Stoicism, and the Problem of Moral Evil", in *Ethics and Rhetoric — Classical Essays for Donald*

The *Oedipus* is a play that poses various questions for the Stoic: whether the fate of the play is the same as Stoic fate; whether Oedipus' crimes were determined by fate, and, if so, whether that diminished or eliminated his guilt; whether Oedipus could have avoided committing the crimes that the oracle predicted; whether he was strictly guilty of parricide and incest, given that at the time he did not know the true identity of Laius and Jocasta. Scholars have taken various positions on these questions, and have offered Stoic, anti-Stoic, and philosophically neutral interpretations.⁵³ Again it seems to me that the play itself offers no firm answers, but it is "good to think with" on these various questions.

In such cases the play can become an arena for debate between Stoics and non-Stoics. And such debate may focus on other topics too. Earlier I argued that it is an over-simplification to characterise Hippolytus, Phaedra and Theseus as all alike examples of irrational passion, because that obscures both the complexities of each individual character, and the difference in culpability between Phaedra and the other two. But the non-Stoic might argue that the over-simplification lies not just in the inadequate interpretation of the play, but in Stoicism itself. For the traditional Stoic paradoxes, that all except the sage are fools, and all sins are equal, precisely eliminate the kinds of distinction I was insisting on. The play can be used to illustrate what is at stake in adopting the orthodox Stoic scale of moral and non-moral values.

Nussbaum makes a similar sort of point about the *Medea*, that it shows the cost, indeed the tragedy, of adopting the Stoic outlook and Stoic values: "This choice is not simple, but tragic. If we go for *eros* and *audacia*, we get crime and murderous anger; if we go for purity, we get flatness and the death of heroic

Russell on his *Seventy-Fifth Birthday*, ed. by D. INNES, H. HINE & C. PELLING (Oxford 1995), 93-106.

⁵³ See the recent subtle discussion by C. SZEKERES, "Die Schuld des Oedipus (über Senecas Tragödie *Oedipus*)", in *ACD* 36 (2000), 99-111, with references to earlier literature; also COLAKIS (1982), 36-41, 132-40; CURLEY (1986), 81-130.

virtue. We get the death of tragedy too, since what tragedy is, we recall, is 'the sufferings of human beings who have been wonderstruck by external things.' This play can be a tragedy only by having characters who are not Stoics; and I think we can say that even then it succeeds in being tragic only because it shares to some extent their loves and their wonder — only because it depicts the choice to follow Stoicism as itself a certain sort of tragedy inside of us, brought about by the demand of our moral being for unsullied purity and lives free from harming".⁵⁴ Here I agree with Nussbaum, that the play is neither simply promulgating the Stoic outlook, nor simply ignoring or contradicting it, but rather letting the reader see, if he or she will, exactly how much is at stake in choosing between the Stoic outlook and its rivals.

V. *Should we avoid moral interpretations of the plays?*

So if both Stoic and anti-Stoic interpretations, not to mention Epicurean ones, are inherently partial and tendentious, does that mean we should avoid moral interpretation of the plays altogether? The answer to such a sweeping suggestion must be "no", for in the first place it is impossible completely to avoid making ethical judgements when reading the plays. If somebody watched or heard or read Seneca's *Thyestes* and all the while thought that Atreus was a terribly nice man, we should want to say that they had radically misunderstood the play.⁵⁵ Suppose it

⁵⁴ NUSSBAUM (1994), 470-1 = (1997), 246.

⁵⁵ It has been argued that Atreus and his behaviour in the play is being held up as a positive example of the ruthlessness with which the ruler needs to behave in order to survive (see W.M. CALDER III, "Seneca: Tragedian of Imperial Rome", in *CJ* 72 (1976), 1-11, at p.11; ID., "Secreti loquimur. An Interpretation of Seneca's *Thyestes*", in *Ramus* 12 (1983) = BOYLE (1983), 184-98). But even if this view is misguided in other ways, it does not involve misunderstanding the play in the way I have just described, for it acknowledges that Atreus' behaviour is immoral and objectionable by ordinary standards, but asserts that the ruler is called upon to behave by different standards.

is claimed that a reader has a purely emotional reaction to the plays; perhaps they experience horror, or disgust, or squeamishness, or fascination, or a mixture of these, at the detailed description of Atreus dismembering his nephews in the *Thyestes*. The same reader might experience one or more of the same range of emotions while reading a graphic description of a major surgical operation, or of the injuries sustained by a passenger killed in a horrific road accident, but the experience will not be the same: the emotional reaction to the play will be coloured by the awareness that Atreus is committing a calculated, evil act against innocent and helpless victims. So the question is not whether we should engage in moral interpretation of the plays, but how we should practice it, how far we should take it, and what moral judgements we should form.

To these questions there are no clear answers. Some readers may think that in my previous discussion I have sometimes crossed the boundary between two different activities, on the one hand, interpreting the plays as dramas, on the other hand, doing moral philosophy with the plays as starting-point. But the boundary between these activities is not clearly defined in advance. In the case of Senecan tragedy it is hard for the reader or spectator to resist being drawn into moral considerations, because the plays themselves contain so much moral argument and reflection, in debates between characters, or within monologues and choral odes. The subject-matter of all this debate and reflection is varied: there are judgements about the moral status of particular actions, about the moral worth of individual characters, about how to act in specific situations, about how to react to specific circumstances and events, about the degree of constraint placed on an individual's freedom of choice by ancestry, circumstances, divine agency, or fate; and so on. We are constantly invited to evaluate what is said by each character, as well as what is done; often the plays offer rival opinions, but no resolution — and so, unsurprisingly, different spectators often come to different conclusions.

But there is a different level of ethical engagement that goes beyond evaluating what is done or said within the drama, and

asks questions that are not explicitly raised within it. For instance, one may ask whether Oedipus was guilty of negligence, of an error of omission: for when the oracle said that he would kill his father and marry his mother, should he not have remembered that he lived in a world where babies were exposed to die and foundlings raised, and should he not have investigated his own parentage carefully? Even if he did not do so earlier, should he not have thought about this when he was about to marry a woman old enough to be his mother? Would a Stoic sage not have investigated? Or would a Stoic sage never have received such an oracle, because by definition a Stoic sage could never commit the wrongs that it predicted? But then, could the oracle have been an implicitly conditional prophecy, which in effect said: "You will kill your father and marry your mother unless you take the appropriate steps required to avoid doing so?"⁵⁶ I stop there, though one could go on. Now such questions are taking us beyond anything said in the text, and some will regard this as illegitimate. As Dodds memorably said of such approaches to Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, "But we are not entitled to blame Oedipus either for carelessness... or for lack of self-control... For no such possibilities are mentioned in the play, or even hinted at; and it is an essential critical principle that *what is not mentioned in the play does not exist*".⁵⁷ But we may think that the exploration of such questions is one of the things that we can legitimately do with literature, provided that we remain aware of what we are doing, and do not confuse our own ruminations with the intentions of the dramatist.

⁵⁶ Seneca discusses conditional prophecies or omens at *nat.* 2.37. He is there talking specifically about conditional prophecies or omens that allow for prayer or sacrifice to avert what is foretold; but SERV. auct. *Aen.* 4.696 makes a more general distinction between categorical and conditional prophecies (see H.M. HINE, *An Edition with Commentary of Seneca, Natural Questions, Book Two* (New York 1981), 366-71).

⁵⁷ E.R. DODDS, *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford 1973), 68 (original emphasis), reprinted from "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*", in *G & R S.S.* 13 (1966), 37-49, at p.40.

Hypothetical questions of that sort, about what might have been done differently, and what could not have been, lie at the heart of Stoic, or Epicurean, or anti-Stoic diagnoses of the plays. Such diagnoses do not merely highlight elements in the text, but go further than that. The Stoic interpreter is essentially optimistic, claiming in effect — though never in these simplistic terms — that in another scenario a Phaedra could have resisted her passion, a Medea could have mastered her anger before it began, a Thyestes would have remained in exile or reacted differently to Atreus, an Atreus would have been persuaded by his attendant to rule more honourably, and so on; an Epicurean interpreter makes different but still optimistic claims; whereas the anti-Stoic interpreter is pessimistic, and thinks that a Phaedra or a Medea or an Oedipus really can be confronted, and have their behaviour determined, by overwhelming, irresistible forces, and so on. The debate between these outlooks is important, but the writer does not provide any answer to the debate, for he gives us no more than what happens within the play, and, sometimes, the often conflicting views of its characters on how things might have been different, or how they could not possibly have been different. The views of the author on these issues remain opaque, and it is a mistake to claim that our diagnosis uncovers them.

So what future do I think there is for Stoic interpretations of the plays? Firstly, it may be useful for various purposes to develop what I have called a Stoic diagnosis, the kind of interpretation that would be given by the educated, detached Stoic reader such as Nussbaum describes. Such a diagnosis need not be accompanied by any claim about Seneca's intentions. The diagnosis may be thought useful for historical reasons, to display the kind of interpretation that could have been given by an ancient Stoic. Some modern interpreters may want to argue that, although the plays do not themselves demand a Stoic diagnosis, Seneca himself hoped for Stoically educated readers who would interpret the plays in that way — but this must be argued, not taken for granted. Other readers may be interested

in a Stoic interpretation because they themselves are sympathetic to certain aspects of Stoic philosophy (such as the cognitive theory of the passions).

Secondly, I am sure that some, rejecting my approach, will still want to argue that Seneca intended the plays to encourage or promote Stoic beliefs and behaviour. They will try to show that certain features of the text itself support, or privilege, or invite a Stoic diagnosis of the plays. I have suggested that the onus must be on them to recognise explicitly where those features could be interpreted in different ways — as not really Stoic at all, or as a product of the poetic tradition, or as ethical commonplaces — and then to show that the Stoic interpretation is superior to any alternative.

Thirdly, and this is where my sympathies lie, one can see the plays as inviting ethical reflection, but not pointing uniquely or mainly to a Stoic diagnosis; for other sorts of diagnosis are equally possible. For those who are interested in the ethical issues, the plays can offer opportunities for exploration of the relative merits of the Stoic world view and its rivals, and for examination of the strengths and weaknesses of Stoic doctrine on particular issues. But not every reader will be particularly interested in the ethical issues, and some, like Dodds, will think that this is in principle a wrong way to handle literature. They are certainly right that there is no need to approach literature in this way; and, since the focus of this paper has been on Stoic and other sorts of philosophical interpretation, I close by stressing that I do not mean to suggest that this is the most important way to approach the tragedies for us today, or that it was for Seneca when he wrote.

DISCUSSION

W.-L. Liebermann: 1) Vor allem im Schlussteil des Vortrags plädieren Sie nachdrücklich für die Freiheit des Lesers, mit der einzigen Einschränkung, dieser müsse sich bewusst sein, was er tut. Andererseits wird aber von einer Steuerung des Rezipienten durch den Autor (bzw. durch den Text) ausgegangen. Wie verhält sich das zueinander, worin genau besteht die Rezipientensteuerung?

2) Wenn ich die Argumentation Ihres sehr interessanten und komplexen Vortrags zu rekonstruieren versuche, so unterscheiden Sie zunächst zwei Ebenen: die der stoischen Beschreibung ("diagnosis") und die der stoisch belehrenden Zwecksetzung, die man vielleicht auch die (appellative) Ebene der Empfehlung und der intendierten Rezeption nennen könnte. Ich halte es für missverständlich, nur in letzterem Fall von "intentions" des Autors oder der Stücke zu sprechen, denn eine solche Intention könnte sich ja auch auf die Beschreibung beschränken. Nun gewinnt man den Eindruck, dass Sie anfangs aus der Separierung der beiden Ebenen die Forderung herleiten, nicht unzulässige Schlüsse von der einen auf die andere Ebene zu ziehen. Der Fortgang zeigt aber, dass Sie, wenn ich richtig sehe, vielmehr die beobachtete Uneindeutigkeit auf der Beschreibungs- (= Darstellungs-)ebene nutzen, um eine didaktische stoische Absicht der Senecatragödien abzuweisen. Ich denke, dass Sie recht daran tun, die Differenz der beiden Ebenen nicht in einem radikalen Sinn auszuwerten, denn eine philosophisch fundierte analytische Beschreibung hat tatsächlich systemimmanente Konsequenzen wertender und damit empfehlender Art, zumal im antiken Denken der Schluss von Sein auf Sollen grundlegend ist. Entspricht diese meine Rekonstruktion Ihren Vorstellungen?

H. Hine: On your first point, perhaps I should not have spoken, towards the end of my paper, of the plays as “inviting” ethical reflection; perhaps “allowing” would have been a safer word in that particular context. At the end I was talking about the reader being drawn into the ethical debates and reflections that are going on in the play, meaning that we form our own judgements about the moral arguments and reflections, and the actions, of the characters in the play. I do not think that it is either the particular author or the particular text that is responsible for us “being drawn in”, but it is part of what we have been trained, and are expected, to do as readers or hearers. Compare if we overhear a conversation in a bus or restaurant: we may well make our own judgements about the views expressed as we listen. In drama the author will usually expect us to be drawn in in this manner, and may exploit this expectation in different ways. But I want to distinguish firmly between being drawn in to make *some* moral assessment, and being guided to make a *Stoic* (or any other specific kind of) moral assessment.

As for your second question, if I have understood it correctly, I think I was making a slightly different point. I meant all along that “diagnosis” should have both a descriptive and a prescriptive component. The diagnosis says quite explicitly “If (i) you start from Stoic (or Epicurean, or whatever) principles, and if (ii) you read this play, then (iii) you will arrive at the following Stoic judgements about the play, judgements that have implications for the way we should behave”. Standard Stoic readings of the play omit the first of the above conditions, and say simply, “If you read this play, then you will arrive at the following Stoic judgements about the play”. My argument is that condition (i) is still operating, even if it is not recognised: the argument is partly an *ad hominem* one, that the evidence the Stoic interpreters use can generally be interpreted in other ways that do not support a Stoic interpretation; and partly it rests on a claim that Stoic interpretations generally contain, at least implicitly, counterfactual statements that could not in principle be supported from the text.

J. Luque Moreno: Su conferencia, Prof. Hine, ha sido para mí particularmente clarificadora en varios sentidos. Estoy de acuerdo con usted en que la doctrina filosófica no es el objetivo primario, la primera premisa de este teatro; como ya dije ayer, en mi opinión, el centro es aquí el Hombre, no la doctrina. Estoy también de acuerdo con usted en que el evidente contenido doctrinal que tienen estos dramas no responde a un único y mismo sistema filosófico; más bien se trata a veces de tópicos morales comunes incorporados desde antes por la tradición literaria. Esto quizá explique esa ambigüedad entre estoicismo y epicureísmo que usted nos ha hecho ver en diversos pasajes. Oyéndolo hablar de esta ambigüedad, me he preguntado si, *mutatis mutandis*, no es similar a la que también se puede reconocer en la lírica horaciana.

H. Hine: I think you are quite right to compare the problem of philosophical stance in Horace's *Odes*, and not just the *Odes*, but I also think of the attempts to pin down the philosophical affiliations of the *Epistles*. There is, though, an important difference, that in those poems we do hear an authorial voice or *persona*, but in the tragedies we do not.

J. Dangel: Cet exposé montre parfaitement à quel point, à mon avis, la philosophie — système théorique — ne fonctionne pas comme telle dans les tragédies de Sénèque. Elle n'est qu'un élément d'un ensemble complexe, à réceptions multiples, mais conjointes — en interface. On notera que même dans sa prose philosophique, Sénèque reste éclectique, réfléchissant aussi bien sur le stoïcisme que sur l'épicurisme. Plus précisément, un mot (*furor, malus...*) ne suffit pas à faire le sens. Mieux encore: Sénèque opère des sélections verbales et notionnelles jusqu'à privilégier des idées qui sont non plus spécifiquement philosophiques, mais fondamentalement tragiques: ce sont des *topoi* dont Aristote, Horace font état et que pratique le théâtre républicain. La raison me semble alors être que la tragédie de Sénèque est une 'poiétique' littéraire qui repose sur une polyvalence de sens, que permet le choix des sujets: le problème du

Mal est un cas exemplaire. J'ajouterai qu'une scène d'horreur comme la préparation du repas cannibale par Atrée, loin d'être en effet "une chirurgie médicale", véhicule l'horreur sacrée d'un rite sacrificiel, appliqué à l'humain: les membres sont grillés, les viscères bouillis comme dans "la cuisine du sacrifice". L'horreur est dans le caractère inacceptable des victimes, les fils de Thyeste, si bien qu'Atrée est l'un de ces monstres tragiques qu'évoque Cicéron dans le *De legibus*.

H. Hine: You are right that Seneca's philosophical prose is eclectic, combining Epicurean elements with Stoic; though in the prose the Epicurean ideas are normally flagged explicitly as Epicurean (e.g. in the first thirty letters), which is different from the tragedies. I entirely agree that Atreus' actions are quite different from a surgical operation, and I am sympathetic with the rest of what you say about the poetics of Senecan tragedy and the sacral aspects of horror. At the same time, I think that in principle these features are compatible with a philosophical purpose, for, as you say, the plays are polyvalent — it's just that I don't see the evidence of a simple philosophical purpose on Seneca's part.

E. Malaspina: Apprezzo il valore metodologicamente stimolante e provocatorio del (anzi, della) *Epicurean interpreter*, ma una diagnosi non stoica (a maggior ragione epicurea) delle tragedie può funzionare a mio avviso solo a patto di selezionare il materiale in modo parziale e mirato (sfido chiunque ad interpretare in modo diverso da quello stoico ad esempio *Thy.* 344-90). In questo senso la *Phaedra* si adatta meglio di altri drammi e le parole della Sua *Epicurean interpreter* sono senz'altro plausibili. Trovo solo poco lucreziani gli accenni di Ippolito sulle "early human societies": è vero che *Lucr.* 5, 925-1457 riprende alcuni tratti del *locus amoenus* e condanna la brama di ricchezze e di potere, come fa anche Ippolito, ma il tono complessivo è radicalmente diverso, perché come è noto Lucrezio insiste, epicureamente, sulla durezza e sulla ferinità della vita primitiva

(e.g. 925-6; 957-8; 964; 982-97; 1007-10; 1014) e sul lento progresso dell'umanità.

Sono comunque d'accordo con Lei che la validità di una diagnosi stoica da parte del lettore non implica e non prova automaticamente l'intenzione stoica dell'autore. Essa va dimostrata. Io Le domando, però: se Seneca avesse voluto rendere *esplicita, immediata ed evidente* la sua intenzione stoica in termini poetici, che cosa avrebbe dovuto fare? A me vien da rispondere che egli *non* avrebbe dovuto scrivere *cothurnatae*, ma un poema didascalico, una commedia 'a tesi' di tipo terenziano, al massimo una *praetexta*, forse. Il punto è secondo me proprio questo: le intenzioni stoiche (alla cui presenza in Seneca tragico io 'credo' senz'altro) non possono venire a galla perché lo statuto letterario e generico di una tragedia (o almeno della tragedia di Seneca) non lo contempla: sono la letterarietà e la funzione poetica le cifre primarie di Seneca tragico, mentre etica, didattica e politica sono costrette a giocare secondo le regole della poesia. È per questo che faticiamo a trovare le 'intenzioni'. Mi pare che l'osservazione che Jacqueline Dangel ha appena formulato sul *furor* vada esattamente in questa direzione.

A proposito di quanto si diceva ieri con W.-L. Liebermann, Lei riconosce che "a Stoic reading... depends on the reader being predisposed to interpret... in Stoic terms" e che "such Stoic interpretations are inspired by a preconception that the plays are Stoic plays": eccoci dinuovo al *Vor-Verständnis* ed al circolo ermeneutico, solo che Lei sembra chiamarlo in causa solo per le diagnosi stoiche. Non riguarda esso allo stato attuale della ricerca, come io credo, *tutte* le diagnosi su Seneca tragico?

H. Hine: Thank you for those comments, which I shall take in turn. First, I agree that *Thy.* 344-90 contains ideas on kingship that can clearly be identified as Stoic. But the lines must not be taken out of context: at 391-403 the Chorus goes on to say that it will live a life of plebeian obscurity and *otium*, which is not really a Stoic attitude to involvement in public life. So Stoic insights are in competition with the perspective of the

ordinary citizen. Thus an Epicurean diagnosis of the *Thyestes* would stress lines 391-403, which come close to Epicurus' views on political involvement. As for Hippolytus on early human societies, I agree entirely that what Lucretius says is rather different; and I did make my Epicurean interpreter acknowledge, though very briefly, that there are inadequacies in Hippolytus' treatment of the topic: she presented him as having only an imperfect grasp of Epicurean truth. Then you ask the interesting question, how could Seneca possibly have conveyed an explicitly Stoic intention in a tragic drama. Well, I think that he could at least have presented Stoic ideas more clearly and more prominently. As you mention, he could perhaps have done so in a *praetexta*, where he could have introduced a historical character who expressed Stoic philosophical views — the younger Cato, for example — though then, naturally, the Stoic voice would be in competition with other voices in the play, and would not automatically convey the author's viewpoint. (The author of *Octavia* includes Seneca as a character, but I find it interesting that he is not presented as specifically Stoic. There are strong similarities between what the character of Seneca says in *Octavia* and what Seneca writes in *De clementia*, but the ideas in question are not uniquely Stoic; and the character uses terms like *bonus* and *malus* in ordinary, non-Stoic senses (cf. *Oct.* 381, 563) — though the philosophical writings of Seneca often do the same.) In mythological tragedy a Stoic character would be anachronistic, though one can imagine a play in which the choral odes really were totally detached from the dramatic action and offered a strictly Stoic commentary on the action; though again that would not itself be the author's voice, and it would be very different from Senecan tragedy as we have it. I agree that the literariness and poetic function are prominent in his plays, but nevertheless a greater degree of philosophical content is thinkable in the genre. As for your last point, I spoke only about Stoic readings because that is what I was asked to speak about! But I would not dissent from what you say.

J. Luque Moreno: Quisiera añadir una pequeña observación a propósito de la intervención del Prof. Malaspina sobre la diferencia entre Séneca y, por ejemplo, Lucrecio como poetas 'doctrinales'. Creo que esta diferencia se confirma y se explica de un modo sistemático desde una perspectiva lingüístico-literaria, la perspectiva de las funciones del lenguaje: es evidente que en toda exposición doctrinal en forma literaria hay ante todo una función poética (llamar la atención del receptor sobre el significante lingüístico y, en consecuencia, sobre el significado). Si con esa función poética se combina la función enunciativa, nos acercamos al terreno de la llamada poesía didáctica o científica, un campo apropiado para la exposición sistemática de contenidos doctrinales. Mas, si dicha función poética se combina con la función actuativa o impresiva (poesía dramática) o simplemente con la función sintomática o expresiva (poesía lírica), no ha lugar normalmente para la exposición racional y sistemática de unos contenidos doctrinales sino más bien para la exteriorización emocional, incluso apasionada, de unas convicciones. Este segundo podría ser el caso del teatro de Séneca: una poesía en la que hay un evidente contenido doctrinal pero que no se atiene (no tiene por qué atenerse) a una presentación más o menos sistemática ni se ajusta rigurosamente a una doctrina concreta.

H. Hine: Thank you for that very clear analysis.

W. Schubert: Ich möchte mit meiner Frage bzw. mit meiner kleinen Einlassung anknüpfen an die zweite Frage vom Kollegen Malaspina. Sie mahnen völlig zu Recht mehrfach und vor allem am Ende Ihres Beitrags die Beweispflicht derer an, die eine stoische Interpretation bzw. stoische Interpretationen vertreten. Dennoch hat mich einmal während Ihres Vortrages ein leises Unbehagen beschlichen, wo sie diejenigen stoischen Interpreten in den Blick fassen, die in einem close reading-Verfahren unvoreingenommen an den Text herangehen, denen Sie jedoch unterstellen, dass "an underlying bias in favour of Stoic interpretation can regularly be seen operating... even if it remains

unrecognised by the interpreter". Wird dadurch nicht suggeriert, dass jede stoische Interpretation von vornherein als solche verdächtig ist oder verdächtiger sein muss als andere, da sie niemals unbefangen sein kann? Impliziert dies, dass andere Interpretationen — nicht bei Seneca, sondern bei beliebigen Texten —, sowie sie in irgendeine philosophische Richtung zielen, ebenfalls nie unbefangen sind? Oder ist das ein Spezifikum stoischer Interpretation und ein Spezifikum der Interpretation senecanischer Texte?

H. Hine: Thank you — I think that question helps me to identify more clearly what I am trying to do. I am not making any universal claim that all Stoic interpretations of Seneca or of any other text are biased. I have just said, for example, that a Stoic reading of *Thy.* 344-90 is right. My argument is really an accumulation of pragmatic, *ad hominem* arguments: repeatedly I find that features of the tragedies are claimed as Stoic even when alternative, non-Stoic interpretations are available, and are *prima facie* equally plausible. When interpreters repeatedly fail to look at these alternatives, I describe this as an unconscious bias in favour of the Stoic interpretation. I think the problem is particularly acute with Senecan tragedy, because we know that Seneca was an adherent of Stoicism; but we have already mentioned comparable problems with identifying the philosophical position of some of Horace's poems, and similar questions arise about some epic poetry.

M. Billerbeck: In Ihrem Exposé sprechen Sie vom "Roman reader" von Senecas Tragödien. Wie sehen Sie, im Rahmen von Senecas tragischer Dichtung, das Verhältnis von Stoischem zu Römischem? Nehmen wir beispielsweise *virtus*, worin wir sowohl einen römischen Wertbegriff als auch einen Grundbegriff stoischer Ethik fassen. Einen Sonderfall stellt wohl die Gestalt des Hercules dar, welcher sowohl den Stoikern als grosses moralisches Vorbild dient als auch in der römischen Mythologie und Herrscherideologie einen prominenten

Platz einnimmt. Ich möchte hier auf das Beispiel von Ciceros Reaktion auf Sophokles' *Trachinierinnen* verweisen: In seiner Übersetzung von Hercules' Wehklagen (*Trach.* 1046-1102 = *Tusc.* 2,20-22) kürzt der Römer den plötzlichen Schmerzschub des Helden (1081-89) ab. "Roman decorum forbade", wie L. Holford-Strevens in seinem erhellenden Aufsatz "Sophocles at Rome", in *Sophocles Revisited*, ed. by J. Griffin (Oxford 1999), 219-259, hier 227-229, bemerkt. Wie liesse sich also bei einem "Roman reader" der übrigen Dramen des Seneca eine speziell stoische Einstellung von der römischen unterscheiden?

H. Hine: That is a big question, but I think the answer depends on which Stoic doctrines you are considering. On some important topics there are certainly strong affinities between Stoic and Roman ideas and values; *virtus* is one such area, as you say, and the case of Hercules is a good example of how the relative importance of Roman and Stoic values in Seneca's play becomes a matter for debate among scholars; and there the problem is further complicated because similar debates arise about Seneca's Roman literary predecessors, particularly the *Aeneid*. But *virtus* is not such a prominent theme in most of the other plays. On other topics there is no close overlap between Roman and Stoic ideas: so, for instance, if one claims that the *Medea* exemplifies a Stoic analysis of the emotions, that is not something on which there was a traditional Roman view. On your last point, I would just observe that there are significant differences between Cicero and Seneca in their attitudes to Roman tradition, not least in their senses of literary decorum!

E.A. Schmidt: 1) Bei der Diskussion von *Phaedr.* 567 darf man nach meiner Ansicht v. 568a, *odisse placuit*, das einzige Ziel des ganzen Satzes, nicht ausserachtlassen. Gegenüber der Entscheidung, alle Frauen zu hassen, ist es Hippolytus völlig gleichgültig, was ihn dazu motiviert, und eben dies ist schon ein Zeichen von Irrationalität.

2) Sie hatten gegenüber Herrn Liebermann geglaubt einräumen zu sollen, dass Ihre Aussage “one can see the plays as inviting ethical reflection” vielleicht zu stark sei und es statt “inviting” wohl besser “allowing” heißen müsse. Ich meine im Gegenteil, dass es nicht stark genug sei. Daher stelle ich die Frage, ob das Erlebnis eines senecanischen Dramas (Lektüre, Aufführung) ohne ethische Reaktion und Reflexion überhaupt möglich ist.

H. Hine: On your first point, I was focusing on earlier interpretations of line 567, but you are quite right that one must read to the end of the sentence. But I would analyse the lines slightly differently from you. He does not seem to me to be totally indifferent to the causes of his hatred, for, on my reading, line 567 shows some degree of self-awareness, some attempt to acknowledge different possible causes of his hatred. A Stoic would certainly agree that his behaviour is irrational, but an alternative view is that he gives up too soon on the attempt to understand his own motivation — a common human failing, but not necessarily one to be labelled as irrationality. On your second point, I agree with you entirely that ethical engagement is of the essence in our response to Senecan tragedy or indeed most other literature. The issue is not whether we should be ethically engaged, but whether the text calls for specifically Stoic engagement.

W.-L. Liebermann: Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass die “invitation”, allerdings nur teilweise, auf “ethical reflection” allgemein, nicht speziell auf stoische Vorstellungen zielte. Meine Frage ist eine methodische: Worin besteht die Rezipientensteuerung (welche auch immer) angesichts der grundsätzlichen Freiheit des Rezipienten?

Ausserdem will ich die Einlassung von Frau Billerbeck nutzen, um darauf hinzuweisen, wie vieldeutig der Begriff ‘Stoizismus’ gebraucht wird. Frau Billerbeck reklamiert eine (römisch-)stoische Auffassung des Hercules und lehnt (s. ihre kommentierte

Ausgabe) eine psychologische Deutung ab. Andere vertreten bekanntlich die 'stoische' Deutung gerade unter der Perspektive der Psychologie.

H. Hine: Thank you. I agree with what you say; in fact identifying Roman elements in the tragedies can be just as problematic as identifying Stoic elements, but that is another question.

JESÚS LUQUE MORENO

LOS VERSOS DE SÉNECA TRÁGICO¹

0. Las tragedias de Séneca no han dejado nunca de ser objeto de atención por parte de los estudiosos de métrica latina; en este como en otros aspectos se las puede considerar suficientemente bien conocidas. Los principales rasgos de la versificación senecana, su entidad funcional, su significado histórico han sido y siguen siendo objeto de estudio.² Las posibles relaciones de Séneca como poeta y versificador con los trágicos griegos, clásicos o tardíos, o con los latinos de época arcaica, con los versificadores de época augústea³ o posterior,⁴ con sus coetáneos⁵ o con el drama augústeo o postaugústeo han sido minuciosamente analizadas.⁶

1. Se puede, por tanto, considerar suficientemente dilucidado lo que esta versificación tiene de tradicional y de novedoso, tanto en lo que se refiere a las formas métricas empleadas y su funcionalidad en la estructura dramática, como en lo que atañe a

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de investigación BFF 2001-3152 del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² *Cf.*, por ejemplo, últimamente en España los trabajos de CARANDE (1991, 1993, 1994, 1997, 1998), ENCUESTRA (1997) y MARINA (1997).

³ En especial Horacio: *cf.*, por ejemplo, SPIKA 1890; STRZELECKI 1935.

⁴ Fedro, por ejemplo: *cf.* HAVET 1895, PIGHI 1968, 154 y 475 ss.; SOUBIRAN 1988.

⁵ Como Petronio: STRZELECKI 1952, HILTBRUNNER 1985, 974 ss.

⁶ En este último aspecto, aunque lo exiguo de los materiales conservados no permite demostraciones fehacientes, parece completamente verosímil que Séneca al escribir sus tragedias se atuviera a los cánones establecidos por sus predecesores inmediatos. *Cf.*, por ejemplo, STRZELECKI 1963.

los demás niveles⁷ del sistema: el manejo de las posibilidades de los “esquemas” y de los múltiples recursos de la “composición” e incluso las peculiaridades de la “ejecución” (“performance”).

En cuanto a esta última, lo importante es no olvidar que, fuese cual fuese el destino literario de estas obras, cada una de las formas métricas en ellas empleadas lleva como tal implícita una oralidad virtual, aunque sólo sea por tener tras de sí una tradición que en ese plano la caracteriza como simplemente hablada, como recitada⁸ o como cantada con una estructura rítmico-melódica más o menos compleja. La propia polimetría de estos dramas es en sí misma síntoma de estos diversos modos de ejecución oral, efectiva o virtual, de acuerdo con los cánones formales del género: evidentemente aquí, como en la tradición precedente, hay también partes habladas (monólogos o diálogos), los *diuerbia* en trímetros yámbicos; y hay “recitativos” (la *paracatalogé*) en tetrametros trocaicos catalécticos, y hay *cantica* que, según sus diferentes formas métricas, sugieren diversos tipos de ejecución vocal, instrumental y corporal (orquéstica): la gama a este respecto es muy heterogénea, pues abarca desde los anapestos de tan larga tradición escénica a diversas combinaciones de formas líricas, sobre todo horacianas (eólicas, pero también jónicas), más o menos uniformes o variadas (*mutatis modis cantica*), que conllevan imágenes musicales⁹ distintas, incluida, como es el caso de los pasajes polimétricos de *Edipo y Agamenón*, la de las más complejas arias de virtuoso.

En el nivel de la “composición” quizás lo más destacado sea la regularización de la articulación interna de los versos e incluso de los propios miembros de estos versos: la normalización de cesuras y otros cortes articulatorios, así como de patrones de tipología verbal, en el trímetro y demás versos yámbicos, en el

⁷ LUQUE 1984, 1984b.

⁸ Quiero decir, ejecutada con cierta impostación de la voz y con una especie de esbozo de una línea rítmico-melódica que, sin llegar a ser canto propiamente dicho, la distingue de la simple habla: la *paracatalogé*.

⁹ Rítmico-melódicas, gestuales, instrumentales, etc.

tetrámetro trocaico, en los versos anapésticos o en los dactílicos; la consolidación en los versos eólicos de las “innovaciones” horacianas, que uniformaban la articulación de los versos largos, etc., etc.

En el plano de los “esquemas” métricos los versos jónicos de Séneca (yámbicos, trocaicos, anapésticos o dactílicos) se caracterizan por el uso restringido de las posibilidades con que, en principio, contaba el poeta, por un considerable grado de homogeneidad, que, en último término, supone una aproximación al monoesquematismo es decir, al isosilabismo; lo cual podría denotar un cierto tratamiento lírico de dichos versos.¹⁰ En los eólicos llaman la atención, ante todo, el mantenimiento riguroso¹¹ de las “innovaciones” horacianas y, en sentido contrario, las libertades que el autor parece tomarse con respecto al normal isosilabismo.

Ya en el terreno de las “formas métricas”, aun cuando los dramas senecanos, con independencia de si fueron o no expresamente concebidos para la representación, no se apartan en lo esencial de las coordenadas del género, todo el mundo reconoce como principales características de la versificación de las tragedias de Séneca estas dos: la incorporación de formas versuales nuevas y la falta de una auténtica organización rítmico-métrica de los *cantica*; la única articulación interna que se aprecia en dichos *cantica* es una articulación semántico-sintáctica, no métrica.

2. Hay, por otra parte, una idea profundamente arraigada entre los estudiosos: la de que buena parte de las peculiaridades de la versificación senecana obedece a las doctrinas métricas aceptadas y puestas en práctica por el filósofo cordobés. Dicha idea es una especie de lugar común entre los latinistas, sobre todo cuando se han ocupado de las formas nuevas de sus coros polimétricos:

¹⁰ Cosa que, no sé si con suficiente fundamento, nos podría llevar a pensar también en el modelo horaciano.

¹¹ Lo cual no le impide recurrir a variantes ajenas a la versificación de Horacio o desarrollar otras que en él eran excepcionales, como el gliconio con base trocaica (*Oed.* 711; 882-914; *Ag.* 848-9), que en el Venusino sólo se constata en *carm.* 1,15,16.

“nemo certe dubitabit quin metris ut breviter dicam Horatianis, eis scilicet quibus in reliquis quoque tragoediis usus sit, Seneca se continuerit; ita tamen ut aut adiciendis aut detrahendis syllabis pedibusve, segregandis aut invertendis longiorum versuum particulis solitos numerorum ordines variarit. haec si omnia complectaris eandem fere apud illum doctrinam valuisse cognosces quae summum locum tenet in grammaticorum qui metricas res tractarunt praecipuorum artibus”.¹²

Se refería Leo a la tradición doctrinal difundida entre los artíficos latinos a partir, sobre todo, de la autoridad de Varrón; una opinión extendida en líneas generales entre los estudiosos tanto de la historia de la antigua métrica¹³ como de los versos del teatro senecano:¹⁴ casi unánimemente se ha venido reconociendo que eran los principios de dicha doctrina métrica los que sustentaban y explicaban la compleja y novedosa versificación de dichos pasajes corales del *Edipo* y del *Agamenón*.

En esta línea, por ejemplo, publicaba Pighi hace cuarenta años¹⁵ un estudio muy interesante, ante todo, para la métrica y la colometría de los coros polimétricos de Séneca, pero además clarificador para los versos de las tragedias en general y para la figura del poeta como versificador. Según él, Séneca en el artificio de las nuevas combinaciones de *cola libera* en aquellos coros polimétricos se manifestaba seguidor de la teoría métrica de la *procreatio metrorum*, introducida en Roma por Varrón y observada en la propia corte neroniana por Cesio Baso en su *De metris ad Neronem*. Y afirmaba además Pighi que tales principios teóricos no se limitaban a estos coros polimétricos, a esta especie

¹² LEO 1878, 132.

¹³ Cf., por ejemplo, CHRIST 1868, 30; SCHULTZ 1887, 279; LEO 1889, 293, 296; M. CONSRUCH., in *RE* III 1 (1897), s.v. “Caesius Bassus” (Nr.17), 1313-6; LEONHARDT 1989, 61.

¹⁴ Además de Leo, cf., por ejemplo, MÜNSCHER 1922, 87 s.; 101; MARX 1932, 35 ss.; BUSSFELD 1935, 59 ss.; STRZELECKI 1951; 1960; 1963, 168; PIGHI 1963; 1968, 493 ss.; STEINMETZ 1970; TARRANT 1976, p. 372; ZWIERLEIN 1983, 237 n.186; SOUBIRAN 1991, 367 s.

¹⁵ PIGHI 1963.

de *mutatis modis cantica*, sino que se dejaban sentir igualmente en el conjunto de la versificación de las tragedias, en los demás *cantica* e incluso en los *diverbia*: el trímetro yámbico, origen, según dicha doctrina, junto con el hexámetro, de todas las demás formas métricas, y eje de la poesía dramática, en cuanto que forma consagrada para los *diverbia*, estaba, según Pighi, detrás del módulo de donde, en su opinión, derivaban todas las formas de los *polymetra*, muchas de las cuales (sáficos, adonios, asclepiadeos, gliconios, ferecracios) reaparecen también en otros *cantica* más regulares; dicho trímetro era también el origen del tetrametro trocaico cataléctico o de los dímetros yámbicos. Las demás formas (hexámetros, tetrametros o dímetros dactílicos; anapestos) pertenecían todas a la otra gran familia, la dactílica.

2.1. Es un hecho innegable que Séneca empleó *cola* tomados de los versos líricos horacianos, segregándolos de su habitual contexto, modificándolos o combinándolos de una nueva manera. Ello por sí solo favorecía la imagen de un Séneca seguidor de las doctrinas métricas derivacionistas, una imagen para la que además no ha dejado nunca de ser tentadora la circunstancia de la proximidad, física, diríamos, entre el filósofo, preceptor de Nerón, y Cesio Baso, el poeta amigo de Persio, profesor y experto en métrica integrado en el círculo cortesano del emperador y autor del primer escrito teórico conservado que alberga doctrinas de este tipo. De ahí que a veces se haya insistido en la idea de que Séneca pudo haber tenido contacto directo con las doctrinas derivacionistas a través de su trato con Baso.¹⁶ Pero evidentemente las cosas no son tan simples; empezando por el hecho de que ni siquiera Cesio Baso se atiene estrictamente a dicho supuesto sistema derivacionista¹⁷ y siguiendo con las dificultades que entraña no sólo la supuesta relación doctrinal entre Baso y Séneca, sino incluso la propia idea de que las nuevas formas versuales que presenta el filósofo en los

¹⁶ MÜNSCHER 1922, 87 s.; 101.

¹⁷ Cf. HEINZE 1918, 21 ss.; 47 ss.

mencionados coros polimétricos obedecieran simplemente a los principios de dichas doctrinas derivacionistas.¹⁸

Y por encima de estas dificultades concretas está la más general e importante, a mi juicio, la de la propia entidad y desarrollo histórico de este supuesto sistema de doctrina métrica; algo que, a su vez, se inserta en otra cuestión más amplia, la de la problemática relación entre praxis versificatoria y teoría métrica en el mundo antiguo; una relación probable tanto en uno como en otro sentido, pero que resulta difícil, imposible en muchos casos, de precisar, dada la escasez y el tipo de fuentes y documentos de que disponemos.¹⁹

2.2. Sea como sea, el hecho es que Séneca y sus versos no han dejado de estar presentes en el pensamiento de quienes se han ido ocupando de distinguir, definir y describir dichos supuestos sistemas de doctrina (en especial, lógicamente, el “varroniano”), sus orígenes y procedencia, respectivamente alejandrina y pergamena, su relación histórica, su entidad doctrinal, sus lazos con la música y con la praxis o la doctrina filológica, sus vínculos con la retórica o su implantación en territorio romano, que es donde, a través de los escritos de los tratadistas tardíos, nos es dado estudiarlos; directa o indirectamente, de forma expresa o tácita, la versificación de Séneca ha sido aquí una referencia constante: desde el primer planteamiento de la cuestión,

¹⁸ MARX 1932, 35 ss. Ciertamente, *grosso modo*, la manipulación de las formas tradicionales que hace Séneca se puede reducir a un sistema de *adiectio, detractio, permutatio* y *concinnatio*; pero no se puede decir que dichos cuatro procedimientos derivativos constituyan la esencia y el sentido de su versificación; a lo sumo le habrían servido de estímulo y justificación. Es más, lo que conocemos de la teoría métrica derivacionista no coincide exactamente, por ejemplo, con el empleo que de alguno de dichos recursos hace Séneca para obtener nuevas formas ni, sobre todo, con la peculiar ordenación de dichas nuevas formas en la estructura general de la composición.

¹⁹ Todo ello sin entrar en una cuestión no menos espinosa: la de la validez de los antiguos escritos de doctrina métrica que conocemos como fuente para el estudio de la antigua versificación. Cf., por ejemplo, LUQUE 1987, 9 ss.; LEONHARDT 1989b, 43.

efectuado por Rudolph Westphal,²⁰ pasando por la formulación de las hipótesis de Christ²¹ y Kiessling²² en torno a la versificación de Horacio,²³ hasta llegar a estudios decisivos al respecto, como los de Schultz²⁴ o Leo²⁵ o como, en otros campos afines, los de Consbruch²⁶ o Usener.²⁷ En el horizonte general de todos estos estudios tomó carta de naturaleza la idea de que las peculiaridades de la versificación horaciana y con ella la senecana se explicaban en buena parte por la influencia sobre ambos poetas de las doctrinas derivacionistas del sistema pergameno.

Contra esta idea, desde las nuevas perspectivas abiertas por el tratado de métrica conservado en el papiro 220 de Oxirrinco,²⁸ alzó luego su voz Richard Heinze,²⁹ insistiendo, por un lado, en que la fijación de esquemas que tiene lugar en los versos de Horacio era fruto de una antigua tendencia a la normalización progresiva de dichos esquemas y, por otro, en que no hay en la documentación que ha llegado hasta nosotros material suficiente como para demostrar la existencia de un sistema de doctrina métrica derivacionista, constituido como tal antes de Horacio.³⁰ Más bien, al contrario, todo parecía apuntar a que habían sido

²⁰ 1867, 138 ss.

²¹ 1868.

²² 1881 y 1884.

²³ Hipótesis que, aparte alguna postura opuesta (W. Meyer, H. Jurenka), iban a encontrar general reconocimiento (Consbruch, Susemihl, Schröder) y a contar entre sus valedores a filólogos de la talla de un Leo o un Wilamowitz.

²⁴ 1887 y 1890.

²⁵ 1889.

²⁶ 1890.

²⁷ 1892; *cf.* también al respecto AX 1986.

²⁸ GRENFELL-HUNT 1899, 41 ss.; LEO 1899.

²⁹ 1918.

³⁰ 1918, 46 s.: no se puede reconocer consolidado dicho sistema en Varrón, ni se puede deducir su existencia de la afirmación por parte del artífgrafo de que todo verso se articula a base de dos *cola*. A su vez, el principio de la *uariatio* mediante la cual se puede constituir un metro a partir de otro no se distingue en nada del de la lingüística de los estoicos o de los gramáticos alejandrinos, con los procedimientos de la *πρόσθεσις* (*adiectio*), la *ἀφαίρεσις* (*detractio*) y la *ἀλλοίωσις* (*commutatio*) o *μετάθεσις* (*permutatio*); no se puede demostrar, ni es siquiera probable, que Varrón hubiera añadido como un cuarto procedimiento la *concinatio*.

los versos líricos de Horacio los que habían impulsado a los derivacionistas a incluirlos en su doctrina y los que habían contribuido a consolidar en el plano teórico dicho sistema.³¹

Las propuestas de Heinze, rechazadas por Wilamowitz,³² recibieron, sin embargo, general aceptación, incluso por parte de estudiosos de Varrón, como Dahlmann³³ o Della Corte,³⁴ y tienen, en mi opinión, plena vigencia, aun cuando sean susceptibles de alguna que otra puntualización.³⁵

2.3. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX quizá lo más significativo de los estudios realizados en este campo haya sido el progresivo reconocimiento de puntos de contacto entre los dos sistemas.³⁶ Todo lo cual ha llevado incluso a pensar que, en

³¹ Aun así, la idea de un Horacio influido por las doctrinas derivacionistas no ha desaparecido por completo del horizonte de los estudiosos: recuérdese, sin ir más lejos, el mencionado estudio de PIGHI (1963); SOUBIRAN (1988, 68 s.), por su parte, entendía que Horacio al fijar la cesura tras la quinta sílaba de los endecasílabos sáfico y alcaico o tras los cinco "semipiés" del asclepiadeo calca visiblemente la penthemímeros del trímetro yámbico (— — — — — es el comienzo del IA3m y del alcaico) y del hexámetro (— — — — —, comienzo del hexámetro y del asclepiadeo); en cuanto a la versificación de Séneca, tanto PIGHI (1968, 494 ss.) como SOUBIRAN (1991, 367 s.) han seguido manteniendo el influjo de dichas doctrinas. Se puede, por tanto, decir (LEONHARDT 1989b, 50 n.44 y, sobre todo, 61 n.80) que sobre la cuestión aún no está dicha la última palabra.

³² 1921, 68 y 75.

³³ 1935, col. 1218.

³⁴ 1963, 163 s.

³⁵ Es, por ejemplo, un hecho que las referencias de Varrón a cuestiones de doctrina métrica se orientan todas en el sentido de las doctrinas derivacionistas, sin que en ellas se pueda reconocer huella alguna del sistema alejandrino de los *metra prototypa*; al describir el septenario yámbico u otros versos por el estilo Varrón opera con versos y partes de versos, no con pies al modo de Hefestión y la escuela alejandrina. Todo lo cual lleva a la conclusión de que, aun cuando Varrón no hubiera conocido un sistema de métrica derivacionista constituido como tal, es indudable que sus ideas sobre métrica se orientan siempre en esa dirección; LEONHARDT 1989b, 50.

³⁶ La concepción del hexámetro y del trímetro como formas primarias, uno de los dogmas sobre los que se asienta el "sistema pergameno", se halla también presente incluso en lo que se puede considerar el planteamiento y la ordenación primaria de los *μέτρα πρωτότυπα*; asimismo entre esta doctrina de los *πρωτότυπα* y la de la *procreatio metrorum* hay que reconocer una considerable comunidad terminológica y de procedimientos técnicos: cf., por ejemplo, LUQUE 1995, 307 ss.

realidad, sólo hubo en el mundo antiguo un único sistema de doctrina métrica, el alejandrino, dentro del cual fue tomando cuerpo hasta llegar luego a adquirir visos de sistema independiente la idea de que todas las formas de versificación se derivan del hexámetro dactílico y del trímetro yámbico.³⁷ A pesar de todo, se puede seguir hablando de dos sistemas, el de los “metristas” y el de los “colometristas”, que representarían dos acercamientos distintos, aunque en el fondo sustancialmente idénticos (ambos, en efecto, conciben el verso como un mosaico de piezas discretas) al mismo asunto, dos enfoques que, por encima de los muchos puntos y aspectos comunes, mantuvieron siempre su propia identidad, color y carácter;³⁸ no es de extrañar así que en siglo I el metricólogo del papiro de Oxirrincó presentara doctrina de los dos sistemas; una separación drástica entre ambos no debió de existir nunca.³⁹ No hay que pensar tampoco, aunque a veces se ha hecho, en varios sistemas de μέτρα πρωτότυπα, sino simplemente en distintos grados de presencia, según épocas y ambientes, de la idea derivacionista.

A su vez, tales ideas y principios derivacionistas podemos suponer que estaban ya presentes⁴⁰ en la doctrina, y en la praxis, métrica (colométrica) de los filólogos alejandrinos, antes incluso de que, por una parte, la doctrina del llamado “sistema alejandrino” adquiriera en manos de Filóxeno, Heliodoro, Hefestión, etc., el grado de sistematización técnica con que ha llegado hasta nosotros y antes, por otra parte, de que los propios principios derivacionistas cristalizaran en el supuesto sistema que presentan Cesio Baso o Terenciano Mauro.⁴¹

En esta línea, contra las suposiciones de Leo, se han rehabilitado también últimamente los argumentos de Westphal, Schultz o Consbruch en defensa de una mayor antigüedad del

³⁷ A una conclusión así llegó PALUMBO-STRACCA (1979, 99), siguiendo huellas de GENTILI (1950, 48 s. n.3); cf. también PRETAGOSTINI 1993, 379 ss.

³⁸ COLE 1988, 1 ss.

³⁹ GENTILI 1950, 48.

⁴⁰ LEONHARDT 1989b, 52 ss.

⁴¹ LUQUE 1995, 331.

“sistema derivacionista”,⁴² cuyos principios debieron de ser los dominantes en la praxis métrica de los primeros filólogos: la labor colométrica de Aristófanes de Bizancio, su análisis de los versos líricos a base de κῶλα, encaja mejor con los principios y métodos del sistema derivacionista que con los del de los *metra prototypa*.

De suyo, en la medida en que podemos rastrearlo, parece que ambos sistemas de doctrina métrica operaron, al igual que la retórica, con los conceptos de κῶλον y κόμμα. En efecto, aunque con diferencias entre autores y, sobre todo, entre escuelas o tendencias,⁴³ ambos términos y conceptos, al igual que el de período métrico, tienen entre los métricos el mismo sentido estructural que entre los rétores. Todo lo cual conecta perfectamente con la colometría alejandrina y remonta, en último término, al mundo de la música. Sin olvidar, por otra parte, que el propio concepto de κῶλον se halla también en conexión con la doctrina métrica de la cesura, que, como es bien sabido, se circunscribe al hexámetro y al trímetro, cosa que nos lleva de nuevo al ámbito de la métrica derivacionista.⁴⁴

Difuminados, por tanto, los límites entre ambos dos supuestos sistemas de doctrina métrica, pierde sin duda fuerza la idea de que las peculiaridades de la versificación de las tragedias senecanas responden ante todo a los dictámenes de uno de ellos.

2.4. En los escritos de Séneca no he encontrado tampoco pruebas de una confesionalidad derivacionista ni siquiera indicios fehacientes que lleven a pensar en ella. Bien es verdad que la índole de dichos escritos, su temática, actitud, estilo, etc.

⁴² LEONHARDT 1989b, *loc.cit.*

⁴³ Los teóricos derivacionistas llaman κῶλον a un verso entero como el falecio y κόμμα a una de las piezas a base de las cuales se configura un verso del tipo de un trímetro yámbico o un hexámetro dactílico. En cambio, los más fieles al sistema de los *metra prototypa* entienden por κῶλον una parte de un verso menor de tres *syzygias* (tres pies tetrasilábicos) y acataléctica; por κόμμα, en cambio, una parte cataléctica.

⁴⁴ Cf. LEONHARDT 1989b, 54 ss.; LUQUE 1999, 2002 y 2003.

no suponen un contexto propicio para las referencias a cuestiones técnicas de filología, de retórica, de gramática o de métrica.⁴⁵ Pero en un contexto así dicha falta de alusiones no dice nada en contra de la posible afiliación de Séneca a las doctrinas derivacionistas; si nunca es decisivo por sí solo un argumento *ex silentio*, lo sería aún menos en un caso como éste. Más bien al contrario, en tales condiciones cualquier mínimo detalle, cualquier vestigio, cualquier alusión, por vaga y lejana que sea, cobraría especial importancia como prueba de las simpatías o de la proximidad de Séneca a tales doctrinas métricas.

En este sentido, podríamos ver un eco lejano de los denominados *cola libera* abiertamente empleados por Séneca en sus tragedias, en la técnica centonaria con la que el filósofo configura una de las dos sentencias que aduce en este pasaje de las cartas:

epist. 94,28: ... *cum tibi aliquis hos dixerit versus: 'Iniuriarum remediuest obliuio' [Publ. Siro, fr.250 Ribbeck], 'Audentis fortuna iuvat, piger ipse sibi opstat'* [primer miembro: Verg. *Aen.* 10,284;⁴⁶ segundo de autor desconocido o del propio Séneca].

Más próximo, en cambio, podría ser el eco del supuesto sistema de la *procreatio* que parece dejarse oír cuando al definir Séneca la gramática incluye la métrica como uno de sus cometidos y alude a esta disciplina con la expresión *uersuum lex ac modificatio*:

epist. 88,3: *Grammatice circa curam sermonis versatur et, si latius evagari vult, circa historias, iam ut longissime fines suos proferat,*

⁴⁵ Algo similar ocurre en ellos con todo lo referente a la música, cuyos aspectos más técnicos (por ejemplo, cuestiones de doctrina harmónica o rítmica) apenas si afloran de vez en cuando, a pesar de la fuerte presencia que la música tiene en dichos escritos y en la propia vida del autor; cosa que tuve ocasión de comprobar hace unos años: LUQUE 1997, en especial, 91 ss.

⁴⁶ *Colon* hepthemímeros que constituye uno de los versos incompletos de la *Eneida*. Responde, sin embargo a un proverbio más antiguo, que Cicerón, por ejemplo, ya conocía: CIC. *Tusc.* 2,11 *Fortis enim non modo fortuna adiuvat, ut est in uetere prouerbio, sed multo magis ratio, quae quibusdam quasi praeceptis confirmat uim fortitudinis.*

circa carmina. Quid horum ad virtutem viam sternit? Syllabarum enarratio et verborum diligentia et fabularum memoria et versuum lex ac modificatio — quid ex his metum demit, cupiditatem eximit, libidinem frenat?

Una expresión que podría significar tanto “la ley y la estructura (articulación, medida) de los versos” como “la ley y la transformación de los versos”. Si era este segundo sentido el que latía en la mente de Séneca cuando escribió estas palabras, podríamos ver en ello una alusión explícita a las corrientes doctrinales de la métrica derivacionista. Pero eso no se puede demostrar; queda sólo como una posibilidad no descartable.

2.5. En resumidas cuentas, todo en Séneca lleva a reconocerle un buen conocimiento de la métrica y versificación; algo, por lo demás, normal en una persona culta de la época. Dicho conocimiento englobaría, por supuesto, el de las posibles corrientes o tendencias doctrinales, del sistema alejandrino y de las variantes derivacionistas. Todo esto habría dado por resultado en él, si no un profundo sentido rítmico de la composición versual, sí una buena formación técnica como mínimo al nivel de los tratados gramaticales de la época. Séneca conocía sin duda las leyes, el sistema, de la métrica y las normas por las que se regía el funcionamiento de las formas versificatorias tradicionales, al menos las más consolidadas. Y no es impensable que dicho conocimiento, más o menos profundo o superficial y libresco, estuviera además contaminado, en mayor o menor grado, por las tendencias “derivacionistas” y por las ideas de la *procreatio metrorum*, que al parecer circulaban con vigor progresivo por entonces.

Ahora bien, lo importante, a mi juicio, es que tales ideas, a su vez, eran fruto o al menos venían además favorecidas por el estado de la propia versificación cuantitativa y, en último término, de la propia lengua latina. En dicha versificación cuantitativa las palabras y las frases latinas venían desde hacía tiempo imponiendo cada vez más su gran solidez prosódica sobre la forma métrica cuantitativa: así lo habían hecho ya en los versos

de Horacio;⁴⁷ y en las décadas transcurridas desde entonces había avanzado con toda probabilidad la debilitación progresiva del sistema prosódico de cantidades y la versificación cuantitativa había dado pasos importantes hacia su futuro destino.⁴⁸

3. Dicha evolución, condicionada sin duda por múltiples agentes “externos”, socio-culturales, musicales, lingüístico-literarios, viene, sobre todo, determinada por factores “internos”, que no son otros que la propia entidad estructural y funcional de cada verso: su génesis y naturaleza (es decir, su entidad sincrónico-diacrónica), sus unidades y su norma de funcionamiento en los distintos niveles. Se puede decir que cada verso con su propia identidad genética e histórica, con su particular entidad métrica (sus unidades, su funcionamiento en cada uno de los distintos niveles) lleva en sí mismo, como marcada en sus genes, su propia evolución posterior. No es lo mismo la evolución de los versos “cuantitativos” que la de los “silábico-cuantitativos”,⁴⁹ los dos grandes grupos de versos latinos cuya principal diferencia reside en el mayor o menor grado de independencia o autonomía de las unidades rítmico-métricas “artificiales” con respecto a las unidades rítmicas “naturales” de la articulación del habla normal.⁵⁰

⁴⁷ Cf. LUQUE 1978.

⁴⁸ Cf. LUQUE 1999b y 1999c.

⁴⁹ Aun con todas las interferencias que entre dichos dos grandes tipos de versos se constatan de hecho: cf. LUQUE 1978, 428 s.; 1999c, 16 ss.

⁵⁰ El grado máximo de vigencia de dichas unidades rítmico-métricas (pies, metros, etc., en los que funciona a pleno rendimiento la equivalencia entre una sílaba larga y dos breves) se da en los versos del primer tipo; en los del segundo, al ser también pertinente el número de sílabas dicha independencia empieza a reducirse a favor de la vigencia de las unidades articulatorias “naturales”, pues también las palabras e incluso las frases, aunque no tengan relevancia rítmica, adquieren una fuerza especial como factores redundantes. Una vigencia de las articulaciones naturales que reconocía en este tipo de versos el propio Cicerón cuando escribía (*orat.* 183): *in uersibus res* (la estructura rítmico-métrica) *est apertior* (más evidente que en la prosa artística), *quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυγικοί a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaueris, nuda paene remanet oratio.*

La versificación de Séneca es cuantitativa, sin duda. Cuantitativa además en un sentido propio, basada en una lengua que aún era predominantemente cuantitativa, a pesar de que dicho sistema rítmico-métrico de base cuantitativa se hallara ya atezado, e incluso seriamente amenazado, por la presión de la estructura silábico-accentual de las palabras y las frases.

Las formas versificatorias, cuantitativas o silábico-cuantitativas, tradicionales que llegaron a manos de Séneca, habían avanzado sin duda bastante por la senda de la fijación e incluso del anquilosamiento, como consecuencia, por un lado, de la imposición de factores de la *composición* sobre los *esquemas* e incluso sobre la *forma métrica* y como síntoma, por otro, de una rutina escolar más o menos mecánica. Poco a poco se habían ido haciendo oír en ellas con progresiva solidez determinados factores consolidados en la *composición* de dichas formas, sobre todo, una articulación de los versos cada vez más dependiente de la articulación sintáctica y progresivamente anquilosada por la progresiva imposición de unos patrones silábico-accentuales consolidados en ella.

Paso así a unas breves consideraciones sobre estos dos aspectos de la versificación de Séneca: la articulación sintáctica, el fraseo, y la tipología verbal.

3.1. En lo tocante a la sintaxis de los períodos y *cola* senecanos, no es éste un momento apropiado para entrar en muchos

La *oratio numerosa* sería el siguiente grado en esta escala; aquí predominan ya de forma absoluta las unidades rítmico-articulatorias naturales; los patrones cuantitativos o silábico-cuantitativos que en ella se constituyen van siempre referidos y sometidos a dichas unidades del habla: sometidas, por supuesto, a las frases (regulación sobre todo de los finales), pero también a las palabras (importancia de la tipología verbal de las cláusulas rítmico-métricas) y a las sílabas (relevancia del número de sílabas en la delimitación de dichas cláusulas). Dicha subordinación la tenía sin duda presente Cicerón cuando escribía (*de orat.* 3,184): *Neque uero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum; quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic uerba uersu includere ut nihil sit ne spiritu quidem minimo breuius aut longius quam necesse est*, o cuando, refiriéndose a la prosa (*orat.* 180), dice que no hay en ella *nihil ... certi ut in uersibus*, unos versos en los que *certa quaedam et definita lex est* (*orat.* 198).

detalles, pero sí quiero aducir algunos datos de un muestreo estadístico efectuado por mí,⁵¹ datos que parecen bastante significativos en relación con lo que vengo diciendo.

3.1.1. De entrada, me ha parecido observar en el trímetro yámbico de este teatro una tendencia general a las frases cortas, que lo caracterizan no sólo frente al de otros autores⁵² sino también frente a otros versos del propio Séneca de similar envergadura.⁵³ Bien es verdad que esta tendencia a las unidades fraseológicas cortas parece general en todos los versos de Séneca.⁵⁴

Las pausas, tanto las fuertes como las débiles, se ubican en el trímetro yámbico, preferentemente en final de período,⁵⁵ si bien

⁵¹ Cf. LUQUE 2003b; allí he trabajado sobre los cien primeros trímetros de *Herc.f.* y *Thy.*, más los cincuenta primeros de las demás tragedias: *Tro.*, *Phoen.*, *Med.*, *Oed.*, *Ag.*, *Herc.O.* 1-50; *Phaedr.* 85-134; *Oct.* 34-56 y 100-124.

Como puntos de referencia he tomado, por un lado cincuenta trímetros de: PLAUT. *Amph.* 1-49; CIC. *ex Soph. fig.* 34 (*Tusc.* 2,20); *fig.* 35 (*Tusc.* 3,71); CATULL. 4 y 29; HOR. *epod.* 17; PHAEDR. 1 *prol.* 1 y 2; PETRON. 89; PRUD. *perist.* 10.

Por otro lado, los datos del trímetro los he comparado también con los que arrojan otros tipos de verso del propio Séneca: los tetrámetros trocaicos catalécnicos (34 versos), los hexámetros (32 versos) y tetrámetros dactílicos (*Phaedr.* 761-763; *Oed.* 449-466b; *Herc.O.* 1944-1962: 41 versos), los anapésticos (*Herc.f.* 125-140 (22), *Tro.* 67-89 (25), *Med.* 301-328 (28), *Phaedr.* 325-357 (36), *Oed.* 154-179 (28), *Ag.* 57-76 (22), *Thy.* 789-812b (25), *Herc.O.* 173-195 (24), *Oct.* 1-33 (33): en total 243 versos), el dodecasílabo asclepiadeo (*Herc.f.* 524-557 (34); *Phaedr.* 785-815 (31); *Thy.* 524-557 (34): en total 99 versos) y el endecasílabo sáfico (*Med.* 579-615 (37), *Thy.* 546-579 (34), *Herc.O.* 1518-1546 (29): en total cien versos). Los datos obtenidos de algunos de estos versos los he valorado también por referencia a las correspondientes muestras tomadas de Catulo, Virgilio, Horacio y Prudencio.

⁵² 1,16 pausas (0,56 fuertes) por verso, frente a 0,95 (0,45 fuertes) en los demás.

⁵³ 2,68 (1,06 fuertes) en el TR4m ct; 1,09 (0,41 fuertes) en el hexámetro.

⁵⁴ Los elevados índices frase/verso (2,68; 1,06 fuertes) de sus tetrámetros trocaicos descienden en Prudencio, respectivamente, a 1,25 y 0,40; y algo similar ocurre con sus sáficos y, aunque en menor grado, con sus asclepiadeos, si se los compara con los de Horacio y Prudencio. En ese mismo sentido apuntan los índices generales de los tres versificadores: respectivamente 1,06, 0,91 y 0,97.

⁵⁵ Nada menos que el 50,79% de las pausas registradas en los trímetros senecanos se hallan en final de período; algo, por lo demás nada llamativo, pues en los otros versificadores dichas pausas finales suponen el 66,19%. Casi el 60% de los trímetros senecanos terminan con algún tipo de pausa sintáctica (el 30% con pausa fuerte y el 28,03% con pausa débil).

en esto Séneca no se aparta de la tendencia general.⁵⁶ Lo que caracteriza a Séneca frente a estos otros versificadores es la frecuencia con que en sus trímetros coinciden límite sintáctico y límite de *colon*. En el seno del trímetro los límites de articulación sintáctica no suelen coincidir con límite de pie, sino que se hallan casi siempre entre los dos tiempos del yambo, es decir, tras el tiempo no marcado (t): por supuesto, donde más abundan es en t3 y t4, o sea, en final de *colon* penthemímeros o hepthemímeros; les siguen en frecuencia las ubicadas en t2 (lo que podríamos llamar un *colon* trihemímeros). He aquí los datos al respecto:

	Séneca	Otros
"Pausa" en t3 (Penthem.)	31,51%	17,82%
"Pausa" en t4 (Hepthem.)	9,21%	7,55%
"Pausa" en t2	4,60%	4,53%
"Pausa" en t1	1,01%	0,60%
"Pausa" en t5	0	0,91%.

⁵⁶ En los demás versificadores la coincidencia entre período métrico y período sintáctico es aún mayor; se da en el 62,57% de los casos (34% con pausa fuerte y 28,57% con pausa débil).

Lo que en este sentido distingue los versos senecanos de los otros no son tanto las pausas fuertes (30% en Séneca, 34% en los demás) sino las débiles (28,83% / 58,14%). Hay además en este aspecto diferencias considerables entre unas obras y otras del corpus senecano: el porcentaje de pausas fuertes que se ubican en final de trímetro oscila entre casi el 69% de *Oed.* y *Ag.* y el 34% de *Thy.* o el 46% de *Phoen.* El de pausas débiles se mueve entre el 65% de *Tro.* y *Oed.* y el 37,3% de *Thy.* Se desmarca, en cambio, de dicho corpus *Octavia*, obra en la que la proporción de pausas fuertes en final de período supera incluso la media de los demás versificadores. De estos otros versificadores el que más se aproxima a Séneca es Petronio (48% de las pausas fuertes; 40% de las pausas débiles).

Las obras en las que el final de trímetro coincide con más frecuencia con límite sintáctico son también *Ag.* y *Oed.*: respectivamente, en el 74% (44% fuertes; 30% débiles) y en el 70% (44 fuertes; 26 débiles) de los casos; el extremo opuesto lo representa *Thy.*, donde dicha coincidencia se reduce al 44% (19% fuertes, 25% débiles). De los demás versificadores el que muestra un proceder más cercano al de Séneca es también Petronio (50%: 24% fuertes, 26% débiles); Fedro, en cambio, con un 80% (44% y 36%, respectivamente), es el que más se aparta de él; le siguen Cicerón y Prudencio (con un 68%) y Plauto (con un 66%).

Y en la misma dirección apuntan los porcentajes de versos que presentan alguna de estas pausas:

	Séneca	Otros
Versos con "pausa" en t3 (Penthem.)	37,17%	16,86%
Fuerte	19,50%	6,82%
Débil	17,67%	10,00%
Versos con "pausa" en t4 (Hepthem.)	10,67%	7,14%
Fuerte	3,83%	2,00%
Débil	6,83%	5,14%
Versos con "pausa" en t2	5,33%	4,29%
Versos con "pausa" en t1	1,17%	0,57%
Versos con "pausa" en t5	0	0,86%

Las diferencias, como se ve, las marcan, sobre todo, los t que coinciden con final de *colon*, de modo particular el penthemímeros;⁵⁷ lo cual, creo, pone de manifiesto la solidez lingüística

⁵⁷ De nuevo es OCTAVIA la que más se aparta en diversos aspectos de la media senecana: en ella el porcentaje de pausas fuertes que se ubican en dicha cesura es prácticamente idéntico (14,29) al de la media de los otros autores (14,09); de las obras auténticas son *Oed.* y *Ag.* las que, en correspondencia con lo que ocurría en final de verso, presentan dicho porcentaje más bajo (en ambas 21,88%); incluso el de pausas débiles (respectivamente, 10% y 27%) es también corto. En el extremo contrario se sitúa *Herc.f.*, donde el 36,67% de las pausas se ubican en la penthemímeros.

En lo tocante a la cesura penthemímeros, es aquí también Petronio (el 36% de las pausas fuertes coinciden con la penthemímeros) el que parece seguir las mismas pausas de Séneca (34,51%). Los versificadores más antiguos, Plauto y Cicerón, son los que menos recurren a este tipo de articulación sintáctica del trímetro; es llamativo también el caso de Prudencio, en el que esta cifra sólo alcanza el 6%.

Y a unos resultados parecidos nos lleva el porcentaje de trímetros que presentan pausa (sobre todo fuerte) en este punto articulatorio del período métrico:

	Débil	Fuerte	Total
<i>Herc.f.</i>	7	22	29
<i>Oed.</i>	4	14	18
<i>Ag.</i>	14	14	28
<i>Octavia</i>	34	4	38
Petronio	20	18	38
Plauto	8	4	12
Cicerón	6	4	10
Prudencio	16	2	18.

de dichas articulaciones métricas, su marcada presencia en el nivel de la “composición”, la clara conciencia que Séneca tiene de ello a la hora de escribir sus trímetros.

En cuanto a la hepthemímeras, las diferencias entre Séneca y los demás autores son bastante menos fuertes⁵⁸ y cuando llegamos a t2 (“cesura trihemímeras”) dichas diferencias no parecen relevantes.

No escasean los trímetros en los que intervienen más de una pausa, que marcan no sólo el final del período sino también el del primer miembro de dicho período;⁵⁹ de este modo con gran frecuencia los versos tienen su segundo miembro enmarcado entre dos pausas, lo cual realza indirectamente también el primero, cosa que se hace especialmente visible cuando dicho

⁵⁸ En Séneca el 6,78% de las pausas fuertes coinciden con esta cesura, mientras que en los otros versificadores lo hacen sólo el 4,40%; los respectivos porcentajes de pausas débiles son el 11,52 y el 10,47. En *Med.* y *Oct.* así como en Plauto, Cicerón o Prudencio, se rehúye por completo este tipo de pausa fuerte, que, en cambio, resulta propiciada por Horacio y Fedro, e incluso por Catulo (que ubica aquí preferentemente pausas débiles).

⁵⁹ Cosa que ocurre, sobre todo, con primeros miembros *penthemímere*:

Herc.f. 5 *tellus colenda est, * paelices caelum tenent: ***

Herc.f. 35 *mea uertit odia: ** dum nimis saeuia impero, * (* = pausa débil; ** = pausa fuerte);*

con frecuencia tanto el final del *colon penthemímeras* como el del período aparecen marcados por pausa fuerte:

Herc.f. 42 *quam mihi iubere: ** laetus imperia excipit. ***

Otras veces la pausa interior que acompaña a la final se ubica en la *hepthemímeras*:

Herc.f. 54 *Ereboque capto potitur: ** en retegat Styga: ***

Herc.f. 77 *quid tanta mandas odia: ** discedant ferae, **

o en la “*trihemímeras*”:

Tro. 27 *Dardania: ** praedam mille non capiunt rates. ***

En ocasiones hay tres pausas en el mismo verso: por ejemplo, en la *trihemímeras*, en la *penthemímeras* y al final:

Herc.f. 76 *Perge, ira, * perge* et magna meditantem opprime**;*

Phoen. 50 *discede, * uirgo, ** timeo post matrem omnia.**

o en T2, hepthemímeras y final:

Phoen. 49 *possum miser, * praedico- ** discede a patre, * || discede,*

o en penthemímeras, T4 y final:

Phoen. 39 *amore uinctum: ** quid tenes: ** genitor uocat. ***

o en T1, T2 y hepthemímeras, con lo que los miembros sintácticos pasan a cuatro:

Phoen. 40 *sequor, * sequor, * iam parce- ** sanguineum gerens.*

primer *colon* va también precedido de la pausa final del verso anterior.⁶⁰ Todo lo cual, unido a la distribución general de las pausas en el cuerpo del verso, muestra que Séneca compone sus trímetros no sólo reforzándolos a base de darles entidad sintáctica sino también con una clara conciencia de su articulación en dos miembros.

Esto mismo queda de manifiesto cuando se pasa a la segunda vertiente de este análisis, la de la articulación métrica de los períodos sintácticos, o, lo que es lo mismo, la marcha de los versos dentro de la procesión sintáctica. Hay, en efecto, períodos sintácticos que coinciden con uno métrico o con dos, tres, cuatro y hasta siete; mas lo que predomina en la articulación métrica de la fraseología del trímetro senecano no es esta coincidencia de las períodos sintácticos con los métricos, sino todo lo contrario, la discoincidencia: lo más característico de esta sintaxis es que fluye por encima de los períodos métricos, entretejida con los miembros de dichos períodos.

3.1.2. Esta misma solidez semántico-sintáctica de los *cola* métricos se constata en otros tipos de verso (anapésticos, sáfico, asclepiadeo, tetrametro trocaico cataléctico, hexámetro y tetrametro dactílicos),⁶¹ en los que también se pueden apreciar diferencias entre los hábitos versificatorios de Séneca y los de otros poetas.

⁶⁰ La presencia de esta otra pausa al final del verso anterior delimita de forma aún más clara ambos miembros: ambos se realizan a base de una oración cada uno:

Herc.f. 83 ss. *concipiat feras-||** sed uicit ista.** quaeris Alcidae parem?*** nemo est nisi ipse:** bella iam secum gerat.***

⁶¹ Aquí he distinguido sólo cinco tipos de ubicaciones de dichas pausas: fin de estrofa, es decir, el que en los pasajes en versos anapésticos o sáficos se da, respectivamente, después de un AN1m o de un ADON; fin de verso o período; fin de primer *colon*, englobando aquí los límites sintácticos que coinciden con la junctura del TR4mct, con la cesura penthemímeros del DA6m y con su equivalente en el DA4m, con la habitual diéresis central entre los dos metros del AN2m y con el límite de palabra convertido en norma tras la sexta sílaba del ASCL y tras la quinta del SAPH. Todos los demás los he agrupado bajo dos categorías: los que se hallan en el seno del primero o del segundo de los miembros determinados por dicho corte central.

3.1.3. La entidad y autonomía semántico-sintáctica de las distintas unidades métricas (*cola*, períodos, estrofas) en el teatro senecano resulta, pues, evidente.

Se puede, por tanto, reconocer aquí aquella imposición de las unidades articulatorias naturales sobre las “artificiales” a la que antes me refería, una imposición de factores del nivel de la *composición* sobre los de la propia *forma métrica*. Se constata aquí aquella pérdida progresiva de autonomía de dicha forma métrica a la que hice referencia: las unidades métricas resultan cada vez más subordinadas a las unidades rítmicas naturales, a la palabra, a la frase.

A conclusiones parecidas nos llevaría la consideración de las *antilabai*, coincidentes en su inmensa mayoría con los puntos habituales de articulación del trímetro, o el estudio de los trímetros incompletos o expresiones *extra metrum* (*Tro.* 1103; *Phoen.* 319; *Phaedr.* 605 y *Thy.* 100), que no parecen accidentales, debidos a descuido o falta de revisión de la obra por parte del autor,⁶² ni achacables a los avatares de la transmisión manuscrita, sino que dan la impresión de tener un sentido propio y una verdadera entidad funcional.⁶³

Evidentemente esta vaga imagen de la articulación fraseológica de estos otros versos senecanos debe ser perfilada y concretada observándola de cerca en cada uno de ellos: los sáficos o los anapésticos, en los que incluso a veces se da una cierta organización estrófica, no son lo mismo que los asclepiadeos o que los tetrámetros dactílicos; aparte se sitúan también, por su propia naturaleza y por su envergadura silábica el hexámetro dactílico o el tetrámetro trocaico cataléctico. La ocasión, sin embargo, no nos permite descender a este análisis pormenorizado.

Similar a la de estos versos es la articulación sintáctica de los tres breves pasajes líricos en que Séneca recurre a otros versos yámbicos: los epodos (IA3m || IA2m |||) de *Medea* 771-786; el dímetro yámbico acataléctico *κατὰ στίχον* y la curiosa combinación de IA2m ct y IA2m bc que presenta Séneca en *Med.* 849-878.

⁶² Como parece haber sido el caso de los hexámetros incompletos de la *Eneida*.

⁶³ “Vis earum (clausularum) est ut grauiorem faciant sensum”: MORICCA 1949, nota a *Thy.* 100.

Tales trímetros incompletos, plenamente integrados en el inmediato contexto métrico, semántico-sintáctico e incluso retórico, discurren además por el mismo cauce normal que los trímetros completos y por añadidura parecen tener un sentido y una función en la estructura dramática de los pasajes y de las obras en que se insertan.

Así, pues, la presencia o el peso de lo semántico y lo sintáctico en la versificación del teatro senecano va mucho más allá de lo que tradicionalmente se ha afirmado: no se reduce a las grandes unidades o secciones en que, según empezamos viendo, se organizan las partes líricas; en dichos *cantica*, como se reconoce ya desde Leo, la articulación es en primer lugar de base sintáctica, no métrica. A gran escala, por tanto, la métrica se halla sometida por completo a la articulación lingüística. Pero, si descendemos a una escala inferior, las unidades métricas menores, si no sometidas por completo a la articulación fraseológica del habla, tienen también una fuerte dependencia de ella.

3.2. Es más, este poder de las unidades “naturales” de articulación del habla sobre las unidades métricas no se reduce a la frase, sino que se da igualmente en las palabras como unidades rítmico-prosódicas.

En efecto, a poco que uno se aproxime a ellos, en los versos senecanos se pueden apreciar, por ejemplo, una serie de patrones silábico-acentuales, consolidados y regularizados en la medida en que en cada tipo de verso aparecen definidos unos *cola* o unidades con un determinado número de sílabas. Los más frecuentes son éstos:

A = $\acute{\text{—}} \text{—} \text{—} \acute{\text{—}}$: un patrón de cinco sílabas con acentos en la primera y en la cuarta (5s1-4), del tipo *frángit Aráxen*.⁶⁴

A2 = $\text{—} \acute{\text{—}} \acute{\text{—}}$, representa una variante habitual del patrón anterior, con acento en la segunda sílaba (5s 2-4): *qui bíbit Gángen*.

⁶⁴ El mismo que se aprecia en las cadencias del hexámetro dactílico o en la cláusula crético-espondaica de la prosa rítmico-métrica (Correspondencias entre los esquemas cuantitativos más frecuentes en las cláusulas métricas de la prosa senecana —y ciceroniana— y determinados sectores de los trímetros yámbicos y de algunos versos líricos de las tragedias, reconoció SOUBIRAN 1991); en el adonio y en los primeros *cola* de los endecasílabos sáfico y alcaico; el que predomina en el primer *colon* penthemímeros del trímetro yámbico, etc.

Con dicho primer *colon* penthemímeros ($\acute{\text{—}} \text{—} \text{—}$) se han puesto a veces en relación los esquemas cuantitativos de los primeros miembros de los endecasílabos sáfico y alcaico horacianos: cf., por ejemplo, según dije antes, SOUBIRAN 1988, 68 s.

B = $\acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ }$: un patrón hexasilábico con acentos en la primera y en la cuarta sílaba (6s 1-4): *vultu sidéreo*.⁶⁵

B2 = $\acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ }$: es una variante normal del anterior, con acento en la segunda sílaba (6s 2-4), equivalente como fórmula rítmico-acentual a A2: *vivaces héderas*.

C = $\acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ }$, patrón hexasilábico con acentos en la primera, tercera y quinta sílabas (6s 1-3-5). Es el que se fija, por ejemplo, en el segundo hemistiquio del endecasílabo sáfico: *niuis átque dírae*.

D = $\acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ }$ (*uénit ét qui frigidum*) patrón heptasilábico (7s 1-3-5-7) que, aunque raras veces, puede apreciarse en el segundo hemistiquio del trímetro yámbico, donde entraña completa coincidencia con los T. En cuanto que patrón heptasilábico esdrújulo es equivalente a C, patrón hexasilábico llano.

E = $\acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ } \acute{ }$ (*páelices cáelum ténent*) otro tipo de patrón heptasilábico (7s1-4-6), que se da también en el segundo hemistiquio del trímetro; prescindiendo de los tipos de palabra que lo integran, se conjuga bien con el patrón A2, del que constituye una especie de variante con anacrusis bisilábica: ******(2s1)A2.

Estos patrones silábico-acentuales no se reducen a los *cola* eólicos, en donde el esquema cuantitativo es fijo, sino que predominan también en los miembros definidos en el seno de los versos jonios, de esquema variable.

3.2.1. En el trímetro yámbico, por ejemplo, yo mismo he podido comprobar mediante una serie de muestreos que no hay indicio alguno de que Séneca procurara que recayeran sílabas tónicas sobre los tiempos marcados (T), cosa que sería síntoma de una especial fuerza y vigencia de la forma métrica sobre los materiales de la *composición*. Dichos trímetros, sin embargo, se

⁶⁵ Es el consolidado en las cláusulas dicréticas de la prosa o en los dos hemistiquios del asclepiadeo menor (recuérdese que la fijación en el asclepiadeo de un corte en sexta sílaba ha sido puesta en relación con el primer *colon* penthemímeros del hexámetro — SOUBIRAN 1988, 68 s. — o del pentámetro dactílicos) o en el segundo del endecasílabo alcaico. Desde el punto de vista rítmico-acentual resulta equivalente a A, en cuanto que se trata, respectivamente, de un patrón hexasilábico con acentuación esdrújula y de uno pentasilábico con acentuación llana.

hallan articulados regularmente a base de dos *cola*, definidos por lo general por la cesura Ph o excepcionalmente por la Hh. Y en estos *cola*, de modo tanto menos automático cuanto que, en principio, son poliesquemáticos, predominan claramente algunos de los patrones que acabo de describir.

Así, por ejemplo, en el segundo hemistiquio los trímetros seneanos, aunque predominantemente heterodinos, muestran un alto grado de regularidad en lo que se refiere a patrones silábico-accentuales; una regularidad bastante mayor que la que se observa en los demás versificadores y una regularidad, por así decirlo, un tanto al margen del esquema cuantitativo, no supeditada a él; cosa que vuelve a demostrar de nuevo la autonomía de los materiales lingüísticos con respecto al esquema rítmico-métrico.

3.2.2. Y si del trímetro yámbico pasamos a los versos anapésticos, segundos en frecuencia en este teatro, es posible observar esta misma fuerza de las palabras y de los patrones silábico-accentuales. Un muestreo estadístico⁶⁶ pone de relieve en estos *cola* anapésticos los siguientes rasgos característicos:

Ante todo, un predominio de los pentasilábicos,⁶⁷ que responden a los esquemas cuantitativos “dáctilo+espondeo” (DE), “espondeo+anapesto” (EA) y “anapesto+espondeo” (AE).

⁶⁶ Lo he llevado a cabo sobre los siguientes materiales:

a) Los diez primeros dímetros anapésticos (AN2m) de cada una de las obras auténticas y los quince primeros de *Herc. O.* y *Oct.*: total 100 dímetros. En dichos pasajes figuran también (además de los diez dímetros) los siguientes monómetros (AN1m): *Tro.* 1; *Phaedr.* 4; *Oed.* 1; *Ag.* 3; *Herc. O.* 3; *Oct.* 1: total 13 monómetros.

b) Los pasajes en “sistemas anapésticos” (ANSy) que figuran en los coros polímetros de *Oed.* y *Ag.*:

Oed. 432-444 11 AN2m + 3 AN1m

Oed. 738-763 25 AN2m + 1 AN1m

Ag. 637-658 18 AN2m + 4 AN1m

Total 54 dímetros + 8 monómetros.

Ambos grupos suman 154 dímetros y 21 monómetros, lo cual supone un total de 329 *cola* anapésticos (metros o dipodias anapésticas).

⁶⁷ Con una frecuencia (73,2%) muy superior a la de los de seis (13,7%) y cuatro sílabas (13%). Dicho predominio se acentúa en los monómetros (85,7%), que en los coros polimétricos presentan siempre este tipo de esquemas (100%). En el

también se diferencia del primero, que es donde se aprecia la mayor diversidad y dispersión.⁷¹

El patrón tetrasilábico del dispondeo (EE), ausente del monómetro, se realiza preferentemente (más de la mitad de los casos) a base de dos palabras bisílabas, combinación que, al igual que la formada por dos monosílabos y un bisílabo, entraña una diéresis entre los dos pies del metro, es decir, coincidencia entre los límites de la articulación métrica y la articulación del habla; coincidencia que podría denotar una vez más la dependencia que en Séneca parece tener aquélla de ésta.

En los *cola* hexasilábicos predominan también las combinaciones de palabras que conllevan diéresis entre los dos pies anapésticos.⁷²

En los de cinco sílabas, que, como acabo de decir, son los que predominan abiertamente sobre todos los demás, la tendencia a que el límite de pie coincida con límite de palabra se confirma tanto en los de esquema AE⁷³ como, y sobre todo, en los de esquema DE,⁷⁴ que, como también hemos visto, son los más frecuentes. Estos *cola* pentasilábicos presentan en su inmensa mayoría la acentuación A (´- - ´-) o en todo caso su variante A2 (- ´- ´-),⁷⁵ de modo que, según el muestreo estadístico que he llevado a cabo, llevan acento en la penúltima nada menos que los siguientes:

⁷¹ Sobre todo en los dímeters de los *cantica* anapésticos; monómetro y segundo *colon* del dímeter se dan de nuevo la mano, quizá, como ya dije, porque ambos comparten la función clausular.

⁷² A base, por ejemplo, de combinaciones de trisílabo+trisílabo o bisílabo (o trisílabo elidido)+monosílabo+trisílabo.

⁷³ Combinaciones de trisílabo+bisílabo, de trisílabo+dos monosílabos o de bisílabo+monosílabo+bisílabo.

⁷⁴ Combinaciones, sobre todo, de trisílabo+bisílabo, de monosílabo+bisílabo+bisílabo o de bisílabo+monosílabo+bisílabo.

⁷⁵ Sólo algunas combinaciones tipológicas del esquema EA conllevan un patrón acentual - - ´- -, una especie de variante acéfala del patrón B: este patrón acentual es el que más se da en los primeros hemistiquios con esquema cuantitativo EA (30 casos, frente a 22 de acentuación A2); en cambio en los segundos la relación se invierte decididamente (10 casos frente a 38 de acentuación A2); en los monómetros no se da.

AN2m 1	AN2m 2	AN1m	Total
60 = 39 %	121 = 78,6 %	18 = 85,7 %	199 = 60,5 %.

El patrón silábico-acental $\sim \sim \sim \acute{\sim}$ es, por tanto, un rasgo característico de los versos anapésticos senecanos, rasgo que se potencia en las cadencias de los dímteros y aún más en los monómetros que funcionan como cadencia de unidades articulatorias mayores.

Quiero destacar el hecho de que en virtud de dicho patrón silábico-acental quedan identificados en el nivel de la *composición* dos tipos de *cola* diferentes en esquema cuantitativo (DE y AE); es algo en lo que una vez más podríamos reconocer la especial vigencia de los factores y unidades del habla (elementos del plano de la *composición*) frente a los de la forma métrica. Esta correspondencia entre formas idénticas en lo silábico-acental aunque distintas en lo cuantitativo se puede apreciar con una especial eficacia funcional en los coros polimétricos.

3.2.3. Hace ya muchos años me ocupé⁷⁶ de estos famosísimos cuatro coros, haciendo hincapié en la regularidad que en cuanto a tipología verbal y a estructuras silábico-acentuales se podía constatar en ellos frente a la general anormalidad de las formas y esquemas cuantitativos que los constituyen.

Dichos cuatro pasajes corales de las tragedias senecanas son únicos en la versificación latina; no es posible dilucidar si fue Séneca completamente original, cosa poco probable, si siguió el modelo de algún predecesor o si tuvo luego seguidores, cosas ambas indemostrables dada la carencia absoluta de materiales.⁷⁷ Aun así, a grandes rasgos no parece imposible verlos integrados

⁷⁶ En una comunicación presentada al simposio anual de la Sociedad Española de Lingüística, recogida en un breve resumen en la revista de dicha sociedad: LUQUE 1974.

⁷⁷ Un posible paralelo reconoció STRZELECKI (1953) en un fragmento del poeta trágico Scaevus Memor, de época de Domiciano; adujo (1963, 169) además la mezcla de anapestos y dáctilos que, según Terenciano Mauro (TER.MAUR. 1965 ss.), había practicado Pomponio Segundo en alguno de sus *cantica*; mezcla que tendría un paralelo en *Herc.O.*, donde, según la tradición E, tres dímteros anapésticos (1944-1946) vienen seguidos de una serie de tetrámetros dáctlicos

en el largo proceso histórico de dicha versificación (consecuencia de lo anterior y anuncio de lo que había de venir) y, quizá también, en el de las doctrinas métricas que la acompañaron y sustentaron.⁷⁸

La enorme complejidad métrica de estos coros, agravada por las discordancias entre las dos recensiones del texto de las tragedias, ha atraído una y otra vez la atención de metricólogos y editores,⁷⁹ afanados, ante todo, en identificar las formas que en ellos aparecen; una identificación que en modo alguno se hace tarea fácil y que además puede resultar poco menos que inútil si el análisis métrico se queda, como a veces parece ocurrir (en la más estéril tradición nominalista de una métrica meramente descriptiva, sin más sentido rítmico y sin más perspectiva estructural), en el reconocimiento más o menos seguro de esta o aquella forma del repertorio tradicional (horaciano, sobre todo) o alguna variante posible; de nada sirve aplicar nombres conocidos, o al menos bien sonantes, a unas realidades que siguen siendo desconocidas, dando así lugar a una terminología tan rimbombante como huera.⁸⁰

3.2.3.1. Las raíces horacianas de todos estos materiales resultan a todas luces evidentes: son los versos fundamentales de los

(1947-1962); en la tradición A también son tetrametros dactílicos los tres primeros versos.

⁷⁸ Es, en efecto, según quedó dicho, a partir, sobre todo, de estos coros como se ha defendido desde siempre la supuesta adscripción de Séneca a la doctrina métrica derivacionista: cf. LEO 1878, 132; MÜNSCHER 1922, 87 s.; 101; MARX 1932, 35 ss.; STRZELECKI 1951; 1960 (en contra de GIOMINI 1959, único intento, como enseguida veremos, de explicar la estructura métrica de estos coros por otra vía: a base de reizianos y docmios); 1963, 168; PIGHI 1963; 1968, 493 ss.

⁷⁹ GROTEFEND 1816 y BOTHIUS (ambos mencionados por SCHMIDT, 73, y, quizá a través de él, por LEO 1878, 110); HOCHÉ 1862, 59-88; MÜLLER 1894, 126-137; LEO 1878, 110-134; 1897; MÜNSCHER 1922; MARX 1932; BUSSFELD 1935; STRZELECKI 1951; 1963; GIOMINI 1959; PIGHI 1963; 1968, 493 ss.; TARRANT 1976, 372 ss.

⁸⁰ Cf. PIGHI 1963, 379. Un intento de reconocer un orden y principio rector en el aparente desorden de tanta variedad de formas fue el que llevó a GIOMINI (1959) a interpretar estos coros polímetros como organizados en torno a la figura básica del reiziano y del docmio, más en concreto, del denominado hipodocmio:

—○—○—○—

carmina de Horacio (los alcaicos endecasílabo y decasílabo, el sáfico y el adonio, el dodecasílabo asclepiadeo, el gliconio, el ferecracio) los que aquí aparecen, enteros o en alguno de sus miembros, tal cual o variados a base de contracciones, resoluciones, adiciones o supresiones silábicas, etc.;⁸¹ versos (y *cola*), además, tratados según el modelo horaciano, es decir, con el mismo grado de normalización en el esquema cuantitativo y de fijación en la articulación interna y en la tipología verbal.

Unos *cola* claramente delimitados y sólidamente estructurados gracias a unas estructuras verbales y silábico-acentuales prácticamente fijas, todo lo cual les había ido aportando autonomía progresiva y vida propia como para independizarse de los períodos en cuyo seno se consolidaron. Es más, en cierto modo, el propio tratamiento que hace Séneca de dichos materiales en estos coros polimétricos es, de suyo, consecuencia de dicho proceso de normalización que había culminado en Horacio;⁸² los *cola* que Séneca “libera”, otorgándoles plena autonomía en su afán de *procreatio metrorum*, no habrían podido ser “liberados” sin dicha normalización y fijación previa; la versificación de Séneca es sintomática de dicho proceso de fijación, un paso más en dicho proceso, que luego continuará siendo decisivo para la versificación, cuantitativa y no cuantitativa, latina e incluso romance.⁸³

3.2.3.2. Aunque no se puede descartar el posible influjo de determinadas doctrinas métricas, la estructura métrica de estos coros polimétricos hay que entenderla dentro de este proceso evolutivo de la versificación latina, que precisamente en estos versos parece mostrarse bastante avanzado: lo verbal, lo silábico-acentual tiene aquí ya tanta fuerza que parece incluso entrar en competencia con lo meramente cuantitativo o silábico-cuantitativo. En este sentido, aunque con una interpretación de los hechos en cierto modo distinta a la que yo

⁸¹ Cf., por ejemplo, MARX 1932, 35 ss.; PIGHI 1963; 1968, 493 ss.

⁸² Cf. HEINZE 1918; LUQUE 1978.

⁸³ Cf. LUQUE 1978; 1999.

propongo, hablaba en su día Pighi⁸⁴ de una “versificazione di frase”, en la cual “el efecto rítmico resulta de la sucesión, emparejamiento, reagrupamiento de bloques silábicos, cuya figura métrica es inoperante”. Yo no llegaría a tanto; creo que no se puede negar la naturaleza cuantitativa (o silábico-cuantitativa) de las formas métricas que Séneca presenta en estos coros polimétricos; pero tampoco se puede negar que es tal el grado de consolidación de ciertos rasgos propios, sobre todo, del nivel de la *composición*, que han llegado a constituir una especie de segunda naturaleza. Era algo, que, como creo haber demostrado hace tiempo, ya ocurría en los versos de Horacio y que aquí muestra de forma descarnada sus efectos; efectos que, como también expliqué en su día, iban a ser decisivos para la posterior versificación latina. La preferencia dentro de unos *cola* relativamente cortos por unas determinadas estructuras de tipología verbal, con la consiguiente fijación de unos patrones silábico-accentuales, empezó siendo en la versificación cuantitativa o silábico-cuantitativa un fenómeno del nivel de la *composición*;⁸⁵ algo, por tanto, no pertinente en el nivel de la *forma métrica*, que se basaba en la cantidad silábica. Pero poco a poco dichos fenómenos fueron cobrando relevancia y llegarían a alcanzar la fuerza suficiente para ofrecer a los versos un nuevo soporte rítmico-métrico, de naturaleza silábico-accentual, a medida que en la estructura prosódica de la lengua latina se fueron difuminando las diferencias de cantidad.

No se puede decir que éste sea ya el caso de los coros polimétricos de Séneca, que, como he dicho, se integran sin duda en una versificación claramente cuantitativa. Pero en ellos la fijación de unas estructuras verbales y silábico-cuantitativas del plano de la *composición* ha llegado a tal extremo que, como he dicho, parece competir e incluso imponerse por encima de los esquemas cuantitativos, que, sin duda, siguen siendo los pertinentes.

⁸⁴ PIGHI 1963, 387 ss.

⁸⁵ Condicionado y, a la larga, promovido en buena medida por la propia estructura prosódica de las palabras latinas.

3.2.3.3. Mas no es mi intención en este momento entrar a fondo en tan espinosas cuestiones; me limito por ahora a la mera constatación de una realidad: el hecho de que en estos cuatro coros, frente a una mezcla heterogénea de materiales versificatorios (de formas métricas cuantitativas, de esquemas cuantitativos o silábico-cuantitativos) sin aparente relación entre sí, parece apreciarse una repetición reiterada de determinados patrones silábico-accentuales.

Semejante "regularidad" acentual no sorprende tratándose como se trata de materiales fundamentalmente eólicos;⁸⁶ pero el caso es que, como ocurre sobre todo en *Oed.* 403 ss., junto a estas formas eólicas se emplean otras de tipo o de ascendencia jonia (por tanto, en principio, no isosilábicas) en las que también se observa una regularización silábico-accentual parecida; en efecto, a lo largo de todo el pasaje coral se aprecia la repetición de unos determinados esquemas silábico-accentuales, que no se limitan a los versos eólicos, sino que se extienden también a los dactílicos y a los anapésticos, con lo cual toda la pieza cobra una cierta uniformidad silábico-accentual al margen de, o por encima de, la multiforme variedad de los patrones cuantitativos. Y dichos patrones silábico-accentuales no son otros que los que antes he dejado definidos.

3.2.3.4. Estos son, pues, los materiales silábico-cuantitativos y silábico-accentuales con que se opera en estos *cantica*. Mas, como empecé diciendo, la novedad aquí, como en casi todos los cantos senecanos, no radica sólo en las formas versuales, sino que alcanzaba, sobre todo, a la organización de dichas formas en unidades mayores.

Se puede, en efecto, reconocer en estos *cantica* y en los demás, como de hecho se viene haciendo desde Leo, una macroorganización de base semántico-sintáctica. Se puede asimismo, como acabamos de hacer en los cantos anapésticos, comprobar aquí la fuerza articuladora del fraseo. Pero se puede además apreciar una microorganización que se manifiesta en dos planos: por una lado,

⁸⁶ LUQUE 1978, en especial 429 ss.

en las relaciones estructurales (o, si se prefiere, genéticas) de las formas silábico-cuantitativas unas con otras; de las tradicionales⁸⁷ y de las nuevas, entre sí y con las tradicionales. Pero además de estas relaciones, que, como digo, se mantienen vivas y ejercen sin duda su efecto en la articulación general de estos *cantica* polimétricos, hay en ellos otro vínculo articulador: el que se establece sobre la base de los patrones silábico-acentuales; un vínculo que, como acabo de esbozar, es tanto más fuerte cuanto que dichos patrones son más uniformes que los cuantitativos o silábico-cuantitativos. En virtud de dichos patrones, un adonio resulta, de suyo, equivalente a un SAPH1 y a un ALC1 e incluso a un AN1m y se conjuga con ellos y establece con ellos lazos de relación que no dejan de hacerse sentir en la articulación general del canto. Y algo similar ocurre entre los endecasílabos sáficos y esos nuevos endecasílabos constituidos a base de ALC1 y SAPH2 o entre el ASCL2 y el ALC2, que comparten además el esquema cuantitativo.

4. He aquí, pues, brevemente sugeridas, unas posibles claves para comprender la versificación de Séneca: unas formas métricas progresivamente fijadas y estereotipadas y a su lado una doctrina métrica progresivamente anquilosada y desvirtuada, cada vez más lejos de lo que fue su originaria base rítmico-musical; quizás también por parte del poeta un conocimiento más o menos superficial y libresco tanto de aquellas formas versuales como de estas doctrinas métricas.

Sin duda alguna, detrás de las formas senecanas y del tratamiento que hace de las mismas en el plano de los “esquemas” o de la “composición” se halla la evolución natural de los versos, los versos y *cola* reales de la versificación latina. Una evolución natural que se halla asimismo detrás de la “*procreatio*” de formas

⁸⁷ Séneca, en efecto, en la articulación de estos *cantica* no pierde nunca de vista los lazos estructurales y funcionales que unen, por ejemplo, al sáfico con el adonio, o al sáfico con el aristofanio, o al asclepiadeo con el gliconio y el ferecracio; no olvida tampoco los vínculos existentes entre el endecasílabo alcaico y el dodecasílabo asclepiadeo.

como en el plano de la *composición* (tipología verbal): el endecasílabo sáfico (y con él el adonio o incluso el aristofanio) y el dodecasílabo asclepiadeo (con el que se hallan emparentados estructural y funcionalmente el gliconio y el ferecracio); son las dos formas a las que recurre con particular frecuencia en series estíquicas más o menos largas;⁹¹ todas las demás, incluido el endecasílabo alcaico, tan emblemático de la lírica de Horacio, se reducen a meras apariciones esporádicas en los coros de *Edipo* y *Agamenón*, mezcladas con una variopinta serie de formas, muchas de ellas nuevas, entre las cuales tienen también una presencia notable el sáfico y el asclepiadeo.

Esta selección y preferencia no me parece que fueran arbitrarias, ni fruto exclusivamente de una formación métrica rudimentaria.⁹² Tampoco se debe, creo yo, exclusivamente a posibles valores o efectos éticos del sáfico y del asclepiadeo que los hicieran más apropiados para la expresión de determinados contenidos o afectos,⁹³ ni obedece simplemente a una especie de predestinación del alcaico para un empleo exclusivamente estrófico que lo dejara inhabilitado para el uso estíquico que Séneca parece preferir.⁹⁴

La selección de formas métricas horacianas que se produce en Séneca es, a mi entender, una selección natural, impuesta por la normalización progresiva de dichas formas: máxima en el sáfico, grande en el asclepiadeo, considerable en el gliconio, mínima en el alcaico. Así lo demuestra con creces la evolución de dichas formas en la posterior versificación lírica latina, en la que llegaron a dominar sobre todas las demás el asclepiadeo y el sáfico, éste último desbancando incluso al falecio de su puesto de “endecasílabo” por antonomasia.⁹⁵

Entre dicha versificación imperial de épocas más avanzadas y la versificación de Horacio, la de Séneca se ofrece como una

⁹¹ A ellas hay que añadir la variante de gliconio con segunda sílaba breve, de ascendencia, al parecer, catuliana.

⁹² LEO 1878, 135 ss.

⁹³ MARX 1932, 16 s.

⁹⁴ MARX 1932, 22 ss.

⁹⁵ Cf. LUQUE 1999, 1999b.

etapa intermedia, como un paso adelante en un largo proceso evolutivo. Una nueva etapa que, lógicamente, viene además caracterizada por los rasgos de la propia persona del autor: la versificación de Séneca no es sólo un anuncio de la de los *nove-lli* y de la de siglos sucesivos; no es sólo una versificación post-horaciana; es, ante todo, una versificación senecana y, como tal, exuberante, “excesiva”; al igual que otros recursos de su expresión poética, como la compleja maquinaria retórica o el abigarrado aparato mitológico, la forma métrica del teatro de Séneca, sobre todo, la que discurre fuera del cauce de los *diuerbia*, fluye en torrente y se precipita a veces en cascada; una vez más frente a la medida clásica del Venusino, la desmesura “barroca” del Cordobés.⁹⁶

BIBLIOGRAFIA MENCIONADA

- AX, W., 1986: “*Quatripartita ratio*: Bemerkungen zur Geschichte eines aktuellen Kategoriensystems (*adiectio-detractio-transmutatio-immutatio*)”, in *The History of Linguistics in the Classical Period*, ed. by D.J. TAYLOR, *Historiographia lingüística* 13, 2-3 (1986), 191-214.
- BUSSFELD, B., 1935: *Die polymetrischen Chorlieder in Senecas Oedipus und Agamemnon*, Inaug.-Diss. Münster 1933 (Bochum).
- CARANDE HERRERO, R., 1991: “Métrica”, in *Lucio Anneo Séneca. Medea*, ed., trad. B. SEGURA (Sevilla), 129-139.
- CARANDE HERRERO, R., 1993: “Métrica”, in *Lucio Anneo Séneca. Las Troyanas*, ed., trad., notas de B. SEGURA (Sevilla), 141-166.
- CARANDE HERRERO, R., 1994: “Métrica”, in *Lucio Anneo Séneca. Fedra*, (Sevilla), 47-72.
- CARANDE HERRERO, R., 1997: “Tradición e innovación en los versos de Séneca”, in *Séneca dos mil años después*, ed. M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (Córdoba 1997), 481-488.
- CARANDE HERRERO, R., 1998: “Les vers horatiens de Sénèque”, in *Pallas* 49 (1998), 111-119.

⁹⁶ Mis colegas y amigos los profesores Fuentes Moreno y Díaz y Díaz, de la Universidad de Granada, y Carande Herrero, de la de Sevilla, han tenido a bien leer y corregir el original de este trabajo.

- CHRIST, W., 1868: "Die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Überlieferung", *Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften* 1 (1868), 1-44.
- CHRIST, W., 1879: *Metrik der Griechen und Römer*, 2. Aufl. (Leipzig).
- COLE, Th., 1988: *Epipele. Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric* (Cambridge, Mass./London).
- CONSRUCH, M., 1890: *De veterum perì ποιημάτων doctrina* (Vratislaviae).
- DAHLMANN, H., 1935: "Varro", in *RE Suppl.-Bd. VI* (1935), 1172-1277.
- DELLA CORTE, F., 1963: "Varrone metricista", in *Varron, Entretiens sur l'Antiquité classique IX* (Vandoeuvres-Genève 1963), 143-172.
- ENCUENTRA ORTEGA, A., 1997: "Séneca, poeta hexamétrico", in *Séneca dos mil años después*, ed. por M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (Córdoba 1997), 489-501.
- FITCH, J.G., 1981: "Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307.
- FITCH, J.G., 1987: *Seneca's Anapaests. Metre, Colometry, Text and Artistry in the Anapaests of Seneca's Tragedies* (Atlanta, Georgia).
- GENTILI, B., 1950: *Metrica graeca arcaica* (Messina-Firenze).
- GIOMINI, R., 1959: *De canticis polymetris in Agamemnone et Oedipode Annaeanis* (Roma).
- GRENFELL, B.P.-HUNT, A.S. (Eds.), 1899: *The Oxyrhynchus Papyri II* (London).
- HAVET, L., 1895: "De re metrica in Phaedri senariis", in *Phaedri Augusti liberti Fabulae Aesopiae, recensuit...* (Paris), 147-224.
- HEINZE, R., 1918: *Die lyrischen Verse des Horaz* (Leipzig).
- HILTBRUNNER, O., 1985: "Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975", in *ANRW II* 32, 2 (Berlin-New York), 969-1051.
- HOCHE, N., 1862: *Die Metra des Tragikers Seneca* (Diss. Halle).
- KIESSLING, A., 1881: "Zu augusteischen Dichtern. Horatius", in *Philologische Untersuchungen*, hrsg. v. A. KIESSLING und U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, II (Berlin), 48-119.
- KIESSLING, A., 1884: *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, erklärt von A. KIESSLING (Berlin), VII-XXVIII.
- LEO, Fr., 1878: *L. Annaei Senecae Tragoediae*, vol. I: *De Senecae tragoediis observationes criticae* (Berlin).
- LEO, Fr., 1879: *L. Annaei Senecae Tragoediae*, vol. II (Berlin).

- LEO, Fr., 1889: "Die beiden metrischen Systeme des Alterthums", in *Hermes* 24 (1889), 280-301.
- LEO, Fr., 1897: "Die Composition der Chorlieder Senecas", in *RhM* 52 (1897), 509-518.
- LEO, Fr., 1897b: "Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik", *Abhandlungen der Gött.Gesellschaft der Wiss., Phil.-hist. Kl., N.F.* 1,7.
- LEO, Fr., 1899: "Ein metrisches Fragment aus Oxyrhynchos", *Nachrichten der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Kl.* 1899,4, 495-507.
- LEONHARDT, J., 1889: *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance* (Göttingen).
- LEONHARDT, J., 1989b: "Die beiden metrischen Systeme des Altertums", in *Hermes* 117 (1989), 43-62.
- LUQUE MORENO, J., 1974: "Sobre los coros polímetros de Séneca", in *RSEL* 4/1 (1974), 249-250.
- LUQUE MORENO, J., 1978: *Evolución acentual de los versos eólicos en latín* (Granada).
- LUQUE MORENO, J., 1984: "Niveles de análisis en el lenguaje versificado", in *Athlon. Saturata grammatica in honorem F.R.Adrados*, I (Madrid), 287-299.
- LUQUE MORENO, J., 1984b: "Sistema y realización en la métrica. Bases antiguas de una doctrina moderna", in *Emerita* 52 (1984), 33-50.
- LUQUE MORENO, J., 1987: *Scriptores Latini de re metrica*, I: *Presentación* (Granada).
- LUQUE MORENO, J., 1995: *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas* (Granada).
- LUQUE MORENO, J., 1997: "Séneca musicus", in *Seneca dos mil años después*, ed. por M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (Córdoba), 77-115.
- LUQUE MORENO, J., 1999: "Caesura, colon, carmen, melos", in *Estudios de métrica latina*, ed. por J. LUQUE MORENO — P.R. DÍAZ Y DÍAZ (Granada), 519-538.
- LUQUE MORENO, J., 1999b: "La herencia de la versificación latina clásica. Bases para su estudio", in *El mundo mediterráneo (siglos III-VII)*, Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos, Sevilla 12-15 de abril de 1994 (Madrid), 133-160.
- LUQUE MORENO, J., 1999c: "La herencia de la versificación latina clásica. Factores y líneas generales", in *Estudios de prosodia y*

- métrica latina tardía y medieval*, ed. por J. SOLANA PUJALTE (Córdoba), 13-31.
- LUQUE MORENO, J., 2002: "Aftonio y la articulación de los versos latinos", in *Florentia Iliberritana* 13 (2002), 103-115.
- LUQUE MORENO, J., 2003: "*De tome sive incisione versuum*: Aftonio y las cesuras del hexámetro": Próxima aparición en la Universidad de Salerno (Italia).
- LUQUE MORENO, J., 2003b: "Articulación métrica y articulación sintáctica. Los versos del teatro de Séneca", in *Florentia Iliberritana* 14 (2003), en prensa.
- MARINA SÁEZ, R.M., 1997: "Estructuras métrico-verbales en los dímetros anapésticos de Séneca", in *Seneca dos mil años después*, ed. por M. RODRÍGUEZ-PANTOJA (Córdoba), 503-510.
- MARX, W., 1932: *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Inaug.-Diss. Heidelberg 1928 (Köln).
- MORALEJO, J.L., 1999: "Horacio y sus modelos métricos. Datos para un balance", in *Estudios de métrica latina*, ed. por J. LUQUE MORENO — P.R. DÍAZ Y DÍAZ (Granada), II 673-685.
- MORICCA, U. (ed.), 1949: *Hercules furens, Troades, Phoenissae; Thyestes, Phaedra*.
- MÜNSCHER, K., 1922: *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit*, Philologus Suppl.-Bd. 16,1 (Leipzig).
- PALUMBO STRACCA, B.M., 1979: *La teoria antica degli asinarteti* (Roma), App.I: "Le teorie metriche nell'antichità: metri prototipi, epiploce, derivatio", 89-103.
- PIGHI, G.B., 1963: "Seneca metrico", in *RFIC* 91 (1963), 170-181.
- PIGHI, G.B., 1968: *La metrica latina* (Torino).
- PRETAGOSTINI, R., 1993: "Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale", in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA, D. LANZA (Roma), I 2, 369-391.
- ROBERT, C., 1890: *Aus der Anomia* (Berlin).
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (ed.), 1997: *Seneca dos mil años después*, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento (Córdoba).
- SCHULTZ, G., 1887: "Über das Capitel de versuum generibus bei Diomedes p. 506 ff. K.", in *Hermes* 22 (1887), 260-281.
- SCHULTZ, G., 1890: "Die Metrik des Philoxenus", in ROBERT 1890, 47-60.

- SCHULTZ, G., 1900: "Beiträge zur Theorie der antiken Metrik", in *Hermes* 35 (1900), 308-325.
- SOUBIRAN, J., 1988: *Essai sur la versification dramatique des Romains* (Paris).
- SOUBIRAN, J., 1991: "Sénèque prosateur et poète: convergences métriques", in *Sénèque et la prose latine*, Entretiens sur l'Antiquité Classique 36 (Vandoeuvres-Genève 1991), 347-384.
- SPIKA, J., 1890: *De imitatione Horatiana in Senecae canticis chori* (Progr. Staatsgymn. Wien).
- STEINMETZ, P., 1970: "Ein metrisches Experiment Senecas", in *MH* 27 (1970), 97-103.
- STRZELECKI, W., 1935: "De Horatio rei metricae Prudentianae auctore", in *Commentationes Horatianae* (Cracoviae), I 38 ss.
- STRZELECKI, W., 1938: *De Senecae trimetro iambico quaestiones selectae* (Kraków).
- STRZELECKI, W., 1951: "De polymetris Senecae canticis quaestiones", in *Eos* 45 (1951), 93-107.
- STRZELECKI, W., 1952: "De re metrica tragicorum Romanorum quaestiones", Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego (Travaux de la Soc. des Sciences et Lettres de Wrocław), ser. A 41, Tragica I (Wrocław), 41-66.
- STRZELECKI, W., 1953: "Quaestiones tragicae", in *Eos* 46 (1952/1953), 107-119.
- STRZELECKI, W., 1954: "De septenariis anapaesticis. De peculiari quodam tragicorum Romanorum versu", Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego (Travaux de la Soc. des Sciences et Lettres de Wrocław), ser. A 54, Tragica II (Wrocław), 89-113.
- STRZELECKI, W., 1960: Recensión de GIOMINI 1959, in *Gnomon* 32 (1960), 747-750.
- STRZELECKI, W., 1963: "De rei metricae Annaeanae origine quaestiones", in *Eos* 53 (1963), 157-170.
- TARRANT, R.J. (Ed.), 1976: *Seneca. Agamemnon*, edited with a commentary (Cambridge).
- USENER, H., 1892: "Ein altes Lehrgebäude der Philologie", Sitzungsberichte der königl. bayer. Akad. der Wiss., Philos.-philol. und hist. Kl., 1892, 4, 582-648 (= *Kleine Schriften* II [Leipzig-Berlin 1913], 265-314).
- WEST, M.L., 1992: *Ancient Greek Musik* (Oxford).

WESTPHAL, R., 1867: A. ROSSBACH — R. WESTPHAL, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, I (Leipzig, 2ª edición).

WILAMOWITZ, U. VON, 1921: *Griechische Verskunst* (Berlin).

ZWIERLEIN, O., 1983: *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas* (Mainz).

ZWIERLEIN, O. (Ed.), 1986: *L. Annaei Senecae Tragoediae* (Oxonii).

DISCUSSION

J. Dangel: Cette "somme" métrique éclaire d'un jour neuf le texte de Sénèque. Intéressante est plus particulièrement, me semble-t-il, cette forte régularisation du schéma et de la structure, visant à restreindre les possibilités formelles. De ces schémas régularisés tant dans le trimètre iambique que dans les mètres éoliens résulte un fort rythme colométrique. Ce rythme varie pourtant selon les combinatoires, qui apparaissent, elles, en revanche, multiples.

Peut-on alors penser que le mètre parlé (ia⁶) admettait, selon sa mise en oeuvre, des dictionnements différenciés: 1) diction proche d'une prose rythmée, si bien que l'on comprend, comme l'a montré J. Soubiran, qu'il y ait des éléments métriques communs entre la prose et la poésie de Sénèque; 2) diction chantée, capable de s'échelonner du récitatif déclamé (même dans un trimètre iambique "émotionnel") au plain-chant en dégradés multiples?

Pourrait-on ainsi parler de véritables récitals vocaux et chantés dans ces séquences de grande longueur? De polymétrie polyphonique, comme dans *Oed.* 405-508? Dans cette *Ode à Bacchus* alternent ainsi polymétrie, saphiques, hexamètres, anapestes, hexamètres, tétramètres dactyliques lyriques, hexamètres, polymétrie, hexamètres.

J. Luque Moreno: La proximidad entre este tipo de dicción versificada y la prosa métrica es innegable; pero entre ambas hay diferencias evidentes, empezando por el hecho de que en la prosa métrica los patrones rítmico-métricos se hallan sometidos por completo a la articulación sintáctica; en el verso, en cambio, no se llega aquí nunca a este sometimiento, por más que, como he tratado de demostrar, tanto las unidades de articulación semántico-sintáctica como las palabras condicionen la "composición", los "esquemas" (e incluso las "formas") métricas.

En cuanto a la segunda cuestión, es claro, como ya he dicho, que la variedad de formas métricas presupone, aunque sólo sea virtualmente, en el nivel de la “ejecución” todo tipo de grados de “musicalidad” intermedios entre la simple habla y el canto propiamente dicho. En este sentido, *Oed.* 405 ss. y otros pasajes por el estilo presuponen, como usted dice, una secuencia de entidad rítmico-musical compleja y cambiante. Yo, sin embargo, dados los límites que la ocasión impone, me he desentendido de este aspecto y me he centrado sobre todo en la estructura (macro- y microestructura) de este y otros cantos, que, como he dicho, se basa, a mi juicio, no sólo en las formas métricas cuantitativas (hexámetros, anapestos, *polymetra*, etc.), sino también en la sintaxis (fraseo) y en la tipología verbal (patrones silábico-accentuales).

M. Billerbeck: Wie Sie schön gezeigt haben, steht bei Seneca pointierter Stil im Einklang mit der Tendenz zu vereinfachten Formen der Metra (bes. in den Chorliedern). Im Licht von Quintilian, *inst.* 10,1,130 *si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset*, frage ich sehr reduktionistisch: war zuerst das Ei oder das Huhn? Sind die vereinfachten Rhythmen in Senecas Tragödien ein Produkt seines pointierten Stils oder bestimmt die in der claudisch-neronischen Zeit festgestellte generelle Tendenz der Verskunst zu einfacheren Formen letztlich den Ausdruck und den Stil?

J. Luque Moreno: Evidentemente, como usted dice, ante el tipo de fraseo que acabo de describir en los versos de Séneca se puede llegar a plantear la cuestión del “huevo y la gallina”. En mi opinión no es impensable que esa tendencia a las frases cortas que yo he constatado, sobre todo en el trímetro yámbico, venga condicionada hasta cierto punto por el modo general de fraseo propio de Séneca o de la época. En cualquier caso, lo que yo he pretendido poner de manifiesto es el acoplamiento de dicho fraseo a la estructura métrica y, en consecuencia, la entidad semántico-sintáctica que adquieren las unidades rítmico-métricas, en especial los *cola*.

E. Malaspina: Pongo a Lei la stessa domanda che ho posto a Jacqueline Dangel e che tocca direttamente i miei argomenti. Lei ci ha esposto in modo esauriente e preciso la metrica senecana come un tutt'uno, senza fare distinzioni tra dramma e dramma: ha trovato nella Sua schedatura qualche elemento utile a stilare una datazione relativa? I *cantica* polimetrici sono un frutto giovanile o un indizio della maturità dell'autore? Ed infine, come giudica i risultati cronologici cui è giunto J.G. Fitch, "Sensepauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307?

J. Luque Moreno: En mi breve estudio estadístico, que, como ya he dicho, habrá que ampliar para confirmar sus resultados, he tratado de ver siempre posibles diferencias entre drama y drama e incluso entre los dramas y la *Apocolocyntosis*. He encontrado efectivamente algunas, que no he podido exponer aquí *brevitatis gratia*; pueden verse en Luque 2003, especialmente pp.128 ss.

Cuando realicé dicha prueba estadística no conocía el estudio de Fitch que usted me indica, pero luego he podido comprobar que algunas (no todas) de las diferencias entre obras que yo aprecié se orientan en la misma dirección que los datos de su estudio y confirman, hasta cierto punto, los tres grupos que él proponía como posibles etapas en la evolución del fraseo del trímetro de las tragedias consideradas auténticas. Creo, sin embargo, que en este sentido se puede y se debe puntualizar, distinguiendo, por ejemplo, las pausas "fuertes" de las "débiles" o la distribución de unas y otras en los distintos lugares del esquema rítmico-métrico (ante todo en las cesuras penthemímeras y hepthemímeras); de todo ello ofrezco datos en mi trabajo, datos que, como digo, deben, ante todo, ser confirmados mediante muestreos más amplios y fiables.

Tengo en preparación un trabajo donde recojo las peculiaridades métricas o versificatorias (en los distintos niveles: "formas", "esquemas", "composición") que he podido apreciar en cada obra a lo largo de mis estudios sobre este teatro y que

podrían ser usadas como criterios para la delimitación y ordenación interna del corpus trágico senecano.

H. Hine: May I ask a question about your sampling of Seneca's iambic trimeters? In note 51 you have explained that you have used the first hundred trimeters of *Herc.f.* and *Thy.*, and the first fifty of the other plays. This means that in almost every case your sample comes from a prologue speech. You show, very interestingly, that there are significant differences between Seneca and the other writers in their practice in the trimeter, but do you think there could be differences within Seneca, for instance, between monologue and dialogue or between passages of narrative and of argument and of high emotion?

J. Luque Moreno: Mi estudio estadístico ha consistido sólo en una simple prueba indicativa; los resultados a que he llegado deben, como ya he dicho, ser confirmados con estadísticas más amplias y fiables. En mi prueba, buscando la "imparcialidad", he seleccionado siempre, con un criterio meramente aleatorio, los primeros versos de cada tragedia; es evidente que en estudios ulteriores sería de gran interés tratar de ver si, por ejemplo, en el trímetro, hay diferencias entre monólogos y diálogos, entre pasajes expositivos y emotivos, etc., etc.

W. Schubert: Ich glaube, Sie haben mit Ihrem Vortrag und mit Ihren bereits publizierten Studien ein ganz wichtiges Kapitel der Geschichte der lateinischen Metrik geschrieben, beziehungsweise ergänzt. Seneca wird ja sonst in den einschlägigen Abrissen für lateinische Metrik eher als Appendix behandelt; sei es, was seine Sprechverse, sei es, was seine Gesangsverse betrifft, werden diese jeweils als 'Vereinfachungen' der älteren Dramenverse, beziehungsweise der horazischen lyrischen Verse betrachtet. Sie haben gesprochen von einer Tendenz zur Normalisierung, und das heisst doch wohl auch Vereinfachung, die sich darin zeigt, dass die Frequenz unterschiedlicher Versstrukturen und Gliederungsmöglichkeiten ebenso abnimmt wie der

Gebrauch von Lizenzen innerhalb der einzelnen Metren. Sie bringen das in Verbindung mit Ansätzen hierzu bei Horaz und integrieren damit Seneca in einen versgeschichtlichen Prozess. Und dieser Prozess ist es, der mich noch weiter interessiert: kommt dieser Prozess mit Seneca zu einem Stillstand, oder lassen sich hier weitere Verbindungen zu den Dichtern späterer Zeit ziehen? Namentlich Prudentius und Boëthius fallen mir hierzu ein. Greifen diese Dichter (und eventuell auch weitere zwischen Seneca und Prudentius) die Tendenzen auf, die Sie bis Seneca verfolgt haben, oder drehen sie das Rad gleichsam zurück zu einer Komplexität, die vor Seneca bestanden hat?

J. Luque Moreno: Yo he pretendido mostrar que las peculiaridades de la versificación de Séneca (incluida su posible base doctrinal) se pueden explicar dentro del proceso evolutivo de la versificación cuantitativa en lengua latina. Las características de la versificación de estos dramas ("composición", "esquemas" e incluso "formas") no se entienden, a mi juicio, sin tener en cuenta la anterior versificación latina. Del mismo modo, dicha versificación senecana es un claro indicio del grado de evolución alcanzado por la métrica y la prosodia latina en época de Nerón y es también, como ya he dicho en mi exposición, una referencia necesaria para entender la versificación latina posterior, la cuantitativa e incluso la acentual de épocas más avanzadas.

Ahora bien, en esta posterior versificación latina, como he indicado en alguna otra ocasión, una vez que se pierde la pertinencia lingüística de la cantidad, hay que distinguir claramente entre una versificación verdaderamente viva, continuadora y heredera directa de la de épocas anteriores, y la versificación cuantitativa "artificial" a la que con mayor o menor acierto siguen acudiendo los poetas.

W.-L. Liebermann: Bei Seneca ist eine auffällige Kombination von Kürze und Redundanz zu beobachten. Das kann man konstatieren und es zu anderen Autoren wie z.B. Ovid in Beziehung setzen. Man wird sich aber auch nach der Funktion fragen müssen. Das Stilideal der Kürze (vgl. bereits Kallimachos),

das in der europäischen Literatur eine grosse Rolle gespielt hat, ist bei Horaz (neben seiner in platonisch-sokratischer Tradition stehenden Funktion als Kriterium der Wahrheit bzw. der Aufrichtigkeit) als 'pragmatische' Kategorie im Sinne der Wirkung, genauer: im Sinne der Verständlichkeit zu interpretieren. Ist das auf Seneca übertragbar? Und weiter: Wie verhält sich dazu die Redundanz? Oder handelt es sich bei der Kombination der beiden Stilerscheinungen etwa nur um ein 'manieristisches' Phänomen?

Sie betonen einerseits den metrischen Systemzwang, der bis zur Vereinfachung führt, andererseits die individuelle Kreativität des Autors. Das sind konkurrierende Grundkonzeptionen, deren Verträglichkeit nicht ohne weiteres einsichtig ist.

J. Luque Moreno: La expresión sintáctica a base de frases breves y sentenciosas tiene evidentemente en Séneca con frecuencia una función impresiva y responde al deseo de marcar claramente unos contenidos esenciales; en este sentido, la concisión, la *brevitas*, y la redundancia no están reñidas entre sí, ambas pueden servir a un mismo fin. Efectivamente, la combinación de ambos recursos da lugar a esa especie de "manierismo" del que usted habla.

La aparente contradicción que, según usted, parecería darse, de acuerdo con mi exposición, en la versificación de Séneca entre la tendencia a la uniformidad, de un lado, y la creatividad, de otro lado, es sólo aparente: recuerde usted que yo he hablado de una tendencia a la uniformidad en el nivel de los "esquemas" métricos (de las posibles variantes de cada "forma") y en el plano de la "composición" (en el empleo de materiales lingüísticos: palabras, frases, etc.). Esto no contradice en absoluto el otro aspecto, el de la creación de nuevas "formas" métricas; es a ello a lo que me refiero cuando hablo de *procreatio metrorum*.

M. Billerbeck: Würden sie der Auffassung zustimmen, dass man in Senecas Tragödienstil auch ein kompensatorisches "Element" ausmachen kann? Die Kurzsätze (rhythmischer

Aspekt) werden durch die Abundanz des Ausdrucks (rhetorisch-stilistischer Aspekt) ausgeglichen.

J. Luque Moreno: Mi impresión es también ésa; es más, creo que en la expresión lingüística de las tragedias de Séneca ambos elementos se compensan mutuamente: las breves unidades semántico-sintácticas (y métricas) vienen con frecuencia reforzadas, remarcadas, a base de todo tipo de recursos retóricos.

E.A. Schmidt: Sie haben gezeigt, wie sich innerhalb der metrischen Organisation sowohl der Chöre wie der Repliken die Sprache in ihrem Eigenrecht durchsetzt, im akzentuierenden Wortrhythmus und in den syntaktischen Einheiten. Zum letzteren frage ich: Bedeutet das, dass die Verseinschnitte ihren Charakter verändern und also auch nur dort angenommen werden dürfen, wo zugleich syntaktisch gliedernde Funktion (Kolon-*grenze*) vorliegt?

J. Luque Moreno: Creo que no del todo: yo he hablado de un fuerte condicionamiento de las articulaciones métricas por parte de las articulaciones sintácticas; esto, sin embargo, no quiere decir que dichas articulaciones métricas (los *cola* del trímetro, por ejemplo) se hallen completamente subordinadas a la sintaxis.

VI

ERMANNO MALASPINA

PENSIERO POLITICO ED ESPERIENZA STORICA NELLE TRAGEDIE DI SENECA*

Italo Lana in memoriam

1. *Posizione del problema*

Nella sterminata bibliografia senecana¹ il tema della politica nelle tragedie risulta aver suscitato reazioni contrastanti. Da una parte, infatti (cf. par. 3.5.), molto si è discusso — e si discute oggi — sulla possibilità di scorgere nel *corpus* tragico allusioni ad avvenimenti storico-politici contemporanei a Seneca, anche allo scopo di trarne spunti utili alla datazione dei singoli drammi; in parallelo, molto studiati sono anche i *topoi* (più etici che politici, tuttavia) relativi al potere, ai vizi dei regnanti ed ai contrapposti inviti al $\lambda\acute{\alpha}\theta\epsilon$ $\beta\acute{\iota}\omega\sigma\alpha\varsigma$ di molti cori e di alcuni personaggi, nonché, a livello più letterario, le implicazioni estetiche e metateatrali dell'agire tirannico.

* Ringrazio M. Paschoud e gli altri partecipanti all'*Entretien* per i consigli, le riflessioni e per la proficua discussione sul mio *exposé*: chi abbia partecipato ad un *Entretien* sa quale profitto scientifico si trae da una settimana di *contubernium* alla Chandoleine. Ho contratto un forte debito di riconoscenza anche nei confronti di Giuseppe Aricò, Giovanna Garbarino e Raffaella Tabacco, nonché dell'amico Andrea Balbo. Esclusivamente su di me ricade la responsabilità di ogni inesattezza ed omissione residua.

¹ Per l'inquadramento bibliografico generale cf. LANA MALASPINA 2005.

Non esiste invece, almeno a mia conoscenza, alcuna ricerca dedicata *ex professo* al pensiero politico delle tragedie — *et pour cause*, si sarebbe subito tentati di chiosare. La tragedia, infatti, non appare un genere adatto per esporre posizioni teoriche, che in modo più chiaro e diretto possono essere espresse in un trattato (come il *De clementia* insegna); in secondo luogo, quand'anche un autore antico avesse voluto proporre le proprie idee in una tragedia, il peso della tradizione e dei modelli, la presenza reiterata di scene di genere, con tutto l'armamentario di *sententiae* stereotipate,² l'intervento di diversi personaggi, ciascuno con la sua 'voce' e con la sua ben precisa funzione drammaturgica,³ infine la necessità di far procedere l'azione nel rispetto della coerenza interna del *plot* rendono assai arduo per il lettore/spettatore districare, tra le varie voci sceniche, quella — o quelle — dietro cui si nasconderebbe l'autore. Anche l'asistematicità riconosciuta unanimemente alle opinioni teoretiche di Seneca, l'abbandono e la rioccupazione nel corso degli anni delle medesime posizioni di principio e la consumata abilità retorico-dialettica, per non dire cavilloso-sofistica, hanno ostacolato ed ostacolano il riconoscimento e la riduzione ad unità del 'pensiero autentico di Seneca', persino in testi molto più speculativi delle tragedie e per tematiche (forse) più ricche di quelle politiche.

Pour cause, si diceva, dunque. Eppure, queste medesime obiezioni di principio si potrebbero muovere contro lo studio

² "Die Schwierigkeiten, Senecas gedankliche Konzeption in der Gestaltung seiner Tragödien exakt zu erfassen, erwachsen vor allem aus der Tatsache, daß in seinen dichterischen Werken popularphilosophische Vorstellungen und traditionell-poetisches Gedankengut in einem Maße dominieren, daß zuweilen die eigentliche Thematik nicht nur zugedeckt, sondern sogar durch Widersprüche belastet wird" (LEFÈVRE 1966, 484: la riflessione, si badi, non è dedicata al pensiero politico ma al giudizio etico delle tragedie; cf. anche n.66).

³ In tutt'altro ambito si colloca il teatro 'a tesi', quello cioè in cui l'autore mostra in un personaggio (o magari nel coro) quale sia la 'morale' che egli vuole gli spettatori traggano dalla vicenda (si pensi, per restare nel mondo classico, alle commedie di Terenzio). Il gran numero di interpretazioni divergenti e spesso incompatibili che nel corso degli anni gli studiosi hanno formulato a proposito delle tragedie dimostra al di là di ogni dubbio che quello di Seneca non fu e non volle essere un teatro 'a tesi' (cf. MAZZOLI 1987, 105-106).

sistematico di tutti gli altri aspetti teoretici⁴ in Seneca tragico, ma non per questo gli studiosi si sono mai sentiti in dovere di astenersi dall'investigare i presupposti stoici o la teoria degli affetti, le conoscenze geografiche o persino la dottrina astronomica nelle tragedie. Io penso che non esiste ragione per non considerare il pensiero politico alla stregua delle altre tematiche ideologiche del *corpus* e per non dedicare ad esso un'indagine quanto più possibile sistematica: se anche, per ipotesi, essa non producesse risultati originali ed innovativi, colmerebbe comunque un vuoto oggettivo nella storia degli studi.

Ciò non significa, tuttavia, che le obiezioni testé formulate possano considerarsi superate: la perdurante assenza di un quadro interpretativo condiviso per lo sfondo ideologico delle tragedie, le letture spesso antitetiche di molti personaggi (si pensi ad Ercole), il dissenso sul ruolo della filosofia stoica, sul fine dei singoli drammi e sul senso dell'attività drammaturgica in sé dipendono in certa parte, a mio avviso, proprio dalle difficoltà oggettive sintetizzate nelle obiezioni di cui sopra. Per evitare di contribuire più alla confusione che al progresso degli studi, risulta per me metodologicamente basilare non solo impostare la ricerca in modo *globale*,⁵ ma anche tenere i risultati oggettivi ottenibili con una semplice e rigorosa lettura comparata del materiale distinti dalle interpretazioni che su di essi si possono avanzare.

Per il medesimo motivo, mi limiterò alle prime otto tragedie, escludendo non solo la certamente non-senecana *Octavia*, ma anche il dibattuto *Oetaeus*: intendo qui raccordare riflessione politica e storia, teoresi ed azione pratica in Seneca tragico, cercando di ricostruirne i capisaldi ideologici e di farli interagire con i dati storici, passando ad un raffronto con il pensiero

⁴ Argomenti che, al pari del pensiero politico, per il loro peso nell'interpretazione complessiva delle tragedie e di Seneca non possono essere affrontati prescindendo dalla 'pre-comprensione' dello studioso (nel senso di *Vor-Verständnis*, cf. p.56) e dai rischi del circolo ermeneutico.

⁵ Cf. MALASPINA 2001a, 5-6: per ragioni di tempo e di spazio in alcuni passaggi di questa ricerca ho dovuto far riferimento ai risultati di ricerche altrui (part. 3.5., 4.1. e 4.3.), oltre che mie (par. 4.2.).

politico delle opere in prosa (in particolare il *De clementia*) e con l'effettiva azione di Seneca alla guida dell'impero.⁶

2. Il metodo scelto

La schedatura del materiale, punto di partenza obbligato della ricerca, porta già ad alcuni risultati: in primo luogo la frequenza assai alta, in senso assoluto e relativo,⁷ dei termini denotativi del potere, come *regnum/regno* (ben 200 volte), *rex* (82), *regius/regia* (61), *imperium/impero* (50),⁸ *sceptrum* (47), *rector* (15), *tyrannus* (13), *regina* (12), *solium* ed *aula* (8), di contro alla altrettanto significativa assenza di un termine chiave della propaganda politica senecana nel *quinquennium Neronis*, ovvero *clementia*.⁹ La somma di tali termini porta al cospicuo risultato di un'occorrenza ogni 18 versi circa negli 8679 vv. (secondo Zwierlein) delle otto tragedie.

Tale alta frequenza è a ben vedere quasi un fatto obbligato: essendo la tragedia *μίμησις σπουδαίων* (Arist. *po.* 5, 1449 b 10),

⁶ Non sarà invece trattato *ex professo* il versante più letterario della 'estetica della tirannia', sia per oggettivi limiti di spazio, sia perché esso è già stato brillantemente affrontato (penso, ad esempio, a PICONE 1984 e SCHIESARO 2003), sia soprattutto perché, proprio in quanto problema letterario, esso si pone in un ambito diverso rispetto a quelli qui affrontati.

⁷ Per avere un punto di riferimento, si pensi che *ira* ha 92 attestazioni, *poena* 74, *furor* 57. I dati numerici assoluti sono quelli del CD-Rom del *PHI* (testo Zwierlein), non identici a quelli forniti dal CD-Rom della *BTL*, che si basa sul testo Peiper-Richter, da cui dipende anche la concordanza R. BUSA-A. ZAMPOLLI (Hildesheim/New York 1975), che, anzi, ha costituito la base informatica della *BTL*.

⁸ Di cui una trentina nel senso di 'regno/regnare' o 'potere', il resto come 'ordine/ordinare', 'prescrizione'. Assente dal *corpus*, invece, oltre ad *imperator*, anche *princeps*. Altri termini solo in alcuni casi assumono valore politico, come *dominator* (4 occorrenze su 5) e *regimen* (solo *Ag.* 705); riferito solo agli dei è *regnator* (cf. BILLERBECK 1988, 11).

⁹ Cf. par. 5.2.; l'assenza di *clēmēnti-* non ha alcuna ragione metrica: *clemēnter* è in *Oed.* 281, nel senso, forse etimologicamente originale, di 'inclinato', 'con dolce pendio', mentre *clementia* è attestata in *Oct.* 442; 835. Assente anche *miser ricordia*, ricorre *miser cors* in *Tro.* 329-30, oltre che in *Herc. O.* 361; 1305.

essa è per tradizione ambientata in un contesto politico in cui la monarchia è l'unica forma di governo esistente ed in cui i personaggi si costituiscono tutti da subito secondo la polarizzazione re-suddito: i protagonisti di Seneca sono tutti re (o lo sono stati in passato), quando non sono parenti di re.¹⁰ Così, *regnum* ed *imperium* finiscono spesso per essere usati come meri sinonimi di *patria*, *regio*, *tellus*: per questa ragione una cospicua parte delle occorrenze sopra citate non reca contributi significativi alla definizione del pensiero politico di Seneca, ma costituisce, per così dire, lo sfondo, la scenografia sociopolitica imposta al genere tragico.

Un discorso in parte analogo si deve fare laddove i termini 'politici' siano relativi agli dei: anche nel cielo e negli inferi delle tragedie la forma di governo è solo monarchica; *regnare*, *imperare* o tenere lo *sceptrum* è l'attività che specifica la funzione ed il rango di tutti gli dei. L'identificazione re-dei e la perfetta intercambiabilità dei rispettivi vocabolari, se da un lato costituisce un elemento significativo dell'ideologia monarchica delle tragedie, dall'altro riduce vieppiù il numero delle occorrenze utili per la nostra ricerca.

L'analisi meramente lessicale mostra quindi ben presto i suoi limiti in un testo connotato, stratificato e 'difficile' come questo, perché si riduce ad una catalogazione descrittiva e tendenzialmente superficiale, oltre a tutto già condotta più volte in passato con diligenza.¹¹ Meglio cercare di elaborare il materiale con lo sguardo rivolto ai nodi ideologici più che all'*usus* lessicale, sempre nella prospettiva di raffrontare i risultati con quelli desumibili da Seneca filosofo.

¹⁰ È vero che "Seneca chose, from all the range of Greek tragic plots, those which turn on the protagonist's role as autocrat" (HENRY 1985, 68): tale "preoccupation with power and its misuse", che trae origine dalla satira, dalla retorica e dalla filosofia, più che dalla tragedia del V sec. a.C., ha in Seneca motivazioni più pedagogiche che politiche, su cui torneremo a proposito di *Tro.* 1-6 (cf. par. 3.3.): "the rich and powerful, choosing wrongdoing, might work much greater havoc than others could do" (HENRY 1985, 69).

¹¹ Cf. n.15; considerazioni descrittive sull'*usus* lessicale si possono reperire anche nei principali commenti.

Nell'affinare un metodo di lavoro adeguato ho reperito lo spunto di partenza in tre studi di Cesare Letta,¹² nei quali sono passate in rassegna in ordine cronologico quasi tutte le opere in prosa di Seneca attraverso l'enucleazione di cinque punti chiave: "1) Il principato in sé (cioè, nell'ottica di Seneca, la monarchia come sistema) in rapporto alla tirannide [...]. In altri termini, se possa esistere un buon re, o se ogni re sia inevitabilmente un tiranno; 2) Il principato in sé in rapporto alla *libertas* repubblicana e alle guerre civili [...]; 3) Il culto imperiale [...]; 4) I singoli imperatori o membri della famiglia imperiale [...]; 5) L'impegno politico del sapiente nel principato".¹³

Lo schema mi è parso valido,¹⁴ perché consente di affrontare questioni teoretiche complesse partendo da un'organizzazione del materiale semplice e rigorosa: ho quindi elaborato una traccia simile, adattandola ai diversi attributi del genere tragico, libero da precise costrizioni storiche: in primo luogo ho abbandonato la successione cronologica, già rischiosa per i testi in prosa, in favore dell'ordine dell'Etrusco; in secondo luogo, l'opposizione principato-repubblica del punto 2), che non può darsi in un contesto mitologico, lascia il passo all'analisi di quei *loci*, presenti soprattutto nei cori, in cui il potere monarchico in sé viene criticato o rifiutato; il punto successivo può essere allargato al rapporto dei *Fortuna vs. re/tiranni*, mentre ho posto il punto 4), dedicato alle presunte allusioni storico-politiche, come quinto ed ultimo, data la sua netta differenza rispetto agli altri quattro, che ho preferito raggruppare. Con il quarto punto (quinto di Letta), infine, nell'assenza della figura specifica del *sapiens*, sono indagate le voci che di volta in volta si fanno (o sembrano farsi) portatrici di saggi consigli per i protagonisti, ovvero nutrici e *satellites*.

¹² LETTA 1998a, 1998b e 1999, gli ultimi due in riviste non segnalate dall'*Année philologique*.

¹³ LETTA 1998a, 52-53.

¹⁴ Independentemente dalle datazioni scelte dal Letta e dalle sue conclusioni sul pensiero politico.

3. *Tragedie e politica*

3.1. Monarchia e tirannide

L'opposizione tra re buono e re cattivo o tiranno giunge a Seneca già stereotipata dalla tragedia greca, dalla riflessione filosofica (più cinica che stoica) e dalle scuole di retorica: non è mia intenzione ripercorrerne la genesi, che do per nota,¹⁵ ma osservare come essa si presenti nei singoli drammi.

Hercules furens 251-58 (II atto) — Ancor prima della comparsa in scena di Lico la sua appartenenza alla tipologia tirannica è già chiarita con nettezza da Anfitrione: violenza, spargimento di sangue e soprattutto il rovesciamento sofisticato dei valori, "Gemeinplatz der Historiographie und der politischen Reflexion",¹⁶ ovvero trionfo dei malvagi, *scelus* definito *virtus* e predominio della violenza sulla legge (*ius est in armis, opprimit leges timor*, 253 = 342 = 400-1).

341-44 — Lico conferma il quadro tracciato da Anfitrione, con l'aggiunta di un ulteriore elemento topico, quello sintetizzabile nel motto *oderint dum metuant: omnis in ferro est salus: / quod civibus tenere te invitis scias, / strictus tuetur ensis* (342-44),¹⁷ e del rozzo tentativo di politica matrimoniale che sfocerà nell'invito/ordine a Megara. Tra repressione violenta del tiranno ed odio dei sudditi si crea un perenne moto a spirale, che porta il tiranno a riconoscere come inevitabile l'*invidia* dei cittadini:

¹⁵ Cf. e.g. HAMMER 1936; FAVEZ 1960; CAJANI 1987; BORGIO 1988; GIANCOTTI 1989, I 33; BILLERBECK 1999, 323; MALASPINA 2001a, 319; CODONER 2003, a cui aggiungerei TABACCO 1985 e la bibliografia cit. in TREBBI 1992, 191 n.1 e MADER 1993, 105 n.8.

¹⁶ BILLERBECK 1999, 300.

¹⁷ È forse sfuggito ai commentatori che la *sententia* del v.344 (che torna a 405, *stricti ensis ira*) è riecheggiata per antitesi da *clem.* 1,1,3, *constrictum apud me ferrum est* (l'aggiunta del preverbio *con-* fa slittare il senso da 'tenere' a 'tenere stretto', quindi 'tenere a freno'): ciò che il buon principe deve 'sguainare' per difendersi è la clemenza, non la spada: *severitatem abditam, at clementiam in procinctu habeo* (1,1,4).

ars prima regni est posse in invidia pati (353 = *Phoen.* 654 = *Oed.* 703-4).¹⁸

397-413 — Lico ribadisce il proprio destino tirannico, variando il concetto, già espresso da Anfitrione, della prevalenza delle armi sulle leggi (400-1) ed aggiungendovi due ulteriori elementi topici, ovvero l'eccesso della violenza con il sadico piacere che l'accompagna (*arma non servant modum; / nec temperari facile nec reprimi potest / stricti ensis ira; bella delectat cruor*, 403-5) ed il principio utilitaristico e machiavellico del fine che giustifica i mezzi: *quaeritur belli exitus, / non causa* (407-8 = *Phoen.* 664).

511-13 — Procedendo per *adiectio* di sempre nuovi elementi costitutivi, il quadro tirannico di Lico si conclude con la fine del II atto tramite un approfondimento del tema del sadismo, che sposta l'obiettivo dai *bella* di 403-5 all'imposizione delle pene, anche questo soggetto privilegiato della riflessione antica: *Qui morte cunctos luere supplicium iubet / nescit tyrannus esse: diversa inroga; / miserum veta perire, felicem iube*, che torna sulla bocca di un re in *Ag.* 994-95 e *Thy.* 247-48.

738-47 (III atto) — Sicuramente il passo più importante per il pensiero politico nel *Furens*, sia perché è l'unico ad offrirci in modo esplicito il quadro topico del buon re,¹⁹ sia soprattutto perché tale quadro è inserito nel contesto teologico (caratteristico per questa tragedia, cf. par. 3.3.) di esplicita fede in una giustizia divina alla quale i tiranni non possono sottrarsi:

¹⁸ Cf. CAJANI 1989. Sul testo cf. ZWIERLEIN 1986 e BILLERBECK 1999 *ad loc.*; con *et invidiam* di Grotius (e Giardina) il senso di fondo non cambia. *Pati in invidia* significa in realtà dover convivere con la paura, come riconosce Tieste (*Thy.* 447-49, *dum excelsus steti, / numquam pavere destiti atque ipsum mei / ferrum timere lateris* (cf. anche n.30): la *sententia* conclusiva del suo secondo monologo, *immane regnum est posse sine regno pati* (470) sembra la risposta a *Herc.f.* 353.

¹⁹ BILLERBECK 1999, 448 segnala giustamente i rapporti di *placide* con *clem.* 1,13,4 (cf. MALASPINA 2001a, 273) e la vicinanza ideologica tra *dominus vitae* e *clem.* 1,1,2 (cf. MALASPINA 2001a, 237, con bibliografia) attraverso *Thy.* 607-8; anche *innocuas* ed *incruentum* girano intorno all'idea di *innocentia* di *clem.* 1,1,5; 1,2,1; 1,15,7; 2,1,3 (cf. MALASPINA 2001a, 318-19; il rifiuto di spargere sangue umano si fa martellante nel I libro di *clem.*, 1,1,3; 1,5,1; 1,11,2; 1,12,2; 1,18,2; 1,25,1, cf. MALASPINA 2001a, 321).

*vidi cruentos carcere includi duces
 et impotentis terga plebeia manu
 scindi tyranni. quisquis est placide potens
 dominusque vitae servat innocuas manus* 740
*et incruentum mitis imperium regit
 animoque parcat, longa permensus diu
 felicitis aevi spatia vel caelum petit
 vel laeta felix nemoris Elysii loca,
 iudex futurus. sanguine humano abstine* 745
*quicumque regnas: scelera taxantur modo
 maiore vestra.*

Che si debba vedere in questi versi il pensiero di Seneca all'epoca della composizione del *Furens* mi sembra confermato, oltre che dalla loro particolare collocazione,²⁰ anche dal fatto che essi paiono rispondere ad una precedente domanda (o ad una esclamazione)²¹ del coro: *O Fortuna viris invida fortibus, / quam non aequa bonis praemia dividis! / Eurystheus facili regnet in otio, / Alcmena genitus bella per omnia / monstris exagitet caeliferam manum?* (524-28). L'ingiustizia terrena, che il coro semplicisticamente imputa alla *Fortuna*/Τύχη, si svela come solo apparente alla luce di quanto aspetta i regnanti nell'Aldilà.

Troades 250-352 (II atto) — Nell'agone tra Agamennone (sulla cui figura cf. par. 3.3.) e Pirro la dialettica re-tiranno è rappresentata in maniera quasi didascalica: per Agamennone-re buono i *violenta imperia* non durano a lungo, a differenza di quelli *moderata* (258-59),²² ed è proprio la moderazione il filo rosso della sua riflessione politica: è necessario che chi detiene il potere sopporti con pazienza gli oltraggi e le minacce²³ e che anteponga gli interessi

²⁰ Cf. FITCH 1987, 311. L'*Anrede* di 745, quasi rompendo l'illusione scenica, si rivolge direttamente a chi regna (ciò ha paralleli solo nelle parti corali, cf. FITCH 1987, 314; BILLERBECK 1999, 450) e si colloca al centro del racconto di Teseo (DINGEL 1974, 126). Questo particolare, come tutta la scena degli inferi, non proviene da Euripide (i commentatori ricordano solo la breve esclamazione diretta di VERG. *Aen.* 6,620).

²¹ Sul punto interrogativo alla fine del v. 528 cf. BILLERBECK 1999, 383-84.

²² = *Phoen.* 660; *Med.* 196; *Thy.* 215-17; *clem.* 1,8,6; 1,11,4; 1,12,4; 1,13.

²³ 253-54; 349-51: il principio è sviluppato in una casistica completa per i regnanti in *clem.* 1,20-21 (cf. MANTOVANELLI 1984, 10).

pubblici a quelli privati (332), nella consapevolezza però che tale 'nobile schiavitù' non può essere imposta al re da qualche legge positiva, ma deve provenire dalla moralità della sua stessa coscienza (*pudor*):²⁴ PY *Lex nulla capto parcat aut poenam impedit. AG Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor. PY Quodcumque libuit facere victori licet. AG Minimum decet libere cui multum licet* (333-36).²⁵ Pirro, da parte sua, poco aggiunge al quadro del tiranno che già conosciamo dal *Furens* e nella sticomitia sopra riportata, culmine dell'agone tra i due, quasi da 'spalla' prepara ed introduce κατ' ἀντιφρασιν le nobili sentenze del re di Micene.²⁶ Il risalto dato alla figura del re buono non deve però indurci a vedere nelle *Troades* una *Stimmung* ottimistica e fiduciosa. Anzi, Agamennone, "rassegnato al fato onnipotente",²⁷ svaluta assiologicamente la regalità (271-73, cf. par. 3.3.) e, mentre nel *Furens* Lico paga il fio morendo ed andando incontro, si può pensare, alle pene che spettano ai malvagi nell'Aldilà (895-924), nelle *Troades* è la tesi di Agamennone che è destinata a soccombere: la vicenda si svolgerà esattamente secondo i voti del 'tirannico' Pirro, che per di più corrispondono al volere dei *fata*, come afferma Calcante subito dopo (360).

²⁴ Sulla ἔνδοχος δουλεία cf. MALASPINA 2001a, 285-86: un suo buon sinonimo nel *corpus* è l'*onus regium* di cui parla Creonte in *Oed.* 687 (cf. TÖCHTERLE 1994, 492 e par. 3.4.). Su *pudor* cf. n.76.

²⁵ Si confrontino *Herc.f.* 489, *quod Iovi hoc regi licet* (cf. par. 3.3.) ed *Ag.* 271-72; più generici gli altri passi paralleli indicati da KEULEN 2001, 253. La consapevolezza che nessuna *lex* o garanzia costituzionale può limitare la *licentia* del sovrano assoluto impedendone la deriva tirannica è implicita anche nella riflessione teorica di Seneca, cf. LANA 1955, 217-19; MALASPINA 2003.

²⁶ Un elemento nuovo, piuttosto (sfuggito a KEULEN 2001, 249-50, pur nella dovizia dei passi paralleli presentati), mi pare la capacità 'tirannica' di utilizzare *sententiae* di alta moralità invertendone però del tutto il senso, una prerogativa che si ritrova anche in Medea ed Atreo: PY *Est regis alti spiritum regi dare. AG Cur dextra regi spiritum eripuit tua? PY Mortem misericors saepe pro vita dabit. AG Et nunc misericors virginem busto petis?* (327-30). Agamennone smaschera il nobile principio del v. 327, che Pirro riferisce al colloquio iliadico tra il padre e Priamo dopo la morte di Ettore, in cui però Achille non aveva concesso la vita, ma la sepoltura di un cadavere; si confronti *clem.* 1,21,2-3 (sfuggito a KEULEN 2001). Allo stesso modo la falsa misericordia (cf. n.9) dell'empio omicidio di Priamo assume il suo vero significato se paragonata all'atto altrettanto 'misericordioso' che Pirro si appresta a perpetrare su Polissena.

²⁷ GIANCOTTI 1953, 110; cf. anche DINGEL 1974, 93; HENRY 1985, 163-64.

Phoenissae 288-94 — Nei disperati tentativi da parte di Antigone di far recedere il padre dai suoi propositi e di riconquistarlo così al consorzio civile, centrale appare il richiamo etico all'innocenza, dovuta alla mancanza di responsabilità e volontarietà nel *nefas* prodottosi,²⁸ ma l'estremo, disperato appello è squisitamente di natura politica: se Edipo non vuole salvarsi per se stesso, lo faccia per il bene della sua famiglia e della sua patria: si tratta di un appello alla 'nobile schiavitù' ed alla concezione organicistica dello stato, per cui l'offesa inferta al *caput* (in questo caso il suo allontanamento volontario) provoca la rovina del *corpus* civico, come conferma la *sententia* finale: *vitam tibi ipse si negas, multis negas* (294).²⁹ Neppure a questa istanza, però, Edipo risponde affermativamente, nella sua convinzione che nulla può impedire tra Eteocle e Polinice la prosecuzione dello *scelus* di cui egli si sente colpevole.

443-664 — La contrapposizione re-tiranno chiude la tragedia, con Eteocle nei panni del monarca efferato, le cui parole non apportano sostanziali acquisizioni al quadro topico che conosciamo.³⁰ Molto più interessanti sono invece le affermazioni di Giocasta, che difende i principi del buon re: nelle sue tesi, infatti, destinate a soccombere come quelle di Agamennone nelle *Troades*, affiorano evidenti alcune incrinature, che in altre

²⁸ 203-5; similmente 451-54 (Giocasta ai figli); *Herc.f.* 1237-39, cf. FRANK 1995, 135-36; BILLERBECK 1999, 585-86; 199-200.

²⁹ Cf. *clem.* 1,3,4-4,3 (su cui MALASPINA 2001a, 261-62; 267-69). Il concetto che 'il sovrano non vive solo per sé ma per i suoi sudditi' appare in forma positiva in *clem.* 1,19,8, una *sententia* complessa e contorta (anche dal punto di vista testuale) per la quale rinvio a MALASPINA 2001b, 308-11; cf. anche GIANCOTTI 1953, 100-101.

³⁰ Cf. *supra* *Herc.f.* 341-44 e n.18: si nota piuttosto la *Steigerung* che ad un più blando *civibus invitis* di *Herc.f.* 343 sostituisce *invisis* e soprattutto *odia* (dei cittadini verso il sovrano, 655-56); *l'amor* di *clem.* 1,19,6, baluardo a difesa del buon re, diventa un deprecabile contrattempo, che 'lega le mani' al tiranno: *multa dominantem vetat / amor suorum; plus in iratos licet. / qui vult amari, languida regnat manu* (657-59 = *Thy.* 214-15; cf. FRANK 1995, 254). *Odiūm* in contesti politici compare anche in *Oed.* 703-4 (ammonizione di Creonte ad Edipo); *clem.* 1,8,7; 1,12,4; 1,18,3 (cf. CAJANI 1987; MALASPINA 2001a, 325; 333).

tragedie portano al cedimento strutturale dell'opposizione re-tiranno, così salda nel *Furens*, e del suo discrimine etico. Dopo aver proclamato che è meglio subire lo *scelus* che perpetrarlo (493-94) e prima di concludere che *regna cum scelere omnibus / sunt exiliis graviora* (624-25), la regina rimbrotta Polinice per i suoi minacciosi preparativi di guerra, aggiungendo *et nondum imperas. / quid scepra facient?* (583-84 = *ira* 2,5,5). Il regno (in sé e per sé, *prima* dell'eventuale discrimine re-tiranno) è quindi visto qui come un pericoloso moltiplicatore delle pulsioni più deleterie; alle susseguenti rimostranze del giovane, che non vorrebbe *in servitutem cadere de regno*, la madre controbatte: *Si regna quaeris nec potest scepro manus / vacare saevo, multa quae possint peti* e.q.s. (599-600): il regno, qualunque regno, è dunque *saevum*.³¹ Dopo simili affermazioni, la battuta finale *ne metue. poenas et quidem solvet graves* [scil. *Eteocles*] : */ regnabit. est haec poena* (645-46), che pure va intesa in stretta relazione con la maledizione della reggia di Tebe e della prole di Cadmo (646-51), non può non colorarsi di un pessimismo più generale: il *regnum* rende peggiori, il *regnum* è *saevum*, il *regnum* è una *poena*.³²

Medea 188-300 (II atto) — La lunga 'orazione di difesa' che Medea pronunzia davanti a Creonte, centrata sui meriti e sulle colpe della donna, è tutta intessuta di richiami alla casistica dell'opposizione re-tiranno.³³ L'orazione ha pieno successo, come

³¹ Cf. GIANCOTTI 1953, 99-100. Nei contesti politici delle otto tragedie l'aggettivo (95 attestazioni!) ha sempre valore distintivo e non esornativo, per designare l'agire tirannico (*Herc.f.* 272; 329; 936; 1123; 1255; *Tro.* 46; 312; 565; 855; 985; *Phoen.* 34; 425; *Oed.* 634; 705; *Thy.* 314; 726); solo qui qualifica il potere in quanto tale. Lo scarto rispetto all'*usus* si nota anche per il nesso *saevus + sceptrum* (solo senecano), cf. *Herc.f.* 272 (cit. par. 3.3.); *Oed.* 705 (cf. n. prec.); anche *Herc.O.* 874. In senso esornativo con *sceptrum* compaiono invece *altus* (*Med.* 529), *sanctus* (*Oed.* 241) e *superbus* (*Ag.* 10).

³² Con una sorta di sarcastica inversione rispetto al *topos* della 'nobile schiavitù'; cf. anche CAJANI 1987, 178.

³³ Tre sono gli aspetti a cui Medea fa soprattutto appello: il regno tirannico non dura a lungo (196, cf. n.22); ogni regno è sottoposto alla *fortuna* ed al *casus* (217-22; 287, cf. par. 3.3.); il buon re deve *prodesse* (222-25, cf. *clem.* 2,6,3).

dimostra non solo l'accoglimento finale della richiesta di Medea, ma anche il netto cambiamento di tono del re, dai dispotici *regium imperium pati / aliquando discat* [scil. *Medea*] (189-90) ed *aequum atque iniquum regis imperium feras* (195) al più moderato proclama di non essere uno *qui scepra violentus geram / nec qui superbo miserias calcem pede* (252-53).³⁴ Persi i tratti tirannici, restano in lui ancora la diffidenza ed il *timor* (294), più che giustificabili, che però non gli impediscono di concedere il fatale giorno in più. A differenza di Agamennone e di Giocasta, Medea vince la sua partita, ma la sua riuscita non ha gli effetti positivi che avremmo avuto nelle *Troades* e nelle *Phoenissae*, anzi, è la premessa necessaria affinché possa avvenire il *nefas*. Con un cosciente rovesciamento etico ed una negazione radicale dei fondamenti del *De clementia*, l'opposizione re-tiranno perde tutta la sua paradigmaticità non solo etica, ma anche educativa: il successo della moderazione (della *clementia*, si sarebbe quasi tentati di dire) non comporta alcunché di *utile* per il re, che avrebbe invece evitato la catastrofe se avesse continuato a comportarsi da tiranno come all'inizio della scena.³⁵

Phaedra 136-37; 204-17 (I atto) — Nella *Phaedra*, come nell'*Agamemnon*, l'opposizione re-tiranno non compare, ma è il personaggio della nutrice (cf. anche par. 3.4.) che provvede, in qualche modo, a renderne superflua la presenza. *Nec me fugit quam durus et veri insolens / ad recta flecti regius nolit tumor* (136-37) e la tirata di 204-17³⁶ puntano infatti al medesimo obiettivo, quello del *regnum* — tirannico o meno non importa — come di per sé fonte di peccato, che abbiamo già incontrato in

Cf. in generale LIEBERMANN 1974, 167-75; TREBBI 1992; HINE 2000, 138-46; LEFÈVRE 2000, 410-11; GREWE 2001, 75-114 (poco convincente).

³⁴ Il mutamento mi pare ben notato da TREBBI 1992, 195 (meno da HINE 2000, 20-21, per nulla da GREWE 2001 e LEFÈVRE 2002, 118).

³⁵ La sciagura di Creonte "è dovuta al fatto ch'egli non è abbastanza diffidente" (GIANCOTTI 1953, 89).

³⁶ Essa si apre con un attacco gnomico che rinvia al tema della *Fortuna*: *Quisquis secundis rebus exultat nimis / fluitque luxu* (cf. par. 3.3. per i rapporti con *Tro.* 1-6).

Phoen. 443-664: rivolgendosi alla sua *alumna*, a cui è assolutamente devota, la nutrice individua l'origine della sua passione incestuosa nelle mollezze della vita di corte, che comporta il *tumor*, il rifiuto della verità, la *libido* ed infine il *nefas*, contrapposti alle abitudini oneste del semplice volgo (cf. par. seg.). Si tratta, agli occhi della nutrice, di un dato di fatto comprovato dall'esperienza, ma non di un comportamento giustificato o giustificabile: a salvare almeno in parte l'etica politica pensano i versi finali: *quid deceat alto praeditam solio vide: / metue ac verere sceptrā remeantis viri* (216-17).³⁷

Oedipus 12-109 (I atto) — La dialettica re-tiranno è presente lungo tutta la tragedia: Edipo, cosciente di quanto il *regnum* sia un *fallax bonum*,³⁸ invocando gli dei a testimoni certifica solennemente di non essere divenuto re per brama di potere, ma quasi 'per caso' (12-14);³⁹ allo stesso modo, egli condivide pienamente i nobili consigli della moglie a 82-86, secondo cui dovere del re è affrontare impavidamente i pericoli per impedire la rovina dello stato (*cadentis imperi*, 84), senza battere in ritirata di fronte alla *Fortuna* (cf. par. 3.3.), ed è di conseguenza apostrofato da Tiresia con un *magnanime* al v. 294.⁴⁰

511-29 (III atto) — Edipo si presenta quindi al colloquio con Creonte con i tratti del buon sovrano, alieno da brama di potere, conscio della *fallacia* del regno, ma pronto a combattere a sua difesa.⁴¹ Di fronte alla reticenza di Creonte, gli inviti a

³⁷ Cf. DE MEO 1995, 120.

³⁸ V. 6, cf. par. 3.3.

³⁹ Lo spunto è già in SOPH. *O.T.* 383-84 (cf. n.70; cf. anche *Phoen.* 104-5): Edipo accetta il regno per senso di responsabilità come una 'nobile schiavitù'. Significativamente, la condizione di libertà dell'*exul* è considerata al confronto in modo positivo, sia da Edipo sia da Tieste (*Thy.* 412-20, cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, anche per la difesa della lezione *vacans* dell'Etrusco al v.13).

⁴⁰ Su cui cf. TÖCHTERLE 1994, 304.

⁴¹ Questo tratto positivo non è stato messo in luce dalla critica perché offuscato dall'interpretazione corrente del personaggio come antitetico all'Edipo sofo-cleo, sereno, saggio ed energico: "l'Edipo di Seneca è preda passiva e impotente di un angoscioso senso di colpa per la sorte della sua gente e in attesa — visto che lui solo rimane incolume — di un tremendo colpo del destino" (BIONDI 1997, 127; sim. GIANCOTTI 1953, 94-95; TÖCHTERLE 1994, 137). Ma

parlare da parte del re si dipartono coerentemente dall'appello alla *salus publica* (516), dal ricordo di *ruentes Thebae* (512) e di *sceptra lapsa cognatae domus* (513); al reiterato rifiuto di Creonte, il ricorso alle minacce ed alle pene corporali non sarebbe ancora di per sé segnale tirannico,⁴² ma lo diventa di fatto, perché Edipo non si lascia più guidare dall'interesse comune, ma dai suoi peggiori sentimenti. In *quid arma possint regis irati scies* (519) *irati* sposta Edipo nel campo dell'agire dispotico e, di conseguenza, attrae Creonte in quello onorevole della *muta libertas* (525).⁴³

668-708 — Una volta superato questo 'punto di svolta' Edipo, proprio come chi è preda della passione secondo l'etica stoica, non fa che involgersi sempre di più nella sua particolare cecità: al termine del racconto di Creonte, infatti, colui che nel regno di Tebe era 'caduto per caso' vede nella terribile verità che inizia a formarsi un complotto di Creonte, riconosce nel suo invito a lasciare il potere (cf. par. 3.4.) una conferma ai propri sospetti e tirannicamente lo getta in carcere, come il modello sofocleo. Le parole conclusive di Edipo su *odia* e *regnum* lo pongono al medesimo livello di Lico e di Eteocle: *Odia qui nimium timet / regnare nescit: regna custodit metus* (704-5). Le fattispecie del buon re e del tiranno, che abbiamo visto sinora tenute distinte, compaiono qui unite in un solo personaggio: dal punto di vista della didattica del potere l'insegnamento che se ne trae può essere quello di un vigoroso ammonimento al buon re a tenere a freno l'*ira*, onde non diventare un tiranno, ma anche quello, più disperato, che dietro ogni buon re si cela un tiranno.

riconoscere i segni del buon re nell'Edipo di Seneca non significa negare la contrapposizione con quello di Sofocle, ma renderla più profonda: l'Edipo senecano appare debole, incerto ed tormentato non *perché* è un tiranno, ma *nonostante sia*, in partenza, un buon re; la sua metamorfosi interna è parte essenziale della sua colpa (cf. MADER 1993, 103).

⁴² Cf. la *publica utilitas* di *clem.* 1,12,1, assai vicina alla *salus publica* dell'*Oedipus* (MALASPINA 2001a, 320). L'opposizione tra *salus publica* e *regis salus* si fa chiara nelle parole di 830-31, da attribuire a Giocasta (ZWIERLEIN 1983, 254-55).

⁴³ Su cui TÖCHTERLE 1994, 425; molto bene MADER 1993, 107, "Seneca's Creon by his hesitancy pushes Oedipus into the role of the tyrant".

Thyestes 176-335 (II atto) — Nel *Thyestes*, tragedia più 'politica' del *corpus*,⁴⁴ non manca nessuno degli spunti che compaiono nelle altre tragedie. Nel II atto Atreo si presenta come *exemplum* assoluto dell'agire tirannico, connotato dal rapporto di timore-odio con i sudditi (204-17), dal rifiuto di ogni norma morale, vista come debolezza e sostituita dal machiavellismo spiccio del *qua iuvat reges eant* (215-18), e da uno smisurato sadismo (245-54). Con il richiamo incipitario alla vendetta (176-80), funzionale alla trama, egli afferma la completa autoconsapevolezza della propria natura tirannica: *quod maximum / probrum tyranno rebus in summis reor* (176-77). Atreo sa di essere un tiranno e vuole esserlo fino in fondo, come e più di Lico o di Eteocle, perché il *regnum* è per lui equivalente di *nefas* (193) o di *fraus* e *scelus* (312-13).⁴⁵ A tutto ciò il *satelles* (cf. par. 3.4.) contrappone il quadro topico del buon re, che ricerca *favor*, *honestas*, *pudor* (209-15), *cura iuris sanctitas pietas fides* (216) e rifiuta di *nocere* (219). Come nelle *Troades*, la sua posizione risulta sconfitta, ma è solo in rapporto con il coro seguente che le parole di Atreo acquistano il loro significato autentico (cf. par. seg.).

440-70 (III atto) — cf. par. 3.3.; 3.4.

3.2. Scelte alternative e critiche al potere

Alla coppia polare monarchia-tirannide i cori delle tragedie, in particolare quelli che prendono spunto dal motivo della *Fortuna*/Τύχη (cf. par. seg.), offrono un'alternativa, non nel vagheggiamento di una forma statale diversa, ma in un più radicale allontanamento dalla vita politica, per non dire nella negazione di essa.

Hercules furens 164-77 (I coro) — Sebbene i *reges* (164) non siano probabilmente i re, ma i 'potenti' cui si rivolgono i

⁴⁴ Nell'ampia bibliografia ricordo PICONE 1976; PÖSCHL 1977; MANTOVANELLI 1984; PICONE 1984, 61-68; LEFÈVRE 1985b; MONTELEONE 1991; LEFÈVRE 1997a; LEFÈVRE 2002, 116-18.

⁴⁵ Cf. PICONE 1984, 41; 63-64; MANTOVANELLI 1984, 23-39.

clienti, i quattro brevissimi esempi (il cliente, appunto, chi ammassa ricchezze, il politico che cerca il favore popolare e l'avvocato)⁴⁶ che il Coro contrappone alla *secura quies* = ἀταραξία (175) convergono nella concezione, almeno in origine epicurea, del 'disimpegno dalla vita pubblica', che è giudicata apportatrice di *spes immanes* e *trepidi metus* (161-62). Il tema viene sviluppato in *Thy.* 336-403, soprattutto 388-89, su cui cf. *infra*.

Phaedra 209-13 (I atto) — Cf. par. prec.

483-558 (II atto) — Ippolito offre la più lunga, complessa e meditata riflessione sul βίος della vita secondo natura e lontana dalla civiltà, vista come corruzione. Sebbene egli non sia un personaggio del tutto positivo, dominato come è da una misoginia che si è meritata note indagini psicanalitiche, è stato proposto di riconoscere nei versi in questione "la filosofia del poeta, che meditava sul degrado dei tempi e sulla vile adulazione che imperversava intorno ai potenti":⁴⁷ certo è che la partecipazione alla vita associativa, il *cursus honorum* (488; 491) ed il *regnum* in sé e per sé (490; 517; 542) sono condannati senza appello ed accomunati ad *avarar mentis furor* (486), *invidia, livor* (493), *luxus* (496-98; 517), *auri cupido* (527-28), *arma* (533), *lucris furor* (540), *ira* (541) e *libido* (542).

1123-40 (IV coro) — In questo coro, che si dipana dal tema della *Fortuna*/Τύχη (cf. par. seg.), compare il rifiuto dell'impegno politico e l'aspirazione a vivere con semplicità, quasi nascosti in una folla di semplici e di umili (1126; 1133; 1139),

⁴⁶ Il carattere ancora 'repubblicano' di colui che cerca di conquistarsi il *populi favor* ed il *vulgus* (169-70) si spiega con la natura fortemente stereotipata di questi quadri di genere. Bibliografia in BILLERBECK 1999, 256-57, 260-61, che opportunamente ricorda tra le fonti oltre ad Orazio anche VERG. *georg.* 2,458ss.

⁴⁷ DE MEO 1995, 163 (sim. GRILLI 1987, 310-11; sull'interpretazione degli 'opposti furori' di Fedra ed Ippolito rinvio alle analisi di GIANCOTTI 1953, 125-27 e di GRILLI 1987). Tuttavia, il monologo di Ippolito non può essere letto a prescindere né dalla sua esplicita letterarietà, che guida in molti casi la scelta delle immagini ed il reticolo delle allusioni, né dalla contrapposizione con la precedente *suasoria* della nutrice, a sostegno della 'naturalzza' (*vitae sequere naturam ducem*, 481) della κοινωμία.

al riparo dalle tempeste che colpiscono chi frequenta gli *admota aetheriis culmina sedibus*.⁴⁸

Oedipus 882-91 (IV coro) — In una sorta di variazione della tematica della *mediocritas*, intessuta di immagini marinare, l'antitesi alto-basso di *Phaedr.* 1123-40 diviene un'opposizione orizzontale tra la *media via* (890-91) ed i rischi dell'alto mare.⁴⁹

Agamemnon 589-610 (III coro) — Il pessimismo politico dell'*Agamemnon* viene alla luce nei primi versi del III coro, in cui le Troiane prigioniere lodano la morte ed il suicidio, unica via di fuga alla *impotentis / procella Fortunae* (593-94), una riflessione che certo va contestualizzata nel dramma terribile del locutore, ma la cui valenza filosofica è resa esplicita dal 'marchio' stoico del v. 609: *par ille regi, par superis erit*.⁵⁰

Thyestes 336-403 (II coro) — Il tema ricorrente della contrapposizione tra le angosce dei potenti e l'*otium* di chi vive *obscurò loco* ed è *plebeius senex* occupa solo la seconda ed ultima parte del coro (391-403),⁵¹ mentre in quella precedente si assiste alla trasposizione lirica del paradosso stoico che 'solo il saggio è re', cioè colui che *posuit metus / et diri mala pectoris* (348-49) ed è guidato dalla *mens bona* (380): *Rex est qui metuet nihil, / rex est qui cupiet nihil / hoc regnum sibi quisque dat* (388-90).⁵² Nella finzione scenica i coreuti sono all'oscuro

⁴⁸ V. 1128, cf. n.70.

⁴⁹ A ragione DEGL'INNOCENTI PIERINI 1992 nota solo in questo coro una completa "aderenza al pensiero oraziano sul *modus* [...]". Nelle altre tragedie traspare, al di là della sintonia tematica di fondo, uno slittamento verso l'oscurità, l'inattività, che ci porta lontani da quell'equilibrio, pur difficile e sofferto, che Orazio additava ai suoi interlocutori come soggettiva esperienza di vita; era probabilmente l'*habitus* mentale moralistico di Seneca che lo portava a radicalizzare l'opposizione potere/umili in un genere, come la tragedia, deputato a tracciare più netti confini morali".

⁵⁰ Cf. TARRANT 1976, 289.

⁵¹ I cui ultimi tre versi (*illi mors gravis incubat / qui, notus nimis omnibus, / ignotus moritur sibi*) pongono allo scoperto il sostrato filosofico della scelta di vita del *plebeius senex*, "come nel *de Otio*, qui l'*otium* è valore assolutamente positivo in quanto esercizio dell'interiorità morale" (MONTELEONE 1991, 229).

⁵² Ricco materiale sul paradosso stoico in MONTELEONE 1991, 224-32 (cf. anche PICONE 1984, 66-68). Non vedo alcun motivo per dubitare della

delle macchinazioni di Atreo, ma il loro ingresso consente al lettore/spettatore di avere uno dopo l'altro prima un *exemplum* concreto di 'perfetto' tiranno (vv.176-335, cf. p.282) e poi un profilo vagheggiato di *sapiens* stoico: la giustapposizione nel *continuum* narrativo ha l'effetto di distanziare le due figure e di proporle come coppie di una polarizzazione che non accetta mediazioni.⁵³ Il *regnum* è solo *nefas, fraus, scelus* — la *sapientia* non vi può albergare.

440-545 (III atto) — *Tertium non datur*, dunque: il *sapiens* non accederà alla reggia, perché il potere è tirannide. Il fato di Tieste è la controprova didascalica⁵⁴ di questa ferrea legge, aggravata dal fatto che egli sbaglia pur avendo toccato con mano la realtà del potere (*expertus loquor*, 453): esso è per lui quello che è anche per il II coro e per il I dell'*Agamemnon* (57-107, cf. par. seg.): non un ἀδιάφορον da affrontare come 'nobile schiavitù', ma un κακόν, un inganno (446), in cui regnano la paura (447-49),⁵⁵ gli *scelera* (451) ed ogni sorta di vizio.⁵⁶ Eppure Tieste si lascia coinvolgere dal figlio (489), rimette piede nella reggia, accetta le fallaci profferte del fratello e con ciò si condanna a subire la sua tremenda vendetta, di cui si sente egualmente colpevole.⁵⁷

genuinità di questi due versi, una volta accolto *metuet* di Bentley, cf. TARRANT 1985, 146; ZWIERLEIN 1986, 304; GIANCOTTI 1989, I 62-64.

⁵³ Cf. PICONE 1984, 68; MAZZOLI 1987, 108.

⁵⁴ Cf. PÖSCHL 1977, 233; MANTOVANELLI 1984, 111-15; PICONE 1984, 76.

⁵⁵ Cf. n.18.

⁵⁶ 446-70 contengono una tirata topica contro il lusso dei potenti, assai comune e di solito non limitata ai sovrani, e.g. *epist.* 16,8; 114,9; 122,8; *ira* 1,21,1; *SEN. contr.* 5,5,2, cf. anche MANTOVANELLI 1984, 115-18; PICONE 1984, 73; GIANCOTTI 1989, I 81-86; par. seg.

⁵⁷ Cf. GIANCOTTI 1953, 103; MANTOVANELLI 1984, 127-34; PICONE 1984, 73-80 e n.5; DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, 77-82; MONTELEONE 1991, 241. Come nella *Medea* a vincere Creonte, così qui a vincere Tieste è la simulazione: la convincente messinscena (cf. PICONE 1984, 80-86; SCHIESARO 2003) del buon re fatta da Atreo dimostra che il paradigma morale che il *satelles* proponeva al re (176-335, cf. par. prec. e 3.4.), rifiutato nella sostanza, serve, ormai snaturato, contraffatto e ridotto ad apparenza, come valido *instrumentum tyrannidis*: Atreo è un tiranno, ma quando serve ai suoi scopi, finge — e con successo — di essere un buon re. La morale che si ricava dai rapporti tra Tieste ed il potere si può allargare, come vedremo al par. 3.4., alla sorte dei consiglieri regali.

3.3. Rapporto dei/*Fortuna* vs. re/tiranno

Hercules furens 272 (II atto) — Tra le benemerenzze di Ercole nelle parole del padre vi è anche quella che *saeva iusta sceptrā confringit* [vel *confregit*] *manu*. Sulla terra c'è dunque Ercole, ma anche dal cielo gli dei puniscono i regnanti colti da ὕβρις: *dominare tumidus, spiritus altos gere: / sequitur superbos ultor a tergo deus* (384-85), come Megara ricorda a Lico con movenze proverbiali; alla fine del II atto, quando le minacce di Lico toccano il parossismo, appare naturale la richiesta d'aiuto formulata da Anfitrione prima a Giove e poi al figlio e la pronta risposta di quest'ultimo (518-20).

410-11 — *non ut inflexo genu / regnantem adores petimus* dice Lico a Megara,⁵⁸ rincarando poi con l'icastico *quod Iovi hoc regi licet* (489 = *Ag.* 271-72): il tiranno non considera la giustizia divina e tende anzi a sostituirsi agli dei nel rapporto con i sudditi; la presunzione di essere uguale o superiore agli dei comporta anche l'inosservanza delle norme e delle consuetudini del diritto sacrale: *sceptrā quid possint scies. / complectere aras: nullus eripiet deus / te mihi* (502-4).⁵⁹

738-47 (III atto) — Cf. par. 3.1.

Troades 1-6 (I atto) — All'inizio delle *Troades* compare un tema centrale nella meditazione politica delle tragedie,⁶⁰ quello cioè della 'ruota della Fortuna', la legge non scritta per la quale chi è in alto prima o poi precipita: l'apostrofe di Ecuba in terza persona rompe l'illusione scenica⁶¹ e l'istanza pedagogica pone in evidenza incipitaria il μῦθος δηλοῖ ὅτι della tragedia: chi oggi è al colmo delle sue fortune domani precipiterà nella polvere.⁶² Nel nostro caso il messaggio travalica ed in parte annulla l'opposizione re-tiranno: l'iniziale *quicumque* ed il finale *superbi*

⁵⁸ Ottima la nota *ad loc.* in BILLERBECK 1999, 345 sulla προσκύνησις.

⁵⁹ BILLERBECK 1999, 373 rinvia opportunamente a *SOPH. Ant.* 1039-41.

⁶⁰ Esso è rintracciabile anche in *Herc.f.* 524-28 (cf. par. 3.1.) e 325-28 (cf. BILLERBECK 1999, 320-21).

⁶¹ Come in *Herc.f.* 738-47, cf. par. 3.1.

⁶² Cf. FANTHAM 1982, 205-7.

mostrano che per Ecuba è il fruire delle *res laetae* in sé a generare la successiva rovina, indipendentemente dalla moralità o meno dell'azione di governo.⁶³ Sarebbe però un errore, a mio avviso, confinare le parole di Ecuba nell'ambito del pensiero politico: alle spalle si vede una più generale riflessione *etica* su come l'uomo deve valutare i beni di fortuna: fidarsi del *regnum* e mostrarsi orazianamente *creduli*⁶⁴ verso quanto non è in nostro fermo possesso significa non solo non essere saggi, ma non essere neppure dei προκόπτοντες, degli *imperfecti et mediocres et male sani* (*tranq.* 11,1), significa non aver fatto uso di quella *praemeditatio futurorum malorum* (Cic. *Tusc.* 3,29; 3,31) che Seneca consiglia come antidoto ai rovesci della Fortuna.⁶⁵ La riflessione politica, insomma, si fa *etica*, come sempre in Seneca:⁶⁶ l'opposizione re-tiranno non viene negata, ma relativizzata come insufficiente: per essere dei buoni re non basta rifuggere la tirannide, bisogna anche porsi sulla strada della *sapientia*.

250-85 (II atto) — La più chiara controprova di quest'interpretazione si ha tornando alla contrapposizione monarchia-tirannide del II atto (cf. par. 3.1.): Seneca modifica infatti l'*ethos* dell'Agamennone dispotico e sanguinario della tradizione greca, non negandone i misfatti precedenti, ma facendo sì che il suo personaggio assuma un grado maggiore di coscienza attraverso la riflessione sui propri peccati, sui mali altrui e sulla fragilità delle vicende umane in balia della Fortuna. Le evidenti

⁶³ Ecuba presenta se stessa, Priamo ed il regno di Troia come massimo *exemplum* dei poteri della fortuna; in nessun caso però si giustifica nelle *Troades* il fato di Troia come punizione meritata di qualche ὕβρις (anzi, sono i Troiani a dover subire quella dei Greci, che sarà scontata nell'*Agamemnon*): la loro sventura, quindi, non è frutto di un atto di giustizia provvidenzialistico, ma rientra nel cieco volgere della Τύχη.

⁶⁴ Sull'aggettivo cf. TRAINA 1979 e PETRONE 1995, 109-10: esso (assente in Seneca prosatore) ricompare in contesto ideologicamente simile in *Thy.* 295; 962.

⁶⁵ *Tranq.* 11,6. È un peccato che in più di 500 p. KEULEN 2001 non dedica neanche una parola a queste tematiche, certo non marginali. Sulla *praemeditatio* (*Marc.* 9,1; *Polyb.* 11,1; *Helv.* 5,3; *epist.* 63,14-15; 76,34; 78,29; 91,3-15; 99,32; 107,4) cf. HADOT 1969, 61; TRAINA 1987, 80 n.1.

⁶⁶ Cf. n.91.

coincidenze lessicali di 259-70 con le parole iniziali di Ecuba⁶⁷ lasciano legittimamente supporre che lo scarto imposto ad Agamennone rispetto alla tradizione abbia anche la funzione ideologica di rispondere ad Ecuba fornendo un *exemplum* di un re non solo buono, ma anche saggio, dedito alla *praemeditatio futurorum malorum*, quindi conscio di dovere *se suppressere*, rispettoso dei vinti e pronto ad affrontare i rovesci della Fortuna. La conclusione è però assai desolata: non solo la moderazione di Agamennone non impedisce l'uccisione dei principi troiani, conforme al volere del fato, come detto, ma il re esclama: *ego esse quicquam scepra nisi vano putem / fulgore tectum nomen et falso comam / vinclo decentem?* (271-73).⁶⁸

Phoenissae 655 — Cf. n. 30.

Medea 217-222; 287 (II atto) — Cf. n. 33.

Phaedra 978-88 (III coro) — Il coro riprende la meditazione di *Herc.f.* 524-28 sull'assenza di giustizia sulla terra:⁶⁹ *fraus sublimi regnat in aula* (982) e *vitiouque potens regnat adulter* (987), ma mentre in *Herc.f.* 738-47 Teseo ricorda l'esistenza di una superiore dimensione di giustizia divina, nella *Phaedra* le parole del coro restano senza risposte.

Oedipus 6-11 (I atto) — La presenza del tema della *Fortunal*/Τόχη nei versi d'apertura, costruiti come riflessione valida per tutti, ci riporta a *Tro.* 1-6: diversa è però la condizione del protagonista, non una regina sconfitta, prigioniera ed immersa nei più atroci lutti familiari, ma un re ancora saldamente al potere, benché angosciato sia dalla peste imperversante sia soprattutto dal suo rovello interno. È quindi comprensibile che il tema del *locus fragilis* lasci piuttosto il posto a quello del *regnum* come falso bene (*fallax*) ed all'immagine topica degli

⁶⁷ *Fors* — *Fortuna... casus... Fortunae; superbi* — *superbus... superbum; metuit deos* — *metuentem deos; fragili loco starent* — *stamus hoc loco* (cf. più estesamente CAVIGLIA 1981, 39-41; FANTHAM 1982, 207; 248, "Agamemnon has learned the lesson required by Hecuba in her opening words"; KEULEN 2001, 225-28).

⁶⁸ *Vanus* e *falsus* indirizzano l'interpretazione del pensiero politico verso *Oed.* 6, *Ag.* 57-107 e *Thy.* 440-70 citt. *infra*.

⁶⁹ Cf. par. 3.1. e n.60; passi paralleli in DE MEO 1995, 242-44.

agenti atmosferici che si accaniscono sulle rocce poste più in alto,⁷⁰ immagine che allude a quel nobile combattimento con la *Fortuna* a cui Giocasta invita il marito ai vv. 82-86.⁷¹

Agamemnon 57-107 (I coro) — “The first ode of *Agamemnon* is remarkable for its merging, under the unifying concept of *Fortuna*, of several lines of thought which appear separately elsewhere”;⁷² in una tragedia, come si è detto, tra le più povere di riferimenti al tema re-tiranno, il I coro riscatta questa carenza presentando una significativa variazione sul tema della *Fortuna*/Τύχη, che compare incipitariamente (57), anche con la ripresa del *fallax* di *Oed.* 6 (cf. *supra*). Da questa coincidenza con le riflessioni di Ecuba in *Tro.* 1-6 (71-72; 77-79; 87-89) sul tema del *locus fragilis* su cui poggia il potere rampolla il secondo motivo: la vita del sovrano sembra un privilegio, mentre in realtà è esposta ad infiniti affanni e fatiche, *cura* e *tempestatas* (62-63), in apparenza secondo il modello ideologico della ‘nobile schiavitù’ del sovrano clemente. Ma non basta: coloro che detengono il potere *metui cupiunt metuique timent* (72), non dormono tranquilli (73-76), la loro *aula* è abbandonata da *iura*, *pudor* e *fides*, a cui si sostituiscono *Bellona* ed *Erinyes* (81-83): sono, non c’è dubbio, i tratti distintivi del tiranno. Si era detto che la riflessione di Ecuba in *Tro.* 1-6 abbracciava il potere in quanto tale, *prima* della dicotomia buono-cattivo secondo lo *specimen* re-tiranno, che non veniva negato, ma solo reso subalterno alla *Fortuna*; qui, invece, la riflessione sembra voler annullare la dicotomia: destino dei re, di tutti i re, non è solo sottostare alla *Fortuna* ed esporsi alle tempeste, ma anche essere comunque tiranni.

⁷⁰ Materiale sul *topos* della “Gefährdung des Hochstehenden”, che ha consonanze formali con *Phaedr.* 1128-40, soprattutto 1129 (cf. par. prec.) e con *Ag.* 57-107 (cf. *infra*), in ZWIERLEIN 1986, 219-20; TÖCHTERLE 1994, 146-48. Assume quindi particolare valore la dilatazione della prospettiva rispetto al modello (SOPH. *O. T.* 380-84).

⁷¹ (cit. al par. 3.1.): si è già detto che nelle battute iniziali Edipo ha ancora i tratti del buon re, cf. n.41.

⁷² TARRANT 1976, 181.

Thyestes 440-70 (III atto) — Il *Thyestes* sembra portare alle estreme conseguenze la riflessione a proposito della *fallacia del regnum*: Agamennone (nelle *Troades*), Edipo e Tieste, come abbiamo visto, hanno raggiunto la medesima consapevolezza al proposito nei rispettivi drammi, ma diverse ne sono le conseguenze all'atto pratico. Agamennone, infatti, non deflette dall'*exemplum* del buon re e, nonostante il suo profondo disincanto (271-73), accetta la 'nobile schiavitù', ancorché perdente rispetto a Pirro ed impotente a fermare la strage; Edipo parte dalle medesime posizioni di principio, ma nel corso dell'azione le tradisce sino ad occupare la funzione contrapposta del tiranno; per Tieste, infine, in una sorta di *climax* l'unica salvezza dagli inganni del potere sta in un radicale allontanamento (cf. par. prec. e seg.).

885-919 (V atto) — Atreo ha esaudito la sua brama di commettere qualcosa *quod nulla posteritas probet* (192) e si sente ora pari e persino superiore agli dei, di cui non sa più che farsi.⁷³ Sebbene questo sia (e venga rappresentato nel testo come) il punto di vista soggettivo di un tiranno paranoico e sanguinario, tuttavia si pone oggettivamente agli antipodi delle parole di Teseo in *Herc.f.* 738-47 (cit. par. 3.1.): a *caelum petere* è il tiranno, e proprio in virtù della perfetta realizzazione del suo terribile piano criminoso.

3.4. Il ruolo dei consiglieri dei *potentes* (nutrici e *satellites*)

Phaedra 428-30 (II atto) — Comparsa in scena come portatrice di un'austera moralità e di uno stoico sprezzo della morte,⁷⁴ la nutrice di Fedra ha il suo 'punto di svolta' quando per impedire il disperato suicidio di Fedra lascia perdere ogni ritegno etico e si fa sua complice, sino ad assumersi la responsabilità di

⁷³ Spec. 885; 888; 911-12, cf. HENRY 1985, 69-70; MANTOVANELLI 1984, 88-91 (che parla di "superomismo"); MONTELEONE 1991, 361-67.

⁷⁴ 138-39, che i commentatori giustamente avvicinano a *epist.* 26,10.

ideare la calunnia nei confronti di Ippolito. Ella ha consapevolezza di venir così meno ai principi ricordati a Fedra poco prima e ne offre una spiegazione 'politica': *iusta qui reges timet / deponat, omne pellat ex animo decus: / malus est minister regii imperii pudor* (428-30): il dovere (direi quasi il destino) di chi nelle tragedie è al fianco dei potenti è — e non solo in questo passo⁷⁵ — quello di obbedire e di collaborare ai loro piani; è ben vero che la nutrice, quasi per giustificarsi, afferma di agire per paura (*timet*), ma non si può non ricordare che il termine finale *pudor* è proprio quello a cui faceva appello Agamennone⁷⁶ come ultima istanza morale superiore alle *leges*: ed è proprio a questa che il consigliere dei re deve mestamente abdicare.

Oedipus 668-708 (III atto) — In questa scena, che già abbiamo in parte esaminato (par. 3.1.), è interessante il rapporto tra Creonte, che già sappiamo connotato positivamente, ed il potere: egli riprende il tema della *Fortuna* presentato da Edipo a 6-11 (cf. par. prec.) ed a lui si sostituisce come campione di una visione distaccata del *regnum* come *fallax bonum* (6), sottoposto ai capricci della *fortuna* (674), tuttavia non giunge sino al rifiuto completo dell'*aula* ed al vagheggiamento di una vita oscura che conosciamo dai cori (cf. par. 3.2 ed *infra*). L'argomentazione segue da vicino il modello di *O. T.* 583-600,⁷⁷ ma è stato notato come l'inserzione di un accenno ai 'doni' regali (*propinqui munera ad nostros lares / sceptri*, 690-91) di fatto avvicini la sorte mitica di Creonte a quella storica di Seneca dopo il ritorno dall'esilio ed in particolare alla corte di Nerone imperatore.⁷⁸

⁷⁵ Cf. n.88.

⁷⁶ *Tro.* 334 (cf. par. 3.1). *Pudor* è termine forte dell'etica delle tragedie, rappresentando spesso l'ultima barriera prima del dilagare del *furor* scatenato dalle passioni (e.g. *Herc.f.* 1240; *Phoen.* 301; *Med.* 238; 488; 900; *Phaedr.* 97; 141; 250; 595; 914; *Ag.* 113; 138; 288; *Thy.* 27; 891).

⁷⁷ Cf. TÖCHTERLE 1994, 492.

⁷⁸ S'impone a questo punto un confronto tra la figura di Tieste, che abbiamo già esaminato sotto molti aspetti, e quella di Creonte, due parenti del sovrano, cui protestano lealtà ma da cui sono ripagati con diffidenza e crudeltà, sia pure con motivazioni ed a livelli assai diversi. Il primo, come sappiamo (cf. par. 3.2.

Thyestes 176-335 (II atto) — La difesa del paradigma del buon re da parte del *satelles* in questa scena già esaminata (cf. par. 3.1.) è simile a quella di Agamennone nelle *Troades* ed anche il comportamento del personaggio non sfugge al paradigma del 'consigliere del re' già riscontrato nella *Medea*: di fronte all'impossibilità di far valere le sue buone ragioni, il *satelles* non si ribella ad Atreo, ma si fa suo assistente docile e sollecito, per di più senza neppure quelle giustificazioni che la nutrice di Medea accampava per il suo voltafaccia.⁷⁹

3.5. Allusioni storiche e datazioni: alcuni dubbi

Una rassegna critica delle allusioni storiche individuate nelle tragedie e delle conseguenti proposte di datazione esula dai limiti di spazio degli *Entretiens*; presuppongo quindi come note almeno le rassegne, parziali, già esistenti⁸⁰ e mi dedico ad esporre

e prec.), ha maturato un giudizio netto sul *regnum* come *malum*, mentre il cognato di Edipo è, per così dire, ancora ad un livello inferiore di coscienza: il discrimine assai netto fra i due sta nel giudizio sui *regni bona* (*Oed.* 687), ovvero *civium coetus* (688) e soprattutto *cultus, opulentae dapes* (691), assenti nel modello sofocleo, ma esplicitamente condannate da Tieste in *Thy.* 440-70 (spec. 455-57 = *cultus*; 450-54 e 466-67 = *dapes*, cf. *o quantum bonum est / [...] capere securas dapes*, 449-50, che sembra quasi una risposta polemica alle *opulentae dapes* regali). Insomma, per Creonte stare 'alla mensa' del sovrano (cf. MANTOVANELLI 1984, 136) significa poter godere di ἀδιάφορα προηγμένα (*SVF* III 122, p.29) sia per il proprio piacere sia *ut prosit hominibus, si fieri potest, multis* (*oti.* 3,5, cf. *donata multis gratia nostra salus*, *Oed.* 692 = *O. T.* 596-98), ma questa sua vicinanza, nonostante la ribadita innocenza e la lealtà, lo espone al contempo alle ire del re divenuto tiranno. Tieste è sì più consapevole della vera natura del potere, ma si lascia comunque invischiare in esso e ne cade vittima.

⁷⁹ *Ista nostro in pectore / fides timorque, sed magis claudet fides* (334-35 vs. *Phaedr.* 428, *qui reges timet*). Cf. anche nn.57; 88.

⁸⁰ Tra gli studi di fine Ottocento — inizio Novecento molto ricchi anche di proposte personali sono MÜNSCHER 1922, HERRMANN 1924, 78-147 ed HERZOG 1928 (cui poco aggiunge COFFEY 1957, 139-41). Dedicano selettivamente spazio anche alle allusioni storiche SØRENSEN 1976, 301-3, ABEL 1985, 756-68, mentre più ricchi ed argomentati sono i contributi del più illustre rappresentante moderno di questa interpretazione, E. Lefèvre (cf. LEFÈVRE 1985a; LEFÈVRE 1985b; LEFÈVRE 1990; LEFÈVRE 1997b; LEFÈVRE 2002, 116-20), e della sua scuola (GREWE 2001); ricordo infine NISBET 1990, 95-99 (99-108 solo per il *Thyestes*).

tre obiezioni di principio sulla validità dei risultati ottenibili con le ricerche di questo tipo in Seneca tragico.⁸¹

1) *Non tutte le coincidenze sono allusioni* — I testi teatrali a Roma erano naturalmente avviati a pratiche di ri-uso e la ricon-testualizzazione lasciava aperta al pubblico degli spettatori/lettori la possibilità di individuare sempre nuove analogie con la politica contemporanea, sia nei testi coevi sia anche in quelli composti anni, se non secoli, prima:⁸² si trattava di una consuetudine perfettamente legittima, discendente in linea diretta dalla funzione politica da sempre svolta dal teatro a Roma. Se si aggiunge l'oggettiva coincidenza tematica dei miti (e non solo di quelli ripresi da Seneca!) con le vicende degli imperatori della dinastia giulio-claudia, tra tirannide, follia, *furor*, vendette, incesti, omicidi tra consanguinei e crudeltà assortite, risulta assai arduo pensare che uno spettatore/lettore delle tragedie non potesse vedere in personaggi e *sententiae* riferimenti ad imperatori viventi o defunti — riferimenti, si badi bene, che nel corso di diverse audizioni/letture a distanza di tempo potevano

Da non prendere in considerazione BISHOP 1985, perché estraneo alla letteratura scientifica, come i recensori hanno giustamente sentenziato quasi all'unanimità.

⁸¹ Oltre a tutte quelle che sono già state formulate in passato, cf. e.g. GIANCOTTI 1953, 17-29 (una delle più estese e meglio argomentate); LANA 1955, 208; GRIMAL 1979, con affermazioni iniziali di sana prudenza (non rispettate nel seguito dello studio).

⁸² Cf. CIC. *Phil.* 1,36; *Sest.* 122; TAC. *ann.* 6,29,3; *dial.* 2-3; SVET. *Iul.* 84,2; *Tib.* 61,3; DIO CASS. 58,24,3, su cui LEFÈVRE 1985a, 1245-49 (per l'epoca arcaica ottimo DANGEL 2001). SVET. *Nero* 46,3, confermato da DIO CASS. 63,28,5, ci informa che *observatum etiam fuerat novissimam fabulam cantasse eum* [scil. *Nero-nem*] *publice Oedipodem exulem atque in hoc desisse versu*: θανεῖν μ' ἄνωγε σύγγαμος, μήτηρ, πατήρ (il fatto è inserito tra i *prodigia* che accompagnarono la morte del principe; cf. HENRY 1985, 169); similmente, a 21,3 che *inter cetera cantavit Canac[h]en parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum* (all'epoca dell'*agon Neroneum* del 65, cf. TAC. *ann.* 16,4-5). Da SVET. *Nero* 46,3 ricaviamo allora due informazioni: la prima è che il pubblico notava la coincidenza tra Edipo parricida incestuoso e Nerone (dopo il 59, ma forse anche solo postumamente); la seconda è che tale coincidenza non impediva a Nerone di recitare proprio questa parte. Ciò significa, tra l'altro, che per Seneca o per chiunque altro non sarebbe stato sconveniente o rischioso comporre e divulgare una tragedia come l'*Oedipus* dopo il 59: torneremo su questo punto decisivo alla n.87.

modificarsi, moltiplicarsi o ridursi in tutta libertà.⁸³ Tale capacità di *Wiedergebrauch* e di ricontestualizzazione è però del tutto indipendente dalla volontà del tragediografo e dai suoi eventuali intenti politici: pertanto, essa, lungi dal facilitare, *complica* il tentativo di ricostruire il contesto preciso in cui ogni singola tragedia ha avuto origine,⁸⁴ perché mancano strumenti classificatori risolutivi per distinguere le 'coincidenze contenutistiche', autonomamente riscontrate dal pubblico, dalle eventuali 'allusioni volute' da parte dell'autore.⁸⁵ Così si spiega anche perché certi studiosi hanno visto allusioni quasi dappertutto ed altri quasi da nessuna parte: questo segmento dell'analisi si è spesso risolto, infatti, nella contrapposizione, sterile, tra studiosi 'prudenti', per i quali le coincidenze restano tali, e la 'audacia' di chi, come Lefèvre e la sua scuola, vede un'allusione in ogni coincidenza ed un dato cronologico in ogni allusione.

2) *Datazione precisa o solo terminus post?* — Supponiamo ora di essere riusciti a riconoscere con certezza un'allusione storica in una tragedia: quale aiuto può fornire essa alla cronologia? Gli studiosi 'audaci' ne inferiscono una datazione precisa dell'opera al momento del fatto cui l'allusione rinvia o a poco dopo, nella convinzione, più volte espressa, che un'allusione a distanza di anni non sarebbe più stata afferrata o avrebbe perso la sua ragion

⁸³ Così, per continuare *exempli gratia* il discorso della n. prec., se l'*Oedipus* fosse stato composto prima del 59, una sua ri-lettura/ri-rappresentazione avrebbe potuto suonare ben altrimenti allusiva qualche tempo dopo l'omicidio di Agrippina (senza, peraltro, suscitare le ire di Nerone, come si è appena visto).

⁸⁴ Fini considerazioni in MONTELEONE 1991, 38-39, con l'opportuna citazione di SØRENSEN 1988, 303, "la datazione delle tragedie [...] coincide con il problema del loro scopo".

⁸⁵ Il più valido sarebbe, ovviamente, se noi conoscessimo da altre fonti la datazione precisa delle singole tragedie. Se cioè, per esempio, fosse certo che le *Troiane* furono scritte nel 47 o poco dopo, allora sarebbe legittimo interpretare *stato lustris die, / sollemne referens Troici lusius sacrum, / puer citatas nobilis turmas ages (777-79)* come allusione al *ludus Troiae* del 47 a cui presero parte Nerone e Britannico giovinetti e che Tacito descrive con parole simili (*ann.* 11,11). Il processo logico inverso, invece (ovvero *Troiane* scritte nel 47 perché con i vv. 777-79 Seneca alluderebbe al *ludus Troiae*), al quale spesso si riducono gli studiosi 'audaci', non mi pare abbia altrettanta efficacia probatoria.

d'essere, che viene di regola individuata in uno spirito polemico e nella volontà di criticare il regnante di turno:⁸⁶ si può essere d'accordo per allusioni relative al regno di Nerone, nel cui ambito Seneca terminò la sua esistenza. Ma che cosa impedisce di pensare che gli avvenimenti dei regni di Claudio, di Caligola e persino di Tiberio potessero essere allusivamente ripresi e magari anche criticati nelle tragedie anche a distanza di anni, *mortuo tyranno*, esattamente come si riscontra in quasi tutte le pagine di Seneca prosatore e nella tradizione satirica? Eventuali allusioni a fatti anteriori al 54 possono pertanto avere tutt'al più il valore di *terminus post*, non di datazione precisa.

3) *Un Seneca esoterico?* — Ma, detto tutto ciò, è veramente plausibile che Seneca seminasse i suoi drammi di allusioni antitiranniche? Se esse sono così chiare da potersi distinguere dalle coincidenze a quasi 2000 anni di distanza, a maggior ragione sarebbero state colte come tali dal pubblico dei contemporanei e soprattutto dal tiranno chiamato in causa: è difficile pensare che questi non avrebbe reagito con severità contro il responsabile.⁸⁷ Proprio per rimuovere questa riserva molti studiosi suppongono che le tragedie non fossero state pubblicate durante la vita di Seneca e fossero distribuite solo all'interno di una ristretta cerchia di amici (se non di complici e congiurati), durante l'esilio o negli ultimi anni accanto a Nerone o ancor più dopo il ritiro. Questa soluzione, a mio avviso, crea maggiori dubbi di quelli che dissipa: si avrebbe così, al fianco di un Seneca esoterico che loda Claudio

⁸⁶ Cf. in questo volume le considerazioni di W.-L. Liebermann sullo "Schnee von Gestern". Lodevole eccezione è il modo in cui uno studioso di vaglia propone di vedere tratti di Seiano dietro il Lico del *Furens* (LA PENNA 1980): si può discutere sulla validità dell'allusione, ma non si può non apprezzare la prudenza con la quale essa viene presentata, senza trarne indicazioni cronologiche.

⁸⁷ Si faccia ben attenzione a non confondere qui i due piani: abbiamo infatti visto che la presenza in un testo teatrale di coincidenze oggettive, anche di quelle ai nostri occhi più imbarazzanti, non veniva giudicata negativamente, persino da parte di un principe come Nerone (cf. n.82). Ma ben diversa era la sorte di quell'autore che fosse stato riconosciuto (a ragione o a torto, non importa) responsabile di interventi allusivi *volontari* politicamente malevoli o antitirannici: sulla sorte dell'"opposizione letteraria" in epoca imperiale basti il riferimento a RAAFLAUB 1987.

nella *Consolatio ad Polybium*, è al fianco di Nerone imperatore ed infine procede libero sul cammino verso la *sapientia* nell'epistolario, un Seneca esoterico, che nello stesso arco di tempo si fa spietato critico dei principi nelle tragedie. Forse qualcuno potrebbe ritenere che il rinvio allo stantio cliché di 'Seneca uomo dalle mille contraddizioni' sarebbe sufficiente a risolvere l'aporia. Ma quand'anche così fosse, perché destinare l'*opposition literature* proprio ad un genere come la *cothurnata*, dedicando tutta la cura possibile agli aspetti formali, letterari ed intertestuali, e perché nascondere la ferocia delle critiche dietro lo specchio deformante di 'codici', allegorie ed allusioni sparse? Un autore la cui *vis polemica* è ben nota dal *Ludus*, libero di parlare per immagini letterarie in un circolo di oppositori ed intenzionato ad influire sulla politica con la sua attività di poeta, come intendono in molti, avrebbe composto una riflessione di disperata universalità come il *Thyestes*, anziché un testo di accusa esplicita, come l'*Octavia*? Quale stimolo antitirannico si sarebbe mai potuto vedere in testi in cui "non compare mai la figura del suddito che, in nome della legge morale, si ribella all'ordine ingiusto del re"?⁸⁸

4. *Rapporti con Seneca prosatore e con Seneca uomo di stato*⁸⁹

4.1. Il pensiero politico in Seneca prosatore

Sui cinque punti oggetto della nostra indagine troviamo nel corso della vita di Seneca oscillazioni talvolta persino più forti di quelle riscontrate nelle tragedie, anche a prescindere da quelle

⁸⁸ LANA 1955, 192 (cf. anche PICONE 1984, 46-51 ed *infra*, nella discussione con Claudia Wick, p.313). È molto significativo che LEFÈVRE 1985a, 1259 ritenga invece i versi finali dell'*Oedipus* più che sufficienti come richiamo antitirannico (1054-61): "Seneca konnte darauf verzichten, den überlieferten Schluß noch mehr zu ändern und etwa Oedipus durch Creon oder den Chor vertreiben zu lassen. Es genügte, wenn Oedipus die ganze Schuld auf sich nahm und zum Aufatmen aller sagte, mit seinem Fortgehen werde sich die Lage schlagartig bessern" (così anche LEFÈVRE 2002, 119).

⁸⁹ Del pensiero politico in Seneca prosatore, tema tendenzialmente sconfinato, trascelgo qui solo gli elementi più significativi in rapporto con le tragedie,

opere, come il *De providentia* ed il *De constantia sapientis*, sulla cui incerta collocazione cronologica non vi è accordo tra gli studiosi. Seneca parte dagli accenti vivamente filorepubblicani della *Consolatio ad Marciam*, che portano con sé la condanna dell'esperienza imperiale di Tiberio da poco conclusa e la pessimistica assenza di un netto discrimine tra re e tiranno, per passare, già nel *De ira*, ad individuare nella schiavitù all'*ira* l'elemento che caratterizza l'agire immorale e dispotico, primo abbozzo di quella teoria insieme etica e politica che sfocerà nel *De clementia*. Alla base degli intenti encomiastici della *Consolatio ad Polybium* stanno l'ideologia filoimperiale dell'opuscolo e l'esaltazione della *clementia* del principe, un quadro di riferimento lealistico che non viene messo in discussione nel *De brevitae vitae*, con cui semmai si scava un solco tra l'attività politica (pur non condannata di per sé),⁹⁰ e chi ricerca la sapienza. Nel *De clementia* (cf. par. seg.), nel *De vita beata* e nel *De tranquillitate animi*, tutte opere anteriori al *De otio*, Seneca s'impegna a propugnare il coinvolgimento del *sapiens* nella cura della cosa pubblica (anche per motivazioni di ordine autobiografico), senza scalfire il quadro ottimistico del *quinquennium Neronis*. L'ultima svolta si produce notoriamente con il *De otio*: nelle grandi opere degli ultimi anni l'ottimismo svanisce di fronte ad una sempre più esplicita disillusione; la fede nel *rex iustus* come *optimus civitatis status* ancora proclamata in *benef.* 2,20,2 si fa sempre più astratta e cede il posto in *epist.* 68,2 alla rinuncia da parte del *sapiens* alla partecipazione alle istituzioni politiche storicamente determinate: l'unica *res publica* rimasta per lui è il *mundus*.

4.2. Il *De clementia*

Il momento più alto della riflessione teoretica sul potere coincide con la partecipazione effettiva al governo della cosa pubblica:

cf. anche LANA 1955; GRIMAL 1978; ABEL 1985; GRIFFIN 1992; LETTA 1998a; LETTA 1998b; LETTA 1999.

⁹⁰ Cf. LETTA 1998a, 73.

mai come all'inizio del principato neroniano Seneca poté sentirsi vicino all'impresa di conciliare perfettamente etica e politica, *sapientia* ed *imperium*, e se anche avesse covato già allora presentimenti negativi, il carattere insieme protrettico ed elogiativo dello *speculum principis* non gli avrebbe permesso di lasciar trasparire preoccupazione o scetticismo nel *De clementia*.⁹¹ Qui l'opposizione re-tiranno è nettissima e, a differenza delle tragedie, si rende esplicita a livello lessicale in una *differentia* rigorosa *rex-tyrannus*; il sistema monarchico non ha alternative di alcun tipo ed è considerato il migliore in assoluto; il sovrano viene posto su un piano diverso rispetto a tutti gli altri esseri umani⁹² (*corpus* di cui egli è *caput*) e, sebbene si parli di *fortuna*, anche a proposito del principe,⁹³ mai è fatta balenare a costui l'amara legge del *praecipites regum casus / Fortuna rotat*; che, infine, il *sapiens* possa e debba avere un ruolo al fianco del sovrano clemente non è mai detto in modo esplicito, ma è deducibile dalla funzione che Seneca si ritaglia sin dall'inizio, quando afferma di aver composto il trattato *ut ... speculi vice fungerer et te tibi ostenderem per-venturum ad voluptatem maximam omnium*,⁹⁴ anche se il monarca clemente viene raffigurato sempre e comunque da solo nell'esercizio delle sue funzioni (*fastigio tuo adfixus es*, 1,8,3): nessuno è chiamato a consigliarlo, a condividerne le preoccupazioni o a sostituirlo in qualche funzione, neppure il senato.

4.3. L'azione politica di Seneca

Poiché nel *quinquennium Neronis* Seneca fu insieme teorico ed artefice della politica imperiale, è possibile cercare nell'azione

⁹¹ Per un inquadramento, anche bibliografico, rinvio a MALASPINA 2001a e MALASPINA 2003.

⁹² Senza giungere, neppure in 1,8, ad una divinizzazione influenzata dai costumi egizi secondo gli intendimenti assolutistici di Nerone, come è stato sostenuto (bibliografia e discussione in MALASPINA 2001a, 285-92).

⁹³ L'occorrenza più chiara a 1,8,2; cf. anche 1,11,4; 1,13,4; 1,21,1; 2,1,1.

⁹⁴ 1,1,1; utile anche 2,2,2, *Diutius me inmorari huic <voci> patere, non ut blandum auribus tuis (nec enim hic mihi mos est: maluerim veris offendere quam placere adulando)*.

pratica conferme all'ideologia ufficiale. Tra i molteplici aspetti della politica neroniana,⁹⁵ utile ai fini della nostra ricerca è soprattutto quello della propaganda, per il quale la rispondenza con il *De clementia* sembra perfetta,⁹⁶ perché da Calpurnio Siculo e dai *Bucolica Einsidlensia* alle fonti storiche, Tacito *in primis* (ann. 13,11), l'avvento al trono di Nerone è contraddistinto dal ricorrere insistito dello *slogan* della *clementia*.

5. Conclusioni

5.1. Il pensiero politico delle Tragedie

Le tragedie insistono su di un terreno ideologico molto ampio, i cui elementi, che talvolta appaiono stereotipati in una 'gnomica del potere' di maniera, si ripetono con una certa regolarità e coerenza all'interno di un quadro culturale, già definito dalla tradizione, centrato su alcune questioni forti di politica o meglio di etica della politica (rapporto re-tiranno, ruolo della *Fortuna*, 'nobile schiavitù', valore/disvalore dei *regni bona*, esistenza o meno di una giustizia divina, funzioni e limiti dei consiglieri e così via), alle quali sono fornite risposte diversificate in un ampio spettro di soluzioni.

Se nel formulare questa prima conclusione non credo di aggiungere molto a quanto già si sa sul pensiero politico nelle tragedie, la maggiore novità scaturita dalla presente indagine consiste, io credo, nel fatto che, nonostante quest'ampiezza di soluzioni nel *corpus*, ogni tragedia ci è apparsa presentare una fisionomia distinta ed affrontare una o più delle 'questioni forti'

⁹⁵ Nella vasta bibliografia si faccia riferimento a WALTZ 1909, 244-58; DÜRR 1940; MARCHESI 1944, 70-88; LANA 1955, 226-40; ROZELAAR 1976, 262-86; GRIMAL 1978, 149-83; GRIFFIN 1992, 67-170; FUHRMANN 1997, 175-296; MAURACH 2000, 34-40.

⁹⁶ Ma cf. GRIFFIN 1992, 141: "To see in *De clementia* essentially the same ideas as in Nero's opening speech to the Senate is to overlook Seneca's adoption of a metaphysical description of the Principate that refuted the partnership with the Senate urged in the speech"; cf. anche RAAFLAUB 1987, 34-35.

in modo preciso, univoco e non contraddittorio. Che la riflessione sul pensiero politico sia uno dei *Leitfaden* di Seneca tragico mi pare confermato dalla presenza di esso anche nei drammi in potenza più lontani da simili tematiche, come la *Medea* e la *Phaedra*, e dalle coscienti innovazioni rispetto alla tradizione greco-latina in personaggi come Agamennone (*Troades*) e Tieste, giustificabili in vista della 'messa in scena' di ben definite prese di posizione di ordine etico-politico.

5.2. Un'evoluzione interna

In particolare, il *Furens*, l'unico dramma con un eroe positivo,⁹⁷ è fra tutti quello in cui l'opposizione re-tiranno è presentata con perentoria convinzione ed è, soprattutto, iscritta in un quadro di giustizia superiore: il buon re è premiato, il tiranno prima o poi (al più tardi agli Inferi) riceve comunque la giusta punizione, gli dei hanno a cuore la giustizia sulla terra ed intervengono contro i tiranni — o per lo meno hanno la prerogativa di farlo.

Al polo opposto si può collocare il *Thyestes*, il cui sconsolato messaggio sta nell'inconciliabilità tra filosofia e potere, tra il *sapiens* e la reggia: ogni re è un tiranno. Le altre sei tragedie si muovono tra queste due mete, più vicino al *Furens* le *Troades* e le *Phoenissae*, in cui il poeta riflette sul dominio della *Fortuna*, lasciando intravedere alcune crepe nella rassicurante antinomia re-tiranno; più problematiche sono la *Medea*, in cui tale antinomia è messa in forte discussione, e la *Phaedra*, i cui contributi più interessanti per il pensiero politico vengono dalla nutrice e da Ippolito. Ancor più decisamente vicine al *Thyestes*, infine, sono l'*Oedipus* e l'*Agamemnon*, in cui sono presenti alcuni aspetti di quella inconciliabilità che ritengo caratterizzare la tragedia di Atreo e Tieste.

⁹⁷ A patto, naturalmente, di liberarsi dalle interpretazioni ibristiche del *furor* (su cui cf. FITCH 1987, 38-40), rifacendosi piuttosto a ZWIERLEIN 1984; BIL-
LERBECK 1999, 30-38. Ad un giudizio positivo sulla figura dell'eroe nel dramma contribuisce senz'altro anche il quadro qui delineato del pensiero politico.

Tali peculiarità e differenze si dovranno certo imputare alle diverse situazioni drammaturgiche, all'azione dei modelli ed alla memoria letteraria. Mi sembra però difficile da sostenere che non vi si debba leggere anche l'influsso degli avvenimenti reali, delle tensioni esistenziali, dell'evoluzione e dei mutamenti nelle opinioni. Lo sviluppo del pensiero politico nelle opere in prosa illumina il contesto in cui va posto il travaglio compositivo delle tragedie: manca in esse, anche nel *Furens*, l'impronta diretta degli anni politicamente più fecondi, delle costruzioni ideologiche più ambiziose, storicamente confermate dagli echi della propaganda convergenti nello *slogan* della *clementia* — una distanza ideologica, ma forse anche temporale. Lungo, più o meno, l'asse dell'ordinamento dell'Etrusco si assiste invece ad un rafforzamento del pessimismo dottrinale sino alle posizioni estreme del *Thyestes*, che si rispecchiano soprattutto nelle opere in prosa degli ultimi anni, coincidenti con il ritiro dalla vita pubblica. Si può quindi legittimamente parlare, credo, di un'evoluzione interna del pensiero politico nelle tragedie, anche se mancano indizi bastevoli per arrischiare solo su questa base una cronologia relativa o assoluta.⁹⁸

⁹⁸ Sarebbe assai invitante far coincidere cronologia ed ordine dell'Etrusco — dal *Furens* intorno al 54 (?) al *Thyestes* dopo il ritiro? —, perché sarebbe un modo per spiegare una successione manoscritta che si sa molto antica, ma di cui non si conosce la genesi. Si tratta, tuttavia, solo di un'ipotesi, sia perché, fermi restando i poli ideologici (non cronologici!) di *Hercules furens* e *Thyestes*, le altre sei tragedie non si lasciano ordinare con sicurezza sulla base del solo pensiero politico, sia soprattutto perché la tempestosa biografia di Seneca non esclude del tutto la collocazione dei drammi più vicini al *Thyestes* anche molto *prima*, ovvero durante i tristi anni dell'esilio in Corsica. L'ordine dell'Etrusco aveva già sedotto MARTI 1945, che vi aveva ravvisato i differenti capitoli di un trattato stoico, ma la sua tesi ha avuto poco seguito (confutazione in PRATT 1948; GIANCOTTI 1953, 53-54). Più di recente vi è tornato SCHUBERT 1998.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL 1985 K. ABEL, "Seneca. Leben und Leistung", in *ANRW* II 32, 2 (1985), 653-775.
- BILLERBECK 1988 M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen* (Leiden 1988).
- BILLERBECK 1999 M. BILLERBECK (ed.), *Seneca. Hercules furens*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar (Leiden 1999).
- BIONDI 1997 G.G. BIONDI, "Peripezie e *Cantica*: la tragedia tra coscienza e delirio", in *Paideia* 52 (1997), 57-69 [= *Seneca nel bimillenario della nascita*, a cura di S. AUDANO (Pisa 1998), 125-40 (da cui cito)].
- BISHOP 1985 J.D. BISHOP, *Seneca's Daggered Stylus. Political Code in the Tragedies* (Königstein 1985).
- BORGO 1988 A. BORGO, "Il potere e la sua degenerazione nel lessico politico di Seneca", in *Vichiana* 17 (1988), 120-50.
- CAJANI 1987 G. CAJANI, "Odium atque regnum. Appunti di lettura delle *Phoenissae* di Seneca, alla ricerca di una gnomica del potere", in *QCTC* 4-5 (1986/87), 177-79.
- CAJANI 1989 G. CAJANI, "Solitudine e logorio del potere: note su un *topos* della tragedia senecana", in *QCTC* 6-7 (1988/89), 179-84.
- CAVIGLIA 1981 F. CAVIGLIA (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Le Troiane* (Roma 1981).
- CODOÑER 2003 C. CODOÑER, "La expresión del poder en Séneca", in *Atti del Convegno Internazionale "Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone"* (Bari 2003).
- COFFEY 1957 M. COFFEY, "Seneca Tragedies including pseudo-Seneca Octavia and Epigrams attributed to Seneca. Report from the years 1922-1955", in *Lustrum* 2 (1957), 113-86.
- DANGEL 2001 J. DANGEL, "Les tragédies mythologiques et prétextes de l'époque républicaine: politique en texte caché?", in *Studien zu antiken Identitäten*, hrsg. von St. FALLER (Würzburg 2001), 11-37.
- DE MEO 1995 C. DE MEO (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Phaedra* (Bologna²1995).
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990 R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, "Il tema dell'esilio nelle tragedie di Seneca. Autobiografia, meditazione filosofica, modelli letterari nel *Thyestes* e nell'*Oedipus*", in *QCTC* 8 (1990), 71-85 [= *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni* (Bologna 1999), 23-37].

- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1992 R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, "*Aurea mediocritas*. La morale oraziana nei cori delle tragedie di Seneca", in *QCTC* 10 (1992), 155-69 [= *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni* (Bologna 1999), 39-57].
- DINGEL 1974 J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung* (Heidelberg 1974).
- DÜRR 1940 K. DÜRR, "Seneca bei Tacitus", in *Gymnasium* 51 (1940), 42-61.
- FANTHAM 1982 E. FANTHAM (Ed.), *Seneca's Troades* (Princeton 1982).
- FAVEZ 1960 Ch. FAVEZ, "Le roi et le tyran chez Sénèque", in *Hommages à L. Herrmann* (Bruxelles-Berchem 1960), 346-49.
- FITCH 1987 J.G. FITCH (Ed.), *Seneca's Hercules Furens*. A critical text with introduction and commentary (Ithaca/London 1987).
- FRANK 1995 M. FRANK (Ed.), *Seneca's Phoenissae*. Introduction and Commentary (Leiden 1995).
- FUHRMANN 1997 M. FUHRMANN, *Seneca und Kaiser Nero. Eine Biographie* (Berlin 1997).
- GIANCOTTI 1953 F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca* (Roma/Napoli/Città di Castello 1953).
- GIANCOTTI 1989 F. GIANCOTTI (ed.), *Seneca. Tieste*, 2 voll. (Torino 1988/89).
- GREWE 2001 S. GREWE, *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea* (Würzburg 2001).
- GRIFFIN 1992 M. GRIFFIN, *Seneca, a Philosopher in Politics* (Oxford 1992).
- GRILLI 1987 A. GRILLI, "Seneca di fronte a Ippolito", in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte* (Urbino 1987), III 299-311.
- GRIMAL 1978 P. GRIMAL, *Sénèque ou la conscience de l'Empire* (Paris 1978).
- GRIMAL 1979 P. GRIMAL, "Tragédie et politique chez Sénèque [Communication. Les allusions à la vie politique de l'Empire dans les tragédies de Sénèque]", in *CRAI* 1979, 205-20.
- HADOT 1969 I. HADOT, *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung* (Berlin 1969).
- HAMMER 1936 S. HAMMER, "De Seneca philosopho principum censore", in *Munera philologica L. Cwiklinski oblata* (Posnan 1936), 185-210.
- HENRY 1985 D. HENRY and E.W. HENRY, *The Mask of Power. Seneca's Tragedies and Imperial Rome* (Warminster 1985).
- HERRMANN 1924 L. HERRMANN, *Le théâtre de Sénèque* (Paris 1924).

- HERZOG 1928 O. HERZOG, "Datierung der Tragödien des Seneca", in *RbM* 77 (1928), 51-104.
- HINE 2000 H.M. HINE (Ed.), *Seneca. Medea* (Warminster 2000).
- KEULEN 2001 A.J. KEULEN (Ed.), *L. Annaeus Seneca. Troades*. Introduction, Text and Commentary (Leiden 2001).
- LA PENNA 1980 A. LA PENNA, "Seiano in una tragedia di Seneca?", in *Orpheus* N.S. 1 (1980), 26-31.
- LANA 1955 I. LANA, *Lucio Anneo Seneca* (Torino 1955).
- LANA MALASPINA 2005 AA.VV., *Bibliografia senecana del XX secolo*, ideata e diretta da I. LANA, a cura di E. MALASPINA (Bologna 2005).
- LEFÈVRE 1966 E. LEFÈVRE, "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon", in *Hermes* 94 (1966), 482-96.
- LEFÈVRE 1985a E. LEFÈVRE, "Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus'", in *ANRW* II 32, 2 (1985), 1242-62.
- LEFÈVRE 1985b E. LEFÈVRE, "Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des 'Thyestes'", in *ANRW* II 32, 2 (1985), 1263-83.
- LEFÈVRE 1990 E. LEFÈVRE, "Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra", in *WS* 103 (1990), 109-22.
- LEFÈVRE 1997a E. LEFÈVRE, "Senecas Atreus. Die Negation des stoischen Weisen?", in *Scaenica Saravi-Varsoviensia. Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, hrsg. von J. AXER und W. GÖRLER (Warszawa 1997), 57-74.
- LEFÈVRE 1997b E. LEFÈVRE, "Política y actualidad en las tragedias de Séneca", in *Séneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional* (Córdoba 1997), 191-96.
- LEFÈVRE 2000 E. LEFÈVRE, "La *Medea* di Seneca: negazione del 'sapiente' stoico?", in *Seneca e il suo tempo*, Atti del Convegno di Roma-Cassino (Roma 2000), 395-416.
- LEFÈVRE 2002 E. LEFÈVRE, "Die Konzeption der 'verkehrten Welt' in Senecas Tragödien", in *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, hrsg. von L. CASTAGNA und G. VOGT-SPIRA (München/Leipzig 2002), 105-122.
- LETTA 1998a C. LETTA, "Seneca tra politica e potere: l'evoluzione del pensiero di Seneca sul principato nelle opere in prosa anteriori al *De clementia*", in *Seneca nel bimillenario della nascita*, a cura di S. AUDANO (Pisa 1998), 51-75.

- LETTA 1998b C. LETTA, "Allusioni politiche e riflessioni sul principato nel *De Beneficiis* di Seneca", in *Limes* (Santiago de Chile) 9-10 (1997/98), 228-43.
- LETTA 1999 C. LETTA, "Attualità e riflessione politica nelle ultime opere di Seneca: dalle *Naturales Quaestiones* alle Lettere a Lucilio", in *Journal for the Promotion of Classical Studies* (Seoul, Korea) 7 (1999), 93-139.
- LIEBERMANN 1974 W.-L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien* (Meisenheim am Glan 1974).
- MADER 1993 G. MADER, "Tyrant and Tyranny in Act III of Seneca's Oedipus", in *GB* 19 (1993), 103-28.
- MALASPINA 2001a L. *Annaei Senecae De clementia libri duo*. Prolegomeni, testo critico e commento a cura di E. MALASPINA (Alessandria 12001; 22004).
- MALASPINA 2001b E. MALASPINA, "Due tracce delle 'orazioni cesariane' nel *De clementia* di Seneca", in *RFIC* 129 (2001), 307-14.
- MALASPINA 2003 E. MALASPINA, "La teoria politica del *De clementia*: un inevitabile fallimento?", in *Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone. Atti del Convegno Internazionale* (Bari 2003), 139-57.
- MANTOVANELLI 1984 P. MANTOVANELLI, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico* (Verona 1984).
- MARCHESI 1944 C. MARCHESI, *Seneca* (Messina/Milano 11920; 21934).
- MARTI 1945 B.M. MARTI, "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", in *TAPhA* 76 (1945), 216-45.
- MAURACH 2000 G. MAURACH, *Seneca. Leben und Werk* (Darmstadt 32000).
- MAZZOLI 1987 G. MAZZOLI, "Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico", in *QCTC* 4-5 (1986/87), 99-112.
- MESK 1912 J. MESK, "Senecas *Apokolokyntosis* und *Hercules furens*", in *Philologus* 71 (1912), 361-75.
- MONTELEONE 1991 C. MONTELEONE, *Il "Thyestes" di Seneca. Sentieri ermeneutici* (Fasano 1991).
- MÜNSCHER 1922 K. MÜNSCHER, *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit*, *Philologus Suppl.-Bd.* 16,1 (Leipzig 1922).
- NISBET 1990 R.G.M. NISBET, "The Dating of Seneca's Tragedies, with special reference to *Thyestes*", in *Papers of the Leeds International Latin Seminar VI* (Leeds 1990), 95-114.

- PETRONE 1995 G. PETRONE, "Metafore del potere nelle *Troiane* di Seneca", in *Atti dei convegni "Il mondo scenico di Plauto" e "Seneca e i volti del potere"* (Genova 1995), 107-18.
- PICONE 1976 G. PICONE, "Il significato politico di alcuni anacronismi nel *Thyestes* di Seneca", in *Pan* 3 (1976), 61-67.
- PICONE 1984 G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca* (Palermo 1984).
- PÖSCHL 1977 V. PÖSCHL, "Bemerkungen zum Thyest des Seneca", in *Latinität und alte Kirche. Festschrift für R. Hanslik* (Wien/Köln/Graz 1977), 224-34.
- PRATT 1948 N.T. PRATT, JR., "The Stoic Base of Senecan Drama", in *TAPhA* 79 (1948), 1-11.
- RAAFLAUB 1987 K.A. RAAFLAUB, "Grundzüge, Ziele und Ideen der Opposition gegen die Kaiser im I. Jh. n.Chr.: Versuch einer Standortbestimmung", in *Opposition et résistances à l'Empire d'Auguste à Trajan*, Entretiens Hardt 33 (Vandœuvres/Genève 1987), 1-63.
- ROZELAAR 1976 M. ROZELAAR, *Seneca. Eine Gesamtdarstellung* (Amsterdam 1976).
- SCHIESARO 2003 A. SCHIESARO, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama* (Cambridge 2003).
- SCHUBERT 1998 Chr. SCHUBERT, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Stuttgart/Leipzig 1998).
- SØRENSEN 1988 V. SØRENSEN, *Seneca*, tr.it. (Roma 1988).
- TABACCO 1985 R. TABACCO, *Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina*, Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino, Ser. 5,9 (1985).
- TARRANT 1976 R.J. TARRANT (Ed.), *Seneca. Agamemnon* (Cambridge 1976).
- TARRANT 1985 R.J. TARRANT (Ed.), *Seneca's Thyestes* (Atlanta 1985).
- TÖCHTERLE 1994 K. TÖCHTERLE (ed.), *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus*. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung (Heidelberg 1994).
- TRAINA 1979 A. TRAINA, "Due note a Seneca tragico. 2) La 'fiducia' di Tieste", in *Maia* 31 (1979), 275-76.
- TRAINA 1987 A. TRAINA, *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca* (Bologna 1987).
- TREBBI 1992 M. TREBBI, "Il personaggio di Creonte nella *Medea* di Seneca", in *QCTC* 10 (1992), 191-99.
- WALTZ 1909 R. WALTZ, *Vie de Sénèque* (Paris 1909).

- ZWIERLEIN 1983 O. ZWIERLEIN, *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas* (Mainz 1983).
- ZWIERLEIN 1984 O. ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung. Mit einem Anhang über "tragische Schuld" sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius* (Mainz 1984).
- ZWIERLEIN 1986 O. ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (Mainz 1986).

DISCUSSION

E.A. Schmidt: Steckt in der folgenden Frage eine ketzerische Gegenposition zu Ihrem Vortrag? Wenn die Tragödie nach Aristoteles eine *μίμησις σπουδαίων* ist und also die handelnden Figuren Könige sind (vgl. z.B. Plautus, *Amph.* 60f.), gelten dann nicht alle Äußerungen der Figuren und der auf die Handlung bezogenen Reflexionen des Chors notwendig Königen und sind daher nur insofern 'politisch', der Intention und Wirkung nach aber als synekdochisch zu verstehen und also zu verallgemeinernde moralische Aussagen?

W.-L. Liebermann: 1) Es scheint mir wichtig, dass Sie klar Aktualisierungsphänomene bei Wiederaufführungen, wie sie von Cicero bezeugt sind, gegen die ursprünglichen Intentionen des Autors bzw. der Dramen abgegrenzt haben.

2) Hinsichtlich der politischen Relevanz lassen Sie, wie ich meine zu Recht, ausgesprochene Vorsicht walten und machen deutlich, dass über Wahrscheinlichkeitsaussagen nicht hinauszu kommen ist. Insofern ergibt sich ein Vorbehalt resp. eine Betonung der 'erkenntnisleitenden Interessen'. Dabei wird man sich auch vor Augen halten müssen, dass die Eruiierung des Politischen, wie Sie sie vorgeführt haben, der Einschränkung einer spezifischen Deutung der einzelnen Stücke unterliegt, die sicher gelegentlich auch zu einer Vereinseitigung führen kann.

Hinzu kommt: Wenn man sich im Interesse einer politischen Aussage auf *Phaedr.* 136f. stützt, dann ist hinzuzufügen, dass die Amme kurz darauf die Thematik von den Mächtigen auf die Reichen ausdehnt, um schliesslich sogar gerade im Namen der hohen Stellung zur 'Vernunft' zu mahnen (*Phaedr.* 204ff.). Der sog. 'politische' Ertrag beschränkt sich insgesamt auf den Kontrast von 'gutem' und 'schlechtem' König; dabei handelt es

sich aber um eine moralphilosophische Thematik, die auf einem — durch die Gattung 'Tragödie' vorgegebenen — Gebiet abgehandelt wird. Es ist genau das, was Ilona Opelt bereits im Titel ihrer Dissertation von 1951 mit *Der Tyrann als Unmensch* bezeichnet hat. Was hier verhandelt wird, ist das Problem des 'Mächtigen', aber in einem über das rein 'Politische' hinausgehenden Sinn. Man könnte auch anders formulieren: 'politisch' ist definitionsbedürftig (ein moderner Historiker würde den Begriff anders gebrauchen).

Die 'politische' Deutung (vor allem in Applikation auf konkrete historische Gegebenheiten) hat in jüngerer Zeit — weniger wohl in Italien — verstärkt Konjunktur. Ich habe versucht, dies als eine Kombination aus einem (sich z.B. auch in der Germanistik wieder grösserer Beliebtheit erfreuenden) biographisch-positivistischen Ansatz und einem modernen Aktualisierungsstreben zu verstehen. Wie sehen Sie das?

E. Malaspina: Rispondo insieme alla domanda 'eretica' di M. Schmidt ed alla più lunga considerazione di M. Liebermann (punto 2); sul punto 1) torno *infra* nella risposta a M. Hine). Mi sembra infatti che le Vostre parole vadano nella medesima direzione, permettendomi, cosa per la quale Vi ringrazio, di affrontare un'importante questione di metodo che avevo tralasciato nella sezione iniziale del mio contributo, dedicata ad altre questioni di metodo che mi parevano (e mi paiono tuttora) altrettanto significative come premessa allo studio del pensiero politico. Se ho ben capito, Voi domandate se, una volta rifiutata la via per così dire storico-allusiva di E. Lefèvre per le ragioni che ho addotte, ciò che ho rubricato sotto la voce 'politica' non andrebbe piuttosto generalizzato come etica, applicata *pars pro toto* ai potenti. La conseguenza in apparenza necessaria di questa premessa è che il pensiero politico nelle tragedie, argomento del mio *exposé*, non esiste come soggetto autonomo. Rispondo in breve che sono in certa parte d'accordo con la premessa, ma non con la conclusione (altrimenti non avrei affrontato l'argomento in questo modo o non lo avrei affrontato per nulla!),

perché tutto dipende da che cosa si intende con pensiero politico e, per mia omissione iniziale, la mia interpretazione del concetto è rimasta del tutto implicita, quindi *definitionsbedürftig* per chi ascolta.

Comincio con il dire che è quanto mai vero quel che W.-L. Liebermann dice sugli *erkenntnisleitende Interessen*, se penso che mi è capitato di esporre questa mia posizione sulla politica nelle tragedie a storici e studiosi del pensiero politico antico e di sentirmi rivolgere il rimprovero opposto, cioè quello di avervi visto non troppo pensiero politico, ma troppo poco: ancora una volta nell'analisi delle tragedie (cf. p.56) si fa a mio avviso palpabile il circolo ermeneutico o, se vogliamo usare un ben diverso paradigma interpretativo, vi vedo entrare in gioco l'*Erwartungshorizont* dei singoli studiosi.

Passo ora ad una risposta più dettagliata: che la politica nelle tragedie sia da intendersi come etica della politica l'ho detto io stesso (cf. par. 3.3. a proposito di *Tro.* 1-6 e n.90), così come ho insistito preliminarmente sul fatto che la regalità e l'agire politico dei protagonisti spesso non hanno a che fare con il pensiero politico, bensì piuttosto con lo sfondo sociale imposto al genere tragico (cf. par. 2 e n.10): non ho quindi nessuna difficoltà a dire, anzi, a ripetere che nelle tragedie "la riflessione politica si fa etica, come sempre in Seneca". Solo che da questa premessa non discende l'annullamento del politico nell'etico, a meno che non si voglia arrivare alla proverbiale "Nacht, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind". Mi spiego meglio: neppure un verso delle tragedie è dedicato alla discussione delle forme di governo, alla critica della costituzione, ai consigli per la politica estera, alla precettistica pratica o via di seguito: insomma, le tragedie non hanno a che fare con tutto ciò che siamo abituati a definire comunemente come 'politica'. Attenzione, però: neppure le opere in prosa, neppure il *De clementia*, che tutti a ragione considerano il 'manifesto politico' di Seneca, dedicano una sola riga a questi argomenti, perché in questi testi, né più né meno che nelle tragedie, l'attenzione 'politica'

di Seneca è sempre e solo per un versante, quello dell'etica della politica. Ripeto: sotto questo aspetto non c'è (o almeno io non vedo) alcuna differenza tra Seneca filosofo e Seneca poeta; quindi delle due l'una: se annulliamo la politica nell'etica nelle tragedie dobbiamo fare lo stesso anche nel *De clementia*; se invece riteniamo che l'etica della politica sia comunque una parte del pensiero politico, allora una particolare dimensione politica è assicurata non solo alle opere in prosa, ma anche a quelle in poesia. Che la seconda soluzione sia preferibile mi pare dimostrato dal paragone con il caso simile delle *Quaestiones naturales*: sostituite in esse al termine 'politica' quelli di 'scienza' o 'fisica' e vedrete che si riproporranno le medesime condizioni. Seneca fu uno scienziato (anche se meno di quanto fu un politico), ma intese questa disciplina, al pari di tutte le altre, politica compresa, come *ancilla moralis philosophiae*; tuttavia, non mi pare la strada metodologicamente più feconda quella di negare la dimensione scientifica del trattato e cercare di stemperare la fisica nell'etica, come pure è stato fatto, lo sapete bene: ne ha discusso di recente in modo convincente F.R. Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales Quaestiones di Seneca* (Bologna 2003).

L'etica della politica è un territorio di confine, una prospettiva, se non proprio una disciplina, che è pienamente etica, perché etici ne sono i fondamenti (il problema del bene e del male, come avete detto), ma che è altrettanto pienamente politica, perché politico è lo scenario a cui essa deve adattarsi (i poteri del monarca ed il governo di un popolo): tale scenario politico non è insignificante, appunto perché costringe il moralista (e nel caso delle tragedie anche il poeta) nella gabbia del politico: in questo senso rivendico, contro ogni obiezione 'eretica', il diritto di cittadinanza delle tragedie nel pensiero politico senecano, di cui spero di aver fornito una definizione soddisfacente.

Mi rendo conto che l'etica della politica, in quanto, come detto, territorio di confine, possa scontentare sia chi vede in Seneca tragediografo un politico militante, sia chi vi vede un

moralista sia chi vi vede soprattutto un poeta. Tuttavia, credo che sia l'inesauribile complessità stessa di questi drammi ad esortarci a perlustrare anche simili territori di confine.

Passo ora all'ultima questione di W.-L. Liebermann, cioè alle motivazioni della fortuna moderna dell'interpretazione politico-allusiva (à la Lefèvre, per intenderci) ed all'individuazione di esse nella convergenza tra una metodologia biografico-positivistica ed un sforzo di attualizzazione. Mi pare un'interpretazione fondata, confermata anche, sul lato dell'attualizzazione, dagli espliciti paralleli che si leggono in alcuni studi con la sorte degli intellettuali nei regimi totalitari del Novecento. Ma quello che mi incuriosisce è un altro aspetto: è infatti Lei stesso a ricordare che questa prospettiva, oggi così in auge, è in realtà vecchia di più di quattro secoli, perché la caccia alle allusioni politiche ed antitiranniche nelle tragedie era già praticata dal Fabricius e dall'Opitz, che Lei ricorda, così come dal Lipsio e dal Gronovio, per di più in una misura da far impallidire persino J.D. Bishop. Quali ne erano le motivazioni? Vi è forse qualche continuità con il nostro tempo? Anche essi erano mossi da un *Aktualisierungsstreben*? — Le monarchie assolute del Sei- Settecento mi paiono d'altronde un punto di partenza migliore del Cremlino o della *Wolfschanze* per istituire analogie con la reggia di Nerone. Questo tema (sul quale, tuttavia, dichiaro la mia incompetenza) potrebbe forse essere stimolante per chi si occupa della storia dei nostri studi.

C. Wick: Könnte man allenfalls sagen, Senecas Dramen seien eher 'politisch-deskriptiv' als 'politisch-engagiert'? Es wird ja in der Regel — soweit ich das zu erkennen vermag — nirgends eine wirkliche Gegenwelt beschworen; es gibt bei Seneca keine Figur des *sapiens, qui fortunae resistit*, ein Thema, das in seiner Prosa sehr wichtig ist. Bei Lukan gibt es diese Figur: Cato. Daher hat man oft von Oppositionsgedicht oder Freiheits-Epos gesprochen. Seneca scheint gar nicht erst versucht zu haben, etwas Ähnliches im Drama einzuführen (Mythen, die sich hierzu geeignet hätten, gibt es bestimmt).

Mir scheint deshalb der politische Gehalt von Senecas Dramen — wenn man 'engagierte Politik' oder 'Opposition' meint —, insofern sehr gering zu sein und nicht über jenen von Deklamationen hinauszugehen (wo immerhin auch historische Personen auftreten!).

E. Malaspina: Sono d'accordo con la Sua riflessione a proposito dell'assenza di personaggi del tutto positivi nelle tragedie e sulla conseguente difficoltà (che si aggiunge alle altre) di interpretarle in senso 'politisch-engagiert': mi ci sono soffermato al punto 3) del par. 3.5., spec. n.88. Non so invece se sia conveniente parlare di 'politisch-deskriptiv', perché questo nesso fa venire in mente, almeno a me, piuttosto la descrizione di istituzioni politiche determinate, argomento di cui Seneca non si occupa mai, tanto meno in poesia, come ho detto.

J. Dangel: Dans ce très intéressant exposé, il est troublant en effet de constater à quel point l'histoire politique du temps de Sénèque peut constituer une grille de lecture de ses tragédies. À vrai dire, s'agit-il d'une 'pensée' politique ou de notions si générales qu'elles sont capables d'une interprétation politique? Cette question vaut non pas pour le seul Sénèque, mais aussi pour le théâtre républicain: la politique peut y être en 'texte caché'. Mieux: les questions posées par Sénèque sont celles du théâtre républicain, *rex/tyrannus, populus/turba* etc. Il n'est pas jusqu'à la formule d'*Atrée* d'Accius qui ne soit reprise par les empereurs: *oderint dum metuant*. J'ajouterai le problème du 'bon roi' évoqué par Accius (Nestor et la coupe à deux anses), qui se souvient d'Hésiode et que commente Philodème de Gadara.

E. Malaspina: Sì, direi che si può affermare che il pensiero politico nelle tragedie consiste in nozioni generali di etica calate in un quadro di riferimento politico. Anche da questa angolazione c'è continuità tra il teatro arcaico e quello del I sec. d.C.: pur nella mutata forma di governo e tenuto conto del livello

sociale ben diverso rispetto a Livio Andronico o Accio, penso che Seneca fosse uno scrittore “sous haute surveillance” da parte del potere proprio come i tragediografi arcaici (Dangel 2001, 11). Tale dato di fatto rende improbabile l’interpretazione militante ed antitirannica della sua poesia, ma non esclude per nulla quella particolare valenza politica che ho cercato di enucleare e che Lei stessa individua, *mutatis mutandis*, nel teatro arcaico, “à la condition de conserver au mot [*i.e.* politique] sa signification latine: celle des grandes valeurs doxales de la Cité et de ses dirigeants autant que du contexte civique et historique de leur parution” (33). *Mutatis mutandis*, appunto, perché Seneca non riconosce più valori storico-civili, ma etico-filosofici, e la sua *Cité* non è più la repubblica aristocratica, ma il cosmo, nella fattispecie dell’impero universale.

H. Hine: I am very much in sympathy with your scepticism about attempts to find references, and, in particular, critical references, to specific political events in the tragedies. On the other hand, we know that, in the late Republic, actors and audiences could give contemporary political significance to lines from earlier tragedies; we have reports of accusations being made against Mamerus Aemilius Scaurus that one of his tragedies contained implied criticism of Tiberius; and in Tacitus’s *Dialogus* Curiatius Maternus is warned by his friends about the political risks he is taking with his outspoken tragedies. So it has sometimes been argued that Seneca had to avoid the risk that innocent passages might be interpreted in a politically dangerous way; and this has been used as a dating criterion (e.g. one could argue that after the death of Britannicus it would have been too dangerous to write plays about brothers quarrelling). Do you yourself think that Seneca is likely to have been influenced by such considerations?

E. Malaspina: A prima vista sarei tentato di tagliar corto rispondendo subito affermativamente, perché alla luce di un fal-lace buon senso sembra di poter ritenere senz’altro avventato

scrivere, ad esempio, sotto un monarca matricida un'opera letteraria il cui protagonista fosse un monarca sospettato di matricidio. Tuttavia, siccome Nerone amava calcare le scene proprio con la maschera del matricida (cf. n.82), mi viene da pensare che le cose non fossero effettivamente così semplici: non abbiamo un quadro preciso della situazione. Il discrimine che ho posto tra coincidenze riscontrate dal pubblico ed (eventuali) allusioni volute dall'autore è forse un buon punto di partenza per fare chiarezza: i personaggi del mito costituivano a Roma un'inesauribile galleria di 'tipi', di maschere pronte per ogni ricontestualizzazione politica: si pensi ad esempio ai feroci doppi sensi mitologici che caratterizzarono l'*affaire* di M. Celio Rufo nel 56 a.C. e che conosciamo da Cic. *Cael.* 18, Quint. *inst.* 1,5,61; 8,6,53 e da altre fonti ancora — sulla questione da ultimo M.C. Alexander, *The Case for the Prosecution in the Ciceronian Era* (Ann Arbor 2002), 218-43. L'arbitrarietà e l'alta frequenza delle analogie che il pubblico (compreso l'imperatore) avrebbe comunque potuto istituire con l'attualità mettevano probabilmente l'autore tragico al riparo dalle ritorsioni: era il mito in sé a consentire le coincidenze e l'uditorio a 'produrle' liberamente, non il poeta. In questo senso credo che Seneca avrebbe potuto comporre e rendere pubbliche certe tragedie anche dopo la morte di Claudio, di Britannico, di Agrippina e persino di Ottavia e che in questo non si possa cercare alcun *dating criterion*. Ben diverso è il caso delle allusioni antitiranniche deliberate: il problema è che esse presuppongono la volontarietà da parte dell'autore, volontarietà che era difficile comprovare o smentire e che pertanto da spettatori maligni poteva essere riconosciuta anche dove non c'era: mi pare questa la sorte di Mamerco Scauro in Tac. *ann.* 6,29,3 (cf. soprattutto il particolare giro di frase *additis versibus qui in Tiberium flecterentur*) e Dio Cass. 58,24,3-5. Di fronte a questo rischio il poeta tragico (e l'intellettuale in generale) non aveva difese, a parte quella di non divulgare le sue opere o di tacere per sempre, perché un (imperatore) malintenzionato può vedere allusioni persino in *innocent passages*, come Lei dice a ragione.

Una volta distinte da parte nostra le due fattispecie, è chiaro comunque che il confine reale tra esse doveva essere spesso assai labile, con notevoli spazi di ambiguità (anche interessata), la stessa che vedo nel molto discusso personaggio di Curiazio Materno in Tac. *dial.* 2-3: Giulio Secondo sminuisce infatti la portata delle presunte offese ai potenti che si rinvenivano nel *Cato* definendole come *fabulae malignorum* (3,2) e parlando di *si qua pravae interpretationi materiam dederunt* (si sarebbe dunque trattato di mere coincidenze contenutistiche, che rischiavano di essere travisate?), mentre l'orgogliosa risposta di Materno stesso a 3,2 e le parole iniziali di Tacito (*cum offendisse potentium animos diceretur, tamquam in eo tragoediae argumento sui oblitus tantum Catonem cogitasset*, 2,1; cf. anche 10,6) fanno invece pensare che nel *Cato* (e nel successivo *Thyestes*) vi fossero precise allusioni volontarie contro i *potentes* — anche se non possiamo dire se a livello politico-filorepubblicano o più generalmente moralistico-edificante: cf. D. Bo, *Le principali problematiche del Dialogus de oratoribus* (Hildesheim/Zürich/New York 1993), 242-43.

J. Luque Moreno: El Prof. Malaspina ha hecho una lúcida reflexión con cuyas líneas básicas yo quiero expresar mi acuerdo; creo, en efecto, que, al analizar esta faceta del teatro senecano, hay que distinguir entre contenidos políticos, referencias y alusiones políticas (o históricas) y finalidad política.

En cuanto a las posibles dudas acerca del carácter político o moral de algunos de los aspectos doctrinales analizados, creo que se pueden disipar si no se olvida el substrato filosófico (fundamentalmente estoico) de este teatro: para un estoico, moral y política guardan una estrecha relación entre sí y con la cosmología/teología; los tres ámbitos (el mundo, la sociedad, el hombre) se conciben funcionando de un modo similar, a base de un agente rector que garantiza el orden en cada uno de ellos: lo que en el mundo la divinidad, es en el alma la *ratio* y debe ser en la sociedad el monarca (*rex*) sabio.

No es por ello de extrañar que, como usted acertadamente ha indicado, el *rex* quede en ciertas ocasiones equiparado al *deus* o

que se pongan en relación la justicia humana y la divina. Se entiende así igualmente que en este teatro convivan, más o menos estereotipadas (de acuerdo con la tradición o en función de la expresión literaria) la imagen del *rex bonus*, en perfecta consonancia con los ideales estoicos, y la del *rex malus* (*tyrannus*, término que en época de Séneca tiene ya evidentes connotaciones peyorativas), en la cual, con toda probabilidad, hay ecos de la reciente experiencia histórica e incluso puede que alusiones implícitas e la realidad política del momento.

E. Malaspina: Le sono grato per queste parole, che mettono in luce il ruolo della politica nella tradizione filosofica stoica, un altro aspetto del pensiero politico delle tragedie, oltre al citato rapporto con la tragedia arcaica, che non ho potuto affrontare *ex professo*. Sono d'accordo in generale con quanto Lei afferma sul trinomio dio-ragione-re e sul fatto che per uno stoico romano teologia, etica e politica procedano di pari passo. Mi limito solo a precisare che tale concezione non è un dato di partenza del primo stoicismo, ma un punto di arrivo del secondo, che possiamo leggere nella sua formulazione più matura (e già del tutto romanizzata) in Cic. *rep.* 1,54-64.

Nel primo stoicismo il trinomio appare invece quasi solo come binomio dio-ragione, perché l'interesse politico è, per quel che ne sappiamo, quasi nullo: i frammenti della *Politeia* di Zenone (*SVF* I 259-271) non hanno niente a che fare con la politica e neppure con l'etica della politica, a parte l'affermazione del cosmopolitismo, perché questo stato ideale è quello dei *sapientes*, in cui è superfluo stabilire la costituzione o l'etica di governo. Crisippo, che pure liquida le costituzioni storiche come *προσθηκαι*, riconosce almeno che la città che segua l'*ὀρθὸς λόγος* della natura è un bene (III 323), apprendo al contempo al *sapiens* le porte dell'attività politica, tanto in una monarchia quanto in uno stato repubblicano (III 611; 615-17; 686; 690-99; 700: è la moralità di chi è al potere a fare la differenza, non la forma di governo). Se si paragona Seneca con questi suoi predecessori filosofici si vede che egli ha dedicato molto più spazio

di loro alle categorie politiche: sotto questo aspetto, pertanto, la storia dello stoicismo può essere vista come un cammino progressivo verso il riconoscimento di uno specifico politico all'interno del discorso morale.

M. Billerbeck: Wenn die Seneca-Tragödien eine 'lecture philosophique' erfahren können und sollen, so scheint mir dies vor allem auf dem Hintergrund von *De clementia* und der hellenistischen Diskussion *Περὶ βασιλείας* der Fall zu sein. Ich denke hier vor allem an die Paarungen Hercules–Lycus (*Herc.f.*), Agamemnon–Pyrrhus (*Tro.*) sowie Atreus–Thyestes (*Thy.*). Dabei haben die Umdeutungen der herkömmlich negativ konnotierten Herrschergestalten zum *rex clemens* (Agamemnon) oder gar stoischen *sapiens* (Thyest) m.E. in erster Linie dramatische Funktion (vergleichbar damit ist die Figur des Tyrannen in der römischen 'Deklamation'). Denn die *altercatio*, welche die Kontrahenten (im Fall des Hercules übernimmt Amphitryo stellvertretend den Part) austragen, verlangt scharf gegensätzliche Positionen. Gegen eine politische Ausdeutung dieser Paare, im Sinne, dass Seneca in den Tragödien auf Nero gemünzte Tyrannenkritik übt, scheint mir die römische Gesellschaftsstruktur zu sprechen; Frau Dangel verweist zu Recht auf die Bedeutung und den zensurierenden Einfluss der *patroni* im Theaterwesen der republikanischen Tragödie. Spätestens ab dem Jahr 54 gehört Seneca zum 'System'; eine Datierung der Tragödien nach 54 scheint mir daher recht unwahrscheinlich. Hingegen passt die Diskussion über den guten und schlechten Herrscher als Gegenstand eines tragischen Dialogs durchaus in den Rahmen der allgemeineren stoische Reflexion, welches die sittlichen Prinzipien der Herrschaft seien.

E. Malaspina: Pregio del teatro senecano è quello che le figure, anche quando sono evidenti portabandiera di un messaggio etico o depositarie di una posizione ideologica, non si trasformano mai in personaggi allegorici o in prosopopee avulse

dal contesto: la coerenza drammatica, come Lei dice, è senz'altro preminente, pur non impedendo una lettura filosofica. Mi dispiace invece di non poter concordare con la Sua ipotesi cronologica, per due ordini di motivi: perché Seneca mi pare appartenere al sistema anche prima del 54 — chiunque procedesse nel *cursus honorum* (soprattutto se con *liaisons dangereuses* a corte) era probabilmente posto 'sotto stretta sorveglianza'; e perché reputo una riflessione poetica sui *sittlichen Prinzipien der Herrschaft* ancor più plausibile quando Seneca era precettore e consigliere del principe.

W. Schubert: Die Diskussion bis hierher hat gezeigt, dass ein fundamentales Problem, das ich immer wieder habe, wenn ich Senecas Tragödien lese, auch für andere besteht: Sind die Personen des jeweiligen Dramas dazu da, politische oder ideologische Gedanken zu transportieren, oder dienen politische bzw. ideologische Gedanken, die Seneca seinen Dramengestalten in den Mund legt, dazu, diese Dramengestalten zu charakterisieren? Wenn man den ersten Fall annimmt, macht es keine Probleme, sowohl Agamemnon im *Hercules Furens* als auch Medea als Transporteure von mehr oder weniger identischen Elementen eines Fürstenspiegels zu verstehen. Im zweiten Fall ist jedoch ein gewaltiger Unterschied, ob diese Gedanken von Agamemnon, dem Herrscher, der schon vieles hinter sich hat, vieles falsch gemacht hat und sich als abgeklärt versteht, geäußert werden, oder von Medea, die darauf aus ist, von Creo unter allen Umständen einen Freiraum für ihre Rache zu gewinnen, und ihm deshalb das Postulat der Gerechtigkeit unter die Nase reibt, das vielleicht in betrügerischer und lügnerischer Absicht und nicht um der Gerechtigkeit als solcher willen ins Feld geführt wird. Es ist die Frage zu berücksichtigen: Wie werden beispielsweise solche Fürstenspiegelgedanken in den einzelnen Dramen funktionalisiert?

E. Malaspina: Come ho già in parte detto a Mme Billebeck, la funzione drammatica ha sempre la meglio su quella ideologica: sarebbe fuorviante decontestualizzare le affermazioni di

Agamennone e di Medea per trarne *sententiae* sui principi del buon governo (d'altronde proprio questo è stato il modo in cui Seneca è stato prevalentemente letto per secoli!). Nella mia relazione mi sono sforzato di mostrare come le medesime parole acquistino un significato politico diverso e spesso antitetico proprio sulla base del diverso esito della vicenda mitica e della diversa funzione dei personaggi (cf. par. 3.1.). Tuttavia, il Suo *fundamentales Problem* permane irrisolto, perché a mio avviso ci riporta a quella compresenza dei piani di 'divertimento' e 'riflessione' di cui ci ha parlato W.-L. Liebermann l'altro ieri.

E.A. Schmidt: Die Schwierigkeit, die der Begriff des Politischen im Zusammenhang mit Senecas Tragödien macht, läßt sich vielleicht reduzieren. Man geht von dem Konsens aus, daß *De clementia* als eine politische Schrift zu betrachten sei, und vergegenwärtigt sich dabei zugleich, daß *De clementia* Politisches im Sinn von Konstitution, Institution, Organisation, Administration nicht enthält, sondern allein unumschränkte absolute Macht des Herrschers als das schlechthin Gegebene kennt und daher den geradezu verzweifelten Versuch unternimmt, diese Macht mit moralischer Paränese zu beschränken. Wenn man sich verständigen kann, daß 'politisch' in Senecas Tragödien alles Moralische in Hinsicht absoluter Macht sein soll, dann sind diese Dramen wohl politisch.

E. Malaspina: Non posso che dichiararmi d'accordo.

VII

ERNST A. SCHMIDT

ZEIT UND RAUM IN SENECA'S TRAGÖDIEN EIN BEITRAG ZU SEINER DRAMATISCHEN TECHNIK

1. *Dramatische Zeit*

1.1. Der Zeitcharakter der Tragödien Senecas

Eine fundamentale Eigenart der dramatischen Struktur kann von Einsichten zweier Arbeiten her exponiert werden. Paul Friedländer sagte in einem Vortrag auf Werner Jaegers Naumburger Tagung über "Das Problem des Klassischen und die Antike": "Bei Seneca ist schon im Prolog alles vorhanden, πάντα ὁμοῦ, chaotisch, in dunkeln und schwer beladenen Worten."¹ Jo-Ann Shelton hat erkannt, daß die Zeit der Eingangsszenen weder des *Hercules* noch des *Thyestes* einen Teil der zeitlichen Sequenz bildet, in der die folgenden Akte sich vollziehen, sowie, daß, darüber hinaus, im *Hercules* die Ereignisse von Akt II² sich

¹ P. FRIEDLÄNDER, "Vorklassisch und Nachklassisch", in *Das Problem des Klassischen und die Antike*, hrsg. von W. JAEGER (Leipzig und Berlin 1931), 33-46; hier: 37. Der Kontext läßt nicht deutlich erkennen, ob Friedländer vom senecanischen Drama allgemein oder nur von der *Medea* spricht.

² Jo-Ann SHELTON, "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*", in *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), 257-269; hier: 258; sie spricht (258 und 261) versehentlich von "Act 1", indem sie übersieht, daß die "opening scene" selbst der erste Akt ist. Die weiteren Zitate und Verweise: 258-263, 266f. Sie bemerkt im übrigen zu Recht, daß es sich bei Senecas "opening scenes" gerade nicht um "expository prologues" handle (258). Daher ist überhaupt der Terminus 'Prolog' von dem jeweils ersten Akt bzw. der ersten Szene des ersten

nicht in zeitlicher Folge an die Eröffnungsszene anschliessen, ihr vielmehr vorausgehen. Sie spricht daher von "distortion of time", von "two points of perspective of the dramatic events". Seneca habe die Struktur des Stückes 'manipuliert', um gleichzeitige Ereignisse 'linear zu beschreiben' und sie den Zuschauer zu verschiedener Zeit zweimal, in verschiedener Perspektive, erleben zu lassen.

Diese Beobachtungen lassen sich verbinden und verallgemeinern: Die von Shelton als Simultaneität aufgefasste Beziehung der beiden Eingangsszenen zu dem Geschehen in den Akten II-V ist als Spezialfall und Spätform jener generellen Eigentümlichkeit des senecanischen Dramas zu begreifen, die Friedländer mit der Charakteristik dessen, was er Prolog nannte, als eines $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha \delta\acute{\mu}\omicron\upsilon$ des ganzen Dramas zu fassen versuchte. Sofern man bei dem letzteren an die Overtüre einer Oper³ denken kann, legt sich der Vorschlag nahe, die (von Shelton zeitlich verstandene) Kongruenz der Handlungen in Eröffnungsszene und übrigen Stück im *Hercules* und *Thyestes*, also den beiden spätesten⁴ vollständigen Dramen, bzw. das Nacheinander zweier Aspekte einer einzigen Handlung im Ablauf des Stückes nicht so sehr als Strukturmanipulation und Zeitverzerrung, geschweige als "distortion of dramatic time"⁵ zu erklären, als vielmehr sowohl für diese als auch für die anderen (und früheren) Tragödien eine dem Nacheinander in der Musik und der Lyrik näherstehende eigene Struktur anzunehmen und daher auch generell die Bedeutung der natürlichen Zeit für das dramatische Geschehen einzuschränken. Das Nacheinander von eröffnendem und den

Aktes fernzuhalten. Man missversteht Senecas Stücke bereits, wenn man die ersten Akte bzw. Szenen nicht nur Prologe nennt, sondern auch wirklich meint, was man sagt.

³ Vgl. dazu die präziseren Ausführungen von Werner Schubert in diesem Band S.393, bes. Anm.40.

⁴ Ich folge in der relativen Datierung der Stücke J.G. FITCH, "Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307 und betrachte sie im folgenden auch in der von ihm etablierten relativen Folge.

⁵ So J.-A. SHELTON (o.Anm.2), 267, Anm.9; Hervorhebung EAS.

weiteren Akten ist nicht chronologisch-kausale Handlungsfolge, sondern ein Zuerst und ein Später für den miterlebenden und verstehen sollenden Zuschauer: Akt I und die weiteren Akte deuten sich gegenseitig, und zwar so, dass die Grundlegung den Anfang bildet. Es stellt sich also die Frage nach der Weise der 'Präsenz' des ersten Akts oder der ersten Szene in den folgenden Akten, wobei diese Präsenz nicht als koextensive Simultaneität zweier Handlungen in natürlicher Zeit aufzufassen wäre.

Der erste Akt des frühesten Stückes, des *Agamemnon*, steht einerseits einem traditionellen Dramenprolog noch ganz nahe⁶ und ist doch andererseits vom ersten Akt des späten *Thyestes* nicht wirklich abzugrenzen. Der Schatten Thyests beschreibt und erklärt die Szene, gibt Aufschluss über die Vergangenheit, stellt sich als verantwortlich für das folgende Geschehen dar (Zeugung des Aegisthus: *Ag.* 28-36 und 48b-49a) und stachelt zu der entsprechenden Handlung an (v.49b-52); er kennt die bevorstehenden Ereignisse, von denen er im Futur (v.43 f.) und im Präsens spricht (v.39-43. 45b/46.48a). Er redet Aegisthus geradezu im Augenblick vor der Mordtat an:

quid pudor vultus gravat?
quid dextra dubio trepida consilio labat?
quid ipse temet consulis torques rogas,
an deceat hoc te? respice ad patrem: decet (v.49b-52).

Die präsentischen Aussagen und die Apostrophe sind mit Handlungsmomenten der folgenden Akte gleichzeitig bzw. wären dies, wenn es sich um reale Präsentien in natürlicher Zeit und wirkliche Anrede handelte. Doch als Äusserungen im Munde des Totengeistes sind sie 'vergegenwärtigtes' Zukunftswissen, bzw., besser, präsent ohne zeitliche Kategorien. So ist nicht nur die folgende Handlung bereits hier präsent, sondern auch der Monolog des Thyestschattens bleibt im Folgenden präsent, zumal in der ersten Replik Ägists (z.B. *Ag.* 226-238), in der einzigen

⁶ Vgl. Kurt ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, *Noctes Romanae* 9 (Bern und Stuttgart 1960), 11-19: Vergleich (der freilich gerade auch die Differenzen herausarbeitet) mit dem Prolog von EUR. *Hecuba*.

Szene, in der Agamemnon auftritt (v.782-807), und in der visionären 'Mauerschau' Cassandras (v.873: *video*, wie Thyestis Umbra v.46) in das hinterszenische Mordgeschehen (v.867-909; vgl. bes. v. 907a: *est hic Thyestae natus* und, zu v.50, v.890-1). Aegisthus folgt auch darin seinem Vater, dass auch er von zukünftigem Geschehen, dem Auftritt der Cassandra im Schwarm trojanischer Frauen, einmal im Präsens spricht (v.253-255), einem Ereignis, das erst in v.586-8 und 782-807 szenisch geschieht. Schon für den Beginn des zweiten Akts ist der Eingangsmonolog notwendiger Hintergrund. Denn auch nach dem abrupten Einsatz Clytemestras mit *Quid, segnīs anime, tuta consilia expetis?* (v.108) wird die Szene keinmal 'datiert' und gibt es keine Anspielung auf eine Nachricht von Agamemnons Rückkehr. Die Einordnung ergibt sich dem Zuschauer, weniger chronologisch als thematisch, unmissverständlich vom Monolog des Thyestschattens her.

Das *Phaedra*-Drama wird von einer Arie Hippolyts eröffnet, einer Erfindung, deren Einzigartigkeit in Senecas tragischem Werk sich im Horizont der Überlegungen dieses Abschnitts relativiert. Sie exponiert das Stück weder wie ein traditioneller Prolog noch im Sinn einer zeitlich-ursächlichen Voraussetzung, sondern lyrisch-symbolisch. Hippolytus stellt sich so als Jäger dar, dass die 'Lebensform' Jagd für seinen 'Charakter' steht.⁷ Indem das lyrische Bild der attischen Landschaft als Jagdlebensform und gesonderter Herrschaftsbereich der Diana verstanden wird, ist der Abgang des Jünglings dorthin Aufbruch in eine symbolische Gegenwelt zur Bühne, zu Palast und Stadt Athen. Die dramatische Funktion von Hippolyts Auftritt besteht daher im Grunde darin, seinen Abgang zu motivieren und zwar als konstitutiv für das Drama insgesamt. Gegenüber dem die Stadt Athen umgebenden Bergland als der Welt des Jägers Hippolytus, seinem gleichsam natürlichen Ort, präsentieren Athen und

⁷ Vgl. Wolf-Lüder LIEBERMANN, "Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung", in *Musik und Dichtung*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt am Main, etc. 1990), 63-86; hier: 81-86.

insbesondere der Königspalast wesensfremde Welt. Auf diese Weise bildet die Jagd- und Abgangsarie zuerst eine Folie für die nächste Szene, den Auftritt der Königin, dann für alles weitere Geschehen.⁸

Es ist unangemessen, sich als die Pointe der Szenenfolge vorzustellen, Phaedra habe Hippolytus um Augenblicke verfehlt. Die Gegenüberstellung der beiden Szenen im Nacheinander ist keine pragmatisch-dramaturgische Folge im Zeitkontinuum eines Handlungszusammenhangs, sondern emblematische Antithese. So ist auch Hippolyts Jagd in Attikas Wäldern während der folgenden Szenen kein Hintergrundgeschehen; dem Zuschauer ist allein die Unerreichbarkeit des Jägers für seine Stiefmutter präsent. Wenn der Jüngling dann im zweiten Akt (v.424 ff.) die Bühne betritt und an Dianas Altar betet, ist er nicht von der Jagd zurückgekehrt, zu der er am Ende der ersten Szene aufgebrochen ist, also nach weniger als einer Stunde von Marathon und Sunion und all den anderen attischen Gegenden, die die Jagdarie genannt hatte. Vielmehr ist der Diana-Altar eine lakonische Formel für die in der Arie breit ausgeführte Lebensform der Jagd; der Zusammenhang der beiden Szenen ist semantischer Natur, kein zeitlicher Zusammenhang, keine Handlungspragmatik.

Auch im *Oedipus* steht der erste Akt, zuerst ein Monolog des Königs, dann Dialog zwischen ihm und Iocasta, ausserhalb des eigentlichen dramatischen Geschehens. Das Wüten der Pest und das ihm selbst geltende Orakel lasten schwer auf dem Herrscher und verbinden sich ihm, in der Beobachtung eigener Unversehrtheit inmitten allgemeinen Sterbens (v.32-34), zu Schuldbewusstsein und Schicksalsangst.⁹ Unwissend-hellsichtig nehmen seine Worte *fecimus caelum nocens* (v.36b) und *linque [...]* /

⁸ Vgl. VERE, "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik", in *WS* 114 (2001), 341-360; hier: 353-355.

⁹ Vgl. L. *Annaeus Seneca. Oedipus*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Konrad HELDMANN (Stuttgart 1974), Nachwort 131. Vgl. die ausgezeichnete Analyse bei K. ANLIKER (o.Anm.6), 29-35; bes. 30 f.: "Die Absicht Senecas ist

tabifica caeli vitia quae tecum invehis | infaustus hospes, profuge iamdudum ocus — | vel ad parentes (v.78b-81a) das ganze Drama und sein Ende, die Entscheidung des Wissenden, seine Blendung als langsamen Tod, und seinen Weg in das Exil, vorweg, sind mit diesen kongruent. Zu vergleichen sind insbes. *i profuge vade* (v. 1051a) — *mitior caeli status | posterga sequitur* (v.1054b-1055a) — *mortifera mecum vitia terrarum extraho* (v.1058).

Der Sonderstatus des Eingangs der *Medea* ist von besonderer Evidenz. Die den eröffnenden Monolog haltende Titelheldin ist nicht die des gleich nach dem Chorlied folgenden zweiten Aktes, geschweige denn in einem Zustand der Sorge und Angst, wie er Akt II vorangeht, sondern die Medea des ganzen Stückes; anders gesagt: Die Medea des zweiten und der folgenden Akte weiß nichts von den Worten der Medea des Eingangsmonologs.¹⁰ Die Überbietung aller bisherigen Verbrechen, der Tod der Braut Iasons und des Schwiegervaters sind explizit präsent, der Kindermord ominös impliziert in v.22a/23b-26a, bes. den Worten *parta iam, parta ultio est: | peperit* (v.25b/ 26a), in v.50: *maiora iam me scelera post partus decent* und, noch deutlicher in v. 53b/54a: *quo virum linques modo? | hoc quo secuta es*: d.h. der Zerstückelung des Bruders, dessen Leichenteile der eigene Vater auflesen musste, auf der Flucht mit Iason, soll eine Tat entsprechen, wenn sie von Iason scheidet, wozu v.957 zu vergleichen ist: *fratri patrique quod sat est, peperit duos*. Dieser Eingangsmonolog steht in seiner Beziehung zu den Akten der Dramenhandlung in enger

nun ja diese, seinen Oedipus schon jetzt, im Prolog, wenn nicht zu einer Ahnung der wahren Zusammenhänge zu führen, so doch in einer Verfassung vorzuführen, welche die Einsicht in diese Zusammenhänge beinahe vorauszusetzen *scheint* und jedenfalls den Leser immer wieder daran erinnert.“ — “Die Furcht hat sich so sehr intensiviert, daß das Gefürchtete sich zur Wirklichkeit verdichtet —, die es tatsächlich längst geworden ist. Die Grenze zwischen Erwartetem und tatsächlich Eingetretenem verwischt sich: Oedipus steht als Angeklagter da, seine Verbrechen haben die Luft verpestet. Wir erinnern uns hier an das Ineinanderfließen von Jetzt und Bald im Prolog des Thyestes.”

¹⁰ Vgl. K. ANLIKER (o.Anm.6), 35-44; bes. 35: “das Drama (beginnt) gleich mit einem Fortissimo der Raserei [...]. Eine allmähliche Steigerung im Stück gegenüber dem Prolog ist da allerdings nicht mehr möglich.”

Analogie zum Monolog der Juno im *Herc.f.* und dem Auftritt des Tantalusschattens mit der Furie im *Thy.* und stellt also eine Weiterentwicklung von Oedipus' eröffnendem Monolog hin zur Form der ersten Akte der spätesten Dramen dar.¹¹

Der Monolog der Hecuba in den *Troades* und der anschließende Kommos, ein Amoibaion zwischen dem Chor der gefangenen Trojanerinnen und der Königinwitwe anstelle des ersten Chorlieds, ähneln innerhalb des senecanischen Dramencorpus der Eingangsarie des Hippolytus in der *Phaedra* dramaturgisch am stärksten. Die Klage der Frauen gibt ein Situationsbild von Troja nach der Eroberung, ohne jedoch die eigentliche dramatische Handlung zu exponieren.¹² Das geschieht erst mit dem Auftritt des Boten, der von der Forderung des toten Achill berichtet. Die Eingangsszene steht daher zu den folgenden Akten in keinem festzulegenden Zeitverhältnis, sondern stellt an den Beginn des Stückes ein Emblem¹³ und daher eine emblematische und nicht chronologisch-kausale Exposition der Dramenhandlung. Die scheinbare Simultaneität einerseits eines länger andauernden Zustands, andererseits eines kürzeren Ereignisses zwischen dem Monolog am Anfang und Handlung wie Bericht der folgenden Akte ist nicht Zeiterlegung in zwei im Nacheinander gezeigte Simultanstränge,¹⁴ sondern Hintergrund und Vordergrund, doppelte Spiegelung aus zwei einander

¹¹ Vgl. zur genaueren Analyse des Eingangs der *Medea* u. S.334f.

¹² Vgl. William H. OWEN, "Time and Event in Seneca's *Troades*", in *WS* 83 = N.F. 4 (1970), 118-137; hier: 118: "The prologue and the First Choral Ode have only a tangential relationship to the action of the drama."

¹³ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.12), 128: "Seneca [...] has devised a formal choral ode which freezes her (sc. Hecuba) in the attitude of abject bereavement and total obliviousness to present and future. He leaves her as a touching symbol of the social and moral condition of the remnant inhabitants of Troy, totally helpless for the initiation of action or the control of situation and consequently irremediably submerged in the past. Thus it is essential to an appreciation of the structure of the play to recognize that Hecuba is primarily an emblem for one of two groups — Greeks and Trojans — polarized in temporal attitudes as well as in ability to act."

¹⁴ Dies zumal in Absetzung von W.H. OWEN (o.Anm.12), der trotz seiner Einsicht in den emblematischen Charakter der Eingangsszene an realzeitlichen Beziehungen festhält. Vgl. auch u. S.330ff.

gegenübergestellten Spiegeln. Troja brennt, jetzt, noch immer, in v.16b-21; 40; 54b-56a. Troja brennt, jetzt, noch immer, in v.889.

Für die Eingangsakte des *Hercules* und des *Thyestes* brauchen entsprechende Analysen nach den Beobachtungen Sheltons¹⁵ und der obigen Durchsicht aller anderen Stücke nicht mehr durchgeführt zu werden. Aber auf ein Detail im *Herc.f.* ist noch einzugehen, das von Shelton nicht beachtet worden ist. Der Widerspruch zwischen v.520-523 (Amphitryon erkennt die sich unter Erdbeben ankündigende Epiphanie des Hercules in Theben aus der Unterwelt)¹⁶ und v.47-63a (Juno spricht von der bereits erfolgten Rückkehr des Hercules und seinem Triumphzug durch die Städte der Argolis).¹⁷ Die Vertauschung von Früher und Später zwischen späterer und früherer Szene ist nach dem Gesagten nicht mehr problematisch. Aber der Widerspruch zwischen Theben als dem Ort der Erscheinung aus der Unterwelt und dem Zug durch die Argolis, der eine andere Heraufkunft voraussetzt — das Hadestor am Taenarus nach dem Bericht des Theseus in v.813-827a — bleibt bestehen. Seneca hat ihn um der Theaterwirkung in Kauf genommen.¹⁸ An

¹⁵ Vgl. jedoch K. ANLIKER (o.Anm.6), 27 zum *Thyestes*: "Die Handlung des Stücks wird nicht vorausgesagt, sondern voraus erlebt." Höchst bedenkenswert auch die Analyse von Junos Eingangsmonolog in *Herc.f.* (45-48); vgl. bes. 47: "Der Himmelssturm (sc. des Hercules) erscheint zugleich als Ursache und als Wirkung der Sendung des Wahnsinns. Es liegt gewissermaßen ein 'kausaler Anachronismus' vor."

¹⁶ So Wolf Hartmut FRIEDRICH, "Die Raserei des Hercules. Die makrokosmischen Phantasien des rasenden Hercules", in *Senecas Tragödien*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE, Wege der Forschung, Bd. 310 (Darmstadt 1972), 131-148 (zuvor in: W.H. FRIEDRICH, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie* (Göttingen 1967), 96-111 = Abschnitt 3 [Untertitel] des Kapitels III [Titel]); hier: 143 f.

¹⁷ Zur Diskussion dieses Widerspruchs vgl. *Seneca. Hercules Furens*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar von Margarethe BILLERBECK, Mnemosyne Suppl. 187 (Leiden 1999), zu v. 520-23 (S.378).

¹⁸ Anerkennung des Widerspruchs: Wolf Hartmut FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Borna-Leipzig 1933, Diss. Freiburg i. Br. 1931), 48-51; vgl. bes. 50: "[...] Damit ist hinreichend dargetan, daß Seneca, als er Hercules zusammen mit dem Cerberus auftreten ließ, den Junoprolog nicht berücksichtigt hat. [...] Dies ist nicht die einzige Stelle, zu der jener Prolog nicht passen will [...]"; DERS. (o.Anm.16), 144; Otto ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im*

beiden Stellen sind die Aussagen dramaturgisch, thematisch und psychologisch dem Zusammenhang angepasst. Der Widerspruch wiederholt sich im Stück, selbst innerhalb einer einzigen Rede des Theseus (v.650 ff.). Erst sagt dieser, das Himmelslicht sei noch ungewohnt, und seine Augen verträgen es noch nicht (v.651b-653), wozu das an Sol gerichtete Gebet des Hercules zu vergleichen ist (v.592 ff.). Dann erzählt er von der Rückkehr an die Oberwelt aus dem taenarischen Hadestor (v.813-827a), wobei sich sogar das Motiv der Überraschung durch das Himmelslicht wiederholt, nämlich für Cerberus (v.821b-827a). Die Wanderung vom Taenarus nach Theben wäre selbst für einen Hercules mehrtätig gewesen, in welcher Zeitspanne sich seine Augen ans Tageslicht hätten gewöhnen sollen.

Die Eingangsakte von *Ag.*, *Herc.f.* und *Thy.* haben gemeinsam und unterscheiden sich dadurch von den vier anderen Dramen, dass die redenden Figuren (Schatten des Thyestes, Iuno, Schatten des Tantalus) und die von ihnen herbeigerufenen 'stummen' Figuren, die Furien bzw. die eine redende und handelnde Furie — das gilt nur für *Herc.f.* und *Thy.*, nicht für *Ag.* (vgl. *Herc.f.* 86 ff., 100 ff., 110 ff.; *Thy.* 23b ff.) — in der danach sichtbaren Bühnenhandlung nicht auftreten. Sie sind aber deshalb nicht bloße προλογίζοντες, πρόσωπα προτατικά, sondern durchaus anwesend, unsichtbare Akteure des dramatischen Geschehens.

Die Betrachtung der dramatischen Zeit führt zu einem weiteren Gedankenschritt. Ein der nicht zeitlich-kausalen und pragmatischen Folge von Akt I und Akt II-V ähnliches Verhältnis kann auch zwischen Akten und Szenen der Stücke vorliegen.¹⁹ Zwar ist meist die zeitliche Relation von Früher und Später vorauszusetzen, die jeweils folgenden Auftritte müssen mit den vorangegangenen aber weder ein Zeitkontinuum konstituieren noch einen pragmatischen Zusammenhang bilden.

Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung, Abh. Akad. der Wiss. Mainz, 1984, Nr.6 (Wiesbaden 1984), 43; *Seneca's Hercules Furens*. A critical text with introduction and commentary by J.G. FITCH (Ithaca, N.Y. 1987), 251 f.

¹⁹ Einzelne Beispiele für das, was sie "distortion of dramatic time" nennt, gibt J.-A. SHELTON (o.Anm.2), 267 Anm.9.

Das ist insbesondere in den *Tro.* und im *Thy.* der Fall, wie William H. Owen in zwei eindrucksvollen Studien²⁰ gezeigt hat, an denen mir bloss das Festhalten an zeitlichen Kategorien zur Charakteristik der Relation von Szenen und Handlungssträngen problematisch erscheint. So rechnet er für die erste Hälfte des Trojadramas mit drei getrennten jeweils zeitlich kontinuierlichen simultanen Handlungssequenzen, die, fragmentiert, ineinander geschoben seien, und betrachtet 'Zeit und Handlung' in der zweiten Hälfte des *Thyestes* als "multi-dimensional", indem das gleiche Ereignis mehrfach in anderer Perspektive dargestellt werde, "as if the event were repeating itself".

Für den Zuschauer setzt der Streitagon zwischen Pyrrhus und Agamemnon (*Tro.* 203-348) den vorangegangenen Botenbericht über die Erscheinung des toten Achill und dessen Forderung voraus, schliesst sich aber von der Handlungslogik nicht so sehr an diesen als an die Erscheinung selbst an und könnte mit dem Bericht gleichzeitig oder sogar früher sein. Auch beziehen sich weder Pyrrhus noch Agamemnon explizit auf die Epiphanie des Heldenschatten aus der Unterwelt. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall, wie aus den Worten sowohl des Pyrrhus (v.244 f.): *debes Achilli, merita si digne aestimas, / et si ex Mycenis virginem atque Argis petat* als auch des Agamemnon deutlich wird (v.255/256a): *quid caede dira nobiles clari ducis / aspergis umbras?*²¹ — und 330, *et nunc misericors virginem busto petis?* Auch Calchas (v.360-365a) beruft sich nicht auf die Forderung des toten Achill. Die Szenenfolge ist also nicht einem zeitlich-kausalen Nacheinander verdankt, sondern der Absicht wechselseitiger Spiegelung.

In den anderen Stücken scheinen solche Beziehungen doch auch immer zugleich zeitliche Folge und Handlungszusammenhang vorauszusetzen, abgesehen eben von der Weise, wie Akt II auf den ersten Akt folgt. Wenn ein Kenner der Tragödien Senecas wie Eckard Lefèvre von ihnen sagen kann: "Jede Szene

²⁰ W.H. OWEN (o.Anm.12); DERS., "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", in *TAPA* 99 (1968), 291-313; hier: 296 ff.

²¹ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.12), 118.

verkörperte die Problematik des ganzen Stücks, jeder Ausspruch verkörperte die Problematik der ganzen Person”,²² so ist damit zwar nicht über das Prinzip der Reihenfolge entschieden, aber es impliziert, dass die pragmatische Zeitfolge nicht allein massgeblich ist. Die Szenen beleuchten einander, das Vorher und Nachher ist auch von der Kommunikation mit dem Zuschauer bedingt. Die Reihung ist gewissermassen lyrisch.

In den vorangegangenen Überlegungen sind immer wieder Aussagen zur zeitlichen Relation von Handlungen und Ereignissen gemacht worden. Diese sind aber gerade nicht als das Resultat der Deutung zu betrachten; sie dienen vielmehr ausschliesslich dazu, die Vorstellung chronologisch-pragmatischer Folge von Handlungssequenzen abzuweisen. Die Nichteinhaltung der Früher-und-Später-Relation von Handlungsteilen in realer Zeit führt zu einer neuen und andersartigen dramatischen Struktur, die zuletzt nicht mehr in zeitlichen Kategorien zu charakterisieren ist. So kann die Annahme der Simultaneität nacheinander präsentierter Handlungen deren Reihenfolge im Drama nicht erklären. W.H. Owen, der die Struktur der *Troades* einerseits so beschreibt,²³ formuliert andererseits, Senecas “novel dramaturgy” lege ‘eine Art surrealistischer Produktion’ nahe, “working primarily through symbolic action and character within a mental setting”. Auch das Nebeneinander der folgenden Formulierungen in einem Essay von A.L. Motto und J.R. Clark stellt einen produktiven Ansatz zum Verständnis der Einzigartigkeit der Tragödien Senecas dar: Der Satz: “time in Senecan drama virtually stands still” ist zu ergänzen um die Beobachtung der dialektischen Szenenfolge: “terse, disparate

²² Eckard LEFÈVRE, “Senecas Tragödien”, in *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 1-11; hier: 10. Vgl. auch Gustav Adolf SEECK, “Senecas Tragödien”, in *Das römische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE, Grundriß der Literaturgeschichte nach Gattungen (Darmstadt 1978), 378-426; hier: 398 und 400: Senecas “Pankorrelationismus”, indem “jede Szene unmittelbarer Ausdruck des Ganzen sein” solle.

²³ W.H. OWEN (o.Anm.12), 121-124, wo er auch von einer “basic revolution in the concept of dramatic time and action” spricht; die Zitate: 121 und 137.

juxtapositioning” und “almost wickedly contrived contrast” benachbarter Szenen, womit der scheinbaren Isolierung und Autarkie der Einzelszene widersprochen wird.²⁴

Dem Resultat dieser Skizze widerspricht nur scheinbar, dass Senecas Dramen dem Grundkonzept der attischen Tragödie, dem Einen Tag, der *μία ἡμέρα*,²⁵ der ‘Tagesspanne’ folgen. So beginnen die folgenden Dramen vor Anbruch des Tages oder mit der Morgendämmerung:²⁶ *Ag.* 53-56; *Oed.* 1-5; *Tro.* 169 ff.; *Herc.f.* 123 f.; 125 ff.; *Thy.* 120 f. (implizit auch *Phaedr.*: Aufbruch zur Jagd). Doch Owen²⁷ hat nicht nur angemerkt, dass die jeweilige Dramenhandlung nach den Angaben in den Stücken nicht notwendig nur 24 Stunden dauert (wenn man sie sich auch in einer solchen Spanne vorstellen könne), sondern auch überzeugend aufgewiesen, dass die Morgendämmerung keine Zeitangabe darstellt, sondern, als Morgenrauen, ominös-atmosphärisch die Bedeutung der Auftritte der jeweiligen dämonischen Wesen unterstreicht. Da für die Verdunklung der Sonne im *Thyestes* das Gleiche gilt, ist es daher nicht folgerichtig, dass Owen an ihrem Zeitcharakter festhält.²⁸

Andererseits gibt es durchaus auch die Betonung des heutigen Tages in Analogie zu griechischen Dramen.²⁹ So weiss im *Agamemnon* Cassandra: *haec hodie ratis / Phlegethontis atrī regias animas vehet, / victamque victricemque* (v.752b-754a). Dazu ist

²⁴ Anna Lydia MOTTO and John R. CLARK, “Senecan Tragedy. Patterns of Irony and Art”, in *The Classical Bulletin, St. Louis* 48 (1972), 69-76; hier: 69-71; vgl. auch 69: “Senecan tragedy is unique”.

²⁵ Vgl. Jürgen Paul SCHWINDT, *Das Motiv der ‘Tagesspanne’ — Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. N.F., 1. Reihe: Monographien, Bd. 9 (Paderborn 1994), 193 f.: Belege.

²⁶ Vgl. W.H. OWEN (o.Anm.20), hier: 294-297; D.F. SUTTON, *Seneca on the Stage*, Mnemosyne Suppl. 96 (Leiden 1986), 26; J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 41; 111.

²⁷ W.H. OWEN (o.Anm.20), 295 ff.

²⁸ W.H. OWEN (o.Anm.20), 297.

²⁹ Belege zur griechischen Tragödie: J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 188-195. — Zu Seneca vgl. das im Text folgende und *Phaedr.* 670.

der Todesstoss der Königin unter den Worten *Furiosa, morere* im Schlussvers zu stellen, worauf nur noch die Weissagung der sterbenden Prophetin im zweiten Halbvers folgt (v.1012). Ihre visionäre Mauerschau schliesst die Trojanerin mit den Worten: *Stat ecce Titan dubius emerito die, / suane currat an Thyestea via* (Ag. 908 f.).³⁰ In v. 971a sagt Clytemestra zu Elektra: *morieris hodie*. Das Ende des ersten Aktes bilden im *Thyestes* die beiden Verse: *En ipse Titan dubitat an iubeat sequi / cogatque habenis ire periturum diem* (v.120 f.).³¹

Es ist evident, dass diese Aussagen nicht eine 'reale' Tagesspanne als Rahmen der Handlung intendieren. Sie unterstreichen die Einheit der Handlung, die primär thematisch gesichert ist,³² und sie geben der Handlung ihre Frist und ihr Ziel, sei es ominös am Anfang des *Thyestes* in den Worten der Furie, sei es konkret in Cassandras Prophezeiung.

Sofern der Satz des Aristoteles, dass die Tragödie ihrer Länge nach sich innerhalb eines Sonnenumlaufs vollende oder nur wenig darüber hinausgehe (*Poetik* 5, 1449 b 12 f.), sich auch auf den Umfang (die Versanzahl) bezieht,³³ entsprechen Senecas Stücke seiner Beobachtungsgrundlage. Sie haben etwa die Länge attischer Tragödien des 5. Jhs. v. Chr. oder sind eher etwas kürzer als diese.³⁴ Die Durchschnittslänge der sieben vollständigen echten Stücke beträgt 1145 Verse mit einem Maximum von 1344 Versen (*Herc.f.*) und einem Minimum von 1012 Versen

³⁰ Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 42 f.; vgl. auch D.F. SUTTON (o.Anm.26), 27: "So the *Agamemnon* would appear to be the only ancient tragedy that explicitly conforms to the Aristotelian dictum (*Poetics* 5 1449 b 8 [gemeint: b 12 f.]) that 'regarding length, tragedy at most tends to fall within a single revolution of the sun or slightly more'."

³¹ "-que" in v.121 fasse ich epexegetisch auf. Vgl. auch W.H. OWEN (o.Anm.20), 297. — Vgl. auch *Thy.* 636b-638a: *ferte me insanae procul, / illo, procellae, ferte quo fertur dies / hinc raptus*.

³² Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 43 mit Anm.77.

³³ Wofür insbes. *Po.* 26, 1462 b 1-3 spricht (das Gedrängtere, z.B. der sophokleische *Ödipus* erfreulicher als etwa dessen Ausweitung auf den Umfang der *Ilias*). Vgl. J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 14 Anm.9. — Analog wohl auch Horazens Forderung von fünf Akten (*ars* 189 f.); vgl. K. ANLIKER (o.Anm.6), 49 mit Anm.121.

³⁴ Vgl. W. SCHUBERT (o.Anm.3), S.338f.

(*Ag.*). Die Maximumzahlen für Aischylos, Sophokles und Euripides sind 1673, 1779 und 1736 (*Ag.*, *OC.*, *Phoen.*), die Minimalumfänge 1074, 1278 und 1055 (*Cho.*, *Trach.*, *Heraclidae*). Vom Umfang her sind Senecas Tragödien nicht nur aufführbar, sondern orientieren sich offenbar auch an der Bühnentradition.³⁵ Die von Juvenal satirisch beklagten Dramenrezitationen zeichnen sich durch ungeheure Überlänge der Stücke aus. So ist ein *Telephus* deshalb *ingens*, weil die Rezitation einen vollen Tag verbraucht; ein *Orestes* ist eine Rolle auf Vorder- und Rückseite samt Rändern vollgeschrieben und immer noch nicht zu Ende (*Iuv. sat.* 1,4-6), also ca. 3000 Verse lang.

Anhangsweise ist auf *Medea* einzugehen. Sie bildet zunächst insofern eine Ausnahme, als der Hymenäus, das Einzugslied des Chors, in v.71-74 auf den Abend hinweist, und auch Hymens Fackeln deuten auf die für das Deduktionslied übliche Abendstunde hin (v.67 f. und 110-112). In v.295 gewährt Creo einen einzigen Tag Aufschub der Verbannung: *unus parando dabitur exilio dies* und bestimmt diesen einen Tag als die Zeitspanne vor Wiederaufgang der Sonne, also einschliesslich der dem Tag folgenden Nacht (v.297b-299a). Der 'Tag' (v.399 f.;420-424a;749;1016 f.), die eingeräumte Tagesfrist, wird Medea zur Rache dienen. Wann beginnt dieser Tag? Creo kann kaum die Tagesfrist noch am Hochzeitsabend ausgesprochen und die gleich folgende Nacht stillschweigend zusätzlich eingeräumt haben. Andererseits schliesst sich an den Hymenäus³⁶ unmittelbar Medeas Auftritt an, dem kontinuierlich die Auftritte zuerst

³⁵ Horaz, *epist.* 2,1,189 ff. beklagt, daß Theateraufführungen gelegentlich "vier oder mehr Stunden" dauern, weil die Augenlust des Publikums ("vom Ohr abwandernd"), der Plebs und der Ritter, mitten in der Tragödie Tanzbären und Boxkämpfe, Reiter und Infanterieaufmärsche, Triumphzüge, Kutschen, Schiffe, griechische Beutepracht verlange. Wir schliessen daraus, daß eine 'normale Aufführung' (oder Horazens Ideal einer Aufführung) ohne 'Tanzbären' usf. wesentlich kürzer als vier Stunden dauerte, also doch wohl unter drei Stunden.

³⁶ Dessen Schluß (v.114b-115) sie ohne namentliche Nennung doch unverhüllt schmäh und ein thematischer cue für ihren Auftritt ist.

der Amme, dann Creos und damit die Verkündung des Aufschubs folgen. Zwierlein und Schwindt setzen daher einen Zeitsprung zwischen Chorlied und Auftritt Medeas an, die Hochzeitsnacht, womit der Anfang der Replik die Bedeutung annimmt: 'Gestern ist der Hymenäus an meine Ohren gedungen; auch jetzt noch, am Morgen danach, kann ich dies Schlimme nicht glauben'.³⁷ So korrekt die Berechnung erscheint, so unplausibel ist diese letztere Annahme und mit ihr die von Seneca angeblich in Kauf genommene "Verletzung der 'unitas temporis'".³⁸

Der 'Zeitsprung' ist nur ein solcher, wenn man von realer Zeit und realem Zeitkontinuum als Voraussetzungen ausgeht. Bei der Annahme vorherrschender und grundlegender thematischer, kontrastierender, spiegelnder Verknüpfung von Handlungselementen verschwindet der Eindruck von Diskontinuität, zumal das Szenenscharnier v.114b-117 den Übergang von Chor zu Medea geradezu bruchlos macht. Betrachtet man den Eingangsmonolog und den Hymenäus als der eigentlichen Dramenhandlung vorgeschaltet, wie wir es oben mit den Eröffnungspartien aller Dramen getan haben, so gewinnt man für verschiedene Aspekte Strukturparallelen in den anderen Stücken. Die Scharnierstelle ist sowohl in ihrem cue-Charakter als auch im Aufnehmen des gerade Gehörten durch die neu auftretende Figur *Oed.* 80b-82a vergleichbar; der Monolog der Medea steht dem Monolog der Juno im *Hercules* nahe; der Hymenäus entspricht in seiner Funktion für das Drama im ganzen der Eingangsarie des Hippolytus in der *Phaedra*.

³⁷ Otto ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (Mainz/Stuttgart 1986), 161, Anm.70 (auf S.162); J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 96. Meine obige Darstellung ist seinen Nachweisen und Überlegungen zu den Zeitverhältnissen in der *Medea* (92-97) verpflichtet. Allerdings bleibt unverständlich, weshalb er im Blick auf die Frist des Aufschubs zwei verschiedene Begrenzungen, den nächsten Morgen und den Anbruch der Nacht, im Text gegeben sieht. Von den angegebenen Belegen erscheint die letztere nirgendwo, und die Angabe "774-78" muß ein Versehen sein.

³⁸ J.P. SCHWINDT (o.Anm.25), 97.

Von gänzlich anderer Art ist die 'Zeit' der Chorlieder. Geht man im Blick auf den Zeitcharakter von Analogie oder Identität des dramatischen Geschehens und der Chorlieder aus, so fällt zuerst die *Phaedra* auf, weil hier das Auseinanderklaffen von Spielzeit, der Aufführung des kurzen dritten Chorliedes (v.959-990), und vorzustellender Realzeit, nämlich des im anschließenden Botenbericht erzählten Geschehens (Tod des Hippolytus fern von Athen), extrem ist und noch über die analogen Diskrepanzen in den *Troades* und im *Thyestes* weit hinausgeht. Im Troja-Drama betrifft der Bericht vom Tod des Astyanax und der Polyxena ein Doppelgeschehen, dessen hinterszenische Dauer, von der Abführung der Prinzessin an, ebenfalls nur ein kurzes Chorlied überbrücken würde (v.1009-1055), wenn zeitliche Rechnungen anzustellen angemessen wäre. Im mykenischen Rachestück trennt das dritte Chorlied (*Thy.* 546-622) Atreus' Abgang mit den Söhnen seines Bruders von dem Bericht des Boten über die zeremonielle Schlachtung der Neffen, die Zubereitung ihrer Teile zu Speisen und das Mahl Thyests. Allein schon die jeweilige Länge des Berichts lässt die zeitliche Diskrepanz erkennen, wenn auch Bildlichkeit, Drastik und Entsetzen im Zuschauer zu Recht keine Kalkulation pragmatischer, geschweige naturalistischer Wahrscheinlichkeit des Zeitverhältnisses aufkommen lassen.

Aber selbst die Zurückweisung des Vergleichs der Dauer zweier zeitlicher Prozesse ist wohl noch zu konventionell. Der Chor ist Akttrenner, gehört als solcher nicht der dramatischen Handlung und damit auch nicht der dramatischen Zeit an, und die Dauer eines Chorliedes hat mit der Dauer der zwischen den Akten anzusetzenden Zeitstrecke nichts zu tun: Der nächste Akt kann ohne jede Pause auf den vorangehenden folgen; andererseits kann das (hinterszenische) Geschehen bis zu einer Tageslänge andauern (Weg des Boten von Athen bis zur Unglücksstätte, die quälende Dauer des katastrophalen Prozesses selbst, die sorgfältige Suche nach den Teilen der Leiche des Hippolytus, Rückkehr des Boten nach Athen zu seinem Auftritt in *Phaedr.*). Die beiden Bauteile des senecanischen Dramas und ihre Zeiten sind einander inkommensurabel.

Doch auch das setzt noch zu sehr überhaupt zeitliche Kategorien voraus und ist ausserdem zu schematisch, weil es nicht berücksichtigt, dass der Chor Teil des dramatischen Geschehens sein kann. Daher muss gelten: Der Chor tritt je nach Bedürfnis der Handlung gewissermassen in deren Zeit ein, oder er bleibt für sich, ein Changieren, das aber nicht so sehr kategoriale Zeitveränderung als vielmehr dramaturgisch durchaus zu realisierenden Funktionswechsel bedeutet und vom Interpreten den Verzicht auf konventionelle dramatische und mimetische Kategorien fordert.

1.2. Zeitregie: Pausen und stummes Spiel

In den hier betrachteten Dramen gibt es drei unvollständige Sprechverse (jambische Trimeter). Seneca verstösst gegen eine Regel, um eine sinnfällige und bedeutungsvolle Bühnenwirkung zu erzielen.

In der *Phaedra* endet die Aussage der Königin gegenüber ihrem Stiefsohn über ihren inneren Zwiespalt mit dem Versanfang *me nolle* (v.605) und Abbruch in der Trithemimeres. Die restlichen zwei Drittel des Verses, bevor Hippolytus wieder das Wort ergreift (*Animusne cupiens aliquid effari nequit?*), sind Pause im Sinn der Wortlosigkeit, des Nicht-weiter-sprechenkönnens, des Ringens, können aber auch in stummem Spiel ausgefüllt werden.

Der Botenbericht vom Tod des Astyanax in den *Troades* gipfelt in einem unvollständigen Vers, der die Erzählung vom freiwilligen Todessprung des Knaben beschliesst. Die Pause nach der Hepthemimeres besagt Stille, vom Boten aus die Stille in der Menge der Gaffer, von Andromacha aus die Stille ihrer Überwältigung durch Schrecken und Schmerz, bevor sie aufschreit (v. 1104 ff.).

Im *Thyestes* bricht v.100 nach *sequor* ab. Der 'leere Rest' des Verses wird durch stummes Spiel des Tantalusschattens ausgefüllt, welches den ausgesagten Gehorsam szenisch darstellt. Was der Unterweltsgeist tut, beschreibt die Furie in v. 101-105a mitsamt der Wirkung (zugleich implizite retrospektive, simultane

und prospektive Figurenanweisung):³⁹ *Hunc, hunc furorem divide in totam domum*, nämlich eben das Rasen, das wir szenisch vor uns sehen (und das mit dem rasenden brennenden Hunger und Durst von v.97b-100 identisch ist), *sic, sic* (nämlich wie wir nun Tantalus sich bewegen sehen) *ferantur et suum infensi invicem / sitiunt cruorem*. — *sentit introitus tuos / domus* (Tantalus hat das Haus betreten) *et nefando tota contactu horruit* (wohl Wortkulisse). *actum est abunde* beschliesst die Wirkung des von Tantalus in stummem Spiel dargestellten Rasens. Während in *Phaedr.* 605 und *Tro.* 1103 die durch einen unvollständigen Vers ausgedrückte Pause implizite Inszenierungsanweisung für nachdrückliches Schweigen, Schweigen der Scham und Verlegenheit, Schweigen des Schreckens und der Betroffenheit ist, steht sie hier für stummes Spiel, für ein Rasen unter der Wirkung von Furienpeitsche und Schlangen, ein Rasen aus Höllenhunger und -durst.

‘Leere’ Versteile stellen eine besonders deutliche implizite komitativ-simultane Figurenanweisung dar. Wenn das Skript keinen Zweifel an der dramaturgischen Notwendigkeit einer Pause lässt oder der Dichter die Art der Versinnlichung eines Übergangs offen hält, folgt Vers auf Vers. Und es wäre Textphilologie und nicht dramaturgische Drameninterpretation, wenn man die halbe Sekunde zwischen Versende und Versanfang beim Lesen von Trimetern für die auf der Bühne verbrauchte Zeit hielte.⁴⁰ Bühnengeschehen kann vergehende Zeit auch ausser-sprachlich darstellen, und der innere und dramatische Takt und Sinn für Pausen macht den Regisseur aus.

³⁹ Vgl. zur Einteilung impliziter Inszenierungsanweisungen in Figuren- und Bühnenanweisungen und zur Unterteilung der Figurenanweisungen nach ihrem relativen Zeitbezug in retrospektive, simultane/komitative und prospektive VERE. (o.Anm.8), 345 f., zu den Termini “Wortkulisse” und “Wortmaske” ebendort 344 und VERE, “Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik”, in *RhM* N.F. 143 (2000), 400-429; hier: 415 mit Anm.52.

⁴⁰ Vgl. D.F. SUTTON (o.Anm.26), 28: “We must take into account the possibility that two lines immediately juxtaposed in a dramatic text may in fact be separated by significant bits of dumb-show.”

So ist anerkannt, dass Handlungs- und Sprechtempo, die das Sprechen und gerade auch das Hören begleitende Mimik, Gestik und Bewegung, Bühnenbewegung generell, Pausen, Pausen des Schweigens, der Spannung, der Betroffenheit, des Schreckens, Textpausen des stummen (sprachlosen) Spiels zu den wichtigsten und sensibelsten Mitteln einer dramatischen Inszenierung gehören. Interpretation, die keinen Sinn für dramatische Pausen, für das Spieltempo, für die Notwendigkeit von Mimik, Gestik, Bewegung hat und für die Zeit von Bühnenbewegung überhaupt (zumal bei Auftritten), bleibt rein philologischer Textanalyse verhaftet und gewinnt als Resultat nichts anderes als ihre Voraussetzung, nämlich Text, nicht Theater. Der Text (als Skript ohne explizite Inszenierungsanweisungen) kann und will mit impliziten Inszenierungsanweisungen die Aufführung nicht vollständig festlegen. Aber es gibt im Detail immer wieder Hinweise und Andeutungen, wenn auch selten etwa zum Sprechtempo, zur Stimmfärbung, zu kürzeren Sprechpausen.

Von den beiden Beispielen, die Otto Zwierlein in seiner Studie zu Senecas Tragödien als Rezitationsdramen unter der Überschrift "Überspringen und äusserstes Raffen von Zeitintervallen innerhalb eines Szenenablaufs"⁴¹ gibt, sei *Tro.* 351 f./353 ff. zuerst aufgegriffen. Agamemnon lässt in v.351 f. Calchas rufen und redet ihn im nächsten Vers schon an. "Die Zeit, welche die Diener brauchen, um das Zelt des Sehers aufzusuchen und ihn zum König zu führen, ist einfach übersprungen." "Wie ein Bühnendichter eine solche Szene gestaltet, zeigt uns Sophokles in *Oed. Tyr.* 283 ff.: [...]". Daher sei das, was Seneca hier gestaltet, auf der Bühne unmöglich, bei Rezitation möglich. Hier ist evident, dass das Umgekehrte gilt. Während sich der Hörer einer Rezitation fragt, woher denn Calchas geholt werden müsse, und verblüfft ist, dass er in unmittelbarem Anschluss an den Befehl

⁴¹ Otto ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Beitr. zur Klass. Philologie Heft 20 (Meisenheim am Glan 1966), A I 3: 29-38.

Agamemnons angeredet wird, hat der Regisseur hier verschiedene Möglichkeiten, mit einer Pause der Spannung auf seiten der Zuschauer, der Unruhe bei Agamemnon zu operieren. D.h. der Regisseur erkennt, dass der angebliche Zeitsprung nur in einem episch aufgefassten Text vorliegt bzw. dass der Zeitsprung im Skript Hinweis auf eine dramatisch auszufüllende Zeit ist. Der Zuschauer sieht, wie der König bei oder nach den Worten *potius interpres deum | Calchas vocetur* (v.351b/352a) einen Wink gibt, der, je nach Grösse des Gefolges auf der Bühne, direkt oder über eine Charge im Zwischenrang einem Boten gilt, der daraufhin die Bühne verlässt und bald darauf mit dem Seher zurückkehrt.⁴²

Das zweite Beispiel, *Oed.* 299 ff., ist ein Musterbeispiel für die Notwendigkeit sichtbarer Bühnenhandlung, die von der Rede der Figuren begleitet wird. Zwierleins Anstösse, die ausschliesslich aus dem Text kommen, der ohne ergänzende Handlung betrachtet wird, verschwinden, wenn der Text als Skript aufgefasst und in Bild und Handlung übersetzt wird. Ausserdem liegt ein Missverständnis vor, indem er nicht bemerkt, dass die Antworten der Manto nicht die Ausführung von Befehlen melden, auf die hin sie erst jeweils mit ihrer Tätigkeit begann, sondern anzeigen, dass sie jeweils die Vorbereitung oder Durchführung dessen schon vorweggenommen hat, was ihr Vater anordnet (scheinbar prospektive implizite Inszenierungsanweisungen durch retrospektive als *de facto* simultane oder sogar selbst retrospektive Bühnenanweisungen erwiesen).

⁴² Auch die Vorstellung, daß Calchas vom Anfang des Aktes an mit auf der Bühne ist, darf man erwägen. Er könnte zu Agamemnons Gefolge, das mit ihm zusammen aufgetreten ist (vgl. v.337 f.), gehören (so Wolf STEIDLE, "Zur Erfindung von Senecas Troades", in DERS., *Studien zum antiken Drama* (München 1968), 56-62; hier: 58, Anm.85), das zu einem Teil im Hintergrund der Bühne geblieben ist, von wo er nach vorn herbeizitiert wird. Vgl. auch Wilfried STROH, der in seiner Münchner Aufführung eine weitere Variante realisiert hat (W. STROH, "Inszenierung Senecas. I. Die Aufführung der *Troas* als philologisches Experiment", in *Orchestra. Drama Mythos Bühne*, hrsg. von A. BIERL und P. v. MÖLLENDORFF (Stuttgart und Leipzig 1994), 248-263; hier: 257), mit einigen zusätzlichen szenischen Anreicherungen, über deren Geschmack man sich streiten kann.

Zwierleins Kapitel "Bühnenfremde Anwendung der horazischen Regel von den drei Dialogpartnern" und "Stummes Spiel — Beschreiben der Handlung"⁴³ gelten der Kritik an 'epischer Beschreibung' stummen pantomimischen Spiels in der Absicht, Bühnenfremdheit nachzuweisen, indem die Aufgabe des Bühnenspiels es sei, "alles Geschehen in dramatische Auseinandersetzung zu verwandeln." Freilich räumt Zwierlein ein, "dass derartige Beschreibungen in einem Bühnenstück" keineswegs "gänzlich ausgeschlossen" seien. So ist angesichts der grösseren Häufigkeit bei Seneca gegenüber der griechischen Tragödie festzustellen, dass Senecas Tragödien anders, nicht, dass sie unspielbar sind.

Die stummen Rollen der Polyxena und des Pyrrhus im 4. Akt der *Troades* werden als bühnenfremde Anwendung des Dreischauspielergesetzes, *nec quarta loqui persona laboret* (Horaz, *ars* 192), kritisiert. Aber auch hier merkt Zwierlein schon an, (a) dass sich die römische Tragödientradition so wenig daran hielt wie die römische Komödie (dass also Horaz die von Grammatikern aus der Praxis der griechischen Tragödie abgeleitete Regel eben deshalb einschärfte, weil sie nicht beachtet wurde) und (b) dass sich bei Seneca selbst einige Szenen finden, "die nur mit vier (gemeint: sprechenden) Schauspielern aufzuführen wären."

Die Sondergestalt der Szene in *Tro.* hat also nichts mit dem Dreischauspielergesetz zu tun. Wenn Zwierlein meint, in einer Bühnenaufführung "müsste" der Zuschauer die Handlung "einem pantomimischen Spiel entnehmen, das von einer dritten Person beschrieben wird", hat er einen Hinweis auf die Erklärung dieser stummen Rolle gegeben, den Pantomimus. In der Tat lässt sich diese Eigenart Senecas vom Einfluss des "zu seiner Zeit modernen tänzerischen"⁴⁴ Pantomimus her verstehen.⁴⁵

⁴³ O. ZWIERLEIN (o.Anm.41), A I 5 und 7: 45-51 und 56-63.

⁴⁴ W. STROH (o.Anm.42), 260.

⁴⁵ Bernhard ZIMMERMANN, "Seneca und der Pantomimus", in *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, hrsg. von G. VOGT-SPIRA, ScriptOralia 19 (Tübingen 1990), 161-167.

Auch im stummen Pyrrhusauftritt sieht Zwierlein eine "Szenenführung", die "ohne Beispiel in der antiken Tragödie" sei. Seneca habe "das ureigenste Gesetz der antiken Bühne" missachtet, welches "dramatisches Spiel und nicht episches Beschreiben verlangt". An Senecas Tragödien macht man gerade die Erfahrung, wie verschiedenartig 'antike Tragödien' sein können, was bei einem Zeitabstand von einem halben Jahrtausend zwischen dem perikleischen Athen und dem neronischen Rom und der Differenz der Kulturen nicht verwundern sollte.⁴⁶

Sofern ein gleichzeitiges stummes pantomimisches Spiel 'beschrieben' wird, liegt nicht 'episches' Beschreiben vor, sondern durchaus dramatische Rede, indem die sprachliche Äusserung in interpretierender⁴⁷ Relation zum aussersprachlichen Geschehen steht (vgl. *Tro.* 945-948: *laetus, patitur, putat*) und die deutende Beschreibung figurenspezifisch und figurenperspektivisch ist, also gleichzeitig eine andere Person und ihr Verhältnis zur Handlung darstellt. Das ist mit grosser Wirkung die in dieser ganzen Szene überlegene Andromacha, deren Wahl sich auch deshalb anbot, weil Hecuba gleichzeitig mit dem Ankleidepantomimus der Polyxena ohnmächtig wird, was ebenso von Andromacha 'beschrieben' wird (v.949-951; ihr Aufwachen aus der Ohnmacht in v.952-954, wieder in impliziter simultaner Figurenanweisung). Die Beschreibung auch dieses stummen Spiels kritisiert Zwierlein. Aber was sollte man sich hier stattdessen dramatisch wünschen? Hecuba kann doch nicht selbst sagen: 'Ich falle in Ohnmacht. Jetzt bin ich ohnmächtig.'

Pyrrhus im brutalen Akt der Abführung Polyxenas konnte kaum wirkungsvoller als stumm präsentiert und die 'Beschreibung', die weit mehr als das ist, nämlich die Bitte um den

⁴⁶ Ein vorzügliches methodisches Instrumentarium gegen explizite oder implizite Normerwartungen an ein Drama bietet Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München, UTB 91997).

⁴⁷ M. PFISTERS (o.Anm.46), 40 f. Begriffe "analytische" und "synthetische Relation" "bei simultaner Zeichenvergabe über sprachliche und aussersprachliche Codes" lassen sich nicht anwenden, weil er die Relation vom mimisch-gestischen Spiel aus betrachtet.

eigenen Tod, keiner Person mit grösserer Wirkung als Hecuba zugewiesen werden, der greisen Mutter der in den Tod geführten Polyxena und Witwe des von Pyrrhus getöteten Priamus.

Die Verse 382-396 der *Medea*, in denen die Amme das gleichzeitige Rasen der Titelheldin beschreibt, erfahren ebenfalls Zwierleins Kritik. Hier eine Übersetzung des Abschnitts:

*So wie unentschieden⁴⁸ gottbegeisterte Schritte die Mänade lenkt,
dann, wenn sie schon den Gott in sich aufgenommen hat und rast,
auf dem Gipfel des schneebedeckten Pindus oder den Bergjochen von Nysa,
so läuft sie⁴⁹ (sc. Medea) immer wieder in wildester Bewegung hin
und her, hierhin und dorthin,
am Mund⁵⁰ die Zeichen besessener Wut⁵¹ tragend.
Ihr Gesicht ist entflammt, den Atem holt sie aus der Tiefe herauf,
sie bricht in Ausrufe aus, sie wässert ihre Augen mit reicher Tränenflut,
sie strahlt auf: sie nimmt Symptome jeder Emotion an.
Sie bleibt stehen: sie droht, sie wallt, sie klagt, sie stöhnt.
Wohin wird sich die Wucht ihres leidenschaftlichen Dranges richten?
Wo wird sie ihre Drohungen anbringen?
Wo wird sich diese Brandung brechen? Das Rasen schwillt hoch an
und wogt über sie hinaus.
Es ist kein leichtes Verbrechen, das sie bei sich wälzt, oder eins von
Mittelmass.
Sie wird sich selbst übertreffen: Ich kenne die Merkmale des alten Zorns.
Etwas Grosses steht bevor, bestialisch, ungeheuerlich, frevelhaft:
das Antlitz des (Höllendämons) Furor erblicke ich. Die Götter mögen
meine Furcht Lügen strafen!*

⁴⁸ *incerta* hier nicht 'unsicher-schwankend', sondern 'ohne festen Entschluß, unestet'.

⁴⁹ Daß das Subjekt von *recursat* (v.385) Medea ist, entnimmt man nicht der Anrede *alumna* in v.380, sondern dem Bühnengeschehen.

⁵⁰ *os* hier 'Mund', nicht 'Gesicht'; dies erst v.387: *facies*; hier geht es um den schäumenden Mund.

⁵¹ 'Wut' für *furor* im alten Sinn von 'Raserei' wie noch in 'Tollwut'; *lymphatus furor* ist, als 'Wut der Tollheit', 'Tollwut'.

Das sei bühenfremd, "weil [...] die Amme in die Beschreibung ihrer Herrin auch solche Züge miteinschliesst, die sich der gleichzeitigen Beschreibung widersetzen und gebieterisch danach drängen, im Wort der Heldin selbst zum Ausdruck zu kommen". Zwierlein setzt daher im lateinischen Text die Prädikate *proclamat*, *minatur* und *queritur* gesperrt und fährt fort: "Wenn Medea auf der Bühne in wilde Schreie ausbrechen, drohen und klagen soll, kann dies [...] nicht stumm geschehen." Es geschieht nicht stumm. Die Worte der Amme sind auch in dieser Hinsicht implizite simultane Figurenanweisung an Medea. Doch warum wird das Ganze nicht als Rede der Medea gegeben? Einmal, weil dann einige Elemente der 'Beschreibung' (z.B. *flammata facies* als Wortmaske) und vor allem der Deutung (bes. das Dionysische) fehlen müssten, dann aber zumal deshalb, weil der Zuschauer noch nicht den Inhalt/die Worte von Medeas entgegengesetzten Leidenschaften erfahren soll. Er hört zwar Schreie, Drohungen, Klagelaute, aber noch unartikuliert. Dieser Ausdruckstanz nach Art der Vasenbilder von Mänaden, ver-räumlicht und bewegt und aus den geöffneten Mündern hörbar wie das Bewegt- und Lautwerden des Bildteppichs in Catull, c. 64 (wo Ariadne einer Mänade verglichen wird), ist höchst wirkungsvoll, und seine Wirkung auf den Zuschauer wird noch dadurch gesteigert, dass zugleich die Wirkung auf die Amme miterlebt wird.

2. Dramatischer Raum

2.1. Raumsemantik und -semiotik

Die bisher entwickelten Einsichten geben den Anstoss, Überlegungen eines vor drei Jahren publizierten Aufsatzes über den dramatischen Raum der Tragödien Senecas⁵² teils zu widerrufen, teils zu verschärfen. Den Ausgang bildete die Voraussetzung,

⁵² Verf. (o.Anm.8).

dass die Regie durch implizite Inszenierungsanweisungen geleitet wird und die Dramaturgie des Raumes einen Bedeutungsfaktor darstellt, d.h. der Raum im senecanischen Drama 'semantisiert' ist.⁵³ Aus solcher 'topographischer' Semantik folge zugleich, dass Räumliches dramatischen Zeichencharakter besitzen und man daher auch von topographischer Semiotik sprechen könne.

In allen Stücken Senecas wird der Bühnenraum im ersten Akt direkt oder indirekt semantisiert. Im *Ag.* 'beschreibt' der Schatten des Thyestes v.6-11 den Ort, zu dem er aus der Unterwelt aufgestiegen ist, die Schwelle des Pelopshauses, die Stätte der Inthronisierung der Herrscher seines Geschlechts, der stolzen Herrschaftsausübung, der Ratsversammlung, der Gastmähler. Damit ist nahezu bereits eine vollständige Bedeutungsskizze gegeben; sie wird jedoch noch dadurch ergänzt, dass diese Verse von Ausdrücken des Schauders, der Angst, des Vorzugs der Unterwelt mit ihren Schrecken (v.6 und 12-21) gerahmt sind. Am Schluss des Monologs erkennt der Hades Schatten, dass die Nacht nicht weichen will; er ist also im Morgengrauen gekommen, und seine Präsenz, die der Bedeutung nach das ganze Stück hindurch andauern wird, auch wenn er jetzt die Bühne verlässt, taucht das sich nun entfaltende Geschehen in Nacht, Hadesnacht, nicht meteorologisches Dunkel.

Die *Phaedra* beginnt mit dem Auftritt des Hippolytus. Der Schauplatz ist Athen; das Gebäude im Bühnenhintergrund muss der Königspalast sein, wie sich aus der nächsten Szene durch den Auftritt Phaedras ergibt. Auf der Bühne befindet sich als einziges Requisit ein Altar der Diana mit Kultbild. Das folgt aus dem Gebet des Hippolytus zu seiner Göttin in der ersten Szene nicht zwingend; aber es ergibt sich aus v.423-425 in Akt II, wo die Amme bemerkt, dass Hippolytus anbetend zum Standbild der Göttin getreten ist. *Sollemne* in v.424 (*ipsum intuoꝛ sollemne venerantem sacrum*) spricht erst recht für ein Gebet an Altar und Statue in Akt I.

⁵³ Vgl. M. PFISTER (o.Anm.46).

In welcher Weise die Eingangsarie das Drama exponiert, ist oben gezeigt worden. Indem das *offstage*, wohin Hippolytus aufbricht, eine Gegenwelt ist, erhält der Raum rings um die Bühne eine symbolische Bedeutung; er ist 'semantisiert' worden. Das schliesst zugleich die Semantisierung des Bühnenraums ein: Was an diesem Ort, Palast und Stadt Athen, geschieht, muss dem Hippolytus fremd und entgegengesetzt sein. Die Jagd- und Abgangsarie bildet die Folie für die nächste Szene, den Auftritt der Phaedra an gleichem Ort. Und dieser Ort ist nicht im Real-sinn ein soeben von ihrem Stiefsohn geräumter natürlicher Schauplatz, sondern Welt der Phaedra, auch Welt der Amme, auch Welt des Theseus, Welt, der Hippolytus nicht angehören will und aus der ihn das Unheil überfällt. Seine panische Flucht nach dem Liebesgeständnis Phaedras erfolgt daher unter den Worten *o silvae, o ferae!* (v.718), die, als 'Kurzzitat' der Eingangsarie, als komitative Figurenanweisung für den Abgang zu betrachten sind.

Die Exposition des Dramas ist im Blick auf den Raum deutlich: In zwei aufeinanderfolgenden Szenen an gleichem Ort wird der dramatische Konflikt auch darin vorbereitet, dass Hippolytus eben diesen Ort verlässt und in eine andere, seine Welt aufbricht.

Der Eingangsauftritt des Titelhelden im *Oedipus* gibt, ebenso wie dann der Auftritt Iocastes, die zu ihm herauskommt, Auskunft über die Bühne im technischen Sinn: Die Szene ist vor dem thebanischen Königspalast. Der Raum wird aber darüber hinaus sogleich in den ersten Versen (v.1-5) bestimmt als das am frühen Morgen von einer zögernd aufgehenden Sonne, deren Lichthaar die Trauerkleidung schmutziger Umwölkung angelegt hat, betrachtete pestverödete und mit neuen Leichen übersäte Theben. Sehen wir dann, nach dem langen Monolog, der die Stadt zusätzlich beschreibt — dörrende Hundshitze, welche die berühmten Gewässer der Stadt ausgetrocknet hat, und dicken Wärmedunst, der auch Mond und Sterne verdunkelt, hinsterbendes Getreide und verfärbtes Gras (v.37-51) —, einem Monolog voller banger Ahnungen und Schicksalsangst, den König am Boden vor dem Altar ausgestreckt daliegen, einem Altar von

saeva nimium numina (v.75a), nachdem sich Oedipus bereits als *Phoebi reus* (v.34b) geahnt hatte, so ist der Bühnenraum zur Bedeutungschiffre einer Unheilslandschaft, eben für den König, geworden.

Der Monolog der Medea ist auffällig arm an Ortsangaben, indem wir nur erfahren, dass wir in Korinth und am Isthmus sind (v.35 und 45). Aber die Kolcherin muss von ihrem Haus her aufgetreten sein, und das Wort *domus* schliesst auch den Monolog vor ihrem Abgang (v.55). Auch hier wird der Ort semantisch aufgeladen. Die Rede enthält jeweils im drittletzten Vers ihrer drei Teile (18 — 21 — 16 Verse, in ed. Zwierlein jeweils abgesetzt: v.16, 37, 53) das Wort *thalamus*. Das ist beim ersten und beim dritten Mal ihr eigener Thalamus, beim zweiten Mal der Iasons und der Creusa. Ihre eigene *domus* mit ihrem *thalamus* bildet also den Hintergrund der Bühne, und das Geschehen auf der Bühne wird bestimmt von diesem *thalamus* und dem im seitlichen *offstage* vorzustellenden *thalamus* der Prinzessin und ihres Gatten. Dieser Raum bedeutungsvoller dramatischer Spannung steht zugleich im Zeichen des Feuers. Ausser den eingangs angerufenen Göttern (v.1-7a), ausser den Göttern, bei denen Iason ihr die Ehe versprochen und beschworen hat (v.7b-8a), ruft Medea noch die Götter an, zu denen ihr, Medea, mit höherem Recht zustehe zu beten, die Götter der Unterwelt, dass sie mit schwarzer Fackel Tod der neuen Braut, dem Schwiegervater, dem königlichen Stamm bringen (v.8b-18).⁵⁴ Danach

⁵⁴ Das doppelte *-que* in v.7 f. bereitet Schwierigkeiten: Das erste besagt doch wohl, daß die in v.1-7a genannten Götter nicht die von Iasons Eid angerufenen Gottheiten sind, während das zweite sich dann auf die Gottheiten der Verse 8b-18 bezieht (vgl. *Seneca. Medea*. Edited with Introduction and Notes by C.D.N. COSTA (Oxford 1973), *ad loc.*). Es scheint aber auch die Auffassung möglich, daß die beiden *-que* als eine Einheit die erste Aufzählung zusammenfassen und abschließen, so daß diese Götter Iasons Schwur zu garantieren hätten und daher jetzt mit größerem Recht von Medea angerufen werden (so die Übersetzung von Frederick AHL (ed.), *Seneca. Medea*. Translated and with an Introduction (Ithaca and London 1986), S.XX). Dann müßte in v.9 der Doppelpunkt in ed. Zwierlein durch einen Punkt ersetzt werden, und der zweite Teil des Gebetes hätte keinen Vorspann.

richtet sich das Gebet an den Ahnen Sol, dass er ihr seinen Feuerwagen überlasse, so dass sie, ein neuer Phaethon, Korinth mit Flammen verbrennen könne (v.27b-36). Schliesslich ist sie es selbst, die der neuen Ehe die Hochzeitsfackel führen will, um dann das Paar an geweihten Altären hinzuschlachten.

Es ist dieser Bedeutungsraum, in den nach Medeas Abgang und vor ihrem erneuten Auftritt der Chor mit seinem Hochzeitslied tritt, dessen erster Vers wieder das Wort *thalamus* enthält (v.56), einem *hymenaeus*, den die Kolcherin, wie sie sogleich bei ihrem Auftritt danach ausruft, hinterszenisch gehört hat (v.116), also, wie vom Zuschauer nicht anders vorzustellen, von ihrem *thalamus* aus.

In den *Troades* bilden, eine Ausnahme gegenüber dem sonstigen Befund bei Seneca, den Bühnenhintergrund die Stadtmauern Trojas, nicht ein Gebäude mit Dach und Innenräumen. Ausserdem erfolgt von dorthier kein einziger Auftritt und dorthin kein Abgang. Es gibt überhaupt keine geschlossenen Räume im *offstage*; kein Auftritt eines Griechen oder einer Trojanerin erfolgt aus einem Innenraum, Zelt oder Lagerhütte. Die Skenographie des Bühnenhintergrundes stellt wahrscheinlich das brennende und rauchende zerstörte Troja dar, auf das im Eingangsmonolog die Königin des untergegangenen Reichs, jetzt eine Kriegsgefangene, in realer Deixis gleich zu Beginn ihres Monologs (v.15 ff.) deutet.

Diese Ausnahme gegenüber den anderen vollständigen Stücken, die alle vor einem Palast spielen, macht die Semantisierung des Raumes für die *Troades* besonders auffällig. Der Bühnenraum 'bedeutet' verlorenen Krieg, Zerstörung des Königspalastes, Sklaverei, Unbehautheit. Der Raum hinter dem Bühnenhintergrund ist einerseits kein bedachter Innenraum, andererseits kein Woher oder Wohin. Als Nicht-Palast und Stadtruine ist er abgeschnittene Vergangenheit, gegenwärtige und zukünftige Heimatlosigkeit. Rechts und links ist der zum griechischen Lager gehörende szenische Raum von einem *offstage*, dem Feld zwischen Troja und dem Meer, umgeben, der ebenfalls von den Griechen beherrscht wird. Im engeren Umkreis ist er als ihr Lager vorzustellen, im weiteren als die von

den Siegern kontrollierte Troas mit Küste und Hafen, in dem ihre Flotte liegt und auf die Rückfahrt wartet. Auf der Bühne haben die Trojanerinnen, sieht man von Überbringern von Schreckensbotschaften ab, keinen anderen Auftritt als den von Griechen, den Siegern und Herren, zu erwarten. Der Bühnenraum ist Preisgegebensein gefangener Frauen inmitten männlicher Siegerwelt.

Die Bühne ist von Anfang an durch den Grabhügel Hectors bestimmt; im Eingangsmonolog nur angedeutet (v.31), d.h. vorausgesetzt, wird er in Akt III, v.483 ff. beschrieben als das für das Folgende entscheidende Requisit, eine Bühnenanweisung, die natürlich auch schon für die Eingangsszene des Stückes gilt. Das Grab Hectors vor den geborstenen⁵⁵ Mauern des zerstörten Troja ist sinnfälligstes Bild für den Untergang der Stadt. Ein Grabmal als die einzige 'Behausung' auf dem unbehausten Feld vor der zerstörten Stadt, dem Schlachtfeld und der Stätte der erschlagenen Krieger, deren Gebeine überall verstreut umherliegen (v.32 f.; 893-895), und jetzt dem gemeinsamen Ort griechischen Militärs und trojanischer kriegsgefangener Frauen: dieses Grabmal intensiviert die dramatische 'Bedeutung' des Raumes, d.h. den Anteil, den der Bühnenraum an der Bedeutung des Dramas hat, und macht ihn geradezu emblematisch. Darüber hinaus wird Hectors Grabhügel sichtbarer Kristallisationspunkt für eine das Drama bestimmende Antithese, die zwischen Hector und Achill.

Schauplatzwechsel muss in diesem Drama nicht angenommen werden; alle Phasen der Handlung vollziehen sich "auf ein und demselben Platz", dem "freien Feld vor den Mauern des zerstörten Troias, beim [...] Grabhügel Hectors",⁵⁶ eben dem

⁵⁵ Vgl. v.15/16a; 622; 1068; 1076a; 1086a.

⁵⁶ W. STROH, "De Senecae Troade. Senecae Troas", in Sabina VOGT, Valahfridus STROH, Philippus TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft (München 1993), 74-83; hier 77, der noch darauf hinweist, daß es kein separates Gefangenenlager für die Trojanerinnen gab.

gemeinsamen Raum der Sieger und Besiegten. Allerdings kann man annehmen, dass innerhalb des weiteren Raums des griechischen Lagers Trojanerinnen und Griechen in der Weise bühnentechnisch getrennt sind, dass die gefangenen Frauen von der einen, die Griechen von der anderen Seite auftreten.

Über dieses in dem genannten Aufsatz vorgeschlagene Bild ist jedoch hinauszugehen. Der Raum ist bei aller Bedeutungsaufladung noch immer als zu real und natürlich vorgestellt. Aber dieser Bühnenraum, der, im technischen und choreographischen Sinn, mit Bewegungen auszumessender geometrischer Raum und mit den Konstellationen der Figuren und Requisiten vor der Theaterrückwand sinnlich wahrnehmbarer Naturraum bleibt, ist doch ganz zu einem Bedeutungsraum geworden, einer emblematischen Chiffre für verlorenen Krieg, dessen Ende die Absolutsetzung des Feindes nicht beendet, sondern, im Gegenteil, erst eigentlich zum Vorschein bringt. Aus der Ansetzung einer solchen umfassenden Raumsemantisierung folgt, dass die Einheit des Ortes nicht so sehr als eine aus der Einheit der Handlung abgeleitete Forderung oder Gegebenheit erscheint, als dass sie die einheitliche Bedeutung der Handlung auch sinnlich unterstreicht und ihr einheitliche Atmosphäre verleiht. Der Auftritt also der Andromacha nach dem Chorlied an gleichem Ort wie die vorangegangenen Szenen des Streits zwischen Agamemnon und Pyrrhus und der Prophezeiung des Calchas hat also nicht eine Pointe darin, dass ihr Leiden am gleichen Realort geschieht wie dessen Ankündigung, sondern darin, dass alle diese Szenen durch den einheitlichen Bedeutungsort zu dramatischen Durchführungen einer einheitlichen Bedeutung werden.

Diese Raumdeutung befreit auch von der Diagnose von scheinbaren Widersprüchen. Ein solcher findet sich im Botenbericht über die Ermordung des Astyanax, v.1086b/1087: *atque aliquis (nefas) / tumulo ferus spectator Hectoreo sedet*, ein Widerspruch nicht nur für den Zuschauer der dramatischen Handlung, der den Hectorgrabhügel die ganze Zeit im Auge

gehabt hat und dort keinen Gaffer hat sitzen sehen, sondern auch für einen Leser, dem ein hinterszenisches Geschehen berichtet wird, in das auf einmal ein szenisches Requisit einrückt. Sowie man aber mit Bedeutungsraum Ernst macht, wird die Konstellation von Hectorgrab und Ermordung des Hectorsohnhens von den vorangegangenen Szenen (zumal dem Versteck des Astyanax in diesem Grab) dramatisch erklärt und bedeutungsvoll. Man muss dann auch bei den Zeugen des Mordes, die auf verkohlten Dächern und Mauertrümmern sitzen (v.1085/1086a) nicht an einen hinterszenischen Teil der Stadtmauer denken, verschieden von dem Teil der Befestigung Trojas, die wir als Bühnenhintergrund sehen, sondern man kann eben die zerstörte Schutzmauer der Stadt, die den sichtbaren Bühnenraum in seiner Bedeutung bestimmt, als bedeutungsbestimmenden Teil auch des nur erzählten Geschehens auffassen.

Der Chor, der die gleiche Bühne wie die Figuren der Handlung einnimmt, gehört damit dem gleichen Bedeutungsraum wie diese an. Doch ist dieser Bedeutungsraum insofern kein einheitlicher euklidischer Raum, als der Chor bald Teil des dramatischen Geschehens ist und also in Kommunikation mit den Figuren des Dramas steht wie am Anfang der *Troades* oder in der Mitte des *Agamemnon*, bald, wiewohl in gleicher sinnlicher Präsenz, für das gleichzeitige Geschehen wie nicht präsent und nicht einmal als Zuschauer vorzustellen ist.⁵⁷ Den Ort des Chors kennzeichnet also ein analoges Changieren wie seine Zeit. Er tritt demnach je nach Bedürfnis der Handlung gewissermassen in deren Ort und Zeit ein, oder er bleibt für sich. Dieses Changieren ist kein Wechsel kategorialer Ort- und Zeitbestimmungen, sondern ein Funktionswechsel, den man dramaturgisch realisieren kann, wenn man auf konventionelle dramatische und mimetische Kategorien verzichtet.

⁵⁷ Vgl. Wolf STEIDLE, "Zu Senecas Troerinnen", in *Philologus* 94 (1941), 266-284; hier: 278.

2.2. Raumregie

In zwei Dramen Senecas, der *Phaedra* und dem *Thyestes*, findet sich eine Szene, die in einem Innenraum spielt⁵⁸ bzw., genauer (denn eben das ist ihre Pointe), die zugleich in einem Innenraum spielt und von einer Figur auf der zum Himmel hin offenen Bühne beobachtet (und kommentiert) wird. Es ist unklar, ob der Einblick in den Innenraum hinter der Bühne durch Öffnen des zentralen Portals der Bühnenwand (die *valva regia*) oder durch ein Ekkyklema⁵⁹ erfolgen soll. Die Regie-Anweisungen besagen das erstere (vgl. *Phaedr.* 384; *Thy.* 901b-902 mit 908). Im *Thyestes* folgt auf die von Atreus beobachtete und beschriebene Palastszene und das Lied seines Bruders ihr Dialog, also Kommunikation zwischen einer Figur auf der Bühne und einer Figur in einem Innenraum. In der *Phaedra* dagegen scheinen sich nach den Worten der Königin, *talis in silvas ferar* (v.403b), die Tore wieder zu schliessen und wird die Palastöffnungsszene beendet. Der Chor wendet sich an die Amme: *Sepone questus; non levat miseros dolor* und *agreste placam virginis numen deae* (v.404 f.), die dann auch das folgende Gebet spricht. Während oder nach der Wahnsinnszene hatte die zuschauende Amme also zu klagen begonnen.⁶⁰ Das bedeutet für die gedachte Bühnenrealisierung wortloses mimisches Mitspielen einer Figur, indem sie vorn auf der Bühne mit Klagen das Geschehen im Hintergrund begleitet.

Die Palastöffnungsszene in der *Phaedra* hat in anderer Hinsicht eine Parallele in der *Med.* Eine Szenenfolge wie die von v.360-403, zuerst Bericht, dann sichtbares Geschehen mit Rede

⁵⁸ Vgl. D.F. SUTTON (o.Anm.26), 18.

⁵⁹ Bzw. durch eine "exostra" (ἡ ἐξώστρα, belegt auch τὰ ἐξώστρα), falls diese hellenistische Bühnenmaschine einem Ekkyklema entsprach. Vgl. zu den Belegen und der Frage, ob es sich um eine Variante des Ekkyklema handelt: ERIC CSAPO and WILLIAM J. SLATER, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995), Register s.v.

⁶⁰ Somit liegt hier der in VERE. (o.Anm.8), 355, Anm.37 genannte üblichste Typ retrospektiver Figurenanweisungen vor. Auch der stumpfste Regisseur wird spätestens, wenn es zu den Worten *sepone questus* bei der Probe dieses Aktes kommt, den Schauspieler der Amme darauf hinweisen, daß er vorher klagen müsse.

der Figur, von der zuvor beschreibend die Rede gewesen war, gibt es nämlich auch im vierten Akt der *Medea* (v.670-842): Zuerst tritt dort die Amme auf und berichtet schreckenserfüllt von einer rasenden Medea, die einen furchtbaren Zauber vorbereite. Dann heisst es "siehe" (v.738), wie in *Phaedr.* 384, und wir sehen und hören Medea selbst bei ihrem magischen Werk, der Herstellung eines Gifts, mit dem sie ein Hochzeitsgewand für die Braut Iasons tränkt.⁶¹

BIBLIOGRAPHIE

1. Kommentare und Übersetzungen zu Senecas Tragödien

Frederick AHL (ed.), *Seneca. Medea*. Translated and with an Introduction (Ithaca and London 1986).

Margarethe BILLERBECK (ed.), *Seneca. Hercules Furens*. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Mnemosyne Suppl. 187 (Leiden 1999).

C.D.N. COSTA (ed.), *Seneca. Medea*. Edited with Introduction and Commentary (Oxford 1973).

J.G. FITCH (ed.), *Seneca's Hercules Furens*. A critical text with introduction and commentary (Ithaca and London 1987).

Konrad HELDMANN (ed.), *L. Annaeus Seneca. Oedipus*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. (Stuttgart 1974).

Wilfried STROH, "De Senecae Troade. Senecas Troas", in S. VOGT, W. STROH, Ph. TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft zu Senecas Troas (zur Münchner Aufführung im November 1993), 74-83.

2. Literatur zum Drama allgemein und zu Dramen anderer Autoren

Eric CSAPO and William J. SLATER, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995).

⁶¹ Zur räumlichen Realisierung des Schlußaktes der *Phaedra* vgl. VERF. (o.Anm.8), 357-360.

Manfred PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse* (München, UTB, 19979).

Jürgen Paul SCHWINDT, *Das Motiv der 'Tagesspanne' — Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, N.F., 1. Reihe: Monographien, 9. Band (Paderborn 1994).

Wolf STEIDLE, *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels* (München 1968).

3. Literatur zu Senecas Tragödien

Kurt ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Noctes Romanae 9 (Bern und Stuttgart 1960).

J.G. FITCH, "Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare", in *AJPh* 102 (1981), 289-307.

Paul FRIEDLÄNDER, "Vorklassisch und Nachklassisch", in *Das Problem des Klassischen und die Antike*, hrsg. von Werner JAEGER (Leipzig und Berlin 1931), 33-46.

Wolf Hartmut FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Borna-Leipzig 1933; Diss. Freiburg i. Br. 1931).

Wolf Hartmut FRIEDRICH, "Die Raserei des Hercules. Die makrokosmischen Phantasien des rasenden Hercules", in *Senecas Tragödien*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE, Wege der Forschung Bd. 310 (Darmstadt 1972), 131-148 (zuvor in: W.H. FRIEDRICH, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie* (Göttingen 1967), 96-111 = Abschnitt 3 [Untertitel] des Kapitels III [Titel]); hier: 143 f.

Eckard LEFÈVRE (ed.), *Senecas Tragödien*, Wege der Forschung Bd. 310 (Darmstadt 1972).

Eckard LEFÈVRE (ed.), *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama* (Darmstadt 1978).

Eckard LEFÈVRE, "Senecas Tragödien", in *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von Eckard LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 1-11.

Wolf-Lüder LIEBERMANN, "Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung", in *Musik und Dichtung*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt a. M., etc. 1990), 63-86.

Anna Lydia MOTTO and John R. CLARK, "Senecan Tragedy: Patterns of Irony and Art", in *The Classical Bulletin, St. Louis* 48 (1972), 69-76.

- William H. OWEN, "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", in *TAPA* 99 (1968), 291-313.
- William H. OWEN, "Time and Event in Seneca's Troades", in *WS* 83 = N.F. 4 (1970), 118-137.
- Ernst A. SCHMIDT, "Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik", in *RbM* N.F. 143 (2000), 400-429.
- Ernst A. SCHMIDT, "Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik", in *WS* 114 (2001), 341-360.
- Gustav Adolf SEECK, "Senecas Tragödien", in *Das römische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE, Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen (Darmstadt 1978), 378-426.
- Jo-Ann SHELTON, "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*", in *California Studies in Classical Antiquity* 8 (1975), 257-269.
- Wolf STEIDLE, "Zu Senecas Troerinnen", in *Philologus* 94 (1941), 266-284.
- Wolf STEIDLE, "Zur Erfindung von Senecas Troades", in DERS., *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels* (München 1968), 56-62.
- Wilfried STROH, "Seneca: Troas. Zur geplanten Aufführung am Institut für Klassische Philologie der Universität München" (Manuskript von 4 Seiten, 1993).
- Wilfried STROH, "Inszenierung Senecas. I. Die Aufführung der *Troas* als philologisches Experiment", in *Orchestra. Drama Mythos Bühne*, hrsg. von A. BIERL und P. v. MÖLLENDORFF (Stuttgart und Leipzig 1994), 248-263.
- D.F. SUTTON, *Seneca on the Stage*, Mnemosyne Suppl. 96 (Leiden 1986).
- Sabina VOGT, Valahfridus STROH, Philippus TRAUTMANN (edd.), *Senecae Troadis libellus bilinguis*. Zweisprachiges Programmheft (München 1993).
- Bernhard ZIMMERMANN, "Seneca und der Pantomimus", in *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, hrsg. von G. VOGT-SPIRA, *ScriptOralia* 19 (Tübingen 1990), 161-167.
- Otto ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung*, Abh. Akad. der Wiss. Mainz, 1984, Nr.6 (Wiesbaden 1984).
- Otto ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (Mainz/Stuttgart 1986).

Otto ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Beitr. zur Klass. Philologie Heft 20 (Meisenheim am Glan 1966).

DISCUSSION

H.M. Hine: Thank you for your paper, which I found fascinating and persuasive, even though I have previously been tempted to see much more temporal continuity within the plays than you do. I have a very general question: you argue in effect, if I have understood correctly, that the plays fall into sections between which there is no temporal continuity, no 'real-time' before and after. However, within each of these sections the characters are speaking and acting in real time, and frequently look forward and backwards in time; and sometimes there presumably is a 'real-time' link between successive sections (for example, between the last three acts of *Phaedra*). My question is a rather simple-minded one: how does the reader or spectator know when there is a real-time connection between sections and when there is not?

E.A. Schmidt: Es ist in der Tat unvermeidlich, die Handlung innerhalb eines Aktes oder einer Szene im Sinn der zeitlichen Kategorie Früher-und-Später zu verfolgen, als Leser wie als Zuschauer. Auch die Folge der Akte wird der Leser oder Zuschauer als zeitliches Früher-und-Später erleben, ohne sich Rechenschaft über Kontinuität oder Diskontinuität abzulegen und ohne zwischen einem zeitlichen oder semantischen oder informationstechnischen Früher-und-Später zu unterscheiden. Nur für das Gesamtverständnis der Dramen Senecas, ihrer dramaturgischen Eigenart und Darstellungslogik, ist es wichtig, dem Zeitcharakter nachzudenken. Dann wird man auf eine insgesamt nicht kausal-pragmatische Handlungsfolge stossen. Das will ich mit einem Gedankenexperiment verdeutlichen. Wir wollen uns die Folge der Zweikämpfe zwischen Tugenden und Lastern in der *Psychomachia* des Prudentius als ein Drama mit ebenso vielen Akten vorstellen. Innerhalb jedes Aktes kann die Handlung als sich in realer Zeit vollziehend betrachtet werden

(wobei man von dem allegorischen Charakter insofern absehen darf, ja, muss, als die einzelnen Handlungselemente sich nicht Zug um Zug ins Moralische übersetzen lassen). Die Folge der Akte dagegen geschieht zwar als (scheinbar zeitliches) Früher- und Später, hat aber nicht den Sinn eines kausal-pragmatischen Nacheinanders in der Zeit, auch nicht in der Applikation auf die moralischen Prozesse in der Seele. Und doch ist die Reihenfolge der Kämpfe insgesamt und sind die jeweiligen Nachbarschaften in ihrem Nacheinander nicht beliebig, sondern haben einen theologisch-ethischen Sinn.

J. Luque Moreno: Nada tengo que añadir a su magnífica lección. Quisiera, sin embargo, plantearle tres pequeñas cuestiones, una sobre el aspecto temporal y dos sobre el aspecto espacial (éstas un tanto marginales al tema que usted ha estudiado): en cuanto al tiempo, ¿cree usted que sería rentable un estudio sistemático de los *tempora verbi* (tanto en sentido absoluto como relativo) para precisar la existencia o no de relación temporal entre unos sectores y otros dentro de cada obra? En cuanto al espacio, ¿tienen, en su opinión, algún significado los 'atopismos' (habituales en estas obras como en tantas otras de la literatura latina) y por otro lado, el frecuente recurso a alusiones geográficas (sobre todo de una geografía más o menos mítica)?

E.A. Schmidt: Die Beobachtung der Tempora führt wahrscheinlich auf interessante Resultate und sollte weder in der Einzelinterpretation der Szenen (wo vor allem an die Relation von Futura und Praesentia [incl. Imperativen] in ihrem Neben- und Nacheinander sowie an die von Praesentia und Perfecta zu denken wäre) noch im Blick auf die Beziehung verschiedener Akte und Szenen untereinander vernachlässigt werden. So ist z.B. *Herc.f.* 46b-63a (*effregit, vidi* etc.) im Verhältnis zu v.520 ff., dem gerade jetzt erfolgenden Heraufkommen des Hercules aus der Unterwelt, interpretationsbedürftig.

Die Atopismen in Senecas Dramen stellen im Rahmen der römischen Dichtung wohl keine Ausnahme dar. Sie lassen nur

erkennen, dass kein Realismus, geschweige denn Naturalismus, angestrebt ist. Die Geographie Atticas in der Aufttrittsarie des Hippolytus, ungeeignet als Anweisung für reale Jagd, ist ein Bild für die Jagd als Lebensform eines Atheners und zu imaginierende symbolische Landschaft um das Athen der Bühne herum.

W. Schubert: Mit besonderem Interesse habe ich natürlich die Analogien zu musikalischen Formen verfolgt, die Sie in Ihrem Vortrag vorgenommen haben (Ouvvertüre, Arie bzw. sogar 'Abgangs-Arie' des Hippolytus etc.). Was den Chor betrifft — der einzige kontinuierliche 'musikalische' Terminus von der attischen Tragödie bis in die neueste Zeit — haben Sie überzeugend dargelegt, dass es bei Seneca die Möglichkeit gibt, den Chor je nachdem in die Handlung eintreten zu lassen oder ihn aus ihr zu entfernen, ihn sozusagen im Off zu Wort kommen zu lassen. Diese Praxis gibt es seit jeher im Musiktheater der Neuzeit und im Oratorium. Zwei Beispiele: In Monteverdis *Orfeo* spielen Chöre eine wichtige Rolle. In der Oberwelt repräsentiert der Chor die Hirten und Nymphen, in der Unterwelt die Geister. Die Oberweltchöre sind stets in die Handlung integriert; die Unterweltchöre fungieren lediglich als Aktrenner. Am Ende des 3. Aktes, nach Einschläferung des Charon, besingt der Chor den Wagemut und den Erfolg menschlichen Bestrebens (vgl. Sophokles *polla ta deina*); am Ende des 4. Aktes wird resümiert, dass Orpheus zwar die Unterwelt, nicht aber sich selbst besiegt habe. Aber dennoch schaltet er sich auch einmal in die Handlung ein — und erweist sich erst dadurch wirklich als Chor der Unterweltgeister, wenn er auf die Bewilligung des Pluto an Orpheus den Kommentar gibt: *Pietade oggi e amore trionfan nell' Inferno*. Das ist ganz situativ, nicht zuletzt durch das *oggi*. Zweites Beispiel: die Bachschen Passionen. Hier ist der Chor je nach Bedarf außerhalb der Handlung (Rahmenchöre) oder innerhalb der Handlung (Turbæ-Chöre) oder die Handlung meditierend begleitend (Choräle). — Jetzt aber meine philologische Frage: Ist diese Art, mit dem Chor zu verfahren, ein

Spezifikum Senecas, oder ist das in der attischen Tragödie vorgeprägt? Wenn ja: Welche Änderungen und welche Intentionen für die Änderungen würden Sie bei Seneca ausmachen?

E.A. Schmidt: Die Funktionsänderungen des Chors in den Passionen Bachs stellen ein überzeugendes Analogon zum senecanischen Dramenchor dar. Die Differenzen zu Bachs Oratorien einerseits, zur griechischen Tragödie andererseits liegen hauptsächlich in der Weise der szenischen Präsenz. Ort des griechischen Chors ist nicht die Bühne, sondern die Orchestra, ein getrennter Raum. In Oratorien nimmt der Chor zwar sichtbar einen Raum ein, dieser ist aber kein szenischer Ort in Relation zum dramatischen Geschehen; das Gleiche gilt für den Evangelisten, dessen Position in gleicher Reihe mit den anderen Solisten keine Aussage über räumliche Beziehungen macht. Der senecanische Chor teilt die Bühne mit den dramatischen Figuren. Deshalb ist das Changieren seiner Funktion nach Raum und Zeit auffälliger als in der attischen Tragödie.

J. Dangel: Cet exposé démontre, par la force de ses arguments scientifiques, à quel point le temps et l'espace sont des notions tragiques chez Sénèque du fait même de leur complexité. A la règle scénique de l'unité de temps, de lieu et d'action se surimpose le temps "non-temps" du mythe, l'espace symbolique du texte littéraire dans son héritage d'écriture et dans le contexte sénéquien. On retrouve ainsi par exemple la "géographie du tragique" de la tragédie grecque classique avec ses noms propres et ses lieux porteurs d'une "histoire" et non d'une idée notionnelle. Pourtant cette atemporalité "universelle" est mêlée chez Sénèque, comme le montre cette communication, à une discontinuité chronologique, à des désordres temporels, à des formes d'*usteron-proteron* qui sont en effet riches d'interrogations sur l'écriture tragique de Sénèque. La tragédie républicaine en fragments n'autorise aucune hypothèse. Pourtant, ne peut-on évoquer, à

ce sujet Tite-Live 7, 2, 8 rappelant que la tragédie latine est née avec Livius Andronicus qui substitue à des échanges sans lien logique une *fabula* en *argumentum*? Il s'agit alors peut-être d'insister sur une histoire non pas racontée, mais "révélée" (*fari*) en argumentaire de causalités emblématiques? Plus exactement, contrairement à l'épopée *argumentum perpetuum*, cet argumentaire de séquences exemplaires (spectaculaires en *evidentia*) admettait normalement la discontinuité, voire l'inversion tragique.

E.A. Schmidt: Falls man aus dem Fehlen der Qualifizierung des *argumentum* der ersten römischen Dramen als *perpetuum* bei Livius schliessen darf, dass sie sich gerade dadurch vom Epos unterschieden (vgl. Varro, *Men. fr.* 398 Astbury), hätte man in der Tat einen erhellenden Hinweis auf die Struktur des republikanischen Dramas und eventuell sogar auf eine Vorwegnahme dessen, was ich als Eigenart Senecas betrachtet habe.

E. Malaspina: Mi pare che quanto da Lei sostenuto nella seconda parte della Sua bella relazione avvalorati la tesi del teatro di Seneca come teatro nato per la scena: mi piacerebbe sentire il Suo parere sulla questione. Mi pare, però, che la negazione di una temporalità lineare e causale nei drammi, di cui Lei parla nella prima parte, vada esattamente nella direzione opposta. Non crede, cioè, che una *surrealistische Produktion* (p. 331) sarebbe stata difficile da seguire per lo spettatore antico, ancora ignaro del teatro dell'assurdo? Una lettura, invece, con la possibilità di svolgere e riavvolgere il rotolo in ogni momento, penso avrebbe permesso di gustare meglio le *simultane Handlungssequenzen* (esattamente come capita a noi lettori moderni).

E, a proposito di questa simultaneità, non ho difficoltà ad accettarla per i prologhi recitati da personaggi che poi non compaiono più (*Herc.f.*, *Ag.* e *Thy.*) ed al limite per la *Phaedra*, mentre essa non mi convince ancora del tutto per gli altri

drammi. Non possiamo certo ridiscuterli tutti e prendiamo quindi solo l'esempio della *Medea*: la simultaneità prologo — atti II-V è da postulare di necessità se si vede come già presa in *Med.* 19-26 la decisione di uccidere i figli. Ma Lei sa benissimo che *peperi* può essere interpretato in molti modi: Medea ha già 'partorito', cioè 'inventato', la sua *ultio* e risponde con questo verbo alla sua propria aspirazione di avere *liberos similes patri / similesque matri* (24-25). L'ironia tragica rispetto al destino prossimo dei figli è colta solo dal lettore, mentre Medea resta qui a mio avviso all'oscuro dell'ambiguità allusiva delle sue parole. Esse, quindi, non entrano in collisione con la 'vera' decisione omicida dei vv. 549-50 ed il prologo si può considerare non come simultaneo ed immanente all'azione, ma come cronologicamente anteriore. Lo stesso, credo, si potrebbe sostenere anche per i prologhi di *Tro.*, *Phoen.* ed *Oed.*

Infine una piccola curiosità, a proposito delle dibattute indicazioni registiche in *Herc.f.* 918-9 (bibliografia nel commento di Margarethe Billerbeck, p.502-3): come deve reagire, secondo Lei, Ercole sulla scena alle parole del padre, *Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia?* Si lava le mani (e quindi non compie alcun sacrilegio) oppure disubbidisce ad Anfritrone?

E.A. Schmidt: Die jeweils zweiten Abschnitte der beiden Teile meiner Vorlage zielen in der Tat auf Bühnenaufführung. Ich sehe die Textintention auf szenische Aufführung (also die Intention der Dramentexte als Theaterskripte) vor allem in den folgenden Elementen gegeben: den impliziten Regieanweisungen, dem Beiseitesprechen (Aparte), den Hinweisen auf stummes pantomimisches Spiel und auf Requisiten. Die jeweils ersten Teile dagegen sind in der Frage der Bühnenaufführung neutral. Ein antiker Zuschauer hätte sich zum vollen Verständnis der Aufführung wie der Lektüre eines Senecadramas wohl wirklich von gewissen Vorstellungen und Konventionen befreien und seine Erwartungen korrigieren müssen

— wie wir heutigen Philologen beim Studium dieser tragischen Kunst. Aber abgesehen davon, dass ich den Charakter der Stücke Senecas nicht surrealistisch nennen würde — das war die Formulierung in einem Zitat —, geschweige denn absurd, auch eine konventionelle Auffassung des Geschehensablaufs wäre nur ein partielles Hindernis für den Mitvollzug gewesen, da die infolgedessen entstehenden Widersprüche und Unklarheiten bei einer Aufführung nicht wahrgenommen werden.

□ Mit der Auswahl des Eingangsmonologs der *Medea* als eines Falles, in dem der Overtürencharakter des ersten Aktes nicht einleuchtet, machen Sie mir die Sache zugleich leicht und schwer. Schwer insofern, indem ich zuvor von allen anderen Fällen überzeugen müsste, leicht, weil ich im Streit um die Interpretation der genannten Verse gerade von dem Sonderstatus der senecanischen Eingangsszenen aus Position beziehen zu können glaubte. Dieser Sonderstatus scheint mir aber auch unabhängig von einem solchen Analogieschluss und der Deutung der fraglichen Verse im Tenor des ganzen Monologs, in Kontradistinktion zum Monolog am Anfang des zweiten Akts gegeben zu sein. Die *Medea* des ersten Aktes ist von Anfang an entschiedener als die des zweiten.

In *Nate, manantes prius / manus cruenta caede et hostili expia* sehe ich eine implizite prospektive Figurenanweisung. In der Regel muss im Fall solcher Regieanweisungen, wenn sie eine Aufforderung an eine andere Person enthalten, am folgenden Text überprüft werden, ob dem Befehl oder der Bitte entsprochen wird. Das ist manchmal leicht, wie z.B. *Thy.* 901b/902 mit 908 ff. Hier im *Herc.f.* ist es nur auf den ersten Blick schwieriger: Die Reaktion des *Hercules* (v.920-924a) ist zwar nur indirekt, dafür aber um so deutlicher. Wenn er den irrealen Wunsch ausspricht, eben das Blut des Tyrannen zu opfern, dann überbietet er noch seine blutigen Hände, an denen *Amphitryon* Anstoss nimmt, und daraus folgt: Er denkt gar nicht daran, sich die Hände zu waschen. Es gibt allerdings Fälle, in denen solche Fragen sich nicht entscheiden lassen, in denen der Autor also dem Regisseur, d.h. dem dramaturgischen Interpreten, freie Hand lässt.

W.-L. Liebermann: 1) Die symbolische Bedeutung zeitlicher Momente wie Sonnenaufgang und Sonnenuntergang erinnert an entsprechende Erscheinungen in Vergils *Aeneis*, wie sie bereits Richard Heinze verstanden hat.

2) Was die Aufführungsproblematik betrifft, so ist sie m.E. sinnvoll nur in der Form zu behandeln, dass man fragt, ob eine Aufführung den Senecatragedien förderlich ist oder nicht. a) Was hat ein Regisseur dem Leser/Hörer voraus? Seine Notwendigkeit scheint mir allein aus den retrospektiven Figurenanweisungen hervorzugehen — allerdings auch nur dann, wenn man lediglich von einer einmaligen Lektüre ausgeht. Vermutlich liesse sich sogar die These aufstellen, dass die konkrete szenische Realisierung die Imagination des Lesers/Hörers einschränkt, und es liesse sich des weiteren die Frage stellen, ob eine solche Einschränkung der spezifischen Eigenart der senecaischen Dramen zugute kommt. b) Entscheidend aber scheint mir die Überlegung, ob gerade angesichts der nachgewiesenen Semantisierung, der emblematisch-allegorischen oder zumindest symbolischen Merkmale der Tragödien Senecas die konkrete Realisierung durch einen Regisseur nicht eher kontraproduktiv ist — wie auch eine eventuell analoge Wahrnehmungseinstellung des Lesers/Hörers einen unangemessenen Rezeptionsmodus darstellt (wie das ja auch angeklungen ist). Ich gebe ein Beispiel aus der *Phaedra*: Zu Beginn des Gesprächs zwischen Amme und Hippolytus wird festgestellt, dass die 'Bühne' ansonsten leer ist (*Phaedr.*425) — dann tritt Phaedra selbst auf, um Hippolytus ihre Liebe zu bekennen: *commodes paulum, precor, secretus aures. si quis est abeat comes. — En locus ab omni liber arbitrio vacat* (*Phaedr.*599 ff.). In beiden Fällen hat die Aussage semantische Funktion, eine *demonstratio ad oculos* dürfte eher zwar nicht unlösbare, aber doch unnötige Schwierigkeiten schaffen (zumal auch die Amme weiter als anwesend zu denken wäre).

E.A. Schmidt: 1) Der Hinweis auf die *Aeneis* plausibilisiert die entsprechenden Deutungen in der Forschung.

2) Ich bestreite, dass die Frage, ob eine Aufführung den Senecatraödien förderlich sei, das entscheidende Kriterium für Sinn oder Unsinn der Problematik bilde. Das Entscheidende ist die Methode und das Verständnis des Textcharakters der Stücke. Zu a): Ausser den impliziten retrospektiven Figurenanweisungen gibt es andere Hinweise auf den Bühnencharakter im Text (vgl. o. in der Entgegnung auf die Anmerkungen von Herrn Malasпина). Ich schliesse nicht aus, dass eine szenische Realisierung die Imagination des Lesers/Hörers einschränkt. Aber das gilt nicht nur für jede beliebige Aufführung eines Theaterstücks, sondern für jede Wirklichkeitswahrnehmung im Verhältnis zur vorausgegangenen Imagination (Griechenlandreise, Wiedersehen des Heimatdorfes nach vierzig Jahren). Ich würde auch dann die methodische Forderung anerkennen, den literarischen Status der Texte der Senecadramen (Lesetexte, Theaterskripte) zu bestimmen, wenn ich glaubte, eine Aufführung verödete meine Imagination und verdunkelte eher den Gehalt des Dramas. Im Blick auf die Rede von Leser/Hörer-Imagination muss man sich auch Rechenschaft darüber geben, ob diese sich eine fiktive Wirklichkeit oder ein Bühnengeschehen vor das geistige Auge malt. Wenn ich durchweg Theater imaginiere und der Text typische Bühnencharakteristika bietet (wie Aparte oder stummes Spiel), scheint die Annahme, man habe es mit einem Theaterskript zu tun, also mit dem, als was sich die Texte ausgeben, jedenfalls die nächstliegende zu sein. Zu b): Hier scheint mir verräterisch, dass der Text auch den Leser offenbar nicht hindert, mit der Gegenwart der Amme zu rechnen ('als anwesend zu denken'). Aber mein eigentliches Gegenargument ist dieses: In v.424/425a bemerkt die Amme, dass Hippolytus ohne Begleitung gekommen ist, und nach kurzem Zögern spricht sie ihn an. Auch Phaedra, die diese Worte nicht gehört hat, bezieht sich nur auf eventuelle Begleiter Hippolyts. Wir wissen, aus den Worten der Amme und weil wir es auf der Bühne sehen, dass diese leer ist. Phaedra weiss es nicht, und ihre Worte werden auf der Folie der Bemerkung der Amme um so bedeutungsvoller. Die Amme

stellt in einem Selbstgespräch die Eignung der Szene für ihre Verführungsrede fest; Phaedra jedoch redet Hippolytus an, und die Bitte um sein Gehör, dass nur er nur für sie dasei, und der an ihn gerichtete Wunsch, auch eventuelle Gefolgsleute fortzuschicken, sind schon geradezu eine Vorwegnahme des Liebesgeständnisses. Natürlich kann auch der Leser aus dem Vergleich der Äusserungen der Amme und Phaedras ihre verschiedene psychische Anspannung in den beiden Situationen erschliessen. Aber ein sensibler Regisseur und gute Schauspieler geben dieser Differenz eine sinnliche Überzeugungskraft, die den Leseindruck so übertrifft wie gehörte Musik das Notenlesen.

M. Billerbeck: Ihr Begriff 'semantischer Raum' scheint mir geglückt, evoziert er doch — unabhängig von der Frage nach der Aufführbarkeit der Tragödien — ein visuelles Element, wie wir es auch in Senecas Stilmittel der Personenbeschreibung wahrnehmen. Es ist daher in unseren Diskussionen wohl auch der Moment gekommen, da wir uns nach dem Verhältnis von Dichtung und darstellender Kunst fragen müssen. Die Gestaltung von abgerundeten Einzelszenen wie die Illusion von Raum erinnern stark an die Pompeianische Malerei, wo einzelne 'Vignetten' zu einer Gesamtkomposition zusammengeschlossen werden. Was das Verhältnis von Dichtung und Malerei betrifft, erinnere ich etwa an die Szene in der *Achilleis* des Statius, wo der Held die Mädchenkleider abstreift und sich als Achill zu erkennen gibt (1,878-885); genau diese Szene hat ein Fresko in Pompei festgehalten; vgl. A. Kossatz-Deissmann, in *LIMC* I (1981), 1,58f.; 2,63 Abb.54-55. Zum Verhältnis von Senecas Tragödien und bildender Kunst s. ferner Eric R. Varner, «Grotesque Vision: Seneca's Tragedies and Neronian Art», in *Seneca in Performance*, ed. by G.W.M. Harrison (London 2000), 119-136.

E.A. Schmidt: Das leuchtet mir ein. Ein thematisch geschlossener Freskenfries, die einzelnen Bilder durch Pilaster voneinander getrennt, weist, in einem anderen Medium, Analogien zu dem auf, was ich über Raum und Zeit in Senecas Tragödien

sagen wollte. Die einzelnen Bilder entsprechen den Akten; ihr Hintergrund (Farbe, Raumrequisiten) unterstreicht die Bedeutung des dargestellten Ereignisses. Die Pilaster entsprechen den Chorliedern; sie verdecken den Hintergrund wie ein Chorlied die Zeit der Handlung (zeitlicher Abstand zwischen Anfang des neuen Aktes und Ende des abgeschlossenen entspricht der Dauer des Liedes — während des Liedes vergeht keine Handlungszeit — das Handlungsintervall ist um ein Vielfaches grösser als die Aufführungszeit des Chorliedes — die Fuge zwischen den Akten hat keinen zeitlichen Charakter). Was der Vergleich nicht bietet, ist ein Analogon zu der grundsätzlichen Einheit des Bedeutungsraums in allen Akten. Während die esquilinischen Odysseedarstellungen so etwas wie ein Landschaftskontinuum für ihre Einzelszenen geben, lassen sich wohl keine Beispiele für Friese finden, in denen an einem jeweils identischen Ort verschiedene Szenen einer Geschichte dargestellt sind.

C. Wick: Das Gleiche wie über pompejanische Wandfriese lässt sich auch vom zeitgenössischen Epos sagen. Zwar hat R. Heinze bereits für Vergil die zunehmende Bedeutung der Einzelszene hervorgehoben, aber bei Lukan strebt selbige nachgerade zum Einzelleben. Hier zwei Beispiele: 1) In seiner Leichenrede auf Pompeius zeichnet Cato ein düsteres Bild der Freiheit: *olim vera fides [...] libertatis obit* (9,204 sq.). Mitten in v.217 geht Lukan zur folgenden Szene über (Einheit von Ort und Personen); den Meuterern sagt derselbe Cato: *nunc patriae [...] enses [...] negatis, cum prope libertas?* (9,264 sq.). Etwas mehr als hundert Verse später führt der Wüstenmarsch das stürzende Vaterland ins Verderben (9,379 sqq.), obwohl derselbe Marsch kurz zuvor auch militärisch wichtig war (9,300 sq.). "Inkohärenter" hätte Lukan kaum sein können. 2) Die dreifache Darstellung von Pompeius' Tod: Zunächst ist man an Bord der Schaluppe, wo er ermordet wird (8,610-636), anschliessend an Bord des Schiffes, wo Cornelia wartet und zusehen muss (8,637-662), und in 9,133-140 liegt ein Botenbericht derselben Ereignisse vor.

E.A. Schmidt: Aus der Bedeutung der epischen Einzelszene folgt nicht die Auflösung des epischen Körpers. Die Einzelszenen mögen im Sinn zeitlicher pragmatisch-kausaler Beziehung isoliert sein; dafür sind sie um so stärker durch Kontrast sowie wechselseitige Spiegelung und Deutung aufeinander bezogen.

VIII

WERNER SCHUBERT

SENECA IN DER MUSIK DER NEUZEIT

Quid illi, <qui> in componendis audiendis discendis canticis operati sunt, dum vocem, cuius rectum cursum natura et optimum et simplicissimum fecit, in flexus modulationis ineptissimae torquent, quorum digiti aliquod intra se carmen metientes semper sonant, quorum, cum ad res serias, etiam saepe tristes adhibiti sunt, exauditur tacita modulatio? non habent isti otium sed iners negotium.
(SEN. brev. 12, 4)

Wenn sich jemand so abfällig über Musik und Musikausübende äußert, wie es Seneca in seiner Schrift *De brevitae vitae* tut, braucht man sich eigentlich nicht zu wundern, dass dem Themenkreis "Seneca in der Musik der Neuzeit" bislang wenig bis gar keine Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Zwar bietet immerhin ausgerechnet Seneca vielleicht den ersten Beleg für die Verwendung des Begriffs *instrumentum* in musikalischem Sinn,¹ und das Gewandhausorchester Leipzig hatte keinerlei Bedenken, ein senecanisches Wort zu seinem Motto zu wählen;² ja sogar ikonographisch findet sich Seneca in der Musikwelt wieder: Die bekannte antike Doppelherme, die Sokrates und

¹ *Ad effectum pertinent instrumenta, tibiae et organa et chordae, ad artem ipsam non pertinent* (SEN. *epist.* 87,14). Vgl. hierzu E. HICKMANN, "Instrumentum musicum, Begrifflichkeit und Funktionalität", in *Musica instrumentalis. Zeitschrift für Organologie* 1 (1998), 16–23, hier 16 mit Verweis auf G. WILLE, *Musica Romana* (Amsterdam 1967), 428. Zur abweichenden Interpretation von J. LUQUE MORENO siehe Diskussion.

² Vgl. W. SEIDEL, "'Res severa verum gaudium': Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig", in *Die Musikforschung* 50 (1997), 1–9.

Seneca zeigt und beispielsweise Marion Giebels kleine Seneca-Monographie zielt,³ hat auf die Bruckner-Büsten von Victor Tilgner eingewirkt.⁴ Dennoch: Wenn wir nach Seneca im Bereich der neuzeitlichen Musikgeschichte fragen, erhalten wir nur spärliche Antworten. Für die Antike hat J. Luque Moreno ein unübertreffliches Kompendium mit seiner Studie "Seneca musicus" zusammengestellt.⁵ Ich versuche hier einen Beitrag zu Seneca in der Musik der Neuzeit zu leisten. Das Thema soll von zwei Seiten her erschlossen werden. Zunächst geht es darum, inwieweit Senecas Wirken generell in der Musikgeschichte und von der Musikwissenschaft zur Kenntnis genommen wurde und wird. Dabei wird vor allem — aber nicht nur — das generische Segment 'Musiktheater' als Teilmenge der Gattung Drama insgesamt ins Blickfeld rücken.⁶

Der zweite Aspekt verfolgt von der spezifischen Warte des Klassischen Philologen aus komplementär dazu, inwieweit konkrete antike Texte, die sich entweder mit Seneca beschäftigen oder ihn selbst zum Verfasser haben, in der Musik der Neuzeit eine Rolle spielen.⁷

³ M. GIEBEL, *Seneca* (Reinbek bei Hamburg 1997).

⁴ L. SCHULTES, "Ein zweiter Seneca: Die Bruckner-Büste Victor Tilgners im Rahmen des neuzeitlichen Geniekults", in *Bruckner-Symposion* (1990 [1993]), 47–56. Tilgner modellierte eine Bruckner-Büste anlässlich der Ehrenpromotion des Komponisten — deshalb wohl die Anlehnung an den Philosophen Seneca; Tilgner und F. Zerritsch schufen auf dieser Büste fußend zwei weitere Werke für Steyr (1898) und Wien (1899).

⁵ J. LUQUE MORENO, "Seneca Musicus", in *Seneca dos mil años después. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento, Córdoba 1996* (Córdoba 1997), 77–115.

⁶ Man müsste, obwohl diese Musiksorte sich terminologisch vom Musiktheater explizit abgrenzt, auch das "Oratorium" heranziehen, weil sich in der Anlage eines oratorientypischen textlichen Vorwurfes eine wichtige Schnittstelle zur Oper in der Textsorte "Libretto" findet. Diesen speziellen Blickwinkel habe ich hier ausgeblendet, da sich das, was über das Oratoriumlibretto zu sagen ist, bereits am Opernlibretto exemplifizieren lässt.

⁷ J. DRAHEIM hat vor rund 25 Jahren ein umfangreiches Kompendium zusammengestellt: J. DRAHEIM, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart* (Amsterdam 1981). Unter der Rubrik "Lateinische Autoren" ist auch Seneca

1. Trotz des erstaunlichen Phänomens, dass Seneca immerhin in der frühen Operngeschichte, in *L'incoronazione di Poppea* (1642) von Claudio Monteverdi auf einen Text von Gian Francesco Busenello, eine in doppeltem Sinne tragende Rolle spielt — einerseits gehört er zu den *dramatis personae*, andererseits ist das Libretto von Busenello ohne die Seneca zugeschriebene Tragödie *Octavia* nicht denkbar⁸ — scheint Seneca wenig Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen zu haben, wenn man nach den Lemmata und Indizes der einschlägigen Handbücher geht.⁹

Da die Beschäftigung mit dem antiken Drama insgesamt als eines der wirkungsreichsten Phänomene in der Musikgeschichte der Neuzeit zu gelten hat, könnte man vermuten, dass Seneca beispielsweise im Zusammenhang mit der Librettologie eine

erfasst. Man muss mittlerweile davon ausgehen, dass dieses verdienstvolle Buch dringend der Ergänzung bedarf. Denn gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jh. hat die Verwendung antiker Texte, Stoffe und Motive im Vergleich zu früher eher zugenommen.

⁸ Das wurde allerdings recht spät konstatiert; vgl. K. VON FISCHER, "Eine wenig beachtete Quelle zu Busenellos 'L'incoronazione di Poppea'", in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (Milano 1969), 75–80. VON FISCHER schließt nicht aus, "daß Busenello durch die Lektüre des älteren Werkes erst zu seiner *Incoronazione* angeregt worden ist" (80).

⁹ In der alten Ausgabe von *Musik in Geschichte und Gegenwart* (= *MGG*) ist Seneca kein eigener Artikel gewidmet. Der Personenteil der neuen *MGG* ist noch nicht bis zum Buchstaben S gediehen, kann also hier noch nicht überprüft werden. Im Index der alten *MGG* findet sich Seneca gelegentlich; aber die Verweise führen zumeist nur zu pauschalen Namenketten, in denen auch Seneca erwähnt wird. Eine individuellere Rolle spielt Seneca in den Artikeln "Nero" (*MGG* 1. Ausg. 9,1376) und "Rom" (*MGG* 1. Ausg. 11,681), beide bezeichnenderweise besorgt von dem Klassischen Philologen G. WILLE. Als instrumentenkundliche Quelle taucht Seneca im Artikel "Klarinette" von H. HICKMANN auf (*MGG* 1. Ausg. 7,1003), wo Seneca neben Sueton als Zeuge herangezogen wird, dass man in der römischen Kaiserzeit bereits den Dudelsack (*tibia utricularis*) gekannt habe. Allerdings findet sich weder bei Seneca noch bei Sueton ein solcher Nachweis. In *SUET. Nero* 54 wird Nero als *utricularius* bezeichnet. Die Form *tibia utricularis*, die auch sonst in Instrumentengeschichten zitiert wird, scheint nicht antik zu sein. Im englischen Standardwerk *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von S. SADIE (London 2001), sucht man vergeblich ein Lemma "Seneca". Im *Dizionario de la Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi* (1985ff.) wird immerhin zum Argonautenstoff und zur Herculeussage auf Seneca verwiesen.

Rolle spielt, zumal Seneca als einer der wichtigsten Vertreter des antiken Dramas zugleich der einzige Repräsentant vollständiger antiker lateinischer Tragödien ist und damit für ein wichtiges Segment der antiken Literatur allein zuständig ist.

Als 'Libretti' wurden seit ihrem Aufkommen entweder eigens verfasste Dichtungen oder bereits bestehende Originaltexte ebenso wie deren Übersetzungen oder Paraphrasen, Nachdichtungen oder Umdichtungen herangezogen. Auch wenn ein Libretto nicht fundamental neu ist, sondern von einem Prätext mehr oder weniger stark abhängt, bildet es eine Textsorte *sui generis*, für deren Eigentümlichkeiten die spezifische Bindung an die Musik so konstitutiv ist, dass sie bei einer literaturkritischen Betrachtung nicht vernachlässigt werden darf.

Im Selbstverständnis der Oper¹⁰ hat sich — wenn auch unberechtigtweise — die mittlerweile unausrottbare Ansicht gefestigt, sie sei aus den Bemühungen entstanden, das antike Drama in seiner ursprünglichen Verbindung von Wort und Musik wieder für die Bühne zu beleben.¹¹ Hier werden zwei unterschiedliche, allerdings zeitgleiche Tendenzen im Nachhinein vermengt: Es existierten in der Renaissance und im Frühbarock vier Hauptformen dramatischer Gattungen: Tragödie und Komödie, wie in der Antike, dazu kamen noch die 'Historie' und die 'Pastorale'. Die Oper in ihrer frühesten Form war nichts anderes als eine musikalische Ausgestaltung der Pastorale. Dies lässt sich an den Stoffen der frühesten Opern erkennen: Keine antiken Tragödienhelden, geschweige denn der Wortlaut einer antiken Tragödie, sondern Gestalten aus der Welt der Hirten und Sänger beherrschten die Bühne des sich entwickelnden

¹⁰ Die beiden folgenden Abschnitte orientieren sich an meiner Studie "Das antike Drama im Musikschaffen des 19. und 20. Jh.", in *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*, hrsg. von G. BINDER, B. EFFE, Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 33 (Trier 1998), 385–422.

¹¹ Gegen diese Vorstellung wendet sich vor allem C. DAHLHAUS, "Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte", in DERS., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarb. Neuausgabe (München 1989), 228–266.

Musiktheaters. Orpheus und Daphne etwa sind als die Hauptexponenten zu nennen: Gestalten, von denen man zugeben wird, dass sie in der antiken Tragödie keine prominente Rolle gespielt haben.

Die mit dem Aufkommen der Oper als Gattung zeitgleich sich vollziehende Wiederaufführung antiker Dramen hat hingegen seit dem Ende des 16. Jh. zur Komposition von Schauspielmusiken geführt. Dieses fast unüberschaubare und schlecht dokumentierte, weil oft nur ephemere bestellte Feld der Schauspielmusiken, die mit einem Damentext mehr oder weniger verflochten sind, ohne dass es zu einer grundsätzlichen und unauflösbaren Verbindung von Wort und Musik kommt, ist im Gegensatz zur Oper von Anfang an mit den Wiederaufführungen antiker Dramen verbunden. Erhalten sind Vertonungen der Chorlieder aus dem *Oidipus Tyrannos* des Sophokles durch Andrea Gabrieli anlässlich der ersten neuzeitlichen Aufführung eines antiken Dramas am 3.3.1585 im Teatro Olimpico zu Vicenza. Insofern muss man vor allem dieses Genre und nicht die Oper als bewusstes Anknüpfen an die Aufführungspraxis antiker Dramen betrachten. In der Folgezeit etablierte sich ein typischer Formenkanon für Schauspielmusiken, der im Bereich antiker Dramen in der Regel die Vertonung der Chorlieder vorsieht, daneben instrumentale Vor- und Zwischenspiele enthält, wozu noch die Sonderform der musikalischen Unterlegung gesprochener Texte tritt: das Melodram.

Beide Formen — Oper und Schauspielmusik — konvergierten allerdings im Laufe der Musikgeschichte immer stärker, vor allem nach dem Aufschwung, den die sogenannte Literaturoper seit der Mitte des 19. Jh. nahm, so dass man in einer Rückprojektion die Konvergenz dieser beiden Wege immer weiter in die Vergangenheit verlegte, bis ihre ursprüngliche Zweigleisigkeit ganz verdunkelt wurde, was verständlich ist, zumal man sich zumindest phasenweise — Stichwort: 'Reformoper' des 18. Jh. — sowohl in der Stoffwahl als auch in der formalen und literarischen Gestaltung eines Operntextes gerne an antiken und zeitgenössisch-klassizistischen Dramen orientierte. Insofern ist, ob

wir das wollen oder nicht, das antike Drama einschließlich Seneca bei dieser Thematik zumindest latent präsent. Fragen wir uns im folgenden, ob wir diese latente Präsenz sichtbar machen können.

Nach nicht sehr wirkungsmächtigen Ansätzen zu Beginn des 20. Jh.¹² hat man erst in den letzten 25 Jahren innerhalb der Literaturwissenschaft begonnen, das Libretto als eigenes Genus wahrzunehmen.¹³ Eine 'Librettologie' existierte bis vor wenigen Jahren nur in Ansätzen. 1998 erschien A. Giers grundlegendes Buch zum Libretto.¹⁴ Wichtig und bezeichnend ist auch, dass in der noch nicht abgeschlossenen Neuausgabe des Standardwerkes *Musik in Geschichte und Gegenwart* der Artikel 'Libretto' im Vergleich zur ersten Ausgabe (*MGG*, 1. Ausg. 8, 708–732) auf das Sechsfache (!) erweitert ist (*MGG*, 2. Ausg. 5, 1116–1259).¹⁵ Bei der Vorbereitung dieser Studie hoffte ich, in Giers Werk Informationen über einen möglichen Einfluss Senecas auf das Musiktheater der Neuzeit zu erhalten, was Gehalt und Gestalt zumindest derjenigen Opern betrifft, die sich an der Antike orientieren und in einer Zeit entstanden sind, in der man die Kenntnis Senecas im Bildungswesen der Zeit voraussetzen kann. Das betrifft vor allem die Zeit vom Entstehen der

¹² E. ISEL, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs nebst einer dramaturgischen Analyse des Libretto von "Figaros Hochzeit"* (Berlin/Leipzig 1914).

¹³ Vgl. K. HONOLKA, *Kulturgeschichte des Librettos*. Erw. u. ergänzte Neuaufgabe (Wilhelmshaven 1979); *Oper und Operntext*, hrsg. von J.M. FISCHER (Heidelberg 1985); *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von A. GIER (Heidelberg 1986). Eine Pioniertat leistete die Dissertation von K. ACHBERGER, *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945* (Heidelberg 1980). Anregend ist die bereits erwähnte Aufsatzsammlung von C. DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (1989).

¹⁴ A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung* (Darmstadt 1998).

¹⁵ Verwiesen sei vor allem auf die Beiträge zur Textform von D. BORCHMEYER (1116–1123) und zum italienischen Libretto der Anfangszeit von S. LEOPOLD (1123–1131); vgl. ferner D. ALTENBURG zur Schauspielmusik in *MGG*, 2. Ausg. 8, 1040.

Oper zumindest bis zur sogenannten 'Reformoper' Glucks (seit *Orfeo ed Euridice* 1762) und dem allmählichen Verschwinden der Opera seria. Erstaunlicherweise wird Seneca in Giers Buch jedoch weder in seiner Eigenschaft als Dichter noch als Prosaschriftsteller erwähnt, obwohl zahlreiche von Giers Ausführungen zum Libretto von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jh., als die lange Zeit tonangebende Opera seria¹⁶ immer mehr durch andere Opernformen abgelöst wurde, der Gedankenwelt Senecas in seiner Eigenschaft als Philosoph und Dichter gleichermaßen nahekommen. Ganz unabhängig von einzelnen Stoffen, die in jener Zeit in der Regel eher von zeitgenössischen bzw. noch nicht allzu weit zurückliegenden Prätexten abhingen, die indes selbst wieder z.T. massiv von Seneca beeinflusst sind, betrifft dies vor allem die zentrale Rolle der Affekte auf der Bühne des Musiktheaters. Vieles, was Seneca beispielsweise in *De ira* zu den Affekten sagt oder was er seine Dramengestalten in ihren Affekten und über ihre Affekte sagen lässt, ließe sich ohne große Schwierigkeiten mit der prominenten Rolle in Verbindung bringen, die die Affekte auf der Opernbühne spielen: eine Rolle, die gewissermaßen neben der Musik die Oper vom Schauspiel bis heute am deutlichsten unterscheidet.

¹⁶ Zur Begrifflichkeit: *Opera* ist als Sammelbezeichnung seit 1639 belegt; am treffendsten für den generischen Sachverhalt ist die Bezeichnung *Dramma per musica*. In der französischen Operngeschichte entstand zunächst die sog. *Tragédie lyrique*, die unter dem Einfluss der klassischen französischen Tragödie stand. In der zweiten Hälfte des 18. Jh. sah man hier einen Reformbedarf, für den stoffgeschichtlich die Rückkehr zu Antik-Mythischem kennzeichnend werden sollte. Vor allem wurde hier auch die Rolle des Chores wieder aufgewertet. Im Italienischen entwickelten sich Opera seria (und Opera buffa) mit normativem dramatischen Aufbau. Im 19. Jh. lösten sich die Grenzen auf; es entstanden neue Operntypen, die z.T. formal (italienische Oper mit ihrer bis Verdi reichenden Orientierung an Opera seria und buffa vs. "durchkomponierte" Opern des Wagnerschen Typus), z.T. inhaltlich (Revolutions-, Schreckens- oder Rettungsoper) charakterisiert werden können. In Frankreich war die aufwendige Grand Opéra von der Mitte des 19. Jh. an beliebt. Vgl. hierzu den kurzen Abriss von S. KUNZE und C. DAHLHAUS in *Das große Lexikon der Musik*, hrsg. von M. HONEGGER, G. MASSENKEIL (Freiburg/Basel/Wien 1987), VI 105–119.

Die Dominanz der Opera seria in der italienischen und italienisch beeinflussten internationalen Musikszene über Jahrzehnte hinweg ist einer überragenden Librettistenpersönlichkeit zu verdanken: Pietro Trapassi (1698–1782), Mitglied der römischen Dichtergruppe "Arcadia", der seinen Namen zu Metastasio gräzisierte. Seine fundamentale klassische Bildung bedingte eine Orientierung an moralischen und ästhetischen Werten, die die moderne Aufklärung mit antiken Elementen der Menschenbildung verbinden. Bei Metastasio wird als Gegensteuerung zu dem bunten Operntyp, der sich während des 17. Jh. entwickelte, wieder Wert gelegt auf eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Er ist es, der den Chören eine neue Rolle zuweist und bei dem es keine prinzipielle Trennung gibt zwischen dem Ethos mythischer und historischer Gestalten. Handlungen und Personenkonstellationen sind vergleichsweise schematisch. Die Handlung kommt immer wieder in sogenannten 'Abgangsarien' zum Stillstand, in denen Affekte oder zumindest Emotionen, gelegentlich auch kommentierende Reflexionen dominieren. Tugenden und Laster werden einander scharf gegenübergestellt. Ein *lieto fine* ist die Regel. Seine Libretti wurden z.T. Dutzende Male vertont. Metastasios Kenntnis der Anforderungen der Musik an den Text und des Textes an die Musik wurde über die Maßen geschätzt; Kurt Honolka schreibt in seiner *Kulturgeschichte des Librettos*:

"Calsabigi, Glucks Reform-Librettist, stellte Metastasio über Corneille und Racine, der deutsche Singspielkomponist Joh. Ad. Hiller gar über Sophokles und Euripides."¹⁷

Inwieweit es formale Konvergenzen des senecanischen Dramas zu den Opernlibretti vor allem des 18. Jh. gibt, werde ich noch ausführlich thematisieren. Bleiben wir zunächst bei den philosophisch-weltanschaulichen Analogien: Ein paar Zitate aus Giers Buch sollen diese implizite Nähe verdeutlichen: Im Zusammenhang mit Monteverdis *L'Orfeo* auf einen Text von Alessandro Striggio schreibt Gier:

¹⁷ K. HONOLKA, *Kulturgeschichte des Librettos* (1979), 24.

“Striggios *Orfeo* zeigt besonders deutlich, daß die Affektdarstellung nur Mittel zum übergeordneten Zweck der Affektkontrolle ist.” (S. 48)

Dass dies eine Absicht für Seneca bei seiner Abfassung der Tragödien gewesen sein könnte — ohne dass man diese Tragödien deshalb gleich als Lehrstücke bezeichnen müsste —, liegt nahe, wenn man dies als Pendant zu den dezidiert als Abschreckung verstandenen Schilderungen des verheerenden Einflusses von Affekten in Senecas *De ira* versteht. Das muss wohlgerne nicht der Intention des Autors entsprechen; es gibt ja auch das Phänomen des produktiven Missverständnisses. Ein gravierender Unterschied zu Senecas Dramen besteht allerdings darin, dass in *L'Orfeo* und anderen Opern diejenigen, die ihre eigenen Affekte darstellen, auch diejenigen sind, die ihre Affekte letztlich wieder unter Kontrolle bekommen, während bei Seneca diese beiden Ebenen zumeist aufgeteilt sind auf die Dramenpersonen, die sich zuweilen in ihren Affekten förmlich verlieren, und die Zuschauer, die an diesen negativen Beispielen lernen sollen; aber auch bei den Dramenpersonen selbst kommt es manchmal zu einem vernunftreflektierten Abwägen der Affekte, auch wenn man sich dann für ein *deteriora sequi* entscheidet. Was bei Seneca eher explizit, in *L'Orfeo* implizit zum Ausdruck kommt, ist der Gedanke, dass alle Affekte, auch die scheinbar guten wie die Liebe etc., schädlich sind, wenn man sich ihnen überlässt.

An anderer Stelle heißt es bei Gier:

“Während [...] der Primat der Vernunft in Florenz und Venedig karnevalisierend aufgehoben, in Paris und Versailles problematisiert wurde, propagiert die Opera seria die rationale Kontrolle der Affekte und bestätigt damit die Norm. Bilder und Vergleiche veranschaulichen abstrakte Sachverhalte und tragen so dazu bei, den Gesprächspartner auf der Bühne oder das Publikum zu überzeugen. Viele Arien können durchaus als Lebensregeln gelesen (oder gehört) werden.” (70f.)

Zum einen ist es das sozusagen ‘stoische’ Anliegen, das die Opera seria mit Senecas eigenen Vorstellungen und Vorschlägen zur Affektkontrolle verbindet; zum anderen ist es die teils

bildkräftige, teils sentenziöse Diktion, die in der Oper vor allem den Arien die Möglichkeit kräftiger Relieferung mittels verbaler und musikalischer Rhetorik verleiht.

Ein weiteres Zitat bei Gier könnte mit Senecas Gedankenwelt in Verbindung gebracht werden:

“Die Arie ist der Ort der Affekt-*Darstellung*, während das Rezitativ der Affekt-*Begründung* dient.” (42)

Hier gibt es m.E. Verbindungen zum senecanischen Drama sogar in formaler Hinsicht, dessen Eigentümlichkeit im Vergleich zur griechischen Tragödie darin liegt, dass Monologe und in sich geschlossene Einzelszenen sowie selbständige und zugleich metrisch recht einfach strukturierte Chorlieder mehr Raum einnehmen als ‘echte’ Dialoge bzw. die Verschränkung von Chor- und Einzelrolle sowie formal kunstvoll ausbalancierte Chorlieder, wie dies für die attische Tragödie kennzeichnend ist. In Senecas Monologen wird der Darstellung von bereits bestehenden und sich sozusagen in konzentrischen Kreisen intensivierenden Affekten weiter Raum gewidmet, während in den Dialogpartien, die gerne zu einem verbalen Schlagabtausch geraten, die Weichen für die Entwicklung sowohl des Geschehens als auch der Affekte gestellt werden, die dort oft von zwei unterschiedlichen Seiten beleuchtet werden und wo die Gestalt, die von Affekten befallen wird, die Gründe dafür erklärt.

Was die Frage nach formalen Analogien betrifft, finden sich weitere Berührungen vor allem zwischen der Opera seria und Senecas Dramen:

“Das zentrale Thema der Opera seria, der Antagonismus von Vernunft und Affekt, spiegelt sich in der Struktur des Librettos. Moralische Lehren werden nicht begrifflich, sondern über eine Reihe von Affektäußerungen vermittelt.” (72)

Hier entspricht die sog. Opera seria mit der Reihe von Affektäußerungen der typischen Anlage eines senecanischen Dramas. Es bleibt allerdings dann dem Zuschauer überlassen, aus der Bühnenhandlung die Lehre zu destillieren. Die Vermittlung von moralischen Lehren über eine Reihe von Affektäußerungen hat

sogar Parallelen zu Senecas diatribennahen philosophischen Schriften, wo das theoretische Element hinter die Kumulation wirkungsvoller Beispiele, die in Reihe geschaltet werden, oft zurücktritt.

Was Senecas Prosaschriften in diesem Kontext betrifft, so gibt es weitere Verbindungen mit dem Opernschaffen bis zum Ende des 18. Jh., die mit der Rolle der Affekte und der Affektbekämpfung zusammenhängen: Eine Unzahl musikalischer Bühnenwerke, deren Aufführung oft dem Auftrag eines adligen Hofes verpflichtet war, wurde mit der Zielsetzung geschrieben, die Bedeutung der Herrschertugenden herauszustellen, sei es in adulatorischer Absicht (vor allem in oft von der Handlung abgesetzten Prologen und Vorspielen), sei es in einer vorsichtig verbrämten paränetischen Zielsetzung der Gesamtkonzeption: eine Sparte oft 'kommandierter' Werke, deren Wirkungsmacht mindestens bis zu Mozarts Spätwerk *La clemenza di Tito*¹⁸ zu verfolgen ist. Die dort vertretenen Maximen sind, teils direkt, teils auf Umwegen, letztlich alle Senecas Fürstenspiegelschriften verpflichtet. Zu denken ist an *De clementia principis* ebenso wie an entsprechende Passagen aus der *Consolatio ad Polybium* oder aus *De constantia sapientis*. Diese Verbindung zwischen Seneca und diesem Charakteristikum wird nur selten wahrgenommen.¹⁹

¹⁸ Vgl. W. SEIDEL, "Seneca–Corneille–Mozart: Ideen- und Gattungsgeschichtliches zu *La clemenza di Tito*", in *Musik in Antike und Neuzeit*, hrsg. von M. VON ALBRECHT und W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1987), 109–128; dort wird vor allem herausgearbeitet, wie Metastasio Libretto in seinem Fürstenspiegelcharakter direkt auf Seneca zurückgeht. Vgl. ferner D. BORCHMEYER, "Herrschergüte versus Staatsraison: Politik und Empfindsamkeit in Mozarts *La clemenza di Tito*", in *FS Bernbach* (Baden-Baden 1998), 345–366, der auf die geänderte Konzeption verweist, die Mozarts Version des Librettos von Metastasio darstellt. Vgl. ferner C. QUESTA, "Roma nell'immaginario operistico", in *Lo spazio letterario di Roma antica*, hrsg. von G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA, IV: *L'attualizzazione del testo* (Roma 1991), 307–358, hier 325–337 (freundlicher Hinweis von E. Malaspina).

¹⁹ "Selbstbeherrschung — das ist ein antiker Gedanke, dem Seneca seinen klassischen Ausdruck gegeben hat — das Zeichen und die Tugend des Monarchen." G. SEIDEL — W. SEIDEL, "'Alceste' und 'Alkestis': Lullys Oper und das Drama des Euripides", in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge*, Viktor

Widmen wir uns nun dem formalen Aspekt! Wir wissen zumindest von der griechischen Tragödie, dass sie aus musikalischen Formen entstanden ist und in der Folge stets mit Musik verbunden war.²⁰ Zwar lässt sich zur Frage nach der Rolle der Musik für die Tragödien bzw. in den Tragödien Senecas G. Willes monumentales Buch *Musica Romana* kaum befragen (Wille 167f.). Aber aus allem, was Wille ansonsten für die Musikpraxis bei der Aufführung römischer Tragödien generell erschließt, müssen wir davon ausgehen, dass die Aufführung einer senecanischen Tragödie, gleich, in welchem Rahmen sie stattfand — wenn sie denn stattfand²¹ — mit Instrumentalteilen (“Tibia-Ouvertüre” vor dem Prolog, Zwischenaktmusiken) ausgestattet war und für die Darbietung zumindest eines Teils des Gesamttextes eine musikalisierte Form mit und ohne Instrumentenbegleitung einfach erwartet wurde.²²

Wie sieht es mit den anderen Dramenteilen aus? Kann man beispielsweise einzelne Monologe oder Dialoge — sei es der griechischen, sei es der römischen Tragödie — mit neuzeitlichen

Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 273–288, hier 288.

²⁰ Diesem Umstand ist bekanntlich der Titel von Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verpflichtet. Zur griechischen Tragödie bietet bequem Informationen J. LATACZ, *Einführung in die griechische Tragödie* (Göttingen 1993).

²¹ Kürzlich hat N. THURN einen überzeugenden Kompromiss gefunden: “Im Unterschied zu Euripides, der für die Aufführung geschrieben hatte und dennoch danach auch gelesen werden wollte, war man es in Senecas Zeit wohl umgekehrt gewöhnt, etwas zu schreiben, was auch aufgeführt werden konnte.” N. THURN, “Die Medea Senecas und die Medea Euripides’: Kein Wechsel des Mediums?“, in *Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt*, hrsg. von H.J. WENDEL, W. BERNARD, S. MÜLLER, Rostocker Studien zur Kulturwissenschaft 5 (Rostock 2001), 87–115, hier 114.

²² Dabei konnten spezifisch musikalische Gegebenheiten einen produktiven Umschlag in poetischer Hinsicht bewirken. Vgl. hierzu W.-L. LIEBERMANN, “Musikalische Elemente als Mittel poetischer Gestaltung in antiker Dichtung“, in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 63–86; speziell zu SEN. *Phaedr.* 1–84 *ibid.* 81–86.

Arien bzw. musikalischen Ensembles vergleichen? Offensichtlich ja; zumindest verwendet A. Lesky ganz unbefangen den Begriff "Schauspielerarie" im Zusammenhang mit Euripides;²³ ähnlich verfährt M. Giebel bei der Charakterisierung der Aufführungspraxis in der Kaiserzeit, wenn sie von "Opernszenen" spricht.²⁴ Was die Chorlieder betrifft, hat jüngst Jacqueline Dangel folgende Charakterisierung vorgenommen: "Leur place est à vrai dire moins encore sur une scène de théâtre que sur celle de l'un de nos plus beaux opéras".²⁵ Und es ist in der Tat erwägenswert, den Analogien zwischen der antiken Tragödie und der neuzeitlichen Oper etwas intensiver nachzugehen. Es scheint mir naheliegend, die senecanischen Dramen als grundsätzlich für Musik gedacht zu betrachten, zumal in der Kaiserzeit darauf offensichtlich ein noch größerer Wert gelegt wurde als in der klassischen Zeit. Daraus ergibt sich umgekehrt, dass die genretypische Musikalisierung Einfluss auf die Genese der Form des spezifischen senecanischen Dramas gehabt hat: einen Einfluss, der dafür verantwortlich ist, dass sich Analogien zum neuzeitlichen Musikdrama erkennen lassen — ganz unabhängig davon, ob das Opernlibretto als literarische Gattung von Seneca geprägt worden ist oder nicht. Ein paar dieser Analogien möchte ich am Beispiel der *Medea* zumindest skizzieren, die sich als 'Referenztext' insofern anbietet, als sie 1) in Aufbau und Stil repräsentativ für die anderen Dramen Senecas steht, 2) zu denjenigen Dramen Senecas gehört, die einen direkten Vergleich mit einer attischen Tragödie erlauben, 3) ihr Sujet von allen senecanischen Dramenstoffen das lebhafteste Interesse auf der Musikbühne der Neuzeit — Oper, Ballett und Melodram — gefunden hat.

²³ A. LESKY, *Geschichte der griechischen Literatur*, 3., neu bearb. u. erw. Aufl. (München 1999), 555.

²⁴ M. GIEBEL (1997), 82f.

²⁵ J. DANGEL, "Sénèque, *poeta fabricator*: Lyrique chorale et évidence tragique"; in *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, hrsg. von J. DANGEL (Louvain, Paris, Sterling, Virginia 2001), 185–292, hier 290f.

Was antike Tragödie und Oper über die Jahrtausende miteinander verbindet, ist ein relativ unbekümmerter Umgang mit ihren schriftlich fixierten Fassungen in der Aufführungspraxis. Neben den integralen Aufführung einer Oper etc. als Bühnenwerk stehen im heutigen Kulturbetrieb auch musikalische Veranstaltungen, die nicht von den darzubietenden Werken, sondern von einzelnen Künstlern bestimmt sind, die dann in der Regel konzertant, also ohne Bühnenapparat, Highlights aus Opern etc. darbieten. Was für die Konzertpraxis zu konstatieren ist, gilt ebenso für die medial vermittelte Musikpraxis per Radio und Fernsehen. Derlei eklektische Darbietungen gab es im Rezitations-, Musizier- und Bühnenwesen vor allem der Kaiserzeit ebenfalls. Bereits zu Euripides' Zeit kannte man das, was man heute unter Starwesen versteht; und die Zuschauer warteten sowohl auf die Präsentation bekannter Ausschnitte aus Dramen als auch auf Schnitzer bei den Darbietungen genauso, wie heute mancher auf den Glanz oder die Patina eines hohen C bei einem Startenor lauert.

Unter dem Aspekt, dass das Publikum solche Einzelnummern bevorzugte, laden Senecas Dramen aufgrund ihrer Struktur förmlich dazu ein, einzelne Szenen herauszugreifen und für sich zu präsentieren, ohne dass dies gegen eine integrale Aufführungsmöglichkeit spricht; es spricht aber dafür, dass eine Einzelpräsentation solcher Szenen von vornherein intendiert war.²⁶

Der Chor spielt in Senecas Dramen zwar von der Handlung her eine weniger wichtige Rolle als in der attischen Tragödie; oft ist gar nicht klar, welche Personengruppe durch ihn repräsentiert wird — was notabene eine Parallele weniger in der Oper als im Oratorium hat. Dafür dienen Chöre deutlicher als dort zur Gliederung bzw. Rhythmisierung des gesamten Dramas und zur gedanklichen Abrundung; sie selbst sind formal vergleichsweise

²⁶ Vgl. hierzu A. DIHLE, "Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie", in *AA* 29 (1983), 162–171.

einfacher und — wegen des fast ständigen Fehlens der Chorführerrolle — kompakter sowie mit der Handlung loser verbunden als ihre griechischen Pendants. Dass diese Chöre für den Gesang gedacht waren, zeigt sich vor allem dort, wo in einem Chorlied selbst auf Gesang verwiesen wird. Das gilt beispielsweise für das erste Chorlied und den Beginn der zweiten Szene in Senecas *Medea* ebenso wie für das erste Chorlied der *Troades*. Beide sind als Anlassgesänge gestaltet: im einen Fall als Hochzeitslied, im anderen Fall als Klagegesang.

Neben den Chorliedern gibt es aber auch sonst Partien, in denen kein typischer Sprechvers verwendet wird und wir zumindest formal gesehen Lyrisches vor uns haben. Auch dort kann man davon ausgehen, dass eine musikalische Darbietung zumindest intendiert ist. Das betrifft etwa die große Zauberszene der *Medea*, die metrisch vergleichsweise komplex ist. Diese fünf Abschnitte wurden bei einer Aufführung sicherlich nicht nur sprachrhythmisch, sondern auch musikalisch differenziert gestaltet.

Ein weiteres Beispiel für lyrische Partien außerhalb chorischen Kontexts ist mindestens genauso exponiert: die Eröffnungspartie der *Phaedra*, in der Hippolytus mit einem Lied in anapästischen Dimetern auftritt, das in der Sekundärliteratur bezeichnenderweise — entweder unbefangen oder provokativ — als "Arie" bezeichnet wird.²⁷

Insgesamt lässt sich bei den unter dem Namen Seneca überlieferten Dramen feststellen, dass neben dem Chor auch immer wieder Einzelpersonen in exponierten Situationen (vor allem in Visionen, bei Beschwörungen oder der Einbindung in Chorgesänge) lyrische Partien in den Mund gelegt werden. Wenn wir einmal diejenigen Sprechpartien abziehen, die im iambischen Trimeter verfasst sind, kommen wir auf folgende gerundete Prozentsätze lyrischer Metren:²⁸ *Herc.f.*: 22 %; *Tro.*: 22 %; *Med.*:

²⁷ M.M. STAEBLI-PETER (Hrsg.), *Die Arie des Hippolytus. Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca* (Zürich 1974); vgl. ferner W.-L. LIEBERMANN (1990), 81–86.

²⁸ Die *Phoen.* stellen einen Sonderfall dar und bleiben deshalb hier ausgeklammert.

34 %; *Phaedr.*: 25 %; *Oed.*: 31 %; *Ag.*: 30 %; *Thy.*: 31 %; *Herc.O.*: 29 %; *Oct.*: 29 %.²⁹ Bei den reinen Sprechpartien ist zusätzlich zu unterscheiden zwischen einem ausgeprägten Monologstil, der nach formaler Geschlossenheit bei einem sehr hohen Einsatz rhetorischer Klangfiguren strebt und dadurch von einer inneren Musikalität bzw. klanglicher Intensität geprägt ist, und einem dem griechischen Streitgespräch entwachsenen Dialogstil, in dem rhetorische Mittel verwendet werden, die einer antithetischen Zuspitzung dienen. Hier wird, wenn nicht die Handlung, so doch der Gedankengang vorangetrieben; solche Partien könnte man am ehesten mit Rezitativen in einer Oper oder einem Oratorium vergleichen. Zwar gibt es all das auch in den attischen Tragödien. Doch wenn man allein die Verhältnisse von lyrischen zu Sprechpartien in den *Medea*-Dramen von Euripides und Seneca überprüft und davon ausgeht, dass zumindest die lyrischen Partien mit Musik versehen waren, müssen wir bei Seneca einen höheren Musikanteil vermuten als bei Euripides. Wenn man zusätzlich die monologischen Partien gegeneinander hält, die vielleicht auch musikalisch unterlegt wurden bzw. sich durch besonders pointierte poetische Gestaltung auszeichnen, ist auch hierin ein ähnliches Verhältnis zumindest hinsichtlich Euripides und Seneca festzustellen.

Bei Euripides (z.B. *Alkestis*, *Hippolytos*, *Hekabe*, *Troades*, *Ion* und *Bakchen*), und bei Seneca finden wir die Praxis des von der Handlung mehr oder weniger isolierten Prologs als besonderes Charakteristikum. Die Prologe sind bei Seneca in der Regel in der Form des Monologs einer Dramenfigur gehalten und von einer ausgesprochen konzentrierten Geschlossenheit.³⁰ Der vergleichsweise isolierte Charakter der senecanischen Prologe, in denen die Handlung — natürlich vor dem Hintergrund, dass der Leser/Zuschauer den Plot ohnehin kennt — angedeutet

²⁹ Vgl. hierzu auch die Übersicht bei J. DANGEL, "Sénèque, *poeta fabricator*" (2001), 292.

³⁰ Gelegentlich tritt diese Figur dann nicht weiter als handelnde Person auf; vgl. Juno im *Herc.f.*, den Schatten des Thyest im *Ag.* oder die Furie im *Thy.*

wird bzw. Anspielungen fallen, von denen nicht klar ist, wie sie sich auf die Handlung beziehen lassen und dadurch eine neue Spannung erzeugen, hat im dramatischen Schaffen der Neuzeit an Attraktivität zunehmend verloren; er findet sich jedoch gelegentlich in verwandelter Form im Musiktheater: in der Ouvertüre bzw. zumindest in einem spezifischen Ouvertürentyp, in dem sowohl die musikalischen als auch die dramatischen Motive vorweggenommen werden und in ein noch offenes Wechselverhältnis zueinander treten (können), das dann im Verlaufe der Oper geklärt wird.³¹

³¹ Eine Ouvertüre ist in der Regel zunächst ein *hors-d'oeuvre*, das mehrere Funktionen haben kann. Rein pragmatisch hat die Ouvertüre Signalwirkung: Das Stück beginnt! Es gibt einen Ouvertürentyp, der sich gleichsam auf diese Funktion beschränkt, mit der sich anschließenden Musik der Oper thematisch nichts zu tun hat und allenfalls von seinem musikalischen Charakter demjenigen des ganzen Werkes nahesteht. Eine solche Ouvertüre ist in gewissem Sinne austauschbar. Die Toccata, die Monteverdis *L'Orfeo* einleitet — und die er selbst später bei der Eröffnung seiner *Marienvesper* wiederverwendet —, ist ebenso hierzu zu zählen wie der Beginn von Strawinskys *The Rake's Progress*. Viele Rossini-Ouvertüren zählen dazu; aber auch die Ouvertüre zu Glucks *Orfeo ed Euridice* wäre hier zu nennen.

Thematisch-musikalisch kann sie mit der Handlung verknüpft sein. Ein solcher zweiter Ouvertürentyp kann gleichsam ein Potpourri aus verschiedenen Melodien des sich anschließenden Werkes darstellen; als Beispiel hierfür ist die Ouvertüre zu Verdis *La forza del destino* zu nennen; ferner huldigen viele Operettenouvertüren diesem Typ. Sie kann auch in die Handlung integriert sein, wie wir das ansatzweise in Wagners *Ring des Nibelungen*, vor allem aber bei R. Strauss öfter finden: Das Vorspiel zum *Rosenkavalier* ist zugleich eine (unsichtbare) Bettszene, die an musikalischem Realismus einschließlich *ejaculatio praecox* des unerfahrenen Octavian nichts zu wünschen übrig lässt. Das Vorspiel zu seiner Oper *Capriccio* ist zugleich dasjenige Streichsextett, mit dem der Komponist Flämend um die Gunst der angebeteten Gräfin wirbt und mit dessen konzertanter Darbietung die Handlung der Oper auch beginnt.

Schließlich kann eine Ouvertüre in Form einer Tondichtung die Handlung des folgenden im Kleinen schon vorwegnehmen. Hier einzuordnen wären die *Freischütz*-Ouvertüre von Carl Maria von Weber, die sich allerdings auch mit dem Potpourri-Typ berührt, oder die Dritte *Leonoren*-Ouvertüre von Ludwig van Beethoven, die so autonom wurde, dass sie konsequenterweise aus der Gesamtkomposition der Oper *Fidelio* ausgesteuert und durch die jetzige *Fidelio*-Ouvertüre ersetzt wurde. Vollendet erscheint dieser Typus z.B. in Wagners *Fliegendem Holländer* und dem *Tannhäuser*.

Die Eröffnung von Senecas *Medea* wie auch mancher seiner anderen Werke lässt sich mit dem Typ der Overtüre vergleichen, die mit der Handlung verknüpft ist, zugleich aber auch insofern autonomen Charakter hat, als in ihr viele Motive angetönt werden, die für das eigentliche Drama konstitutiv sind. Die Handlung wird, wie bereits erwähnt, in den Prologen zu Senecas Dramen oft andeutungsweise vorweggenommen, wobei die Integration des Prologs in die Handlung selbst unterschiedlich stark ist. In Medeas Prolog werden bereits regelrechte 'Leitmotive' des Dramas präsentiert: zunächst 'Ehebruch', 'Kinder' und 'Rache'; sie münden nach einer Anrufung helfender und rächender Gottheiten sowie einer Verfluchung Jasons in den Satz *parta, iam parta ultio est: / peperit* (25f.), worin für den Eingeweihten eine Anspielung auf den Kindermord liegt. Das Motiv des Sonnenwagens verklammert den Prolog direkt mit dem Dramenende. Doch nicht nur in die Zukunft verweisen die Andeutungen dieses Prologs, sondern auch die Vorgeschichte wird mit verarbeitet, was thematisch nicht in einer Sackgasse endet, sondern am Ende des Dramas in der Vision von Medeas zentraler Schuld der Vorgeschichte, der Ermordung ihres Bruders Absyrtus, ein wirkungsvolles Pendant hat.

Senecas ausgefeilte Sprachkunst ist überall in seinen Tragödien auf einem hohen Niveau. Aber gerade in seinen Prologen legt er besonderen Wert auf die klangliche Gestaltung, die von vornherein die Aufmerksamkeit fesseln soll, d.h. eine Signalwirkung hat, die mit der Intention einer musikalischen Overtüre vergleichbar ist, wobei es gleichgültig ist, ob man sich Medeas Eröffnungsmonolog gesungen, instrumental begleitet oder frei von externer Musikalisierung vorstellen muss. Der Monolog — und damit das Gesamtwerk — beginnt mit den Worten *Di coniugales*. Hier sind in fünf Silben die fünf lateinischen Vokale *a-e-i-o-u* enthalten. Die 'Overtüre' beginnt also gleich mit einem vollen 'Akkord', und sie endet mit einem ebensolchen Vokalfünfklang: *linguenda est domus* (55). Sogar rhythmisch scheint zumindest der Beginn des Prologs auf eine akustische Signalwirkung zu zielen: Die ersten vier Verse weisen eine identische metrische Struktur auf.

Wenn man also mit dem Instrumentarium der Klanganalyse sowohl unter philologischen als auch unter musikalischen Aspekten an die Makro- und Mikrostruktur dieses und anderer senecanischer Dramen herangeht, wird man bei allem zugestandenem Anachronismus zumindest auf interessante Analogien gestoßen, die ich nicht weiter strapazieren möchte; immerhin ist es meine Absicht zu zeigen, dass eine solche Methode, “deren Sprache sich metaphorisch an Musikanalysen orientiert, an der Dichtung Stimmigkeit, Reichtum und Kunst sichtbar und hörbar zu machen vermag”, wie sie E.A. Schmidt seinerzeit für die Erhellung von Ovids Kunst der Themenführung in den *Metamorphosen* fruchtbar gemacht hat.³²

Versuchen wir, mit dieser Methode noch ein Stückchen weiter zu kommen: Sowohl in der für Seneca typischen Dramenform als auch in denjenigen Opernformen, für die eine Gliederung in einzelne Nummern kennzeichnend ist, staut sich die Handlung gerne in einzelnen Szenen, in denen die Personen ihre (affektische) Befindlichkeit demonstrieren, sei es in Form einer Solo-‘Arie’, sei es in Form von Ensemblesätzen. Dieser Praxis zuliebe kann die Stringenz der Handlung gelegentlich zurücktreten hinter eine dramaturgische Kohärenz, die nicht so sehr von Exposition, Peripetie und Katastrophe geprägt ist, sondern von der Art und Weise, wie sich spannungs- und wirkungsvolle Passagen plazieren lassen. Wenn Senecas Dramen dennoch keine Opern *avant la lettre* sind, liegt dies daran, dass die Möglichkeit der Komplementarität von Wort und Musik ebenso fehlt wie die Möglichkeit zur simultanen Darstellung unterschiedlicher Befindlichkeiten, die in der Oper nicht nur durch die Zweigleisigkeit von Wort und Musik, sondern auch durch die Mehrgleisigkeit des vielstimmigen Satzes und der Instrumentierung ermöglicht wird.

³² E.A. SCHMIDT, “Ovids Kunst der Themenführung in den ‘Metamorphosen’”, in *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von M. VON ALBRECHT, W. SCHUBERT (Frankfurt/M. etc. 1990), 195–208.

2. Ich versuche ein Zwischenresümee des Bisherigen: Dass Seneca im Kontext der theoretischen Beschäftigung mit dem Libretto als Textsorte keine Erwähnung findet, scheint mir die Konsequenz eines Rezeptionsprozesses zu sein, der sich sozusagen gegen sein Objekt gerichtet hat und von dem eine ganze Reihe vor allem römischer Autoren seit dem 18. Jh. betroffen war. Im Gegensatz zu Vergil, Ovid, Horaz etc. hat sich Seneca von diesem Pejorationsprozess nie so richtig erholt. Im Bereich der abendländischen Bildung war Seneca indes bis zum 18. Jh. stets präsent. Sein selbstverständlicher Sitz in der Allgemeinbildung ließ es offensichtlich nicht notwendig erscheinen, auf ihn als Quelle oder *spiritus rector* dort zu verweisen, wo sein Einfluss den Gebildeten ohnehin fühlbar war.³³ Als Monteverdi in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts *L'incoronazione di Poppea* schrieb — die dritte seiner großen Opern und zugleich die dritte epochale Oper der frühen Geschichte dieses Genres —, hatte das gebildete Publikum ein solches Werk auf jeden Fall vor dem Hintergrund von Senecas Tragödie *Octavia* — die damals noch für ein Werk dieses Autors gehalten wurde — und von Tacitus' *Annales* rezipiert; gerade die Existenz dieser Oper ist ein Indikator für den Sitz Senecas im Leben des Gebildeten; sonst wäre die spezifische Gestaltung von Senecas Rolle in dieser Oper dem Betrachter unverständlich geblieben.³⁴ Zwar wurden seine Tragödien bis zum Ende des 16. Jh. genauso selten aufgeführt wie

³³ Wie umfassend Senecas impliziter Einfluss bis ins 18. Jh. war, bezeugt der von E. LEFÈVRE besorgte Sammelband *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama* (Darmstadt 1978), wo in vielen Fällen die dramatische Vorgabe durch die Muster Senecas so selbstverständlich ist, dass sie nicht eigens erwähnt wird. Auch als Seneca aus dem Dramendiskurs zu schwinden begann, orientierten sich die Dramenschreiber weiter an ihm; vgl. S. TRENTIN, "Seneca fonte di 'Médée' di Luigi Cherubini", in *Rivista Italiana di Musicologia* 36 (2001), 25–63: "Anche se nel corso del XVII secolo l'influenza di Seneca sul teatro in generale diminuì, gli autori del tempo continuarono a mostrare una notevole cultura senecista" (28).

³⁴ Zum Bildungshintergrund der Zeit siehe auch W. HELLER, "Tacitus incognito: Opera as history in *L'incoronazione di Poppea*", in *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999), 39–96. Zu philosophisch-politischen Implikationen vgl. I. FENLON, P.N. MILLER, *The Song of the Soul. Understanding Poppea* (London 1992).

andere antike Dramen, aber wir begegnen seinem Einfluss seit Beginn der Neuzeit auf der Bühne des Jesuiten- bzw. später generell des Schuldramas auf Schritt und Tritt;³⁵ allerdings las man ihn eher, als dass man ihn spielte. Dennoch scheint mir die Seneca-Rezeption auf der Bühne des Musiktheaters neben der Stoffwahl auch im Hinblick auf Formales gegeben, ebenso in der Seneca zugeschriebenen oder zugeordneten Absicht, die er mit seinen Dramen verfolgte: die Schädlichkeit der Affekte zu dokumentieren, um damit im- oder explizit den rechten Einsatz der Vernunft zu fordern. Was Analogien zwischen den typischen Merkmalen der senecanischen Tragödien und zumindest einem Teilbereich der Gattung Oper betrifft, so gehört hierzu der musiknummernartige Charakter der senecanischen Dramen, der hier am Beispiel der *Medea* exemplifiziert wurde, mit einer 'Ouverture', mit 'Arien' und 'Ensembles' und mit der im Vergleich zur attischen Tragödie zu konstatierenden Entflechtung von Chor- und Solopartien; ebenso gehört hierzu der Nachdruck, der auf genau platzierte Klangwirkungen, seien sie lautlicher, seien sie rhythmischer Natur, gelegt wird. Selbst wenn man davon ausgeht, dass es keinen unmittelbaren Einfluss Senecas auf die Librettoform gegeben hat, sondern sich diese historisch aus dem Wechselspiel der Hierarchie von *parole* einerseits, *musica* andererseits entwickelt hat, lassen jedoch die Analogien vermuten, dass die Eigentümlichkeiten der senecanischen Dramenform auch der Musikpraxis im Theater seiner eigenen Zeit verpflichtet sind.

Senecas Dramen erfordern gleichsam ein Hören mit gespitzten Ohren. Ihre vielen Klangwirkungen sprechen dafür, dass man die Tragödien insgesamt als zumindest auf akustische Realisierung zielende Werke sehen muss; pure Lesedramen, gar in neuzeitlichem Sinne stumm zu lesen, waren sie wohl nicht. Bei Seneca drängen die Musikalität seiner Sprache und deren rhetorische Mittel geradezu danach, den *dramatis personae* Raum zu

³⁵ Vgl. hierzu K.-G. HARTMANN, "Schuldrama", in *MGG*, 1. Ausg. 12, 229.

geben zur klanglich wirkungsvollen Entfaltung, für die wiederum ein je einheitlicher Ton der einzelnen Sektionen kennzeichnend ist. Zwar gibt es auch hier wieder einen entscheidenden Unterschied zur Oper, der in der doch eher beschränkten Art und Weise der Musikalisierungsmöglichkeiten von der Antike bis ins Mittelalter hinein beruht: Ein Opernlibretto erfüllte lange Zeit dann seinen Zweck am besten, wenn es zugleich defizitär war und eine externe Musikalisierung von vornherein mitberücksichtigt wurde. Dennoch scheint es mir legitim, Senecas Tragödien *cum grano salis* mit einer neuzeitlichen Oper zumindest im Hinblick auf einzelne Parameter zu vergleichen, das Charakteristikum eingeschlossen, dass die Kohärenz der Handlung der Ausgestaltung wirkungsvoller Einzelszenen geopfert werden konnte.

Auch die Art und Weise, wie sich die einzelnen Personen auf der Bühne präsentieren, hat bei Seneca und zumindest in der Opera seria Parallelen, wenn diese Gestalten hier wie dort, um mit E. Lefèvre zu reden, "aus sich heraustretend, von einem geradezu 'objektiven' Standpunkt aus mit ihrem *dolor* oder ihrer *ira* Gespräche führen und dem Hörer in alle Stadien der Entwicklung ihrer Affekte Einblick gewähren, ihm sozusagen ihre Seele offenlegen".³⁶ Auf der Opernbühne vollzog sich ein solches 'Heraustreten' in der Tradition der Opera seria bis zum Beginn des 19. Jh. ganz buchstäblich, indem der Sänger oder die Sängerin an die Rampe trat, wenn er/sie — die eigentliche Handlung gleichsam zum Stillstand bringend — seine/ihre Arie sang, dann allerdings zunächst einmal von der Bühne abtrat, was für Senecas Dramengestalten nicht gilt. Eine weitere Eigentümlichkeit verbindet Senecas Bühnengestalten mit denen der Oper — wobei sich Einflüsse der *commedia dell'arte* und des Singspiels ebenfalls bemerkbar machen. Lefèvre schreibt: "Senecas Figuren [...] haftet unbeschadet der Durchformung ihres

³⁶ *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 7.

Seelenlebens etwas Gleichförmiges, Typenhaftes an”.³⁷ Auch das hat massive Entsprechungen in der Opera seria und setzt sich — unabhängig von ethischen Aspekten — im Grunde bis heute in in den Bezeichnungen wie ‘Heldentenor’ oder ‘hochdramatischer Sopran’ fort; Analoges gibt es allerdings auch im Sprechtheater. Weiter schreibt Lefèvre: “Eine dramatische Entwicklung fand nicht mehr statt: es dominierte die einzelne Szene und in dieser wieder der einzelne Ausspruch oder die einzelne Sentenz”.³⁸ Auch das findet sich in der Opera seria gelegentlich, wenn eine Maxime zum Text einer Arie umgearbeitet wird.

Freilich ist nicht ausgeschlossen, dass diejenigen Dinge, die ich hier angeführt habe und die zumindest für einen Teil der Operngeschichte — einen gewichtigen allerdings — für genretypisch gelten, sich nur zufällig mit den Eigentümlichkeiten des senecanischen Dramas berühren. Die Absenz Senecas in den theoretischen Schriften zur Librettologie könnte dafür sprechen. Doch möchte ich zu bedenken geben, dass wir hinsichtlich der Frühphase der Opern- und damit der Librettogeschichte, in der es im übrigen keine Trennung zwischen Theaterstück und Libretto gab, unbedingt davon auszugehen haben, dass die dramatischen Werke Senecas und deren Faktur den Theaterdichtern bekannt waren und insofern implizit die Stoffwahl ebenso wie die Form bestimmten. Eine Trennung von Libretto und Theaterstück vollzog sich, als die Musik die dominierende künstlerische Rolle beanspruchte, auch wenn sie diese nicht immer erhielt: eine Rolle, die kein geringerer als Mozart für seine Zeit definierte: “Bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der musick gehorsame Tochter seyn”.³⁹ Die spezifischen Merkmale eines Librettos, für welches nicht zuletzt auch eine gewisse Umfangsbeschränkung kennzeichnend ist, haben sich sicherlich erst im Lauf der Operngeschichte aus den Bedingungen des

³⁷ E. LEFÈVRE (1978), 8.

³⁸ E. LEFÈVRE (1978), 10.

³⁹ Zitiert nach A. GIER (1998), 116.

Genres heraus entwickelt. Aber interessant bleibt dennoch, dass es zahlreiche formale Analogien gibt, zu denen beispielsweise auch die im Vergleich zumindest zu Sophokles und Euripides relative Kürze der senecanischen Dramen zu zählen ist; solche Analogien können immerhin einen Umkehrschluss auf den musikalischen Charakter der senecanischen Dramen zulassen, wenn man davon ausgeht, dass eine Musikalisierung einen Einfluss auf das Sprech- und Gesangstempo hat und damit die Ausführungsdauer bestimmt. Wichtiger noch als all dies sind die zahlreichen inhaltlichen, ja: weltanschaulichen Elemente, die nicht notwendigerweise mit antiken Stoffen transportiert werden müssen und die zumindest einen Teil der Opern des 17./18. Jh. mit ihren oft fürstenspiegeltypischen Maximen und der immens wichtigen Rolle der Affekte samt deren Überwindung mit den möglichen Zielsetzungen des senecanischen Dramas verbinden.

3. Nach diesem Versuch, Senecas Präsenz in der früheren Operngeschichte bis zum Beginn des 19. Jh. im Hinblick auf Homologien hinsichtlich der Struktur, der Stoffe und auch der möglichen Botschaft seiner Dramen nachzuspüren, möchte ich im zweiten Teil, der sich selbst nochmals in zwei Sektionen gliedert, der Person Seneca als Opernfigur und der Verwendung senecanischer Texte in der Musik der Neuzeit nachgehen.

Senecas vielschichtige Persönlichkeit war und ist dazu ange-
tan, zu polarisieren: sowohl da, wo er dichtet, als auch da, wo er philosophisch tätig ist. Die Ambivalenz seiner Persönlichkeit war offensichtlich auch zu Beginn des 17. Jh. allgemeines Bildungsgut. Nur so ist es verständlich, dass bereits in der frühen Operngeschichte die Gestalt Senecas, die Monteverdi und Busenello in *L'incoronazione di Poppea* zeichnen, als sehr zwiespältig erscheint — was natürlich unter anderem der Art und Weise verpflichtet ist, in der hier eine heikle, ja blutige Phase der römischen Geschichte auf die Bühne des venezianischen Karnevals gebracht wurde und man komische Akzente auch dort

setzte, wo es der Ernst der Situation eigentlich nicht zulassen sollte.

L'incoronazione di Poppea basiert — wie bereits erwähnt — auf zwei Prätexten: auf der nach zeitgenössischem Wissen als von Seneca stammend betrachteten *fabula praetexta* namens *Octavia* einerseits, auf den *Annales* des Tacitus andererseits.⁴⁰ An der Tragödie *Octavia* orientiert sich das Personeninventar der Oper mit ihrer markanten Doppelung der Ammenrolle.⁴¹ Nerone und Seneca sind hier wie dort die beiden männlichen Protagonisten, dem Praefectus bei Seneca entspricht ein Capitano bei Monteverdi. Was in der Oper hinzukommt, ist der abgewiesene Liebhaber der Poppea: Ottone. Aus Tacitus und Seneca stammt der historische Hintergrund; die Darstellung von Senecas Tod, der die wirkungsvolle Mitte der Oper bildet, ist eindeutig Tacitus' *Annales* verpflichtet.

Was den Text betrifft, folgt er allerdings weder Seneca noch Tacitus in wörtlichem Sinne — wie das eben schon für ein Libretto dieser Zeit typisch ist.⁴² Davon abgesehen, dass sich die Verknüpfung von Seneca und Poppea bei Tacitus so nicht findet und somit eindeutig durch die *Octavia* angeregt ist, scheinen auch andere senecanische Dramen dem Librettisten Busenello präsent gewesen zu sein.

In Monteverdis Oper ist Seneca das Haupthindernis für Poppeas Ehe- und Karrierepläne; folgerichtig ist es Poppea, die die

⁴⁰ Des weiteren sind Sueton und Dio Cassius wohl ebenfalls als Quellen nicht auszuschließen. Vgl. hierzu I. FENLON, P.N. MILLER, *The Song of the Soul. Under-standing Poppea* (London 1992), 6–10.

⁴¹ Vgl. hierzu auch C. QUESTA, "Roma nell'immaginario operistico", 308–314.

⁴² V. KAPP hat hierzu folgendes festgestellt: "Es hat sich gezeigt, daß Busenello in der Schuldfrage eindeutig Tacitus folgt, daß er Seneca zum Tacitisten macht, daß er aber in der Deutung von Neronens Liebe sich dem Dichter der *Octavia* verpflichtet fühlt. Die Umdichtung der *Octavia* in ein *exemplum* für die Macht Amors bringt zwar eine Veränderung der lateinischen Vorlage mit sich, doch ist eine solche Umgestaltung des Stoffes in den Poetiken des Cinquecento als Eingriff verstanden, der mit der historischen Wahrheit zu vereinbaren ist." V. KAPP, "Liebeswahn und Staatsräson in der Oper *L'incoronazione di Poppea*. Zur Verarbeitung von Seneca und Tacitus durch Monteverdis Text-Dichter Giovanni Francesco Busenello", in *Festschrift H.-L. Scheel* (Tübingen 1983), 213–224, hier 218.

Initiative ergreift, Seneca aus dem Weg zu räumen. Seneca ist hier — wie das ja auch historisch verbürgt ist — Neronens Ratgeber. Poppea schwärzt nach einer Liebesnacht mit Nerone Seneca an, er streue überall aus, die Herrschaft Neronens hänge einzig und allein von ihm, Seneca, ab, der ja in der Tat zusammen mit Afranius Burrus die Geschicke des römischen Reiches lenkte, solange der junge Prinz noch unmündig war. Das ist der Punkt, an dem Nerone keinen Spaß versteht. Er verhängt das Todesurteil über Seneca — hier werden die historischen Fakten geändert, dass Seneca im Zusammenhang mit der Pisonischen Verschwörung zum Selbstmord gezwungen wurde — und schickt einen seiner Leibgarde zu ihm, das Urteil zu übermitteln.

Seneca ist allerdings in dieser Oper auf sein Schicksal vorbereitet. Die *praemeditatio mortis*, die er in seinen Schriften mehrfach vollzieht, wird hier in allegorische Szenen gekleidet. Bereits vor Poppeas Intrige erscheint Seneca die Göttin Pallas, die ihm den nahen Tod prophezeit; unmittelbar bevor der Gardeoffizier bei Seneca vorstellig wird, erscheint dem Philosophen der Psychologe Merkur und wappnet ihn für die bevorstehende letzte Prüfung seines Lebens: den erzwungenen Selbstmord. Dieses Sterben wird in enger Anlehnung an Tacitus' Beschreibung dargestellt; besonders eindrucksvoll ist das harmonisch kühne Terzett der Schüler Senecas, die ihn vom Sterben abhalten wollen.

Ich hatte schon angedeutet, dass Seneca, bevor er in würdevoller Pose auf der Bühne sein Leben beendet, sehr ambivalent gezeichnet wird, sowohl durch die Äußerungen anderer als auch durch die Art, wie Monteverdi Senecas Worte vertont. So unterhalten sich in der zweiten Szene des ersten Aktes zwei Soldaten über Seneca, der hier zugleich Ratgeber der Noch-Kaiserin Otavia ist:

2. Soldat: *Sol del pedante Seneca si fida.*

1. Soldat: *Di quel vecchion rapace.*

2. S.: *Di quel volpon sagace.*

1. S.: *Di quel reo cortigian,
che fonda il suo guadagno,
sul tradire il compagno.*

2. S.: *Di quell'empio architetto,
che si fà casa sul sepolcro altrui.*

Hier werden in durchaus genialer Kürze einzelne Punkte zusammengestellt, die man Seneca immer wieder zum Vorwurf gemacht hat: Er sei nichts anderes als ein reicher Höfling, der sich sein großes Vermögen zum Teil durch dunkle Machenschaften, einschließlich Beihilfe zum Mord — vermutlich ist hier an das Komplott gegen Agrippina zu denken —, erworben habe.

Notwendigerweise ähnlich abfällig spricht Poppea in 1,10 über Seneca Nerone gegenüber, wobei immerhin sein Metier als Philosoph in den Vordergrund tritt. Gerade diese entscheidende Szene wird zum Scharnier, die andere Seite von Senecas Charakter sichtbar werden zu lassen, auch wenn das Ganze hier nur ironisch gemeint ist:

Poppea: *Seneca il tuo maestro,
quello stoico sagace,
quel filosofo astuto,
che sempre tenta persuader altrui,
che il tuo scettro dipenda sol da lui.*

Diese negativen Charakterisierungen vor allem des Philosophenstandes korrespondieren mit der Art und Weise, in der Monteverdi Seneca musikalisch ausstattet. Am auffälligsten ist dies in derjenigen Szene zu beobachten, in der Seneca versucht, der Noch-Kaiserin Ottavia die negativen Seiten ihrer Herrscherexistenz klarzumachen, um sie zum 'Loslassen' zu bewegen; kaiserliche Würde sei nicht alles. Als Philosoph ist er gewohnt, die Dinge dialektisch zu betrachten. Aber noch ist er selbst durchaus ein Karrierist, ein Machtmensch, wenn auch auf dem absteigenden Ast. Die Art, wie Monteverdi diesen Passus vertont, stellt nichts anderes als eine Interpretation von Senecas Worten als Heuchelei dar: eine Interpretation, in der die Musik den Charakter eines metasprachlichen Kommentars erhält, der die tatsächlichen Worte Lügen straft. Das vollzieht sich mit dem nachmals operntypischen Mittel der Koloratur. Mit Koloraturen werden in der Regel besonders wichtige

Worte musikalisch unterstrichen. In dieser paränetischen Passage, die Seneca an Ottavia richtet, ergeht sich Seneca in Koloraturen, allerdings auf einem ganz und gar unwichtigen Wort: auf dem Artikel *la*, wodurch der eigentliche Text, mit dem er Ottavia eine stoische Distanzgewinnung nahelegen will, vor lauter 'Tralala' ganz in den Hintergrund tritt. Das ist ebenso singulär wie eindeutig humoristisch und wird von der Forschung zur Senecagestalt in der *Poppea* denn auch entsprechend gewürdigt.⁴³

Aber von der nächsten Szene an fehlen derlei burleske Elemente, wenn Seneca die Göttin Pallas erscheint. Daran schließt sich die große Szene an, in der Seneca Nerone von seinem Plan, Poppea zu ehelichen, abbringen will. Mehr noch als in der antiken *Octavia* erscheint hier Nerone als purer Machtmensch mit ziemlich infantilen Zügen. Wie auch bei Seneca üblich, entwickelt sich in Monteverdis Oper ein stichomythischer Schlagabtausch aus einem allmählich sich verdichtenden Dialog.

Nach dem Erscheinen Merkurs preist Seneca seinen bevorstehenden Tod als glückliches Los, da er ihm die Pforte zum ewigen Leben aufstoße. Zugleich gibt er zu erkennen, dass dies die Gelegenheit sein werde, durch sein Sterben das zu bekräftigen, was er in seinen philosophischen Traktaten vertrete: *Hor confermo i miei scritti, / autentico i miei studi*. Nach der Übermittlung des Todesurteils durch den Kapitän der Prätorianergarde nimmt Seneca Abschied von den Freunden und verweist nochmals darauf, dass jetzt die Stunde gekommen sei, die stoische Theorie in die Praxis umzusetzen: *Amici, è giunta l'ora / di praticare in fatti / quella virtù che tanto celebrai*.

Die *famigliari* haben diese Einstellung noch nicht gelernt und teilen sie nicht, bringen aber auf Wunsch Senecas alles herbei, um ihm das Bad, das er wünscht und in dem er sich die Pulsadern aufschneiden wird, zu rüsten.

⁴³ Vgl. W. OSTHOFF, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis* (Tutzing 1960), 132.

Danach wird Seneca kaum noch erwähnt; es sei noch darauf verwiesen, dass diese Todesszene unmittelbar von dem Liebesgeplänkel eines Buffopärchens konterkariert wird.⁴⁴ Ein solcher Wechsel von ernsten und heiteren Szenen wird für den Typus der venezianischen Oper im 17. Jh. konstitutiv. Nerone feiert den Tod des Seneca — ausgerechnet — zusammen mit dessen Neffen Lucano, der realiter ja recht bald nach Seneca ebenfalls von Nerone in den Tod geschickt wurde.

4. Von weiteren Versuchen, Seneca als Person auf die Opernbühne zu bringen, ist mir nichts bekannt. Fragen wir nun, inwieweit Seneca in der Musikgeschichte sonst eine Rolle spielt.

In der frühen Oper haben sich typische Szenen entwickelt, die einerseits von ursprünglich autonom-musikalischen Formen (z.B. Tänzen) geprägt waren, die zu Balletten führten, die aber auch im Sprechtheater zu Hause waren. Zumindest in einem Fall können wir durch Kombination davon ausgehen, dass Seneca für eine solche typische Szene Pate gestanden hat: Es handelt sich um die musikalisch stets dankbare Geisterbeschwörungsszene, ohne die seit der Mitte des 17. Jh. für längere Zeit bald keine Oper mehr auskommen sollte.⁴⁵ Eine solche

⁴⁴ Zur möglichen Ambivalenz der Seneca-Gestalt bei Busenello sogar bis in den Tod hinein — was Monteverdi modifiziert hat — vgl. E. ROSAND, "Seneca and the Interpretation of L'incoronazione di Poppea", in *Journal of the American Musicological Society* 38 (1989), 34–71, 52 und 71. Senecas Tod ist in Busenellos Text als Voraussetzung für den moralischen 'Verfall' zu verstehen, dem die Dramenpersonen in der zweiten Werkhälfte unterliegen. Ferner macht ROSAND darauf aufmerksam, dass Busenello zwar Tacitus als Quelle erwähnt, die *Octavia* als Prätext jedoch verschweigt (41f.). Allgemeines zu Busenello bei F. DEGRADA, "Gian Francesco Busenello e il libretto dell' *Incoronazione di Poppea*", in *Claudio Monteverdi e il suo tempo* (Milano 1969), 81–102, vor allem 81–90; zur Zusammenarbeit zwischen Busenello und Monteverdi *ibid.*, 91–102.

⁴⁵ Vgl. hierzu L. BIANCONI, *Francesco Cavalli und die Verbreitung der venezianischen Oper in Italien* (Diss. masch. Heidelberg 1974), 142. Vgl. auch S. LEOPOLD, "Herrin der Geister — tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper", in *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. von A. KÄMMERER, M. SCHUCHARD, A. SPECK, Heidelberger Frauenstudien 5 (Heidelberg 1998), 129–142, hier 130.

Szene könnte natürlich auch durch andere Theaterdichter, z.B. Shakespeare, angeregt sein; da diese Szene aber in Verbindung mit einer ganz bestimmten Gestalt, Medea nämlich, erstmals auf die Opernbühne gebracht wird, scheint mir hierin ein unmittelbarer Rekurs auf Senecas *Medea* gegeben. Es handelt sich dabei um die Oper *Giasone* von Francesco Cavalli auf ein Libretto von Giacinto Cicognini.⁴⁶ Wie viele der frühen Opern, lehnt sie sich nicht an einen eindeutig bestimmbareren Prätext an, auch nicht an ein bestimmtes 'Prä-Genus', wenn ich das so nennen darf. Der Stoff löst sich sowohl von den antiken epischen Argonautenerzählungen als auch von den dramatischen Gestaltungen des Schicksals von Jason und Medea. Nichtsdestoweniger war Cicognini in erster Linie Theaterdichter und als solcher über die europäische Theaterszene seiner Zeit ebenso informiert, wie er über die Kenntnis der antiken Literatur verfügte. Pierre Corneilles *Médée* war wenige Jahre vor dieser Oper uraufgeführt worden. Zwar enthält auch jenes französische Drama eine Zauberszene; aber die Art und Weise, wie Cicognini und Cavalli ihre Geisterbeschwörung in der Oper *Giasone* gestalten, gemahnt viel stärker an Seneca als an Corneille. Schon die knappen italienischen Verse — sog. Sdrucchiolo-Verse —, die man 'antik' betrachtet als daktylische Dimeter verstehen kann, erinnern, auch wenn sie in der Operngeschichte bereits vor Cicognini/Cavalli eine Tradition im Kontext von Hirten und Geistern hatten, an Senecas anapästische Dimeter, von denen das Zentrum der Zauberszene seiner *Medea* geprägt ist.

Seitdem gehören Beschwörungsszenen zum Szenenfundus der Gattung. So findet sich eine solche Szene denn auch in der *Médée* M.-A. Charpentiers, die rund fünfzig Jahre später entstand. Deren Libretto ist in weiten Teilen Pierre Corneilles *Médée* verpflichtet, was nicht verwundert, da es sich bei dem Librettisten um dessen Bruder Thomas Corneille handelt. Aber

⁴⁶ Hierzu erscheint in Kürze: W. SCHUBERT, "'Oh bell' imbroglio!' — Medea und Hypsipyle als Rivalinnen in Ovids 'Heroides' und Francesco Cavallis/Giacinto Cicogninis Oper 'Giasone'", in *Festschrift A. Setaioli*, hrsg. von C. SANTINI (Perugia 2005).

die hier zu findende Zauberszene lässt in ihrer auch textlichen Farbigkeit die eher spröden Verse Pierre Corneilles hinter sich und gemahnt ebenfalls unmittelbar an Seneca. Die Form des Librettos von Charpentiers Oper ist allerdings noch weit entfernt von der sich im 18. Jahrhundert auch in Frankreich durchsetzenden Form der Opera seria. Wir finden hier — im Gegensatz zur italienischen Praxis, die gerne mit Kurzversen arbeitet — einen ausgedehnten Einsatz des im französischen Drama insgesamt außerordentlich beliebten Alexandriners: typisch für die sog. *Tragédie lyrique*, deren Texte sich viel stärker als eigenständige Dichtung verstanden als die gleichzeitig entstehenden Libretti zu italienischen Opern. Das Verhältnis zu den antiken Vorlagen ist zwar von Euripides und Seneca geprägt (wie auch Pierre Corneilles *Médée* Seneca gelegentlich so stark verpflichtet ist, dass man meinen könnte, es handle sich um eine direkte Übersetzung); doch ist die Zeichnung von Thomas Corneilles Medea-Gestalt selbständig und nimmt Züge vorweg, die wir im ‘Sturm und Drang’ in Maximilian Klingers *Medea*-Dramen wiederfinden werden. Lediglich der Schluss, wenn *Médée*, die durch ihre Umwelt gegen ihren Willen zum Einsatz ihrer Zaubermittel gezwungen wird, nicht mehr nur in einem von Drachen gezogenen Wagen, sondern auf einem Drachen reitend verschwindet, ist als Konzession an die antiken Versionen zu verstehen, die mit den neuzeitlichen Modifikationen der Medea-Gestalt und ihrer Affekte nicht mehr kongruieren, die indes dem Bühnenmeister die Möglichkeit geben, das Ganze mit einem grässlichen Spektakel enden zu lassen.⁴⁷

Bevor ich zu einer dritten *Medea*-Oper komme, muss aus Gründen der Chronologie ein anderes Werk kurz betrachtet werden. Es stammt aus dem Jahr 1775; es handelt sich dabei um die zu jener Zeit experimentell gehandhabte Form des Melodrams, das im Musiktheater eher unselbständigen Charakter

⁴⁷ Vgl. hierzu S. LEOPOLD, “Herrin der Geister — tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper” (1998), 138.

hatte und vornehmlich im Bereich der Schauspielmusik Verwendung fand. Unter 'Melodram' versteht man die Unterlegung von gesprochenen Passagen mit Musik — eine Form, die heutzutage beliebter ist denn je, auch wenn man sie gar nicht als solche erkennt; sie findet sich in modifizierter Form auf Schritt und Tritt in der Gattung 'Filmmusik'. Der Hofarchivar Friedrich Wilhelm Gotter verfasste das Libretto zu einem Melodram *Medea*, zu der Jiri Antonin Benda die Musik schuf.⁴⁸ Gotter hatte den Stoff *Medea in Korinth* in eine acht-aktige — besser wäre angesichts des knappen Umfangs die Bezeichnung: acht-szenige — Bühnenhandlung gebracht, die relativ wenig Text umfasst und bei der auch wortlose, pantomimenartige Handlungsteile eine wichtige Rolle spielen, wie wir sie im Musiktheater in Form von Aufzugsmärschen und Balletten öfter vorfinden. Der Komponist hat Gotters Text wörtlich übernommen, also nicht nochmals zu einem Libretto umgearbeitet. In dieser Szenenfolge treten zwar mehrere Personen auf; der Schwerpunkt ruht jedoch eindeutig auf *Medea*, der 90 % des Textes zufallen. *Medea* taucht hier bereits zu Anfang auf ihrem Drachenwagen auf in Drohgebärde — vielleicht eine Reminiszenz an Ovids Behandlung dieses Mythologems in den *Metamorphosen*, wo *Medea* den Drachenwagen schnell zur Hand hat, wann immer sie ihn braucht.⁴⁹ Die Sprache entspricht dem 'Sturm und Drang', dessen Diktion ohnehin von Senecas Pathos beeinflusst ist.⁵⁰ Gotter orientiert sich in seiner Szenenfolge an Seneca, wobei es allerdings zu gelegentlichen Text- bzw. sonstigen Transpositionen kommt, wie sie ja auch *Medeas* Auftritt auf dem Drachenwagen von Anfang an darstellt. Aber der senecanische Prätext schimmert durch einzelne Passagen deutlich hindurch. Ich habe hier ein paar Beispiele zusammengestellt:

⁴⁸ Vgl. hierzu W.-L. LIEBERMANN, "Die deutsche Literatur", in *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, hrsg. von E. LEFÈVRE (Darmstadt 1978), 371–449, hier 436.

⁴⁹ Vgl. W. SCHUBERT, "Medeas Gespann. Fährten von Euripides bis H.H. Jahn", in *AAntiHung* 37 (1996/97), 331–346.

⁵⁰ Vgl. W.-L. LIEBERMANN (1978), 432.

- Gotter: "O du, des ehelichen Bundes Beschützerin, des Meineids Rächerin, verlassner Waisen Mutter, allmächtige Juno."
- Seneca: *Di coniugales tuque genialis tori, / Lucina, custos [...] / nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae. (Med. 1f.; 13)*
- Gotter: "Leben soll er, aber sich zur Qual, Göttern und Menschen verhasst, ein bleiches zitterndes Gespenst, von Land zu Land fliehend."
- Seneca: *Vivat; per urbes erret ignotas egens / exul pavens invisus incerti laris, / iam notus hospes limen alienum expetat. (Med. 20–23 ed. Zwierlein)*
- Gotter: "Dass er schon Kinder von Kreusa hätte!"
- Seneca: *Ex paelice utinam liberos hostis meus / aliquos haberet. (Med. 920f.)*
- Gotter: "Höre mich, Chaos der ewigen Nacht! Und ihr, des Orkus fürchterliche Mächte! Ich rufe euch! Ich rufe euch! Pforten der Höllen! Öffnet euch der bekannten Stimme Medeas! Lasst sie widerhallen, unermessliche Felsenklüfte, dass das Rad des Ixions stocke, und der Geier des Prometheus zu martern vergesse."
- Seneca: *Comprecor vulgus silentum vosque ferales deos / et Chaos caecum atque opacam ditis umbrosi domum, / Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus. / supplicis, animae, remissis currite ad thalamos novos: / rota resistat membra torquens, tangat Ixion humum, / Tantalus securus undas hauriat Pirenidis, / lubricus per saxa retro Sisyphum solvat lapis. (Med. 740–746)*

Die dritte *Medea*-Oper von Rang, die ich erwähnen möchte, entstand rund hundert Jahre später. Wenn wir das Libretto von Luigi Cherubinis Oper *Médée* aus der Feder von F.B. Hoffman mit denen der Opern von Cavalli und Charpentier vergleichen, lässt sich feststellen, dass — wie in Gotters Melodram — Senecas Prätext neue Relevanz gewinnt.⁵¹ Zwar ist der Einfluss der

⁵¹ Vgl. hierzu jetzt die minutiöse und überzeugende Arbeit von S. TRENTIN, "Seneca fonte di Médée di Luigi Cherubini", in *Rivista Italiana di Musicologia* 36 (2001), 25–63. Sie schreibt u.a.: "Lo studio approfondito del libretto originale e della tragedia latina ha però messo in luce una diversa economica di rapporti, assegnando a Seneca non solo il ruolo di fonte diretta, ma anche quello di modello di rilievo per quanto riguarda la concezione del libretto, la caratterizzazione dei personaggi e la resa scenica". (27)

Corneilleschen Gestaltung auf das Libretto unverkennbar, wenn wir allein das Personeninventar betrachten: Die Zofe Nerine bei den beiden Corneille-Brüdern taucht hier als Neris wieder auf; die Teilhabe der Glauce am dramatischen Geschehen ist genauso aufgewertet wie bei den beiden Corneilles die Rolle der Créuse; doch ist die bei Euripides wichtige Rolle des Aigeus, die wir bei Charpentier verfremdet in der Gestalt des Oronte wiederfinden und die *nota bene* auch bei Cavalli vertreten ist, eliminiert, wodurch sich eine markante Annäherung an die senecanische Personenkonstellation ergibt. Die Disposition der Handlung weicht indes ab von den antiken und den neuzeitlichen Versionen. So kennt Créon Médée überhaupt nicht, als sie zum ersten Mal auftritt, was seinem Verdikt über die Unbekannte zusätzlich das Odium einer Vorverurteilung verleiht; und es kommt nicht nur zu einer, sondern zu zwei wirkungsvollen Auseinandersetzungen zwischen Créon und Médée.

Eine Anlehnung an Seneca ist sowohl mittelbar als auch unmittelbar gegeben; die mittelbare ist vielleicht die bedeutendere, obwohl sie bislang offensichtlich weitgehend unerkannt blieb oder ignoriert wurde. Sie beruht in der Art und Weise, in der die Affektdarstellungen⁵² wie Liebe und Zorn in einzelnen musikalischen, rhetorisch zugespitzten Monologen vor dem Zuschauer ausgebreitet werden. Dies ist ein Brauch der Oper seit dem 18. Jahrhundert, der sich aus der Monodie der frühen Opern entwickelt hat, sich aber von ihr genauso unterscheidet, wie sich ein senecanischer Monolog von einem euripideischen durch gedankliche Zuspitzung und betonte Klangwirkung unterscheidet, die in einer Oper zu einem Teil vom Text, zum anderen Teil von der Musik getragen wird. Bei der Orientierung an Prätexten, die im Falle der Medea-Opern außer Frage steht, kommen den Erfordernissen einer solchen Praxis die Eigentümlichkeiten des senecanischen Dramas sehr stark entgegen. Bestimmte Zuspitzungen in stichomythischer Art kehren hier

⁵² Vgl. S. TRENTIN, *ibid.*, 31.

so nahe zu senecanischem Wortlaut zurück, dass es dazu kaum ohne Blick in eine Textvorlage kommen konnte. Einzelne senecanische Passagen erscheinen — wie bei Gotter — gelegentlich von ihrem Ort versetzt, was erst recht für eine Kenntnis der Vorlage spricht. Beispielsweise tauchen Argumente des Wortwechsels zwischen Amme und Medea bei Seneca im Disput zwischen Jason und Medea bei Hoffman/Cherubini auf. Keinesfalls ist die Seneca-Nähe nur das Ergebnis der geschickten Kürzung bei der Adaptation der Corneilleschen *Médée*, die natürlich ebenfalls Einfluss gehabt hat. Ich möchte das durch ein paar Textvergleiche zwischen P. Corneille, F.B. Hoffman und Seneca veranschaulichen:

P. Corneille, *Médée*, 1045-1048:

Médée: *Dépêche seulement, et cours vers ma rivale
Lui porter de ma part cette robe fatale:
Mène-lui mes enfans, et fais-les, si tu peux,
Présenter par leur père à l'objet de ses vœux.*

Hoffman, *Médée*, 592-599:⁵³

Médée: *O toi! Mon esclave fidelle,
écoute mes projets, et seconde mes vœux:
ton coeur va s'éffrayer, ma vengeance est cruelle,
mais il n'est plus pour moi de crime assez affreux.
Ecoute. Tu prendras cette robe brillante,
cette riche couronne, et tous ces ornemens
du soleil mon aïeul, magnifiques présens.
Mes fils les offriront à la nouvelle amante.*

Seneca, *Medea*, 568-575:

Medea: *Tu, fida nutrix, socia maeroris mei
variique casus, misera consilia adiuva.
Est palla nobis, munus aetheriae domus
decusque regni, pignus Aetae datum
a Sole generis, est et auro textili
monile fulgens quodque gemmarum nitor
distinguit aurum, quo solent cingi comae.
Haec nostra nati dona nubenti ferant.*

⁵³ Zitate aus Hoffmans Text hier und im folgenden nach S. TRENTIN.

Manche Seneca-Stellen erscheinen bei Hoffman transponiert. Man vergleiche folgendes Beispiel, wobei auch hier wieder sichtbar wird, dass die Nähe zu Seneca enger ist als zu Corneille:

P. Corneille, Médée, 325-338:

Nerine: *L'impetueuse ardeur d'un courage sensible
A vos ressentiments figure tout possible:
Mais il faut craindre un roi fort de tant de sujets.*

Médée: *Mon père, qui l'était, rompit-il mes projets?*

N.: *Non; mais il fut surpris, et Créon se défie.
Fuyez, qu'à ses soupçons il ne vous sacrifie.*

M.: *Las! je n'ai que trop fui; cette infidélité
D'un juste châtement punit ma lâcheté.
Si je n'eusse point fui pour la mort de Pélie,
Si j'eusse tenu bon dedans la Thessalie,
Il n'eût point vu Créuse, et cet objet nouveau
N'eût point de nôtre hymen étouffé le flambeau.*

N.: *Fuyez encore, de grâce. —*

M.: *Oui, je fuirai, Nérine;
Mais, avant, de Créon on verra la ruine.*

Hoffman, Médée, 309-312:

Jason: *D'un roi puissant, d'un roi, redoutez la colère!*

Médée: *Mon père aussi regnoit, et j'ai trahi mon père.*

J.: *Vous courez à la mort. — M.: Mais avant de mourir,
je saurai te laisser un amère souvenir.*

Seneca, Medea, 168-172:

Nutrix: *Rex est timendus. — Medea: Rex meus fuerat pater.*

N.: *Non metuis arma? — M.: Sint licet terra edita.*

N.: *Moriere. — M.: Cupio. — N.: Profuge. — M.: Paenituit fugae.*

N.: *Medea — M.: Fiam. — N.: Mater es. — M.: Cui sim vide.*

N.: *Profugere dubitas? — M.: Fugiam, at ulciscar prius.*

Es gibt auch Stellen in Cherubinis Oper, die unmittelbar auf Seneca verweisen und — soweit ich sehe — kein Pendant bei Pierre Corneille haben. Man vergleiche Creos Worte bei Seneca: *Fraudibus tempus petis* (*Med.* 290), und bei Hoffman: *Vous demandez un jour pour quelque nouveau crime?* (423). Auch Medeas Worte *Parumne miserae temporis lacrimis negas?* (*Med.* 293) haben meines Wissens kein Pendant bei Pierre Corneille, wohl aber in Hoffmans Libretto zu Cherubinis Oper:

*Pouvez-vous refuser un jour à ma douleur?*⁵⁴ Soweit man das heute überblicken kann, ist Hoffmann einer der wenigen, der das 'Opernpotential' Senecas klar erkannte und für seine *Médée* fruchtbar machte.⁵⁵

5. Zusammengekommen mit den Analogien zwischen den typischen Elementen eines senecanischen Dramas und der Oper des 17. und 18. Jh. lässt sich für Senecas Einfluss auf das Opernlibretto bzw. auf die Opernform jener Zeit am Beispiel des *Medea*-Stoffes vielleicht folgendes festhalten:

Es gibt keine explizite theoretische Auseinandersetzung mit Senecas Tragödien im Zusammenhang mit der allmählichen Konstitution der Textsorte 'Libretto'. Nichtsdestoweniger ist Seneca mittelbar in diesem Sektor dadurch präsent, dass die Entwicklung der neuzeitlichen Dramenformen einschließlich des Musikdramas ohne ihn als Katalysator wohl nicht denkbar wäre. Senecas Dramen gehörten zum Fundus des Allgemeinwissens der Gebildeten. Dass man ihn kannte, musste man nicht eigens dokumentieren; es lässt sich jedoch nachweisen. Für das

⁵⁴ S. TRENTIN, *ibid.*, bietet hierzu reiches Belegmaterial. Es sei betont, dass sie nicht ausschließt, dass sich direkter und indirekter Einfluss Senecas mischen (*ibid.*, 33): ein Phänomen, mit dem wir immer wieder rechnen müssen, das wir aber nicht immer überprüfen können, wenn die für den indirekten Einfluss verantwortlichen vermittelnden Werke verschollen sind oder wir deren Kenntnis bei späteren nicht nachweisen können. Dass die *Medea*-Dramen der Brüder Corneille für Hoffmann eine Rolle gespielt haben, ist unverkennbar; aber dennoch meine ich, dass S. TRENTIN den direkten Rekurs auf Senecas Drama plausibel gemacht hat. Dass bislang noch niemandem diese Nähe aufgefallen war, spricht einmal mehr für die Notwendigkeit gezielter Vergleiche.

Auf mehrere senecanahe Passagen in der Oper *Medea in Corinto* von G.S. Mayr (Uraufführung Neapel 1813) auf ein Libretto von F. Romani — und zwar nicht nur auf der Basis von Senecas *Medea*, sondern auch der *Phaedra* — macht mich liebenswürdigerweise H.M. HINE aufmerksam. Dort sind diese Reminiszenzen sind zwar nicht so dicht gesät wie in Cherubinis Oper, aber auch hier wäre ein intensiver Vergleich sicher ergiebig. Auf jeden Fall ist für die spezifische Rezeptionsforschung zum *Medea*-Stoff hier einiges zu tun und zu finden.

⁵⁵ Vgl. S. TRENTIN: "Questi appaiono i parametri che guidano le scelte di Hoffmann: il rigore dialettico, la verosimiglianza, la spettacolarità, lo stile e il sentimento" (*ibid.*, 63).

Sprechtheater ist dies von der Forschung häufig getan worden; für das Musiktheater hat vor allem S. Trentin einen Anfang gemacht.

Von den Stoffen, die Seneca gestaltet bzw. deren Gestaltung Seneca zugeschrieben wurde, sind vor allem zwei auf der Bühne des Musiktheaters recht früh rezipiert worden: der *Medea*-Stoff und die Geschehnisse, die der Tragödie *Octavia* zugrunde liegen. Während sich das Interesse an der Nerofigur in Oper und Drama in dem Maße gelegt hat, wie die *in-tyrannos*-Dramen insgesamt anderen Stoffen wichen, hat der Medeastoff bis in die jüngste Zeit immer wieder zur Adaptation für das Musiktheater gereizt.⁵⁶

Am Beispiel der *Medea*-Opern bzw. -Melodramen von Cavalli bis Cherubini lässt sich feststellen, dass mit der zunehmenden Tendenz zu einem konzentrierten, knappen Libretto nicht nur eine Annäherung an Senecas typische Dramenform verbunden ist mit ihrem Wechsel von konzisen Dialog- und Monologpartien sowie davon nochmals abgesetzten Chören, die sich in einem Libretto, sei es einer Oper, sei es eines Oratoriums,⁵⁷ vielleicht in der elementaren Dreiheit der Formen Rezitativ, Arie und Chor spiegelt, wobei in den Monologen respektive den Arien vor allem die Darstellung von Affekten eine wichtige Rolle spielt, sondern dass man sich durchaus auch gelegentlich auf den Wortlaut Senecas besonnen hat, vor allem, wenn es das zu 'rekondensieren' galt, was sowohl auf dem Sprech- als auch auf dem Musiktheater zuvor vor allem in französischen Bühnenwerken — und auch da wieder vor der Folie des senecanischen Prätextes — entfaltet worden war. Die vorhin zitierten Passagen aus Bendas und Cherubinis Werken sind insgesamt zu zahlreich,

⁵⁶ Neueren Datums sind die *Medea*-Opern von Friedhelm Döhl (1989), Rolf Liebermann (1995) und Volker Blumenthaler (1996). Wie bei den anderen von Seneca behandelten Stoffen, die den Weg auf die Musikbühne gefunden haben, bevorzugt man hier in jüngerer Zeit die Orientierung an neueren Versionen des Stoffes, etwa von H.H. Jahn oder von U. Haas, deren Roman *Freispruch für Medea* ursprünglich der Oper von Rolf Liebermann den Titel gegeben hatte.

⁵⁷ Von der Kantate als sowohl musikalische als auch literarische Form soll hier abgesehen werden, auch wenn gerade im Bereich des Oratoriums die Affinität zur Kantate ein spannendes Thema ist.

als dass deren Seneca-Nähe zufällig oder das Ergebnis einer 'zweiten Unmittelbarkeit' sein könnte.

Das antike Drama hat aber musikgeschichtlich nicht nur Beziehungen zur Oper. Sehr häufig wurde und wird für die Aufführung eines Werkes im Bereich des Sprechtheaters eine Schauspielmusik eingerichtet (aus vorhandenen Werken) oder eigens komponiert. Aber viele Schauspielmusiken sind — vor allem dann, wenn sie nicht von arrivierten, verlegerinteressengestützten Komponisten stammen — ephemere geblieben und nach Absetzen des jeweiligen Stücks im Orcus des Vergessens verschwunden. So wäre es durchaus möglich, dass trotz des 'offiziellen' Befundes von Draheim 1981 und Flashar 1985,⁵⁸ der im Bereich der Aufführungen senecanischer Dramen zu einer 'Fehlanzeige' im Bereich 'Schauspielmusik' führt, es tatsächlich solche Kompositionen zu senecanischen Dramen gab (und gibt), die aber nicht oder nur schwer ausfindig gemacht werden können.

6. Dies führt uns zur philologischsten aller hier zu behandelnden Fragen: Wie sieht es mit der Verwendung von Originaltexten Senecas in Musikwerken aus? Der Begriff 'Originaltext' ist etwas heikel, sowie ein Text entweder nicht vollständig oder nicht in der Originalsprache herangezogen wird. D.h. Unschärfen in der Adaptation antiker Texte ergeben sich generell da, wo sie in sprachlicher oder inhaltlicher Hinsicht bearbeitet werden: durch Raffung oder Erweiterung, durch Paraphrasierung, durch Montage mit anderen Texten; ja, oft dienen antike Texte als Katalysatoren neuer Texte, die einen Eigenwert besitzen und sich gar nicht so häufig als eine echte Auseinandersetzung mit einem bestimmten Prätext verstehen lassen, wie es die oft verwendeten Untertitel wie "nach Sophokles", "nach Aristophanes"

⁵⁸ "Der Anteil der antiken Dramen war relativ gering. Plautus und vor allem Terenz wurden aufgeführt, dieser auch als Sprachmuster. Seneca war eher mittelbar präsent; die griechische Tragödie wurde selten aufgeführt." H. FLASHAR *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990* (München 1991), 35.

oder eben auch "nach Seneca" etc. suggerieren, wobei die antiken Namen — immerhin! — lediglich als Werbeträger dienen.

Was Texte Senecas betrifft, so hat Joachim Draheim (bis 1978) folgende Spuren entdeckt:

1. Willy Giefer (geb. 1930): *Eines Schattens Traum* nach Epicur. *epist.* 3,130 (vgl. Sen. *epist.* 14,17 [*is maximus*]—[*indiget*]).
2. Ludwig van Beethoven (1770–1827): *Ars longa vita brevis* (Sen. *brev.* 1,1).
3. Manuel de Falla (1876–1946): *Arlàntida*. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti etc. Opera postuma completata da Ernesto Halffter (darin Sen. *Med.* 374–379).
4. Iannis Xenakis (geb. 1922): *Medea Senecae* für Männerchor und Kammerorchester (1967) (darin Sen. *Med.* 105; 110f.; 301–336; 339–379; 668–669).
5. Ernst Krenek (1900–1991): *Non queror*. In "Instant remembered for soprano voice and instruments" (1967/8) (darin Sen. *Med.* 422–425).
6. Ján Novák (1921–1984): *Planctus Troadum* (1969) (darin Sen. *Troad.* 1–7; 14–21; 41–48; 56–58; 63–132; 136–146; 149–163).

Wenn wir die hier herangezogenen Texte betrachten, so ist eine Tendenz festzustellen, die wir bereits bei der Rezeption senecanischer Stoffe wahrgenommen haben: Das Drama *Medea* spielt eine herausragende Rolle. Es bietet die Textgrundlage für drei der sechs Kompositionen. Am zweitwichtigsten sind seine *Troades* — immerhin ebenfalls ein durch Aribert Reimanns *Troades* nach Franz Werfel seit 1987 prominent gewordener Opernstoff. Die anderen beiden Werke sind dagegen eher lose mit Seneca verbunden; es handelt sich dabei um die Heranziehung senecanischer Texte, die auf griechische Bezug nehmen und z.T. als deren Übersetzung erscheinen.

Am bedeutendsten sind die beiden Werke von Xenakis und Novák. In Xenakis' *Medea Senecae* wird das Medea-Geschehen

unter dem zivilisationskritischen Aspekt von Kühnheit und Verblendung gerafft: insgesamt eine klanglich äußerst aggressive, ja verstörende Vertonung.⁵⁹ Das vom Umfang her mit Xenakis' *Medea Senecae* vergleichbare Werk von Novák hat seinerzeit eine Einspielung durch den damaligen Süddeutschen Rundfunk erfahren. Novák hat sich so gut wie ausschließlich der Vertonung lateinischer und griechischer Texte verschrieben.⁶⁰ Das Thema der Flucht durchzieht sein Werk nach seiner Emigration 1968 aus der damaligen Tschechoslowakei. In direktem zeitlichen Zusammenhang mit der Emigration steht die 1969 entstandene Komposition für Altsolo, Frauenchor, acht Celli, zwei Kontrabässe und Schlagzeug mit dem Titel *Planctus Troadum* nach Versen aus der Eröffnungsszene Sen. *Troad.* Novák ging es bei seiner Textwahl darum, ein Stück "Dichtung" im Sinne von "Verdichtung" zu finden. Er legte seiner Komposition die ersten 163 vv. des senecanischen Dramas zugrunde, aus denen er eine konzentrierende Auswahl vornahm. In diesen Versen haben wir gleichsam ein Kompendium aller Elemente vor uns, die mit Vertreibung, Niederlage etc. zu tun haben. Novák hat den senecanischen Versen sehr düstere Klänge in freier Tonalität verliehen. Das Werk beginnt mit Partien aus dem Eröffnungsmonolog der Hecuba, die sich selbst als Repräsentantin für das Phänomen der Fallhöhe sieht. Darauf folgt der eigentliche *Planctus*: ein Chorlied, dessen Chorführerin Hecuba selbst

⁵⁹ Einen weiteren Hinweis auf Senecas *Medea* als Grundlage einer Vertonung von Vic Hoyland, die mir nicht zugänglich war, bietet A. CLEMENTS, "Vic Hoyland. A report on progress", in *Musical Times* 128 (1987), 427-431. Ebenfalls kennzeichnend ist, dass die meisten Werke nicht älter als das 20. Jh. sind.

⁶⁰ Der am 8.4.1921 in Mähren geborene Komponist musste 1968 sein Land verlassen; er wanderte zunächst nach Dänemark aus und ließ sich dort mit seiner Familie nieder. Im folgenden Jahr zog er an den Gardasee und erhielt die italienische Staatsbürgerschaft. Dort unterrichtete er drei Jahre lang in Rovereto. 1977 zog er um, wanderte wiederum aus, diesmal nach Deutschland, und wohnte bis zu seinem frühen Tod 1984 in Neu-Ulm. Vgl. hierzu J. DRAHEIM, W. SCHUBERT, "Iano Novaco Sexagenario", in *Vox Latina* 17 (1981), 98-99; J. DRAHEIM, "Conspectus rerum omnium quae Ianus Novacus lingua Latina concinenda fecit", in *Vox Latina* 17 (1981), 99-101.

ist. Am Ende dieses Chores, der der Vorlage entsprechend zwischen Vorsängerin und Tutte wechselt, steht ein Preis der Toten, die das Schicksal nicht mehr erleben müssen, das den Troerinnen bevorsteht. Das Ganze gewinnt gegen Ende durch die Verwendung gregorianisch anmutender Melodiefloskeln, die historisch auf die Spätantike zurückgehen, einen leicht liturgischen Charakter, wodurch antike und neuzeitliche Musik sehr subtil aufeinander bezogen werden.

Einige spärliche Hinweise — der eine findet sich bei J. Draheim unter der Rubrik "Bühnenmusiken" — führen zu zwei Werken, die sich, was den Text betrifft, ausdrücklich auf Seneca berufen. Beide stammen von dem katalanischen Komponisten J. Soler, der offensichtlich auch sonst hauptsächlich literarische Vorlagen als Libretti herangezogen hat. So gibt es von ihm die Oper *Agamèmnon* (1960)⁶¹ und die Oper *Edipo y Yocasta*,⁶² die laut Internetrecherchen beide auf Senecas Text basieren; zudem ist zumindest der Text von *Edipo y Yocasta* auf lateinisch.⁶³ Diese beiden Musikdramen, von denen zumindest eines auch als Oratorium aufgeführt werden kann, waren mir bislang leider nicht zugänglich. Es geht nicht klar hervor, ob Soler Originaltexte oder Adaptationen verwendet hat.

Strawinsky/Cocteau/Daniélous *Oedipus Rex* — in ähnlicher Weise als Opern-Oratorium bezeichnet — orientiert sich an Sophokles; an einer einzigen Stelle findet sich eine Reminiszenz

⁶¹ Vgl. A. BRUACH MENCHÉN, "Agamèmnon: Anàlisi de la primera òpera de Josep Soler", in *Recerca musicològica* 13 (1998), 269–278 (von mir nicht eingesehen).

⁶² Vgl. J. SOLER, "Notas sobre la Opera 'Edipo y Yocasta'", in *Recerca musicològica* 2 (1982), 55–80 (von mir nicht eingesehen).

⁶³ Zu *Edipo y Yocasta* findet sich zusätzlich unter <http://www.nelsonalfonso.com/sgae/autor/54/catalogo/5.asp> folgender Vermerk: "Creón, Forbas, Tiresias y Anciano de Corinto pueden ser interpretados por el mismo cantante. También se puede interpretar como oratorio. [...] Una parte de esta composición pasó posteriormente a interpretarse como obra independiente bajo el título Sinfonía de 'Edipo y Yocasta'."

an den Wortlaut von Sen. *Oed.* 131f., wobei Senecas Text selbst wieder eine Lukrez-Reminiszenz (6,1237) darstellt und es nicht auszuschließen ist, dass Daniélou, der das Libretto ins Lateinische übersetzte, unmittelbar Lukrez vor Augen hatte.⁶⁴

7. Damit hat es sich, was die Verwendung von Originaltexten Senecas in der Musik betrifft, wobei ich die Einschränkung machen muss, dass, wenn schon ein J. Draheim nicht alles überblickt, ich das als Laie noch viel weniger kann.⁶⁵ Aber wie auch immer: Selbst wenn sich noch dies und das finden ließe, würde sich der Bestand an entsprechenden Kompositionen nicht auf eine Summe belaufen, die etwa derjenigen lyrischer Autoren der Antike gleichkommen würde. Insofern ist das Ergebnis meines Vortrages absolut gesehen einigermaßen mager, aber doch nicht so mager, wie man das aufgrund bisheriger Forschungen hätte erwarten müssen, sei es, was einen unmittelbaren, sei es, was einen mittelbaren Einfluss Senecas auf die Musik der Neuzeit betrifft. Gerade im Bereich des Musiktheaters kann dies jedoch erst dann zu einer angemessenen Würdigung Senecas führen, wenn die Librettologie methodisch und literaturgeschichtlich mit der Dramentheorie insgesamt gleichgezogen hat. Vielleicht muss dann auch einiges von dem, was ich hier gleichsam 'herausgezoomt' habe, wieder auf ein kleineres Format zurückgeschnitten werden. Aber das gehört zu den Pendelbewegungen des wissenschaftlichen Alltags.

Am Schluss soll Seneca nochmals zu Wort kommen, damit er selbst das negative Bild, das er am Anfang meines Vortrags von seinem Verhältnis zur Musik zeichnete, in eine positive Richtung ergänze. In *ben.* 4,6,5 weist Seneca der Musik eine

⁶⁴ Näheres hierzu in W. SCHUBERT, "Prima le parole, dopo la musica? Igor Strawinsky, Sophokles und die lateinische Sprache im *Oedipus Rex*", in *A&A* 29 (1983), 1–25.

⁶⁵ Der *Dizionario de la Musica e dei Musicisti. I titoli e i personaggi* (1985ff.), I 320 weist noch ein Werk von Ph. Glass aus, in dem senecanische Texte verwendet werden: *The Civil Wars*.

besondere Stellung nicht nur in der *condition humaine*, sondern auch in der *condition divine* zu. Und zumindest hier lässt er erkennen, dass auch er selbst Musik nicht nur als lärmende Nebensache, sondern auch als Gottesgabe empfinden konnte:

Ille deus est [...], qui non calamo tantum cantare et agreste atque inconditum carmen ad aliquam tamen observationem modulari docuit, sed tot artes, tot vocum varietates, tot sonos alios spiritu nostro, alios externo cantus edituros commentus est.

DISCUSSION

W.-L. Liebermann: Es ist Ihnen offenbar gelungen, gewissermaßen aus dem Nichts heraus eine intensive Einwirkung Senecas auf Oper und Musiktheater der Neuzeit (oder doch eine latente Präsenz) wahrscheinlich zu machen, und zwar durch die Feststellung einer allgemeinen Affinität im inhaltlichen ('philosophisch-weltanschaulichen') Bereich (insbes. Affektdarstellung und -problematik), weiterhin von Analogien auf formalem Sektor, was natürlich jeweils ein bestimmtes Senecaverständnis voraussetzt. Um so überraschender ist es doch, dass Senecas Dramen als Bezugstexte so gut wie gar nicht dokumentierbar sind. Sie haben angedeutet, dass die Präsenz Senecas eine Bezugnahme auf ihn überflüssig gemacht haben könnte. Sind tatsächlich keine anderen Gründe für den — anders als im Falle der griechischen Tragödie etwa — anscheinend unterschlagenen Rekurs auf Seneca vorstellbar?

W. Schubert: Es gibt vielleicht noch andere Gründe; aber der Hauptgrund ist sicherlich der, dass Seneca vor allen anderen antiken Dramendichtern die Dramenproduktion der Neuzeit — in die auch die Textsorte 'Libretto' zu integrieren ist — bestimmt hatte, bevor das *Dramma per musica* ins Leben trat. Dazu kommt, dass man im theoretischen Dramendiskurs seltener direkt auf antike Damentexte als auf theoretische Äußerungen über Dramen Bezug nahm (natürlich hauptsächlich auf Aristoteles' *Poetik* und Horaz' *Ars poetica*); wenn man darüber hinaus auf einzelne konkrete Autoren wie Sophokles, Plautus etc. verwies, dann in der Hauptsache deshalb, weil eben schon Aristoteles bzw. Horaz diese Autoren genannt hatten. Unter "Präsenz Senecas" würde ich hier nicht das Wissen um die Form und um den Gehalt der senecanischen Schriften, seien sie dramatischer, seien sie poetischer Natur, verstehen,

sondern die bereits erfolgte Adaptation durch die der Entwicklung der Oper vorausgehende zeitgenössische dramatische Produktion und die Adaptation seiner Fürstenspiegelschriften in den staatstheoretischen Schriften seit Beginn der Neuzeit.

J. Luque Moreno: Ante todo quiero felicitar al Prof. Schubert por su conferencia y agradecerle todo cuanto en su excelente estudio nos ha enseñado sobre una cuestión tan importante como la presencia de Séneca en la música moderna de Occidente: dado el gran peso que el mundo clásico (su historia, su literatura: formas, temas, personajes, sus doctrinas musicales etc.) tiene en dicha música, era evidente la necesidad de analizar y valorar la presencia de la obra y la figura de Séneca en dicha tradición musical; presencia que en cada momento histórico es a la vez consecuencia y exponente de la recepción de los escritos senecanos en ese momento. Ahora, gracias al trabajo del Prof. Schubert, conocemos perfectamente las líneas fundamentales de dicha presencia.

Ha abordado también el Prof. Schubert la cuestión del componente musical de las tragedias de Séneca, cosa con la que manifiesto mi total acuerdo: la forma musical de dichas tragedias, con independencia de si fueron o no concebidas para la representación o de si fueron o no representadas en su época, es innegable; así lo muestra, sin ir más lejos, la forma métrica. A pesar de ello, frente a lo que sucedió con otros poetas, sobre todo con Horacio, cuyas composiciones sabemos que no han dejado de ser cantadas desde su muerte hasta ahora, en el caso de Séneca no tenemos noticia alguna al respecto. ¿Cree el Prof. Schubert que esto puede ser indicio de que en realidad el teatro de Séneca no fue representado en vida del autor?

W. Schubert: Die Quellenlage lässt uns bei der Beantwortung dieser Frage weitgehend im Stich. Was für die Frage nach Aufführungen senecanischer Dramen gilt, betrifft die Dramenproduktion generell seit der letzten Erwähnung einer öffentlichen

Aufführung in frühaugusteischer Zeit. Wenn danach keine Aufführung eines römischen Dramas ausdrücklich dokumentiert ist, heißt das natürlich nicht, dass es keine Theateraufführungen mehr gab. Dass Senecas dramatische Produktion nicht gänzlich ignoriert wurde, ist zumindest der Tatsache zu entnehmen, dass wohl spätestens im 2. Jh. n.Chr. die *Octavia* entstand, deren Diktion so stark von Senecas Dramen geprägt ist, dass man sie eben lange Zeit für ein Werk dieses Autors halten konnte. Wir wissen zwar nichts über die Aufführungsgeschichte senecanischer Dramen durch die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger. Wir können aber sowohl aus der Theaterpraxis allgemein als auch aus der spezifischen Anlage der senecanischen Stücke schließen — und das ist der Punkt, wo meine Ausführungen vielleicht auch etwas für die Klassische Philologie hergeben —, dass sie für eine Musikalisierung intendiert waren. Ob sie tatsächlich zu Lebzeiten Senecas aufgeführt wurden, ist eine andere Frage.

Cl. Wick: Wie weit ging man bei der Vertonung von Chören und Sprechversen in musikalisch-metrischer Hinsicht? Die Komponisten des Humanismus und, in neuerer Zeit, Novák gingen ja so weit, dass sie auch metrische Schemata in ihre Musik übernahmen. Lässt sich Ähnliches etwa bei Gabrieli, den Sie erwähnten, auch beobachten, vielleicht in freier Form, oder hat die Metrik in der Musik der Neuzeit, abgesehen von Einzelfällen wie Novák, keine Spuren hinterlassen?

W. Schubert: Was die ersten Vertonungen von Chören und Sprechversen antiker Tragödien betrifft, so ist zu sagen, dass sie zunächst nicht auf der Basis der Originalsprache, sondern in italienischer Übersetzung vorgenommen wurden. Zweitens adaptierte man nicht die antiken Versformen, sondern verwendete zeitgenössische *versi sciolti* zu sieben bzw. elf Silben in unregelmässiger Folge. Bei Mendelssohns Schauspielmusiken zur *Antigone* und dem *Oedipus auf Kolonos* ist es anders, lag aber dort nicht im Ermessen des Komponisten, da er sich der 1839

publizierten Übersetzungen J.J.C. Donners bediente, der die metrischen Verhältnisse der griechischen Strophen im Deutschen nachahmte. Prinzipiell hatte die Orientierung unmittelbar an den metrischen Gegebenheiten antiker Texte keine Tradition; die sogenannten Humanistenoden, die Sie angesprochen haben — Vertonungen vor allem horazischer Lyrik in isorhythmischer Form, dergestalt, dass auf eine lateinische lange Silbe eine lange Note, auf eine kurze Silbe eine kurze Note zu singen war —, hatten hauptsächlich didaktische, keine künstlerische Funktion und stifteten insofern keine unmittelbare Tradition. Vertonungen lateinischer Texte orientierten sich ansonsten entweder an den Adaptationen antiker Strophenformen wie die der Sapphischen Strophe im Kirchenlied (so sind die rhythmischen Verhältnisse in F.F. Flemmings Vertonung des “Integer vitae” Hor. *carm.* 1,22 die gleichen wie in J. Heermanns Choral “Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?”) oder behandelten diese Texte wie Prosa. Meines Wissens ist Novák tatsächlich der erste, der ganz bewusst die antike Metrik in den Fundus rhythmischer Möglichkeiten (und Regulierungen) im Bereich der zeitgenössischen Musik aufnahm.

Um das Thema “Vertonungen senecanischer Texte” in den Bereich des antiken Dramas generell zu integrieren, ist zu sagen, dass es offensichtlich bis ins 20. Jh. hinein keine Ansätze dazu gab, Partien aus Senecas Tragödien (Chorlieder etc.) zu vertonen, wozu es im Bereich der Schauspielmusiken zu griechischen Tragödien seit dem Ende des 16. Jh. gelegentlich kam. Obwohl gerade die Anlage seiner Stücke hätte anregend sein können, ging man bei den Bestrebungen, das antike Drama für die Bühne — nicht nur die Musikbühne — der Neuzeit wiederzuentdecken, lieber *ad fontes*, d.h. zu den attischen Tragikern zurück. Vielleicht hat man Seneca einfach als zu wenig ‘altertümlich’ empfunden.

E. Malaspina: L'assenza di Seneca dal panorama bibliografico della librettologia dipende anche dal fatto che purtroppo questi argomenti al confine tra discipline non trovano regolarmente posto nei rispettivi repertori bibliografici, come ho

potuto sperimentare con la *Bibliografia senecana del XX secolo*. Succede cioè che i contributi dei musicologi restano spesso ignoti ai filologi e viceversa. È dunque fondamentale che ad occuparsene siano persone in grado di muoversi con altrettanta disinvoltura nei due ambiti, come Herr Schubert ha dimostrato, non da oggi, di saper fare (mi piace qui, un po' sciovinisticamente, ricordare anche il nome del nostro Cesare Questa). Quanto a Metastasio, ricordo che egli si è ormai ritagliato un posto stabile nella storia della letteratura italiana come poeta *tout court* e non come librettista, a differenza per esempio di un Da Ponte. La ragione sta nel fatto che i testi di quest'ultimo si sono legati da subito in modo indissolubile ad una *Vertonung* ben precisa e di livello assoluto, mentre i drammi di Metastasio sono stati messi in musica infinite volte e spesso con forti modifiche, tanto che oggi la loro circolazione (ad esempio nella scuola e nell'editoria tascabile) è indipendente dal dato musicale.

Una domanda: perché la presenza di Seneca, almeno consapevole, è così scarsa nel dramma in musica, come Lei ha mostrato, mentre è così massiccia in quello di prosa? Dall' *Ecerinide* al teatro inglese (pur con tutta la dovuta cautela sull'esistenza o meno di un influsso diretto), dal dramma gesuitico al *grand Siècle* francese ed al nostro Alfieri il teatro europeo non è neppure pensabile senza Seneca!

W. Schubert: Sie sprechen da ein wichtiges Problem an und haben klar erkannt, dass es bei einer solchen Thematik — bei deren Erschließung ich im übrigen zunächst etwas hilflos war —, darauf ankommt, synergetische Effekte zu schaffen. Die interdisziplinäre Vernetzung der Literaturwissenschaften hat die Horizontverschmelzung mit dem literarischen Feld der Musikwissenschaft noch weitgehend vor sich. Für Ihren Hinweis auf Cesare Questa bin ich ebenso dankbar wie für die Präzisierung, was die literarische Stellung Metastasios betrifft, dessen Dramen in der Musikgeschichte zu wahren Palimpsesten geworden sind, wenn man etwa Mozarts

Libretto zu *La clemenza di Tito* mit Metastasios ursprünglichem Text vergleicht.

Was Ihre Frage betrifft, so kann ich nur nochmals auf das verweisen, was ich bereits Herrn Liebermann geantwortet habe. Es liegt wahrscheinlich zum großen Teil daran, dass eben das Musikdrama in der Geschichte der dramatischen Gattungen ein sehr junges Kind ist. Seine Entstehung war stark von der griechischen Antike (Schäfer- und sonstige Lyrik, Schauspielmusiken zu griechischen Dramen) bestimmt, während das Sprechtheaterschaffen der Zeit durchaus sowohl von der griechischen als auch von der lateinischen Dramenproduktion geprägt war. D.h. im Sprechtheater bestand eine Kontinuität zwischen Seneca und der zeitgenössischen Dramenproduktion, die für das Musiktheater keine Geltung hatte. Da nun die Bedingungen der Musik die Librettoform von sich aus prägten und sich damit auch ohne direkten Einfluss Senecas Analogien zu dessen Dramenform ergaben, wage ich den Umkehrschluss, dass *mutatis mutandis* Senecas spezifische Dramenelemente von der Musikpraxis seiner Zeit geprägt sind.

J. Dangel: Passionnante est cette histoire de la réception lyrique des 'héritiers' modernes du théâtre de Sénèque. Je serais tentée de dire que ces différentes 'musicalisations' ont été possibles parce qu'elles étaient des potentialités du texte même de Sénèque. En tous les cas, l'époque de Sénèque les contenait d'une manière évidente, si bien qu'elles peuvent tenir lieu de témoignages indirects. Je rappellerai quelques faits. L'époque néronienne est théâtrale. Néron joue et chante sur scène des rôles, féminins et masculins, dans les deux registres de voix. Les instruments se complexifient en effets variés et dans une recherche des tonalités et sons extrêmes. Le verbe *canere* cède la place à l'intensif *cantare*. De fait la musique n'est plus rythmique comme elle l'était du temps d'Aristoxène de Tarente. Quintilien le rappellera (*inst.* 1,10,31), même s'il s'agit là d'un topos déjà évoqué par Cicéron. Cette musique 'baroque' croise enfin la dérivation des mètres d'un Caesius Bassus néronien, si bien que

l'écriture métrique semble suivre en mimésis les multiples dérivations et errances de l'émotion et de l'affect. Aussi la réception des héritiers pourrait-elle être une forme de mise au jour d'implicites sénéquiens?

W. Schubert: Ich meine auch, dass das Umfeld der Musikpraxis zu Senecas Zeit für seine Art des Dichtens konstitutiv war. Vor allem, wenn man berücksichtigt, dass sich die senecanische Chorlyrik — bis auf die Ausnahme der wenigen polymetrischen Lieder, denen Herr Luque Moreno so eindringliche Aufmerksamkeit gewidmet hat — in ihrer formalen Schlichtheit und ihrer Tendenz zu Kurzversen fundamental von den Chorliedern der attischen Tragödie unterscheidet, glaube ich, dass dies einer Tendenz entspricht — die Seneca natürlich nicht aus dem Ärmel geschüttelt oder begründet haben muss —, auf Textmusikalisierung und zugleich -verständlichkeit Rücksicht zu nehmen. Wir haben in der Entwicklung des Librettos in der Operngeschichte ein ähnliches Phänomen vor uns, dass (auch syntaktisch) komplexe Verse zugunsten von schlichteren, längere Verse zugunsten von kürzeren aufgegeben werden, wenn man etwa die Entwicklung innerhalb der französischen Tragédie lyrique betrachtet. Des weiteren ist eine Tendenz zu ausgedehnt stichischem Gebrauch festzustellen, was zur Wiederholung metrischer Muster bei allen Lizenzen von Vers zu Vers führt, die eine einheitliche Rhythmisierung bzw. Skandierung begünstigt. Ich vermute, dass dies ein Zug der Zeit der Theaterszene in Senecas Umfeld war. Was die *actio* betrifft, so kommen sicher vor allem die affektischen Szenen Senecas einer Präsentation entgegen, die mit dem Einsatz aller — gestischen und klanglichen — Mittel arbeitet.

Was die Rezeption Senecas in der Musik der Neuzeit betrifft, so ist zu sagen, dass sich eben nur sehr, sehr wenige Komponisten mit dem senecanischen Wortlaut beschäftigt haben. Eigentlich kann man erst seit Gotters Melodram, das von Benda vertont wurde, von einer mehr als nur punktuellen Orientierung an senecanischem Wortlaut reden; doch hat man diesen Text sicherlich nicht als Seneca-Adaptation in philologischer Manier

verstanden, sondern als eigenständiges literarisches Werk. Eine Orientierung am senecanischen Wortlaut, die gleichsam auf eine moderne Mimesis des antiken poetisch-musikalischen Potentials hinausläuft, mag in Jan Nováks *Planctus Troadum* eher gegeben sein als in Iannis Xenakis' *Medea Senecae*. Aber für beide ist jeweils das eigene Kunstwollen verantwortlich, und wir sollten davon absehen, hierin eine Aktualisierung oder Nichtaktualisierung senecanischer Implikationen sehen.

M. Billerbeck: Dass Senecas Tragödien als direkte Vorlage von Opernlibretti kaum nachweisbar sind, ist in der Tat auffällig. Sind die Hauptfiguren zu extrem und zu eindimensional gezeichnet und daher für eine Oper, welche *wechselnden* Gefühlen Ausdruck geben will, unbrauchbar? Corneilles *Médée* mit den Doppelbeziehungen Jason / Médée / Créuse und Égée / Créuse / Médée war für den Bruder und Librettisten Thomas Corneille wohl eine dankbarere Vorlage als die römische *Medea*, obwohl, wie Sie aufzeigen, senecanische Elemente durchaus aufgenommen wurden (z.B. Zauberszene).

W. Schubert: In der Tat scheint es mir ein wichtiges Erbe der frühen Operngeschichte zu sein, dass wechselnde Gefühle eine entscheidende Rolle spielen, die ein entsprechendes Mehr an Personen nahelegen, als dies bei Seneca der Fall ist. Wenn wir etwa Monteverdis/Busenellos *L'incoronazione di Poppea* im Vergleich mit Senecas *Octavia* betrachten — wie gesagt einer der ganz wenigen Fälle, wo wir von einer Beeinflussung durch (Ps.-) Seneca ausgehen können —, finden wir dort nicht nur die zusätzliche Figur des Ottone, des abgeblitzten Liebhabers der Poppea, den Ottavia als Werkzeug verwenden will, Poppea zu beseitigen, sondern auch noch buffoneske Gestalten. Eine ähnliche Viererkonstellation gibt es im *Giasone* des Cavalli, wo zwei sonstige Randfiguren des Geschehens, Aigeus und Hypsipyle, zu Medea und Jason gleichwertigen Hauptpersonen werden. Eine andere Sache möchte ich noch zu bedenken geben: Senecas Texte sind dermaßen auf klangliche Phänomene bezogen,

dass man offensichtlich keinen Bedarf gesehen hat, dazu in der Seneca-Rezeption der Neuzeit noch etwas hinzuzutun, zumindest bis in die Zeit, in der Komponisten ohnehin viel stärker auf antike Originaltexte zurückgegriffen haben als zuvor. Was jedoch als Tendenz festzustellen ist, ist die Wiederentdeckung Senecas als Vorbild für neuzeitliche Adaptationen beispielsweise des Medea-Stoffes für die Musikbühne, wo auf Grund der Entwicklung bestimmter Eigentümlichkeiten des Opernlibrettos prägnante Kürze gefragt war. Dies lassen die Libretti von Gotter und Hoffman erkennen, ebenso die *Medea*-Opern von Pacini und Mayr, auf die Sie und Herr Hine mich aufmerksam gemacht haben. Was den Einfluss senecanischer Szenen betrifft, so meine ich glaubhaft gemacht zu haben, dass die von Cavalli verwendete Beschwörungsszene direkt durch Seneca angeregt ist. Alles in allem muss man sich jedoch damit bescheiden, dass es keine Seneca-Rezeption in dem Sinne gibt, dass etwa ein integrales Drama zur Basis einer Komposition wurde.

E. Malaspina: Eppure, quanto al problema posto da Margarethe Billerbeck, bisogna ricordare che tragediografi, commediografi e librettisti si sentivano assai liberi di modificare, anche in modo radicale, il *plot* mitologico tradizionale. Si pensi, ad esempio, alla ‘moralizzazione’ del *tabu* dell’incesto nelle varie *Fedre* sulle scene francesi del Seicento: va nei dettagli G. Garbarino, “La *Fedra* di Seneca e alcune tragedie francesi del Seicento”, in *QCTC* 10 (1992), 277-89.

W. Schubert: Das ist richtig, gilt aber generell für Mythenadaptationen.

H. Hine: Can I add to what E. Malaspina has just said, that, rather as the incest theme is played down in modern versions of the Phaedra myth, so in some operatic versions of Medea (for example, Charpentier’s), the murder of the children is given much less prominence than the death of Creusa — murdering your rival is fine, but murdering your children is quite another matter!

W. Schubert: Immerhin wird der Kindermord auch in den Opern nicht eliminiert oder durch etwas anderes substituiert; aber es ist richtig, dass die Creusa-Gestalt in der Oper — allerdings auch im Sprechtheater — seit den Brüdern Corneille stärkeres Profil gewinnt und ihr Tod (oft auch der ihres Vaters) plastischer realisiert wird als der Kindermord. Dass man nichtsdestoweniger im Sprechtheater im Hinblick auf den Kindermord vielleicht mehr 'Mut' hatte als im Musiktheater, könnte auch daran liegen, dass der Autor eines Sprechdramas nicht unbedingt mit einer Aufführung seines Werkes rechnen konnte, während Texte zu Musikdramen zumeist anlassgebunden entstanden.

H. Hine: You show very clearly how in *L'Incoronazione di Poppea* there is tension between favourable and critical views of Seneca. That this reflects contemporary debate about Seneca is suggested by the early versions that contain additional material that seems designed to enhance the nobility of Seneca's death scene: there are further lines spoken by Seneca to his friends, and then a chorus of personified Virtues appears (see T. Carter, *Monteverdi's Musical Theatre* [New Haven/London 2002], 288-9).

W. Schubert: Herzlichen Dank für den Hinweis; ich nehme mit Freude zur Kenntnis, dass ich mit meinen Interessen hier in diesem Kreise nicht allein bin!

H. Hine: Can I add to Frau Billerbeck's observations, that the later the opera, the more complicated the questions of sources and influences become. In section 4 you give two striking examples of how Hoffman's libretto for Cherubini's opera is closer to Seneca than to Pierre Corneille. However, I believe that at least a dozen Medea operas had been written by the time that Hoffman's libretto appeared, so one needs to ask which, if any, of these earlier operas they knew, and whether the apparently Seneca material also appears in any of these earlier works; if so, the question obviously arises whether the Senecan influence is direct or indirect.

W. Schubert: Ich glaube, direkter und indirekter Einfluss mischen sich in der Tat. Die Arbeit von S. Trentin ist hierzu erhellend. Aber ich glaube, es ist nicht notwendig, ein Stemma der wörtlichen Seneca-Abhängigkeiten zu erstellen; es lässt sich die Tendenz erkennen, dass Senecas Texte nicht als Ganzes adaptiert wurden, sondern dann, wenn sie neben den aktuelleren Versionen seiner 'Plots' ins Blickfeld rückten, komplementär herangezogen und vor allem nach poetisch-griffigen Formulierungen durchsucht wurden — ein Schicksal, das Seneca ja auch heute noch erfährt, wenn man etwa die Beliebtheit von Anthologien wie "Seneca für Manager" bedenkt.

H. Hine: Finally, can I ask for information on one point? With regard to the possible role of music in ancient performances of Seneca's plays, and its possible relevance to the development of opera, it is important to ask what people thought at the time, which may differ from what we think today. Early musical theorists were very interested in the role of music in the original performance of Greek tragedy, but did Seneca ever feature in their discussions?

W. Schubert: Soweit ich das beurteilen kann, spielt Seneca hierin keine Rolle. Herr Luque Moreno kann sicher bestätigen, dass sich vor ihm selbst niemand umfassend mit dem Thema "Seneca musicus" auch im Hinblick auf Musiktheorie beschäftigt hat.

J. Luque Moreno: Quisiera añadir además una pequeña observación marginal: el término *instrumentum* es bastante dudoso (cf. "Seneca musicus", 81ss.) que se usara en época de Séneca con su sentido moderno; ello supondría que *organum* ya significaba entonces 'órgano', no 'instrumento'.

W. Schubert: Es kommt darauf an, wann man diese Bedeutungserweiterung oder -modifikation von *organum/organa* ansetzt. Sie meinen in Ihrem Aufsatz, dass die Bedeutung von

organum im Sinne von Orgel erst seit Augustinus belegt ist, aber es spricht vieles dafür, schon bei Vitruv diese Bedeutung anzunehmen, der von *lingulae... organorum* spricht (10,8,4) und sich dabei auf die Wasserorgel bezieht; ferner ist bei Suet. *Nero* 41,2 bereits von *organa hydraulica* die Rede. Ich halte *instrumenta* bei Seneca für einen Überbegriff für *tibiae*, *organa* und *chordae* und glaube nicht, dass Seneca zwischen die konkreten musikalischen termini technici *tibiae* und *chordae* dann ein vages *organa* im Sinne von "diverse Instrumente" plazierte hat. Deshalb würde ich weiterhin der Meinung Hickmanns folgen.

E.A. Schmidt: Auch ich habe den Eindruck, dass Senecas Dramen im 16. und 17. Jh. mehr gelesen als gespielt wurden — wenn man von den Schul- und Universitätsaufführungen, an den Collèges in Frankreich, den Colleges in England absieht. Die von Thomas Newton 1581 herausgebrachten Übersetzungen aller zehn Stücke des senecanischen Dramencorpus stammen von Autoren, die alle in Oxford oder Cambridge studiert haben und Seneca also auch aus Aufführungen kennen. Diese Aufführungen waren lateinisch. Es lässt sich wohl nicht nachweisen oder auch nur vermuten, dass die Übersetzungen im englischen Fourteener für die Bühne gedacht waren und das Repertoire der öffentlichen Theater erweitern sollten; eher war wohl der Leser im Blick.

Angesichts Ihres methodischen Ansatzes, Senecarezeption im moralischen und psychologischen Gehalt, in der Struktur und in Bauformen bzw. typischen Szenen (wie Zauberszene, Geister- und Totenbeschwörung) aufzuspüren, frage ich, ob nicht auch der Auftritt einer Allegorie, wie in Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*, senecanischer Anregung zu verdanken ist, so wie etwa *Revenge* in *The Spanish Tragedy* von Thomas Kyd.

W. Schubert: Wir müssen zunächst im Auge behalten, dass Aufführungen antiker Dramen in der Neuzeit ein vergleichsweise spätes Phänomen sind und sich offensichtlich nicht allzu großer Popularität erfreut haben. Das heißt aber natürlich nicht,

wie Sie richtig sehen, dass man die antiken Dramen nicht gekannt hätte. Nur spielten sie keine Rolle im öffentlichen Theaterleben. Schule und Kollegien kümmerten sich darum, genauso wie auch heute der Output an Inszenierungen antiker Dramen an Schule und Universität denjenigen an 'öffentlichen' Bühnen übertreffen dürfte. Aber gerade das könnte zur Folge gehabt haben, dass die Wirkung Senecas für die eigene literarische Produktion bei denjenigen, die Seneca selbst einmal gespielt oder im Schultheater gesehen haben, nachhaltiger war als bei denen, die Seneca nur aus ihrer Lektüre kannten.

Was die Frage nach Allegorien bzw. Göttererscheinungen in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* betrifft, so ist es sicherlich möglich, hierin einen Einfluss Senecas zu sehen; vielleicht hat die *Octavia* mit ihrer Erscheinung der Agrippina sogar ganz konkret dazu angeregt, überweltliche Phänomene mit einzubeziehen. Aber das ist sicherlich nicht der Hauptgrund. Wir müssen bedenken, dass die frühe Oper von ihren Sujets her einerseits sehr stark auch von nichtdramatischen (antiken, aber auch neuzeitlichen) Textvorbildern, andererseits von nichtantiken dramatischen Textvorbildern geprägt ist. Nichtdramatisch-antike Vorbilder bietet der Bereich der Hirtendichtung und des Epos, in welchem das Wirken und das Auftreten von Göttern kennzeichnend ist. Nichtantik-dramatische Textvorbilder sind die geistlichen Spiele des Mittelalters und der Renaissance. Dazu kommt, dass allegorische Spiele oder Szenen offensichtlich grundsätzlich sehr beliebt waren. Die drei großen erhaltenen Monteverdi-Opern, um nur von ihnen zu reden, weisen allesamt Prologe auf, in denen Personifikationen abstrakter Begriffe, z.T. zusammen mit Gottheiten, auf die Bühne gebracht werden: Musica in *L'Orfeo*, L'Umana Fragilità, Tempo, Fortuna und Amore in *Il ritorno d'Ulisse in patria* und schließlich Fortuna, Virtù und Amore in *L'incoronazione di Poppea*. Dies alles lässt ein Zusammenwirken unterschiedlicher Traditionsstränge erkennen, von denen derjenige der Mysterienspiele seit dem Mittelalter und der *Sacre Rappresentazioni* seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts sicherlich höher zu veranschlagen ist als unmittelbare Anregungen aus senecanischen bzw. ps.-senecanischen Dramen.

INDEX

A. SENECA

FABULAE

- Ag.*: 80, 222, 235, 237, 243, 253,
300, 329, 351, 361, 384.
6-21: 345.
10: 278.
13 sq.: 145.
28-36: 323.
39-43: 323.
45 sq.: 323.
48: 323.
48-52: 323.
50: 324.
53-56: 332.
57: 84.
57-76: 235.
57-107: 285, 288, 289.
70: 270.
108: 324.
113: 291.
120 sq.: 333.
138: 291.
176-335: 285.
226-238: 323.
253-255: 324.
271: 276.
271 sq.: 286.
273: 145.
288: 291.
310-387: 117.
428: 136.
548: 136.
586-588: 324.
589-604: 98.
589-610: 284.
593 sq.: 284.
609: 284.
621-624: 95.
627-636: 99.
637-642: 100.
637-658: 243.
649-658: 100.
664-677: 97.
665 sq.: 115.
691: 114, 115.
752-754: 332.
765-768: 145.
782-807: 324.
819: 145.
848 sq.: 223.
867-909: 324.
873: 324.
898: 145.
901-903: 93.
908 sq.: 333.
947-950: 93.
971: 333.
994 sq.: 274.
1011 sq.: 92.
1012: 333.
Herc.f.: 80, 177, 200, 235, 237, 263,
300, 301, 318, 319, 321, 322,
327, 328, 333, 335, 361, 383.
5: 238.
35: 238.
42: 238.
46-63: 358.

47-63: 328.
 54: 238.
 76 sq.: 238.
 83: 123, 239.
 86 sqq.: 329.
 100 sqq.: 329.
 110 sqq.: 329.
 123 sq.: 332.
 125 sqq.: 332.
 125-140: 235.
 142: 84.
 146 sqq.: 143.
 161 sq.: 283.
 164-177: 282.
 166: 126, 127.
 220: 146.
 251-258: 273.
 272: 278, 286.
 325-328: 286.
 329: 278.
 341-344: 273, 277.
 353: 274.
 384 sq.: 286.
 390: 127.
 397-413: 274.
 400 sq.: 273.
 403-405: 274.
 405: 273.
 410 sq.: 286.
 489: 276, 286.
 502-504: 286.
 508: 127.
 520 sqq.: 358.
 520-523: 328.
 524-528: 275, 286, 288.
 524-557: 235.
 592: 124.
 592 sqq.: 329.
 613-624: 125.
 650 sqq.: 329.
 655-659: 277.
 703: 146.
 738-747: 274, 286, 288, 290.

745: 275.
 813-827: 328, 329.
 823: 146.
 918 sq.: 362.
 920-924: 363.
 936: 278.
 1123: 278.
 1237-1239: 277.
 1240: 291.
 1255: 278.

Med.: 235, 238, 300, 335, 363, 381,
 383, 384, 386, 389, 398.
 1 sq.: 401.
 1-18: 327.
 8: 159.
 16: 347.
 17 sq.: 159.
 19: 135, 159.
 19-26: 362.
 20: 159.
 20-23: 401.
 22a, 23a: 136, 143, 144, 326.
 22 sq.: 159.
 23-26: 326.
 25 sq.: 386.
 26: 159.
 27-36: 348.
 29: 128, 159.
 31: 159.
 35: 347.
 35 sq.: 143, 147, 159, 160.
 36: 132.
 37: 347.
 40: 147, 150, 160.
 43: 147, 160.
 45: 347.
 46-49: 160.
 52: 160.
 53: 347.
 53 sq.: 326.
 55: 160, 347, 386.
 56: 84, 160, 348.

- 59 sq.: 147, 160.
 62: 160.
 65: 147, 160.
 66: 160.
 67 sq.: 334.
 71–74: 334.
 75–81: 160.
 78: 144, 160.
 80: 160.
 82: 147.
 82–92: 160.
 83: 160.
 86 sq.: 147.
 91: 144.
 93–115: 161.
 98: 145.
 102: 147.
 105: 408.
 109: 147.
 110 sq.: 408.
 110–112: 334.
 111–113: 147.
 113 sq.: 334.
 115: 135.
 116: 348.
 136: 145.
 139: 128.
 142: 145.
 152: 132.
 158–172: 404.
 171: 135.
 172: 126, 127, 128.
 188–300: 278, 279.
 195: 147, 148.
 196: 275, 278.
 201: 128.
 217–222: 278, 288.
 222–225: 278.
 237–243: 147.
 238: 291.
 242 sq.: 150, 152.
 265: 125.
 287: 278, 288.
 290: 404.
 293: 404.
 295: 334.
 297–299: 334.
 301–328: 235.
 301–336: 408.
 305 sq.: 147, 148.
 307 sq.: 143, 144, 147.
 322: 128.
 329–334: 143, 144.
 334 sq.: 292.
 339–379: 408.
 342 sq.: 144.
 345: 131.
 348 sq.: 148.
 358: 144.
 364: 144.
 371: 144.
 373 sq.: 148.
 374–379: 408.
 382–396: 343.
 385: 144.
 387–390: 71.
 390: 144.
 395: 144.
 399 sq.: 334.
 420–424: 334.
 422–425: 408.
 423: 404.
 428: 148.
 451–454: 144.
 458: 165.
 466–468: 148.
 467: 148, 149, 150.
 468: 144, 148, 149, 150.
 471: 148.
 475: 135.
 477: 143, 144, 148, 150, 151,
 165.
 483–489: 148.
 485: 135.
 487: 165.
 488: 128, 144, 291.

512: 148, 149, 151.
 513: 128.
 515: 132.
 516–520: 148.
 527: 128.
 529: 278.
 549 sq.: 362.
 549–555: 129.
 568–575: 403.
 579–615: 235.
 622–624: 146, 148.
 631: 133.
 649: 144.
 651: 133.
 652–669: 146, 148.
 657: 131, 148.
 658 sq.: 143, 144.
 659: 131, 148.
 660: 145.
 661: 131, 144.
 662 sq.: 148.
 663: 133.
 666: 150, 151, 152.
 666 sq.: 148.
 667: 149, 152.
 668 sq.: 408.
 670–842: 353.
 677: 135.
 692: 133.
 697: 148.
 710: 144, 145, 148.
 711: 128, 145.
 728–730: 144.
 737: 128.
 740–746: 401.
 746: 143, 144, 148, 151, 163.
 747: 133.
 749: 334.
 768 sq.: 144, 148, 151, 152.
 771: 240.
 773: 128.
 775 sq.: 132.
 820 sq.: 144.

828: 144.
 844: 135.
 849–878: 240.
 879–890: 80.
 883: 166.
 885 sq.: 133.
 886: 164, 166.
 888: 166.
 897: 135.
 900: 291.
 920 sq.: 401.
 930: 128.
 952: 133.
 957: 326.
 980: 132.
 1012 sq.: 148, 149.
 1015: 144.
 1016 sq.: 334.
 1026: 136, 146, 148, 149.
Oed.: 204, 222, 235, 236, 237, 243,
 253, 293, 294, 300, 362, 384.
 1–5: 332, 346.
 6: 289.
 6–11: 288, 291.
 12–109: 280.
 32–34: 325.
 34: 347.
 36: 325.
 37–51: 346.
 75: 347.
 78–81: 326.
 80–82: 335.
 82–86: 289.
 110: 84.
 131 sq.: 411.
 154–179: 235.
 178–180: 146.
 241: 278.
 280: 165.
 281: 270.
 294: 280.
 299 sq.: 340.

- 401: 82.
 402: 82.
 403 sqq.: 250.
 403–508: 80, 112–113, 117.
 405–508: 260, 261.
 405 sq.: 109.
 432–444: 243.
 436: 82.
 439 sq.: 151.
 445 sq.: 82.
 449–466b: 235.
 459–467: 82.
 471: 82.
 511–529: 280, 281.
 634: 278.
 668–708: 281, 291.
 687: 276, 292.
 688: 292.
 691: 292.
 692: 292.
 703 sq.: 274, 277.
 705: 278.
 711: 223.
 738–763: 243.
 882–891: 284.
 882–914: 223.
 915–979: 79.
 1051: 326.
 1054 sq.: 326.
 1058: 326.
- Phaedr.*: 177 sqq., 200, 243, 300,
 324, 327, 335, 357, 361, 384.
 1–84: 380.
 13: 145.
 54–84: 182.
 85–134: 235.
 97: 291.
 98: 178.
 130–135: 199.
 132 sq.: 197.
 132–135: 179, 199.
 136 sq.: 279, 308.
- 136–141: 146.
 138 sq.: 290.
 141: 291.
 145–164: 179.
 155 sq.: 191.
 164: 179.
 195–203: 179.
 201: 125.
 204–217: 279, 308.
 209–213: 283.
 216 sq.: 280.
 226–240: 179.
 232: 197.
 236–239: 84.
 239 sq.: 197.
 250: 291.
 251–254: 85.
 274–357: 182.
 325–357: 235.
 356 sq.: 197.
 360–383: 71.
 360–403: 352.
 384: 352, 353.
 384–386: 86.
 398: 146.
 401: 126.
 403: 352.
 404 sq.: 352.
 406–423: 181.
 423–425: 345.
 424 sq.: 365.
 424 sqq.: 325.
 425: 364.
 425 sq.: 181.
 428: 292.
 428–430: 290, 291.
 431 sqq.: 197.
 435–482: 179, 184.
 439: 146.
 481: 283.
 483–558: 283.
 483–564: 183, 196.
 544–565: 196.

563 sq.: 197.
 566-573: 184, 195, 197.
 567: 196, 197, 198, 218, 219.
 568: 218.
 573: 197.
 574-577: 197.
 578 sq.: 197.
 583: 86.
 583 sqq.: 197.
 595: 291.
 599 sqq.: 364.
 605: 145, 167, 240, 337, 338.
 606: 168.
 608: 197.
 630-633: 197.
 646-647: 88.
 646-671: 73.
 666-671: 87.
 670: 332.
 671-684: 181, 184.
 688: 146.
 697: 197.
 718: 114, 115, 346.
 761-763: 235.
 785-815: 235.
 804b-806: 146.
 821-823: 181.
 864-902: 114, 115.
 881: 126, 127.
 890 sq.: 284.
 894-897: 74.
 909-914: 197.
 914: 291.
 917-919: 191, 195.
 928: 195.
 938 sq.: 195.
 943 sq.: 195.
 959-990: 336.
 978-988: 288.
 991-1121: 79.
 1054 sqq.: 198.
 1123-1140: 283, 284.
 1128: 284.

1128-1140: 289.
 1139: 284.
 1140: 146.
 1154: 114.
 1159 sqq.: 113.
 1169: 126, 127.
 1201-1242: 181.
 1242 sq.: 181.

Phoen.: 235, 236, 279, 300, 362,
 383.
 34: 278.
 39 sq.: 238.
 49 sq.: 238.
 100: 151.
 104 sq.: 280.
 111 sq.: 146.
 117: 146.
 125b-129a: 146.
 178b-180a: 146.
 203-205: 277.
 288-294: 277.
 301: 291.
 319: 167, 240.
 373: 164.
 425: 278.
 443-664: 277, 278, 280.
 451-454: 277.
 456: 125.
 648: 126, 127.
 654: 274.
 655: 288.
 660: 275.
 664: 274.

Thy.: 200, 205, 206, 235, 236, 263,
 300, 301, 318, 321, 322, 323,
 327, 328, 329, 330, 361, 384.
 12 sq.: 151.
 23 sqq.: 329.
 27: 291.
 97-100: 338.
 100: 146, 167, 240.

- 100–105: 337.
 120 sq.: 332.
 176–335: 282, 292.
 192: 290.
 214 sq.: 277.
 215–217: 275.
 247 sq.: 274.
 271–273: 290.
 291: 146.
 295: 287.
 314: 278.
 336–403: 283, 284.
 344–390: 213, 214, 217.
 391–403: 214, 215.
 412–420: 280.
 440–470: 282, 288, 290, 292.
 440–545: 285.
 447–449: 274.
 470: 274.
 524 sqq.: 235.
 546–579: 235.
 546–622: 336.
 623–788: 79.
 636–638: 333.
 726: 278.
 789–812b: 235.
 885–919: 290.
 891: 291.
 901 sq.: 352, 363.
 908: 352.
 908 sqq.: 363.
 920–924: 363.
 962: 287.
 1084: 132.
- Tro.*: 177, 235, 236, 243, 276, 279,
 300, 318, 327, 341, 362, 383,
 409.
 1–6: 271, 279, 286, 288, 289,
 310.
 1–7: 408.
 14–21: 408.
 15 sq.: 349.
- 15 sqq.: 348.
 16–21: 328.
 27: 238.
 31: 349.
 32 sq.: 349.
 40: 328.
 41–48: 408.
 46: 278.
 54–56: 328.
 56–58: 408.
 63–65: 96.
 63–132: 408.
 67: 84.
 67–82: 96.
 67–89: 235.
 71 sq.: 289.
 77–79: 289.
 83–97: 96.
 87–89: 289.
 98–115: 96.
 100: 132.
 116–164: 96.
 136–146: 408.
 149–163: 408.
 164 sq.: 79.
 168–202: 79.
 169 sqq.: 332.
 244 sq.: 330.
 250–285: 287, 288.
 250–352: 275, 276.
 253 sq.: 275.
 255 sq.: 330.
 271–273: 276.
 312: 278.
 327–330: 276.
 329 sq.: 270.
 330: 330.
 334: 291.
 337 sq.: 340.
 349–351: 275.
 351 sq.: 339, 340.
 353 sqq.: 339.
 360: 276.

- 360-365: 330.
 483 sqq.: 349.
 526: 164.
 565: 278.
 573: 151.
 587: 146, 151.
 622: 349.
 777-779: 294.
 814-860: 40.
 817: 126, 127.
 855: 278.
 889: 328.
 893-895: 349.
 895-924: 276.
 945-948: 104.
 945-954: 342.
 955-968: 104.
 985: 278.
 1009-1055: 336.
 1013: 146.
 1056-1179: 79.
 1068: 349.
 1076: 349.
 1085 sq.: 351.
 1086: 349.
 1086 sq.: 350.
 1103: 167, 240, 338.
 1104 sqq.: 337.
 1144: 125.
 1149: 132.
 1153: 146.
- FABULAE SPURIAE
- Herc.O.*: 243, 269, 384.
 1-50: 235.
 173-195: 235.
 345 sq.: 149.
 361: 270.
 874: 278.
 1305: 270.
 1518-1546: 235.
- 1716: 151.
 1724: 151.
 1944-1946: 246.
 1944-1962: 235.
- Octavia*: 215, 236, 237, 238, 243,
 269, 371, 384, 393, 396, 397,
 406, 415, 420, 425.
 1-33: 235.
 34-56: 235.
 100-124: 235.
 299: 178.
 381: 215.
 391: 124.
 442: 270.
 563: 215.
 768 sq.: 165.
 835: 270.
 859: 125.
- DIALOGI
- de providentia* (I): 297.
de constantia sapientis (II): 297, 379.
de ira (III-V): 375, 377.
 1,21,1: 285.
 2, 2: 58.
 2,3,4 sq.: 88.
 2,4,1: 88.
 2,5,5: 278.
 3,41,3: 115.
- consolatio ad Marciam* (VI): 297.
 9,1: 287.
 19,4: 20.
- de vita beata* (VII): 297.
 26,6: 202.
- de otio* (VIII)
 3,5: 292, 297.
- de tranquillitate animi* (IX)
 11,1: 287, 297.
 11,6: 287.
- de brevitae vitae* (X): 297.

- 1,1: 408.
 12,4: 369.
 16,5: 202.
consolatio ad Polybium (XI): 296,
 297, 379.
 11,1: 287.
consolatio ad Helviam (XII)
 5,3: 287.
- VARIA
- apocolocyntosis*: 262.
de beneficiis
 2,20,2: 297.
 4,6,5: 411.
de clementia: XV, XVI, 166, 215,
 268, 269, 279, 297, 299, 301,
 311, 318, 320, 379.
 1,1,1: 298.
 1,1,2: 274.
 1,1,3: 273, 274.
 1,1,4: 273.
 1,1,5: 274.
 1,2,1: 274.
 1,3,4-4,3: 277.
 1,5,1: 274.
 1,8,2: 298.
 1,8,3: 298.
 1,8,6: 275.
 1,8,7: 277.
 1,11,2: 274.
 1,11,4: 275, 298.
 1,12,2: 274.
 1,12,4: 275, 277.
 1,13: 275.
 1,13,4: 274, 298.
 1,15,7: 274.
 1,18,2: 274.
 1,18,3: 277.
 1,19,6: 277.
 1,19,8: 277.
 1,20 sq.: 275.
- 1,21,1: 298.
 1,21,2 sq.: 276.
 1,25,1: 274.
 2,1,1: 298.
 2,1,3: 274.
 2,2,2: 298.
 2,2,3: 93.
 2,6,3: 278.
 3,11,1: 93.
 3,23,1 sq.: 93.
- epistulae*
- 6,5: 7.
 7: 33, 58.
 7,4: 88.
 9,11: 88.
 14,17: 408.
 16,8: 285.
 26,10: 290.
 40,11: 189.
 59,3: 190.
 63,14 sq.: 287.
 66,2: 190.
 68,2: 297.
 76,34: 287.
 78,29: 287.
 84: 104, 105, 110, 116, 117.
 85,9: 199.
 87,14: 369.
 88: 58.
 88,3: 231.
 88,4 sq.: 175.
 91,3-15: 287.
 94,28: 231.
 95,30: 91.
 97,13: 179.
 99,32: 287.
 107,4: 287.
 108: 58.
 108,24-29: 190.
 108,24-34: 189.
 114,9: 285.
 115: 58.
 115,12-15: 202.

122,8: 285.

166,3: 199.

fragmenta

67 Haase: 196.

naturales quaestiones: 311.

2,37: 207.

B. AUCTORES ANTIQUIORES

Accius: XII, 64, 66, 73, 84, 89, 312.

Agamemno: 70.

Atreus: 69, 115, 313.

Clytaemnestra: 69.

Philoct. frg. 525–536 R.: 117.

Aeschylus: 69, 84.

Ag.: 69, 70, 91, 334.

541: 78.

750 sqq.: 23.

Choeph.: 334.

Myrmidones: 78.

Apollonius Rhodius: 73.

Aristophanes

nub. 1153 sq.: 66.

ran. 1043: 65.

Aristophanes Byzantius: 230.

Aristoteles: 109, 212, 308.

po.: 413.

5, 1449 b 10: 270.

5, 1449 b 12 sq.: 333.

6, 1450 a 16 sq.: 51.

8–11, 1451 a – 1452 b: 63.

9, 1451 b 33–35: 119.

10, 1452 a 12–21: 74.

10–11, 1452 a 12–29: 119.

12, 1452 a: 66.

14, 1453 b: 66, 67.

14, 1453 b 22 – 1454 a 15: 119.

18, 1456 a 10–20: 64.

18, 1456 a 29–32: 81.

25, 1460 b 33: 66.

26, 1462 b 1–3: 333.

schol. ad *EN* 3,13, 1118 b 8:

180.

Aristoxenus Tarentinus: 418.

Bassus, Caesius: XV, 94, 224, 229,
418.

Boethius, *cons.*: 106, 264.

Bucolica Einsidlensia: 299.

Callimachus: 264.

Calpurnius Siculus, T.: 299.

Cassius Dio: 393.

58,24,3: 293.

58,28,3–5: 315.

63,28,5: 293.

Catullus: 238.

29: 235.

64: XII, 75, 235, 344.

Chrysippus: 58, 188, 317.

Cicero, Marcus Tullius: 118, 189,
236, 237, 238, 308, 418.

Cael. 18: 315.

carm. frg. ex Soph. 34: 235.

carm. frg. 35: 235.

de orat. 3,184: 234.

fn. 2,94: 115.

leg.: 213.

nat.deor.

2,45: 203.

2,133: 203.

orat.

180: 234.

183: 233.

198: 234.

Phil. 1,36: 293.

rep. 1,54–64: 317.

Sest. 122: 293.

Tusc.

- 2,11: 231.
 2,20: 235.
 2,20–22: 218.
 2,55: 115.
 3,29: 287.
 3,31: 287.
 3,44 sq.: 102.
 3,71: 235.
 5,94: 179, 180.
 Claudianus: 29.
 Columella
 2,2,4: 190.
 2,8,1: 190.
 Curiatius Maternus: 314.

 Demetrius Phalereus, *eloc.* 148: 83.
 Diogenes Laertius, 10,118: 179, 180.

 Ennius: XII, 68, 73, 109.
 Iphigenia frag. 99: 110, 111.
 Epictetus: 188.
 Epicurus
 epist. 3,130: 408.
 sent. 17,34 sq.: 179.
 sent. Vat. 7: 179.
 51: 180.
 Euripides: 29, 69, 73, 102, 119,
 275, 376, 381, 382, 384, 392,
 402.
 Alc.: 384.
 Andr. 87–93: 102.
 Bacch.: 119, 384.
 Hec.: 69, 78, 323, 384.
 Heracl.: 334.
 Hipp. (I): 65, 73, 74, 76, 83.
 Hipp. (II): 66, 73, 76, 83, 85,
 384.
 21–28: 67.
 47–50: 67.
 601–608: 67.
 616–668: 196.
 855–880: 67.
 Ion: 384.
 Med.: 70, 119.
 Phoen.: 334.
 Thyestes: 69.
 Tro.: 69, 70, 79, 384.
 710–717: 78.

 Gellius, Aulus: 163.

 Heliodorus: 229.
 Hephaestio: 228, 229.
 Herodotus: 196.
 Hesiodus: 313.
 op. 47–105: 196.
 Homerus: 111, 119, 163, 175, 176.
 Il.: 333.
 1,320–347: 78.
 Od. 11,321–327: 65.
 Horatius: 39, 93, 96, 109, 110, 135,
 212, 221, 227, 228, 233, 238,
 247, 248, 249, 252, 253, 264,
 265, 388, 414.
 ars
 25: 195, 413.
 101: 58.
 120–124: 71.
 189 sq.: 333.
 192: 341.
 194 sq.: 81.
 333: 57.
 359: 163.
 carm.: 110.
 1,15,16: 223.
 1,22: 416.
 1,33,2–9: 75.
 2,19: 81.
 3,3,13–15: 81.
 3,4: 81.
 carm. saec.: 93, 117.
 epist.
 2,1,165: 14.
 2,1,189 sqq.: 334.
 epod.: 235.
 sat. 1,3,107 sq.: 196.

- Iuvenalis, 1,4–6: 334.
- Livius, Titus
7,2,8: 361.
27,37,7 sqq.: 116.
- Livius Andronicus: 109, 117, 312, 361.
Aegisthus: 69.
- Ps. -Longinus, *de subl.*: 108.
8,2: 110, 111.
9,2: 103.
12,4 sq.: 103, 111.
15,2: 103.
44: 103, 111.
- Lucanus: 108, 113, 119, 120, 312.
8,610–662: 367.
9,133–140: 367.
9,204 sq.: 367.
9,217: 367.
9,264 sq.: 367.
9,300 sq.: 367.
9,379 sqq.: 367.
- Lucilius: 64.
frg. 338–340 M.: 64.
frg. 341–347 M.: 64.
frg. 587 M.: 92.
frg. 597 sq. M.: 92.
frg. 601 M.: 92.
- Lucretius: 216.
1,10–20: 183.
1,31–40: 182.
1,80–101: 182.
3,1014–1022: 179.
4,1046: 178.
4,1068–1072: 179, 199.
4,1149–1154: 179.
4,1233–1238: 179.
4,1278 sq.: 179.
5,925 sq.: 214.
5,925 sqq.: 183.
5,925–1457: 213.
5,937–944: 183.
5,945–952: 183.
5,953–957: 183.
5,957 sq.: 214.
5,962–965: 183.
5,964: 214.
5,966–969: 183.
5,982–997: 214.
5,988–1010: 183.
5,999 sq.: 183.
5,1007–1010: 214.
5,1014: 214.
5,1113–1116: 183.
5,1151–1160: 179.
5,1222–1225: 179.
6,1237: 411.
- Naevius: 109.
- Ovidius: XII, 29, 49, 74, 117, 118, 119, 120, 135, 198, 274, 387, 388.
am. 3,1,7 sqq.: 75.
epist.
4: 76.
4,88–104: 75.
12: 73.
Medea: 39.
met.: 400.
7,14: 73.
7,582–691: 81.
15,492–529: 76.
rem.: 85.
79–106: 199.
trist. 1,1,61 sq.: 56.
- Pacuvius
Chryses (?) frg. 10 d'Anna: 110, 111.
Teucer: 79.
PMich. 6222: 65.
POxy. 220: 227, 229.
- Persius: 225.
3,36: 178.
- Petronius: 221, 236, 237.

- 89: 235.
 Phaedrus: 221, 236, 238.
 1 *prol.* 1 sq.: 235.
 Philodemus Gadareus: 313.
 Philoxenus Alexandrinus, grammaticus: 229.
 Pindarus: 80.
 Plato: 110, 181.
 Phaedr. 264 c-d: 95.
 Tim. 50 e 7: 94.
 Plautus: 163, 236, 237, 238, 407, 413.
 Amph.
 1-49: 235.
 60 sq.: 308.
 Plutarchus
 Quomodo adulescens poetas audire debeat: 188.
 Pollio, C. Asinius: 198.
 Pomponius Secundus, P.: 39, 198.
 Propertius: 76.
 3,17: 81.
 Prudentius: 236, 237, 238, 264.
 perist. 10: 235.
 psych.: 357.
 Publilius Syrus, frg. 250 Ribbeck: 231.
 Quintilianus, *inst.*
 1,5,61: 315.
 1,10,31: 418.
 8,6,53: 315.
 9,4,6: 95.
 10,1,129: 7.
 10,1,130: 261.
 Sappho: 83.
 Scaevus Memor: 246.
 Seneca rhetor: 77.
 contr. 5,5,2: 285.
 Servius *auct. Aen.* 4,696: 207.
 Sophocles: 69, 118, 262, 359, 376, 392, 413.
 Aiax: 69.
 Ant. 1039-1041: 286.
 Oed. Col.: 334.
 Oed. Tyrannus: 207, 333, 373.
 283 sqq.: 339.
 380-384: 289.
 383 sq.: 280.
 583-600: 291.
 596-598: 292.
 Peleus: 66.
 Phaedra, frg. 686 sq. Pearson: 66.
 Phtioridae: 66.
 Polyxena: 79.
 Teucer: 79.
 Trach.: 334.
 1046-1102: 218.
 1081-1089: 218.
 Statius: 109.
 Ach. 1,878-885: 366.
Stoicorum veterum fragmenta (SVF)
 I 259-271: 317.
 II 1041: 203.
 II 1131: 203.
 II 1162: 203.
 III 122: 292.
 III 228-236: 203.
 III 323: 317.
 III 396: 88.
 III 611: 317.
 III 615-617: 317.
 III 658: 203.
 III 686: 317.
 III 690-700: 317.
 Suetonius: 393.
 Iul. 84,2: 293.
 Nero
 21,3: 293.
 41,2: 424.
 46,3: 293.
 54: 371.
 Tib. 61,3: 293.
 Sulpicia: 75.

- Tacitus: 394.
ann.: 388, 393.
 6,29,3: 293, 315.
 11,11: 294.
 13,11: 299.
 14,10 sq.: 19.
 16,4-5: 293.
dial.: 314.
 2-3: 293, 316.
 10,6: 316.
- Terentianus Maurus: 229.
 1965 sqq.: 246.
- Terentius: 268, 407.
- Theon, Aelius, *Progymnasmata*: 77.
- Varius, *Thyestes*: 39, 69, 198.
- Varro: XI, 64, 119, 224, 227, 228.
Men. 398 Buecheler/Astbury: 64, 361.
- Vergilius: 29, 39, 109, 112, 113, 117, 118, 135, 189, 198, 235, 388.
- Aen.*: 364.
 2,53-56: 101.
 2,237-245: 101.
 2,241-245: XII.
 5,146 sq.: 163.
 5,662: 133, 164.
 6,1: 163.
 6,441: 73.
 6,445-451: 72.
 6,620: 275.
 10,284: 231.
ecl.
 4,21 sq.: 163.
 7,3: 163.
georg.
 2,364: 163.
 2,458 sqq.: 283.
- Vitruvius, 10,8,4: 424.
- Xenophanes: 181.

C. AUCTORES RECENTIORES

- Cf. pp. 155-161, 254-259, 302-307, 353-356.
- Abel, K.: 25, 292, 297.
- Achberger, K.: 374.
- Aélion, R.: 67.
- Ahl, F.M.: 68.
- Albrecht, M. von: 27, 324, 379, 380, 387.
- Alexander, M.C.: 315.
- Alfieri, V.: 417.
- Allen, P.S.: 124.
- Altenburg, D.: 374.
- Amoroso, F.: 70.
- Anliker, K.: 323, 325, 326, 328, 333.
- Annas, J.: 180.
- Arcellaschi, A.: 21.
- Aricò, G.: 27, 83.
- Armisen-Marchetti, M.: 77, 88, 89, 174, 198, 199.
- Armstrong, D.: 11, 54.
- Ascensius, J.B.: v. Bade.
- Asmuth, B.: 130, 131.
- Auvray, C.: 189.
- Avantius, H. (= Avanzi, G.): 121, 124, 125, 127, 128, 134, 140, 146, 152, 153, 163, 167, 168.
- Ax, W.: 227.
- Axelson, B.: 134, 139, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151.
- Axer, J.: 17, 21.
- Aygon, J.-P.: 91.
- Bach, J.S.: 359, 360.
- Bade, J. (= Badius, J.): XIII, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 134, 140, 153, 163, 167, 168.

- Baden, T.: 127, 135.
 Baier, Th.: 13.
 Barchiesi, A.: 68.
 Barner, W.: 53.
 Barrett, W.S.: 65, 66, 73, 85.
 Batinski, E.E.: 188, 189.
 Beethoven, L.v.: 385, 408.
 Benda, J.A.: 400, 419.
 Benedictus: v. Riccardini.
 Bentley, R.: 134, 135, 140, 144, 148, 153, 168.
 Bernard, W.: 381.
 Berno, F.R.: 311.
 Beugnot, B.: 65.
 Beutler, E.: 10.
 Bianconi, L.: 397.
 Bierl, A.: 340.
 Bietenholz, P.G.: 123.
 Billerbeck, M.: 29, 30, 41, 42, 68, 72, 77, 121, 132, 134, 135, 142, 143, 200, 270, 273, 274, 275, 277, 283, 286, 300, 328, 362.
 Binder, G.: 372.
 Biondi, G.G.: 27, 68, 99, 148, 280.
 Birt, Th.: XI, 9, 10, 27, 54.
 Bishop, J.D.: 21, 82, 293, 312.
 Bishop, S.: 22.
 Blänsdorf, J.: 14, 27, 47, 69, 176.
 Blumenthaler, V.: 406.
 Bo, D.: 316.
 Boissier, G.: 80.
 Bonelli, G.: 77.
 Bongie, E.B.: 67.
 Borchmeyer, D.: 374, 379.
 Borgo, A.: 273.
 Bothe, F.H.: 136, 140, 144, 146, 164, 247.
 Bowersock, G.W.: 37.
 Boyle, A.J.: 12, 25, 40, 42, 43, 46, 60, 71, 81, 196, 201, 205.
 Braden, G.: 77, 201.
 Brandt, J.: 17, 25.
 Braund, S.M.: 190.
 Braungart, W.: 32.
 Brecht, B.: 35, 44.
 Bremer, J.M.: 25, 193.
 Broich, U.: 48.
 Brown, R.D.: 178.
 Brunel, P.: 65.
 Brunschwig, J.: 187.
 Bücheler, Fr.: 141.
 Burck, E.: 32.
 Burkert, W.: 37.
 Burman, P.: 134.
 Busa, R.: 270.
 Busenello, G.F.: 371, 392, 393, 420.
 Bussfeld, B.: 224, 247.
 Cacciaglia, M.: 198.
 Cahné, P.: 68.
 Cajani, G.: 273, 274, 277, 278.
 Calder III, W.M.: 21, 91, 137, 205.
 Calsabigi, R. de: 376.
 Cambiano, G.: 23.
 Carande Herrero, R.: 221.
 Carlsson, G.: 137.
 Carter, T.: 422.
 Castagna, L.: 17.
 Cattin, A.: 98.
 Cavalli, F.: 398, 401, 402, 406, 420, 421.
 Cavallo, G.: 379.
 Caviglia, F.: 288.
 Charles-Saget, A.: 99.
 Charpentier, M.-A.: 398, 399, 401, 402, 421.
 Chaumartin, F.-R.: 68, 140–142, 147, 150.
 Cherubini, L.: 401, 403, 404, 405, 406, 422.
 Christ, W.: 224, 227.
 Cicognini, G.: 398.
 Citti, F.: 21.
 Clark, J.R.: 30, 37, 38, 70, 82, 92, 193, 331, 332.
 Clauss, J.J.: 25, 190.
 Clements, A.: 409.

- Coccia, M.: 21.
 Cocteau, J.: XVII, 410.
 Codoñer, C.: 273.
 Coffey, M.: 39, 85, 196, 292.
 Colakis, M.: 173, 174, 201, 204.
 Cole, T.: 229.
 Commelinus, H.: 151.
 Consbruch, M.: 224, 227, 229.
 Conte, G.B.: 71.
 Corneille, P.: 376, 398, 399, 402, 403, 404, 420, 422.
 Corneille, T.: 398, 399, 402, 420, 422.
 Cornelissen, J.J.: 141.
 Corsaro, F.: 69.
 Costa, C.D.N.: 130, 149, 347.
 Courtney, E.: 146.
 Cousin, J.: 83.
 Cozzolino, A.: 73.
 Croisille, J.M.: 69, 90, 194.
 Curley, T.F.: 201, 204.

 Dahlhaus, C.: 372, 374, 375.
 Dahlmann, H.: 228.
 Damsté, P.H.: 144.
 Danesi Marioni, G.: 76.
 Dangel, J.: 64, 68, 69, 70, 83, 84, 293, 381, 384.
 Daniélou, J.: XVII, 410, 411.
 Davis, P.J.: 24, 27, 29, 37, 196, 201.
 Degl'Innocenti Pierini, R.: 280, 284, 285.
 Degrada, F.: 397.
 Della Corte, F.: 228.
 Del Rio, M.A.: 129, 130, 131, 133, 140, 143, 150, 163, 164, 165, 167.
 Delz, J.: 152.
 De Meo, C.: 280, 283, 288.
 Denniston, J.D.: 23.
 Deroux, C.: 44, 196.
 Derrida, J.: 58.
 Deufert, M.: 150, 162, 169.

 Deutscher, T.B.: 123.
 Dihle, A.: 382.
 Dilthey, W.: 3.
 Dingel, J.: 17, 20, 56, 188, 201, 202, 275, 276.
 Dodds, E.R.: 207.
 Döhl, F.: 406.
 Donner, J.J.C.: 416.
 Draheim, J.: 370, 407, 408, 409, 410.
 Dreano, M.: 129.
 Duchemin, J.: 67.
 Düring, T.: 137, 142.
 Dürr, K.: 299.
 Dumont, J.C.: 84, 85.
 Dupont, F.: 25, 38, 90.
 Dupont-Roc, R.: 68.

 Edmunds, L.: 48.
 Effe, B.: 372.
 Egermann, Fr.: XI, 7, 8, 9, 10, 27, 54, 57, 192.
 Eigler, U.: 47.
 Elias, N.: 20.
 Eliot, T.S.: 52, 53, 59, 60.
 Elsner, J.: 45.
 Encuentra Ortega, A.: 221.
 Erasmo, M.: 40.
 Erasmus, D.: 123, 124, 125, 130, 167.

 Fabricius, G.: 21, 133, 134, 140, 145, 146, 164, 312.
 Falla, M. de: 408.
 Faller, S.: 70.
 Fantham, E.: 23, 25, 36, 37, 39, 40, 68, 73, 286, 288.
 Farnabius, T.: 140.
 Favez, C.: 71, 273.
 Fedeli, P.: 27, 379.
 Fenlon, I.: 388, 393.
 Fischer, J.M.: 374.
 Fischer, K. v.: 371.

- Fitch, J.G.: 25, 29, 36, 47, 144,
 147, 148, 150, 152, 244, 262,
 275, 300, 322, 328.
 Flashar, H.: 17, 407.
 Flemming, F.F.: 416.
 Flygt, S.G.: 74, 84.
 Fowler, D.: 21, 44.
 Fraenkel, E.: 23, 137.
 François-Garelli, M.-H.: 63, 71, 77,
 78, 99.
 Frank, M.: 25, 125, 147, 277.
 Friedländer, P.: 321.
 Friedrich, W.H.: XI, 12, 152, 328.
 Frings, I.: 32.
 Fritz, K. von: 24, 30.
 Fuhrmann, M.: 27, 299.

 Gabrieli, A.: 373, 415.
 Gadamer, H.-G.: 54, 56, 58.
 Gaetani, D.: 124.
 Galan, L.M.: 71.
 Galand-Hallyn, P.: 76.
 Garbarino, G.: 23, 28, 421.
 Garbugino, G.: 90.
 Garrod, H.W.: 142.
 Gehrke, H.-J.: 47.
 Gély, S.: 77.
 Genette, G.: 50.
 Gentili, B.: 47, 229.
 Geyer, P.: 17.
 Ghiron-Bistagne, P.: 77.
 Giancotti, F.: 175, 273, 276, 277,
 278, 279, 280, 283, 285, 293,
 301.
 Giardina, G.C.: 125, 126, 128, 132,
 135, 138, 140–142, 147, 149,
 150, 379.
 Giebel, M.: 370, 381.
 Giefer, W.: 408.
 Gier, A.: 374, 375, 376, 377, 378,
 391.
 Gigon, O.: 200.
 Gill, Chr.: 45, 190.

 Giomini, R.: 247.
 Glaser, H.A.: 47.
 Glass, Ph.: 411.
 Gluck, C.W.: 375, 376, 385.
 Goebel, A.: 147.
 Görler, W.: 17.
 Goethe, J.W. von: 10, 50.
 Goldberg, S.M.: 38.
 Gordesiani, R.: 17.
 Gotter, Fr.W.: XVIII, 400, 401, 403,
 419, 421.
 Graf, F.: 47.
 Grafton, A.: 132, 168.
 Grant, J.N.: 150.
 Grenfell, B.P.: 227.
 Grewe, S.: 21, 279, 292.
 Griffin, J.: 15, 66, 67, 87, 218, 297,
 299.
 Grilli, A.: 283.
 Grimal, P.: 66, 84, 85, 87, 293, 297,
 299.
 Gronovius, J.F.: 125, 130–135 *pas-
 sim*, 140, 145, 146, 147, 151,
 153, 163, 164, 165, 166, 274,
 312.
 Grotius, H.: 127, 134, 140, 146,
 147, 163, 164, 168, 274.
 Grünbein, D.: 16, 53.
 Gruter, J.: 130, 131, 133, 134, 140,
 144, 146, 147, 151, 153, 164,
 165, 168.
 Gryphius, A.: 3.
 Guex, S.: 41, 68.
 Guillemint, G.: 123.

 Haas, U.: 406.
 Haase, Fr.: 141.
 Hadot, I.: 287.
 Hagenbüchle, R.: 17.
 Hammer, S.: 273.
 Hardie, W.R.: 142, 148.
 Harrison, G.W.M.: 11, 366.
 Hartigan, K.V.: 89.

- Hartmann, K.-G.: 389.
 Havet, L.: 221.
 Hedicke, E.: 135.
 Heermann, J.: 416.
 Heinsius, D.: 131, 132, 134, 135,
 140, 144, 145, 146, 148, 153.
 Heinsius, N.: 131, 134, 140, 146,
 147, 152, 168.
 Heinze, R.: 225, 227, 228, 248,
 364, 367.
 Heldmann, K.: 71, 325.
 Heller, W.: 388.
 Henderson, A.A.R.: 199.
 Henneberger, A.: 141, 144.
 Henry, D.: 81, 271, 276, 290, 293.
 Henry, E.: 81.
 Herington, J.: 39, 40, 61.
 Herrmann, L.: 134, 142, 143, 144,
 152, 200, 292.
 Herzog, O.: 292.
 Heuzé, Ph.: 120.
 Hickmann, E.: 369, 371, 424.
 Hiller, J.A.: 376.
 Hiltbrunner, O.: 221.
 Hinds, S.: 48, 71.
 Hine, H.M.: 25, 27, 28, 29, 130,
 134, 135, 140, 141, 142, 144,
 150, 153, 164, 188, 191, 204,
 207, 209.
 Hoche, N.: 244, 247.
 Hölscher, T.: 47.
 Hoffa, W.: 137, 142, 147.
 Hofmann, F.B.: 401, 403, 404, 405,
 421, 422.
 Holford-Strevens, L.: 10, 218.
 Holthuis, S.: 48.
 Honegger, M.: 375.
 Honolka, K.: 374, 376.
 Hoyland, V.: 409.
 Hübner, U.: 147, 148.
 Hunt, A.S.: 227.
 Hutchinson, G.O.: 12, 25, 43, 44.
 Innes, D.: 204.
 Istel, E.: 374.
 Jacquot, J.: 129.
 Jahnn, H.H.: 406.
 Jakobi, R.: 29.
 Jauß, H.R.: 50.
 Johnston, S.I.: 25, 190.
 Jouan, F.: 65, 73.
 Jurenka, H.: 227.
 Kämmerer, A.: 397.
 Kamerbeek, J.C.: 69.
 Kapp, V.: 393.
 Karsten, H.Theodor: 144, 148.
 Kaufmann, H.: 121.
 Kenney, E.J.: 135, 153.
 Keulen, A.J.: 40, 276, 287, 288.
 Kiessling, A.: 227.
 Kirstein, R.: 137.
 Klein, J.L.: 2.
 Klinger, M.: 399.
 Kloft, H.: 33.
 Koetschau, P.: 141.
 Kossatz-Deissmann, A.: 366.
 Krenek, E.: 408.
 Kühnert, B.: 17.
 Kunkel, G.: 68.
 Kunze, S.: 375.
 Kyd, T.: 424.
 Lallot, J.: 68.
 Lana, I.: 23, 276, 293, 296, 297,
 299.
 Lanza, D.: 90.
 La Penna, A.: 295.
 Larson, T.: 44, 45.
 Latacz, J.: 380.
 Lawall, G.: 30, 37, 68.
 Leeman, A.D.: 25, 26, 87, 193, 195,
 196, 201.
 Lefèvre, E.: XI, 7, 13–20, 22, 25,
 90, 91, 130, 192, 195, 268, 279,

- 282, 292, 293, 296, 309, 312,
328, 330, 331, 388, 390, 391,
400.
- Lenz, A.W.: 21.
- Leo, Fr.: XIII, 125, 128, 135, 136,
140–142, 145–154 *passim*, 168,
224, 227, 229, 247, 252, 253.
- Leonardi, C.: 171.
- Leonhardt, J.: 224, 226, 228, 229,
230.
- Leopold, S.: 374, 397, 399.
- Lesky, A.: 381.
- Lessing, G.E.: 6, 52, 53, 55.
- Letta, C.: XVI, 272, 297.
- Liebermann, R.: 406.
- Liebermann, W.-L.: 25, 46, 279,
324, 380, 383, 400.
- Lipsius, J.: 130, 131, 132, 140, 144,
150, 312.
- Long, A.A.: 180.
- Looy, H. van: 65, 73.
- Loraux, N.: 79.
- Lyons, H.I.: 77.
- Mader, G.: 91, 273, 281.
- Madvig, J.N.: 141.
- Maizières, G. de: 124.
- Manning, C.E.: 91.
- Mantovanelli, P.: 275, 282, 285,
290, 292.
- Manuwald, G.: 47, 70.
- Marchesi, C.: 299.
- Marchitelli, S.: 121, 123.
- Maréchaux, P.: 87.
- Marina Saéz, R.M.A.: 221.
- Mariner, S.: 107.
- Markland, J.: 140.
- Marmita, G.B.: 124, 126, 127.
- Marti, B.M.: 301.
- Marucci, S.: 69.
- Marx, W.: 224, 226, 247, 248, 253.
- Maseriensis, E.: 167.
- Massenkeil, G.: 375.
- Masters, J.: 45.
- Maurach, G.: 299.
- Mayer, R.G.: 39, 85, 173, 174, 175,
176, 192, 193, 196, 197, 202.
- Mayr, G.S.: 405, 421.
- Mazzoli, G.: 26, 56, 63, 84, 87, 93,
176, 188, 190, 268, 285.
- McElduff, S.: 25, 36.
- McGregor, A.P.: 167.
- Mendelssohn, F.: 415.
- Mervaux, I.: 73.
- Merzlak, R.F.: 196, 198.
- Metastasio: v. Trapassi, P.
- Meyer, W.: 227.
- Michel, A.: 103.
- Miller, P.N.: 388, 393.
- Möllendorff, P. v.: 340.
- Molinié, G.: 68.
- Monteleone, C.: 282, 284, 285,
290, 294.
- Monteverdi, C.: XVIII, 359, 371,
376, 385, 388, 392, 393, 396,
420, 424, 425.
- Moralejo, J.L.: 252.
- Morton Braund, S.: 45.
- Motto, A.L.: 30, 37, 38, 70, 82, 92,
193, 331, 332.
- Mozart, W.A.: 379, 391, 417.
- Mülke, M.: 168.
- Müller, G.: 12, 27, 37.
- Müller, L.: 135, 141.
- Müller, M.: 141.
- Müller, S.: 381.
- Münscher, K.: 224, 225, 247, 252,
292.
- Mussato, A.: 3.
- Neri, C.: 21.
- Newton, T.: 60, 61, 424.
- Nietzsche, Fr.: 380.
- Nisbet, R.G.M.: 292.
- Norden, Ed.: 52.
- Novák, J.: 408, 409, 415, 416, 420.

- Nussbaum, M.C.: 25, 26, 58, 178, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 204, 205.
- Opelt, I.: 26, 309.
- Opitz, M.: 21, 312.
- Orlandi, G.: 171.
- Osthoff, W.: 396.
- Owen, W.H.: 327, 330, 331, 332, 333.
- Pacini, G.: 421.
- Page, D.: 23.
- Palumbo Stracca, B.M.: 229.
- Paratore, E.: 91.
- Parigot, A.: 73.
- Parroni, P.: 17.
- Paul, F.: 47.
- Pease A.S.: 203.
- Peiper, R.: 134, 137, 141, 143–151 *passim*.
- Peiper, R. / Richter, G.: 125, 128, 135, 136, 140–142, 152, 154, 270.
- Pelling, Chr.: 66, 204.
- Penwill, J.L.: 42.
- Perez Gomez, I.: 86.
- Perusino, F.: 47.
- Petit, J. (= Parvus, I.): 123.
- Petrone, G.: 28, 38, 77, 287.
- Pfister, M.: 48, 342, 345.
- Picone, G.: 46, 83, 270, 282, 284, 285, 296.
- Pighi, G.B.: 221, 224, 225, 228, 247, 248, 249, 252.
- Poe, J.P.: 18, 24, 25, 37, 201.
- Pöschl, V.: 282, 285.
- Poetscher, W.: 91.
- Poggio (Bracciolini), F.: 140.
- Poliziano, A.: 123.
- Pontanus, J.I.: 131.
- Prado, J.B.T.: 76.
- Pratt, N.T.: XI, 24, 25, 81, 87, 301.
- Pretagostini, R.: 229.
- Putnam, M.C.J.: 37, 41, 111.
- Questa, C.: 379, 393, 417.
- Raaflaub, K.A.: 295, 299.
- Racine, J.: 50, 376.
- Radt, S.L.: 25, 193.
- Ranke, L. von: 2.
- Rapallo, U.: 90.
- Raphelengius, F.: 131, 146.
- Regenbogen, O.: XI, 1–6, 7, 8, 10, 15, 22, 47, 54, 57, 59, 60, 61.
- Reimann, A.: 408.
- Renouard, P.: 123.
- Riccardini, B. (= Philologus, B.): 124, 126, 127, 128.
- Richter, G.: 137, 141, 143, 144, 147–152 *passim*.
- Riedel, V.: 17.
- Riemer, P.: 23.
- Rodon, E.: 91.
- Roisman, H.M.: 11, 38.
- Romani, F.: 405.
- Rommel, B.: 47.
- Rosand, E.: 397.
- Rosenmeyer, T.G.: 45, 57, 173, 198, 202.
- Rossbach, O.: 141, 144.
- Rossini, G.: 385.
- Rozelaar, M.: 299.
- Ruch, M.: 90.
- Ruijgh, C.J.: 25, 193.
- Sadie, S.: 371.
- Sandbach, F.H.: 201.
- Sander, U.-C.: 47.
- Sandy, J.E.: 52.
- Sapio, A.: 91.
- Scaliger, J.J.: 131, 132, 146, 168.
- Schetter, W.: 24.
- Schiesaro, A.: 25, 45, 46, 190, 270, 285.

- Schmidt, E.A.: 21, 387.
 Schmitt, A.: 26.
 Schröder, O.: 227.
 Schubert, C.: 301.
 Schubert, W.: 324, 333.
 Schuchard, M.: 397.
 Schultes, L.: 370.
 Schultz, G.: 224, 227, 229.
 Schwindt, J.P.: 332, 333, 335.
 Scriverius, P.: 130, 131, 134, 144,
 147, 151, 167.
 Séchan, L.: 67.
 Sedley, D.N.: 180.
 Seeck, G.A.: XI-XII, 30-36, 43, 44,
 47, 49.
 Segal, C.: 37, 71, 77, 94.
 Seguardo e Campos, J.A.: 77.
 Seidel, G.: 379.
 Seidel, W.: 369, 379.
 Seidensticker, B.: 11, 16, 54.
 Setaioli, A.: 189.
 Shackleton Bailey, D.R.: 169.
 Shakespeare, W.: 398.
 Sharples, R.W.: 180.
 Shelton, J.-A.: 32, 321, 322, 328.
 Signori, M.: 93.
 Slater, W.J.: 352.
 Smith, R. Scott: 168.
 Soler, J.: 410.
 Solimano, G.: 90.
 Somazzi, M.: 121.
 Sørensen, V.: 292, 294.
 Soubiran, J.: 221, 224, 228, 241,
 242, 260.
 Speck, A.: 397.
 Spika, J.: 221.
 Stachelscheid, A.: 135.
 Stackmann, K.: 69.
 Staehli-Peter, M.M.: 383.
 Staley, G.A.: 89.
 Steidle, W.: 12, 340, 351.
 Steinmetz, P.: 224.
 Stevens, J.A.: 81, 82.
 Stok, F.: 69.
 Strauss, R.: 385.
 Strawinsky, I.: XVII, 385, 410.
 Striggio, A.: 376, 377.
 Stroh, W.: 340, 341, 349.
 Strzelecki, W.: 221, 224, 246, 247.
 Stuart, C.E.: 137.
 Studemund, W.: 141.
 Summers, W.C.: 176.
 Susemihl, Fr.: 227.
 Sutton, D.F.: 332, 333, 338, 352.
 Szekeres, C.: 204.
 Tabacco, R.: 273.
 Tachau, L.: 141.
 Tarrant, R.J.: 20, 23, 25, 29, 39-40,
 68, 79, 80, 81, 116, 129, 136,
 137, 145, 149-154 *passim*, 162,
 170, 224, 247, 284, 285, 289.
 Thome, G.: 32.
 Thurn, N.: 39, 380.
 Timpanaro, S.: 200.
 Töchterle, K.-H.: 37, 68, 276, 280,
 281, 289, 291.
 Traina, A.: 68, 77, 287.
 Trapassi, P.: 376, 379, 417.
 Trautmann, P.: 349.
 Trebbi, M.: 273, 279.
 Trentin, S.: 388, 401, 402, 403,
 405, 406, 423.
 Trevet, N.: 155.
 Usener, H.: 227.
 Vahlen, J.: 141.
 Valla, L.: 123, 125.
 Varner, E.R.: 366.
 Vercel, G. de: 124.
 Verdi, G.: 385.
 Versnel, H.S.: 67.
 Viansino, G.: 138, 142.
 Vielberg, M.: 20.
 Vogt, S.: 349.

- Vogt-Spira, G.: 17, 47, 341.
- Wagenvoort, H.: 142.
- Wagner, R.: 385.
- Wakefield, G.: 146.
- Walker, B.: 81.
- Walter, S.: 43.
- Waltz, R.: 299.
- Wanke, C.: 32.
- Watt, W.S.: 142, 152.
- Weber, C.M. v.: 385.
- Weber, H.: 142.
- Wellmann-Bretzigheimer, G.: 44.
- Wendel, H.J.: 381.
- Werfel, F.: 408.
- Wesolowska, E.: 77.
- Westphal, R.: 227, 229.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von :
31, 137, 141, 168, 227, 228.
- Wille, G.: 369, 371, 380.
- Wilson, M.: 43.
- Winterfeld, P. v.: 142.
- Wirth, H.: 189.
- Withof, J.H.: 146.
- Xenakis, I.: 408, 409, 420.
- Zampolli, A.: 270.
- Zimmermann, B.: 17, 21, 44, 341.
- Zintzen, C.: 24.
- Zwierlein, O.: XIII, 12, 20, 22,
28–30, 115, 121, 125–154 *pas-
sim*, 165, 166, 169, 171, 224,
270, 274, 281, 285, 289, 300,
328, 335, 339, 341, 342, 347.
- Zyl Smit, B. van: 47.
- Zymner, R.: 32, 45.

De la mi-février à la fin d'octobre, la Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique accueille pour des séjours d'étude de deux à quatre semaines comme hôtes des spécialistes des sciences de l'Antiquité. Pour une somme journalière modique, ils sont logés et nourris, et ont accès à une riche bibliothèque spécialisée. Les intéressés trouveront des informations et les conditions d'admission sur le site internet de la Fondation:

e-mail: hardt@bluewin.ch
www.fondationhardt.ch

Wag. Spet. 11. 11. 1948

Wagner, H. 172

Wagner, P. 145

Waldsch. 146

Waldsch. 11

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE N.V. PEETERS S.A.
OCTOBRE 2004

c-mail: fabrice@blawan.ch
www.fondationbl.ch

DÉPOSITAIRES

LIBRAIRIE DROZ S.A.

11, *rue Massot*,

CH-1206 Genève

Tél.: (+41-22) 346 66 66

Fax: (+41-22) 347 23 91

E-mail: droz@droz.org

Web: www.droz.org

DR. RUDOLF HABELT GMBH,

Am Buchenhang 1, Postfach 150104,

D-53040 Bonn

Telefon: (+49-228) 923 83-0

Telefax: (+49-228) 923 83-6

E-mail: info@habelt.de

Internet: <http://www.habelt.de>

*pour l'Allemagne et les régions
de langue allemande*

ENTRETIENS SUR L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Les volumes III à V, VII, VIII, X, XI, XIX sont épuisés.

Volumes réimprimés en 1999:

- II (1956) L'INFLUENCE GRECQUE SUR LA POÉSIE LATINE DE CATULLE À OVIDE. *Six exposés et discussions par J. BAYET, A. ROSTAGNI, V. POSCHL, Fr. KLINGNER, P. BOYANCÉ, L.P. WILKINSON.*
- VI (1960) EURIPIDE. *Sept exposés et discussions par J.C. KAMERBEEK, A. RIVIER, H. DILLER, A. LESKY, R.P. WINNINGTON-INGRAM, G. ZUNTZ, V. MARTIN.*
- XIII (1967) LES ORIGINES DE LA RÉPUBLIQUE ROMAINE. *Neuf exposés suivis de discussions par E. GJERSTAD, F.E. BROWN, P.J. RISS, J. HEURGON, E. GABBA, K. HANELL, A. MOMIGLIANO, A. ALFOLDI, F. WIEACKER. Avec la participation de J.H. WASZINK et D. VAN BERCHEM.*

Volume réimprimés par les Edizioni di Storia e Letteratura, Roma

- I (1954/2003) LA NOTION DU DIVIN DEPUIS HOMÈRE JUSQU'À PLATON. *Sept exposés et discussions par H.J. ROSE, P. CHANTRAINE, B. SNELL, O. GIGON, H.D.F. KITTO, F. CHAPOUTHIER, W.J. VERDENIUS.*
- XXVII (1981/2001) LE SACRIFICE DANS L'ANTIQUITÉ. *Huit exposés suivis de discussions par J.-P. VERNANT, G.S. KIRK, W. BURKERT, H.S. VERSNEL, A. HENRICH, G. PICCALUGA, U.W. SCHOLZ, R. TURCAN. Entretiens préparés et présidés par Jean RUDHARDT et Olivier REVERDIN.*

Volumes disponibles:

- IX (1963) VARRON.
- XII (1966) PORPHYRE.
- XIV (1969) L'ÉPIGRAMME GRECQUE.
- XV (1970) LUCAIN.
- XVI (1970) MÉNANDRE.
- XVII (1972) ENNIUS.
- XVIII (1972) PSEUDEPIGRAPHA I.
- XX (1974) POLYBE.
- XXI (1975) DE JAMBLIQUE À PROCLUS.
- XXII (1976) ALEXANDRE LE GRAND, IMAGE ET RÉALITÉ.
- XXIII (1977) CHRISTIANISME ET FORMES LITTÉRAIRES DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN OCCIDENT.
- XXIV (1978) LUCRÈCE.
- XXV (1979) LE CLASSICISME À ROME AUX I^{er} SIÈCLES AVANT ET APRÈS J.-C.
- XXVI (1980) LES ÉTUDES CLASSIQUES AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES.
- XXVIII (1982) ÉLOQUENCE ET RHÉTORIQUE CHEZ CICÉRON.
- XXIX (1983) SOPHOCLE.
- XXX (1984) LA FABLE.
- XXXI (1985) PINDARE.
- XXXII (1986) ASPECTS DE LA PHILOSOPHIE HELLÉNISTIQUE.
- XXXIII (1987) OPPOSITION ET RÉSISTANCES À L'EMPIRE D'AUGUSTE À TRAJAN.
- XXXIV (1989) L'ÉGLISE ET L'EMPIRE AU IV^e SIÈCLE.
- XXXV (1990) HÉRODOTE ET LES PEUPLES NON GRECS.
- XXXVI (1991) SÈNÈQUE ET LA PROSE LATINE.
- XXXVII (1992) LE SANCTUAIRE GREC.
- XXXVIII (1993) ARISTOPHANE.
- XXXIX (1993) HORACE.
- XL (1994) LA PHILOGIE GRECQUE À L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE.
- XLI (1996) PAUSANIAS HISTORIEN.
- XLII (1996) LES LITTÉRATURES TECHNIQUES DANS L'ANTIQUITÉ ROMAINE.
- XLIII (1997) MÉDECINE ET MORALE DANS L'ANTIQUITÉ.
- XLIV (1998) LA BIOGRAPHIE ANTIQUE.
- XLV (1999) HERMANN DIELS (1848-1922) ET LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ *par W.M. CALDER III, W.A. SCHRÖDER, St. REBENICH, J. MANSFELD, W. BURKERT, J. KOLLESCH, T. DORANDI, W. RÖSLER. Entretiens préparés et présidés par W.M. CALDER III et J. MANSFELD.*
- XLVI (2000) LA RÉVOLUTION ROMAINE APRÈS RONALD SYME. BILANS ET PERSPECTIVES *par F. MILLAR, J. SCHEID, S. DEMOUGIN, M.A. SPEIDEL, K.M. GIRARDET, T. HOELSCHER, A. WALLACE-HADRILL. Entretiens préparés et présidés par Adalberto GIOVANNINI.*
- XLVII (2001) L'HISTOIRE LITTÉRAIRE IMMANENTE DANS LA POÉSIE LATINE *par J.P. SCHWINDT, A. KERKHECKER, E.A. SCHMIDT, A. DEREMETZ, E. FANTHAM, S. HINDS, M. CITRONI, A. BARCHIESI. Entretiens préparés et présidés par Ernst A. SCHMIDT.*
- XLVIII (2002) CALLIMAQUE *par L. LEHNUS, A.S. HOLLIS, F. MONTANARI, P.J. PARSONS, T. FUHRER, R. HUNTER, A. HARDER, S. STEPHENS. Entretiens préparés et présidés par Luigi LEHNUS et Franco MONTANARI.*
- XLIX (2003) GALIEN ET LA PHILOSOPHIE *par J. BARNES, R.J. HANKINSON, M. FREDE, T. TIELEMAN, D. MANETTI, J. JOUANNA, V. BOUDON, G. STROHMAYER. Entretiens préparés et présidés par Jonathan BARNES et Jacques JOUANNA.*
- L (2004) SÈNÈQUE LE TRAGIQUE *par W.-L. LIEBERMANN, J. DANGEL, M. BILLERBECK, H.M. HINE, J. LUQUE MORENO, E. MALASPINA, E.A. SCHMIDT, W. SCHUBERT. Entretiens préparés et présidés par Margarethe BILLERBECK et Ernst A. SCHMIDT.*
- LI (À paraître en 2005) L'APOLOGÉTIQUE CHRÉTIENNE GRÉCO-LATINE À L'ÉPOQUE PRÉNICÉNIENNE *par A. WŁOSOK, M. ALEXANDRE, J.-C. FREDOUILLE, A. VAN DEN HOEK, L. PERRONE, Chr. RIEDWEG, E. HECK, A. BIRLEY. Entretiens préparés par Antonie WŁOSOK et François PASCHOUD et présidés par Antonie WŁOSOK.*

ISBN 2-600-00750-4



ISSN 0071-0822
ISBN 2-600-00750-4

9 782600 007504