

Senecas *Phaedra* als Drama eines Stoikers

Mit einer Einleitung:

Zur Geschichte der *interpretatio Stoica* von Senecas Tragödien*

Die Frage, ob oder worin Senecas Tragödien „stoisch“ seien, wird erst seit relativ kurzer Zeit diskutiert.¹ Zwar schon im späten Mittelalter² stellte der Seneca-Kommentator Nicolaus Trevetus (gest. 1328) fest, dass die Stücke trotz ihres mythologischen Inhalts eine moralische Botschaft hätten: Sie seien *ethica documenta fabularum oblectamentis immersa*.³ In seinem Kommentar schlägt sich das allerdings kaum nieder,⁴ und von Stoa redet er schon gar nicht.⁵ Ähnliches gilt von Trevetus' Zeitgenossen Albertinus Mussatus, der im Stil und mit Gedanken Senecas seine Tragödie *Ecerinis* schreibt und zu dessen Tragödien Inhaltsangaben verfasst. Er weiß, dass Seneca gelernter Stoiker ist und philosophische Schriften verfasst hat; er sieht in ihm die altherwürdige Personalunion von Theologe, Philosoph und Dichter, aber seine Tragödien geben für ihn nur (im Sinne des Boethius) Beispiele für das Walten „der glückliche Königreiche vernichtenden Fortuna“.⁶ Eher unbestimmt äußert sich auch einer der ersten

* Diese Arbeit geht zurück auf einen am 28. Mai 2013 an der Universität Saarbrücken gehaltenen Vortrag, dieser wiederum auf ein Referat, das ich im Rahmen eines interdisziplinären Colloquiums von Wolfgang Schadewaldt (über Euripides und Racine) 1963 an der Universität Tübingen vorgetragen habe. Mein Lehrer Schadewaldt widersprach sogleich aus grundsätzlichen Erwägungen mit Vehemenz; doch zwei Romanisten, Kurt Wais und Julius Wilhelm, sekundierten mir und ermutigten mich, meine Gedanken weiter zu verfolgen.

¹ Ohne Nachweis behauptet z.B. Staley (2010) 5 f., „over the centuries“ gebe es zwei konträre Schulen bezüglich einer stoischen Lehrabsicht der Tragödien..

² Als Gesamtdarstellung der wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Wirkungsgeschichte der Tragödien bleibt wertvoll Regenbogen (1927/1928) 167 ff., bes. S. 173 ff., vielfach zu ergänzen durch den inhaltsreichen Sammelband von Lefèvre (1978), Anthony J. Boyle, *Tragic Seneca* [...], London / N.Y. 1997, den Beitrag von Werner Schubert, „Seneca the dramatist“, in: Damschen / Heil (2014), 73-96 und zuletzt Helen Slaney, *The Senecan aesthetic: A performance history*, Oxford 2016. Ich beschränke mich hier auf den einzigen Aspekt der stoischen Interpretation, der dort und auch sonst vernachlässigt ist. Vgl. dazu immerhin die wenig differenzierte Darstellung von Dingel (1974) 11-14, etwas ausführlicher Curley (1986) 25-29. In dem weithin der Seneca-rezeption gewidmeten monumentalen Sammelwerk von Neymeyr u.a., *Stoizismus* (2008) werden Senecas Tragödien kaum erwähnt; Jochen Schmidt (ebendort S. 99) wähnt gar, die *Trojanerinnen* des Opitz, erste deutsche Übersetzung eines antiken Dramas, hätten Euripides zur Vorlage! Nur beiläufig weist etwa Katharina Grätz zu den Märtyrerdramen des Andreas Gryphius einmal auf *Troas* und *Hercules Oetaeus* hin (a.O. 739); nirgendwo fällt ein Blick auf die Behandlung der Tragödien in der Philologie. Überhaupt ist ja heute die Beschäftigung mit Senecas Tragödien ein vom Bildungsbürgertum fast ignoriertes Spezialhobby der Klassischen Philologen – während der Prosaiker Seneca nach Buchhändlerauskunft vor Platon, Kant, Nietzsche etc. der in Deutschland bestverkaufte Philosoph ist. Hieran mögen alte Vorurteile schuld sein, aber vielleicht auch der bisherige Mangel an wirklich überzeugenden Bühnenaufführungen.

³ Zitiert nach Mayer (1994) 154 bzw. Junge (1999) 133.

⁴ Die Gründe dafür erläutert Junge (1999) 131-136. Gelegentlich wird einmal eine moralische Sentenz durch eine christliche Autorität unterstrichen; so etwa (ed. Fossati 2007, 57) zu Phaedr. 735: *Vnde etiam si uioletur corpus, manente mente pudica, non aufertur uirginitas, ut docet Augustinus primo De ciuitate Dei*. Im Allgemeinen ist sein Kommentar auf das Wortverständnis gerichtet.

⁵ So unrichtig Staley (2010) 121: „critics from Trevet through Marti have suggested that the plays offer Stoic lessons“, ebenso S. 27 und bes. abwegig S. 5. Nach Curley (1986) 26, wäre der Glaube, Senecas Tragödien seien „philosophy [er meint „Stoic philosophy“] in disguise“ seit Trevet bis zur Gegenwart „apart from rare exceptions“ allbeherrschend gewesen. Vgl. Liebermann (1978) 393 („Seneca figurierte als Stoiker schlechthin, bereits im Mittelalter“) und Armisen-Marchetti (1992) 387 Anm. 1. Zu Trevetus dagegen richtig Mayer (1994) 153-155, S. 155: „Trevet seems unaware of Stoicism as such“. Vgl. aber auch Caviglia (2001) 356 f.; bei ihm S. 351 Anm. 2 Lit. zu Trevetus

⁶ Megas (1967) 154; 159; Zitat von Boeth. cons. 2,2,12: *Quid tragoediarum clamor deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna uertentem?* (vielleicht inspiriert aus Sen. Tro. 1 ff.) In seiner *Epistula ad collegium artistarum* sieht Mussato dementsprechend den (generellen) Nutzen der Tragödie darin, dass sie die Wandelbarkeit

Herausgeber, Gellius Bernardinus Marmita (1491): Man finde bei dem Verfasser der Tragödien, sofern er mit dem Philosophen nicht überhaupt identisch sei (!), neben stilistischen Vorzügen auch „gewichtige Gedanken, die direkt aus dem Quell der Philosophie geschöpft seien (*sententiarum grauitas ex mediis philosophie fontibus deprompta*)“.⁷ Aber auch in Marmitas Kommentar ist nichts oder wenig davon zu entdecken. Ebenso wenig in Albrecht von Eybs *Margarita poetica* (gedr. 1472), der man den Ehrennamen einer „Bibel des deutschen Humanismus“⁸ gegeben hat: Als krönenden Abschluss einer Reihe von *flores & auctoritates* verschiedener Autoren bringt von Eyb Senecas Tragödien, ein „Buch gewaltiger Philosophie“ (*Maxime philosophie librum*), d.h. er zitiert daraus gegen 300 Sinnsprüche,⁹ bei denen Stoisches (wie *Cogi qui potest nescit mori*) keineswegs vor Vulgärepikureischem (wie *Dum fata sinunt viuite leti*) bevorzugt wird und sogar schier Unmoralisches seinen Platz erhält (wie *Queritur belli exitus non causa*): Für Eyb soll Seneca den lateinischen Stilisten Formulierungshilfen, er soll niemandem sittliche oder gar stoische Orientierung liefern.

Der Tragiker Seneca als Sittenlehrer

Moralischer und enthusiastischer ist das Urteil des deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis, der sich rühmt, die Tragödie als neue Gattung überhaupt erst *ad Almanos* gebracht zu haben und der 1487 zwei (von geplanten zehn) Dramen ediert. Er gibt in der Vorrede¹⁰ einen (nicht immer überzeugenden) Katalog der Tugenden und Laster, zu denen die einzelnen Tragödien ermuntern bzw. von denen sie abschrecken sollen:¹¹ Mithin seien die zehn Tragödien *instar decalogi*, ein heidnisches¹² Gegenstück zu den Zehn Geboten! Als deren Adressaten hat er besonders Fürsten (wie den Widmungsträger Magnus von Anhalt) im Auge. Und dabei äußert Celtis einen Gedanken, der noch Karriere machen sollte: Als es Seneca, dem Pädagogen Neros, nicht gelungen sei, diesen von seinem sittenlosen Leben abzubringen, da habe er „dem widerspenstigen Zögling ein Werk von Königen und Führern geschaffen und es ihm als Vor-

des Glücks lehrt und so gegen Schicksalsschläge wappnet (epist. I 93-96; 105-106, zitiert nach Dietl [2005] 40): *Vox tragici mentes ad contingentia fortes / Efficit ... / Vincit in adversis semper constantia rebus./ Non habet hanc, illis qui rude pectus habet [illis zu rude: „wessen Geist von jenen poetischen Dingen unberührt ist“, anders Dietl] /... Proficit hoc nimium Mortalibus utile carmen, / Quum nihil in nostris computat esse bonis, / conspicitur nulla stabilis dominatus in aula [...].* (Ähnlich übrigens noch Martin Opitz in der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* [1625]: *Gesammelte Werke*, hg. v. George Schulz-Behrend, Bd. 2, 2. Teil, Stuttgart 1979, 430 f.) Dietl (S. 41) meint, dass hier die Tragödie „direkt mit der stoischen Philosophie Senecas in Verbindung“ gebracht werde (vgl. schon Liebermann [1978] 373). Das ist wohl nur richtig, wenn man von einem umgangssprachlichen Gebrauch von „stoisch“ ausgeht. Mussato spricht weder von Stoa noch von Seneca: Der stoische Weise gewinnt seine Apathie ja nicht eigentlich daraus, dass es anderen ebenso schlecht geht wie ihm, sondern aus der Einsicht in den nur relativen Wert der äußeren Dinge. – Schwache Ansätze zur Allegorese bieten Mussatos Kommentare: Megas (1969) 67 ff. Vgl. zu Mussato auch Regenbogen (1927/28) 174-176, Mayer (1994) 155 f. und Hubert Müller, *Früher Humanismus in Oberitalien. Albertino Mussato: Ecerinis*, Frankfurt/M. u.a. 1987, bes. S. 42-54.

⁷ Marmita (1491), Vorrede A IIr, vgl. Mayer (1994) 156 f.

⁸ Heinz Otto Burger, *Renaissance, Humanismus, Reformation: Deutsche Literatur im europäischen Kontext*, Bad Homburg u.a. 1969, 152.

⁹ Zitiert nach der Ausgabe: Straßburg 1483/4 (?), fol. 259v - 263r (Digitalisat bei BSB); die Zitate f. 259v (alle aus *Hercules furens*).

¹⁰ Herausgegeben von Hans Rupprich (Hg.): *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, München 1934, Nr. 5, S. 10-13. Vgl. Jörg Robert, in: *Deutscher Humanismus; Verfasserlexikon 1480-1520*, Bd. 1, Berlin 2008, 382 f. (Art. „Celtis, Konrad“). In den Zusammenhang von Celtis' Dramentheorie stellt den Brief Dietl (2005) 35 ff.; vgl. Tschiedel (2000) 338-341.

¹¹ So ermahnt *Hercules furens* zu Großherzigkeit und Dulden, *Hippolytus (Phaëdra)* zu Keuschheit und Besonnenheit, *Octavia* zu ehelicher Treue und Einsatz für das Gemeinwohl; der *Hercules Oetaeus* zeigt den Lohn der Tugend. Umgekehrt hält ab *Thyestes* von Pietätlosigkeit, *Thebais (Phoenissae)* und *Oedipus* von Vater- und Brudermord, *Medea* von Unzucht und Treulosigkeit in der Liebe, *Agamemnon* von Gewalttat gegenüber Mädchen und Ehefrauen; die *Troas* zeigt, wie böse Kriege enden.

¹² Tschiedel (2000) 341 geht zu weit, wenn er Celtis' Auffassung „un messaggio teologico“ unterstellt, wonach Seneca „quasi interprete della volontà divina“ wäre.

bild und Richtschnur für das Leben (*in exemplar vitaeque regulam*) gegeben“. Keines entflamme ja mehr zur Tugend, zum guten und glücklichen Leben; keines erwecke tieferen Abscheu vor den Lastern. Mit Celtis beginnt also die moralische Auslegung der Senecatragedien;¹³ speziell von Stoizismus ist dabei aber keine Rede.¹⁴

Dies gilt auch von der Baseler Ausgabe (bei Petri 1563), zu der ein Johannes Herold das Vorwort verfasst hat. Hier lobt man die Tragödien schon auf dem Titelblatt als „äußerst nützlich auch in öffentlichen Reden (*concionibus publicis*) und für diejenigen, die große Entscheidungen zu treffen haben (*de magnis rebus consultantibus*), sehe man doch aus ihnen klar, „auf welche Weise Zufall oder Glück oder Schicksal das Menschendasein lenke“. ¹⁵ Die moralische Deutung der einzelnen Stücke, geht dann in etwas andere Richtung:¹⁶ *Hercules furens* demonstriere die Abscheulichkeit gottloser Tyrannen, aus dem *Thyestes* lerne man, dass die Strafe Gottes noch über Generationen hinweggeht, aus der *Thebais*, dass verbrecherisch erworbene Herrschaft ein böses Ende nimmt usw. ... Insgesamt haben wir hier weniger stoische als christliche Tragödien:¹⁷ Seneca habe nämlich, heißt es, in einer Zeit, als unter Nero die wahre Anerkennung Gottes (*agnitio Dei uera*) geschwunden oder mit der Todesstrafe bedroht war, „das in seinem Herzen geschriebene Gesetz (*opus legis in corde suo scriptum* [= Paulus, Rom. 2,15])“ darstellen und „deutlich lehren wollen, dass gute und böse Taten dereinst entweder göttliche Belohnung empfangen werden oder schlimmster Strafe gewärtig sein müssen, gemäß dem Evangelium, das damals Paulus, der mit ihm freundschaftlich verbunden war, predigte“. Der Verfasser denkt bei dieser ungewöhnlich abwegigen Auslegung natürlich an den (wie wir wissen, gefälschten) Briefwechsel von Seneca und Paulus.¹⁸ Von Stoischem ist gerade dies weit entfernt.

Dasselbe gilt von der Tragödienedition, die der prominente sächsische Poet und Schulmann Georg Fabricius 1566 in Leipzig herausbrachte. Was er am Anfang seiner Vorrede über den Nutzen sagt, den man beim Studium von Tragödien aus der Betrachtung des Unglücks großer Persönlichkeiten ziehen könne, erinnert nur oberflächlich an die stoische *praemeditatio*;¹⁹ ganz eigenständig ist seine Klassifizierung der von der Tragödie bekämpften drei menschlichen Hauptlaster (Überheblichkeit, Machtstreben, tierische Begierden);²⁰ und wenn er behauptet, die Tragödien leisteten mehr zum tugendhaften Leben als die gelehrten Bände der Philosophen,²¹ so denkt er durchaus nicht an die Möglichkeit, dass sich die Philosophie etwa der Tragödie zu ihren Zwecken bedienen könnte, ganz zu schweigen von der Stoa, die nirgends in den Blick kommt.

¹³ Erst bei Abschluss dieser Arbeit werde ich aufmerksam auf eine sehr frühe moralische und christliche Deutung der Tragödien, die ein gewisser „Carolus Fernandus“ (identisch mit dem Verfasser von *De tranquillitate animi*, Paris 1512?) gegeben hat: Bothe (1819) hat dessen („incerto anno“ in Paris erschienene) Ausgabe der Tragödien als angebliche *editio princeps* (p. IV) benutzt und deren lesenswerte Vorrede abgedruckt (p. VII-XIV): Seneca lehre die Fürsten Gerechtigkeit, tröste die Betrübten und halte ab vom Streben nach Reichtum. Gedacht ist aber nicht an die Handlung der jeweiligen Tragödien, sondern an einzelne gnomische Äußerungen.

¹⁴ Nicht richtig in dieser Hinsicht jetzt Thomas Schauerte, *Dürer & Celtis: Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch*, München 2015, 84-86.; vgl. auch Dietl (2005) 41. – Celtis' Musterschüler, Jakob Locher, nimmt in den zahlreichen Paratexten seiner unkommentierten Ausgabe von *L. A. Seneca Cordubensis tres selectiores Tragoediae*, Nürnberg 1520 keinen Bezug auf moralische Probleme der Tragödien (die er auch nicht dem Philosophen Seneca zuschreibt): Am *Hercules furens* interessiert ihn die Höllenfahrt, nicht Wahnsinn und Kindermord. Vgl. Dietl (2005) 340-345.

¹⁵ Denselben Titel, aber nicht die erläuternde Vorrede, hat schon eine Basler Ausgabe von 1550.

¹⁶ Herold (1563) α 3v ff.

¹⁷ Herold (1563) α 5v. Herold soll in jungen Jahren ohne theologische Ausbildung als Pfarrer dilettiert haben.

¹⁸ Auch sonst wird die Autorität Senecas von den Kirchenvätern in Anspruch genommen; vgl. Marion Lausberg, *Untersuchungen zu Senecas Fragmenten*, Berlin 1970, bes. S. 16-30.

¹⁹ Fabricius (1566) A 2r. Man lese den Zusammenhang.

²⁰ Fabricius (1566) A 2v.

²¹ Fabricius (1566) A 3v.

Stoische Interpretation bei Delrius?

Mit wem also beginnt die stoische Interpretation von Senecas Tragödien? Roland Mayer hat dieser Frage eine gründliche und verdienstvolle Studie gewidmet (1994)²² und darin den spanisch-niederländischen Jesuiten Martinus Antonius Delrius (Delrio) als ersten stoischen Interpreten namhaft gemacht.²³ Inspiriert, ja provoziert dazu habe ihn sein Freund Justus Lipsius, der vor allem durch seine zwei Bücher *De constantia* (1584) als Begründer des modernen Neostoizismus gilt. In seinem Kommentar, als dem „first Stoic reading of the plays“ habe Delrius jede Möglichkeit wahrgenommen, um stoische Lehren darzulegen, meist allerdings in der Absicht um sie zu widerlegen. So wäre die stoische Interpretation der Tragödien erwachsen aus dem geistigen Widerstand gegen den damals wieder in Mode kommenden Stoizismus.²⁴ Aber diese These ist nur zu einem Teil richtig.

Wovon sprechen wir? In seinem großen dreiteiligen Werk *Syntagma tragoediae latinae* (1593/1594), einer bis heute imposanten philologischen Leistung,²⁵ gab Delrius 1. eine Gesamtdarstellung der antiken Tragödie zusammen mit einer Edition der römischen Tragikerfragmente, 2. eine Ausgabe aller (zehn) Seneca-Tragödien mit *Adversaria*, d.h. einem schon früher verfassten, relativ knappen Kommentar, 3. einem neuen, ausführlicheren Kommentar zu den Tragödien, die er, mit Ausnahme der *Octavia*, in Gegensatz zur damals verbreiteten, wenn nicht herrschenden Meinung alle dem Philosophen L. Annaeus Seneca zuschrieb. Aber nicht, weil er dessen Philosophie geschätzt hätte. Roland Mayer hebt hervor und belegt es sorgfältig, dass Delrius als orthodoxer Katholik kein Freund der stoischen Lehre war. Einige anstößige Punkte zählt Delrius selber auf (Gottesvorstellung, Überschätzung des Menschen); überhaupt bezeichnet er die Stoiker pauschal als Heuchler (*pia verba, mens impia*)²⁶ die trügerischsten von allen Philosophen, deren „abstruse und im Innern des Geists eingeschlossene Geheimnisse“ er ins Licht der Öffentlichkeit gehoben habe.²⁷ Über Seneca selbst, dessen Charakter er entschieden verteidigt,²⁸ urteilt er allerdings milder, lehnt aber die Ansicht, er sei Christ gewesen, strikt ab und registriert Senecas Divergenzen vom wahren Glauben.²⁹ Als eigene Aufgabe betrachtet er es, die „irrigen Träume der Heiden zu widerlegen und die katholische Wahrheit zu bekräftigen“³⁰ (was er nebenbei auch als führender Theoretiker der Hexenprozesse machte³¹). Dabei sieht er die Aufgabe seines Kommentars³² in einer weniger philologischen (*grammatica*) als eher philosophischen Erklärung (*philosophica explicatio*), „die eine Regel (*norma*) nicht nur für das Reden, sondern auch für das Leben aufstellen [...], die Gemütszustände in Ordnung bringen (*affectiones corrigat*) und die Menschen zum Besseren anleiten soll (*ad meliora impellat*)“. Ein ambitionierter Vorsatz, wie ihn heute wohl niemand mehr wagen würde.

Erwarten könnte man demnach, dass Delrius im Sinne eines „Stoic reading of the plays“ den stoischen Lehrgehalt der Stücke herausarbeiten und vom katholischen Standpunkt aus wider-

²² Von Mayer (2002) 75-87 stammt auch ein wertvoller Überblick über das Nachleben der *Phaedra*.

²³ Mayer (1994) 152: „[...] the origin of the Stoic interpretation was largely due to a single man [...]; ebenso S. 153 und 166.

²⁴ Im Zuge der heute üblichen Interpretation setzt Mayer (1994) 166 den stoakritischen Kommentar des Delrius in Parallele zu Jacob Bidermanns SJ berühmtem Drama *Cenodoxus* (1602). Dort wird aber nicht, wie man meint (zuletzt etwa Jochen Schmidt, in: Neymeyr [2008] 91-97) der stoische Weise überhaupt als Heuchler entlarvt, sondern ein Mann, der gleichermaßen christliche wie stoische Tugenden nur gleisnerisch vortäuscht.

²⁵ Lit. dazu bei Caviglia (2001) 359 Anm. 18.

²⁶ Delrius (1593/1594) Bd. 1, praef., Abb. 12 (Digit.); weit milder p. 40 = Abb. 58 (Digit.).

²⁷ Delrius (1593/1594) Bd. 1, praef., Abb. 16 (Digit.).

²⁸ Delrius /1593/1594) Bd. 1, 53 ff.

²⁹ Delrius (1593/1594) Bd. 1, 52

³⁰ Delrius (1593/1594) Bd. 1, praef., Abb. 15 (Digit.).

³¹ *Disquisitionum magicarum libri sex*, 3 Bde., Mainz 1600 (bis 1755 nachgedruckt).

³² Delrius (1593/1594) Bd. 1, praef., Abb. 11 (Digit.).

legen würde. Aber das tut er nicht. Obwohl er überraschenderweise sämtliche Poesie als „eine Art verborgene und vermummte Weisheitslehre“ (*tecta quaedam & larvata sapientiae doctrina*) bezeichnet – was etwa der mittelalterlichen Ansicht des Trevetus entspricht –, schreibt er nirgendwo speziell Seneca die lehrhaften Absichten zu, die er für seinen eigenen Kommentar in Anspruch nimmt. Stoiker ist dieser für ihn nur in dem Sinn, dass gelegentlich seine Personen stoische Gedanken äußern – ohne dass Delrius danach fragen würde, ob diese als Senecas eigene Ansicht auf die Billigung von dessen Zuschauern berechnet sind.³³ Das Meiste sind recht oberflächliche Ähnlichkeiten. Ich wähle zur Illustration als Beispiel Delrius' Kommentar zur *Phaedra* (bei ihm: *Hippolytus*, Bd. 3, 153 ff.), weil diese Tragödie uns noch später beschäftigen soll.

Zu V. 143 (=144³⁴) *monstra fato*: wird bezeichnet als *Stoicorum opinio* (was sehr fraglich ist, s. unten S.XX)

Zu V. 163 (=164) *Nulla securum tulit*: Zitiert werden zunächst Aristoteles und Plutarch, dann mit wörtlichem Zitat Seneca, epist. 106 (=105), 7, mit der richtigen Bemerkung: *En tibi optimum Senecae commentar(ium) Senecam ipsum*. Delrius nennt hier nicht Sen. epist. 97,13 ff., wo Seneca seine Ansicht von der Epikurs abgrenzt, da er diese Partie schon in den *Adversaria* (*Syntagma*, Bd. 2, S. 87) zitiert hat.

Zu 444 (=446) *Mobili cursu fugit*: Diese Allerweltsweisheit (Jugend vergeht) bezeichnet auch Delrius nicht als stoisch, aber er zitiert dazu Seneca, *De breuitate uitae* 10,6: *Praesens tempus breuissimum est, adeo quidem ut quibusdam nullum uideatur* – was völlig anderen Sinn hat. Delrius führt dies nur an, um Gelegenheit zu einer gelehrten Note über den Begriff der Gegenwart bei Peripatetikern u.a. zu haben (vgl. schon *Adversaria* = *Syntagma*, Bd. 2, 95).

Zu 448 (=450) *Optimos uitae dies*: Delrius zitiert zustimmend Seneca, epist. 109 (=108) 25b-28: über die Ungewissheit der Zukunft (was nicht genau dem viel banaleren Gedanken der Amme entspricht). Angeregt ist diese Note dadurch, dass Seneca an der zitierten Stelle den ähnlichen Vers Vergils, georg. 3,66-68 *Optima quaeque dies ...* anführt

Zu 464 (=466) *Prouidit*: Hierin sieht Delrius nur eine „geschickte (*elegans*) Empfehlung des Ehestands“, wozu er auf eine entsprechende Rede des Augustus bei Dio Cassius, aber nicht auf die zugrundeliegende stoische Lehre von der Vorsehung, *providentia*, hinweist (s. unten). So ist ihm im selben Vers der *Mundi parens* nicht der stoische, mit der Vorsehung identische Logos, sondern er macht hier Seneca bzw. dessen Amme zum Zeugen für den christlichen Schöpfergott: „Gott: Er bekennt also, dass die Welt einen Anfang hatte und geschaffen wurde (*coepisse & creatum esse*).“

Zu 523 (=525) *Hoc equidem reor*: Hier verweist Delrius zu Recht auf die Beschreibung des Lebens in der *aurea aetas* bei Seneca, epist. 91 (=90).

750 (=753) *Liber*: Zur Erläuterung dieses Namens für den Weingott zitiert Delrius Seneca, tranq. an. 17,8: philosophisch unerheblich.

Zu 914 (=917) *Triste*: Das Zitat aus Seneca epist. 36,3 (wo dieser seinerseits Ariston zitiert) trägt zur Worterklärung bei, ist aber philosophisch ohne Bedeutung.

Zu 956 (=959) ff. (= 3. Chorlied): Dazu Delrius: „Man fragt, warum denn, wo doch sonst alles von Gott ordentlich regiert werde (*rectè regantur*), nur die Angelegenheiten der Menschen ohne Beachtung blieben (*res humanas negligi*), so dass es den Guten nicht in allem gut, den Schlechten nicht schlecht gehe. Eine alte, aber unberechtigte Klage. Über die wir an anderer Stelle gehandelt haben.“ Gemeint sein dürften in den *Adversaria* (*Syntagma*, Bd. 2, 109) die Hinweise auf Euripides, Claudian und Psalm 73. An unserer Stelle verweist Delrius richtig auf Boethius cons. 1 carm. 5 *O stelliferi conditor poli* (lies: *orbis*); nicht gegenwärtig scheint ihm aber wieder einmal Seneca, *De prouidentia*, wo eben dieses Problem diskutiert wird.

Zu 972 (=975)³⁵ *Hominum nimium securus ades* (statt der damals noch unbekannten Lesart: *abes*). Nach textkritischen und metrischen Erörterungen heißt es: „Des weiteren stammt dies aus der Schule Epikurs, welche leugnete, dass die Götter sich um menschliche Angelegenheiten kümmern.“ Wobei Delrius nicht notiert, dass die

³³ Das berüchtigte zweite, „nihilistische“ Chorlied der *Troas* (371 ff.), wo das Jenseits geleugnet wird, verwirft er (Bd. 3 [1594] 438 *Hic chorus impius est*); wenn er aber Seneca wegen dieser Ansicht in der Hölle büßen lässt (S.455), dann denkt er vor allem auch an entsprechende Äußerung in den Prosaschriften (S. 273 zu Herc. fur. 726). Vgl. Mayer (1994) 163 und Caviglia (2001) 360-362. – Zum originalen Titel *Troas* (statt *Troades*) vgl. Stroh (2008) 200 Anm. 14.

³⁴ In Klammern wird jeweils die moderne Verszählung (nach Zwierlein) beige geschrieben.

³⁵ Kurz behandelt, aber nicht ausgewertet von Mayer (1994) 162 f.

epikureischen Götter sich auch nicht um den Kosmos kümmern. Er zitiert dann mit zweifelhaftem Recht Vergils Dido (Aen. 4,379 f.) *scilicet is superis labor est ...*, und fügt hinzu: „Ja, eben dieses sagen (auch) Chrysipp und die Stoiker und deren Meinung folgend der unsere“, d.h. Seneca (*Imò verò idipsum Chrysippus & Stoici, & eorum sententiâ noster*). – Ein schweres theologisches Versehen, das zeigt, dass sich Delrius nicht sehr tief mit Seneca oder der Stoa befasst haben kann. Er beruft sich für diese gemeinsamen „Wahnvorstellungen (*deliramenta*) des Epikur und Chrysipp“ auch nur auf die Autorität des eifernden Bischof Theophilus von Antiochia (ad Autolyc. 2,4).

Zu 990 (=994) *Gero*: Delrius erkennt in den Worten des Theseus richtig die von Seneca, epist. 108 (=107),4 empfohlene stoische *praemeditatio*..

Das ist ein insgesamt mageres Ergebnis. An nur gerade sieben Stellen wird der Philosoph Seneca zur Erläuterung herangezogen (weit weniger als z.B. Ovid und viele andere Autoren); wenigstens zwei davon betreffen nur die Wortbedeutung, zwei treffen nicht genau den Sinn. An keiner Stelle findet eine inhaltliche bzw. polemische Auseinandersetzung statt. Wo sich Delrius ein einziges Mal deutlich von Seneca und Chrysipp distanziert, erliegt er einem Irrtum.³⁶ Falls es wirklich seine Absicht war, mit seinem Kommentar ein Gegengift gegen die Neustoiker zu schaffen, so ist ihm dies nur unvollkommen gelungen. Dies ist für unsere Hauptfrage nicht entscheidend, wohl aber die Feststellung, dass Delrius nirgendwo eine größere Textpartie daraufhin befragt, ob in ihr ein stoischer Gedankengang oder eine solche Tendenz zu fassen ist – zu denken wäre vor allem an die Reden der Amme –, ganz zu schweigen von dem Versuch, eine ganze Tragödie in stoischem Sinne zu deuten. Sein Kommentar ist noch heute dank seiner Gelehrsamkeit interessant, aber nicht als erstes Beispiel eines „Stoic reading of the plays“, d.h. als der ihm von Mayer zugeschriebene Versuch, „die (stoische) Philosophie zu enthüllen, die, wie er sicher glaubte, in den Tragödien enthalten war“.³⁷

Stoische Interpretation in der Frühen Neuzeit?

Während Delrius sämtliche Tragödien dem Philosophen als dem einzigen Dichter zuschrieb, ließ der berühmte Daniel Heinsius in seiner *De tragoediarum auctoribus dissertatio*³⁸ nur drei Tragödien als dessen Werke gelten: ... *Troas, Hippolytum, Medeam, Lucio Annaeo tribuimus, quem Philosophum vocant*. Vier weitere Dramen solle ein Namensvetter, Marcus Annaeus, verfasst haben. Dabei dient hier nun neben Stilistischem auch der stoische Gehalt (der für Delrius bei seiner Pauschalzuweisung an Seneca noch keine Rolle spielte) als ein Unterscheidungskriterium: „Marcus fügt nur selten stoische Meinungen ein; Lucius bekennt sich offen sogar zu denen seines Epikur und Metrodor [des Epikurfreunds], die beide in seinen philosophischen Schriften die führende Rolle spielen (*paginam utramque faciunt*)“.³⁹ Gedacht ist an die häufigen Zitate in den *Epistulae morales*, denen ebensolche Äußerungen in den Tragödien entsprechen sollen, aber diese Beobachtung wird nicht weiter ausgeführt.⁴⁰

Interessant ist, dass Heinsius in der Vorrede seiner Ausgabe (1611) wieder den schon einmal von Celtis (oben S. XX) geäußerten Gedanken vorbringt, wonach die Tragödien speziell für

³⁶ Ergiebiger in dieser Hinsicht ist, wie Mayer (1994) 163 richtig hervorhebt, das zweite Chorlied der *Troas*, so. oben Anm. 31. Nicht überzeugend dagegen ist, dass Delrius (*Syntagma*, Bd. 3, S. 435 f.) zu Tro. 329 (=330) speziell gegen Lipsius' (*De constantia* 1,12) Unterscheidung von (guter) *miser cordia* und (verwerflicher) *miseratio* Stellung nehme (so Mayer 164 f.): Delrius polemisiert gegen die stoische Verwerfung der *miser cordia* (die er beiläufig mit *miseratio* gleichsetzt). Richtig ist, dass der Streit mit der Stoa jedenfalls an dieser Stelle fast mutwillig gesucht wird.

³⁷ So Mayer (1994) 160 resümierend: „He was not so much trying to demonstrate that the plays were Stoic documents; rather he was determined to disclose the philosophy he was sure they contained.“

³⁸ Zuerst veröffentlicht in der Leidener Ausg. 1611 (s. Litvz. unter Heinsius), 483-499; dann in der Ausgabe *ex recensione Petri Scriverii* (1621), Bd. 2, 283-291; nachgedr. in der Ausgabe von Schröder (1728), Abb. 44-50 (Digit.); danach wird zitiert.

³⁹ In: Schröder (1728) Abb. 49 (Digit.).

⁴⁰ Heinsius beobachtet immerhin, dass die Leugnung der Unterwelt im zweiten Chorlied der *Troas* mit den Prosaschriften des Lucius übereinstimme, sich aber mit dem Stoff der nach seiner Ansicht von Marcus stammenden Tragödien nicht vertragen hätte; in Schröder (1728) Abb. 49 (Digit.).

Nero bestimmt gewesen seien.⁴¹ Leider ist diese wichtige Partie, der Roland Mayer entnehmen wollte, dass Heinsius als erster die Tragödien, darin über Delrius hinausgehend, als stoische Lehrstücke im Sinne eines „deliberate programme“ habe auffassen wollen, sprachlich recht schwierig. Nach gründlichen philosophischen Studien (bei Stoikern, daneben auch Pythagoreern und Kynikern), heißt es, „brachte er (Seneca) der Tragödie nicht nur seine Bildung (*eruditionem*) bei, sondern verlieh ihr auch Gewicht auf Grund seines Berufes (*ex professione pondus ad tragoediam attulit*). Denn, wie man meint, hat er dies vor allem im Hinblick auf Nero getan (*Quod potissimum Neroni dedisse⁴² existimatur*). Als er nämlich sah, dass dieser, wie Tacitus [ann.14,52] sagt, Geschmack an Gedichten⁴³ gewonnen hatte, ergriff er zugleich diese Gelegenheit (*simul & occasionem istam occupavit*), und da er den Ernst seiner Unterweisung nicht einsetzen konnte, milderte er ihn in kluger Weise (*austeritatem disciplinae, quia vti non poterat, prudenter temperavit*). So wollte er dem von Lüsternheit krankem Gemüt Hilfe bringen, aber auch die Möglichkeit zur Heilung nicht versperren (*Ne exulceratum libidine animum, nec⁴⁴ juuaret, & remedijs praecluderet*).“ Nur gerade in *juuaret* liegt ein Hinweis darauf, dass die Tragödien Nero moralisch bessern sollen; doch sind sie offenbar nicht als unmittelbar wirksame *remedia* für ihn gedacht, sondern sollen, im Gegensatz zu schädlichen Vergnügungen, den Weg dafür nur freihalten. Hauptgedanke scheint jedenfalls, dass Seneca seinem Zögling eine unschuldige Freude bereiten und damit seine ganze strenge Erziehung etwas attraktiver machen wollte. Von spezieller „Stoic doctrine“ ist so wenig die Rede wie bei Celtis, der die moralpädagogische Aufgabe der Tragödien sogar weit stärker akzentuiert hatte.⁴⁵

So war es anscheinend erst der (auch von Mayer gebührend gewürdigte) Londoner Schulmann und Editor Thomas Farnabius (Farnaby), der in seinem oft nachgedruckten Kommentar (zuerst 1613) generell von einem stoischen Gehalt der Tragödien sprach, um diese der Leserschaft, die er sich als ein Theaterpublikum vorstellt, ans Herz zu legen.⁴⁶ Weil der jüngere Cato, wie man weiß, ein strenger Stoiker war und als solcher an dem gelegentlichen Striptease der Schauspielerinnen auf der römischen Mimusbühne Anstoß nahm,⁴⁷ zitiert Farnabius ihn in der (spätestens 1624) verfassten Vorrede *Ad lectores* als den idealen Zuschauer, mit dem er noch andere in sein stoisches Theater lockt:⁴⁸ „Hereinspaziert, wenn’s beliebt, setzt euch, hört zu! Hier könnte selbst Cato persönlich eintreten, gespannt sein und zuschauen.“⁴⁹ Denn hier treten keine Miminnen auf, die ihr Kleid abgelegt haben, keine nackten Bräute vom Hurenhaus,⁵⁰ sondern ernste, vornehme Damen (*matronae*), Göttinnen auf dem Kothurn (*graves*

⁴¹ Heinsius (1611), „Dedicatio“, A4v-5.

⁴² Diese Bedeutung von *dare* ist ausführlich belegt bei Rubenbauer, *ThL* V,1, 1673, 22 ff.

⁴³ Heinsius wird hier missverstanden von Dingel (1974) 12.

⁴⁴ *Ne nec* muss wohl in Sinn einer echten doppelten Verneinung aufgefasst werden.

⁴⁵ Wohl aber schlägt sich, nach Heinsius, Senecas erzieherisches Wirken im Streitgespräch des zweiten Akts der *Troas* nieder (*Dissertatio* in: Schröder [1728] Abb. 43 Digit.): ... *hic Pyrrhus repraesentat Neronem. cujus ingenium & in ista aetate ferociam occulte expressit & sub Agamemnonis persona castigat*. Seneca habe die *tyrannorum mores* dargestellt. Auch hier ist aber von der Stoa keine Rede.

⁴⁶ Im letzteren richtig Mayer (1994) 169: „he is the first, to my knowledge, to advertise it (sc. the Stoic element) as a positive recommendation of the plays“.

⁴⁷ Valerius Maximus 2,10,8.

⁴⁸ Mayer (1994) 168 mit Anm. 104 zitiert den Text (bei ihm lateinisch abgedruckt) nach der Erstausgabe „T. Farnaby, *L. et M. Senecae Tragoediae*, London 1613“. In der mir im Digitalisat (vermittelt über BSB) vorliegenden Ausgabe von 1613 (*L. et M. Senecae atque aliorum tragoediae. Animadversionibus [...] illustratae. Londini Excudebat Felix Kingstionius [...] 1613*) findet sich aber statt dieses Texts ein anderer, anders stilisierter. Ich zitiere also nach der mir zugänglichen Ausgabe, London 1624 (s. Litvz.).

⁴⁹ Damit variiert er Martial 1 praef.: *Non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet.*

⁵⁰ *nudatae uxores Summenianae*: nach Martial 3,82,2 *Summemmianas cenet inter uxores*. Der sich nur bei Martial findende Eigenname bezieht sich entweder auf einen Zuhälter oder auf eine für ihre Bordells bekante Straße in Rom (vgl. Craig Williams [Hg.], *A Martial reader: Selections from the Epigrams*, Mundelein, Illinois 2011, S. 56 f. [zu 1,34,6]).

matronae, cothurnatae Deae). Denn hier herrscht die Philosophie auf dem Kothurn; hier regiert hinter der Maske die Stoa (*hic philosophia dominatur cothurnata, personata regnat Stoa*), wo Seneca, jener wahre Hohepriester der Stoa, Theater spielt, ja selber auf die Bühne kommt.“ Der marktschreierische Ton ist hier wohl mit Absicht gewählt, denn diese ganze vollmundige Annonce dient zunächst dazu, die drei schon von Heinsius dem Lucius Seneca zugesprochenen Tragödien mitsamt dem *Oedipus*⁵¹ diesem Verfasser, also dem Philosophen, noch einmal zu vindizieren. Viel größere Ambitionen, was den stoischen Gehalt angeht, hat Farnabius nicht,⁵² und er kann sogar einmal über die „stoische Leier“ spötteln.⁵³ So entpuppt sich seine *personata Stoa* als fast nur ein spaßhaftes Reklamemanöver, um ein wenig vom Ruhm des Philosophen Seneca auf die eigene Ausgabe überzuleiten. Mit Erfolg: Sie wurde immer wieder neu aufgelegt.

Genauer befasst sich mit dem stoischen Gehalt der Tragödien noch einmal der niederländische Historiker Johannes Isacius Pontanus (1621), aber nur unter dem auch sonst die Debatte beherrschenden Gesichtspunkt der Autorschaft (bezüglich deren er Delrius zustimmt). Gegen Heinsius zeigt er, mit spärlichem Material, dass die „Marcus“ zugeschriebenen Tragödien ebenso Gedanken verschiedener Provenienz hätten wie die von „Lucius“ stammenden, und dass sich die gelegentlichen Abweichungen von der Stoa auch in den Prosaschriften des Philosophen finden.⁵⁴ Dann greift Johann Friedrich Gronovius in seiner epochemachenden Neuauflage (1661)⁵⁵ noch einmal den Gedanken von Heinsius (bzw. Celtis) auf, dass die Tragödien für Nero geschrieben seien – „um diesem, wenn er der Vorschriften (*praecepta*) seines Meisters müde und überdrüssig war, das, was er unmittelbar nicht sagen durfte, gewissermaßen indirekt (*quasi per fideicommissum*)⁵⁶ und, als wäre es anderen gesagt, unvermerkt einzuflößen (*insinualet*) und ihn damit zu bessern (*quibus ad moderatiora flecteretur*).“ Viel deutlicher als bei Heinsius ist hier an inhaltliche Morallehren gedacht. Dass es sich aber nach Ansicht von Gronovius gerade um stoische Lehren handle, wie Roland Mayer als selbstverständlich annimmt, scheint eher unwahrscheinlich: Gerade die als Fürstenspiegel brauchbaren Partien in *Troas* und *Thyestes* sind eher wenig stoisch getönt. Und auf jeden Fall ist festzuhalten, dass eben die drei Philologen, die annehmen, dass die Tragödien für Nero geschrieben seien, Celtis, Heinsius und Gronovius, nichts von stoischen Tragödien sagen: Nie wurde also in der frühen Neuzeit auch nur eine Tragödie als insgesamt stoisch interpretiert; die Stoizismen, die man richtig notierte, bezogen sich immer nur auf einzelne Stellen, die nicht einmal unbedingt als Ansicht des Dichters angesehen oder auch etwa angeprangert wurden. Was wir stoische Interpretation der Tragödien nennen, geht also nicht auf die frühe Neuzeit zurück.

⁵¹ Grund für dessen Einbeziehung wäre laut Mayer (1994) 169 das in der Tat hochstoische Lied Oed. 980 ff. *Fatis agimur...* Dieses hatte immerhin schon Delrius (1593/1594) als stoisch erkannt (*Syntagma*, Bd. 3, 134) und ihm (entschiedener als Farnabius) mit Augustin usw. widersprochen. Originell, aber nicht orthodox stoisch, ist Farnabius' Interpretation: *Chorus ... excusari Oedipum vult*.

⁵² Einiges hat Mayer (1994) 169 f. sorgfältig gesammelt; das Meiste stammt natürlich aus Delrius, den er aber keineswegs ausschöpft. Von den sieben Stellen, die Delrius zum *Hippolytus* (*Phaëdra*) aus dem Philosophen Seneca zitiert hatte, hat er keine übernommen; immerhin weist er zum dritten Chorlied auf Epikur hin und gibt diesem die treffende (aus Sen. prov. 1,1 genommene) Überschrift *Cur bonis viris accidant mala*.

⁵³ So zu Thy. 366 (=367) *ex Stoica illa Naenia* (dass der Tod oft zu wünschen sei), hervorgehoben von Mayer (1994) 170 mit Anm. 111.

⁵⁴ I.I. Pontani *De Auctoribus tragoediarum* [...], in: Scriverius (1621), 348-358, dort S. 356-358.

⁵⁵ Ich benutze die spätere Auflage: L. A. *Senecae tragoediae cum notis I.F. Gronovii*, Amsterdam 1682, Zitat dort in: *Epistula dedicatoria* 3 v.

⁵⁶ Mayer (1994) 172 übersetzt: „by means of a sort of testamentary request“, was richtig, aber nicht gut verständlich ist. Beim *fideicommissum* bittet der Erblasser einen anderen darum, einer dritten Person etwas zukommen zu lassen. Als zweite Person fungieren hier die Dramenfiguren, die Nero als der dritten Person eine Botschaft überbringen.

Wie urteilen die Deutschen?

Nach der großen Zeit vor allem niederländischer Gelehrsamkeit kommt nun auch das lange gebeutelte Deutschland wieder in den Blick. Aber hier bestand im 18. und noch im 19. Jahrhundert noch weniger Interesse am philosophischen Gehalt der Senecatragedien. Das gilt für Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst* (1730)⁵⁷ wie für dessen streitbaren Antipoden Gotthold Ephraim Lessing: In seiner frühen Abhandlung über Senecas „Trauerspiele“ (1754)⁵⁸ bringt er weder Vorzüge noch Mängel des *Hercules furens* und des *Thyestes* in einen Zusammenhang mit der Philosophie Senecas (dessen Verfasserschaft er dahingestellt sein lässt). Und wenn er später im *Laokoon* (1766)⁵⁹ sagt: „Alles Stoische ist untheatralisch“ (Abschn. 1) und dabei wohl vor allem Senecas Helden, diese „Klopffechter im Kothurne“ (Abschn. 4), vor Augen hat, so meint er deren allzu theatralischen gladiatorischen Todesmut, der nicht zu Herzen gehe – also das, was man auch heute umgangssprachlich „stoisch“ nennt – er denkt durchaus nicht an eine im philosophischen Sinn stoische Botschaft der Tragödien. Ebenso wenig der professionelle Philologe Friedrich Jacobs (1796), der, noch bevor er Bayerns zukünftigen König Ludwig I. für die Hellenen begeistert, Senecas Tragödien (wohl zum ersten Mal⁶⁰) für „nichts anders als rhetorische Übungen“ erklärt.⁶¹ Wenn er dabei feststellt, Senecas Sentenzen seien im Gegensatz zur „anmuthsvollen Geschwätzigkeit“ des Euripides „mit einem starken Gepräge stoischen Stolzes bezeichnet“, so beruht dies nach seiner eigenen Erläuterung auf der Neigung zur Kürze und zum Verallgemeinern, nicht etwa auf einem philosophischen Inhalt.⁶² Ähnlich denkt hierin August Wilhelm von Schlegel, der in seinem epochemachenden Verdammungsurteil über Senecas Tragödien in diesen nur Produkte der Schulrhetorik, nicht der Philosophie sieht.⁶³

So blieb es im Allgemeinen. Weder der Philologe Friedrich Leo (1878) noch der Journalist und Dramatiker Julius Leopold Klein (1874)⁶⁴ in ihren für die damalige Zeit repräsentativen Studien bzw. Darstellungen sahen hier ein Problem. Nur gerade Gottfried Bernhardt in seinem *Grundriss der Römischen Litteratur* (1830 u.ö.) notierte in den Dramen beiläufig die „schimmernden Betrachtungen, die den Aussprüchen der Stoischen Philosophie gleichen“,⁶⁵ und auch Otto Ribbeck in seiner *Geschichte der Römischen Dichtung* (1892) erwähnte „die

⁵⁷ Gottsched, *Versuch einer crit. Dichtkunst* (zitiert nach der 4. Aufl., Leipzig 1451), 368, 376 u.ö. interessiert sich nur für Senecas schwülstigen und allzu sentenziösen Stil.

⁵⁸ „Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“, in: Barner (1973) 101-166, vgl. bes. 16 ff. und Volker Riedel, *Lessing und die römische Literatur*, Weimar 1976, 92-102.

⁵⁹ Vgl. Barner (1973) 1 ff., 86 ff., Riedel (wie vorige Anm.) 141 f.

⁶⁰ Immerhin fand schon Justus Lipsius in Senecas Sentenzen das von Quintilian getadelte *Scholasticum & Declamatorium* ... genus; in: Scriverius (1621), Teil 2, S. 6; diesem folgend urteilte über den Prolog der *Troas* Boileau in *L'art poétique* (1674) III: „Tous ces pompeux amas [...] Sont d'un déclamateur amoureux de paroles.“

⁶¹ Jacobs (1796) 348, verbunden mit der Feststellung, sie seien „ganz und gar nicht für die Aufführung“ gedacht – auch dies wohl zum ersten Mal, jedenfalls nicht erst bei Schlegel, wie man meint (etwa Seidensticker / Armstrong [1985] 920). Die verbreitete Meinung, dass schon Lessing die Bühnenaufführbarkeit abgestritten habe, muss in ihr Gegenteil verkehrt werden: Lessing (1754) zeigt detailliert, wie genau Seneca die Forderungen der Bühne beachtet hat (in: Barner [1973] 117). Ähnlich übrigens schon Brumoy, Bd. 2 (1730) 734, der allerdings (a.O. 103) die Opferszene im *Oedipus* (aber nur diese) für unaufführbar erklärt. – Jacobs' Essay, an damals wirkungsreicher Stelle veröffentlicht, ist heute so gut wie unbekannt, aber originell und lesenswert.

⁶² Jacobs (1796) 391. – Kein Wort zum Thema auch in Friedrich August Wolfs *Vorlesungen über die Alterthumswissenschaft* Bd. 3, Leipzig 1833, 133-135.

⁶³ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* II, Heidelberg 1817, 27 f. (wobei er Deklamationen und Rezitationen verwechselt, nicht als einziger).

⁶⁴ Klein (1874), 359 f., der in seinem genialischen Essay an Seneca das „aggressive Pathos“ bewundert, vermisst bei ihm die „Poesie der Tragik“, vor allem den „philosophischen Gedankenkern“: Senecas Tragödien seien so „gottentfremdet und ideenlos“ wie Zirkus und Gladiatorenspiele der Römer. Nur dem Seneca in der unechten *Octavia* konzidiert Klein als einer geistigen Amme Neros eine „von der Milch der Philosophie strotzende Brust [...], aus welcher der Philosophen-Säugling aber nur Drachenblut schlürft, vermischt mit Blut und Eisen“ (460 f.), wobei der Ungar Klein (1874!) maliziös den Römer Nero mit dem Preußen Bismarck vermengt).

⁶⁵ Braunschweig³ 1857, 395 f.

nachgewiesenen Anklänge an Ausdrucks- und Denkweise des Philosophen“ Seneca,⁶⁶ maß ihnen aber keinerlei Bedeutung bei. Das war allerdings anders bei Friedrich Gottlob Welcker (1841), der (unter Verweis auch auf Heinsius und Pontanus) forderte, man müsse Senecas Tragödien, statt sie mit den Griechen zu vergleichen, aus den philosophischen Schriften erklären.⁶⁷ Ein weißer Rabe in seiner Zeit – aber niemand, auch nicht er selbst, folgte vorerst seinem Postulat. Die im 19. Jahrhundert völlig dominierende Vorstellung von Seneca als einem auf schiere rhetorische Wirkung bedachten Lese- oder Rezitationsdramatiker⁶⁸ machte, dass man bei ihm nicht viel mehr nach philosophischem Gehalt fragte als etwa bei einem Deklamator wie Porcius Latro. Man kann hier also gegenüber dem 17. Jahrhundert einen regelrechten Rückschritt konstatieren.

Immerhin ein bekannter Historiker, auf diesem Gebiet aber ein wenig beachteter Außenseiter, Leopold von Ranke (1882/8), machte sich frei von den gängigen Topoi der philologischen Senecakritik; er würdigte im bewussten Anschluss an Lessing den „dramatischen Genius“ Senecas und erkannte in dessen Dramen mit ihrem „Tiefsinn der Gedanken“ und „der trüben Lebensanschauung, die in ihnen sich ausspricht“⁶⁹, „die Productionen eines poetisch angeregten Philosophen“,⁷⁰ der sich in einer sowohl „politischen“ wie „religiösen Opposition“⁷¹ zur Welt der frühen Kaiserzeit befunden habe. Keiner habe besser als er das psychologische Studium „namentlich des weiblichen Gemüths“ betrieben und dieses mit tiefen politischen Erörterungen verknüpft. Und Stück für Stück versuchte Ranke die Parallelen zwischen Tragödien und Prosaschriften Senecas zu zeigen – dachte aber nicht etwa an Lehrstücke oder auch an einen spezifisch stoischen Gehalt.

Franzosen interessieren sich für Stoisches in den Tragödien

Im 18. Jahrhundert schien man in Frankreich noch nicht anders als in Deutschland zu urteilen. Pierre Brumoy SJ, für den der Dichter Seneca schon 1730 Vertreter eines „goût dégénéré“⁷² war (und der sich dafür von Lessing schelten lassen musste⁷³), zog die Philosophie nicht zur Erklärung der von ihm ausgiebig behandelten Tragödien heran, nennt nur gerade den Hippolytus einen „Prince Philosophe“. ⁷⁴ Anders ein Jahrhundert später Désiré Nisard, ein streitbarer *homme de lettres*: Er veröffentlichte 1834 seine öfter aufgelegten Studien über die „poètes latins de la décadence“ – eine Vokabel mit Zukunft –, worin Seneca eine prominente Stelle bekam (und welche den Verfasser, der auch den „dekadenten“ Romantikern abhold war, bald in die große Politik brachten). Er beginnt mit der traditionellen Frage nach dem oder den Verfassern der Tragödie⁷⁵ und zieht dazu, wie zuerst Heinsius, die stoische Philosophie heran. Aber hier geht es ihm nicht um die eine oder andere Übereinstimmung der Gedanken (wie

⁶⁶ Bd. 3, Stuttgart 1893, 83.

⁶⁷ Welcker (1841) 1454. Auf S. 1449 Anm. 50 machte er auch darauf aufmerksam, dass immerhin schon Friedrich Heinrich Bothe nach dem seiner Ausgabe (*Tragoediae*, Welcker zitiert: Leipzig 1834) vorangestellten Epigramm die Tragödien als Lehrstücke der *iustitia* für Nero verstanden habe. Die wenig bekannten Verse seien hier (nach der früheren Auflage, 1819, p. XIV) zitiert: *Iustitiam docuit coelestem maximus auctor / Sic fera captantem gaudia discipulum, / Nec uicit ratione nefas* ...

⁶⁸ Vgl. besonders das Kapitel „De tragoedia rhetorica“ in F. Leo, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlin 1878 (21963), 147-159. Die Vorstellung, dass Seneca für die Rezitation geschrieben habe, ist aus dem Glauben entstanden, dass die Tragödien ihren Ursprung in der Rhetorenschule hätten, nicht etwa umgekehrt. Vgl. Stroh in: Fitch (2008) 196 f.

⁶⁹ Ranke (1882/8) 71.

⁷⁰ Ranke (1882/8) 69.

⁷¹ Ranke (1882/8) 38; 52.

⁷² Brumoy (1730) Bd. 1, 100; vgl. Bd. 2, 71.

⁷³ In: Barner (1973) 124 f.

⁷⁴ Bd. 1, 392.

⁷⁵ Wobei er zu verstehen gibt – und das ist neu –, dass die Suche nach dem Autor vor allem zum Verständnis der Stücke führen soll (Nisard [1834] 91).

man sie seit Delrius gelegentlich aufspürte); für Nisard sind fast alle Personen Senecas „Stoiker“, weil sie sich mit Sentenzen bewaffnen und im Gespräch nichts als Aphorismen austauschen. Selbst Kinder wie Astyanax und Polyxena sterben, konstatiert er, in stoischer Haltung; und wenn Oedipus über sein Recht auf den Freitod räsoniert, zitiert er aus Senecas Schriften.⁷⁶ Mit Brillanz und einer Portion Ironie durchkämmt Nisard unter diesem Gesichtspunkt die Tragödien, die er für künstlerisch minderwertig hält – was er aber nur indirekt auf ihren stoischen Gehalt zurückführt. Er kommt nicht auf die Idee, hier an stoische Lehrstücke zu denken, d.h. ihnen eine weltanschauliche Tendenz zuzuschreiben. Die Sucht nach Sentenzen, die er als halbphilosophische „demi-vérités“ bespöttelt,⁷⁷ kommt nach ihm aus dem Niedergang des römischen Dramas, das damals sein Publikum und damit auch die Bühne verloren hatte⁷⁸ (hier folgt er, ohne ihn zu nennen, Jacobs, oben S. XX): Senecas Freunde, so meint er, besuchten dessen Lesestücke, um in ihnen, statt ein formal geschlossenes Drama zu erleben, einzelne „Deklamationen“, „Deskriptionen“ und eben aparte philosophische Sentenzen zu beklatschen.⁷⁹ Damit erhalten wir bei Nisard trotz seiner Einbeziehung der Philosophie im Grunde doch ein nicht ganz verschiedenes Bild von Senecas Dramen als Deklamationsübungen, wie es sich damals in der deutschen Philologie einbürgerte. Auch hier kein „Stoic reading“.

Es war nicht ein spezieller Freund Senecas, aber ein Philosoph und (ausnahmsweise) ein Kenner der Stoa, der Nisard vorsichtig korrigierte. Marin Ferraz, damals Gymnasialprofessor in Straßburg, bestritt in einer lateinisch verfassten Pariser Thèse von 1862 (über Stoisches bei den römischen Dichtern), ohne Namen zu nennen, für Senecas Tragödien sowohl Farnabius' griffiges Etikett *cothurnata philosophia* als auch Nisards Behauptung, in diesen Stücken agierten lauter Stoiker.⁸⁰ Das war in der Tat, wenn man Nisard wörtlicher nahm, als dieser es wohl wollte, leicht zu widerlegen bzw. einzuschränken:⁸¹ Die Mehrzahl von Senecas Personen sind von Affekten, nicht von der Vernunft bestimmt. Herausragende Beispiele dafür, nicht die einzigen, sind Medea und Atreus. Schwerer tut sich Ferraz mit Deianira und Hercules (im *Oetaeus*), leichter wieder mit Polyxena und Astyanax (Nisards Paradebeispielen). Dennoch gab er der gegnerischen Position zum Teil Recht: Wenn die Personen auch nicht stoisch handeln, so reden sie doch im Sinn der Stoa – was durchaus nicht immer die Billigung von Ferraz findet, der Seneca manche philosophische Anachronismen ankreidet⁸² (wie etwa die Debatte über das Recht zum Selbstmord in der *Thebais*) und der meint, dass nicht alle edlen Gedanken auch zum Charakter derer passen, die sie äußern.⁸³ So sei der Tragiker Seneca den Worten, nicht den Handlungen nach ein Stoiker. – Diese Diskussion, so schlicht sie war, brachte jedenfalls einen neuen Gesichtspunkt in die Debatte: Nicht nur einzelne Aussprüche des Philosophen und des Tragikers, wie seit Delrius, wurden verglichen, sondern die Handlung selbst ins Auge gefasst. Von dem Gedanken aber, dass Seneca durch seine Dramen im Sinne seiner philosophischen Schule habe wirken wollen, sind wir auch hier noch ein Stück entfernt.

So war es, wenn ich nichts übersehen habe, ein späterer französischer Schulmann, der zum ersten Mal im vollen Sinn von stoischen Tragödien Senecas sprach: René Pichon, Rhetorikprofessor in Versailles, schrieb mit gerade erst 28 Jahren auf fast tausend Seiten eine höchst

⁷⁶ Nisard (1834) bes. S. 68-71.

⁷⁷ Nisard (1834) 85.

⁷⁸ Nisard (1834) 106 ff.

⁷⁹ Nisard (1834) 119-121. Auch genau diese Dreiteilung hat Nisard von Jacobs (1796) 350 übernommen. Ähnlich auch Welcker (1841) 1452.

⁸⁰ Ferraz (1862) 124 f.

⁸¹ Ferraz (1862) 125-129.

⁸² Ferraz (1862) 130-132.

⁸³ Ferraz (1862) 132 f.

originelle *Histoire de la littérature latine* (zuerst 1897),⁸⁴ die zwölfmal aufgelegt wurde, ein jugendlicher Geniestreich. Ohne explizite Auseinandersetzung mit der gelehrten Tradition beschreibt er Senecas dramatische Schwächen,⁸⁵ führt sie auf den spanischen Nationalcharakter und, wie Nisard, auf das Lesedrama zurück – stellt ihnen aber dramatische Glanzstücke wie die zentralen Szenen der *Phaedra* und der *Troas* gegenüber. Aus beiden habe immerhin Racine geschöpft!⁸⁶ Jedoch der bleibende Wert der Tragödien beruhe, sagt er, auf ihren philosophischen bzw. stoischen Gedanken: Pichon zählt Einzelnes auf (z.B., was wohl noch nie beachtet wurde, die Idee des Fortschritts in der *Medea* und den *Naturales quaestiones*⁸⁷), und konstatiert, dass es nie vor Seneca echte philosophische Diskussionen in Chorliedern wie in denen der *Troas* und der *Phaedra* gab. Die politischen Gedanken bezieht er, sofern es sich um Mahnungen an Fürsten handelt, auf die Erziehungsaufgabe gegenüber Nero; andere, bittere Äußerungen über die Mächtigen führt er als Senecas späte Gedanken auf dessen Sturz zurück: Wenn Thyestes das einfache Leben preist und Angst hat vor dem eigenen Aufstieg zur Macht, hören wir den Minister, der bei Nero in Ungnade gefallen ist. So verbindet Pichon in neuer Art philosophische und biographische Interpretation. Noch mehr aber in die Zukunft weist, dass er zum ersten Mal ein gesamtes Drama in seinem Sinn interpretiert: Der Hercules furens sei „la plus philosophique et la plus stoïcienne“ aller Tragödien. Schon das Vorgespräch von Megara und Lycus zeichne den Titelhelden als idealen Träger der *uirtus*, und so stelle er sich dann auch selber dar: Nach kurzem unverschuldetem Wahnsinnsanfall besiege er seinen Zorn, philosophiere über den Unterschied von Verbrechen und Versehen – und das Stück ende mit einem Eindruck „de sérénité philosophique“. Dagegen lässt sich viel einwenden, aber der wenn auch nur kurze Blick auf das Ganze, der hier gewagt wurde, war neu und anregend, vielleicht der wichtigste Fortschritt in der Auslegungsgeschichte.

Sind Senecas Tragödien stoisch? Das Problem in der ersten Epoche der Forschung

Wer moderne Forschungsberichte⁸⁸ oder Bibliographien zu Senecas Tragödien und ihrem philosophischen Hintergrund studiert, wird darin die Namen von Nisard, Ferraz und Pichon, zu schweigen von Delrius und Farnabius, vergebens suchen. Gänzlich vergessen sogar ist die Jenaer Dissertation von Paul(us) Schaefer (1909), der dem Thema, das inzwischen offenbar in der Luft lag, als erster eine selbständige Abhandlung gewidmet hat (*De philosophiae Annaeanae in Senecae tragoediis vestigiis*),⁸⁹ in der er, über den verheißungsvollen Titel hinausgehend, nachweisen wollte, dass Seneca nicht etwa nur aus dem Vorrat seiner Philosophie vieles in seine Dramen übernommen, vielmehr diese von Anfang an „aus dem Geiste des Philosophen (S.118 *ex philosophi ingenio*) geschöpft“ habe,⁹⁰ um damit Lebenshilfe zu geben und die tragische Kunst seiner Zeit zu erneuern. Das ist Schaefer kaum gelungen: Es blieb bei der Aufzählung mehr oder minder (oft gar nicht⁹¹) vergleichbarer *loci similes*; kein Drama kam wirklich in den Blick. Tiefer drang im selben Jahr (1909) ein von Felix Jacoby betreuter

⁸⁴ Von mir benutzt in der 10. Auflage, Paris o. J. (1926), Vorrede dort von 1897 (der Text ist offenbar unverändert geblieben).

⁸⁵ Pichon (1897) 535-542.

⁸⁶ Pichon (1897) 542-544.

⁸⁷ Med. 375 ff., nat.qu. 7,30,5ff.

⁸⁸ Unter den Neueren sind am gehaltvollsten die Arbeiten von Hiltbrunner (1985) und Liebermann (2004). Besonders enttäuschend sind jetzt Chaumartin (2014) und Star (2015).

⁸⁹ In bayerischen Bibliotheken findet sich nur ein einziges Exemplar (UB Eichstätt); ein weiteres, vom Autor gewidmetes Exemplar ist in meinem Privatbesitz.

⁹⁰ Schaefer gibt auf S. 5-11 den ersten Versuch eines Forschungsüberblicks; dann behandelt er im ersten Teil (S. 11-53) menschlichen *furor* (Affekte) und göttliche Majestät, im zweiten (S. 53-115) *fatum* und dessen Überwindung; Zusammenfassung: S. 115-125. Weder die Literatur zu Seneca noch zur Stoa wird herangezogen; auch griechische Vorbilder werden nicht verglichen.

⁹¹ Z. Bsp. setzt Schaefer schon im ersten Abschnitt die von Seneca aus Epikur übernommene Sentenz (epist. 97,13) *potest nocenti contingere ut lateat, latendi fides non potest* gleich mit Thy. 504 *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi: / tamen tegatur* (Schaefer S. 12: „Idem sensus aptissime [...] praebetur“).

Kieler Dissertant, Otto Edert (*Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*). Er behauptete, dass „auch die philosophie ein wesentliches element der tragischen kunst Senecas“ sei und, was wichtiger war, er versuchte, dies am *Hercules furens* zu beweisen. Mit vorsichtiger Spitze gegen die seinerzeit allgemein anerkannte Vorstellung einer (von Friedrich Leo fast zu Gattungsehren erhobenen) *tragoedia rhetorica* zeigte er, dass zumindest diese Tragödie „alles andere als ein rhetorisierte Euripides sei“, dass Seneca den Stoff vielmehr „umgeschaffen“ habe, um in einen von Euripides „entlehnten dramatischen zusammenhang“ einen „kynisch-stoischen Herakles“ einzupassen, sowohl im Hinblick auf dessen Standhaftigkeit wie auf die Bereitschaft zum freiwilligen Tod. Mit dieser Darstellung (in die er auch die *Phoenissae* einbezog), kam Edert ein Stück weit über (den ihm offenbar unbekannten) Pichon hinaus.

Auch diese gründliche und bemühte Arbeit blieb ohne größere Wirkung, und so lässt man seit langem, nicht ohne Grund, die einschlägige Forschungsgeschichte erst mit dem Jahr 1911 beginnen.⁹² Theodor Birt, populärer Lateinprofessor und Romancier, eröffnete mit seinem Aufsatz „Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?“ (1911) eine wissenschaftliche Diskussion, die, wenn nicht sofort, dann doch zumindest in den letzten gut fünfzig Jahren die Senecaforschung beherrscht hat. Im Geiste des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, in dem die Latinistik bald überall nach der Einheit des Lebenswerks fragen wird, machte er sich daran, den inneren Zusammenhang (S. 336) des Philosophen, Staatsmanns, Pädagogen und eben auch des Dichters Seneca zu erfassen. Und stellte fest, dass überall derselbe Wille sich manifestiere, was für die Tragödien bedeute, dass sie, weit entfernt vorder römischen Bühne (S. 338-347), stoische Lehrstücke seien (S. 337) – das war größtenteils neu –, berechnet auf den jungen Nero (S. 347 ff.),⁹³ um ihn auf philosophische Grundsätze der Regierung (im Sinne besonders von *De clementia*) festzulegen und ihn (im Sinne von *De ira*) vor der Gefährlichkeit der Affekte, vor allem des Zorns, zu warnen. Dass Seneca abschreckende Bilder der Affekte malen wolle, ein heute selbstverständlicher Gesichtspunkt, war damals überraschend neuartig.⁹⁴

Mit diesen Gedanken setzte sich Birt nicht sogleich durch⁹⁵ – Otto Regenbogen in einem für die deutsche Wertschätzung Senecas bahnbrechenden Vortrag (1927/28) blieb auffallend kühl,⁹⁶ Thomas Stearns Eliot in seinem berühmten Seneca-Essay⁹⁷ reduzierte das Stoische

⁹² So z.B. Seidensticker / Armstrong (1985) 927.

⁹³ Die neuere Diskussion dieses auf Celtis (oben S. XX) zurückgehenden Gedankens wird referiert bei Chr. Schubert (1998) 175-177, 206 u.ö.

⁹⁴ Zu Unrecht sieht Fitch (2008) 11 diesen Gedanken schon in „medieval prefaces“ ausgesprochen.

⁹⁵ Kurz zustimmend im Hauptpunkt immerhin Karl Münscher, *Senecas Werke*, Leipzig 1922, 85. Vgl. aber Martin Schanz / Carl Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* [...], 2. Teil, München 1935, 466, wo vor allem in Äußerungen des Chors „Fragen des Seins, meist in stoischem Sinn“ konstatiert werden, aber von einer didaktischen Zielsetzung der Tragödien insgesamt nicht die Rede ist. Nichts bei Ernst Bickel, *Geschichte der römischen Literatur*, Heidelberg (1937 u.ö.), 200-202 und noch bei Karl Büchner, *Römische Literaturgeschichte*, Stuttgart 1957, 428-434, der bei Seneca „echte Tragik“ leugnet (431), dieser aber einen „römische(n)“, nicht etwa stoischen, „Glaube(n)“ an die „Vernunft“ entgegenstellen sieht (430). Am meisten ging zunächst Herrmann (1924) 242-245 auf Birts „théorie ingénieuse“ ein: Birt übersehe aber, dass Seneca weniger ein Stoiker als nur ein „mondain teinté de stoïcisme“ sei (245). – Bei der zunächst schwachen Reaktion spielte wohl auch eine Rolle, dass der populär formulierende Birt wegen seiner Erfolge beim großen Publikum unter Fachkollegen für nicht ganz seriös galt: Noch heute kommt er in philologiegeschichtlichen Überblicken kaum vor; instruktiv dazu Eckart Mensching, *Nugae zur Philologiegeschichte* IX, Berlin 1996, 22-66.

⁹⁶ Vgl. Regenbogen (1927/28) S. 167 zu Birt; das für Seneca charakteristische „Pathos des Leidens und Sterbens“ (S. 217) illustriert er aber aus den Prosaschriften (S. 210 ff.). Doch sieht auch er in „stoischer Psychologie und Ethik“ (S. 193) eine „Komponente“ der Dramaturgie Senecas (S. 217), den er einmal auch „Dichter und Prediger“ nennt (199); dazu gehöre der „stoisch versteinte Schmerz“, den Seneca seinen Figuren zuerteile (S. 193) – was nicht näher ausgeführt wird. – Etwas anders wird Regenbogen beurteilt von Pratt (1983) 77-79: „the most productive philosophical (!) interpretation of the drama“ (79).

wieder wie Nisard auf die Sentenzen –; dann aber wurde Birts These, trotz partiellem Widerspruch, vor allem von Franz Egermann in seiner Abhandlung „Seneca als Dichterphilosoph“ (1940) weitergeführt und dabei entschiedener auf den (oft übersehenen Kern) der stoischen Ethik, die Lehre von den *Adiaphora*, zugespitzt: Hercules als „verkörperte Virtus“ verwirklichte geradezu die „stoische Apathie“, im Gegensatz zu der von Senecas Chören manchmal gepriesenen *secura quies* (Herc. f. 175) der Epikureer.⁹⁷ Egermann wies auch nachdrücklich auf die gerade stoische Tradition des dichtenden Philosophen hin.⁹⁸ Weiter trieb diese Interpretation die in den USA lehrende Schweizerin Berthe Marti (1945), die zeigen wollte, dass Senecas Tragödien als neun „philosophical propaganda-plays“ nach einer wohldurchdachten, uns im codex Etruscus noch erhaltenen didaktischen Ordnung komponiert seien – eine These, die zunächst mehr ignoriert¹⁰⁰ als widerlegt wurde. Norman T. Pratt (1948) immerhin lehnte diese Zuspitzung ab, vertiefte aber das „stoische Fundament“ der Tragödien, indem er besonders auf die durchgängige Opposition von „reason“ und „passion“ abhob. Ihm wiederum folgte, ohne ihn oder andere zu nennen, Francesco Giancotti (1953), der den Gegensatz von *furor* und *mens bona* geradeswegs zum „Leitmotiv“, ¹⁰¹ l’idea-madre del *corpus* tragico seneciano“ (55) erklärte.¹⁰² Vor allem in seinem späteren Buch *Seneca’s drama* (1983) ergänzte Pratt seine Interpretation durch die These, dass Seneca als Psychologe und Dramatiker nicht der orthodox monistischen Seelenlehre Chrysipps, sondern der dualistischen des Poseidonios, der ein irrationales Seelenvermögen anerkannte, gefolgt sei.¹⁰³ Das blieb mehr behauptet als bewiesen¹⁰⁴ und hat so nur wenig Beachtung gefunden. Immerhin meinte aber auch der Philosophiehistoriker Max Pohlenz in seinem grundlegenden Buch über die Stoa (1959),¹⁰⁵ dass Seneca zwar mit seinen Dramen „erziehlische Wirkung von dem Boden der eigenen Weltanschauung aus“ erstrebt habe, dass ihn dabei aber seine psychologische Einfühlung über die „philosophische Theorie“, d.h. wohl Chrysipps Affektlehre, hinausgeführt habe. Gerne hätte man mehr gelesen.

In Deutschland verlegte man sich nun meist auf Einzelinterpretationen. In etwas andere Richtung als bei den Genannten ging die stoische Interpretation in Ulrich Knoches Abhandlung über den Atreus des *Thyestes* (1941), in dem er, mit lehrhaft abschreckender Wirkung, Senecas Philosophie des Bösen verkörpert sah – wobei freilich gerade dieser „vollendete Verbrecher aus eigenem Willen“¹⁰⁶ im stoischen Weltbild nicht so recht vorgesehen ist. Sein Opfer dagegen, Thyestes, war (schon 1938) von Olof Gigon als verkörperter (fast schon christlicher)

⁹⁷ „Wesen, Tugenden und Schwächen der Tragödien Senecas“ (zuerst. engl. 1934), in: Lefèvre (1972) 22-32, dort S. 27 f.

⁹⁸ Egermann (1940/1972) bes. S. 47.

⁹⁹ Egermann (1940/1972), 52 f.

¹⁰⁰ Ausführlicher gegen Marti argumentierten später Anna Lydia Motto und John R. Clark, *Senecan tragedy*, Amsterdam 1988, 43 ff. Die Idee einer planmäßigen zyklischen Anordnung der Tragödien wurde (ohne Martis Implikationen) aufgenommen von Chr. Schubert (1998) 181-204, bes. S. 196.

¹⁰¹ Der Terminus „Leitmotiv“ wird von ihm und anderen seit langem ungenau gebraucht. Bei Richard Wagner, der den Begriff maßgeblich geprägt hat (obwohl er selbst von „Erinnerungsmotiven“ sprach), handelt es sich nicht einfach um ein wiederkehrendes Motiv wie *furor* – *ratio*, sondern ein Motiv, das beim Hörer gewisse Assoziationen wachrufen soll, indem es sich mit bestimmten Vorgängen oder Personen verknüpft. Ein echtes Leitmotiv ist dagegen z.B. Phaëdras „Ihm will ich folgen“, das fast immer erscheint, wenn Phaëdra von ihrer Liebe spricht (weil es den Kern ihrer Liebe, die Sehnsucht nach dem wild Natürlichen ausdrückt). So richtig Leeman (1976) 204. Eine eigentliche literarische Nachahmung von Richard Wagners Technik und in seinem Sinn gab vielleicht erst Thomas Mann.

¹⁰² Wieder aufgenommen und sorgfältiger begründet in Giancotti (1985).

¹⁰³ Pratt (1983) bes. 58 ff., 76 ff., zusammenfassend S. 72.

¹⁰⁴ Wiener (2006) 19 f. mit Verweis auf Gill (1997) 223-228. Gill (S. 226-228) meint (zu Recht), dass Senecas Affektdarstellung in den Tragödien eher Chrysipp verpflichtet sei. Vgl. dazu auch Inwood (1993), der ältere Lit. erschließt.

¹⁰⁵ Pohlenz (1970) Bd. 1, 324-327.

¹⁰⁶ Knoche (1941/1972) 486, vgl. S. 480.

stoischer Weiser gedeutet worden,¹⁰⁷ was auch Widerspruch hervorrief.¹⁰⁸ Ganz im Sinne von Egermann interpretierte Gregor Maurach (1966) die Titelheldin von Senecas *Medea* im Sinne der Bücher *De ira* als Verkörperung der „Zerstörungswut des Zorns“, ein „Sinnbild des Menschen überhaupt, der hilflos im Sturme treibt [...], wenn nicht die Philosophie hilfreich herzutritt“.¹⁰⁹ Dagegen lehnte Gerhard Müller in einer bis heute viel beachteten Studie zum *Oedipus* (1953) die Idee eines lehrhaften Dramas als zu eng ab,¹¹⁰ blieb aber, wenn er die Tragödien in „Fatums- und Leidenschaftsdramen“ aufteilte und die „Übermacht des Fatums“ zum Kern gerade des *Oedipus* erklärte,¹¹¹ innerhalb stoischer Kategorien.

Erhellender war hier ein großer, die Antike weit überschreitender Aufsatz von Kurt von Fritz „Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit“ (1955, neu veröffentlicht 1962): Er zeigte darin, wie Seneca in seinem *Oedipus* die bei Sophokles vorausgesetzte „objektive Schuld“ als Stoiker nicht akzeptieren konnte – da Oedipus seine Frevel ja nicht willentlich begangen hat – und wie er deswegen, um den Titelhelden mit einem *tragic flaw* zu belasten, das Motiv der Schicksalsfurcht einführt.¹¹² Letzteres hatte an sich etwa auch Müller beobachtet,¹¹³ aber erst von Fritz konnte es erklären – wobei er zu Recht hervorhob, dass sich die Handlung gerade dieser Tragödie in besonderem Maße einer Stoisierung widersetze.¹¹⁴ Jedenfalls wurde hier zum ersten Mal an einem konkreten Beispiel gezeigt, wie Senecas Weltanschauung mit einem bestimmten Stoff in Konflikt kam und welche Neugestaltung dies notwendig machte. Allzu große Beachtung hat von Fritz damit sonderbarerweise nicht gefunden.¹¹⁵ Wenn heute gelegentlich argumentiert wird: die Weltsicht der Stoa sei optimistisch, die der Gattung Tragödie dagegen pessimistisch, weshalb es grundsätzlich keine stoischen Tragödien geben könne – dann bleibt das hinter von Fritz ein gutes Stück zurück.¹¹⁶

Stoisches vor allem in Senecas ‚Phaëdra‘? Zur neueren Forschung.

Senecas *Phaëdra*, auf die wir im Folgenden unser besonderes Augenmerk richten wollen, hatte nicht das Glück, einen so brillanten stoischen Interpreten zu finden. Wenig Eindruck machte der Versuch von Pierre Grimal (1963), Phaëdra wegen ihrer Todesbereitschaft zur

¹⁰⁷ „Bemerkungen zu Senecas Thyestes“, *Philologus* 93, 1938, 176-183, S. 183: ein „σοφός, der das Ärgste ohne Haß erduldet“.

¹⁰⁸ Wolf Steidle, „Bemerkungen zu Senecas Tragödien“, *Philologus* 96, 1943/1944, 250-264, dort S. 250-259.

¹⁰⁹ Maurach (1966/1972) 314-316.

¹¹⁰ Da, wie er sagt die Leidenschaften der betroffenen Personen nicht „moralisierend“, sondern „mit Schauern der Ergriffenheit“ gesehen würden (G. Müller [1953/1972] 394 f.). Dass die Darstellung des Affekts der stoischen Theorie entspricht, gesteht Müller für Oedipus zu (S. 391). – Dass Seneca in den Tragödien moralische „Leitbilder menschlichen Handelns“ habe geben wollen, war auch die Ansicht von Erich Burck, *Vom römischen Manierismus*, Darmstadt 1971, 101; ähnlich, mit Betonung der „stoischen Ethik“, Heinrich Dörrie, „Der Mythos im Verständnis der Antike II. Von Euripides bis Seneca“, *Gymnasium* 1973, 44-62, dort S. 59.

¹¹¹ Müller (1953/1972) 395 und S. 392.

¹¹² Von Fritz (1962) 22-29, bes. 26 ff. Bei dem von ihm herangezogenen Gleichnis vom Schützen, der richtig schießt, auch wenn er etwa nicht trifft (Cicero fin. 3,22), geht es allerdings nicht um schuldhaftes Vergehen, sondern um das Verhältnis zu den „naturgemäßen Dingen“, vgl. Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 188 f.

¹¹³ Müller (1953/1972) 378 f.

¹¹⁴ In Liebermanns (2004) 24 Darstellung entsteht so der Eindruck, als lasse sich von Fritz als Kronzeuge gegen den Stoizismus der Tragödien anführen

¹¹⁵ Man vergleiche die neuere Literatur zum *Oedipus*. – In Lefèvres verdienstvollem Sammelband (1972) wird zwar ein Stück aus diesem Aufsatz abgedruckt (S. 67-73), aber gerade nicht die Interpretation des *Oedipus*; vgl. aber auch Lefèvre a.O. 459. Keinen Bezug weder auf von Fritz noch auf die Stoa nimmt Opelt (1972), die generell der „Schuld“ des „klassischen Tragikbegriffs“ (S. 92) Senecas „Tragödie des *nefas*“ (94) gegenüberstellen will.

¹¹⁶ Allgemeiner als von Fritz argumentiert Zintzen (1972) 156 in Bezug auf den *Hercules furens*: Die „prästabilierte Logosharmonie der stoischen Philosophie“ lasse keine „Tragik“ nach attischem Muster zu. Aber seine Interpretation, wonach der Wahnsinn des Hercules schuldhaft aus dessen Innerem stamme, ist handgreiflich unrichtig..

Stoikerin zu machen¹¹⁷ – was sich freilich, wie er zugab, „erst bei längerem Nachdenken“ zeige, da Seneca zur Zeit der Abfassung auch noch gar kein Philosoph gewesen sei.¹¹⁸ Wertvolle Beobachtungen brachte dann aber 1964 ein Aufsatz von Jean-Michel Croisille über „Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques“ des Dramas: Er unterschied zwischen populärphilosophischen und eigentlich stoischen Gedankengängen; Ziel des Dramas blieb ihm dabei die Warnung vor dem Affekt, ohne dass aber Seneca darüber zum „prêcheur simpliste“ würde.¹¹⁹ Anspruchsvoller, aber auch problematischer war Eckard Lefèvres kecker Versuch, insgesamt „Senecas *Phaëdra* als stoisches Drama“ zu verstehen (1969). Auf den Spuren der schon üblichen Deutung, aber ohne offenbar Croisille zu kennen, untersuchte er die Darstellung der Affekte bei *Phaëdra* (Liebe), *Hippolytus* (Misogynie), *Theseus* (Zorn); und manches sah nun anders aus als bisher. Aus dem tugendhaften Jüngling *Hippolytus* wurde ein Mensch mit verwerflicher „Lust am Affekt“, ja Drang zur „Selbstvernichtung“¹²⁰ – was mit seinen weithin stoischen Grundsätzen kaum vereinbar schien. Überzeugend dagegen war, dass Lefèvre der liebenden *Phaëdra*, die ihren Affekt nicht wie andere Affektträger bei Seneca bejaht, eine Sonderstellung gab, die ihr sogar Sympathie verschaffte. Ganz unglücklich aber war wiederum seine Interpretation der Chorlieder als stoischer Kommentare des Dichters, wo schon Croisille richtiger geurteilt hatte.¹²¹ Eine partiell stoische Deutung erarbeitete dann Konrad Heldmann (1974) für den Dialog von *Phaëdra* und Amme im ersten Akt, im Rahmen einer Gesamtuntersuchung der „*domina-nutrix*-Szenen“¹²² der Affektdramen.¹²³

Lefèvres Interpretation¹²⁴ wurde ausdrücklich weiter geführt von Anton Leeman (1976), der, in Anknüpfung an von Fritz,¹²⁵ wohl erstmals einen generellen Widerspruch zwischen der stoischen Weltansicht, die das Gute für eindeutig und vom Menschen verwirklicht hält, und unserem Begriff des „Tragischen“, das unauflösliche Konflikte voraussetzt, statuiert. (Dass dieser Begriff des „Tragischen“ der Antike unbekannt ist, wird von ihm und auch sonst kaum beachtet.) Vieles, worin er Lefèvre fortführt, wirkt übertrieben oder gewaltsam gesucht: Das Monster, von dem *Hippolytus* umgebracht wird, soll dessen eigener *furor* sein; *Phaëdras* angedrohter Selbstmord wäre der von der Stoa empfohlene „vernünftige Abgang“ (der doch

¹¹⁷ Dagegen sogleich Croisille (1964) 289. – Vgl. auch Grimal in der Vorrede zu seinem Kommentar (1965) S. 16. Nach seiner Auffassung will Seneca als Dichter nicht eigentlich belehren, sondern dank der Dichtung mitteilen, „ce qu’il découvre d’incommunicable en lui-même“ (S. 21). In seinem Aufsatz hatte er gemeint, Seneca entdecke auf der Bühne eine Wirklichkeit, von der dann später seine Schriften profitieren würden.

¹¹⁸ Grimal (1963/1972) 341 f.

¹¹⁹ Croisille (1964), bes. S. 278, 294. Auf Croisille nimmt Bezug Opelt (1972) 107–110, die die *Phaëdra* in ihren Begriff von Senecas „*nefas*-Tragödien“ einzugliedern versucht (vgl. oben Anm. 115).

¹²⁰ Lefèvre (1969/1972) 351: Dies beruht auf einem sonderbaren Missverständnis von *Phaëdr.* 477 f.

¹²¹ Vgl. auch Tschiedel (1969) 165 f. zur „epikureischen Komponente“.

¹²² Wiener (2006) 34–102 spricht unter Einbeziehung von *Thyestes* und *Hercules furens* von „Therapiegesprächen“.

¹²³ Speziell zur *Phaëdra* Heldmann (1974) 126–149.

¹²⁴ Sie wurde flankiert von zwei Untersuchungen (*Hermes* 94, 1966, 482–496; *Hermes* 101, 1973, 64–91) zur *interpretatio Stoica* des *Agamemno*. Schwer verständlich war sein vielleicht zu tiefeschürfender Essay „Seneca als moderner Dichter“, in: Lefèvre (1972) 1–9: Die stoische Weltanschauung ersetze das noch in der Augusteerzeit gültige Ideal der Unterordnung unter die *res publica*, wobei ihr Wesentliches darin bestehe, dass nunmehr „der Mensch als die oberste Instanz fungiert, die über Sinn und Sinnlosigkeit des Daseins allein entscheidet“ (S. 4). Schwerlich hätte sich Seneca, der nie über den Sinn des Daseins, wohl aber über das Glück, nachgedacht hat, hier verstanden gefühlt, eher wohl die Sartre ergebenen Existentialisten der 50-er Jahre. Tatsache ist, dass die Römer früh gerade zur Stoa geneigt haben (man denkt an Scipio und Panaitios): Senecas Musterstoiker, der jüngere Cato, ist 25 Jahre älter als Vergil, in dessen *Aeneas* nach Lefèvre der Primat der *res publica* seinen „gültigen Ausdruck“ gefunden hat (S. 2). Gerade die stoische Lehre von der sozialen Natur des Menschen (*SVF* III 340–348) konnte die Römer ansprechen. Lesenswert bleibt Pohlenz I (⁴1970) 257 ff.

¹²⁵ Von Fritz (1962) 24 sprach von der „antitragischen stoischen Philosophie“ nur in Bezug auf die tragische Schuld, nicht generell.

niemals dem eigenen Affekt entspringen darf)¹²⁶; ihren Mann, Theseus, übertreffe Phaëdra dank der „großen, tragischen Manier“ ihres Todes moralisch bei weitem, denn dieser „völlig verächtliche“ Heuchler sei nur mit Atreus im *Thyestes* zu vergleichen. Wenn dies handgreiflich unrichtig ist, so hat Leeman doch die Amme des 2. Akts mit ihren hochtrabenden Grundsätzen witzig gewürdigt: „We all know persons like her – but now their stock-phrases are usually Christian.“

Leemans Beitrag war zum Zeitpunkt des Erscheinens fast schon überholt. Bereits 1963 hatten zwei Ikonoklasten, Denis Henry und B. Walker, die Senecas philosophische Episteln langweilig fanden, man denke, in den Tragödien einen anderen, faszinierenderen Seneca entdeckt.¹²⁷ Hier präsentiere er nicht „the Stoic view of the universe as an ordered whole“, er verkünde dessen „disorder“ und sei damit „disloyal to Stoicism“: also eine andere Seite Senecas, deren Darstellung, meinten sie, er offenbar brauche, um ein inneres Dilemma zu bewältigen. Da ähnliche Ansichten über den angeblichen stoischen Optimismus und den Pessimismus der Tragödien von nun an in der Forschung deutlicher als bisher geäußert wurden, sei hier schon eine kurze Klarstellung erlaubt. Optimist ist der Stoiker in der Tat, insofern er glaubt, dass der Mensch sein Glück in der Hand hat, anders formuliert, dass die *uirtus* zur *uita beata* ausreicht – das Größte, was die Philosophie verspricht, sagt Cicero (*Tusc.* 5,1) –; dagegen glaubt er aber nicht, dass der Gute für seine *uirtus* mit Gütern des Glücks, *fortuna*, belohnt werde (sonst gäbe es nicht den Selbstmord als *ultima ratio*): Eine solche Belohnung ergibt sich durchaus nicht aus der *providentia*, an die der Stoiker in der Tat glaubt, vielmehr entspräche sie, wenn sie literarisch wird, der banalen poetischen Gerechtigkeit, die Friedrich Schiller einprägsam formuliert hat: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.“ Da der Stoiker diese Tischfreuden niemandem verspricht, könnte eine Tragödie auch ohne poetische Gerechtigkeit „stoisch“ sein.

Zurück zur Forschungsgeschichte. Einige Jahre nach Henry und Walker, 1969, hatte Joe Park Poe in einem vielbeachteten Aufsatz eine vorschnell stoische Deutung des *Thyestes* (trotz mancher „Stoic assumptions“), zurückgewiesen. Bei ihm lesen wir (in Abwandlung des soeben Gesagten): Für die orthodoxe Stoa sei die Welt letztlich gut, das Böse nur eine Verirrung. In der Person des Atreus aber stille der böse, seiner Raserei freien Lauf lassende Unhold ungehindert seine Gelüste; und – dies ist hier der Hauptpunkt – sein Trieb zu sadistischer Gewalttätigkeit, „violence“ sei etwas zutiefst in der menschlichen Natur Verwurzeltes,¹²⁸ was darum auch den Leser wie schon den Dichter anziehe. (Seitdem ist es in der Forschung zunehmend üblich geworden, den Atreus nicht mehr wie die moralische Vorwelt widerwärtig, sondern faszinierend zu finden.) Dabei scheint sich Poe vage bewusst, dass das Sadistische auch in Senecas stoischer Affekttheorie seinen Platz hat (*De ira* 2,5; 2,32,1¹²⁹): Ein „stoischer Interpret“ würde demnach die scheußliche Kannibalenküche des Atreus nicht aus den Tiefen der Menschennatur herleiten (die ihm als naturgemäß rational gilt), sondern als Verirrung der *ira* ansehen. Thyestes Bruder wird ja durchaus, im stoischen Sinn, von einer *species oblata iniuriae* (*De ira* 2,1,3) angestachelt.

Diese Proteste gegen eine *interpretatio Stoica* waren nur partiell und relativ verhalten. Noch vorsichtiger urteilte Konrad Heldmann (1974) in seiner von Karl Büchner angeregten tief-

¹²⁶ Leeman meint, der freiwillige Tod sei „the Stoic solution in a situation where the practice of virtue has become impossible“. Ähnlich vor Leeman schon Heldmann (1974) 155 unter Berufung auf Pohlenz. Das entspricht nicht den Quellen. Vgl. zu diesen unten Anm. 362.

¹²⁷ Henry / Walker (1963) 109 f. Gemäßigteren Zweifel an einer stoischen Deutbarkeit der Tragödien äußern sie auch in ihrem späteren Aufsatz (1966).

¹²⁸ Poe (1969) 364 f.: „The very length of the description of Atreus' *furor* shows that Seneca sees in it not just a matter of individual wickedness [...], but an instinct which to some degree he himself shares and which he expects his audience to share.“ Es handle sich um (S. 359) um „a natural human impulse to violence“ (vgl. S. 361). Dass dies „quite un-Stoic“ (S. 365) wäre, ist zuzugeben.

¹²⁹ Poe (1969) 361 f. Nicht hierher gehört de tranqu. 2,10-14.

dringenden Dissertation, in der die *Phaëdra* wie andere Dramen „weder nur (!) als Exempel stoischer Philosophie noch im Sinne unausweichlicher Tragik“ verstanden wurde.¹³⁰ Im selben Jahr aber (1974) stellte Joachim Dingel, Schüler des berühmten Walter Jens, so entschieden und ausführlich wie keiner vor ihm¹³¹ unter dem Titel *Seneca und die Dichtung* die stoische Deutung der Tragödien überhaupt in Frage. Sie seien im Gegenteil schlechtweg eine „Negation der Philosophie“.¹³² Denn in ihnen werde „die gütige Vorsehung, die Selbstbestimmung des Menschen, die Vollkommenheit der Götter negiert.“¹³³ Was die *Phaëdra* angeht, auf die wir von nun an unser hauptsächliches Augenmerk richten,¹³⁴ hat Dingel bei den Chorliedern gegen seinen erkorenen Hauptwidersacher Lefèvre leichtes Spiel; schwerer tut er sich mit Phædras Liebesaffekt. War dieser für Lefèvre ein im stoischen Sinn schuldhaftes Vergehen, so hält sich Dingel, der ja die menschliche Selbstbestimmung überall negiert sieht, an Phædras eigene Aussage, wonach hier ein Erbfluch wirksam sei. Zu Recht sagt Dingel, diese Vorstellung sei für den Stoiker inakzeptabel; zu Unrecht meint er aber, dass Phædra mit dieser Entschuldigung bzw. Ausrede die Wahrheit sagen müsse. Die Diskussion war also noch nicht erledigt: Vor allem Dingels Fazit, der wahre Seneca sei in den Tragödien zu finden, als Philosoph trage er eine Maske,¹³⁵ erregte Verwunderung und Widerspruch.¹³⁶ Weniger polemisch, aber eben so dezidiert, bestritt immerhin ein Jahr später der Stoa-Spezialist F.H. Sandbach mit (allzu) wenigen Worten den Stozismus der Tragödien: Weder das Fatum noch die Affekte seien im stoischen Sinn richtig dargestellt.¹³⁷

Karlhans Abel (1985), Kenner von Senecas Philosophie, aber kein Freund seiner Tragödien, versuchte einen halben Kompromiss, wobei er einen ziemlich neuen Gedanken ins Spiel brachte: Um der „tragischen Erschütterung“ willen habe Seneca nicht das „Ganze der stoischen Wahrheit“, d.h. den „Selbstvollzug der göttlichen Weltvernunft“, sprich die Vorsehung“, in Szene setzen können, sondern sich auf die Darstellung der Affekte im stoischen

¹³⁰ Heldmann (1974) 181.

¹³¹ Theodor Thomann, den Dingel nicht zitiert, hatte immerhin im Vorwort seiner zweisprachigen Ausgabe (Bd. 1, 1961) 7 gegen die „mehr seltsame als inspirierende Auffassung, seine Tragödien seien philosophisch-didaktische Lesedramen“ polemisiert (vgl. S. 60), dann aber etwas verklausuliert zugestanden, dass Seneca auch „zu belehren, warnen, tadeln und erziehen sucht“ (S. 28), wobei die Beziehung zu den stoischen Prosaschriften nicht zu übersehen sei (S. 29 f.). – Bezüglich der Phædra wollten auch Henry und Walker (1966) eine eventuelle stoische Deutung, die sie aber nicht skizzieren, durch eine eher psychologische ersetzen: Phædra erleide einen Persönlichkeitszerfall, der über ihre Person hinaus ins allgemeine Chaos (Zerfetzung des Hippolytus!) führe – wobei der Chor gegen den „Albtraum“ der Haupthandlung eine ebenfalls irreale Gegenwelt des „Idylls“ setze. Neben ebenso phantastischen wie interessanten Einfällen stören hier auch sonderbare Schnitzer im Wortverständnis (S. 231 zu V. 254 uirum, S. 238 zu V. 1184 uiro; S. 233 wird versehentlich Phoebus statt Jupiter in einen Stier verwandelt); die Zustimmung von Hiltbrunner (1985) 1024 f. überrascht. Gegen Martis Vorstellung eines stoischen Programms der Tragödien wandte sich im Übrigen auch C.D.N. Costa, „The tragedies“, in: Costa (Hg.), Seneca, London / Boston 1974, 96-115, dort S. 108 f. Implizit widersprach einer stoischen Interpretation zur selben Zeit auch Liebermann (1974), vgl. bes. Liebermann (1978) 385; 410-416 (dort ein interessanter Vergleich mit Gryphius, dessen Dramen „stärker vom Stoizismus durchdrungen“ seien als die Senecas).

¹³² So die Kapitelüberschrift II 2, S. 72-120.

¹³³ Dingel (1974) 115. Dies sind die Hauptpunkte, die noch Liebermann (2004) 22 f. gegen die „interpretatio Stoica“ geltend macht; dazu kommt für ihn „der bei Seneca so verbreitete Gedanke von Gefährdung und Sturz alles Großen“. Aber man sollte in dieser Trivialphilosophie der Chöre nicht die Botschaft des Stücks sehen; s. unten S. XX zu Phædr. 1123 ff.

¹³⁴ Bei Dingel (1974) 94-100.

¹³⁵ Dingel (1974) 118. Ohne es vielleicht zu wissen, hatte Dingel hier einen Vorläufer in La Rochefoucauld, bei dem ein lächelnder Putto namens „Liebe zur Wahrheit“ einer Büste des grämlichen Philosophen Seneca die Maske vom Gesicht gerissen hat (Frontispiz zu *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1664).

¹³⁶ Vgl. Eckard Lefèvres Rezension in: *Poetica* 9, 1977, 123-130 und Hiltbrunner (1985) 1005 f. – Keinen Bezug auf die besonders durch Dingel angestoßene Diskussion nahm R.G. Tanner: „Stoc philosophy and Roman tradition in Senecan tragedy“, *ANRW* 32, 2 (1985), 1100-1133: Umgekehrt wurde sein Versuch, vier der Tragödien einem späteren Dichter zuzuweisen, wohl von niemandem bisher beachtet.

¹³⁷ Sandbach (1975) 160 f.

Sinn beschränkt.¹³⁸ So gehe es denn in der *Phaedra* um das „Studium von *ratio* und *passio* (!)“, wobei aber gerade diese Tragödie mehr als andere über die Erschütterung hinaus moralpädagogisch wirke.¹³⁹ Einen anderen, näherliegenden Kompromiss schloss, ohne ausdrücklichen Bezug auf Dingel, Jesús Luque Moreno in der Vorrede zu seiner Ausgabe von *Seneca Tragedias* (Bd. 1, 1979): Er konzedierte den Tragödien „una evidente base estoica“, bestritt aber „un programa formal de enseñanza estoica“ (S. 34): „Hombre y destino“ seien Seneca an sich wichtig (S. 38).¹⁴⁰ Ganz unbeeindruckt von Dingel blieb dagegen Manfred Fuhrmann in seiner Literaturgeschichte (1999) und statuierte:¹⁴¹ Die Tragödien seien „Teil von Senecas Erziehungsprogramm“. Dies zu leugnen, sei „einer aus dem 19. Jahrhundert überkommenen ästhetizistischen Einstellung“ zuzuschreiben. Auch Martha C. Nussbaum (1993) in ihrer fundamentalen Arbeit zur Poetik der Stoa näherte sich wieder der herkömmlichen philosophischen Interpretation der Dramen: Der kritische Zuschauer bzw. Hörer, den diese verlangten, werde von Seneca selbst durch den Abbau von „sympathetic identification“, wie in Brechts „epischem Theater“, herausgefordert.¹⁴² Bald darauf (1994) gab sie in ihrem Buch über die hellenistische Ethik eine vielbeachtete Interpretation von Senecas *Medea*, um dort „a clear expression of the strongest and least circular of the Stoic arguments against passion“ zu suchen (und zu finden).¹⁴³

Völlig verschiedene Deutungen im Hinblick auf Senecas Stoizismus brachten vier umfangreiche Bearbeitungen der *Phaedra*. Francesco Giancotti (1985) sah in Fortführung seiner früheren Arbeit (S. XX) die „philosophische Botschaft“ der *Phaedra* darin, dass im Sinne der Selbstverantwortlichkeit des Menschen dessen *ratio* den *furor* überwinden könne (wie dies, meint er, vor allem der letzte Akt lehre).¹⁴⁴ Anthony J. Boyle (1985) gab eine weniger (wie Dingel) antistoische als vielmehr extrem unstoische Interpretation:¹⁴⁵ Die Welt von Senecas Tragödien „seems one in which to be human is to suffer, to be alive is to be entrapped in evil“. ¹⁴⁶ Mit dieser Idee einer „perversen“ Welt kommt Boyle natürlich einer heute verbreiteten Vorstellung vom „Tragischen“ entgegen. Die Personen werden dabei radikal neu bewertet. Der keusche Hippolytus, seit der Renaissance ein Tugendheld, verehrt nach Boyle als Jäger eine Gottheit des Todes und der Gewalt,¹⁴⁷ er ist „morally deficient“, ¹⁴⁸ sein Lebensideal pathologisch,¹⁴⁹ eine Zurückweisung der *natura*“, die sich unerbittlich durchsetzt.¹⁵⁰

¹³⁸ Abel (1985) 756.

¹³⁹ Abel (1985) 761. Kaum nachvollziehbar ist, was Abel S. 767 über den „tragische(n) Gehalt des Senecanischen Dramas“ philosophiert.

¹⁴⁰ Auf S. 30-38 findet man nützliche Literaturhinweise (dort ist auch Dingel genannt).

¹⁴¹ *Geschichte der römischen Literatur*, Stuttgart 1999, 285. Dezidiert auch Thomas Baier, *DNP* 12/1 (2003), 744: „philos. Lehrstücke“ und „Gattung der Opposition“.

¹⁴² Nussbaum (1993) 147, vgl. zu Brecht S. 144 f.

¹⁴³ Nussbaum (1994) 439-483 (Zitat dort S. 444), bes. S. 449-453. Interessant ist ihr Literaturüberblick (448 f. Anm. 13), wo aber Dingels Position verzeichnet wird.

¹⁴⁴ Giancotti (1985) bes. S. 148 f., 159, 181, 184. In den Anmerkungen (S. 189-212) gibt Giancotti einen nützlichen Forschungsüberblick. Zum letzten Akt s. unten S. XX.

¹⁴⁵ Was Boyle leugnet, vgl. S. 1288, aber auch 1338.

¹⁴⁶ Boyle (1985) 1341.

¹⁴⁷ Boyle (1985) 1292 f., 1307. Mayer (2002) 54 f. und Fitch (2002) 439 warnen zu Recht davor, moderne Antipathien gegen das Jagen auf die Antike zurückzuprojizieren.

¹⁴⁸ Boyle (1985) 1336. Vgl. auch das ähnliche Bild von Hippolytus, das Roisman (2000) 77-83 entwirft: Sie hält ihn sogar der Notzucht für fähig (S. 83).

¹⁴⁹ Boyle (1985) 1305 f.

¹⁵⁰ Boyle (1985) 1311. Entscheidend für das Verständnis scheint ihm das erste Chorlied, wo Venus sich als *natura* erweise (S. 1295-1297). Auf Boyles Spuren sieht Davis (1993) 156 in der *natura* eine sehr unstoische „stern mistress who exacts punishment from those who defy her laws“; darum sei Hippolytus, der sie (schon als Jäger) kommandieren wolle, „guilty in a larger sense“ (S. 153). Boyles Deutung folgt in vielen Punkten auch das Programmheft zur Saarbrücker *Phaedra*-Inszeierung (Christian Klees, Mai 2013). Darauf ist hier nicht einzugehen.

Dafür ist wenigstens *Phaedra*, die für ihre Liebe nichts kann, „an intensely moral creature“¹⁵¹ Tieferen Sinn besorgt gelegentlich die Allegorese: Wie aus Pasiphaes Liebe zum Stier der Minotaurus hervorging, so aus *Phaedras* Liebe zu Hippolytus das Meerungeheuer, das den Geliebten tötet.¹⁵² So schaden aberwitzige Einfälle manchem an sich bemerkenswerten Gedanken.

Dass man spätestens von den achtziger Jahren an dem keuschen Hippolytus nicht mehr gewogen sein würde, war fast vorauszusehen. Ein junger Senecaspezialist, Thomas F. Curley, verurteilte ihn ein Jahr nach Boyle (1986) gleichermaßen wegen seines jägerischen Blutdurstes (S. 32) und seiner Verdrängung des Sexuellen (S. 40). Umgekehrt wird *Phaedra*, trotz zugebener Schuld, bewundert wegen ihrer Ehrlichkeit („honesty“ S. 58 u.ö.), deren Spuren Curley sogar noch in ihrer Intrige entdeckt.¹⁵³ Im Gegensatz zu Boyle stellt er nun aber die ausdrückliche Beziehung zur Stoa her, mit ähnlichem Ergebnis wie Dingel: „the plays are non-Stoic“ (S. 187) – aber er setzt andere Akzente: Die Amme mit ihren stoischen Sprüchen erweist sich ihm (nicht ohne Grund) als schiere Heuchlerin (S. 52), Hippolytus dagegen als Vertreter eines „false Stoicism“ (S. 42), was sich sogar bei seinem ohne wahre Tapferkeit, nur mit „tricks“ geführten Kampf mit dem Meermonster zeige (37-39). Dass dieser Kampf zugleich auch die „stereotype stoische Antwort auf störende Leidenschaften“ darstelle (S. 40), dürfte dann wohl niemand mehr einleuchten, eher aber, dass Seneca an *Phaedra*, im Gegensatz zum stoischen Glauben, die Ohnmacht des Willens zeigen wolle (S. 51; 187). Wenn Theseus am Schluss Mühe habe, die zerfetzten Glieder seines Sohnes zu ordnen, sei das ein abschließendes Symbol für die verschiedenen Methoden, mit denen die Menschen (wie z.B. die Stoiker) wähen, ihr Schicksal meistern zu können (S. 75).

Sehr förderlich war dann aber ein Beitrag von Jens-Uwe Schmidt, der 1995 an Hand einer behutsamen philosophischen Analyse besonders der Ammenrede im ganzen Stück einen angeblichen „Sieg des mythischen [besser: religiösen, wenn nicht abergläubischen] Weltbildes über die Philosophie“ herausarbeitete – als Gegeninstanz dienen vor allem die Chorlieder – und dabei die von Seneca intendierten, vor allem politischen Lehren des Dramas nicht nur im speziell Stoischen sah.¹⁵⁴ Dies war auch auf Grund der aufgearbeiteten Materialfülle wohl das Gediegenste, was in dieser Hinsicht bis dahin über die *Phaedra* geschrieben wurde.

In ähnliche Richtung gehen z.T. zwei neuere Beiträge von Claudia Wiener, die auf den Spuren von Anne Bäumer (1982)¹⁵⁵ vor allem Senecas *De ira* zur Erklärung von Senecas Affektdarstellung und Affekttherapie (auch in der *Phaedra*) heranzieht¹⁵⁶ und zu zeigen versucht, dass Seneca durch Einbeziehung des *fatum* und damit des (in seinen Prosaschriften nicht diskutierten) Determinismusproblems die „Komplexität und Multidimensionalität“ menschlichen Handelns sichtbar machen wolle. Und da dieses Problem auch von den Stoikern letztlich nicht gelöst worden sei, sei eine „stoische Tragödie“ nicht, wie behauptet,¹⁵⁷ eine *contra-*

¹⁵¹ Boyle (1985) 1332.

¹⁵² Boyle (1985) 1317.

¹⁵³ Vgl. unten Anm. 318.

¹⁵⁴ Schmidt (1995) 309: Seneca sei es vielmehr darum zu tun, „die bestimmenden Mächte im römischen ‚Herrschaftszentrum‘ und ihre Ursachen aufzudecken“. Diesem Streben untergeordnet seien die „Rückgriffe auf die Philosophie“, so dass Seneca nicht etwa nur „Veranschaulichung stoischer Lehrmeinungen“ (S. 321) gebe. Doch sieht er das Hauptziel der *Phaedra* darin, den Zuschauer zum Widerstand gegen die Übermacht der Leidenschaft durch Analyse des Verhaltens der Bühnenpersonen zu befähigen (S. 319 ff.).

¹⁵⁵ Anne Bäumer (1982) 140-165 hat gezeigt, dass sich die Entstehung des Zorns bei Senecas *Medea* nach einem auf *De ira* beruhenden Drei-Phasen-Modell (mit Retardierungen) beschreiben lässt. Als Ziel Senecas gilt ihr, dem Zuschauer zu helfen, „seine eigenen Affekte zu bekämpfen“ (S. 218). Sehr nützlich ist ihr Forschungsüberblick (S. 220-228).

¹⁵⁶ Wiener (2006) bes. S. 60-68.

¹⁵⁷ So Fitch (2002) Bd. 1, 25, bei Wiener (2014) zitiert S. 187 und 217.

dictio in adiecto.¹⁵⁸ Die Vorstellung einer im stoischen Sinn lehrhaften Tragödie ist damit natürlich aufgegeben. Noch paradoxer wirkt es, wenn jetzt Gregory A. Staley (2010) das Stoische in Senecas Tragödien nicht in ihrem Inhalt sieht – wie andere meint er, dass sie dem Glauben an die Vorsehung widersprüchen¹⁵⁹ –, sondern in ihrer Form, nämlich darin, dass die Stoiker, angeblich Aristoteles folgend, die Tragödie als einen *mimus humanae uitae* (Sen. Epist. 80,7) erkannt hätten, also „the right vehicle for imaging Seneca’s familiar world of madmen and fools“.¹⁶⁰ Aber hat Seneca seine „Narren“ nun im stoischen Sinn als solche dargestellt? Narren an sich wären noch nicht stoisch.

Außerhalb dieser Diskussion stellte sich der psychoanalytische (und fast nur den entsprechend Gläubigen zugängliche) Beitrag des bekannten Harvardprofessors Charles Segal *Language and desire in Seneca’s Phaedra* (1986). Er hoffte damit zwar, auch wenn man ihm nicht folge, der Forschung Gedankenanstöße geben zu können (S. X), hatte diesen Erfolg dann aber doch wohl nicht.¹⁶¹ Etwas diskutierbarer ist der Beitrag seines Bewunderers Cedric A.J. Littlewood über *Self-representation and illusion in Senecan tragedy* (2004): In einem ersten Kapitel konstatiert er eine überraschende Verwandtschaft, die zwischen dem stoischen Weisen (der aber in den Tragödien eigentlich nicht vorkommt) und dem Tyrannen in einer „gebrochenen Welt“ bestehe;¹⁶² bei seiner abschließenden Interpretation der *Phaedra* kommt er durch das Aufspüren vieler intertextueller Bezüge zu dem nicht ganz unvorhersehbaren Ergebnis (S. 301): Angesichts so vieler Topoi und Texte „schwelgt der Leser in einer kontinuierlichen Tradition, für die Hippolytus mit seiner zur Schau getragenen Verachtung städtischer Intellektualität blind ist.“¹⁶³ Eine kleine Leihbücherei im Walde hätte ihm sicherlich gut getan.

Können Tragödien stoisch sein? Zur neuesten Diskussion

Wir betrachten noch einmal die allgemeinere Diskussion. Während Norman T. Pratt noch 1983 feststellte, dass sich die meisten Gelehrten über die Bedeutung des Stoischen in Senecas Tragödien einig seien,¹⁶⁴ dominiert heute insgesamt eine gewisse Skepsis gegenüber einer

¹⁵⁸ S. bes. Wiener (2014) 215-217, vgl. auch schon Wiener (2006) 300-307.

¹⁵⁹ Staley (2010) 121: „Since the Stoics believed in a provident Fate that assured a blessed outcome in the long run, Stoic tragedy might even be seen as a contradiction in terms.“ S. dazu oben S. XX.

¹⁶⁰ Staley (2010) 136, vgl. bes. S. 9.

¹⁶¹ Man zitiert ihn zwar gelegentlich respektvoll, diskutiert ihn aber kaum. Immerhin glaubt z.B. Fitch (2008) 12, Segal habe dank psychoanalytischem Verfahren „certain levels of selfhood and meaning in the dramas“ erläutern können. So entspreche z.B. (vgl. bei Fitch S. 142 und 146) die zu entriegelnde Unterwelt im *Oedipus* der Aufschlüsselung von Ödipus’ dunkler Herkunft..

¹⁶² Kritisch dazu Wiener (2014) 201 f.

¹⁶³ Bei der Lektüre von Littlewood und ähnlichen Arbeiten denkt man unwillkürlich an das Bonmot, das Wilamowitz über Seneca gemacht hat: „Diese Medea hat die Medea des Euripides gelesen.“ Aber was dort Scherz bezüglich eines einzelnen Verses war, wird bei manchen Intertextualitätsforschern zum permanenten Ernst. So ist bei Star (2015) 215 „Seneca’s Atreus, like many of his characters, [...] a strong reader and manipulator of a long line of texts and genres“, zu denen auch die Philosophie gehöre. Thyestes’ entsetzter Aufschrei (1006) *Agnosco fratrem* lässt nicht nur, „on a metapoetic level“ gesehen, Atreus als inszenierte Rolle verstehen, sondern soll an Äußerungen des Philosophen wie epist. 31,1 *Agnosco Lucilium meum* ... erinnern.

¹⁶⁴ Ähnlich das Resümee in dem Forschungsbericht von Eckard Lefèvre, „Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des ‚Thyestes‘“, *ANRW* II 32,2 (1985) 1263-1283, dort S. 1263-1266 und noch bei Tschiedel (1997) 337 Anm. 2 (dessen eigene Deutung des Dramas, wonach der gute Wille dem Böse notwendig unterliege [S. 353], aber überhaupt nicht stoisch ist). Wenn Wray (2009) 238 jetzt behauptet, „relativ wenige“ Latinisten des zwanzigsten Jahrhunderts hätten Senecas Dramen als „Stoic documents“ verstanden, so beruht dies offenbar auf Unkenntnis nicht nur der deutschen Philologie. – Für eine „interprétation ‚stoïcienne‘“ argumentierte immerhin zuletzt bes. Jean-Pierre Aygon, in: Aygon (2014) 13-32 (vor allem zum *Agamemnon*). Eine im Kern stoische Interpretation der *Phaedra* (mit dem „Leitmotiv“ *bona mens* – *furor*, wie Giancotti, oben S. XX) skizziert Paola Pedrazzini, *L’„ombra“ di Fedra, la luminosa* [...], Rom 2009, 85-107, be. S. 102 ff. Ich gehe nicht näher ein auf das eigenwillige, nicht sehr einflussreiche Buch von Rosenmeyer (1989), der

stoischen Interpretation.¹⁶⁵ Zwar geht wohl niemand mehr so weit, sie, wie Dingel (oben S. XX) oder Curley (S. XX), geradezu als Negation der Stoa zu lesen, wohl aber meint man, dass sie eine Gegenwelt zur vernunftbestimmten Stoa bilde¹⁶⁶ bzw. sich mit stoischen Kategorien nicht fassen ließen. So hält John G. Fitch das tragische Weltbild der Tragödien mit seiner Dominanz der Affekte für „incommensurate with a Stoic purpose“.¹⁶⁷ Und statt Leidenschaft und Vernunft im Widerstreit zu erkennen, sieht er Senecas Bühnengestalten auf der Suche nach ihrem Selbst.¹⁶⁸ So konstruiere sich *Phaedra* eine Identität erst als Liebessklavin, dann als Opfer der Venus, als Jägerin, als auf ihren Ruf bedachte Adelige, als Objekt der Vergewaltigung, und so wisse sie bei ihrem Selbstmord am Schluss selber nicht mehr, wer sie sei. Das ließe wohl in der Tat keine stoische Deutung zu, wenn es nur ebenso überzeugend wie geistreich wäre.¹⁶⁹ Eine besondere Rolle spielen bei der Bezweiflung des Stoischen, wie schon bei Poe (S. XX), Senecas Bösewichte, besonders *Atreus* und *Medea*. Schon 1974 betonte Wolf-Lüder Liebermann gegen eine stoische Deutung die „Geltung und Eigenlastigkeit“ auch von Senecas Bühnengräueln (S. 12). Im Anschluss an Alessandro Schiesaro, von dem sogleich die Rede sein wird, meint er nun (2014),¹⁷⁰ die „kaum mehr (!) bestrittene Faszination“, die von Senecas konsequenten Schurken ausgehe,¹⁷¹ zeige, dass stoische Philosophie und Tragödie kaum kommensurabel seien – „not even with regard to the contrast“! Womit denn Dingel ebenso wie Birt widerlegt wäre.

Schiesaro hatte einst (1997) noch raffinierter in dieselbe Richtung argumentiert. Er setzt nach stoischer Lehre die Wirkung einer tragischen Bühnenhandlung auf den Zuschauer mit dem einen Affekt auslösenden Anfangsreiz gleich.¹⁷² Dieser, z.B. das Gefühl beleidigt worden zu sein, ist laut Seneca unwillkürlich, bedarf aber, um sich zum Affekt, in diesem Fall der *ira*, zu entwickeln, der Zustimmung (*συγκατάθεσις* – *assensio*) der Vernunft (De ira 2,1,4 ff.). Diese

nachzuweisen suchte, dass nicht die Ethik, sondern (S. X) „Stoic natural science is at the very heart of Seneca’s tragic enterprise“.

¹⁶⁵ Vgl. Liebermann (2004) 21-27 und den Abriss der Forschungslage bei Wiener (2006) 1-5 und jetzt Fischer (2014) 768. Vgl. auch zur *Phaedra* Mayer (2014) 479 f. Einen gewissen Umschwung der Meinungen notierte schon 1986 Segal (S. 11).

¹⁶⁶ So sieht Michael von Albrecht (2012) 1008 in den Tragödien „ein düsteres Pendant zu den philosophischen Schriften“, aus dem sich „höchstens indirekt“ für das richtige Leben etwas lernen lasse. Wray (2009) 237 f. bestimmt sogar (maßlos übertreibend) die angeblich herrschende Vorstellung, wie sie ihm schon von seinen Lehrern vermittelt worden sei, in summa: Senecas Tragödien als „the repressed content of his Stoicism“. Sicherlich zu Recht sieht er darin eine moderne Skepsis gegenüber der an die Vernunft appellierenden Stoa selbst.

¹⁶⁷ Fitch (2008) 11. Vgl. etwa Star (2015) 247, 253. – Fitch Bd. 1 (2002) 22 stellt allgemein fest: „moral philosophy in antiquity is optimistic, which tragedy is not“. Dazu kommt, dass Fitch Poesie und Mythos im Gegensatz zum „rational mode“ der Philosophie für grundsätzlich mehrdeutig ansieht.

¹⁶⁸ Fitch Bd. 1 (2002) 6 f. Von einer „disintegration“ *Phaedras* sprachen schon Henry und Walker (1966) 231: In V. 254 und dann öfter verwechsle sie ihren Ehemann mit Hippolytus! Vgl. oben Anm. 131. Auch Laura Kay Abramsen in ihrer Dissertation (*The tragedy of identity in Senecan drama*, Bryn Mawr College 1993), sieht Senecas Personen auf der Suche nach der Identität, was sie mit der stoischen Lehre von der *οἰκείωσις* zusammen bringt (S. 12 ff.). *Medea* beim Kindermord und *Phaedra* in der Liebe zum Stiefsohn verfehlen die *οἰκείωσις* (S. 15 f.).

¹⁶⁹ *Phaedra* sagt (1184 f.): *morere, si casta es, uiro, / si incesta, amori*. Darin drückt sich keine Unsicherheit oder Identitätskrise aus. Natürlich weiß *Phaedra*, dass sie *incesta* ist und für Hippolytus stirbt. S. im Übrigen unten S. XX zu diesem Dilemma.

¹⁷⁰ Liebermann (2014) 414 f.: Seneca, meint er, zerstöre die „klassische“ Einheit des Ästhetischen und Moralischen.

¹⁷¹ Sie beginnt ansatzweise mit dem Aufsatz von Poe (1969, oben S. XX). Vgl. etwa auch Fitch, Bd. 1 (2002) 22. Am kühnsten amoralisch ist jetzt Star (2015) 253 und 259: *Atreus* „remains an impressive and memorable figure, worthy of imitation“ (was hoffentlich nicht ernst gemeint ist). Ich vermute, dass diese Faszination auch damit zusammenhängt, dass die gehobene Literatur (nicht das Leben) des letzten Jahrhunderts zwar viele schlechte Menschen, aber kaum mehr echte Bösewichte hervorgebracht hat. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht der Senecas würdige SS-Arzt Emmenberger in Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman *Der Verdacht* (1951/1952).

¹⁷² Schiesaro (1997) 105 ff.

Entscheidung nun wird nur beim Guten und Weisen eine negative sein; der Bühnenautor also, der sein Publikum solchen Reizen aussetzt, würde das große Risiko eingehen, die Menschen, auch gegen seine Absicht, zum Schlechten zu verführen.¹⁷³ Dazu kommt, dass Schurken wie Atreus und Medea¹⁷⁴ nicht nur an sich faszinierend sind (im Hinblick auf „the moralising darkness of the characters who surround them“!¹⁷⁵), sondern dass sie in Senecas „metadramatischer“ Tragödie als Akteure, „deeply connected with the fascinating tension of poetic creation“,¹⁷⁶ den Bühnenautor selber verkörpern.¹⁷⁷ (Ein Gedanke, der im Zeitalter der Metapoetik fast unwiderstehlich ist.) So könnte denn, nach Schiesaro, eine Tragödie weder stoisch noch anstoisch sein. – Aber dieser Schluss ist wohl ebenso fragwürdig wie seine beiden Prämissen. Wenn Schiller im *Don Carlos* den gespenstischen Großinquisitor „die Elemente der Monarchenkunst“ mit König Philipp repetiert, mag der Zuschauer von diesem zynischen Funktionär der Macht wohl irgendwie fasziniert sein, aber Herz und Applaus gehören dem bald verhafteten Carlos und seinem Marquis Posa, der gegen die Diktatur der Kirche aufbegehrt: „Geben Sie Gedankenfreiheit!“¹⁷⁸ Natürlich kann der Dichter die *assensio* steuern.

In seinem einflussreichen, vielbeachteten Buch „The passions in play“ (2003) treibt Schiesaro seine Gedanken noch ein Stück weiter. Nun steht es dem Zuschauer nicht mehr frei, sich zwischen dem Sadisten Atreus und seinem Opfer, dem Titelhelden, Thyestes zu entscheiden: Schon sein, des Zuschauers, Vernügen an der Tragödie und deren „metadramatic structure“, durch die Atreus auch Tragödiendichter ist – seine Dichterkolleginnen sind Medea und Juno (im *Hercules furens*, S. 16)¹⁷⁹ – machen ihn zum Mitverschworenen des Verbrechers (S. 1). Und befriedigt werden dabei, meint er, die finstersten Instinkte zumindest („at least“!) römischer Zuschauer: Auch sie wünschten ja insgeheim, sich einmal so wie der Kinderschlächter Atreus an ihren Feinden rächen zu können (S. 5). Wie Sigmund Freud über seine *Traumdeutung* Vergils *Acheronta mouebo* schrieb, um so dem gebildeten Publikum das dunkle Reich des Unterbewussten zu erschließen (S. 2), so möchte Schiesaro zusammen mit Seneca und dessen Akteuren die unter der Oberfläche des Dramas verborgenen Abgründe der Seele ans Licht bringen, darin vergleichbar Tiresias, der im *Oedipus* die Höllengeister ruft (V. 573)... *iterque populis Ditis ad superos datur* (S. 8 f., vgl. S. 2): „The scene powerfully enacts what

¹⁷³ Ebenso Star (2015) 253, der sich auf „Seneca’s theory in *De ira*“ 2,2,1-6 beruft. Aber bei den dort gegebenen Beispielen setzt Seneca klar voraus, dass sich das Publikum über Schurken empört, sie nicht etwa bewundert.

¹⁷⁴ Eine Aufwertung der Kindsmörderin zur bewunderten „grande dame“, der gegenüber dem an den Göttern verzweifelnden Jason „bassesse d’âme“ zuzuschreiben sei, findet man wohl zum ersten Mal bei Alain Michel, „Rhétorique, tragédie, philosophie: Sénèque et le sublime“, *Giornale Italiano di Filologia* 21, vol. 2, 1969, 245-257, dort S. 255.

¹⁷⁵ So jetzt auch Star (2015) 247 über die dort vertretenen stoische Ideale als „easily overridden platitudes spoken by subservient characters“. Aber hier hat Seneca ein Stück Wirklichkeit, wohl aus eigener Erfahrung, dargestellt: die Ohnmacht des Weisen gegenüber der brutalen Macht. Wer die besonnenen Worte des Satelles im *Thyestes* (204 ff.) als Platituten abtut, bedenke, welchen Schurken er damit zustimmt, die sich im vergangenen Jahrhundert auf das Recht des Stärkeren berufen haben.

¹⁷⁶ Schiesaro (1997) 110 f.

¹⁷⁷ Schiesaro (1997) 91 ff. Diese heute beliebte Vorstellung vom Metadramatischen geht bezüglich Senecas schon auf Curley (1986) zurück (S. 212 „certain characters within the plays function as playwrights“, z.B. Atreus und Medea), der den Begriff aber auch in einem weiteren Sinn verwendet (bes. S. 211 ff.).

¹⁷⁸ Hier soll zu Zeiten der alten DDR jeweils heftig applaudiert worden sein.

¹⁷⁹ Als ersten Hinweis auf die „Metadramatik“ von Senecas Tragödien nennt Schiesaro (1997) 18 die unheilverkündenden Worte Medeas im Prolog (52 f.): *paria narrentur tua / repudia thalamis*. Schiesaro hat natürlich Recht, wenn er meint, dass hier die Tragödie, die ja diese schrecklichen *repudia* darstellt, gewissermaßen auf sich selbst verweist. Aber heißt das, dass sich Medea der „essentially literary nature of her pursuit“ bewusst wäre? Und dass sie ausdrücklich nach „literary recognition of her deeds“ verlangen würde? Selbst dann würde sie nicht zu einer „playwright“ ihres Stücks, die, wie Schiesaro interpretiert, *ira* und *furor* als ihre „Musen“ anruft. Im Übrigen geht jener Kunstgriff des Selbstverweises schon auf die älteste Dichtung zurück: In Homers *Ilias* (6,357 f.) meint etwa Helena nicht ohne Ironie, viel Leid hätten ihnen die Götter gesandt, damit sie auch „den Späteren ein Lied seien“ (mehr bei Walter Marg, *Homer über die Dichtung*, Münster 1957, 17-19). Niemand hat Helena darum zur Epikerin oder Homers Hörer zu Helenas Komplizen erklärt.

poetry and poets do.“ Man könnte auch sagen: „... what scholarship and scholars can do“. Denn beweisen lässt sich hier wenig.

Wenn Schiesaro eine stoische Deutung der Tragödien ablehnt, tut er dies jedenfalls nicht darum, weil die Tragödien ein unstoisches Weltbild vermitteln würden – Dingels Buch (oben S. XX) verwirft er als „romantisch“ (20 f.) –, sondern weil Senecas Prosaschriften und seine Tragödien überhaupt nicht miteinander verglichen werden dürften. Immerhin in einem Punkt möchte er doch nicht darauf verzichten, den Tragiker Seneca gegen die Stoa auszuspielen. Es sei klar, „that *Thyestes* challenges the Stoic prescription that poetry should have an educational value“. Ein in mancher Hinsicht wichtiger, aber schwieriger Punkt, der hier nicht völlig diskutiert werden kann.¹⁸⁰ Gab es eine solche stoische Vorschrift, der Seneca hätte widersprechen oder auch entsprechen können? Schiesaro stützt sich dafür auf Plutarch (S. 229-231), der den Stoikern nahestehe (aber gewiss keiner war). Im Übrigen meint er nun (S. 234), in Abschwächung des eingangs Gesagten, dass es Seneca dem Zuschauer überlasse, ob er etwa Medea böse oder bewundernswert finde, und demonstriert dies auch an der verschiedenen möglichen Publikumsreaktion auf das Niedermetzeln in „the famous letter on circus games“ (epist. 7).¹⁸¹ Schiesaro geht nicht ein auf das, was als wichtigstes Charakteristikum der stoischen Dichterauslegung gilt: die Allegorese.¹⁸² Für sie gibt er dafür selbst Beispiele: So verkörpert die Furie, die am Anfang des *Thyestes* als „Muse of *scelus*“ den Schatten des Tantalus gegen dessen Sträuben auf die Bühne zerrt (S. 29), „the victory of poetry [...] against the repressive silence“ desjenigen, der die Tragödie verhindern möchte (S. 2). Klar, dass auch hier die Zuschauer mit der Furie sympathisieren müssen. Sonst gäbe es ja kein Theater.

Wo andere sich ihrer Sache sicher sind, dokumentiert jetzt Chaumartin unter der Überschrift „Philosophical tragedy?“ (2014) eine gewisse, dem Fragezeichen entsprechende Verwirrung. Er meint, wie Dingel und andere, dass die Welt von Senecas Tragödien dem stoischen Weltbild radikal konträr sei (S. 659, 669): Statt gütiger Vorsehung erleben wir böartige Götter, statt einer im Kern guten Veranlagung des Menschen einen Erbfluch, der ihn zu schlimmen Taten treibt – dazu komme, wie man inzwischen sattem weiß, die düstere Faszination, die von Bösewichten wie Atreus und Medea ausgehe. Dennoch statuiert Chaumartin eine didaktische Zielsetzung der Tragödien, die er in vier apotrepische Affektdramen (660-664) und zwei paraenetische Tugenddramen (664-666) einteilt (vgl. 668 f.). Und auch das verbleibende, siebte Drama, der *Oedipus* (665 f.), habe „philosophical signification“, indem Seneca darin „the power of human reason to understand the destiny of men“ in Zweifel ziehe. Anspruchsloser, aber etwas nützlicher ist der im selben repräsentativen Band (2014) erschienene, ebenfalls die Forschung resümierende Beitrag von Susanna E. Fischer: Sie katalogisiert und erörtert nüchtern die in den letzten etwa fünfzig Jahren kontrovers diskutierten Berührungspunkte zwischen Senecas philosophischem und tragischem Werk: Beurteilung der Poesie, Fürstenmoral, Affektdarstellung, Gott und Schicksal. Dabei lässt sie die verschiedenen Ansichten zu Worten kommen, ohne sich selbst immer festzulegen.¹⁸³ Das tun auch andere nicht: In vielen gerade neueren Arbeiten zu den Tragödien wird die Frage nach Senecas Stoikertum wieder wie vor 200 Jahren ganz ausgeklammert.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Mit Recht zitiert Schiesaro die inhaltsreiche, kaum auszuschöpfende Arbeit von DeLacy (1948).

¹⁸¹ Der Brief bezieht sich nicht auf den Zirkus, sondern das Amphitheater, und nicht auf Spiele (also Gladiatorenspiele), sondern öffentliche Massenhinrichtungen (richtiggestellt von Marcus Junkelmann, *Gladiatoren: Das Spiel mit dem Tod*, Mainz 2008, 23).

¹⁸² Vgl. DeLacy (1948) 259 ff.

¹⁸³ Einen kurzen Überblick über die Problematik (mit skeptischer Grundtendenz) gibt jetzt auch Christopher Trinacity, „Senecan tragedy“, in: Bartsch / Schiesaro (2015), 29-40, dort S. 36-38.

¹⁸⁴ So ausdrücklich, wegen der zugestanden Schwierigkeit, von Kathrin Winter, *Artificia mali: Das Böse als Kunstwerk in Senecas Rachetragödien*, Heidelberg 2014, 16-20. Stillschweigend verzichten auf den philosophischen Aspekt zwei neuere Arbeiten zur Psychologie der *Phaedra*: Calabrese (2009) und Kugelmeier (2015). Auch die bibliographisch und doxographisch reich dokumentierte Arbeit von Janka (2004) berührt das Thema

Methodologisches zur ‚Phaëdra‘

Kehren wir zur *Phaëdra* zurück. Einen originellen, ja amüsanten Beitrag zu ihr lieferte schon vor einiger Zeit die Studie des Philosophiehistorikers und Senecaspezialisten Harry M. Hine (2004): „*Interpretatio Stoica* of Senecan tragedy“. Um die stoischen Deutungen des Dramas zu relativieren, wenn nicht ad absurdum zu führen,¹⁸⁵ gibt er probenhalber eine epikureische Interpretation, d.h. er zeigt, wie ausgerechnet ein (den Stoikern ja antipathischer) Epikureer, der das Stück sieht oder liest, überall seine eigenen Dogmen bestätigt sehen könnte. Das gelingt einigermaßen gut bei der in die Katastrophe führenden Liebe Phaëdras,¹⁸⁶ denn laut Epikur ist der Sexualtrieb ein zwar natürliches, aber nicht notwendiges Begehren; und den leidenschaftlichen *amor* (im Gegensatz zur erlaubten, ja empfohlenen *uener*) gilt es nach dem Epikureer Lucretius entschieden zu bekämpfen. Auch auf Hippolytus ließe sich derselbe Gedanke anwenden, denn dessen völlige Ablehnung von Liebe und Sexualität ist nicht nur im Sinne Epikurs irrig, sondern auch (was Hine sonderbarerweise nicht hervorhebt) an seinem Untergang ein wenig mitschuldig.¹⁸⁷ Keinen Erfolg hat Hine dagegen – ich lasse anderes beiseite – beim Fluch des Theseus, der damit den furchtbaren Tod seines Sohns herbeiführt. Während sonst die im Lauf des Stücks geäußerten Gebete meist erfolglos seien – was in der Tat Epikurs Dogma von der Weltentrücktheit der Götter entspräche –, gäbe nach Hine gerade dieser ja erfolgreiche Fluch dem Epikureer einen Beleg für die Gefährlichkeit der Religion, wie etwa die Opferung der Iphigenie bei Lucretius (1,101 *tantum religio potuit suadere malorum*). Aber hier liegt ein Denkfehler vor. Die Opferung Iphigenies ist in den Augen des Epikureers eine abergläubische Verirrung, die auf Unwissen über die Natur der Götter beruht. Theseus dagegen glaubt durchaus zu Recht an die Macht seines Vaters Neptunus: Die Wirksamkeit seines Fluchs bestätigt ja diesen Glauben. Ein Epikureer müsste also nicht den Aberglauben des Theseus, sondern allenfalls den des Autors Seneca verwerfen; keinesfalls könnte er sich aber durch das Stück bestätigt sehen.

Immerhin hat Hine plausibel gemacht, dass, wenn sich etwas stoisch deuten lässt, diese Deutung noch nicht zwingend für jeden die sofort überzeugende sein muss: Er spricht hier von verschiedenen möglichen „diagnoses“. ¹⁸⁸ So könnte etwa, um Hines Gedanken auf eigene Faust fortzuspinnen, ein Kantianer feststellen, dass Phaëdra den kategorischen Imperativ verletze, da die Maxime ihres Ehebruchs nie allgemeines Gesetz werden könne – ein Lutheraner, dass es ihr am Glauben und Vertrauen auf Gottes Gnade fehle – ein Marxist, dass die Ideologie der Sklavenhaltergesellschaft sie daran hindere, die guten Argumente ihrer Amme ernst zu nehmen ... Dass diese Deutungen gleichberechtigt wäre, wird allerdings auch nicht glauben wollen.

Noch wichtiger ist ein zweiter Punkt, den Hine wohl als erster klar hervorgehoben hat.¹⁸⁹ Wir müssen, sagt er, beim Begriff „stoische Interpretation“ unterscheiden zwischen einer Auffassung, die in den Stücken stoische Tendenzstücke sieht, „meant to propagate Stoicism in some

nicht; und in Mayers (2002) Buch über *Phaëdra* spielt das Stoische kaum mehr eine Rolle. Dasselbe gilt für das schwer zu fassende Buch der bekannten Latinistin und Senecaübersetzerin (für die Comédie Française) Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque* [...], Paris 1995. Vielleicht kommt das Thema also, nachdem es gut 50 Jahre lang die Szene beherrscht hat und sich viele dazu geäußert haben, die die Stoa nur aus Handbüchern kannten, allmählich wieder aus der Mode. Aber die Probleme bleiben.

¹⁸⁵ Gegen eine stoische Deutung der *Medea* hatte sich Hine schon in seiner kommentierten Ausgabe des Dramas (Warminster 2000) ausgesprochen.

¹⁸⁶ Hine (2004) 178 f.

¹⁸⁷ Würde Hippolytus nicht mit so pathologischer Empörung auf Phaëdras Liebesantrag reagieren, würden die Amme und sie nicht aus Angst vor seinen weiteren Äußerungen zur Verleumdung genötigt.

¹⁸⁸ Hine (2004) 186 ff.

¹⁸⁹ So sagte immerhin schon Rosenmeyer (1989) 36, bezüglich nur der Ethik könne man sagen, dass Seneca Stoisches benutze, nicht dass „Senecan drama, as an instrument of moral appeal, is Stoic drama“.

way“, und einer anderen, nach der nur „some aspects of the plays are influenced by Stoicism“. Um es sogleich an einem neueren Beispiel zu erklären: Richard Wagners *Parsifal* atmet in seiner asketischen Tendenz den Geist der Philosophie Schopenhauers ebenso wie die Lehrstücke Bert Brechts die Weltanschauung von Marx und Engels. Aber Brecht wollte bekehren, Wagner sicherlich nicht.

Doch lässt sich hier eine eindeutige Trennlinie ziehen? Auch wenn Wagners *Parsifal* kein lehrhaftes Tendenzstück war, war er doch mit seiner Idee der Erlösung durch Mitleid und Entsagung für Friedrich Nietzsche, den Feind asketisch-christlicher Ideale, Grund genug, sich von dem einst abgöttisch verehrten Meister loszusagen.¹⁹⁰ Und man kann schwerlich sagen, dass hier nur (im Sinne Hines) „einige Aspekte des Werks von der asketischen Weltansicht beeinflusst“ wären. Ähnliches dürfte etwa auch gelten von den Kantaten Johann Sebastian Bachs, die man zu Recht als Ausdruck seiner evangelischen Frömmigkeit ansieht, die aber weder als von dieser nur beeinflusst noch auch als lutherische Propaganda (wie z.B. zahlreiche protestantische Schuldramen) angesehen werden können. So ist, um noch ein berühmtes Beispiel zu nennen, Mozarts *Zauberflöte* zwar ein deutliches Dokument seiner freimaurerischen Überzeugungen (und der seines Librettisten Emanuel Schikaneder),¹⁹¹ aber auch damals hat wohl niemand sie als Werbung für die Wiener Freimaurerloge aufgefasst. Es versteht sich doch fast von selbst: Zwischen den idealtypischen Extremen eines Tendenzdramas, das bestimmte Dogmen vermitteln will, und eines von irgendwelchen geistigen Einflüssen nur gerade beeinflussten Theaters gibt es als eine Zwischenform zumindest den Fall, dass sich die Weltanschauung eines Dichters wie von selbst in seinem Werk niederschlägt, ohne dass dieser damit didaktische Zwecke verfolgen müsste.¹⁹²

Einen wichtigen Punkt hat Hine auf jeden Fall nicht beachtet: Während im Falle der *Phaëdra* die epikureische Deutung, die er vorträgt, dem Stück mühsam entlockt werden muss, da die eigentlich epikureischen Maximen darin nicht ausgesprochen werden, ist die stoische Deutung nichts ebenso von außen Herangetragen; das Stück selbst ist, wie (seit Delius) bekannt und auch von den Gegnern einer stoischen Deutung (wie Curley) zugestanden, voll von explizit stoischen Gedanken, die ernst genommen sein wollen,¹⁹³ auch wenn man die Vorstellung, *Phaëdra* solle ein Lehrstück sein, ablehnt. So soll die Tragödie im Folgenden noch einmal

¹⁹⁰ Nach Nietzsches eigenen Worten war der einst freigeistige Wagner am „Riff“ der „Schopenhauerischen Philosophie“ festgefahren und hatte darum schon den *Ring des Nibelungen*, ursprünglich eine „Kriegserklärung an die Moral“, umgearbeitet (*Der Fall Wagner*, 1888, Kap. 4). Die entscheidende Abwendung vollzog sich aber bei einem Gespräch über den *Parsifal*, Anfang November 1876 (Werner Otto [Hg.], *Richard Wagner*, Berlin 1990, 406-409).

¹⁹¹ Wenn Sarastro im ersten Akt durch die Aussage der Königin der Nacht als Bösewicht, im zweiten Akt dagegen als Weisheitslehrer erscheint, so weist das nicht, wie schon angenommen, auf eine Umarbeitung des Werks hin, sondern spiegelt die Verleumdungen wider, denen gute Menschen (wie die Freimaurer) ausgesetzt sind, bevor man ihre wahre, edle Natur kennen lernt.

¹⁹² Natürlich kann auch derselbe Dichter verschieden dichten: Euripides *Troades* haben eine klare politische Absicht, nicht so seine *Bakchai*; Ibsens *Nora* fordert die Selbstbestimmung der Frau, sein *Peer Gynt* ist ohne eine vergleichbare Tendenz.

¹⁹³ Dies übersieht auch Brandt, die nach ihrer langatmigen, nirgendwo die Philosophie berührenden Analyse der „Erscheinungsformen der argumentativen Struktur“ in der *Phaëdra* (S. 15-240) zu dem mageren Ergebnis kommt, es fehle dem Stück zwar an einer „inhaltlich-philosophischen Intention“, dafür werde der Leser angeregt „über Bedingungen und Möglichkeiten menschlichen Seins und Handelns nachzudenken“ (S. 240 f.). – Fast unbrauchbar ist in diesem Zusammenhang die preisgekrönte Arbeit von Budzowska (2012), die aus disparaten Versen der Tragödie eine senecanische Ethik zusammensetzt, die z.T. in einem gewissen Gegensatz zur Stoa stehen soll. So sieht sie (S. 132-134) in *conscius mentis pavor* (V. 162) den Hinweis darauf, dass der Wille das Instrument des Gewissens sei, dem aber die äußeren Umstände („Time, place and circumstances“) widerstreben; wie das die Amme betone (V. 425 f.): *quid dubitas? dedit / tempus locumque casus*. Dagegen basiere die stoische *apatheia* darauf, dass der Mensch sich von solchen (!) äußeren Umständen unabhängig machen solle. Ich gehe auf diese Einfälle nicht ein.

unbefangen auf ihren stoischen Gehalt hin durchmustert werden: nicht als philosophisches Propagandastück, wohl aber, wie mein Titel sagt, als Drama eines Stoikers.

Stoische Seelentherapie im ersten Akt der ‚Phaëdra‘

Nachdem uns die musikalische Ouvertüre mit dem Jagdlied des von Hundescharen und Jagdgehilfen begleiteten Hippolytus¹⁹⁴ in seine Welt der grünen Natur gerissen hat,¹⁹⁵ atmen wir im ersten Akt Palastschwüle, in die bald die Stimme der Philosophie dringt. Phaëdra, vielleicht noch im Nachtgewand aus dem Hause gekommen und sichtlich übernachtigt (100 f.), klagt über Gott und die Welt, ihre Heimat Kreta, die sie im Stich gelassen habe (85 ff.), ihren Mann, der sogar im Orcus noch auf Weiber gehe (97 f.), besonders aber über ihre eigene Liebe (99 ff.) zu ihrem Stiefsohn, dem frauenfeindlichen Hippolytus (den sie sich noch scheut mit Namen zu nennen). Es ist die Aussichtslosigkeit dieser Leidenschaft, die sie quält, nicht etwa deren sittliche Verworfenheit oder die Rücksicht auf ihre Standesehre.¹⁹⁶ Als sie diese Neigung mit einem angeblichen Erbfluch erklärt bzw. entschuldigt (112 ff.)¹⁹⁷ – ihre Mutter Pasiphaë hatte sich bekanntlich nicht folgenlos in einen Stier verliebt –, greift die Amme, die mit ihr oder nach aus dem Palast gekommen sein muss, mit einer langen Suasorie ein. Sie ist, wie man bemerkt, über Phaëdras Liebe längst informiert und wittert nun, trotz der angeblichen Hoffnungslosigkeit, in deren Worten eine gefährliche Neigung, sich Hoffnungen zu machen (131 *dirae spei*)¹⁹⁸ – nicht zu Unrecht, wie das Folgende zeigen wird. Das Prooemium ihrer Rede mit der ovidischen Quintessenz *Principiis obsta* (rem. 91) kommt für Phaëdra zwar etwas spät, enthält aber, wie bekannt, einen wichtigen Punkt der stoischen Affektlehre: Nur die allerersten Anfänge des Affekts sind unwillkürlich (De ira 2,2,2 ff.); dann aber gilt es und ist es möglich, diesen Anfängen Widerstand zu leisten (1,7, 2 ff.), damit sie nicht ihre eigene Dynamik entfalten.¹⁹⁹

So weit hören wir aus der Amme unzweifelhaft den Philosophen Seneca. Dann erleben wir auch den Redner. Die Amme disponiert, wie im *genus deliberativum* üblich, nach den Gesichtspunkten des *honestum* und des *utile*.²⁰⁰ Beim *honestum* (140 ff.) zeigt sie, dass Phaëdras Liebe die ihrer Mutter Pasiphaë an Schändlichkeit noch übertrifft, wobei sie allerdings mehr populär als stoisch argumentiert (144): *nam monstra* (Liebe zum Stier) *fato, moribus scelera*

¹⁹⁴ Wenn, wie ich glaube (Stroh [2008]), Senecas Tragödien Bühnenstücke waren, wurden solche lyrischen Partien natürlich zur Begleitung der *tibia* gesungen (Timothy J. Moore, „Music in Roman tragedy“, in: Frangoulidis u.a. [2016] 345-361, dort S. 358-360). Waren es „Rezitationsdramen“ (so zuletzt bes. Kugelmeier [2007]), musste sich der Hörer die Musik dazudenken (es sei denn, der rezitierende Dichter konnte bzw. wollte auch singen). Dies gilt prinzipiell für alles, was ich beiläufig über das Bühnengeschehen sage, das hier nicht Thema ist.

¹⁹⁵ Zur Funktion des Lieds, das nicht psychoanalytisch interpretiert werden sollte, vgl. unten Anm. 295.

¹⁹⁶ Schon damit erledigt sich der Versuch von Roisman (2000) 75, Phaëdra „a basic decency and genuine wish to be moral and good“ zuzuschreiben. Von ihrem *pudor* (der sie vom Bösen zurückhalten könnte) redet sie erst in ihrer halb geheuchelten Selbstmorddrohung (250, s. unten S. XX) und dann, als sie sich zum Schlimmsten entschließt (595): *serus est nobis pudor*. Dass Roisman bei ihrer Neudeutung Phaëdras Verleumdung unterschlägt, moniert zu Recht Mayer (2002) 56-58.

¹⁹⁷ Zu ihrer Entschuldigung dient natürlich auch, was sie sich über erotische Abenteuer des Theseus im Hades einredet. Besonders vorurteilsfreie Gemüter dachten hier auch schon an eine Liaison mit Pirithous!

¹⁹⁸ Gill (1997) 224 bringt die Art, wie Phaëdra „sich in ihre Leidenschaft hineindenkt“ (*thinks her way into*, vgl. S. 215, 222), wohl zu Recht mit der stoischen Vorstellung zusammen, dass Leidenschaften auf einer Aktivität der betreffenden Person beruhen.

¹⁹⁹ Die zahlreichen Parallelen aus Seneca gibt Armisen-Marchetti (1992) 382 mit 387 Anm. 6-8. – Die Vorschrift, sogleich den Anfängen der Liebe zu widerstehen, findet man an sich wie bei Ovid so beim Epikureer Lukrez (4,1068-1072); sie ist dort aber nicht ebenso systematisch verankert.

²⁰⁰ Cic. inv. 2,56, vgl. Richard Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, Leipzig 21885, 299 ff. Schon Cicero hatte nach diesen beiden Hauptpunkten seine Schrift *De officiis* angelegt. Für den rigorosen Stoiker müssten natürlich beide Gesichtspunkte zusammenfallen. – Weniger wichtig scheinen mir die von Heldmann (1974) 128 nachgewiesenen rhetorischen Großstrukturen.

(Liebe zum Stiefsohn) *imputes*.²⁰¹ Nach strengster Lehre wäre ja auch das sittliche Verhalten kausal und fatal bestimmt – aber, wie Susanna E. Fischer richtig bemerkt hat, es geht der Amme hier vor allem darum, den Skandal zu vermeiden,²⁰² und so mag man den *Potentialis imputes* im Sinne eines landläufig Zuschreibens verstehen: Die Absonderlichkeit, dass eine Königin es mit dem Stier treibt, lässt die Leute eher an ein Verhängnis glauben, als dass man bei einer Liaison Phaëdras mit ihrem attraktiven Stiefsohn an einen Erbfluch denken würde. Im Übrigen ist es im ganzen Stück ja nur Phaëdra, die von diesem angeblichen Fluch redet; weder sonst eine Person noch der Chor weiß etwas davon.²⁰³ Umso mehr die Philologen.

Echt philosophisch oder besser senecanisch ist dagegen die Einleitung dieser Partie (140): *Honesta primum est uelle nec labi uia* – „Das Beste ist es, das, was gut und anständig ist, zu wollen und dabei von diesem Weg nicht abzukommen“. Man weiß, wie gerne Seneca die Rolle des Willens betont,²⁰⁴ vgl. etwa epist. 80,4 *Quid tibi opus est ut sis bonus? uelle*; epist. 34,3 ... *pars magna bonitatis est uelle fieri bonum*; dazu noch ähnlicher unten V. 249 *pars sanitatis uelle sanari fuit*. (An unserer Stelle liegt der Akzent aber mehr auf dem *nec labi uia*.) Und das Zweitbeste? (141) *pudor est secundus nosse peccandi modum*. Fast sämtliche Erklärer verstehen das in dem Sinn, dass man bei einem sittlichen Vergehen wenigstens Maß halten solle.²⁰⁵ Das geht schon sprachlich kaum (denn *nosse modum* wird in diesem Sinn wohl nur nach Negation gesagt); es wäre auch höchst unstoisch, vor allem aber gibt es bei Phaëdra keinen Sinn: Wie soll sie denn ihr Vergehen mäßigen? Etwa sich einen minder anstößigen Buhlen suchen? Gemeint ist: „Das Zweitbeste ist die Scham, die man empfindet, wenn man die Größe seines Vergehens erkennt.“²⁰⁶ Vgl. epist. 28,9 *initium est salutis notitia peccati* (= Epikur fr. 522 Usener).²⁰⁷ Eben diese Größe des Vergehens wird in den folgenden Versen dargelegt, um Phaëdra wenigstens, nach dem es offenbar am Willen fehlt, auf diesem zweiten Weg zur Raison zu bringen.

Der Gesichtspunkt des *utile* wird dann unter dem Stichwort *tutum* (146) in vier aufeinander aufbauenden *concessiones* entfaltet: „Theseus wird dich strafen – Wenn nicht er, dann Vater Minos – Wenn auch Minos nicht, dann Sol oder Jupiter – Wenn auch die Götter nicht, dann dein böses Gewissen ... (159-164).“ Dieser Abschluss der Kette ist, wie längst bekannt, hochphilosophisch: epist. 105, 8 *Tutum aliqua res in mala conscientia praestat, nulla securum*. Schon Delrius (oben S. XX) hat die Parallelen aus den *Epistulae morales* notiert.²⁰⁸ Die

²⁰¹ Ähnlich „inkorrekt“ ist, was Mayer (1990) z.St. zitiert: Oed. 1019 *nemo fit fato nocens*. Der Gedanke in epist. 36,5 ist ein anderer. – Für stoisch hielt die Sentenz Delrius (s. oben S. XX), für einen „senecaischen Kernsatz“ Opelt (1972) 108. Dagegen Rosenmeyer (1989) 147.

²⁰² Fischer (2008) 106.

²⁰³ Richtig Fischer (2008) 103-107 und schon Wiener (2006) 60 f.

²⁰⁴ Es war wohl zuerst Max Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 319 f.; Bd. 2, 159 (mit Verweis auf eine Abhandlung schon von 1941), der darin etwas spezifisch Römisches sah (vgl. dem Titel nach schon Otto Regenbogen „Seneca als Denker römischer Willenshaltung“, *Die Antike* 12, 1936, 107-130); und dies fand, trotz dem Protest von J.M. Rist, *Stoic philosophy*, Cambridge 1969, bes. S. 224 breite Zustimmung, so dass sogar von der „Entdeckung des Willens“ durch Seneca die Rede war. Vgl. die kritischen Forschungsreferate bei Inwood (2000), und Zöller (2003) 19-46; 261, nach dem Seneca gegen das griechische „Vernunftprinzip“ der älteren Stoa geradewegs ein römisches „Willensprinzip“ setzen würde. Sonderbarerweise geht er dabei aus (S. 9) von epist. 92,3, wo von einer *uoluntas ... intenta rationi nec umquam ab illa recedens* die Rede ist, der Wille sich also klar der Vernunft unterordnet. Vgl. zuletzt bes. Fuhrer (2010) 69 f.

²⁰⁵ So schon Trevetus ed. Fossati (2007) 15: *secundo, si peccare oportet, tenere in peccando aliquam mensuram* ... Ausführlich begründet diese übliche Auffassung Walter Pötscher, *Emerita* 44, 1976, 159-161. Richtiger Heldmann (1974) 150 f. (vgl. S. 130 f.): Wenn der Wille versage, sei der *pudor* die „letzte Chance zur Umkehr“.

²⁰⁶ Genau in diesem Sinn spricht später Phaëdra, um ihren Selbstmord zu begründen, von ihrem *pudor* (250): *non omnis animo cessit ingenuo pudor*. Sie will nicht ihre Sünde mäßigen, sondern sieht deren Größe ein.

²⁰⁷ Vgl. bes. Ag. 242 f. *nam sera numquam est ad bonos mores uia: / quem paenitet peccasse paene est innocens*. Entfernter ähnlich ist, worauf Mayer (1990) z. St. verweist: ben. 5,25,4 *Moneri uelle ac posse secunda uirtus est*. Dem Sinn nach richtig übersetzt schon Thomann (1961).

²⁰⁸ Mehr bei Mayer (1990) zu V. 161.

hochpathetische *peroratio* greift dann schließlich wieder auf die Topik des *honestum* zurück, indem sie die Größe von Phaëdras Sünde ins Phantastische steigert: Will Phaëdra etwa ein Kind haben, das von Sohn und Vater gemeinsam abstammt?²⁰⁹ Will sie damit noch den Spross ihrer Mutter, den Minotaurus, in den Schatten stellen? Soll Kreta alle Naturgesetze umkehren dürfen?

Niemand kann leugnen, dass dies eine wirkungsvolle und im Kern höchst stoische Rede ist. Wie besonders Konrad Heldmann (1974), Jens-Uwe Schmidt (1995) und Claudia Wiener (2006)²¹⁰ gezeigt haben, handelt es sich um ein für Senecas Tragödien geradezu typisches seelsorgerliches Gespräch zwischen einer im Affekt befindlichen Person und einer anderen, die sie von diesem abzubringen sucht. Denn der Affekt als der Widerpart der *ratio* war nun einmal für die Stoiker das Böse schlechthin. Die Technik solcher Gespräche hat Seneca bezüglich des Zorns in *De ira* (3,39 ff.) beschrieben, und *mutatis mutandis* – denn jeder Affekt hat seine besonderen Eigenheiten (De ira 3,1,3-5) – passt diese Anleitung ungefähr auf unsere Szene. Aber warum scheitert die Amme (wie die entsprechenden Therapeuten in anderen Dramen)? Wollte Seneca gar die stoische Seelenheilung als nutzlos hinstellen? Anthony J. Boyle, kein Freund einer stoischen Auslegung, sah den Grund für das Misslingen ausgesprochen in Phaëdras Antwort, mit der sie der Amme, mitten im Vers, ins Wort fällt (177 f.): *Quae memoras, scio / uera esse, nutrix* ... „Missing, however, the complexity and individuality of Phaëdra's dilemma, the nurse's abstract moralising and interrogatory rhetoric seem only to repeat what Phaëdra already knows and feels [...]“.²¹¹ Aber das ist ein Missverständnis:²¹² Phaëdra sagt nicht, dass ihr das alles schon bekannt sei (das hieße *Quae memoras, ea iam scio*), sondern, dass sie die Wahrheit dessen, was die Amme sagt, anerkennen müsse²¹³ – dass sie aber nicht mehr in der Lage sei, dieser Einsicht zu folgen. ... *sed furor cogit sequi / peiora*. Die Amme hat also nichts Falsches oder auch nur Verständnisloses gesagt, aber Phaëdra behauptet in einem Zustand zu sein, indem ihre Einsicht nicht mehr ihr Handeln kontrolliert.

Einsicht und Leidenschaft in der Stoa und bei Phaëdra

Phaëdra erläutert ihr Empfinden durch ein Gleichnis: Sie gehe bei vollem Bewusstsein ins Verderben, wie einer, der vergebens versuche, sein Boot gegen die Strömung zu steuern (184): *quid ratio possit? uicit ac regnat furor*. Lefèvre sah in diesem Vers die stoische Quintessenz des Dramas (oben S. XX), und in der Tat scheint der Gegensatz von *ratio* (λόγος) und *furor* (πάθος / μανία) in den Kern der stoischen Ethik zu führen, die ja das böse πάθος, den Affekt, als „vernunftwidrige und widernatürliche Bewegung der Seele (κίνησις τῆς ψυχῆς ἄλογος παρὰ φύσιν)“²¹⁴ definiert. Aber dass die Vernunft trotz besserer Einsicht schwächer sei als die Leidenschaft, ist kein speziell stoischer, sondern ein allgemein menschlicher Gedanke, gegen

²⁰⁹ Nur so lässt sich, meine ich, V. 172 verstehen (anders die Erklärer, z.B. Mayer [1990]; gut McAuley [2016] 237 Anm. 123). Um Phaëdra zu beeindrucken, darf die Amme ruhig auch biologischen Unsinn reden.

²¹⁰ Wiener (2006) 61-64.

²¹¹ Boyle (1985) 1294. Dasselbe Versehen bei Curley (1986) 46: „Al that the Nurse has said she knows“. Ähnlich schon Henry / Walker (1966) 229.

²¹² Richtig gestellt von Wiener (2006) 64.

²¹³ Es ist also kaum begreiflich, dass Calabrese (2009) 38 ff. aus unserer Szene herauslesen will, Phaëdra und die Amme verträten „due universi morali opposti“: die Amme ein traditionelles Verständnis, nach dem der Ehemann Autorität ist, Phaëdra ein konträres. In keiner Äußerung Phaëdras, auch wenn sie im Fortgang dieser Szene der Amme widerspricht, wird die traditionelle Moral in Frage gestellt. Dies gilt für die gesamte Interpretation der Tragödie, in der Calabrese Phaëdra zu einer Frau machen möchte, die mit einem „nuovo modello di femminilità“ (207) das alte Modell „zerbreche“ (215), wobei sie selbst allerdings zwischen beiden Modellen hin- und hergerissen sei (219 f.).

²¹⁴ *SVF* III 378, L&S 65 A.

den schon Sokrates bzw. Platon ohne viel Erfolg aufgebeht haben.²¹⁵ Euripides hat ihn seiner Medea (nicht seiner Phaidra²¹⁶) in den Mund gelegt (1078 ff., dazu bald); und Ovids Medea, als sie gegen bessere Einsicht ihrer Liebe folgt, hat dafür die bis heute klassische Formulierung gefunden, die Seneca natürlich gerade hier vorschweben muss (met. 7,20 f.): *uideo meliora proboque / deteriora sequor*. Uns allen ist dies als „Willensschwäche“ bzw. „Unbeherrschtheit“ (Aristoteles: *ἀκρασία*²¹⁷) wohl bekannt – auch wenn einem Christen bei der Versuchung durch verbotene Genüsse eher das Herrenwort in den Sinn kommt (Matth. 26, 41): „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“²¹⁸ Jesus war so wenig Stoiker wie Ovid oder gar Euripides: Ist Phaëdras Äußerung überhaupt spezifisch stoisch?

Das hängt zusammen mit einem anderen Problem, das hier in der Senecaphilologie offenbar noch keine Rolle gespielt hat (obwohl es an sich seit spätestens Galen bekannt ist). Die klassische Stoa, zumindest seit Chrysipp, lehrt, dass der Affekt (*πάθος*, *affectus*) nicht einem irrationalen Seelenteil oder Seelenvermögen entspringt, wie das die Platoniker (und mit diesen dann wieder Poseidonios) annehmen, sondern dass die Vernunft eine einheitliche ist, die sich nur eben *in toto* zur Unvernunft verkehren kann.²¹⁹ Alle Affekte, so lautet ja die berühmte Lehre – 23 Seiten in den *SVF* III! –, resultieren aus einem irregeleiteten Urteil (Galen, *L&S* 65 K 1) oder sind, vereinfacht gesprochen, selber falsche Urteile (*SVF* III 456-490), *κρίσεις εἶναι τὰ πάθη*.²²⁰ (So würde etwa Phaëdra fehlerhaft urteilen, dass die Umarmung des Hippolytus ein erstrebenswertes Gut sei.) Dies hat zur Folge, dass der Geist, wenn er einmal im Affektzustand ist, keine Möglichkeit der Kontrolle, ja auch nur der besseren Einsicht hat. So jedenfalls erläutert dies Seneca in *De ira* streng dogmatisch (1,8,2 f.), um damit zu erklären, warum es so wichtig sei, die Affekte von Anfang an zu bekämpfen: „Denn der Geist (*animus*) ist nicht abgesondert und sieht nicht von außen den Affekten zu ..., sondern er selbst verwandelt sich in den Affekt ...; denn ... diese beiden haben nicht abgetrennte und verschiedene Plätze, sondern Affekt und Vernunft (*ratio*) bestehen eben darin, dass sich der Geist zum Besseren bzw. Schlechteren wandelt.“²²¹ *Neque enim sepositus est animus et extrinsecus speculatur*

²¹⁵ Protagoras 358 C: „... und ist dies offenbar nicht in der Natur des Menschen gelegen, dass er an Stelle des Guten lieber das aufsucht, was er für das Schlechte hält.“ Vgl. *Politeia* 589 C. Dagegen meinte Aristoteles (*Eth.N.* 1145 B 27), dies „widerspreche klar der Evidenz“.

²¹⁶ Zu Euripides, *Hipp.* 377 ff., vgl. gegen die Erklärungstradition Bernd Manuwald, „Phaëdras tragischer Irrtum [...], *RhM* 122, 1979, 134-148.

²¹⁷ *Eth.N.* 1145 B 12 f.: „Der Willensschwache tut das Schlechte, obwohl er weiß, dass es schlecht ist, wegen des Affekts.“ Vgl. J. Müller (2010) 45.

²¹⁸ Aufgenommen von Paulus (ad Rom. 7,15 ff.): „Nicht das, was ich will, tue ich, sondern, was ich ablehne, das tue ich“, was er damit erklärt, dass dem „inneren Menschen“ das „Gesetz der Sünde in den Gliedern“ widerstrebe.

²¹⁹ Gegen die herrschende Meinung (vgl. aber auch Pohlenz [⁴1970] Bd. 1, 319 f.) vertritt Zöller (2003) 134 f., 140 ff. die Ansicht, dass Seneca im Widerspruch zur klassischen Stoa eine dualistische bzw. trichotomische Seelenvorstellung habe. Daran ist richtig, dass in *epist.* 92,1 (vgl. 92,8 und 71,27) von einem unvernünftigen (*irrationalis*) und vernünftigen (*rationalis*) Teil des *ἡγεμονικόν* (*principale*) die Rede ist; und das lässt sich nicht mit Brad Inwood (1993) 164 f. als ein bloß vereinbarter „starting point of discussion“ beiseite schieben (beachte [92,1]: *Puto, inter me teque conueniet*, nicht: *Inter me teque conueniat*). Auch sonst scheinen die Stoiker, die auch von acht Seelenteilen sprechen, terminologisch nicht völlig festgelegt (*SVF* II 823-849, vgl. Steinmetz (1994) 608 und unten Anm. 223); aber dass es zu einem Konflikt zwischen dem rationalen und dem irrationalen Teil käme, scheint ihnen nicht möglich.

²²⁰ Vgl. etwa Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 143 ff., Steinmetz (1994) 616-618, Nussbaum (1994) 366 ff. Auf die viel diskutierte Frage, wie sich Chrysipp hier zum Schulgründer Zenon verhalte, ist jetzt nicht einzugehen.

²²¹ Im Sinne Chrysipps interpretieren dies zu Recht etwa Pohlenz [⁴1970] Bd. 1, 143 f. und Inwood (1993) 171. Zöller (2003) 146 dagegen sieht ausgerechnet in dieser Äußerung einen Beleg für eine dualistische Auffassung der Seele bei Seneca (vgl. oben Anm. 204 und 219). Dadurch dass sich „Affekt und Rationalität [...] innerhalb des *animus*“ befinden, hätten sie „keine getrennten Plätze“.

*affectus ... sed in affectum ipse mutatur ... non enim ... separatas ista sedes suas diductasque habent, sed adfectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est.*²²²

Dass das orthodoxe stoische Meinung ist, scheint mit nur wenig anderer Terminologie auch Plutarch zu bezeugen (mor. 446 F ff. = *SVF* III 459 = L&S 65 G): „Einige (gemeint: die Stoiker) sagen, der Affekt sei nichts anderes als die Vernunft und es gebe keinen Zwiespalt oder Auseinandersetzung zwischen ihnen, vielmehr handle es sich darum, dass die *e i n e* Vernunft eine Verwandlung nach beiden Richtungen erfahre (*ένος λόγου τροπήν ἐπ' ἀμφοτέρω*), die uns wegen der Heftigkeit und Schnelligkeit der Veränderung (*όξύτητι καὶ τάχει τῆς μεταβολῆς*) verborgen bleibe. Wir nähmen ja nicht wahr, dass es derselbe Teil der Seele ist (gemeint: das *ἡγεμονικόν*),²²³ mit dem sie natürlicherweise begehrt und bereut, sich erzürnt und fürchtet, mit dem sie sich auf Grund der Lust zu Schimpflichem hinreißen lässt und umgekehrt, mit dem sie, wenn sie sich hinreißen lässt, Einspruch erhebt.“²²⁴ Man versteht diesen textkritisch schwierigen und auch im Folgenden nicht ganz leicht verständlichen Text (spätestens) seit dem Kommentar von Long und Sedley (1987)²²⁵ meist so, als sei hier von einem raschen Fluktuieren bzw. Oszillieren zwischen Vernunft und Affekt die Rede, wodurch der fälschliche Eindruck entstehe, als seien die beiden simultan.²²⁶ Das lässt sich aber dem Text nicht entnehmen; denn, was „wegen ihrer Schnelligkeit und Heftigkeit verborgen bleibt“, ist nicht ein Hin und Her von oszillierender Vernunft und Affekt, sondern die Tatsache, dass es eben nur der *e i n e* *λόγος* (das *ἡγεμονικόν*) ist, der sich „nach beiden Richtungen wandelt“.²²⁷ Würde sich diese Verwandlung langsamer vollziehen, meint die Stoa, so käme dem Menschen die Identität des *λόγος* in beiden Zuständen zu Bewusstsein, so aber entgeht sie ihm. Der ganze Abschnitt zielt immer nur auf diesen Punkt, den Seneca (s. oben) fast wörtlich gleich ausgedrückt hat: *adfectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est*. Ein eigentliches Zugleich von Affekt und Vernunft wäre demnach nicht möglich; denn wenn auch die Vernunft offenbar einen späteren „Einspruch erheben“ kann, so muss sich die Affekt gewordene Vernunft wieder rückverwandeln.

In diese Richtung weist auch, weniger detailliert, aber leichter verständlich, ein wörtliches Zitat, das Plutarch aus Chrysipp selbst beibringt (mor. 450 C = *SVF* III 390): „Sind die Affekte einmal eingetreten, vertreiben sie die vernünftigen Überlegungen (*λογισμούς*) ... indem sie gewaltsam zu den (diesen) entgegengesetzten Handlungen anstoßen.“ Und dabei beruft er sich auf Verse aus Menander, wo eine Person klagt, dass sie zeitweilig ihren Verstand verloren habe. Nach diesen Äußerungen würde also die Vernunft durch den Affekt völlig ausgelöscht. Und zumindest nach dem aus *De ira* zitierten Zeugnis Senecas hätte

²²² In dem einschlägigen Sammelband von Braund / Gill (1997), wo Gill (bes. S. 226 f.) Senecas Affektlehre an Hand von *De ira* II gerade im Hinblick auf die *Phaedra* erläutert, wird diese wichtige Stelle nicht berücksichtigt.

²²³ Obwohl die Stoiker eine Seelenteilung in Art von Platon ablehnen, trennen sie doch das *ἡγεμονικόν* als den führenden Teil der Seele (der sich in Vernunft oder Affekt wandeln kann) von niederen Seelenteilen wie den fünf Sinnen.

²²⁴ Anders als von Arnim (*SVF*) und Long / Sedley lese ich (mit der Überlieferung) *φερομένης ... αὐτῆς ἐπιλαμβάνεσθαι*.

²²⁵ Long / Sedley (1987) I S. 422: „For Chrysippus, emotional conflict is a fluctuation of the unitary commanding faculty, which is capable of changing so swiftly that it gives the misleading appearance of being divided in two distinct powers.“ Schon Zenon habe den Affekt mit ornithologischer Metapher als ein „Flattern“ (*πτοία*) bezeichnet (*SVF* I 206). Gemeint war damit aber doch wohl nur die „Verwirrung“ (so von Fritz [1972] 119). – Wie Long / Sedley dann etwa Richard Joyce, „Early stoicism and akrasia“, *Phronesis* 40, 1995, 315-335, dort S. 325 und 328.

²²⁶ J. Müller (2010) 52 Anm. 30 zitiert dazu Inwood, Forschner, Halbig. Vgl. auch die Diskussion des „Oszillationmodells“ bei Guckes (2004) 111-116. Budzowska (2012) 113 (vgl. aber auch S. 127) sieht jetzt im „oscillation model“ einen Versuch des Plutarch (!), die stoische Lehre von der Seeleneinheit mit der Erfahrung innerer Konflikte zu vereinen. Aber es ist klar, dass er hier stoische Lehrmeinung referiert.

²²⁷ Ebenso ist vorher (Plut. mor. 441 C = L&S 61 B 9-11) nur davon die Rede, dass sich „das *ἡγεμονικόν* insgesamt wandle ... zu Tugend oder Schlechtigkeit“, auch die dort erwähnte Erklärung des Affekts als eines „Übermaß des Triebs“ (s. unten) verträgt sich nicht mit der Vorstellung der Oszillation.

Phaëdra im Affektzustand der Liebe eigentlich gar nicht mehr die Möglichkeit, die Verwerflichkeit ihrer Neigung von außen (*extrinsecus*) einzusehen und mit der Vernunft ins Innere ihres Herzens zu blicken. Und so scheint es doch recht sonderbar, dass Chaumartin, der hier Chrysipp herangezogen hat, behaupten konnte, gerade an dieser Stelle folge Seneca dem orthodoxen „Monismus“.²²⁸

Vernunft und Affekt bei Chrysipp

Sollte Seneca hier also ohne Rücksicht auf die Schullehre etwa seinem Normalempfinden bzw. seinem dichterischen Impetus gefolgt sein?²²⁹ Dies scheint nun doch nicht der Fall zu sein. Mehrere Nachrichten zeigen, dass die klassische Stoa trotz ihrem Monismus zumindest einen gewissen Zwiespalt von Vernunft und Affekt anerkannt haben muss. Stobaios (*SVF* III 389, L&S 65 A 6-8) referiert eine stoische Interpretation des als „widervernünftiges Leiden“, *ἄλογον πάθος*, definierten Affekts, wonach hier „widervernünftig“ im Sinne von „der Vernunft nicht gehorchend“, *ἀπειθὲς τῷ λόγῳ*, zu verstehen sei: „Viele im Affekt Befangenen sehen zwar, dass es unnütz ist, dies oder das zu tun, sie werden aber von dessen Heftigkeit aus der Bahn getrieben wie ein ungehorsames Pferd ..., und so benutzen sie oft die übliche Redensart: Die Einsicht hab ich, doch es zwingt mich die Natur“ (*γνώμην δ' ἔχοντα μ' ἡ φύσις βιάζεται*).²³⁰ (Eur. fr. 840). So ergebe sich eine Unterscheidung zwischen logischem und affektischem Fehlurteil: Wer z.B. an die nach stoischer Ansicht irrige Atomlehre geglaubt hat, höre damit auf, sobald er eines Besseren belehrt sei; wenn dagegen „die in Affekten Befangenen auch zur Kenntnis nehmen ..., dass man nicht Niedergeschlagenheit oder Furcht empfinden oder überhaupt in seelischen Affekten sein solle, so nehmen sie gleichwohl von diesen keinen Abstand, sondern werden von den Affekten dahin geleitet, dass sie sich von deren Tyrannei beherrschen lassen“.²³¹ Hier wird zweifellos die Stimme der Vernunft von dem im Affekt Befangenen noch gehört, aber sie kommt nicht mehr zur Geltung. Dies scheint Senecas *Phaëdra* zu entsprechen. Ja, der dem angeführten Euripides-Zitat vorausgehende (an anderer Stelle überlieferte) Vers, dürfte von Seneca (V. 177 f.) sogar fast wörtlich übersetzt worden sei: „Ich weiß gut, dass das alles wahr ist, was du mir vorhältst, aber ...“. Diese Vermutung ist umso plausibler, als bei Euripides hier ein Liebender, sicherlich der in den schönen Chrysippos, Titelhelden der Tragödie, verliebte Laios, sprach. Sollte schon der Philosoph Chrysipp selber den Liebhaber seines Namensvetters zitiert haben?

Noch aussagekräftiger ist wohl eine Äußerung, die Galen diesmal aus Chrysipp selbst anführt (*SVF* III 475):²³² „Darum hört man bei Verliebten (!) und bei sonst heftig Begehrenden sowie bei Zornigen solche Äußerungen: dass sie sich der Leidenschaft hingeben wollen (*τῷ θυμῷ θέλουσι χαρίζεσθαι*) und man sie lassen solle, ob es nun besser sei oder nicht, und man ihnen nichts sagen solle – und dass dies (oder das) unbedingt getan werden müsse, auch wenn sie dabei einen Fehler machen und wenn es ihnen schädlich ist.“ *Right or wrong, my passion!* Hier ist nun nicht nur die Rede davon, dass der im Affekt befindliche Mensch seine Vernunft nicht mehr durchsetzen kann, sondern dass er sich bewusst für den Affekt gegen die Vernunft entscheidet. Das unterstreicht die Hauptlehre Chrysipps, wonach Affekte generell Urteile

²²⁸ Chaumartin (2014) 661. – Immerhin sieht auch Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 326 hier den Affekt nach Chrysipp dargestellt. Er übersetzt: „Bewusst [!] stürzt sich mein Geist in den Abgrund“. Anders dagegen ein Kenner der Stoa wie Sandbach (1975) 161, der die Affektdarstellung in den Tragödien generell für unstoisch hält. – In der ausführlichen philosophischen Diskussion der Stelle bei Fuhrer (2010) 78 ff. wird gerade auf unser Problem nicht eingegangen

²²⁹ Vgl. die oben (S. XX) zitierte Ansicht von Pohlenz.

²³⁰ Vergleichbare Äußerungen bei Euripides wurden gesammelt von Wilhelm Nestle, *Euripides: Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901, 174-176.

²³¹ Von Fritz (1970) 120 sieht den Gegensatz zu Chrysipps Lehre und nimmt darum an, dass beim Schulgründer Zenon zwar nicht gerade von „irrationalen Seelenteilen“, wohl aber von „irrationalen Bewegungen der Seele, die durch Irrtum erzeugt werden“ die Rede gewesen sei.

²³² Darauf hat in einem nicht immer leicht verständlichen Aufsatz Gill (1983) 141 hingewiesen.

seien (an denen der Mensch willentlich beteiligt ist); es ist damit aber auch konzediert, dass unter Umständen ein Zugleich von Einsicht und übermächtigem Affekt bestehen kann.

Weniger erheblich für unsere Frage ist wohl, dass auch Kleanthes, das zweite Schulhaupt der Stoa, Vernunft und Leidenschaft in einem kurzen Trimeter-Dialog miteinander diskutieren ließ, obwohl Galen (*SVF* I 570) dies als ein Votum gegen Chrysipps Affekttheorie anführt.²³³

Aber höchst interessant ist, dass Chrysipp selbst zur Stütze seiner Auffassung oder zumindest als in Einklang mit dieser die berühmten Verse der euripideischen *Medeia* (1078 f.) zitiert hat:

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

„Und ich weiß, wie schlecht das ist, was ich zu tun im Begriff bin, aber die Leidenschaft ist Herrin²³⁴ meiner Überlegungen, sie, die für die Menschen Ursache der größten Übel ist.“

Das Zeugnis des Galen (*SVF* II 906, p. 255, vgl. auch *SVF* III 473, p. 124), der hier als Platoniker scharf gegen Chrysipp polemisiert,²³⁵ schließt den Gedanken aus, dass Chrysipp durch dieses Zitat seine streng monistische Psychologie irgendwie habe einschränken wollen. Euripides (und Homer an einer ähnlichen Stelle: *Od.* 20,5-22) bezeugen, laut Galen, eindeutig, dass die Seele verschiedene Teile (*μόρια*) oder Kräfte (*δυνάμεις*) hat (a.O. 22): „Chrysipp aber, wenn er meint, dass es sich hier nicht um Teile der Seele handle und auch nicht um irrationale (*ἄλογους*) Kräfte, die von der rationalen Kraft verschieden wären, scheut sich (dennoch) nicht, die Verse des Odysseus und der *Medeia* zu zitieren, die doch klar seine Ansicht widerlegen.“ Die Ansicht nämlich, welche ihn Galen an anderer Stelle desselben Buchs (*Hipp. Plat.* III 2,8) so formulieren lässt: „Wo das Leidenschaftsvermögen (*παθητικόν*) der Seele ist, dort ist auch das Vernunftvermögen (*λογιστικόν*)“.

Wie hat also Chrysipp Euripides interpretiert? Hier lässt uns Galen in seinem polemischen Eifer leider im Stich. Martha C. Nussbaum, ausgewiesene Spezialistin auf dem Gebiet der hellenistischen Psychologie, glaubte, bei Epiktet (diss. 1,28,7 f.) die Antwort auf die Frage zu finden.²³⁶ Dieser als orthodoxer Stoiker versuchte in der Tat, Medeias Worte mit einer streng intellektualistischen Deutung des Affekts zu vereinen: Medea habe eben das Fehltrail, „dass es nützlicher sei, ihrer Leidenschaft zu gehorchen und sich an dem Mann zu rächen, als die Kinder zu retten“. Diesen Irrtum müsse und könne man ihr nehmen.²³⁷ Wenn Chrysipp so argumentiert hätte, würde er zwar das monistische Dogma rein bewahren, denn Medeias auf Fehltrail beruhender Zorn hätte die Vernunft ausgelöscht, aber unerklärt bliebe, wie sie meinen kann, das Richtige immer noch zu erkennen.

²³³ Der Dialog ist nämlich ein rein theoretischer; es geht nicht um eine praktische Auseinandersetzung der beiden im Innern eines Menschen,

²³⁴ Oder: stärker als meine Überlegungen. Die genaue Auslegung dieser Verse, bei denen ja auch schon zur Debatte steht, ob sich *Medeia* hier für oder gegen den Kindermord (Albrecht Dihle, *Euripides Medea*, Heidelberg 1977) entscheide, ist in unserem Zusammenhang nicht nötig.

²³⁵ Vgl. Gill (1983) 136 f., der in einem vielbeachteten Aufsatz meint, dass Galen, wie die meisten neueren Philologen, im Gegensatz zu Chrysipp die euripideische *Medea* hier falsch interpretiere. Gill (S. 142) sieht in ihren Worten (im Sinne Chrysipps) „a deliberate rejection of reason“, was dem schieren Wortlaut nach aber nicht richtig ist. Zustimmend Staley (2010) 33 f., der das auf Senecas *Medea* anwendet, aber dazu die unpassenden Verse auswählt (*Med.* 910, 917 f., statt richtig 953). Dass Chrysipp „fast die ganze *Medea* abgeschrieben“ habe (*Diog. Laert.* 7,180), ist zwar eine lustige Übertreibung, aber dieser könnte auch an anderen Stellen eine Bestätigung seiner Seelenlehre gefunden haben.

²³⁶ Nussbaum (1994) 447 f. Sie meinte zuvor (Nussbaum [1983] 142) unter Berufung auf Gill (vgl. 100 Anm. 4), Chrysipp habe in der *Medea* geradewegs „evidence that the passions are false judgments“ gefunden.

²³⁷ Etwas variiert in diss. 2,27,19-22. – Ähnlich wie Nussbaum hier Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 144, der Chrysipp referieren will: „es ist doch ihre verstandesmäßige Entscheidung, wenn sie ihrem Haß gegen Jason folgt“.

Zuletzt hat sich vor allem Jörn Müller (2010)²³⁸ mit dieser Frage beschäftigt. Er referiert zunächst als die noch vorherrschende Meinung der Philosophiehistoriker das den Stoikern (schwerlich zu Recht) zugeschriebene „Oszillationsmodell“ (s. oben S. XX). Eine andere stoische Theorie, das von Müller so getaufte „Persistenzmodell“, das er selbst bevorzugt, beruht auf dem Gleichnis vom Läufer, mit dem Chrysipp die Eigendynamik des hier als *ὁρμή πλεονάζουσα* („exzessiver Trieb“)²³⁹ definierten Affekts erläutern wollte (SVF III 462, L&S 65 J):²⁴⁰ „Wenn ein Mensch geht gemäß seinem Trieb (*ὁρμή*, dem Willen zu gehen), ist die Bewegung seiner Beine nicht exzessiv (*πλεονάζει*), sondern im Einklang mit seinem Trieb, so dass er auch stehen bleiben kann, sobald er will, und (seine Bewegung) ändern. Wenn aber Leute laufen nach ihrem Trieb, so ist dies nicht mehr ebenso: Die Bewegung der Beine wird über den Trieb hinaus mächtig (*πλεονάζει*); sie wird hingerissen und kann sich nicht mehr gehorsam so ändern, wie sogleich als sie begonnen hatten (*οὕτως εὐθὺς ἐναρξάμενων*).“²⁴¹ Genau so wie sich beim Laufen die Beine durch ein Übermaß der Bewegung einer Kontrolle durch den Trieb entziehen, so sei es beim Affekt der Trieb selbst, der durch sein Übermaß der Vernunft ungehorsam werde. Damit kann Müller in der Tat erklären, wie die Vernunft, der sich der Affekt widersetzt, dennoch auch im Affekt präsent bleibt, wie ja auch der Läufer seine Absicht stehen zu bleiben behält, auch wenn ihm die Beine dies nicht gestatten.²⁴² Und Medeias Äußerung wäre insofern, ebenso wie die von Senecas *Phaedra*, begreiflich. Andererseits muss Müller selbst gestehen, dass in einigen Zeugnissen – er nennt nur SVF III 390 (wir haben oben noch andere zitiert) – „den Affekten auch von stoischer Seite aus ein die Überlegungsfähigkeit des Handelnden negativ affizierender Effekt zugeschrieben wird“,²⁴³ das heißt, wie es Seneca im Klartext sagt, dass, wo der Affekt ist, keine Vernunft ist. Hier scheint es einen Widerspruch zu geben, der schon auf Chrysipp zurückgeht. Oder interpretieren wir diesen nicht ganz richtig?

Phaedras Wahnsinn und die Ökonomie von Akt I

Vielleicht hilft uns hier einmal Seneca, Chrysipp besser zu verstehen. Was seine *Phaedra* über den Konflikt von Einsicht und Leidenschaft sagt, ist ja keine philosophische oder psychologische Meinungsäußerung, sondern steht in einem bestimmten Handlungszusammenhang. Wenn sie am Anfang des ersten Akts über ihre Liebe klagt, sieht sie selbst deren Aussichtslosigkeit ein: Nicht einmal ein so genialer Ingenieur wie Daedalus könnte ihr Hilfe bringen, denn ein Stier war leichter zu verführen als ein Hippolytus (115 ff.). Dieses Argument aus dem *δυνατόν* braucht die um ihre Herrin besorgte Amme nicht weiter auszuführen; sie bringt, wie gezeigt, die Gesichtspunkte des *utile* und *honestum* zur Geltung: Eine solche Liebe zum Stiefsohn wäre tödlich riskant und ein weltweit bekannter Skandal. *Phaedra*, soweit bei klarer Vernunft, sieht, dass sie das nicht widerlegen kann, weil es wahr ist, und beruft sich dafür auf ihren unwiderstehlichen *furor*. Aber dieser Zustand des Gespaltenseins zwischen besserer

²³⁸ Vgl. jetzt auch seinen Aufsatz „Did Seneca understand Medea? A contribution to the Stoic account of *akrasia*“, in: Julia Wildberger / Marcia L. Colish (Hg.), *Seneca philosophus*, Berlin / Boston 2014, 65-94 (dort S. 77 kurz zu *Phaedra*).

²³⁹ Chrysipp sprach hier selbst von „beiden Definitionen“, die sich offenbar ergänzen sollten (SVF III 462 = L&S 65 J), vgl. etwa Diog. Laert. 7,110.

²⁴⁰ J. Müller (2010) 54 ff. Ähnlich Guckes (2004) bes. S. 118 f.: Medeias Zustimmung zu der Vorstellung, dass es gut sei, die Kinder zu töten, führe zu einem „exzessiven Handlungsimpuls“, also Affekt; die Zurücknahme dieser Zustimmung aber, dieser schwächere Impuls könne „den mit dem Affekt verbundenen nicht blockieren“. Und dies sei Medea auch bewusst: „Sie erlebt ihr Handeln als durch den *thymos* determiniert.“

²⁴¹ Long / Sedley übersetzen: „so soon as they have started to do so“, was einen etwas anderen Sinn ergibt. – Dass Seneca das Läufergleichnis bekannt ist zeigt De ira 2,35,2: *ea demum uelocitas placet quae ubi iussa est uestigium sistit nec ultra destinata procurrit* etc.

²⁴² Konträr Halbig (2004), 49: „Anders als dem Läufer, dem sehr wohl bewusst ist, dass ihm die Kontrolle über den eigenen Bewegungsablauf entgleitet, wird der im Affekt Handelnde die Exzessivität seiner Impulse selbst gar nicht wahrnehmen [...]“.

²⁴³ J. Müller (2010) 62.

Einsicht und Leidenschaft hält nicht an und lässt sich keineswegs, wie oft geschehen, als generelle Beschreibung von Phaëdras Liebe auffassen. Denn nachdem ihr die Amme eine Lektion über die wahre Natur des Liebesgotts erteilt hat (195 ff.) – dass es diesen nämlich gar nicht gibt –, bekennt sich Phaëdra ohne Gegenargument zu dem soeben Geleugneten (218), erkennt nun also die Richtigkeit der Ammenrede nicht mehr an und versteigt sich in zunehmende phantastische Wahnvorstellungen, die mit ihrer eingangs geäußerten Hoffnungslosigkeit in krassem Widerspruch stehen (was von den Interpreten bisher, soweit ich sehe, kaum beachtet wurde): „Theseus wird nie zurückkehren (219-221) – Falls doch, wird er meiner Liebe vielleicht verzeihen (225) – Schön ist es, dem Geliebten über Stock und Stein hinterher zu laufen (233-235) – Liebe bezähmt auch die Wilden (240) – Die Mutter (Pasiphaë!) ist mein Vorbild (242) – Dass er die Frauen hasst, erspart mir die Rivalin (243) u.a. Hier ist Phaëdra nicht mehr im Konflikt zwischen *ratio* und *furor*, hier ist sie ganz schlicht die Beute des Wahnsinns. Und nun gilt eben das, was das Hauptdogma Chrysipps war: dass wo der Affekt ist, keine Vernunft mehr ist.

Aber ein Stück weit schienen doch beide vereint zu sein? Ja, aber das war offenbar nur ein Übergang von der noch halb vernünftigen zur wahnsinnigen Phaëdra. Natürlich wusste Chrysipp, dass *πάθος* und *λόγος* ein Stück weit koexistieren und so in Konflikt kommen können; er erkannte, wie wir sahen, sogar, dass manche Menschen gegen ihre bessere Einsicht, auf ihrem Affekt geradezu beharren. Auch seine bekannte Lehre, dass man auf den frischen Affekt noch nicht therapeutisch einwirken solle (Cic. Tusc. 4,63 = SVF III 484 *uetat Chrysippus ad recentes quasi tumores animi remedium adhibere*, vgl. Sen. De ira 3,39,2), setzt ja voraus, dass zumindest ein nachlassender Affekt der Ansprache durch die Vernunft zugänglich ist; und dem entspricht, wenn ich richtig übersetzt habe, das Referat bei Plutarch (SVF III 459, s. oben), wonach auch die Stoiker mit einem möglichen „Einspruch“ (*ἐπιλαμβάνεσθαι*) der Vernunft gegen den vorhandenen Affekt rechnen. Ähnliches gilt für die Mahnung, dass man die Affekte schon im ersten Anfang bekämpfen solle (Sen. De ira 1,7,2-8,1). Wohlgermerkt, diese Äußerungen treffen auf unsere Phaëdra nicht genau zu; sie zeigen aber, dass Chrysipp eine Dynamik des Affekts anerkannte, bei der in manchen Stadien eine Auseinandersetzung mit der Vernunft durchaus gegeben war. So mag er auch – Sichereres wissen wir leider nicht – die Medea des Euripides erklärt haben: Sie hört noch die Stimme der Vernunft, aber sie ist dabei, sich ihrer Leidenschaft hinzugeben. Seneca hat jedenfalls in seiner Tragödie *Medea* eine solche Interpretation der Titelheldin aufgegriffen und, anders als Euripides, eine Frau gestaltet, die am Ende eines langen Entscheidungsmonologs sich im Sinne Chrysipps entschließt, dem Zornaffekt nachzugeben (Med. 953 *ira qua ducis sequor*), die sich dann von Furien und ihrem toten Bruder gehetzt wähnt (958 ff.) und so schließlich in völligem Wahnsinn ihr Kind umbringt.

Zurück zu Phaëdra. Wenn sie am Anfang des ersten Akts eine andere ist als gegen Ende (und dann wieder im zweiten Akt), so ist das also kein Bruch in der Charakterdarstellung,²⁴⁴ sondern dramaturgische bzw. psychologische Absicht. Offenbar wollte Seneca hier die Dynamik des Affekts darstellen: Am Anfang beginnt Phaëdra erst, sich ihm hinzugeben – die Amme formuliert (134): *qui blandiendo dulce nutriuit malum*); am Schluss ist sie sein willenloses Opfer, und es gilt, was Seneca, vielleicht beeinflusst von Chrysipps Läufergleichnis, sagt (De ira 1,7,4): „Wie Köper, die abwärts stürzen, sich nicht mehr beherrschen können ..., so gibt es, wenn die Seele sich in Zorn, Liebe und andere Affekte geworfen hat, keine Möglichkeit mehr, ihren Schwung noch zu bremsen ...“ (*Vt in praeceps datis corporibus nullum sui arbitrium est ... ita animus, si in iram, amorem aliosque se proiecit affectus, non permittitur reprimere impetum ...*) In diesem Prozess des Entstehens, Anwachsens und Übermächtig-

²⁴⁴ Nach einer früher verbreiteten Ansicht hätte Seneca in Nachfolge des ersten *Hippolytos*-Dramas von Euripides eine keck ihr Ziel verfolgende Phaëdra dargestellt; andere wollten sie dagegen, ähnlich dem zweiten Drama, eher als Leidende sehen. Beides wird Senecas Dynamik nicht gerecht.

werdens der Liebesleidenschaft, den Seneca quasi *in nuce*, d.h. in nur einer einzigen Szene dargestellt hat, nimmt die Partie, wo Phaëdra von einem Konflikt zwischen Liebe und Vernunft spricht, eine Scharnierfunktion ein: Sie ist hier dem *furor* ihrer Leidenschaft noch nicht so verfallen, dass sie nicht mehr wüsste, was eigentlich richtig wäre; aber sie beruft sich auf ihre Ohnmacht: *quid ratio possit?* Und damit gibt sie sich offenbar endgültig dem *furor* hin, ohne dass ihr die *ratio* noch in die Quere käme. Am Anfang des zweiten Akts leidet sie zwar noch an ihrer Liebe (360 ff.), wie eben jedes *πάθος* dem Wortsinn nach ein Leiden bedeutet, aber das liegt nicht an einer Einsicht, die ihr nunmehr gänzlich abhanden gekommen ist (386 ff.).

Weiter zum Fortgang der Handlung. Kaum, dass das Stichwort *furor* (184) gefallen ist,²⁴⁵ gerät Phaëdra, wie festgestellt, in ein Schwärmen, das ihr bisher fremd war. Sie preist geradezu den Liebesgott, der in ihr mächtig sei, wie er auch über alle Götter herrsche. Das ist, wie man weiß, die seit Sophokles und Euripides übliche Erostheologie der Poeten,²⁴⁶ besonders solcher, die sich für eigene Amouren entschuldigen. Schon Cicero hat, im stoischen Sinn, gegen die Vorstellung von der Göttlichkeit Amors protestiert, ähnlich verspottet Seneca in seinen *Dialogi* die Mythen der Götterliebschaften.²⁴⁷ Und die Amme sekundiert solchem Protest so brillant, dass schwerlich ein Zuschauer oder Leser Senecas auf die Idee kommen könnte, die Richtigkeit von Phaëdras Jubelhymnus werde etwa gar durch deren eigenen Zustand bestätigt.²⁴⁸ Wäre Amor ein Gott, so argumentiert die Amme in nicht nur philosophischer Tradition, dann würde er nicht gerade nur die Klasse der Reichen und Schönen heimsuchen:²⁴⁹ In Wahrheit ist er als ein Kind des Luxus bei denen zu Hause, deren verwöhnter Geschmack immer auf neue, aparte Reize ausgeht. Wie gut passt das auf die verwöhnte Kreterin Phaëdra, dieses „product of powdery Cretan boudoirs“,²⁵⁰ die es, geschmäcklerisch wie sie ist, auf den eigenen Stiefsohn, den die Moral ihr besonders verwehrt, vor allem aber auf dessen urwüchsiges Naturburschentum abgesehen hat! Noch, wenn sie sich ihm im nächsten Akt an die Knie wirft, malt sie genüsslich das apart Herbe seiner *good looks* aus (657-660): „In dir strahlt noch mehr (als im jungen Theseus) die ungepflegte Schönheit; in dir ist der ganze Vater und doch ist in gleichem Maß ein Stück der finsternen Mutter (der Amazone Antiope) beigegeben: Im Griechenantlitz zeigt sich auch die Strenge Skythiens.“ Nicht schöner als mit einer solchen Äußerung der luxuriösen Kreterin konnte Seneca zeigen, wie sehr die Amme Recht hat.

Zum Schluss von Akt I

Die Amme hat zwar Recht, aber sie hat keine Chance mehr. Von V. 218 an ist bei Phaëdra nun, wie erwähnt, der *furor* auf dem Höhepunkt: „Theseus könnte verzeihen ... Hippolytus wird sich herumkriegen lassen ... Man denke an die Erfolge von Mutter Pasiphaë!“ Soweit hat Seneca perfekt nach stoischer Psychologie die dynamische Entwicklung des Liebesaffekts vorgeführt, von der verschämten Hingabe über einen Augenblick innerer Zerrissenheit bis zur

²⁴⁵ In V. 112 *quid furens saltus amas?* beieht sich *furens* nur auf die ihr in diesem Augenblick noch unsinnig scheinende Liebe zum Grünen.

²⁴⁶ Angedeutet schon bei Hesiod, theog. 121 f.; sonstige Belege bei Fischer (2008) 108-110.

²⁴⁷ Cic. Tusc. 4,70; Sen. brev. 16,5; vit. b. 26,6. Vgl. Fischer (2008) 110-115. Zu vergleichbarer Dichterschelte bei Seneca und Plutarch vgl. Nussbaum (1993) 124 f.

²⁴⁸ Eine Ausnahme macht immerhin Wessels (2014) 79-81, die bezweifelt, dass die Auffassung der Amme der Dramaturgie des Stücks entspreche; sie glaubt an die, wie sie sagt, „Externalisierung“ von Phaëdras „Emotionen“, d.h. an die „Erbschuld“.

²⁴⁹ Die Erklärung der Liebesleidenschaft als einer Folgeerscheinung des Wohlstands findet sich schon bei Euripides (fr. 895, bes. ähnlich ist fr. 322); ebenso hat Theophrast die Ansicht vertreten, die Liebe sei ein „Affekt der Seele im Müßiggang“ (Stobaios 4, 20, 66 = fr. 114 Wimmer); ähnlich der Kyniker Diogenes bei Diogenes Laertius 6, 51. Auf Phaëdras Liebe zu Hippolytus hat Ovid den Gedanken bezogen (rem. 743 f.): *perdat opes Phaëdra: parces, Neptune, nepoti...* Nachgeahmt bei [Sen.] Oct. 561-563.

²⁵⁰ Hübsch Curley (1986) 44.

besessenen Tollheit.²⁵¹ Bei dem nunmehr eingetretenen „Verlust jeglichen Realitätssinns“²⁵² muss die Amme einsehen, dass die *ratio* nicht mehr greift. Sie geht, wie mancher Redner, zu einem nonverbalen Teil der *peroratio* über, entblößt ihre Ammenbrüste²⁵³ und beschwört ihren einstigen Zögling mit Senecas Kernsentenz (249): *pars sanitatis uelle sanari fuit*.²⁵⁴

Der Schluss des Aktes, ein *coup de théâtre*, der Senecas Bühneninstinkt Ehre macht, stellt die Philologen seit langem vor ein kaum lösbar scheinendes Problem. Phaëdra nämlich, statt entweder dem Appell der mittlerweile barbusigen Amme nachzugeben oder in ihrem *furor* diesem Appell zu trotzen, tut ein drittes: Sie erklärt plötzlich, da sie ihrer Liebe nicht Herr werde, aber doch noch einen Rest von Schamgefühl besitze, sich selbst töten zu wollen (254): *uirum sequamur*.²⁵⁵ *morte praeuertam nefas*. Nicht genug mit diesem. Es folgt ein zweiter *coup de théâtre*: So rasch wie Phaëdra vom Liebeswahn zum Suizidplan umschwenkt, fast so rasch wandelt sich die Amme von der Mahnerin zur Kupplerin: Wenn denn Phaëdras Leben auf dem Spiel stehe, wolle sie selbst versuchen, Hippolytus für ihre Herrin zu gewinnen.²⁵⁶ Und Phaëdra stimmt stillschweigend zu. Sonst könnte die Amme später nicht von einem *mandatum scelus* (427) sprechen.

Diese Wandlung der Amme scheint verständlich, wenn man bedenkt, dass es ihr als pietätvoller Haussklavin vor allem darum zu tun sein muss, das Leben ihrer Herrin zu retten,²⁵⁷ – und wenn man an die Möglichkeit denkt, dass sie in der Hoffnung auf ein spontanes Abklingen des *furor* zunächst einmal Zeit gewinnen will (was durchaus Senecas therapeutischen Ratschlägen entspräche).²⁵⁸ Schwierigkeiten macht dagegen Phaëdras Selbstmordentschluss. Wenn er ehrlich ist, wenn ihr *pudor* wirklich so groß ist, wie sie sagt, warum führt sie den Entschluss nicht aus, sondern akzeptiert die Amme als Komplizin? Wenn sie aber nur heuchelt, um die Amme durch einen vorgetäuschten Selbstmordplan zu erpressen, wieso fällt diese psychologisch gewitzte alte Dame auf den Schwindels ihres vertrauten Zöglings herein?

Ich referiere nicht die Argumente, die pro und contra Phaëdras Ehrlichkeit seit Jahrzehnten vorgebracht werden.²⁵⁹ Denn das Problem lässt sich lösen, sofern man differenziert. Natürlich

²⁵¹ Anders, gegen die Evidenz, wie mir scheint, Kugelmeier (2015) 250 f.: Nach ihm wäre sich Phaëdra spätestestens von V. 177 an darüber „im klaren, wie aussichtslos ihre Liebe ist“, so dass sich ihr weiteres Verhalten „am besten als trotzige Auflehnung gegen diese [...] Aussichtslosigkeit deuten“ lasse.

²⁵² Wiener (2006) 65.

²⁵³ Vgl. Carl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, 173 mit den Belegen in Anm. 9 und 10: Die Geste erinnert an die einstige Nahrung des Säuglings und die damit gegebene Pflicht der Dankbarkeit.

²⁵⁴ Dass hier, weil der Wille versagt habe, an den *pudor* appelliert werde (vgl. oben Anm. 205), ist eine sonderbare Annahme von Heldmann (1974) 150-152, vgl. dort Anm. 432!

²⁵⁵ Keine überflüssige Pointe: Phaëdras sonst unmotiviert scheinender Selbstmord könnte mit dieser Interpretation in der Öffentlichkeit als Treue zu ihrem Gatten, ohne den sie nicht hätte leben wollen, ausgegeben werden.

²⁵⁶ Dass sie hier „ihren Zögling aus Liebe [...] zur Verführung“ anstifte, glaubt sonderbarerweise Opelt (1972) 110.

²⁵⁷ Heldmann (1974) 153 akzeptiert, was die Amme zunächst vage sagt (V. 256 f.), als aufrichtig: Sie sehe im Selbstmordentschluss „das Kriterium dafür, daß Phädra nun auf dem richtigen Wege ist“ (vgl. S. 155, 159). Aber dann könnte sie nicht sagen, der gute Ruf sei gleichgültig (269 f.), und sie könnte sich vor allem nicht zur Handlangerin dieses Abenteuers machen.

²⁵⁸ Vgl. De ira 3,39,3 f. (zur Therapie des Zorns) ... *moras nectet ... Omni arte requiem furori dabit ...*; J.-U. Schmidt (1995) 285, 289; Wiener (2006) 67 f. – Unverständlich ist der Einfall von Speyer (2003) 195, die Amme passe sich „in stoischer Tradition den Gegebenheiten an“.

²⁵⁹ Ausführliche Diskussion bei J.-U. Schmidt 282-285; zuletzt Wiener (2006) 66 f., die die Frage für falsch gestellt hält, aber doch den Gedanken an ein Taktieren Phaëdras ablehnt. Neuere Lit. jetzt bei Kugelmeier (2015) 250 mit Anm. 47, der Phaëdras Stimmungsumschwung mit der Natur des Rezitationsdramas in Zusammenhang bringt. – Einiges Ältere wird referiert bei Heldmann (1974) 153 f., der S. 153-164 die ausführlichste Begründung für die Ehrlichkeit von Phaëdras Absicht gibt, außerdem bei Brandt (1986) 49-51, Anm. 67. Brandts eigene Interpretation der Partie und der ganzen Szene, die sie in ein scholastisches exercitium logicum verwandelt, scheint mir völlig wirklichkeitsfremd. Wenn die Amme ihre Brüste ins Feld führt, dann erwähnt Brandt das nicht einmal, sondern stellt fest (S. 47), dass das Geschehen in den Versen 246-273 „wieder auf die Ebene der Grundsatdiskussion und der Frage nach der (moralischen) Legitimation einer bestimmten Handlung verlegt“ werde.

heuchelt Phaëdra in bestimmter Hinsicht, wie ihr Verhalten sofort zeigt. Aber dennoch kann, wie auch die Amme sieht, ihre Selbstmordabsicht durchaus ernst sein – nur das Motiv, das sie dafür angibt, ist dann nicht das wahre: Wäre es wirklich ihre von der Moral gebotene Scham, die Rücksicht auf ihren Stand als attische First Lady, die sie angesichts einer hoffnungslosen Liebe in den Freitod triebe, könnte sie nicht zulassen, dass sich die Amme ihr als Kupplerin andient. Vielmehr eben daraus, dass sie damit einverstanden ist, lernen wir den wahren Grund ihrer Verzweiflung: Sie will sterben, wenn sie Hippolytus, auf den sie hofft, nicht bekommen kann.²⁶⁰ Erst als ihre Liebe nach deren Katastrophe im zweiten Akt aussichtslos geworden ist, denkt sie in der Tat an ihren guten Ruf – und intrigiert. Weil sie aber hier ihr wahres Motiv nicht ehrlich ausspricht, darum haben ihre Selbstmordankündigungen mit der pathetischen Aufzählung der diversen Todeswege (258-260) das unecht Theatralische, das man zu Recht an ihnen empfunden hat.²⁶¹ Die Amme versteht sie also durchaus richtig – darum ja auch: *mandatum scelus* – und reagiert, da es ihr darum geht, Phaëdras Leben zu retten, völlig angemessen: Phaëdra hilft nur noch der Geliebte – oder zumindest die Aussicht auf ihn. Freilich, das Gespräch der beiden, in dem die Amme so tut, als ob sie Phaëdra glaube, und gegen alles Bisherige plötzlich behauptet, dass der gute Ruf ja nicht so wichtig sei, geht in gespenstischer Weise an der Wahrheit vorbei.

„Phaëdra“: 1. Chorlied und Anfang des 2. Akts

Nun kommentiert der Chor die Ereignisse – nicht den Disput der vorhergehenden Szene, bei dem er offenbar nicht anwesend war (wie ja Senecas Chöre in der Regel erst zum Singen auf die Bühne kommen). Unsere beste Handschrift, der Codex Etruscus, gibt an, dass es sich um Kreterinnen handelt, also wohl um das Gesinde der Titelheldin. Manches spricht dafür, dass er mit dieser Identifizierung recht hat: Denn diese Frauen sind über die Passion ihrer Vorgesetzten wohlinformiert, und sie singen, wie bei der Herkunft aus dem liederlichen Kreta kaum besser zu erwarten – *credite laesis* (330) –, einen großen Hymnus auf Göttin Venus und vor allem ihren Sohn Amor, der alle Welt regiere, von den Tieren über die Menschen bis hin zu den Göttern, ja bis zum gestirnten Himmel (332 f.),²⁶² und dem man sich nicht entziehen könne (352 f.): *uindicat omnes natura sibi*. Das sind genau die gängigen Vorstellungen, denen Phaëdra in ihrem Liebeswahn gehuldigt hat und die von der Amme bereits sorgfältig widerlegt wurden.²⁶³ Es fällt also schwer, die Lehre von der Unwiderstehlichkeit des Naturtriebs (mit Boyle, 1985) als Kernbotschaft des Dramas anzusehen oder gar umgekehrt aus unserem Chorlied (mit Lefèvre²⁶⁴) eine stoische Verdammung des Liebesaffekts herauszuhören.²⁶⁵ Wie meist bei Seneca ist der Chor Sprachrohr des – nicht gesunden, aber trivialen Hausmann-

Noch dann, als sich die liebestolle Phaëdra ihrem Hippolytus an die Knie wirft (V. 666 f.), sieht Brandt sie mit Enthymemen, Prämissen und Konklusionen hantieren (S. 105 f.).

²⁶⁰ Richtig referiert Mussatus bei Megas (1969) 41 ihren unausgesprochenen Gedanken: ... *se mortem subitum, nisi priuigno potiatur*. Eben damit ist auch dieser Todeswunsch Ausdruck ihres *furor* und nicht völlig unmotiviert, wie Mayer (1990) zu V. 250 will. Dagegen auch Casamento z. St.

²⁶¹ Gut Zwielerlein (1987) 13 f.

²⁶² Zu der auch bei Philosophen nicht ganz ungewöhnlichen Vorstellung von Eros als Beweger der Welt vgl. jetzt das einschlägige Kapitel bei E.A. Schmidt (2016) 209 ff.

²⁶³ Ähnlich auch J.-U. Schmidt (1995) 285-288; Fischer (2008) 116-118.

²⁶⁴ Lefèvre (1969/1972) 373.

²⁶⁵ Umgekehrt meinte allerdings Ranke (1882/8) 52 Anm. 1, der Zweifel an der Göttlichkeit von Venus und Amor verliere durch das folgende Chorlied an „Nachdruck“. Er sah dadurch die „religiöse Opposition“ Senecas gemildert, nicht aufgehoben.

verstands,²⁶⁶ der hier letztlich eingesetzt wird, um Phaëdra einigermaßen zu exkulpien (356 f.): *quid plura canam?/ uincit saeuas cura nouercas.*²⁶⁷

Falls die Amme auf Linderung des Affekts durch Zeitgewinn gehofft hat, sieht sie sich am Beginn des zweiten Akts, der wohl ein Stück später als der erste zu denken ist,²⁶⁸ in dieser Hoffnung getäuscht: *Spes nulla tantum posse leniri malum* (360). Phaëdras Zustand ist schlimmer als früher (361 f.): *inclusus quoque, / quamuis tegatur, proditur uultu furor*. Das ist kein Gegensatz zu ihrem Verhalten im ersten Akt, wie Wolf Hartmut Friedrich glaubte, der hieraus quellenanalytische Schlüsse zog,²⁶⁹ sondern eine Steigerung: Die Amme meint nicht, dass Phaëdra nunmehr ihren früher eingestandenen *furor* plötzlich zu verbergen suche, sondern dass ihr dies, auch wenn sie es wollte, nicht mehr möglich wäre. Und ihre pathologischen Symptome, die im Folgenden beschrieben werden, resultieren nicht etwa aus einer Triebverdrängung, im Sinne moderner Psychologie, sondern, gut stoisch, aus dem Affekttrieb selber.²⁷⁰

Auf die Ekphrasis folgt die Enargeia: Der Palast öffnet sich, und die Zuschauer sehen Phaëdra selbst bei der Morgentoilette in ihrem erbärmlichen Zustand. Obwohl sie sich, wie wir erfahren haben (367), kaum mehr auf den Beinen halten kann, stößt die Unglückliche die ihr von den Zofen dargereichten standesgemäßen Kleider von sich und möchte mit Köcher, Jagdspieß und Amazonenschild gewappnet schnurstracks in die Wälder: Welch ein Bild des Jammers!²⁷¹ Die Amme entschließt sich endgültig, aktiv zu werden – oder so zu tun – und ruft im Gebet nach göttlicher Hilfe.²⁷² Venus, als die eigentlich Zuständige, anzusprechen, hätte sich nach ihren Ausführungen im ersten Akt verboten; so geht das Gebet an Diana, die als Wald- und Jagdgöttin Hippolytus nahe steht, die von ihm in seinem Jägerlied angerufen wurde (54 ff.) und die zugleich die Mondgöttin Luna und, für Verliebte wichtig, die Zaubergöttin Hecate verkörpert. Inhaltlich wagt die Amme noch keinen im Rahmen der Sexualmoral geradezu verbrecherischen Wunsch zu äußern – noch scheint ja auch der Chor auf der Bühne zu sein (V. 404 nach dem Etruscus!) –: Sie bittet nicht etwa um die Liebe des Hippolytus zu seiner Stiefmutter, sondern, halbwegs in der Grauzone des Ehrbaren, nur darum, dass dieser sich dem Bereich der Liebe wieder öffnen möge (417): *in iura Veneris redeat*.

²⁶⁶ Generell überschätzt man die inhaltliche Bedeutung der Chöre, die, wie ich aus Bühnenerfahrung weiß (Stroh [2008] 213), vor allem dazu dienen, das Publikum nach hochgetriebenen Emotionen musikalisch zu entspannen.

²⁶⁷ Fein ist der Plural, durch den man der Vorgesetzten nicht zu nahe treten will. – Einen Bezug auf Hippolytus' „Widerstand gegen die Liebe“ (so J.-U. Schmidt [1995] 288) sehe ich nicht gegeben.

²⁶⁸ Dies ist schon dadurch deutlich, dass Hippolytus von der in V. 1 ff. begonnenen Jagd zurückkehrt; richtig J.-U. Schmidt (1995) 288 mit Anm. 60.

²⁶⁹ Friedrich (1933) 42–47; ebenso Friedrich (1953) 113 f.: Er sah hier die beiden *Hippolytoi* des Euripides kontaminiert (Phaëdra I war keck, Phaëdra II edel und leidend), was für längere Zeit *communis opinio* der Forschung (Zintzen, Zwierlein u.a.) wurde. So z.T. immer noch E.A. Schmidt (2016) 289 f., der die neuere Forschung nicht berücksichtigt.

²⁷⁰ De ira 1,1,7: Affekte, wie *libido*, lassen sich kaum verbergen.

²⁷¹ Nach Tschiedels (1997) 344 kaum nachvollziehbarer Deutung wäre dieses Verhalten nur ein Trick Phaëdras, um sich die Hilfe der Amme zu sichern. Auch in der Antragsszene sieht er sie (S. 345) „con premeditazione metodica“ agieren; zusammenfassend zu ihrem Charakter: S. 349 und 353. – Kugelmeier (2007) 196–198 sieht dagegen hier einen mehrfachen Bruch in der Darstellung von Phaëdras Charakter, der sich „auf der Ebene der Inszenierung“ nicht auflösen lasse: Im ersten Akt eine „entschlossene Frau“ wandle sie sich (360 ff.) in eine „depressiv Leidende“, dann in eine „wilde ‚Amazonen‘“ (387 ff.), sei schließlich aber wieder die „überlegt Handelnde“ (583 ff.). Aber schon im ersten Akt ist ihr Verhalten, wie oben gezeigt, nicht einheitlich. Eben das Variable ist Kennzeichen des Liebesaffekts (V. 364 *nil idem dubiae placet*).

²⁷² Gegen die beste Überlieferung gibt Mayer (1990) nach anderen das Gebet, das doch ganz ruhig ist, an die eben noch exaltierte Phaëdra.

Eine pseudostoische Amme empfiehlt das Liebesleben

Ob die Amme selbst an die Wirkung dieses Gebets glaubt oder ob sie, wie eher anzunehmen, nur darauf rechnet, dass die zuhörende Phaëdra ihre frommen Bemühungen würdigt:²⁷³ Hippolytus ist a tempo zur Stelle, in frommer Andacht vor einem Altar Dianas.²⁷⁴ Welche Chance für die Attacke auf den Spröden! In einem kurzen Selbstgespräch macht die Amme sich Mut zu dem geplanten „Verbrechen“, das sie mit ihrer Dienststellung entschuldigt (427-430) – eine für den Zuschauer äußerst wichtige Äußerung. Denn da die nun folgende Suasorie der Amme eine Serie stoischer Gemeinplätze²⁷⁵ der edelsten Natur enthält, muss sichergestellt werden, dass niemand der Sprecherin eine ebenso untadelige Absicht unterstellt. Es ist vielmehr wie in der Versuchungsgeschichte: „The devil can cite Scripture for his purpose“ (Shakespeare, *Merchant of Venice* I 3). – Folgendes weiß die Teufelin anzuführen:

1. „Jugend ist ein Gut, das es richtig zu gebrauchen und zu genießen gilt“ (437-450a). Das ist die Lehre vom richtigen Gebrauch der für Sittlichkeit und Glück an sich unerheblichen, aber doch als naturgemäß zu bevorzugenden Güter (*ἀδιάφορα προηγμένα*).²⁷⁶
2. „Jedes Lebensalter hat die ihm gemäßen Verhaltensformen, *officia* (451b-453).“ Richtig, das weiß man aus dem Stoiker Panaitios bzw. aus Ciceros einschlägiger Schrift²⁷⁷ – die aber damit die Jugend vom zügellosen Genussstreben (*libidines*) abhalten wollten: Das Gegenteil sei „gottgewollt“, meint jetzt die Amme.
3. „Jugend darf nicht zu sehr eingeschränkt werden, wenn sie gedeihen soll“ (454-460). Das lehrt Seneca selbst in *De ira* (2,21 ... *ne ... indolem retundamus*, denn: *crescet licentia spiritus, seruitute comminuitur*), warnt allerdings ebenso sehr vor zu großer Freizügigkeit.²⁷⁸ Die Amme greift sich heraus, was ihr passt; was sie über das landwirtschaftliche Beschneiden sagt, ist, wie Seneca weiß,²⁷⁹ handgreiflich falsch. Dann kommt sie behutsam zum heiklen Hauptpunkt: Hippolytus solle nicht als weltfremder Waldtölpel die Freuden der Venus verpassen (461 f.). Aber rasch geht sie über vom *iucundum* zum *honestum*:
4. „Die Vorsehung selbst hat den Fortpflanzungstrieb eingerichtet, um für Tier und Mensch das Überleben zu sichern“ (463-480)²⁸⁰. Dieser Satz wie kein anderer steht in Einklang mit dem für die Stoa zentralen Dogma, dass die *providentia* bzw. der Gott alles richtig und zweckmäßig eingerichtet hat, so dass das Geschlechtliche zu den „natürlich erstrebenswerten

²⁷³ Für Letzteres spricht, dass sie im *a parte* (425 f.) das Kommen des Hippolytus nicht der Göttin, wie offenbar in V. 423, sondern dem *casus* zuschreibt.

²⁷⁴ Daran hat man Anstoß genommen, aber die am Vortag oder noch früher begonnene Jagd ist beendet. Dass der Diana-Altar im Wald stehen müsse, ist ein sonderbares Postulat von Patrick Kragelund, in: Fitch (2008) 186 f.; vgl. gegen diesen Ortswechsel Kohn (2013) 67. Auch die Überlegungen von Speyer (2003) 193 f. Anm. 47 sind unzutreffend: Hippolytus „betritt“ nicht die Bühne; er ist schon während des Gebets der Amme vor den Altar getreten. Diese geht dann auf ihn zu.

²⁷⁵ Den „epikureischen“ Charakter der Ammenrede übertreibt entschieden J.-U. Schmidt (1995) 292.

²⁷⁶ *SVF* I 191-194; III 117-146; L&S 58 A-K; vgl. Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 121-123, II 69 f.; Steinmetz (1994) 542-544. Üblich ist der Ausdruck „gut gebrauchen“ (*εὖ χρῆσθαι*), vgl. 443 *nesci uti*. Auch die Warnung vor „Selbstquälerei“ (442 *se ... ipse torquet*) ist nicht unstoisch, vgl. Sen. epist. 5,4 *hoc contra naturam est torquere corpus suum*.

²⁷⁷ Cic. off. 1,122: ... *officia non eadem disparibus aetatibus tribuuntur aliaque sunt iuuenum, alia seniorum* ...

²⁷⁸ Theodor Birt in seinem Essay über „Seneca“. in: Th. B., *Aus dem Leben der Antike*, Leipzig ³1922, 165-188 (dort S. 179, mit Verweis auf Birt [1911] 348) schrieb es „ohne Zweifel“ diesen Äußerungen zu, dass Seneca von Agrippina zum Erzieher Neros berufen wurde.

²⁷⁹ Vgl. epist. 39,4 *segetem nimia sternit ubertas* und bes. de clem. 1,8,7 (verglichen von Grimal [1965]): *praecisae arbores plurimis ramis repullulant etc.*

²⁸⁰ Die Verse 463-465 schließen nicht, wie die Herausgeber wollen, als rhetorische Frage einen Abschnitt ab, sondern eröffnen einen neuen, indem sie als rhetorische *praemunitio* einem Einwand des Hippolytus zuvor kommen: „Du sagst, Sache der Männer sei das Kriegshandwerk.“ Antwort: „Ja, eben wegen der Kriegstoten muss Venus für Ersatz schaffen.“

Dingen“ (*πρῶτα κατὰ φύσιν*, SVF III 140-146 u.ö.) rechnen muss. Aber natürlich ist es Phaëdra am wenigsten ums Kinderkriegen zu tun.

5. „Schluss daraus: Folge der Natur als Führerin!“ (481). Dies ist, wie längst bemerkt, wörtlich die stoische Telosformel: *ὁμολογουμένως τῇ φύσει ζῆν* (*secundum naturam uiuere*, SVF III 4-19) – wahr und weise, wenn man an die Geistnatur des Menschen denkt²⁸¹ und eben nicht, dass es hier darum geht, einen jungen Mann ins Bett seiner Stiefmutter zu locken.²⁸² Ein würdiger Abschluss dieser pseudostoischen Heuchelei.

Keine Partie in dieser Tragödie zeigt so deutlich, wie wenig man aus einzelnen stoischen Sätzen die Tendenz eines Dramas erschließen darf. Sie erweisen sich hier geradezu als Worthülsen, die sich ebenso vernünftig benutzen wie verbrecherisch missbrauchen lassen. Seneca muss das beabsichtigt haben.²⁸³ Wie Molière im *Tartuffe* vor vorgetäuschter Frömmigkeit warnt, so scheint er hier simuliertes Stoikertum bloßzustellen. Womit er wohl nicht der Einzige ist.²⁸⁴

Auch Weiberhass erweist sich als schädlicher Affekt

Im letzten Vers ihrer Rede (482) biegt die Amme vorsichtig ins Harmlosere zurück. Statt dem logisch zu erwartenden: „Also nimm dir, wie Vorsehung und Natur es heischen, deiner Jugend gemäß ein Weib!“ mahnt sie Hippolytus nur, sein einsames Jägerdasein aufzugeben und in der Stadt unter Menschen zu leben (auch das wäre an an sich nicht unstoisches²⁸⁵). So hat dieser für seine weitschweifige Entgegnung, in der er nur punktuell auf die Amme eingeht, die passenden Stichworte für den Preis seines *bios*, der um so viel angenehmer und sittlicher sei als das Leben in der Stadt mit ihren Lasten. Hier im ersten großen Teil der Rede (483-525a) liefern, wie längst bemerkt, Vergils *laudes uitae rusticae* (georg. 2, 458-542) die Farben. Für den zweiten Teil (525b-564) orientiert sich Seneca an Ovid (met. 1,89-150): Das Leben in der Natur, wie Hippolytus es führe, entspreche dem der Menschen in der *aurea aetas*:²⁸⁶ ohne überflüssige Zivilisationsgüter, aber auch ohne Sünden und Verbrechen. Am Anfang des sittlichen Niedergangs stand die Habgier, der alle Laster folgten. Aus der Herrschsucht erwachsen Kriege; ihnen folgte Mord und Todschatz, auch in den Familien: Brüder und Väter werden ermordet; Mütter töten die eigenen Kinder ... Soweit ist dies alles noch ohne Bezug auf Phaëdra – von der die Amme ja auch gar nicht gesprochen hat. Dann aber bei Erwähnung der mordenden Mütter entwischt Hippolytus versehentlich eine aktuelle und ungewollt auf die Zukunft vorausdeutende Bemerkung (558): *taceo nouercas* ...²⁸⁷ In der Tat wird sie ja bald Ursache seines Todes sein. Dieser Gedanke an Mütter bzw. Stiefmütter wird

²⁸¹ Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 116 ff.; Steinmetz (1994) 541 f., 612 f.

²⁸² Mayer (1990) z.St.: „Good Stoic doctrine in a bad cause.“

²⁸³ Vgl. J.-U. Schmidt (1995) 293.

²⁸⁴ Ich denke an Quintilians Spott über vorgebliche Philosophen (inst. 12,3,11) und was den Stoizismus angeht, an Jakob Bidermanns *Cenodoxus* (1602); vgl. oben Anm. 24.

²⁸⁵ Vgl. etwa Pohlenz (⁴1970) Bd. 1, 131; SVF III 340 ff.; Mayer (1990) zitiert Sen. de ira 2,31,7 *homines ... ad coetum geniti sunt*.

²⁸⁶ Die beiden Themen sind verknüpft schon bei Verg. georg. 2,537 (Mayer [1990] zu V. 525-527). Das Ideal des „einfachen Lebens“ – im Deutschen ein Schlagwort seit dem Erfolgsroman von Ernst Wiechert (1938) – durchzieht die antike Philosophie seit Platon, am meisten ausgeprägt bei den Kynikern, aber auch in einer epikureischen und stoischen Tradition (grundlegend ist die von Hildebrecht Hommel angeregte Dissertation von Rüdiger Vischer, *Das einfache Leben* [...], Göttingen 1965; vgl. jetzt auch Simone Kroschel, „Wenig verlangt die Natur“: *Naturgemäß leben, Einfachheit und Askese im antiken Denken*, Frankfurt/M. u.a. 2008 [= Diss. Düsseldorf 2006], zu Stoa und Seneca S. 133-161). Für Seneca wird das Ideal erst in seinen letzten Jahren wichtig (einen Umschwung markiert, zu wenig beachtet, epist. 8). Vgl. zum Themenkreis jetzt W. Stroh, „Citius altius fortius? Was die Antike über den Fortschritt dachte“, *Gymnasium* 123, 2016, 115-144.

²⁸⁷ Der Zusatz *mitius nil est feris* ist m.E. eine Hyperbole, die keiner Emendation (so aber zuletzt McAuley [2016] 233 Anm. 115) bedarf. Hippolytus meint: „Wenn man die Schlechtigkeit der Frauen, besonders der Stiefmütter ansieht, dann meint man: Es gibt doch nichts Zivilisierteres als die wilden Tiere.“

dann Ausgangspunkt einer so gut wie unbegründeten Hasstirade auf die Frauen, die mit ihren sexuellen Eskapaden (560 *stupris*) an allem Unglück in der Welt schuld seien: Medea, seine Stiefgroßmutter, ist das Paradebeispiel.

Ist dieser tugendhafte Hippolytus²⁸⁸ ein Philosoph, den der Zuschauer als vorbildlich empfinden soll? Die Meinungen sind geteilt. Während die einen in ihm in der Tat die Verkörperung des stoischen Ideals erkennen wollen,²⁸⁹ meint Roland Mayer, die rhetorische Mangelhaftigkeit seiner „Deklamation“, die auf die Ammenrede kaum eingehe, zeige, dass seine Keuschheit Seneca antipathisch sei;²⁹⁰ und Boyle (1985), der ja viel Mitgefühl für Phaëdra aufbringt (oben S. XX), sieht in ihm sogar den Vertreter eines „falschen, der Selbsttäuschung verfallenen, pathologischen Idealismus“ (*false, self-deceived, pathological idealism*).²⁹¹ Das hieße, wenn Worte einen Sinn haben sollen, dass er unrealisierbaren Idealen nachhängt. Aber Hippolytus versteht es durchaus, im Wald sein Ideal zu verwirklichen; und imponierend ist jedenfalls, wie er, junger Mann aus feinem Hause, nach eigener Einsicht und Überzeugung als „Aussteiger“ lebt, nicht anders als manche Kyniker, die Seneca ja prinzipiell hochschätzt.²⁹² Sucht man in Senecas philosophischem Werk nach vergleichbaren Menschen, so sind es vor allem die Urmenschen des 90. Briefs (§ 4 *primi mortalium*):²⁹³ Sie kannten keine Luxusgüter, schliefen auf dem Erdboden, und ihr Haus war die Natur (35-43). Alles wie bei Hippolytus. Auch dass sie ihren Mitmenschen nichts zuleide taten – bis eines Tages *avaritia* die edle Eintracht zerstörte (3; 36; 38).²⁹⁴ Waren sie also wahre Philosophen? Das verneint Seneca (36; 44-46): Philosophen wären sie nur gewesen, wenn sie das Böse schon gekannt und dann doch verschmäht hätten. Das nur naturhaft Gute gilt ihm noch nicht als das Vollkommene. Es ist klar, dass Hippolytus diesen Urmenschen insofern sittlich überlegen ist, als er ja die Laster kennt, vor denen er flieht. Aber die Frauenfeindschaft, die am Schluss seiner Rede durchschlägt, hat etwas Irrationales, Pathologisches – wie er sogleich selber bekennt. Als die Amme ihm sehr richtig entgegnet, dass die eine Medea noch nichts gegen die Frauen im Allgemeinen beweise (565), bricht aus ihm ein krankhafter Hass hervor, der keine Diskussion mehr zulässt (567): *sit ratio, sit natura, sit durus furor: / odisse placuit*. Durch diese Formulierung, die zu erkennen gibt, dass sein Hass auf einer Art Willensbeschluss beruht, bestätigt er ungewollt die stoische Lehre, dass Affekte aus Urteilen, aber Fehlurteilen der Vernunft hervorgehen. Im Falle des Hippolytus handelt es sich um *μισογονία*, *odium mulierum*, eine, wie aus Cicero (Tusc. 4,23; 26 = SVF III 424; 427; vgl. 421) zu erfahren, aus einem Affekt erwachsene habitualisierte Fehleinstellung (*morbus, aegrotatio*).²⁹⁵ Aufschlussreich ist, dass

²⁸⁸ Unbegreiflicherweise leugnet Tschiedel (1997) 341, vielleicht um Hippolytus noch attraktiver zu machen, dessen prinzipielle Frauenfeindschaft (S. 345: sie sei „solo teatrale“): Das passende Mädel, meint er, könnte ihn rasch umstimmen. (Schade, dass es gerade die Stiefmutter war.) Für Racine war dagegen seine Erfindung, dass Hippolyte sich in Aricie verliebt, eine dramaturgisch notwendige Beeinträchtigung von dessen sonst allzu unglaubwürdiger Tugend.

²⁸⁹ Extrem war das Urteil des jungen Léon Herrmann (1924) 441: „un héros sans tache dont la misogynie même semble approuvée par l’auteur“. Ähnlich auch noch Richard Mellein: „ein vernünftiger freier Geist, der aus stoischer Einsicht den Leidenschaften und Frauen abhold ist“ usw. (Seneca: „Phaëdra“, *Kindlers Neues Literaturlexikon*, München 1988, Ndr. 1998, Bd. 15, 205 f., dort S. 206).

²⁹⁰ Mayer (1990) zu V. 435-482; vgl. zu V. 483-564.

²⁹¹ Boyle (1985) 1305 f.

²⁹² Vgl. epist. 62,3; 90,14 f.; vit.b. 18,3.; tranq. an. 8,4-7; ben. 5,4,3 f.; 5,6,1; 7,1,3 ff., bes. ben. 7,8,2-7,10,6; Margarethe Billerbeck, *Der Kyniker Demetrius* [...], Leiden 1979, 12-18 („Senecas Verhältnis zu den Kynikern“); Marie-Odile Goulet-Cazé, *Kynismus und Christentum in der Antike*, Göttingen 2016, 105-111 („Stoiker und Kyniker im Kaisereich“). Nur den durch Ungepflegtheit zur Schau getragenen Kynismus lehnt er ab (epist. 5,1-5).

²⁹³ Vgl. dazu auch J.-U. Schmidt (1995) 294, 298.

²⁹⁴ Hinweis darauf schon bei Mayer (1990) zu V. 540: *rupere foedus impius lucri furor*. Bei Ovid met. 1,131 hat der *amor sceleratus habendi* nicht diese führende Stellung.

²⁹⁵ Zu Recht sprechen neuere Interpreten (wie Boyle [1985] und Curley [1986]) hier von einer krankhaften Unterdrückung des Sexuellen. Wobei man auch an die antiken Jägerinnen denken mag, die, wie Atalante und Daphne, der Liebe abhold sind (ohne dass das allerdings bei ihnen als geradezu krankhaft empfunden worden

Cicero in jener durch und durch stoischen Partie seiner *Tusculanen* eben Hippolytus als Beispiel nennt. Dieser dürfte also in der philosophischen Tradition schon vor Seneca als pathologischer Weiberfeind gegolten haben (was er ja in dieser Verbohrtheit bei Euripides nicht war).

Verrät uns Seneca, wie es zu diesem Weiberhass gekommen ist?²⁹⁶ Ciceros stoische Quelle lässt Misogynie wie Misanthropie aus einem Affekt der Furcht hervorgehen (4,23 *nasci putantur a metu*). Da nun Hippolytus seine Stiefgroßmutter Medea als Inbegriff des bösen Weibes nennt und da er sie in diesem Zusammenhang als *coniunx Aegei* bezeichnet (563 f.), dürfte er nicht an den korinthischen Kindermord, sondern an das Giftattentat denken, das die Stiefmutter Medea auf seinen Vater Theseus geplant hatte.²⁹⁷ Dazu passt, dass im Vorhergehenden als Höhepunkt sittlicher Entartung böse Mütter und gerade Stiefmütter genannt werden (557 f.): *perimuntque fetus impiae matres suos; / taceo nouercas*. Aber vielleicht gibt uns Seneca einen Hinweis auf noch einen anderen Grund. Als die Amme daran erinnert, dass auch die Mutter des Hippolytus der Liebe erlegen sei (575), spricht er etwas aus, das keine Entgegnung ist, aber vielleicht einen Blick in sein Herz erlaubt: Das sei das Einzige, was ihn über den Verlust seiner Mutter tröste (die von Theseus erschlagen wurde), dass er nunmehr alle Frauen hassen dürfe (578 f.). Damit ist nicht ausgesprochen, aber möglicherweise doch angedeutet, dass sein Frauenhass ihm hilft, über den Tod der geliebten Mutter hinwegzukommen.²⁹⁸

Wie dem auch sei, die Amme ist jetzt auch mit ihrem zweiten, diesmal widerwillig unternommenen Versuch der Seelentherapie gescheitert. Und nun greift im Aufwallen der Leidenschaft Phaëdra ein, und es kommt zu der, man denke, einzigen echten Liebesszene des gesamten antiken Dramas: Hier prallen zwei Menschen aufeinander, die das Schicksal nicht unglücklicher zusammenbringen konnte: die liebestolle Phaëdra und der krankhafte Liebesverächter Hippolytus.²⁹⁹

Seneca ist Ökonom genug, um Phaëdra nicht in dem vollen *furor*, in dem wir sie zuletzt erlebt haben, auf den Geliebten sozusagen loszulassen. Vielmehr haben die fast 200 Verse seit ihrem Jägerinnenauftritt genügt, um sie äußerlich zu einer gewissen Besonnenheit herabzudämpfen (vielleicht auch, aber das ist nicht sicher, das Kostüm zu wechseln). Das heißt aber keines-

wäre). Weiter von den antiken Vorstellungen entfernt es sich aber, wenn Janka (2004) 41 (vgl. S. 37 ff.) Jagdtrieb und Naturbegeisterung des Hippolytus, wie sie gleich zu Beginn vorgeführt werden, als „Facetten seines in perversierter Form auf die belebte Natur gerichteten Sexualtriebes“ deutet. Das entspricht ungefähr den modernen Vorstellungen mancher Jagdkritiker, die (wie der Neurologe Paul Parin, *Die Leidenschaft des Jägers*, 2003), das Jagen überhaupt als eine Form von *sex and crime* betrachten; ob aber ein antiker Mensch, der z.B. das Jagdlied des Hippolytus hörte, sexuelle Assoziationen hatte, ist doch höchst fraglich. Wenn etwa Ovid (wie Janka sorgfältig belegt) in erotischem Zusammenhang gerne an Jagen, Netzstellen usw. denkt – auch wir kennen den „Schürzenjäger“ –, muss das nicht heißen, dass er umgekehrt mit dem Begriff des Jagens immer Sexuelles verbunden hätte. Interessant ist, dass eine Verdrängungspsychologie, wie Janka sie voraussetzt, in unserem Drama bezüglich des Hippolytus tatsächlich vertreten wird, nämlich von Theseus (909 ff.), der meint, dass die sexuelle Repression bei seinem Sohn in den verbrecherischen Inzest umgeschlagen habe. Aber Theseus irrt, wie wir wissen, und an das Jagen als eine Form perversierter Sexualität denkt auch er jedenfalls nicht. Diese Leidenschaft hält er für vorgetäuscht (918 ff.). – Der dramatische Sinn des Jägerlieds am Beginn des Stücks ist es natürlich, den Mann und seine Welt zu zeigen, in die Phaëdra sich hineinräumt, das Ziel, dem ihr „Ihm nach“ dann immer wieder gilt. Ein Regisseur könnte sie schon während des Lieds aus dem Palast treten lassen.

²⁹⁶ Die von der Amme geäußerte Vermutung, er könne den Hass gegen Phaëdra auf alle Frauen übertragen haben (238 f.), ist von ihr selbst wohl nicht ganz ernst gemeint.

²⁹⁷ So richtig Mayer (1990) und Casamento (2011) zu V. 563 f. mit Verweis auf Ovid met. 7,404-424; die sonstigen Quellen nennt (Albin) Lesky, „Medeia“, *RE* XV 1 (1931) 29-64, dort Sp. 46.

²⁹⁸ Tiefer schürft, auf den Spuren Freuds, wie er sagt, Segal (1986) 124: Hippolytus lenke seinen Hass vom Vater, der die Mutter erst penetriert, dann getötet hat, auf die Mutter selbst. Das Beispiel zeigt schön, wie schwer es ist, das Verhalten literarischer (und gar erst antiker literarischer) Gestalten, die man ja nicht befragen oder auf die psychologische Couch legen kann, psychoanalytisch zu erklären.

²⁹⁹ Giancotti (1985) 160 spricht hübsch von einem „scontro di due furores“.

wegs, dass sie wirklich zur Vernunft gekommen wäre. Nach einem kurzen – echten oder fingierten – Ohnmachtsanfall, der sie für einen Augenblick in die Arme „ihres Hippolytus“ bringt (588), verrät ein Selbstgespräch³⁰⁰ ihre Gedanken. Mitnichten schwankt sie hier wider zwischen einer vernünftigen *ratio* und einem diese überwältigenden *furor*, vielmehr ermuntert sie sich selbst zu einer Tat, die sie als verwerflich erkennt: Nun gelte es „ohne Zittern“ zu reden (593), denn es gebe jetzt kein Zurück mehr, und alle Scham käme zu spät: „Wir haben nun einmal das Böse lieb gewonnen“ (*amauimus nefanda*).³⁰¹ Das Letzte mag richtig sein, aber Phaëdras Behauptung, dass sie den „Großteil (oder auch nur einen großen Teil) des Verbrechens (*sceleris*)“³⁰² schon längst vollbracht“ habe, ist objektiv unrichtig. Nichts Irreparables ist bisher geschehen: Die Amme ist bei ihrem Gespräch mit dem arglosen Hippolytus im Allgemeinen geblieben; die Dienerschaft ist zwar über ihre Neigung informiert, aber verhält sich, wie man bald sieht, loyal; auch die jetzige Begegnung mit Hippolytus in der Nähe des Palasts ist an sich noch nicht verräterisch. Hier redet Phaëdra sich einen äußeren Zwang ein, von dem sie offenbar wünscht, dass er wahr wäre, und sie krönt ihre verwegenen Phantasien mit der Hoffnung auf eine eventuelle Hochzeit mit Hippolytus – was noch ein Stück über ihre Träumereien im ersten Akt (wo nur von illegitimer Vereinigung die Rede war, 236 f.) hinausgeht. Auch ihre unmoralische Schlussentzweiung, mit Schiller zu formulieren: „und wenn es glückt, so ist es auch verzeihn“ (*Wallensteins Tod* I 7), zeigt, wozu sie entschlossen ist.

Der Senecakenner dürfte eigentlich keine Mühe haben, diesen Monolog einzuordnen. Seit Otto Regenbogens berühmtem Vortrag (1927/1928) 192 spricht man von den „Selbstaufreizungen“,³⁰³ mit denen sich Senecas Bösewichter zu ihren Verbrechen in Stimmung bringen, wobei sie sich gerne einreden, dass ihre geplante Untat alles bisher Dagewesene überbiete. Letzteres trifft nun auf Phaëdra gewiss nicht zu, aber eine Selbstaufreizung vor der entscheidenden und, wie sie weiß, verbrecherischen Tat haben wir auch hier. Sie ist psychologisch völlig begreiflich, und sie steht in Zusammenhang mit Chrysipps zuvor von uns besprochenen Lehre, dass der Affekt einem Urteil entspringt und damit, wie Seneca einmal sagt, ein *uoluntarium animi uitium* (De ira 2,2,2) ist. Phaëdra folgt ihm von nun an ohne Zögern.

Aber ist sie wirklich so entschlossen? Dagegen macht man geltend, dass sie in den Versen 602 f. über ihre Redehemmung klagt und die Götter zu Zeugen ruft (604 f.): *uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo / me nolle* – wobei ihr in V. 605 so hörbar die Stimme versagt, dass der Trimeter noch vor der Zäsur abbricht.³⁰⁴ Gottfried Mader (2014), ein kluger Interpret, hat jetzt die hier formulierte „*velle/nolle*-tension“ zum durchgängigen Seelenzustand Phaëdras in den ersten beiden Akten erklärt und auf eine Identitätskrise, indem sie zugleich liebende Stiefmutter und treues Ehefrau sein wolle, zurückgeführt (S. 135-143). Das klingt gut, entspricht aber nicht dem Befund. Phaëdras Schwur bei den Göttern ist nicht, wie der vorhergehende Monolog, *a parte* gesprochen,³⁰⁵ sondern auf Hippolytus berechnet, mit dem sie ja schon seit

³⁰⁰ Richtig Kugelmeier (2015) 247 mit Anm. 37.

³⁰¹ Das Perfekt ist, wie gelegentlich bei *amare*, ingressiv zu verstehen, vgl. etwa Terenz, Hec. 862 recte *amasti*... *uxorem tuam* („du hast dich zu Recht verliebt ...“); zur Textänderung (Zwierlein: *admauimus*) ist kein Anlaß.

³⁰² Durch Vergleich mit Didos „Untreue“ gegenüber dem (verstorbenen!) Sychaeus (Verg. Aen. 4,24-27) möchte Kugelmeier (2015) 247 f. *scelus* zur bloßen „Verletzung der [...] durch Konvention“ gesetzten Grenzen, abmildern. Aber Dido trotz ihrem überfeinen Moralempfinden spricht nie von *scelus* (nur V. 552 von *non seruata fides*), Phaëdra tut es, zu Recht (auch Kugelmeier auf S. 254): Die Liebe hat sie zur Verbrecherin gemacht.

³⁰³ Regenbogen (1927/1928) 192; vgl. Med. 48 ff., Herc. f. 75 ff., Ag. 108 ff., Thy. 176 ff. Den Zusammenhang mit Chrysipps monistischer Psychologie erklärt (ohne direkten Bezug auf Senecas Tragödien) sehr gut Pohlenz (1970) Bd. 1, 144 f. Vgl. auch den bekannten Aufsatz von Bernd Seidensticker, „*Maius solito*: Senecas Thyestes und die tragoedia rhetorica“, A&A 31, 1985, 116-136; dort S. 131 f. zum stoischen Hintergrund (wo aber m.E. der Hauptpunkt nicht ganz erfasst ist).

³⁰⁴ Vorbild hierfür ist Catull. 51,8, wo die Herausgeber vergebens nach Ergänzungen suchen.

³⁰⁵ So aber jetzt etwa Calabrese (2009) 60 und Kugelmeier (2015) 248 f. Für Hippolytus, der sie kurz im Arm hält (588), waren bereits die das Mitgefühl erregenden Verse 589 f. bestimmt. Auf seinen Zuspruch (591) hin löst sie sich von ihm – dagegen ohne einleuchtende Begründung (aber sonst guten Bemerkungen) Ernst A.

V. 599 im Gespräch ist: Schon dass sie seine Begleiter (die gar nicht da sind!, 425) wegschicken will (599 f.), soll seine Aufmerksamkeit erregen – die Angelegenheiten seiner Stiefmutter dürften den Waldmenschen sonst nicht sonderlich interessieren³⁰⁶ –, und dazu kommen nun die angeblich „schweren Sorgen“, die sie kaum auszusprechen wage. Und der höfliche Stiefsohn ist bereit zuzuhören.

Wenn sie im Folgenden die Attacke auf seine Keuschheit – ein viel bewundertes dialogisches Meisterwerk, das jetzt nicht nachgezeichnet werden soll³⁰⁷ – nicht direkt, sondern in vielfach gewundener Weise durchführt, indem sie sich ihm bald als Schwester, bald als Sklavin oder hilfsbedürftige Witwe andient, darf man dieses Indirekte, Verhaltene nicht so deuten, als melde sich hier im Sinne einer „*velle/nolle-tension*“ Phaëdras besseres Ich zu Wort: Es ist die einzige rhetorische Möglichkeit – was nicht unmittelbar geht, das macht die *oratio figurata* –, um irgendwie einem Hippolytus sogar den Inzest, das schlimmste der Sexualvergehen, nahezubringen.³⁰⁸ Und Phaëdra bewältigt ihre unlösbare Aufgabe, soweit das nur angeht, mit vortrefflicher Selbstbeherrschung – bis sie an einer Stelle die Fassung verliert und allzu früh akute Beute ihrer Leidenschaft wird. Die Wende bringt – übrigens gut stoisch, denn Liebe ist *ἔρως κάλλους* (unten S. XX) – der physische Anblick des Geliebten. Sie versucht eben noch (646 ff.), das Bild des jungen Theseus auszumalen, um so indirekt dessen Sohn zu huldigen, aber dann (V. 655) wirft sie das Auge auf ihn selbst (vielleicht zum ersten Mal in dieser Szene), und da gilt das theokritische (2,82) *ὥς ἴδον ὥς ἐμάνην*: Alle Vernunft ist vorbei: *talis en, talis fuit* Nachdem sie in liebestrunkenen Verzückung seine bezaubernd herbe, Attisches und Skythisches verschmelzende Schönheit beschrieben hat, wirft sie sich ihm zu Füßen (671): *miserere amantis*.

Seneca weiß den *furor* noch weiter zu steigern. Hippolytus in seiner nun folgenden hochpathetischen Entrüstungsrede amplifiziert das Vergehen seiner Stiefmutter, indem er sie mit ihrer Mutter, Pasiphae, vergleicht und äußert dabei, assoziativ, seinen Abscheu gegenüber einer Frau, die aus demselben Schoß wie der Minotaurus gekrochen sei. Worauf Phaëdra sich darin bestätigt sieht, ihrer Mutter folgend das als Böse erkannte zu tun: *et ipsa nostrae fata cognosco domus: / fugienda petimus, sed mei non sum potens*. Aber nun beschreibt sie keinen Zwiespalt mehr, wie im ersten Akt (177 ff.), sondern stürzt sich voll, als könnte sie seine Liebe erzwingen, in ein noch leidenschaftlicheres Liebesbekenntnis: Schien sie zuvor noch passiv und mitleidheischend (*miserere amantis*), folgt sie nun als die Aktive ihrem Trieb: *te uel per ignes, per mare insanum sequar*... Wie im ersten Akt hat das kurze Bewusstsein des Zwiespalts von *ratio* und *furor* diesen nur gesteigert. Als dann aber Hippolytus sein Schwert gegen die Stiefmutter zückt und sie – eine höchst abwegige Idee – für Diana opfern will, spricht sie drei Verse, die für lange Zeit ihre letzten bleiben:

*Hippolyte, nunc me compotem uoti facis,
sanas furem. maius hoc uoto meo est,
saluo ut pudore manibus immoriar tuis.*

Durch den Tod von seinen Händen, meint sie, würde ihr *furor* geheilt und ihre Keuschheit (*pudor* steht bei Dichtern oft für *pudicitia*) bliebe unverletzt. Das sind ergreifende Worte, in Phaëdras Lage zutiefst verständlich und (anders als die frühere Selbstmordandrohung) völlig wahrhaftig – aber darum nicht wahr, sondern immer noch Ausdruck des Wahns, zumindest

Schmidt, *RhM* 143, 2000, 426 f. – und spricht *a parte*, um sich nach *en incipe, anime!* (599) wieder ihm zuzuwenden.

³⁰⁶ Sehr schön hat Seneca dieses Desinteresse des Hippolytus an seiner Familie in V. 433 f. ausgedrückt. Dort fragt er gedankenlos konventionell nach dem Wohlbefinden von Vater, Mutter und Brüdern, ohne daran zu denken, dass der Vater gerade im Hades ist.

³⁰⁷ Die Szene wurde zuletzt gewürdigt von E.A. Schmidt (2016) 296 f.

³⁰⁸ Gut dazu Calabrese (2009) bes. S. 51 f., die den Gedanken an „astuta ipocrisia“ ablehnt und statt von „seduzione“ von „confessione d’amore“ spricht (S. 58). Was sich an sich aber nicht ausschließen muss.

wenn wir stoisch urteilen wollen: Kein freiwilliger Tod heilt den Affekt; und ein solcher Liebestod würde Phaëdras Keuschheit, nachdem sie sich einmal dem Stiefsohn angetragen hat, schwerlich retten – übrigens auch nicht ihren Ruf, da Hippolytus ja über die Motive seiner Bluttat nicht schweigen könnte. Darüber stellt dieser freilich keine Erwägungen an. Ihm genügt es in seinem pathologischen Wahn, dass sich die Verworfene den Tod von seinem Schwert ersehnt hat, um dieses für besudelt zu erklären, es von sich zu werfen und in die geliebten Wälder davon zu stürmen.

Nicht genug der Überraschungen in diesem dramaturgischen Meisterwerk. Die Amme nimmt sich kaum Zeit, um einen Plan für die verfahrenere Lage zu ersinnen. Nachdem Phaëdras Leben (schon am Ende von Akt I) vorläufig gerettet wurde, muss es es ja nun um die Rettung ihres Rufs gehen. Und da ist der Angriff die beste Verteidigung. Schon nach kurzem *a parte* zum schieren Verbrechen entschlossen, erhebt die Amme für ihre Herrin das sogenannte Zetergeschrei, d.h. sie ruft um Hilfe, da Hippolytus eben dabei sei, Phaëdra Gewalt anzutun (725-728a). Als die Dienerschaft³⁰⁹ kommt, soll er dann schon geflohen sein, aber sein Schwert lässt sich rasch zum *corpus delicti* umfunktionieren (729). Phaëdra, durch den Geliebten tief gekränkt, rauft sich die Haare, und wie die clevere Amme dies als Zeichen der Verzweiflung über die Schändungsattacke interpretiert³¹⁰ spielt sie, wie schon einmal, bei dem Manöver mit. So beschließt die Amme den Akt mit einem salbungsvollen Trostwort an die vorgeblich Vergewaltigte: *mens impudicam facere, non casus solet*.³¹¹ Woraus man wieder sieht, dass keine Sentenz so stoisch und moralisch sein kann,³¹² dass eine boshafte Amme sie nicht missbrauchen könnte.

Die Intrige gegen Hippolytus und ihre Kommentierung durch den Chor

Das nun folgende, zweite Chorlied dürfte von den soeben herbeigerufenen Dienern Phaëdras gesungen werden. Sie nehmen darin weder Bezug auf die angebliche Vergewaltigung noch auf eine Verleumdung der Amme – nur gerade dass Hippolytus geflohen ist, scheint ihnen bekannt zu sein (736 ff.) –, aber schon wenn sie Hippolytus warnend daran erinnern, dass seine Schönheit angesichts der lüsternen Naiaden auch in der Waldeseinsamkeit nicht weniger gefährdet sei (777 ff.), legt sich die Vermutung nahe, dass sie über die wirklichen Vorgänge sehr wohl unterrichtet sind, es aber als treue Diener für ratsam halten, keinen lauten Kommentar abzugeben. Das bestätigt sich: In einem kurzen *a parte* nach dem Ende des Lieds, in verhaltenen Trimetern, also nicht mehr gesungen (824-828),³¹³ zeigen sie, wass sie wissen und wie bitter sie darüber urteilen. Aber dann später, als Theseus von Phaëdra betrogen wird, stehen sie wieder loyal zu ihrer Herrin und tragen nichts zur Aufklärung der Wahrheit bei.³¹⁴

³⁰⁹ V. 725 f., vgl. 901 f. Die Diener sind nicht identisch mit den ebenfalls herbeigerufenen Athenern, die die Nachricht von der angeblichen Schandtät in der Stadt verbreiten sollen (725, 733), um einer eventuellen Aufklärung durch Hippolytus vorzubeugen. Die drei Widersprüche, die Mayer (1990) zu V. 719-35 hier Seneca zur Last legt, kann ich nicht erkennen.

³¹⁰ Denkbar ist auch, dass sie die gelähmte Phaëdra zum Haareräufen erst motiviert.

³¹¹ Abwegig hierzu Budzowska (2012) 129.

³¹² So wird damit, wie De Meo anmerkt, bei Livius (1,58,9) die vergewaltigte Lucretia von ihren Angehörigen getröstet: *mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse*. Auch im deutschen Recht ist ja „strafbar [...] nur vorsätzliches Handeln“ (StGB §15). Eine stoische Färbung erhält dieser römischen und allgemeinem Rechtsempfinden entsprechende Grundsatz dadurch, dass an die Stelle von *corpus* der Zufall (*casus*) als das vom Menschen nicht Verfügbare, seine Tugend (*uirtus*) und sein Glück aber nicht Berührende gesetzt wird.

³¹³ Wie in der griechischen Tragödie ist anzunehmen, dass solche Sprechverse von einem einzelnen Choreuten vorgetragen werden. Das unterstreicht hier den Gegensatz zwischen offizieller Äußerung und zurückgehaltener Meinung.

³¹⁴ Sie verhalten sich prinzipiell nicht viel anders als die Amme. – Diese Möglichkeit der Interpretation übersah Heldmann (1968) 107 bei seinen scharfsinnigen Überlegungen, die die Nichtidentität von Chor und Dienerschaft nachweisen sollten; so auch Kohn (2013) 73. – Dass die Dienerschaft nicht zu Hippolytus hält, der sich als Waldmensch im Palast wenig blicken lässt und von ihr kaum als weisungsbefugt empfunden wird, versteht sich.

Vorläufig halten sie sich jetzt an ein einigermaßen unverfängliches Thema und preisen die Schönheit des soeben entflohenen Hippolytus (741 ff.), der sogar den jungen Bacchus noch aussteche (753-760). Aber an dieser Stelle, in der Mitte des Lieds, unter bedeutungsvollem Wechsel des Versmaßes³¹⁵ wird der Chor gnomisch und – fast stoisch (761-763): *anceps forma bonum mortalibus, / exigui donum breue temporis, / ut uelox celeri pede laberis!* Was der Chor meint, ist nur die banale Weisheit, dass die Schönheit bei Menschen – denn vorher war von einem Gott die Rede – allzu vergänglich sei, ein seit Theognis (1299 ff.) beliebter Gedanke der Liebesdichter. Aber der Ausdruck *anceps bonum*, „unverlässliches Gut“, lässt an den stoischen Fachterminus *ἀδιάφορον* (für ein Gut, das für das Glück bzw. das richtige Leben unerheblich ist), denken. Noch etwas stärker ist die stoische Färbung, wenn in V. 773 f. der Gedanke wiederholt wird: *res est forma fugax: quis sapiens (!) bono / confidat fragili? dum licet, utere*. Der Philosoph (so könnte man *sapiens* verstehen) weiß, dass es bei den *Adiaphora* auf den Gebrauch (*utere*) ankommt und dass gerade die Schönheit zu den brauchbaren, d.h. relativ erstrebenswerten Gütern gehört (*SVF* III 127). Dass diese Anklänge von Seneca beabsichtigt sind, scheint wohl ebenso sicher, wie dass der Chor selbst sie nicht im Auge hat. Er gibt auch hier denselben Rat, wie ihn z. Bsp. Ovid in der *Ars amatoria* den Mädchen erteilt (*ars* 3,59 ff., 65 *utendum est aetate*): Nützt die guten Jahre für die Liebe!³¹⁶ Wie unphilosophisch der Chor denkt, zeigt besonders der Schluss des Lieds, in dem er für den schönen Hippolytus geradezu den (seit Platon bei Philosophen verpönten) Neid der Götter fürchtet (820-822b): *raris forma uiris ... / impunita fuit: te melior deus tutum praetereat* – und den kuriosen Wunsch äußert, Hippolytus möge einmal recht hässlich werden, weil dies eben das ersehnte längere Leben altershalber mit sich bringt (822 a-829 *formaque nobilis / deformis senii monstret imaginem*). Er weiß nicht, dass zumal nach stoischer Überzeugung der Gott keinen Neid kennt und dass das lange Leben keinen Wert darstellt. Dieser Chor war nur punktuell und gewissermaßen aus Versehen „stoisch“.

Nach Ende des Lieds hat er sich offenbar vergewissert, dass *Phaëdra* und Amme abgegangen sind und macht so erst jetzt, wie schon erwähnt, kurz seiner Empörung über das inszenierte Betrugsmanöver Luft (826): *en scelera!* Dann erscheint das nunmehr wichtigste Opfer der Intrige: Theseus, zurück aus der Unterwelt. Statt des jubelnden Empfangs hört er ein von den Betrügerinnen hurtig inszeniertes Wehgeheul aus dem Palast. Ohne Begrüßung des ja doch dem Totenreich entronnenen Hausherrn platzt dann die Amme mit der fingierten Schreckensbotschaft heraus (854): *Phaëdra* will sterben! Warum, wisse sie, ihre Vertraute, selber nicht (eine riskante Lüge angesichts ihres früheren Zetergeschreis, aber auf die Dienerschaft verlässt man sich).³¹⁷ Wieder einmal öffnet sich der Palast: *Phaëdra* mit zerrauftem Haar und dem Schwert des Hippolytus in der Hand erscheint und erklärt ihr Schweigen mit pracht-

³¹⁵ Der daktylische auf puren Daktylus (ohne *longum in breui*) endende Tetrameter malt wunderbar den sich überstürzenden Lauf der Zeit.

³¹⁶ Dass die guten Ratschläge, die der Chor Hippolytus *in absentia* erteilt, diesem nichts nützen könnten, konstatiert zu Recht J.-U. Schmidt (1995) 299; aber dass Seneca damit die Untauglichkeit der epikureischen Verhaltensgrundsätze zeigen wolle, leuchtet nicht ein. Kaum begreiflich ist mir, was Lefèvre (1969/1972) 372 aus dem ja doch schäkernden Chorlied herausliest: „die entfesselte Leidenschaft einer Frau dürfte auch ihn (Hippolytus) zu Fall bringen“; gegen ihn Kugelmeier (1998) 157 (ebenso S. 164): Es gehe um „das Motiv der lebensverändernden, letztlich zerstörerischen Macht der Liebe“. Möglich, dass sich Zuschauer und Philologen solche Gedanken machen, der Chor singt nur von ein paar lüsternen Nymphen und Waldschraten.

³¹⁷ Mayer (1990) zu V. 719-35 meint, dieser Selbstmordentschluss sei unmotiviert, da es sich nicht um einen Trick handeln könne: *Phaëdra* habe ja die Rückkehr des Theseus nicht vorausgewusst. Aber selbstverständlich genügt die Zeit, in der Theseus zurück auf der Bühne ist (835 ff.), damit die beiden Intrigantinnen einen Plan aushecken und (vor V. 850) das Wehgeheul anstimmen können. Wie schnell die Amme im Intrigieren ist, hat sie ja schon gezeigt.

vollen, echt senecanischen Sentenzen,³¹⁸ die an einer Stelle geradezu stoisch sind (878): *Mori uolenti desse mors numquam potest*.³¹⁹ Wieder einmal zitiert der Teufel die Bibel.

Als Theseus mit der Folterung der Amme droht – die dafür erbötigen Diener bzw. Choreuten wären auf der Bühne –, rückt Phaëdra mit ihrer Lügengeschichte heraus: Erst bezeugt sie die die Vergewaltigung – um die Wut des Ehemanns zu steigern, wird aus der versuchten Notzucht³²⁰ die erfolgreiche –, dann identifiziert sie den Täter durch das Schwert, ein Erbstück der Familie; schließlich beruft sie sich auf die Augenzeugenschaft der Diener – in glattem Widerspruch zur vorigen Behauptung, sie wolle ihr Geheimnis mit in den Tod nehmen. Theseus, im Jähzorn der beleidigten Mannesehre, fällt auf die durchsichtigsten Lügen herein und weiß nichts von den Grundsätzen, die Seneca in *De clementia* (bes. 1,20,2) über das richtige Verfahren beim Strafen aufgestellt hat: Die Diener verhört er nicht einmal; den schreienden Widerspruch zwischen den ihm ja bekannten Grundsätzen seines Sohns und der jetzigen Beschuldigung löst er mit kühnen genetischen und psychologischen Improvisationen auf (wobei uns seine Verdrängungstheorie, 909-911, höchst modern klingt).³²¹ Und bevor er den so schwer Beklagten auch nur gesehen hat, schickt er ihn mit einem von Vater Neptunus garantierten Fluch in den sicheren Tod. Ein zum Himmel schreiendes Unrecht. Wie kann die Gottheit so etwas zulassen?

Es folgt, aus dem Munde des verschüchterten Chors, der die Fakten kennt, aber offenbar aus Loyalität zur Gebieterin verschwiegen war,³²² ein Stück Gedankenlyrik, das zum Feinsten gehört, was Seneca geschrieben hat und jedenfalls in unserem Stück die einzige echt philosophische Reflexion darstellt. Bisher dienten philosophische Gedanken ja nur dazu, in bestimmtem Interesse auf die Handlung einzuwirken; nun erst denkt man nach. Der Chor, erschüttert von dem Ereignis,³²³ meditiert über das Problem, das wir heute Theodizee nennen. Wie ist es möglich, dass Jupiter oder die Natur – jedenfalls im Sinn der Stoa wären beide identisch³²⁴ – zwar im Bereich des Himmels und des Kosmos für solche Ordnung Sorge tragen, dass die Sterne ihre festen Bahnen ziehen und die Jahreszeiten nach bestimmter Regel wechseln, dass aber in der moralischen Welt der Menschen solche Verwirrung herrscht:³²⁵ Da ist kein Gott, der den Guten nützt, den Schlechten schadet. Statt Jupiter herrscht hier Fortuna, die wahllos ihre Gaben verschenkt. Das Schlusstableau der bösen, ungerechten Welt (981-86) geht aus vom gegenwärtigen, schreienden Missstand: *uincit sanctos dira libido*, bezieht mit römischer Couleur die Politik mit ein: *tradere turpi fascis populo / gaudet* und endet wieder beim Triumph der Unzucht: *uitioque potens / regnat adulter*. So ist das Fazit finster pessimistisch: *o uane pudor falsumque decus!* Tugend lohnt nicht.

³¹⁸ Ihr verlogenes *Quod uiuo* (879) hat Curley (1986) 54 f. zu „Phaëdra’s greatest insight“ uminterpretiert: Hier erkenne sie, dass ihre seelischen Konflikte „inseparable from her very existence“ seien. Auch glaubt er an den Ernst der Selbstmordabsicht (S. 53). Dazu hätte sie aber nicht auf die Rückkehr des Theseus warten müssen.

³¹⁹ So Seneca, epist. 70,29 ... *ut scias ad moriendum nihil aliud in mora esse quam uelle*; 24 *non deerit ad mortem ingenium, cui non defuerit animus*. Vgl. epist. 12,10; 77,14 f.

³²⁰ Der Wortlaut der Verse 725-729 legt nahe, dass die Amme nur den Versuch, nicht den Vollzug der Vergewaltigung (wofür die Zeit auch zu knapp wäre) fingiert. Nach ihrer Darstellung sollte man damals den Eindruck haben, dass bereits ihr Hilferuf Hippolytus vom Schlimmsten abgehalten habe.

³²¹ Vgl. oben Anm. 295.

³²² Anders etwa Lefèvre (1969/1972) 373, der meint, der Chor wisse hier Dinge, die er unmöglich wissen könne; er gebe also eine Deutung des Dichters, die sich freilich auf die „Sinnlosigkeit von Fortunas Wirken“ beschränke. Auch eine Nachricht vom Tod des Hippolytus wird hier durchaus nicht vorausgesetzt: Dessen Untergang steht dem frommen Chor auf Grund von Theseus’ Fluch fest.

³²³ Unbegreiflich Tschiedel (1997) 349: Das Lied sei kaum mit der Handlung verbunden.

³²⁴ Schmitz (1993) 158 mit Anm. 493; vgl. dort zum ganzen Chorlied S. 157-161 (mit Hinweisen auf Lit.).

³²⁵ Boyle (1985) 1300-1302 kann das Chorlied darum in seine Deutung des Dramas nicht einordnen: Der Chor übersehe die destruktive Kraft der *Natura*, die ihm die Protagonistin des Dramas scheint

Dies ist in seiner Weise philosophisch, aber es ist mitnichten stoisch – wie man sonderbarer-weise schon geglaubt hat.³²⁶ Der Chor diskutiert ja in seiner Weise das Problem, das Seneca in *De providentia* aufgeworfen hat.³²⁷ Warum trifft so viel Unglück die Guten? Aber während Seneca in dieser Schrift im stoischen Sinn darauf antwortet, dass dieses Unheil nur ein scheinbares ist, weil es den Weisen im Innern nicht berührt, wisse dieser doch, dass alles scheinbar Schlimme von der Vorsehung nur eingerichtet ist, um ihn zu trainieren – vertritt der Chor genau die Ansicht, gegen die Seneca sich richtet.³²⁸ Die *providentia* regiert im Himmel, nicht auf Erden; dort ist das Reich der Fortuna, welche die libidinöse Phaëdra triumphieren, den sittenstrengen Hippolytus untergehen lässt. Joachim Dingel, der in Senecas Tragödien die „Negation der stoischen Philosophie“ sah, glaubte, die Handlung gäbe hier gegen *De providentia* dem Chor recht.³²⁹ Doch das geht zu weit. Die Handlung bleibt mehrdeutig.³³⁰ Kein Stoiker müsste sich widerlegt sehen: Wer kann Hippolytus daran hindern, sich als Weiser seinem „Unglück“ zu stellen?. Aber auffallend bleibt immerhin, dass Seneca an dieser philosophischsten Stelle seines Dramas nicht der weisen Stoa, sondern dem normalen, unerhellten Menschenverstand die Stimme gegeben hat.

Der folgende Botenbericht vom Untergang des Hippolytus (1000 ff.), ein Bravourstück der Erzählkunst, bringt Chor und Zuschauer nichts ganz Unerwartetes. Die Beschreibung des scheußlichen Meerungeheuers, das zur Ursache vom Tod des Helden wird, erinnert an manche Bösewichte Senecas, die sich, im Sinne stoischer Affektpsychologie, selber zur Wut aufstacheln, um ihre Taten vollbringen zu können (oben S. XX). 1059: *hic se illa moles acuit atque iras parat* ... Umgekehrt hat Manfred Fuhrmann in dem unerschrockenen Heldenmut, mit dem der Rosselenker Hippolytus dem Ungetüm entgegentritt, das „stoische Helden-schema“ sehen wollen.³³¹ Aber das gilt nur, wenn man entweder die Szene allegorisch deutet oder „stoisch“ im rein umgangssprachlichen Sinn des Unerschüttertbleibens versteht.³³²

Psychologisch interessanter, aber wohl noch nicht völlig erklärt, ist das Verhalten des Theseus bei der Nachricht vom schrecklichen Tod seines Sohnes.³³³ Die Tränen, die ihm ungewollt entfallen, deutet er zunächst als eine nur naturhafte Reaktion (1114-1117). Als ihm der Bote sein Weinen als unsittlich verweist, da er den Tod ja gewollt habe, spricht Theseus von dem furchtbaren Zwiespalt, eben das verabscheuen zu müssen, was man doch wünscht (1119 f.). Der Bote wundert sich: Hatte er vorher gemeint, Theseus habe angesichts des Todes zu seiner natürlichen Sohnesliebe zurückgefunden, sieht er nun, dass dessen Hass noch fortbesteht. Umso merkwürdiger sind ihm die Tränen (1121): *Et si odia seruas, cur madent fletu genae?* Und nun beendet Theseus den Akt mit einem Satz, der völlig überrascht (1122): *Quod interemi, non quod amisi fleo*. Das steht, wie schon Trevetus gesehen hat, in starkem Widerspruch zu seiner ersten Äußerung (1117): *occidere uolui noxium, amissum fleo*,³³⁴ und so hat man durch Änderung der Interpunktion Harmonie herstellen wollen: *Quod interemi non, quod*

³²⁶ Vgl. Delrius zu V. 975; s. oben S. XX. Richtig urteilt Fischer (2008) 119-221.

³²⁷ Richtig schon Kunst (1924) zu V. 977.

³²⁸ Gut dazu Curley (1986) 74.

³²⁹ Dingel (1974) 100. Vgl. zu Dingel oben S. XX.

³³⁰ Zu weit geht auch J.-U. Schmidt (1995) 310, vgl. S. 317 wenn er meint, der Zuhörer solle Widersprüche zwischen der Handlung und ihrer Deutung durch den Chor erkennen und so zu der richtigen Einsicht kommen, dass nicht Fortuna, sondern „menschliche Schwächen zumal im Herrscherhaus“ am Triumph des Bösen Schuld tragen.

³³¹ Fuhrmann (1968) 48, vgl. S. 46-49: Als „stoisch“ wertet er vor allem, dass Hippolytus nicht um Hilfe ruft.

³³² Als geradezu unstoisch wollte Curley (1986) das Verhalten des Hippolytus deuten, s. oben S. XX.

³³³ Ganz abwegig ist Brandt (1986) 150-152.

³³⁴ Trevetus (2007 ed. Fossati) 88: *Apparet hos sermones non rationabiles esse [...]: superius enim dixit Theseus quod uoluit occidere noxium et fleuit amissum, nunc dicit se dolere interemptum, non amissum. Set loquitur sicut decet passionatum [...].*

*amisi fleo.*³³⁵ Aber das ist schon rein metrisch nicht möglich.³³⁶ In Wirklichkeit gibt Seneca in diesem ungewöhnlich verdichteten Dialog einen echten Gedankenfortschritt. Glaubte Theseus am Anfang noch, die Tränen seien eine unwillkürliche Reaktion auf den Verlust des Sohnes, kommt er nun, auf das Widersprüchliche seines Verhaltens hingewiesen, zu der Einsicht, dass er gar nicht um den Verlust des Sohns trauert, sondern darüber, dass er der Mörder war.³³⁷ Ein Affekttäter kommt zur partiellen Erkenntnis seiner Schuld.

Auch im folgenden 4. Chorlied (1223 ff.) wird wieder philosophiert, sehr unstoisch und diesmal auf die banalste Weise.³³⁸ Man singt das altbekannte Lied vom Neid der Götter, denen gerade alles Hohe ausgesetzt sei (1136 f.):³³⁹ *metuens caelo / Iuppiter alto uicina petit.*³⁴⁰ Das würde man unwillkürlich auf den Tod des heldenhaften Hippolytus beziehen – und so verstehen es denn auch meist die Erklärer³⁴¹ –, aber der Chor mit timider Dienerseele biegt den Gedanken um auf den Hausherrn Theseus (der ja in Wirklichkeit doch an allem schuld ist): Eben aus der Totenwelt heimgekehrt, müsse der Arme jetzt zu Hause einen Todesfall beklagen. Und der Chor krönt diese schnöde Heuchelei durch eine nicht mehr zu überbietende Geschmacklosigkeit: Da Theseus dem Orkus entronnen, Hippolytus dafür ebendort eingezogen ist, stehe die Rechnung pari, und Athen sei dem Höllenfürsten nichts mehr schuldig.³⁴² So taktlos können Senecas Chöre sein.³⁴³

Phaëdras Liebestod

Zwei Handlungsstränge hatte bisher unsere Tragödie: die Geschichte von Phaëdras Liebe, die am Ende des zweiten Akts in die Katastrophe führt, und die Geschichte von Intrige und Rachezorn des Theseus, der im vierten Akt Hippolytus vernichtet. Nun führt der fünfte Akt die beiden Stränge zusammen: Phaëdra, in Verzweiflung über den schrecklichen Tod des Geliebten, dessen entstellte Reste auf die Bühne gebracht werden, tötet sich mit dem Schwert, das seit dem zweiten Akt auf der Bühne ist:³⁴⁴ erst, um Phaëdra zu erstechen, dann, um aus

³³⁵ So noch in den Ausgaben von De Meo (1990) und Casamento (2011) und zuletzt (in der Übersetzung) E.A. Schmidt (2016) 298.

³³⁶ Ein Sinneinschnitt nach dem dritten Fuß des Trimeters (und dann noch mit einem Monosyllabon in der „Zäsur“) wäre ein Monstrum. Richtig Zwierlein (1986), 216 f.

³³⁷ Richtig erfasst von Ranke (1882/1888) 51. Unsinnig wird der Gedanke, wenn man in V. 1117 *occidere* statt *occidere* übersetzt (z.B. Fitch: „I desired to kill him“, richtig: „Ich wollte, dass er stirbt“), was auch metrisch ausgeschlossen ist.

³³⁸ Über die Chorlieder urteilt insgesamt richtig Fischer (2008) 115-123, bes. 122 f.

³³⁹ Diese urtümliche Vorstellung (Belege und reiche Literaturangaben bei Thomas Rakoczy, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter* [...], Tübingen 1996, 247-270, bei Seneca vgl. bes. Ag. 57 ff.) wurde schon von Platon (Phaedr. 247 A) und Aristoteles (met. 982 B 31 ff.) abgelehnt.

³⁴⁰ Nach der eigensinnigen, wohl zu Recht kaum beachteten Interpretation von Michael Skovgaard-Hansen, „The fall of Phaëthon: Meaning in Seneca’s ‚Hippolytus‘“, *Classica et Mediaevalia* 29, 1968, 92-123, dort S. 95 f., 122 enthielte gerade dieses Chorlied die Botschaft des Stücks: Im menschlichen Leben herrsche wie am Himmel (3. Chorlied!) eine zyklische Ordnung, innerhalb derer Fortuna die Aufgabe habe, allem Großen feind zu sein.

³⁴¹ Das Richtige schon bei Trevetus (2007 ed Fossati) 88, jetzt bei Calabrese (2009) 147-149 und E.A. Schmidt (2016) 299; es wird auch erwogen von Kugelmeier (1998) 162.

³⁴² Boyle (1987) 24 rettet den Chor, indem er ihn im Sinne seiner *natura-uindex*-Interpretation darauf abheben lässt, dass der Tod des Hippolytus die gerechte Vergeltung dafür sei, dass Theseus gegen Naturgesetz aus der Unterwelt zurückgekommen sei. – Nicht diskutierenswert scheint mir hier die Erklärung von Mayer (1990).

³⁴³ Weder sind sie Stimme des stoischen Dichters (Lefèvre) noch enthalten sie m.E. dessen „tiefergehende philosophische Reflexionen“, wie Kugelmeier (1998) 166 resümiert, der ihre „Einbindung [...] in die jeweilige dramatische Situation“ (S. 165) abstreitet. Wenn meine Gleichsetzung des Chors mit den *famuli* in den Liedern 2-4 richtig ist, ist der Chor sogar, was Heldmann (1968) 101-103 leugnet, ein wenig „Person im Sinne der Tragödie klassischer Zeit“.

³⁴⁴ Dass es im letzten Akt gerade wieder dieses Schwert sei, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt – aber Seneca konnte darauf bauen, dass sich kein Regisseur das entgehen lassen würde. Und bestimmt hätte keinen die von Mayer (2002) 30 ernstlich diskutierte Frage beunruhigt, wie Phaëdra an das doch sicherlich von Theseus konfiszierte Schwert habe gelangen können.

Ekel fortgeschleudert zu werden, schließlich, um als Instrument der Verleumdung zu dienen. Nun erfüllt es wieder jene erste Bestimmung: Phaëdra den Tod zu geben, den Hippolytus ihr zgedacht und den sie schon damals vergebens ersehnt hatte.

War diese Haltung Phaëdras zu erwarten? Eigentlich nicht. Sie hatte vielleicht aus Rache, sicherlich um sich selbst zu retten, den Untergang des früher Geliebten heraufbeschworen, sie könnte nun beruhigt sein: Der potenzielle Denunziant ist vernichtet; ihr untadeliger Ruf als Königin, die dem Gemahl auch im Orcus treu blieb, ist gerettet. Die Dienerschaft dürfte jetzt erst recht den Mund halten. So könnte das Stück enden, wenn das völlig wahr wäre, was man gelegentlich hört, dass bei Seneca meist die Schurken obsiegen. Aber Phaëdra verhält sich, wie gesagt, anders. Offenbar war es der von ihr zwar irgendwie einkalkulierte, aber doch nicht recht bedachte und zumal in dieser Schrecklichkeit nicht erwartete Tod des Geliebten, der sie zumindest äußerlich verwandelt hat.

Ist sie aber, wie man schon annahm, dadurch geläutert worden, das müsste heißen: ist sie zur Einsicht gekommen in das Verworfenen ihrer ehebrecherischen und inzestuösen Liebe, die einem Unschuldigen den Tod gebracht hat, und will sie dafür in Reue büßen?³⁴⁵ Wie etwa Schillers Maria Stuart (V 7) in ihrer letzten Abendmahlsbeichte die bevorstehende Hinrichtung als Gottesgnade erlebt, um durch sie „die frühe schwere Blutschuld abzubüßen“. Daran ist immerhin so viel richtig, dass Phaëdra in der Tat ihren Freitod als Sühne für ihr Vergehen ausgibt: (1176-78): ... *hac manu poenas tibi / soluam ... animaque Phaëdrum pariter ac scelere exuam* (vgl. 1189, 1197 f.). Aber man sehe auch, zu wem und wozu sie das sagt! Nicht mit sich selbst spricht sie, sondern, die Wahnsinnige, mit dem toten Hippolytus, dessen Reste sie, obwohl sie noch nicht auf der Bühne sind, visionär vor sich zu sehen glaubt;³⁴⁶ und mit der Ankündigung ihres Sühnetods, der – was vor allem zu beachten ist – nie die Schuld ihrer Liebe, nur die Folge ihrer fatalen Verleumdung betrifft, will sie an dieser Stelle vor allem sein Gehör erbetteln, wie sie zuvor ausdrücklich sagt (1175): *ades parumper uerbaque exaudi mea*, mit dem nicht völlig zutreffenden Zusatz: *nil turpe loquimur*. Denn nach der ersten Ankündigung ihres Selbstmords bricht aus ihr das heraus, was dessen tiefster Grund ist: Ihr Tod ist ein Liebestod, der sie mit dem Geliebten vereinen soll (1179 f.):³⁴⁷ *et te per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos amens sequar*.³⁴⁸ Gerade diese Verse hat ein Senecakaenner wie Otto Zwierlein, streichen wollen, weil sie ihm nicht zur geläuterten Phaëdra zu passen schienen.³⁴⁹ Eben sie geben aber den Schlüssel zum Verständnis: In Phaëdras Selbstmord triumphiert nicht nur die Reue über ihre Verleumdung, sondern vor allem ihre den Tod überdauernde Liebe. Obschon sie mit der Möglichkeit rechnen muss, dass sich Hippolytus sogar noch im Orcus ihr entzieht, will sie auch dort – Leitmotiv ihrer Liebe – „ihm nach!“.

³⁴⁵ Giomini (1955) zu V. 1188-91 „purificata nella confessione della sua colpa“ (was an die katholische Beichte erinnert); Zwierlein (1987) 52. Ähnlich Mayer (2002) 54: In Phaëdra habe die Vernunft über die Leidenschaft gesiegt: „She confesses and tries to atone.“ Richtiger Tschiedel (1997) 352, der aber nicht ganz treffend von Phaëdras „egoismo“ spricht. Insgesamt angemessen interpretiert jetzt E.A. Schmidt (2016) 299; vgl. im Übrigen die guten Bemerkungen zu Phaëdra bei Fitch (2002) Bd. 1, 440-442.

³⁴⁶ Richtig erkannt zum ersten Mal von Kohn (2013) 76 mit Anm. 37: Mit *corpus inuisum* in V. 1158 ist nicht der „verhasste“, sondern der „nicht sichtbare Körper“ gemeint. So wird Phaëdras ekstatischer Zustand deutlich markiert – und es erledigen sich auch damit die einst von Otto Zwierlein (*Die Rezitationsdramen Senecas* [...], Meisenheim/Gl. 1966) als quasi unwiderleglich vorgebrachten Zweifel an der Aufführbarkeit.

³⁴⁷ Die bescheidenen antiken Belege zur Liebe über den Tod hinaus habe ich einst zusammengestellt in *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, 229 mit Anm. 7 und 8; dort wäre nachzutragen: Homer, *Ilias* 22, 389 f. (Freundesliebe), Theokrit 4,38 (nicht ganz einschlägig), Seneca, *Tro.* 802 ff., Servius zu Vergil, *ecl.* 5,48; vgl. auch Wilhelm Kroll, *Komm.* (Stuttgart [1922] 1969) zu Catull 68,75. (Laodamia bei Euripides).

³⁴⁸ Vgl. Lefèvre (1969/1972) 368 f. Dennoch meint er, Phaëdra sei bereit, die „Konsequenzen (ihres Fehlens) auf sich zu nehmen“ und scheide „bewußt und gefaßt aus dem Leben“. Vgl. unten Anm. 360 und 362.

³⁴⁹ Zwierlein (1986) 221.

Zu dieser Motivierung stimmt, dass sie gar nicht nur den Tod des Geliebten beklagt, sondern gleich am Anfang ihres Monologs (1159 ff.) vor allem seine Zerstückelung (1169 ff. *membra quis ... sparsit ... diuulsit*), d.h. den extremen Verlust seiner Schönheit (1173 *quo tuus fugit decor?*), der sie ja erlegen war (man denke an ihr ästhetische Faszination noch beim Umarmungsversuch, oben S. XX). Liebe, erotische Zuneigung, ist für die Stoiker vielleicht für die Antike überhaupt,³⁵⁰ immer Liebe zum Schönen, *amor formae* (Seneca F 25 Vottero³⁵¹), *διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον* (SVF III 395 u.ö.), *ex pulchritudinis specie* (III 652).³⁵² Offenbar hofft Phaedra, unter den Toten einen unversehrt schönen Hippolytus wiederzusehen. Um ihn sich jetzt schon günstig zu stimmen (1181 *placemus umbras*), bringt sie ihm als Liebesgabe ein Haaropfer³⁵³ dar und wiederholt in neuer Formulierung ihr Bekenntnis zum Liebestod (1183 f.): *non licuit animos³⁵⁴ iungere, at certe licet / iunxisse fata*. Sie ist, stoisch gesprochen, eine im Affekt befangene, unverbesserlich Liebende.³⁵⁵

In dem nun folgenden kurzen Selbstgespräch wehrt sie eben die Möglichkeit ab, die an sich in der Konsequenz ihrer früheren Intrige gelegen hätte. Und hier scheint sie ein Stück weit ziemlich moralisch: *morere, si casta es, uiro, / si incesta, amori*. Angenommen, sie wollte nun wirklich die ihrem Ehemann treue Frau sein, als die sie ja bis zu diesem Augenblick noch gilt, dann müsste sie zur Sühne für das in den Tod gehen, was sie ihm (durch Untreue und Verleumdung) angetan hat.³⁵⁶ Ist sie aber unkeusch – und das ist sie in der Tat, wie sie soeben gezeigt hat –, dann stirbt sie für ihre Liebe einen Tod, der sie mit dem Geliebten vereint.³⁵⁷ Die folgenden Verse fassen dann als dritte Möglichkeit eine Fortsetzung der bisherigen Heuchelei ins Auge – aber nur um diese brüsk als Frevel zu verwerfen: *hoc derat nefas / ut uindicato sancta fruereris toro*. Eine Fortsetzung ihrer Ehe wäre nur ein weiteres Verbrechen – so kann sie hochmoralisch ihren Liebestod bemänteln. Und so endet ihr Selbstgespräch mit einem Gebet an den Tod, die *Mors*: Diese soll sowohl ihre unglückliche Liebe stillen (1193 *amoris ... sedamen mali*) als auch ihre recht ramponierte Keuschheit wieder zu Glanz bringen (1194 ... *pudoris maximum laesi decus*). Diese Doppelung der Motivation erinnert auffallend an die Worte, mit denen sie einst Hippolytus gewissermaßen um den Gnadenstoß gebeten hatte (710-712): ... *nunc me compotem uoti facis, / sanas furem (1). maius hoc uoto meo est, / saluo ut pudore (2) manibus immoriar tuis*. Schon jener Liebestod wäre nach ihrer Einbildung das gewesen, was der jetzige ist: Stillung des Liebeswahnsinns und Rettung der

³⁵⁰ Aus einer alten, wahrscheinlich orientalischen Sexual- und Fruchtbarkeitsgöttin haben die Griechen eine Göttin vor allem auch der Schönheit, Aphrodite, gemacht.

³⁵¹ = fr. 81 Haase. Vgl. SVF III 716, 717, 719 und Vottero (1998) S. 243 f.

³⁵² Allerdings schätzen die klassischen Stoiker, im Gegensatz zu Seneca, den Eros und sehen in der Schönheit (wobei immer an Knaben gedacht ist) die „Manifestation einer Begabung zur Tugend“ (SVF III 716). Schon Cicero, sonst im 4. Buch der *Tusculanen* ganz der stoischen Pathoslehre verpflichtet, hat sich nicht ganz zu Unrecht darüber lustig gemacht (Tusc. 4,70-72).

³⁵³ Das Haaropfer ist als eine Art Geschenk an einen Gott oder einen Toten zu verstehen; so Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. 1, München 1967 (1992), 136-138; 180 f. Seneca gibt hier ein Aition für ein bei Euripides (Hipp. 1423 ff., vgl. Barrett [1964] 3 f.) bezeugtes Ritual. Dass sich Phaedra eben damit zum Tod vorbereite (so Mayer [1990] mit Beziehung auf Vergil Aen. 4,704) ist nicht zu erkennen. Fast ebenso schwer einzusehen istn, wieso E.A. Schmidt (2016) 299 meint, das Haaropfer sei weniger für Hippolytus bestimmt, vielmehr (quasi als Entree-Billet) für den Hades, den sie „um gastliche Aufnahme“ bitte. Phaedra drückt sich völlig klar aus.

³⁵⁴ Darin, dass Phaedra von Vereinigung der „Seelen“, nicht der Körper spricht, sieht Giomini (1955) den „unwiderleglichen Beweis“, dass Phaedra durch Beichte und Reue geläutert sei. Aber sie hat doch versprochen: *nil turpe loquimur*. Wie könnte sie da von der Kopulation reden!

³⁵⁵ Vgl. J.-U. Schmidt (1995) 314-316, bes. gegen Zwierlein.

³⁵⁶ Richtig Gill (1997) 216.

³⁵⁷ Völlig anders Farnabius (1624), dem sich Mayer (1990) anschließt: *Si non stuprata ficti criminis reum Hippolytum egisti, morere ut uiro satisfacias; si non casta sed incesta fuisti, morere, ut sequaris amatorem*. Aber *casta es* kann nicht so viel heißen wie *non stuprata es ab Hippolyto*. Wohl ganz abwegig interpretiert Giomini (1955): „Fedra [...] vuol morire per [...] offrire in olocausto al suo sposo (viro) la sua vita“ – die Alternative komme nicht in Frage! Zu Fitschens Deutung als Identitätsverlust s. oben S. XX.

Keuschheit. Zumal das zweite ist recht absurd: Ähnlich wahnhaft in Senecas Tragödien ist Medeas Idee, durch die Tötung ihres Kinds würde der Schatten ihres getöteten Bruders versöhnt (Med. 970 f.), ja sogar ihre Jungfräulichkeit wiederhergestellt (984).

Die mit *Adeste, Athenae* (725) initiierte Intrige wird nun mit *Audite, Athenae* (1191) rückgängig gemacht. Alle sollen es hören, wie einst alle Zeugen der Verleumdungen hatten sein sollen. In wenigen Versen wird die Wahrheit aufgeklärt: Sie war die unzüchtig Liebende; er, der Reine, ist ihrer schmutzigen Verleumdung erlegen. War es für Phaëdra nötig, so den eigenen Ruf zu zerstören? Konnte sie nicht, ähnlich wie die Phaidra des Euripides, stumm in den Tod gehen?³⁵⁸ Nein, die Wiederstellung seines Rufs ist eine weitere Totengabe, die sie ihrem Hippolytus liebevoll mit persönlicher Widmung darbringt: 1196 *pudicus insons – recipe iam mores tuos*. Wohl zusammen mit eben diesem Imperativ stößt sie sich das Schwert in den Leib.³⁵⁹ Dann in ihren letzten Versen spricht sie sterbend wieder nur vom Sühnetod (1198 ... *cruorque sancto soluit inferias uiro*), denn vom Liebestod braucht die attische Öffentlichkeit nichts zu wissen. Schwerlich kann man sagen, dass diese Phaëdra aus dem Leben scheiden würde, um sich so in dem vom Stoiker Seneca empfohlenen Sinn einen „vernünftigen Abgang“ (*εὐλογος ἐξαγωγή*) zu verschaffen³⁶⁰ oder auch um als „Stoikerin“ (Grimal) „ihre eigene Würde wiederzufinden“.³⁶¹ Selbst wenn wir ihr glauben, dass sie mit ihrem Tod ihre Keuschheit irgendwie herstellen will (1189) – Theseus sieht es anders –, kann sie das zur Stoikerin nicht machen. Der Stoiker verlässt die Welt, um Leiden zu entgehen, für die er nichts kann, nicht aber um im Zustand der Leidenschaft sich selbstgeschaffenem Ungemach zu entziehen.³⁶²

Der Sinn von Theseus' Leichenpuzzle

Der nun folgende (wohl von Musik begleitete) trochäische Verzweiflungsmonolog des Theseus (1201 ff.) war vorhersehbar – er als Ehemann und Vater weiß, was sich in solcher Situation gehört –, nicht dagegen der ganz auf das Optische gestellte, grässliche Schluss der Tragödie. Theseus, der sich soeben zurück in die Unterwelt gewünscht hat, wird vom Chor trocken daran erinnert, dass er nun für das Begräbnis zu sorgen habe (1244 ff.), und sofort stellt Theseus sich beflissen um auf diese Aufgabe: Die Leichenteile des zerfetzten Sohns werden herbeigebracht, vom Vater sortiert und in die richtige Ordnung gebracht – so weit sie überhaupt noch identifizierbar sind. Bei einem Stück kapituliert Theseus: Nach Prüfung stellt er mit gnadenloser Sachlichkeit fest (1267 f.): „Ich weiß nicht, welches Stück von dir es ist ...: Hier, hier lege es nieder; ist der Ort nicht richtig, er ist noch leer.“ Nur in den letzten beiden Versen des Stücks denkt er noch an Phaëdra: Während Hippolytus mit Trauermusik in ganz Attika und königlichem Scheiterhaufen ein Staatsbegräbnis bekommen wird, soll sie einfach verscharrt werden.

Warum ließ Seneca seine „Phaëdra“ nicht mit dem Selbstmord der Titelheldin und ihrem brillanten Todesmonolog enden? Wozu dieses abscheuliche Finale, das wohl ohne Parallele in

³⁵⁸ Von Albrecht (2012) 1008 meint, es sei „für den römischen Dichter unerträglich“ gewesen, „Phaëdra mit einer Lüge sterben zu lassen“. Aber nichts spricht dafür, dass er sie moralisch aufwerten wollte.

³⁵⁹ So erklärt sich V. 1197: *mucrone pectus ... patet*.

³⁶⁰ Als stoischen Freitod interpretieren Phaëdras Selbstmord etwa Heldmann, Lefèvre, Leeman (vgl. oben S. XX). Zur Erläuterung von Phaëdras „Beherrschtheit“ beim Selbstmord zitiert Lefèvre (1969/1972) 369 Sen.epist. 24,24 f., wo vor einer *libido moriendi* gewarnt wird. Die scheint gerade hier aber vorhanden.

³⁶¹ Grimal (1963/1972) 341. Ganz abwegig ist sein Vergleich mit der „tugendhaften Lucretia“.

³⁶² Einschlägig zum Selbstmord ist bei Seneca vor allem auch epist. 70. Dort ist als möglicher Grund dafür, sich das Leben zu nehmen, angegeben (§ 5) *si multa occurrunt molesta et tranquillitatem turbantia*. Seneca folgt hier und überall der orthodoxen Lehre, dass es äußere, meist physische Leiden sind, die unter Umständen den freiwilligen Tod empfehlen; so Diog. Laert. 7,130 (SVF III 757; L&S 66 H), vgl. bes. Cicero fin. 3,60 (SVF III 763, L&S 66 G): Der *excessus e uita* ist angebracht, wenn die Güter *secundum naturam* von den gegenteiligen überwogen werden. Vgl. insgesamt SVF III 757-768.

der antiken Tragödie ist? Hatte Hippolytus das verdient? Auch wenn man ihm wegen seines irrationalen Frauenhasses, der ihn im entscheidenden Moment unangemessen reagieren ließ, eine gewisse Mitschuld an seinem Schicksal zuschreiben muss, unmöglich kann diese gräuliche Präsentation im Sinne einer (von Seneca auch sonst nicht angestrebten) poetischen Gerechtigkeit legen. Umso weniger als von der Misogynie des Hippolytus, die die Verleumdungsintrige motivierte und damit die Handlung weitertrieb, nur noch im dritten Akt bei den psychoanalytischen Improvisationen seines Vaters (909 ff.), dann aber in den letzten beiden Akten überhaupt nicht mehr, auch nicht im Munde von Phaëdra die Rede war. Erst in neuester Zeit ist man ja auf den Gedanken gekommen, er sei irgendwie Opfer seiner eigenen Triebverdrängung bzw. eines kynetischen Blutrausches geworden.

Seneca hat hier etwas anderes beabsichtigt. Wie er Phaëdras Liebe mit einer Art „Leitmotiv“ (durchaus im Sinne von Richard Wagner³⁶³) ausgestattet hat, einem Motiv, das die ganze Tragödie durchzieht – ich meine den Wunsch, wilden Tieren nachzujagen (110 f., 399-403) bzw. Hippolytus zu verfolgen (zuerst 233-235, 241, 700-702, 1179 f.) –, so verbindet sich mit Hippolytus vom zweiten Akt an der Gedanke an seine sportlich herbe Schönheit (657 ff., 798-807), die sogar die aller Götter übertreffen soll (753-760, 800-811). Wenn er dann also in Konfrontation mit dem Meermonster vom Wagen stürzt und von seinen Pferden zu Tode geschleift, ja dabei zerstückelt wird, stehen diesmal nicht „Schmerz und Tod“ (die Otto Regenbogen zu Markenzeichen Senecas erklärt hat) im Vordergrund, sondern eben die Zerstörung dieser Schönheit,³⁶⁴ die schon der Chor furchtsam geahnt hatte (820 f.). So heißt es nun (1095 f.): *ora durus pulcra populatur lapis, / peritque multo uulnere infelix decor*. Und später (1110) *hocine est formae decus?* Gerade die Zerstückelung, die das Einsammeln und Sortieren nötig macht, ist ja greifbarste Form dieser Zerstörung (1111-1114): *qui modo ... / ... siderum fulsit modo, / passim ad supremos ille colligitur rogos / et funeri confertur*. Auch Phaëdra, wenn sie um Hippolytus klagt, denkt nicht an Schmerz und Tod, sondern, wie schon erwähnt, nur daran, wie nun der Körper ihres Geliebten verwüstet ist (1168): *Hippolyte, tales intuor uultus tuos / talesque feci?* Und nachdem sie dessen zerfetzten Zustand meditiert hat (1173): *... heu me, quo tuus fugit decor / oculique nostrum sidus?* Selbst der, wie sie wissen musste, unfehlbar tödliche Fluch des Theseus hatte ihren Verleumdungsplan nicht hemmen können; nun, da seine Schönheit dahin ist, bricht sie zusammen.

Und noch eine sonderbare Partie erhält von hier ihre Erklärung. Es hat schon immer Verwunderung erregt, dass der bei Euripides unfassbare, aber umso dämonischer wirkende Meeresstier (Hipp.1213-1217), von Seneca geradezu liebevoll, ja, was ganz ungewöhnlich ist, in Farben ausgemalt wird (1035 ff.): Blau ist der Hals, grün die Mähne, die Augen sprühen bald das Feuer des Stiers, bald schimmern sie bläulich; auf Brust und Wamme grünt das Moos; den Körper bedecken Flecken von rotem Tang – dazu ein mächtiger Nacken, riesige, zitternde Nüstern und der Schwanz eines gewaltigen Fisches. Jeden Produzenten eines Fantasyfilms müsste es reizen, dieses polychrome Scheusal nachzubilden. Der Sinn ist klar: Dieses Monster³⁶⁵ ist der natürliche Gegner des schönen Hippolytus, eben weil es in seiner unüberbietbaren Widerlichkeit dessen Gegenstück darstellt.³⁶⁶ Schönheit besiegt alles, glaubt man?

³⁶³ Vgl. oben Anm. 101 (mit Verweis auf Leeman).

³⁶⁴ Vgl. schon Tschiedel (1997) 350.

³⁶⁵ V. 1034 *monstrum*. Nicht einmal, dass es ein echter Stier ist, wird klar gesagt; nur die Augen deuten das an (1039) und offenbar die Hörner (1081 *corniger ponti*): Wenn ihn Hippolytus unter *tauri* subsumiert (1067), spielt der Tapfere dessen Gefährlichkeit herunter.

³⁶⁶ Eine andere Deutung schlägt J.-U. Schmidt (1995) 311 vor: das Monster als Allegorie des Zorns (mit Vergleich von De ira 2,34,4-5). Davis (1993) 150 betrachtet das Untier als „product of Phaëdra’s passion“, ja, als das Kind ihrer Liebe (153), ebenso jetzt McAuley (2016) 237, wo in Anm.124 die Vertreter ähnlicher Meinungen aufgezählt werden; Leeman (1976) 203 dachte an den eigenen Wahn des Hippolytus, „his own great and overpowering *furor*“, Curley (1986) 56 an die Verkörperung seiner unterdrückten Sexualität. Das erinnert schon

Nein, hier siegt Hässlich über Schön. Und das kann eigentlich nur die Stoa entschuldigen, die weiß, dass Schönheit kein wirkliches Gut ist, sondern ein – *anceps bonum* (761).

Seneca und Euripides: zur Erfindung der ‚Phaëdra‘

Das bringt uns zur Gesamtdeutung des Dramas und damit auch zum Vergleich mit Euripides, den wir bisher mit Absicht³⁶⁷ ausgespart haben.³⁶⁸ Bei ihm spielte gerade die Schönheit des Hippolytos keine Rolle,³⁶⁹ und so durfte dieser auch in der letzten Szene äußerlich noch intakt, obschon tödlich verwundet, auf die Bühne kommen – zu einem rührend humanen Finale, das sich Seneca versagt hat. Letztlich um ihn, der auch Titelheld ist, dreht sich aber bei Euripides die Handlung. Aphrodite ist ja empört darüber, dass Hippolytos nur Artemis als „größte Göttin verehrt“ (Hipp. 16), sie selbst aber als „die geringste Göttin“ (13) missachtet. Das Stück enthält ihre Rache, die nun jedoch aparterweise nicht darin besteht, dass die Göttin ihren Verächter selbst verliebt macht (wie dies in der Tradition des Motivs läge³⁷⁰), sondern darin, dass seiner Stiefmutter „Herz von schrecklicher Liebe zu ihm ergriffen wird“ (27 f.). Phaidra sucht dieser Liebe Widerstand zu leisten, auch dadurch, dass sie sie geheim hält; aber ihr Selbstmordplan misslingt, als sie sich *nolens volens* ihrer Amme gegenüber verrät. Diese versucht sich nun auf eigene Faust als Kupplerin; und so kommt es zur Katastrophe. Hippolytos entrüstet sich voller Entsetzen; Phaidra aber, bevor sie sich dann endgültig tötet, verleumdet gegenüber Theseus ihren Stiefsohn in einem Brief. Dieser, von einem religiösen Auswärtstermin zurückgekehrt, verflucht trotz dessen Gegenrede seinen Sohn – und so hat die eifersüchtige Aphrodite ihre gewünschte Rache.

Wir wissen nicht, was Euripides im Innern über die Götter von Mythos und Kult gedacht hat – seine skrupellose, über Leichen gehende Aphrodite (48-50) ist höchst unsympathisch, und ihre Antipodin Artemis scheint kaum besser (1420-1422) –, aber dass die in Aphrodite verkörperte Geschlechtsliebe, verehrt und gefürchtet in der Literatur seit der *Ilias*, eine Macht ist, der man sich nicht entziehen sollte, ist ein allgemeiner Glaube, der gerade in dieser Tragödie eindrucksvoll dokumentiert wird. Gleich zu Beginn wird Hippolytos in einer bedeutungsvollen Szene (88-120) von einem besorgten Diener daran gemahnt, Aphrodite nicht zu verachten; aber er weist dessen Mahnungen hochmütig zurück, so dass der Diener für ihn zur Göttin beten muss. Und nicht nur zu ihr wird gebetet: Wohl zum ersten Mal in der griechischen Literatur wird auch Eros, Sohn des Zeus und Waffenknecht Aphrodites, im Gebet angerufen und um Gnade gebeten (525 ff.).³⁷¹

Dies konnte Seneca als Stoiker schwerlich akzeptieren, auch wenn er von dem Gedanken weit entfernt war, ein Lehrstück, etwa über den rechten Umgang mit der Sexualität, schreiben zu wollen. Zwar Frauenhass musste auch ihm als ein an sich verwerflicher Affekt erscheinen (oben S. XX), und er selbst scheint durchaus glücklich verheiratet gewesen zu sein; aber

an mittelalterliche Exegesen. Nach Antje Wessels (2014) 60 soll das vieldeutige Untier sogar wegen seiner Entstehung aus dem Meer auf die Geburt der Venus (als Widersacherin der Diana) hinweisen.

³⁶⁷ Die heute verbreitete Ansicht, als habe Seneca bestimmte Dinge geschrieben, um auf literarische Vorbilder hinzuweisen, scheint mir wirklichkeitsfremd. Dass er diese benutzt und gegebenenfalls bewusst von ihnen abweicht, ist klar.

³⁶⁸ Ich behandle nur das Verhältnis zum erhaltenen *Hippolytos Stephanephoros*. Ob die andere Behandlung des Motivs durch Euripides, der uns verlorene *Hippolytos Kalyptomenos*, früher oder später zu datieren ist, ist neuerdings umstritten, ebenso dessen Handlungsverlauf. Vgl. Zwierlein (2006) mit Verweis auf eine ältere, ausführliche Abhandlung: Beide Arbeiten sind sehr spekulativ und, soweit ich sehe, bisher ohne große Wirkung. Sicher scheint mir nach wie vor nur, dass die Phaidra des *Kalyptomenos* ihre Liebe als inspirierende Kraft (Eur. fr. 430), weniger wohl als Quell des Leidens empfunden hat.

³⁶⁹ Richtig Tschiedel (1997) 349; Fischer (2008) 118.

³⁷⁰ Immer noch wertvoll ist die Zusammenstellung bei Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig ³1914 Ndr., 156 f.

³⁷¹ Das bekannte Eros-Lied in Sophokles' *Antigone* (781 ff.) enthält eine Anrufung, aber noch kein Gebet.

seinen Hippolytus zum Opfer einer ehrsüchtig auf ihr Recht pochenden Göttin der Liebe zu machen, konnte schwerlich angehen. Nur gerade die Darstellung der Liebe als eines der, wie er weiß, mächtigsten menschlichen Affekte musste ihn reizen. Und wir wissen, wie er über sie, orthodox stoisch,³⁷² geurteilt hat, in seiner verlorenen, aber zum Teil rekonstruierbaren Schrift *De matrimonio* (F 25 Vottero = fr. 81 Haase): „Die Liebe zur Schönheit³⁷³ ist ein Vergessen der Vernunft (*Amor formae rationis obliuio est*)“ – wie ja überhaupt der Affekt als Abwendung von der Vernunft definiert wird (oben S. XX) „und grenzt ganz nahe an den Wahnsinn (*et insaniae proximus*),³⁷⁴ sie ist ein abscheuliches Laster (*foedum uitium*), das sich in keiner Weise mit einem heilen Gemüt (*animo sospiti*) vertragen kann; sie zerstört planvolles Denken (*consilia*), sie schwächt alles hohe und edle Geistesstreben (*altos et generosos spiritus*), sie zieht von erhabenen Gedanken zu den niedrigsten (*a magnis cogitationibus ad humillimas*) herab;³⁷⁵ sie macht die Menschen zu Jämmerlingen (*querulos*),³⁷⁶ macht sie jähzornig (*iracundos*),³⁷⁷ verwegen (*temerarios*), rücksichtslos im Befehlen (*dure imperiosos*), kriecherisch im Schmeicheln (*seruuliter blandos*),³⁷⁸ unnütz zu allen Dingen (*omnibus inutilis*),³⁷⁹ am Schluss zur Liebe selber (*ipsi nouissime amoris*).³⁸⁰ Denn wenn sie von der unersättlichen Begierde nach Genuss entflammt ist, verbringt sie die meiste Zeit mit Verdächtigungen, Tränen und Klagen, macht sich verhasst und hasst am Ende sich selber“.³⁸¹

Ist das nicht die genaue Beschreibung, fast Punkt für Punkt, von Senecas *Phaëdra*? Es ist ja durchaus begreiflich, dass nicht alle Latinisten Senecas asketische Ideale, denen er selbst kaum gewachsen war, teilen wollen: Aber kaum zu bezweifeln ist doch schon angesichts eines solchen Zeugnisses, dass er in *Phaëdra* eher ein Beispiel verhängnisvoller Liebesleidenschaft darstellen wollte als etwa eine Frau, die unter einem Fluch der Venus leidet (Dingel), der rächenden Natur zum Opfer fällt (Boyle), auf der Suche nach ihrer Identität ist (Fitch) oder gar mit einem neuen Modell der Weiblichkeit ringt (Calabrese).

Dazu kommt, dass Seneca in *De matrimonio* gerade auch auf die Tragödie abhebt. Während wir heute, vor allem im Hinblick auf die Griechen und das neuzeitliche Drama, feststellen dass die Erotik in der antiken Tragödie eine relativ bescheidene Rolle spielt, sagt Seneca (F 51 Vottero = fr. 67 Haase): „Wovon die Tragödien anschwellen, was Häuser, Städte und Königreiche vernichtet, ist der Streit von Ehefrauen und Geliebten“ – wir denken an Clytaemnestra (Aischylos – Seneca), aber auch etwa an Deianira (Sophokles – Seneca?) und Medea (Euripides – Seneca): „Mütter bewaffnen die Hände gegen ihre Kinder (Medea), man

³⁷² Wenn wir davon absehen, dass die stoischen Väter immerhin eine platonische, d.h. dem Geliebten gegenüber pädagogische, Knabenliebe empfohlen haben (oben S. XX).

³⁷³ Vgl. oben Anm. 351.

³⁷⁴ Vottero (1998) 244 notiert die Parallelen in Seneca Proschriften. In *Phaëdra* liest man *furor / furere / furi-bundus*: 112, 178, 184, 197, 248, 263, 268, 279, 344, 363, 584, (645) 711, 824, (909) (1156); *insanus / non sanus*: 361, 386, 640.

³⁷⁵ Man denke an Phaëdras entwürdigende Intrige.

³⁷⁶ Phaëdr. 85-128.

³⁷⁷ Auch hier lässt sich an die Intrige denken, die z.T. auf einen Zorn Phaëdras zurückgehen mag.

³⁷⁸ Phaëdr. 611 ff.

³⁷⁹ Phaëdr. 103-109.

³⁸⁰ Man vergleiche die Beschreibung von Phaëdras desolatem Zustand in V. 360 ff.

³⁸¹ Phaëdr. 372 *semper impatiens sui*. Nach dem Referat des Hieronymus, dessen Schrift *Adversus Iovinianum* (Migne PL 23, 221 ff.) wir dieses kostbare Zitat verdanken, berief sich Seneca im diesem Zusammenhang auf die Rede des Lysias in Platons *Phaidros* und machte sich außerdem lustig über das närrische Verhalten vieler Verliebter (ähnlich auch in De ben. 6,25,2). Eine solche Liebe sei dem Ursprung nach ehrenwert (*honesta*), wegen ihrer Größe aber widerwärtig (*deformis*) – was an Chrysipps Definition des Affekts als *ὁρμὴ πλεονάζουσα* (oben S. XX) erinnert. Die richtige Liebe zur Ehefrau müsse auf *iudicium*, nicht *affectus* gegründet sein. Besonders spottete er über Leute, die zur Erhaltung des Menschengeschlechts (im Sinne von Phaëdras Amme: 466 ff.) Kinder zeugen wollen.

serviert grässliche Mahlzeiten (Aerope³⁸²) und wegen des Raubs eines einzigen Weibleins (Helena) führen Europa und Asien einen zehnjährigen Krieg (vgl. Sen. Tro. 892 ff.).³⁸³ *Cherchez la femme!*³⁸⁴ Man glaubt, bei diesem Verbrecherinnen-Register schon Senecas Hippolytus (559-64) reden zu hören. Was diesen aber noch lange nicht zum Sprachrohr des Dichters macht.

Auf jeden Fall konnte die Geschlechtsliebe, dieser nach Seneca das Leben und Zusammenleben zerstörende Affekt, der nicht einmal in die Ehe gehört (F 27 Vottero = fr. 84/85 Haase), auf Verehrung umso weniger Anspruch erheben, als der Philosoph in der sexuellen Verirrung geradezu das Hauptlaster seiner Zeit sah (cons. Helv. 16,3 *maximum saeculi uitium impudicitia*). So hat er, wie auch sonst in den Tragödien, mit begründeter Ausnahme des *Hercules furens*,³⁸⁵ die Götter, d.h. vor allem Aphrodite bzw. Venus, als handelnde Personen entfernt; aber diesmal hat er den Grund dafür sogar ausdrücklich angegeben. Im ersten Akt legt die Amme ja lichtvoll dar, dass weder Venus noch Amor überhaupt Götter sind (195-203), wie Phaëdra und der ihr ergebene Chor gläubig wähnen, dass vielmehr die Liebesleidenschaft ein Geschöpf des Luxus und eines nach neuen Reizen süchtigen Genussstrebens ist (oben S. XX).³⁸⁶ Und so macht Seneca die liebestolle Phaëdra, nicht den sich der Liebe versagenden Hippolytus, zur Titelheldin und Hauptfigur seines Dramas. Und er retuschiert ihren Charakter. Aus der schamhaft edlen Frau, die bei Euripides, von Aphrodite heimgesucht, ihr peinliches Liebesleiden zu unterdrücken sucht, dabei zu sterben bereit ist und sich nur durch ein Ungeschick verrät, wird eine Liebende, die sich vom ersten Augenblick an zu ihrer Leidenschaft bekennt, sich ihr zunehmend hingibt und schließlich mit einer verzweiferten Attacke auf den Geliebten ihn und sich selbst ins Verderben stürzt. Dass Seneca dabei auch ein anderes *Hippolytos*-Drama des Euripides benutzt haben mag, ist eine mehr als zweihundert Jahre alte Vermutung.³⁸⁷ Aber das einzige sprechende Zeugnis für diese andere Phaëdra (Eur. fr. 430) macht dies weniger wahrscheinlich.³⁸⁸ Und dass Seneca die Vorlage ausgerechnet für die einzige echte Liebesszene des antiken Dramas einem anderen hätte abgucken müssen, konnte nur das Vorurteil glauben.³⁸⁹

Durch Senecas Umgestaltung verlor nun aber der durch den Mythos spätestens seit Euripides geforderte Untergang des Hippolytus seinen Sinn. Wenn Hippolytus kein Opfer der Venus ist, was bedeutet sein Tod? Nichts zeigt so deutlich, dass Seneca die Grundlinien seines Dramas als Stoiker gestaltet, wie der Umgang gerade mit diesem Problem: Der Tod des Hippolytus ist bei ihm überhaupt keine Katastrophe, die irgendwie seinem Wesen entspränge; er ist nur das Sinnbild dafür, dass die Schönheit, wie alle äußeren Güter unverfügbar und darum vergänglich ist, dass sie aber eben darum auch kein wirkliches Gut, sondern ein *Adiaphoron* ist. Man soll es nutzen, solange es da ist, man darf aber nicht darauf bauen. Wenn am Schluss des

³⁸² Aeropes Ehebruch mit ihrem Schwager Thyestes war die Ursache des berühmten kannibalischen Mahls, auch dieses durch Sophokles' *Atreus* und Euripides' *Thyestes* ein Gegenstand der tragischen Bühne.

³⁸³ Einen umfangreicheren Katalog „tragischer Liebschaften“ mit letalem Ende, angeführt von Phaëdra, gibt Ovid, *trist.* 2,381-408.

³⁸⁴ Das Beispiel eines Manns, den die Liebe (nebst Alkohol) zugrunde gerichtet hat, ist ihm M. Antonius: *epist.* 83,25.

³⁸⁵ Wie vor allem Fischer (2008) 84-91 gezeigt hat, ist die Juno des *Hercules furens* eine deutliche Allegorie der stoischen Fortuna.

³⁸⁶ Dementsprechend gilt in fr. 66 Haase (wenn es Seneca gehört) Phaëdras in den Stier verliebte Mutter Pasiphaë als *deliciae diffluens quippe regis uxor*.

³⁸⁷ So m.W. zuerst Ludovicus C. Valckenaer in seiner Ausgabe von Euripides, *Hippolytos*, Leiden 1768, S. XVIII (durch die Literatur geistert auch die Zahl „1668“, also: „um die Zeit, da Racine daran ging, seine ‚Phèdre‘ zu schreiben [Grimal (1963/1972) 323]!); am ausführlichsten Zintzen (1960) und Zwierlein (1987), der jetzt aber (2006) seine Auffassung völlig geändert hat. Ingeniös war die Analyse von Friedrich (1953). Senecas Philosophie spielte bei diesen Quellenanalytikern überhaupt keine Rolle.

³⁸⁸ Richtig hierzu Grimal (1963/1972) 326.

³⁸⁹ Dazu gut Mayer (2002) 25 f.

Dramas die Leichenteile des kurz zuvor noch in voller Schönheit prangenden Hippolytus zerfetzt und sogar noch unsortiert auf die Bühne kommen, wird dieser zweite Leitgedanke des Dramas so sinnfällig wie nur möglich dargestellt.

Und auch er wird ausdrücklich in Worte gefasst, nicht am Ende, so wie gern griechische Tragödien mit einem etwas faden Fazit des abziehenden Chores („Viele Gestalten hat das Göttliche ...“ u.ä.) beschlossen werden, sondern unauffällig, ja geradezu missverständlich in der Mitte des Dramas, an der Scharnierstelle der beiden Handlungen. Liest man nämlich die Worte des zweiten Chorlieds mit den Augen des Stoikers, so haben wir, wie oben gezeigt (S. XX), eingelegt in den Preis von Hippolytus' Schönheit, die reine *Adiaphoron*-Lehre (773 f.): „Schönheit ein flüchtiges Ding: Aber nutze sie!“ Und wenn sie dann als „zweideutiges Gut“ (*anceps bonum*) bezeichnet wird, ist das schon fast dasselbe wie der im Lateinischen für das *ἀδιάφορον* übliche t.t. *indifferens*. Bei unserer kurzen Betrachtung des Liedes haben wir festgestellt, dass dies den Chor nicht zum Stoiker macht, indem er hier ja nur den bekannten Topos variiert, mit dem sonst, von den römischen Liebeslegikern bis zu den galanten Barockdichtern, der Verliebte sich seine Erkorene gefügig zu machen sucht: „Denke daran, dass deine Schönheit vergeht.“ Aber Seneca hat mit List, wie es scheint, die Worte des Chors so gewählt, dass man aus ihnen einen stoischen Hintersinn herauslesen kann, der sinnvoll den zweiten Teil des Dramas einleitet.

Das Stoische an Senecas ‚Phaëdra‘

Wie stoisch ist nun also Senecas Tragödie? Sind es nur, wie man von Delrius bis ins neunzehnte Jahrhundert notierte, einzelne Gedanken und Formulierungen, die der Dramatiker dem Philosophen abgeborgt hat? Oder wollte er damit, wie seit der Renaissance immer wieder behauptet, seinen Zögling Nero moralisch bilden, ihn von Jähzorn und amourösen Eskapaden abbringen? Oder schrieb er darüber hinauszielend mit seinen Dramen regelrechte, für die Allgemeinheit bestimmte philosophische Tendenzstücke mit systematisch lehrhafter Absicht? So dass wir es hier, wie Farnabius sie lautstark anpries, mit einer *personata Stoa* zu tun hätten?

Wir wollten uns bei der Betrachtung der *Phaëdra* möglichst auf das manifest Stoische beschränken. Dies tritt, wie wir nun gesehen haben, in überraschend verschiedener Form auf. Hauptsprachrohr stoischer Gedanken ist zweifellos die Amme, die mit diesen aber sehr unterschiedlich umgeht. Während sie im ersten Akt geradezu in Senecas Sinn und ihn zitierend ein therapeutisches Gespräch mit der liebeskranken Phaëdra führt und dabei (vor allem über die Liebesgötter) Gedanken äußert, die nicht nur einen Stoiker überzeugen müssen, versteht sie sich, nachdem diese Therapie gescheitert ist, dazu, im zweiten Akt auf Hippolytus mit stoischen Philosophemen einzureden, die an sich alle wahr und gut sein mögen, durch den verbrecherischen Zweck aber, dem sie hier dienen, gründlich entwertet werden. Noch ärger ist es natürlich, wenn sich Phaëdra bei ihrer Verleumdung mit einer stoischen Phrase schmückt (878). Wieder anders ist der stoische Gehalt in der großen Rede des Hippolytus zu bewerten. Was er über das einfache Leben und die edlen Urmenschen sagt, ist überzeugend und klingt an vieles Stoische bei Seneca an, aber seine irrationale Hasstirade auf die Frauen zeigt, dass er zumindest kein Philosoph von begründeter Willenshaltung sein kann. Der Chor schließlich im zweiten Chorlied, das wir soeben besprochen haben, ist erst recht kein eigentlicher Philosoph, sondern gibt sozusagen nur versehentlich einmal etwas Stoisches von sich. Überhaupt ist der Chor in diesem Drama, obwohl er durchaus philosophische Ambitionen hat, so unstoisch wie nur möglich, der Vertreter einer recht bescheidenen Allerweltsweisheit.³⁹⁰ So hat Seneca auf

³⁹⁰ Jens-Uwe Schmidt hat versucht ihm nachzuweisen, dass er jeweils durch die Handlung widerlegt werde. Ob aber Senecas Hauptabsicht die war, den Zuschauer zur Erkenntnis dieses Widerspruchs zu führen, scheint mir sehr fraglich.

mindestens vier verschiedene Arten stoisches Gedankengut und Vokabular in seine Tragödie einfließen lassen, ohne eine seiner Figuren schlechtweg zu deren Träger zu machen. Schon dies zeigt, dass er, wenn schon keine stoische Tragödie, dann doch als Stoiker seine Tragödie geschrieben hat.

Interessanter, aber nicht ebenso handfest greifbar, ist die Art, wie er als Stoiker die Gesamtanlage der Handlung strukturiert hat. Wenn er einerseits gegenüber dem euripideischen Vorbild die Rache der Aphrodite bzw. Venus eliminiert und dafür andererseits, wie gezeigt, die Zerstörung der Schönheit des Hippolytus als neues, tragendes Thema einführt, so zeigt dies recht deutlich eine stoische Motivation, die ein Recht der Geschlechtsliebe auf den Menschen nicht anerkennen kann, dann aber doch eine Sinngebung für den Tod des Hippolytus braucht. Zumindest hier können wir sagen, dass im Plan der Tragödie insgesamt eine stoische Gesinnung am Werk ist – die aber nicht eigentlich in ein explizites *Fabula docet* mündet.

Wieder anders ist der Fall bei der Struktur des ersten Akts. Wenn Seneca hier weder, wie Euripides, eine an ihrer Liebeskrankheit verschämt leidende Phaëdra, aber auch nicht eine, wie man unterstellt hat, kühn und skrupellos auf ihr Ziel losgehende Verliebte zeichnet, sondern im ganzen Ablauf des Akts eine Entwicklung des Affekts von halbherziger Hingabe bis zum besinnungslosen Wahn darstellt, dann entspricht dies genau, wie wir sahen, dem stoischen Affektmodell, das die Amme sogar z.T. in Worte fasst: Von Anfang an ist dem Affekt energisch Widerstand zu leisten, denn, wenn dies nicht geschieht, wird er so übermächtig, dass er mit der Vernunft nicht nur in Zwiespalt gerät, sondern sie am Ende ganz ausschaltet. Dieser Akt entstammt nicht einer verlorenen Tragödie des Euripides, sondern weit eher Chrysipps *Περὶ παθῶν*.

Macht dies aber die *Phaëdra* wenigstens für diesen Teil des Dramas im Sinne Berthe Martis (oben S. XX) zum „philosophical propagandaplay“? Einem Lehrstück über stoische Affektbekämpfung? Nicht notwendig. Das Verhalten Phaëdras in diesem Akt ist für jeden, ob philosophisch gebildet oder nicht, vollkommen verständlich. Und nicht einmal eine sichere Lehre lässt sich daraus ableiten – außer der selbstverständlichen, dass man sich möglichst nicht in den eigenen Stiefsohn verlieben sollte. Sonst aber könnte der eine daraus lernen, dass die Liebe *a limine* zu meiden sei; der andere, dass gutes Zureden bei Verliebten nicht hilft – und manches andere. Das ändert aber nichts daran, dass Seneca als Stoiker gedichtet hat, d.h. dass er die Seelenkenntnis, die er sich im philosophischen Studium erworben hatte, für seine Dichtung benutzt hat. Nicht anders als etwa Friedrich Schiller nach eigenem Zeugnis seine medizinischen Studien über Körper und Geist für die *Räuber* verwendet hat. Oder Henrik Ibsen für die *Gespenster* die Kenntnis der damals modischen Vererbungslehre, oder Hugo von Hofmannsthal, falls man ihn richtig interpretiert, für seine *Elektra* Sigmund Freuds *Studien über Hysterie*. Und wenn uns Senecas Phaëdra mindestens so verständlich zu agieren scheint wie die Hauptfiguren dieser genannten Dramen, so lässt das vielleicht eher vermuten, dass die berühmte Affektlehre der Stoiker ein gutes Stück Wahrheit enthält.

Auf jeden Fall ist aber gegen alle, die aus dem Tragiker Seneca einen Antistoiker machen wollen, wie Dingel, Boyle, Curley und andere (oben S. XX ff.) festzuhalten, dass nichts in diesem Drama der stoischen Weltanschauung widerspricht. Dass Gott Neptunus einen Wunderstier aus dem Meer schickt, um den eigenen unschuldigen Enkel umzubringen, ist ein Stück Mythos, an das schon Euripides schwerlich geglaubt hat. Aber dass das Schöne und Gute gefährdet ist und durch keine himmlische – oder gar poetische – Gerechtigkeit geschützt wird, um sich nur kraft der *uirtus* innerlich behaupten zu können, ist für den Stoiker Seneca eine Selbstverständlichkeit (auch wenn sie hier nirgendwo ausgesprochen wird). So bleibt für die antistoische Deutung nur der von Phaëdra ins Feld geführte, von der Amme sogleich in Frage gestellte Erbfluch, mit dem Venus angeblich aus Privatrache die Nachkommen des Sol verfolgen soll (S. XX). Aber selbst wenn hier ein Zwang der Vererbung vorläge, würde dies Phaëdra im stoischen Sinn nicht entschuldigen, da auch das Kausalitätsgesetz, an das die

Stoiker unverbrüchlich glauben, die menschliche Verantwortung nicht aufhebt. Dabei ist natürlich klar, dass kein Zuschauer zu solchen Überlegungen hier angeregt soll.

Seneca, wenn wir in aller Vorsicht die Beobachtungen an der *Phaëdra* verallgemeinern dürfen, hat in seinen Dramen weder von der stoischen Lehre überzeugen noch gar sie negieren wollen. Er wollte, meine ich, wohl vor allem echte Tragödien schreiben, furchtbare und jammerwürdige Geschehnisse aus der Welt der Großen und Mächtigen darstellen, wie die bewunderten Griechen und wie seine römischen Vorgänger, die den griechischen Mustern in Manchem nicht ebenbürtig waren und einem verfeinerten Geschmack nicht mehr entsprechen konnten.³⁹¹ (Immerhin hat er ja die zumindest bis in die Augusteerzeit gespielten Kassiker, Ennius, Pacuvius, Accius, aus der Überlieferung völlig verdrängen können.) Was bei den Vorbildern seiner Weltanschauung widersprach, ließ er in der Tat weg oder formte es so um, dass es seiner Überzeugung und den Erfahrungen seiner Zeit entsprach. So wurde, wie gezeigt, aus der zynischen Amme des Euripides eine philosophisch orientierte Hofdame, die, solange es nur möglich ist, die Moral hoch hält, wenn aber das Leben ihrer Herrschaft auf dem Spiel steht, bedenkenlos ihr Gewissen opfert. Ich bin nicht ganz der erste mit der Vermutung,³⁹² dass in ihr Seneca als Philosoph und Neros Höfling ohne große Rücksicht ein Stück von sich selber dargestellt hat.

Eine besondere Herausforderung für ihn musste es sein, in der *Phaëdra* einen Stoff zu gestalten, den vor ihm kein römischer Tragiker behandelt hatte und nach dem gerade sein Zeitalter, für dessen Hauptlaster er die sexuelle Verderbtheit, *impudicitia*, hielt, bedürftig zu sein schien. Und hier hat er im Einklang mit seiner in *De matrimonio* vertretenen Auffassung von der Liebe, eine lebendige, unverwechselbare Liebende geschaffen, die von der edlen, dann aber doch ehrpusseligen und rachsüchtigen Phaidra des Euripides ebenso entfernt war wie von ihrer liederlichen Namensschwester in Ovids Heroidenbrief³⁹³ (mit der man sie schon identifiziert hat).³⁹⁴

Die Gestalt von Senecas Phaëdra

Betrachten wir zum Abschied noch einmal, wie Seneca diese in der antiken Literatur einzigartige Frau gestaltet hat. Und sehen wir dabei ab von einem unausgesprochenen Gedanken der neuzeitlichen Trivialpoetik: dass nämlich der oder die Liebende nie schlecht sein könne (weshalb zum Beispiel in Kriminalromanen die Verliebten als potenzielle Mörder immer ausscheiden). Dieser Leitsatz, der vielleicht aus dem *amour courtois* des Mittelalters stammt und auf der Vorstellung beruht, dass die Geschlechtsliebe etwas grundsätzlich Veredelndes sei – „Minne ist aller tugende ein hort“ (Walther von der Vogelweide) – war dem Altertum fast unbekannt;³⁹⁵ er hat aber bei manchen neueren Interpreten Senecas Phaëdra, die ja nun wirklich eine Liebende ist wie keine, einen unverdienten moralischen Kredit verschafft, sie als hohe, noble, tragische Frau über den Psychopathen Hippolytus und den Potentaten Theseus

³⁹¹ Entgegen der verbreiteten Ansicht entsprechen Senecas Tragödien den klassizistischen Vorschriften des Horaz in *De arte poetica*. Dass er in einem Punkt, dem Kindermord auf offener Szene in der *Medea*, davon abgewichen ist (Hor. ars 185), ändert daran wenig.

³⁹² Ich freue mich hier der Übereinstimmung mit J.-U. Schmidt (1995) 290-292; 303. Vgl. auch Villy Sørensen, *Seneca: Ein Humanist an Neros Hof*, München 1985, 242 f.

³⁹³ Nie würde sie auf die Idee kommen, ihren Stiefsohn mit der Aussicht ins Bett zu locken, dass alle Welt dies für einen Akt stiefmütterlicher Elternliebe halten müsse (epist. 4,135 f.).

³⁹⁴ Die ältere quellenanalytische Forschung sah in den Phaëdras Ovids wie Senecas Abbilder der Phaidra im ersten Hippolytosdrama des Euripides.

³⁹⁵ Kurt von Fritz hat es in seinem Aufsatz „Haimons Liebe zu Antigone“ (zuerst 1934, dann in: *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 227-240) mit wunderbarer Klarheit dargestellt, ohne allerdings viele zu überzeugen: Darum habe „die Liebesleidenschaft in der ältesten griechischen Dichtung ihren unmittelbarsten, menschlich ergreifendsten Ausdruck gefunden, weil sie sich von der unklaren Vermischung der erotischen und der ethischen Sphäre [...] vollkommen frei gehalten hat“ (S. 236).

erhoben und nicht nur ihren wahnhaften Liebestod zur reinigen Läuterung verklärt, sondern sogar in ihrer gemeinen Intrige Züge des Edelmutts entdeckt.³⁹⁶ Versuchen wir, sie mit Senecas Augen zu sehen. Denn alles soll seinem Text entnommen sein.

Phaëdra stammt, wie sie im ersten Satz verrät, aus Kreta, damals eine See- und Weltmacht, von wo man sie, wie sie meint, aus politischen Gründen, nach Attika an den Landesfeind Theseus verschachert hat. Diesen hatte sie wohl einmal bewundert, als er in seiner Jugend nach Kreta kam, aber er hielt sich ja vorläufig an ihre Schwester, Ariadne, die er dann sitzen ließ, heiratete eine Amazone, die er tötete, und sie selbst war schließlich die Dritte bei dem Abenteurer, der es jetzt (obwohl sie ihm zwei Söhne geschenkt hat) vielleicht sogar noch im Orcus auf Amouröses aus war. Über mangelnde Ausstattung kann sie sich immerhin nicht beklagen: Theseus weiß, was eine Kreterin an Garderobe braucht, und auch eine treu ergebene Dienerschaft samt einer weltgewandten Amme hat man ihr gelassen.

Aber dann zerstörte die Liebe ihr Dasein! Kein Höfling, kein feiner Herr ihres Schlages konnte ihr Herz gewinnen, sondern sie, die verzärtelte Tochter Kretas, immer anfällig für aparte Reize – die Mutter hatte bekanntlich sogar eine Affäre mit einem Stier –, verliebte sich just in den einen, den ihr die Sitte wie keinen andern verbot: ihren Stiefsohn Hippolytus, den Spross der Amazone, ihrer Vorgängerin. Nicht nur seine schiere Schönheit, in der sich attische Grazie mit dem herben Reiz des Nordens mischte, bezauberte sie. Wenn sie ihn sah und hörte, wie er, sein frommes Jägerlied auf den Lippen, mit Hunden und Treibern von der Akropolis weg in die Wälder zog, war er für die Kreterin das, wonach sie, eingesperrt in attische Penaten, sich sehnte: Er verkörperte die wilde Weite, das urwüchsige, von all ihrem Luxus entfernte naturhafte Dasein: „Ihm nach“ wurde nun ihre Sehnsucht und Devise.

Aber wie kann eine so sittenwidrige und skandalöse Affäre gut gehen? So denkt, falls er den Mythos nicht kennt, der Zuschauer; so denkt vor allem Phaëdras Amme, die ihr die notwendigen Vorhaltungen macht. Phaëdra in ihrer Leidenschaft kümmert das wenig. Ihre Sorge ist eine ganz andere: Hippolytus kann nicht lieben, er hasst die Frauen. Eigentlich müsste sie kapitulieren, aber in einem langen dramatischen Gespräch erleben wir, wie die Stimme der Vernunft und Moral in ihr das Gefühl des Herzens nur stärker werden lässt: Aus anfänglicher Hoffnungslosigkeit steigert und träumt sie sich in ihre Liebe so hinein, dass sie in einen förmlichen Rausch gerät, in dem sogar das Unmögliche möglich scheint. Ein verzweifelter Appell ihrer Amme bringt sie kurz zu einer halben Besinnung, aber auch zum Gedanken an Selbstmord – angeblich, weil sie nur damit ihren guten Ruf noch retten könne. Als sich die Amme ihr aber in Sorge und Verzweiflung als Komplizin anbietet, sind sofort wieder alle Hemmungen verflogen: Nun will sie sich im Liebesrausch sogar als Jägerin, als Partnerin des Geliebten, kostümieren – und so nimmt die Katastrophe ihren Lauf.

Nicht minder fein als diese psychische Entwicklung, die von der Verzweiflung zum absurden Hoffen führt, ist nun die große Antragsszene, die man ja seit langem, anfänglich schon im neunzehnten Jahrhundert, als ein „echtes Stück Weltliteratur“ (Wolf Hartmut Friedrich), bewundert. Hier liefert die feingebildete Kreterin, der Liebe nicht mehr nur erliegend, sondern auch aktiv für sie kämpfend und sich selbst in Stimmung bringend, ein feines Stück persuasiver Rhetorik: *Peitho*, lat. *Suada*, gehört ja zum Gefolge der Liebesgöttin. Phaëdra verkleidet ihre Liebeswerbung gegenüber dem Spröden zunächst ebenso schamhaft wie listig als die Bitte einer schutzbedürftigen Königinnenwitwe, die ihren Staatsaufgaben nicht mehr gewachsen sei – bis sie schließlich beim Anblick des Geliebten überwältigt von ihren Gefühlen doch die Fassung verliert und sich ihm offen anträgt: *miserere amantis!*. Die schamlose Leidenschaftlichkeit der Worte, mit denen sie sich ihm zunächst an die Knie, dann an den Hals zu werfen versucht, dürfte in der gesamten antiken Literatur ohne Beispiel sein. Und ihre Selbst-

³⁹⁶ Curley (1986) 54 bewundert Phaëdra dafür, dass sie die Verleumdung nicht der Amme überlässt: „It is her passion“ – und das rücke sie in die Nähe tragischer Gestalten wie Oedipus und Antigone. Vgl. oben Anm. 318.

morddrohung ist diesmal nicht mehr halb so gemogelt wie zuvor: Ohne Hippolytus will die Verzweifelte wirklich sterben: Am schönsten wäre freilich der Tod von seiner Hand, den sie schließlich erbittet – als würde sie das, wie sie wähnt, moralisch herstellen, ja ihre Liebe heilen. Hier erregt die ihm Liebeswahn Verzweifelte für einen Moment noch unser Mitgefühl.

Das soll jedoch nach Senecas Willen nicht so bleiben. Denn alsbald sinkt Phaëdra moralisch so tief, wie das ja (nach *De matrimonio*) die Liebe mit sich bringen soll. Auch wenn nun die Initiative zu der hässlichen Verleumdungsintrige gegen Hippolytus von der Amme ausgeht, Phaëdra lässt sich darauf ohne Widerstand ein, wird schuldig am grässlichen Tod des Geliebten. Liebt sie ihn noch? Handelt sie als Gekränkte aus schnöder Rache? Will sie nur in Verweilung ihren Ruf retten? Warum tötet sie sich nicht, wie angekündigt, als sie ihm an die Knie ging? Seneca, der zwei Akte lang, vom hoffnungslosen Selbstmitleid bis zur aberwitzigen Attacke das Gefühlsleben seiner Phaëdra vor uns bloßgelegt hat, deckt über dieses nun wieder zwei Akte lang einen Schleier. Wir hören – ohne ein aufklärendes *a parte* – nur noch die Stimme der Verleumderin, der Simulantin, dann, vor oder erst nach dem Fluch ihres Gatten, auf den sich nun die Aufmerksamkeit richtet, verlässt Phaëdra die Szene und lässt uns unschlüssig über ihr Empfinden.

Aber das war kein Versehen, vielmehr dramaturgischer Kalkül. Im letzten Akt ist Phaëdra ganz wieder da, auf dem Palastdach so sichtbar wie nie und mit einem Schrei, der das fade Lied des Chors abbricht. Und wie einst offenbart sie nun wieder ihre Gefühle: Sie liebt! Der schreckliche Tod ihres Hippolytus hat die alte Liebe nur noch stärker entfacht. Sie beklagt den Verlust seiner Schönheit, von der sie so bezaubert war; und sie verrät im Zwiegespräch mit dem Toten, dass sie nun mit ihm und für ihn sterben will: als Sühne für ihr Verbrechen, als blutige Totengabe, vor allem aber, um ihn auch in der Unterwelt noch lieben zu können. Noch verächtlicher als je scheint ihr nun die Rettung ihres Rufs, auf die sich einst bei ihrer Selbstmorddrohung berufen hatte und die später doch offenbar das Hauptziel ihrer Intrige gewesen war. Sie zerstört ihren Ruf selbst, indem sie zugleich ihre verbrecherische Liebe offenbart und die makellose Reinheit des Geliebten vor der Öffentlichkeit wiederherstellt – als ein Stück ihres Totenopfers für ihn. Hier spricht keine durch Beichte geläuterte, verklärte Büßerin, wie fromme Interpreten wollten, sondern eine Frau, die vor Liebe im vollen Sinn wahnsinnig ist: die einen nicht anwesenden, zerfetzten Leichnam vor sich zu sehen glaubt und diesen gar noch zum zärtlichen Dialog verführt. *Amantes amantes* – war ein altes Wort, und schon in der plautinischen Komödie hat man sich über verrückte Liebhaber lustig gemacht. Aber vor Seneca hat wohl kein Grieche und gewiss kein Römer in ernstem Pathos einen solchen Paroxysmus des Liebeswahnsinns literarisch dargestellt. Auch Catull und Vergil nicht, auch nicht die Elegiker, von Horaz zu schweigen. Selbst Ovids Heroidenbriefe, das Feinste, was die erotische Literatur der Römer bis dahin hervorgebracht hat, haben nichts wirklich Vergleichbares.

Dass Seneca die Kraft zur Darstellung dieser ungewöhnlichen Frau und ihres Schicksals hatte, verdankte er gewiss nicht zuerst der stoischen Lehre, die alle Affekte verdammt und deren Träger für wahnsinnig erklärte (*SVF* III 657 ff.). Aber er dichtete im Einklang mit dieser seiner stoischen Überzeugung, nicht um mit seinen Dramen über die Affekte oder anderes zu belehren – denn zu diesem Zweck hat er Schriften verfasst, die eindeutiger waren, als ein Bühnenstück sein konnte –, wohl aber um die Wirklichkeit und die Menschen, wie er sie sah und erlebte, überzeugend darzustellen: einen, wie viele Gewalthaber, von Jähzorn und krankhaftem Ehrgefühl verblendeten Theseus, eine zu allem, vom Moralappell bis zur Intrige, erbötige Dienerseele, einen edlen, aber eigensinnigen Naturburschen, dem seine Schönheit zum Verhängnis wird, vor allem aber eine bedingungslos bis zum Tod, ja über den Tod hinaus liebende Phaëdra.

Abkürzungen:

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, hg. von Wolfgang Haase, Berlin / New York 1972 ff. (Seneca in Bd. 32, 2, 1985)

BSB = Bayerische Staatsbibliothek München

Eur(ipides) fr. = *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. 5, ed. Richard Kannicht, Göttingen 2004 (Nummerierung gegenüber Nauck, *Tr. Gr. fr.* 21889, unverändert)

L&S = A.A. Long & D.N. Sedley (Hg.), *The Hellenistic philosophers*, 2 Bde., Cambridge u.a. 1987

SVF = Hans von Arnim (Hg.), *Stoicorum veterum fragmenta*, 3 Bde., Leipzig 1903-1905 (Bd. 4: Index, von Maximilian Adler, 1924), Ndr. Stuttgart 1964

ThLL = *Thesaurus linguae Latinae*

Zeitschriften werden in der Regel nach der *Année philologique* abgekürzt, lateinische Autoren meist nach dem ThLL.

Häufiger zitierte Literatur:

Abel, Karlhans: „Seneca, Leben und Leistung“, ANRW 32, 2, 1985, 653-775

Albrecht, Michael von: *Geschichte der römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*, 2 Bde. (durchpaginiert), Bern 2012

Armisen-Marchetti, Mireille: „Pour une lecture plurielle des tragédies de Sénèque: L'exemple de *Phèdre*, V.130-135“, *Pallas* 38, 1992, 379-390

Aygon, Jean-Pierre (Hg.): *Sénèque, un philosophe, homme de théâtre? = Pallas: (Revue d'Études Antiques)* 95, 2014, 7-208.

Bäumer, Anne: *Die Bestie Mensch: Senecas Aggressionstheorie, ihre philosophischen Vorstufen und ihre literarischen Auswirkungen*, Frankfurt/M. / Bern 1982

Barner, Wilfried: *Produktive Rezeption: Lessing und die Tragödien Senecas. Mit einem Anhang: Lessings Frühschrift „Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ (1754)*, München, 1973

Bartsch, Shadi / Alessandro Schiesaro (Hg.): *The Cambridge Companion to Seneca*, New York 2015

Billerbeck, Margarethe / Ernst August Schmidt (Hg.): *Sénèque le tragique: Huit exposés suivis de discussions; Vandœuvres, Genève, 1 - 5 septembre 2003*, Vandœuvres – Genève 2004

Birt, Theodor: „Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?“, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 27 (Jg. 14), 1911, 336-364

Bothe, Frid(ericus) Henr(icus) (Hg.): *L. Annaei Senecae tragoediarum vol. I [...]*, Leipzig 1819

Boyle, Anthony J.: „In Nature's bonds: A study of Seneca's *Phaëdra*“, in: ANRW 32, 2, 1985, 1284-1347

Boyle, Anthony J. (Hg., Übers., Komm.): *Seneca's Phaëdra*, Liverpool u.a. 1987

Brandt, Johanna: *Argumentative Struktur in Senecas Tragödien: Eine Untersuchung anhand der „Phaëdra“ und des „Agamemnon“*, Hildesheim u.a. 1986

Braund, Susanna Morton / Christopher Gill (Hg.): *The passions in Roman thought and literature*, Cambridge u.a. 1997

Brumoy, Pierre SJ: *Le Théâtre des Grecs*, 3 Bde., Paris 1730

Jacques Brunschwig / Martha C. Nussbaum (Hg.), *Passions & perceptions: Studies in Hellenistic philosophy of mind [...]*, Cambridge u.a. 1993

Budzowska, Małgorzata: „*Phaëdra*“ – *ethics of emotions in the tragedies of Euripides, Seneca and Racine*, Frankfurt/M. u.a. 2012

Calabrese, Evita: *Il sistema della comunicazione nella „Fedra“ di Seneca (prefazione di Licinia Ricottilli)*, Palermo 2009

Casamento, Alfredo (Hg., Übers., Komm.): *Seneca Fedra*, Rom 2011

- Caviglia, Franco: „Commenti di ecclesiastici a Seneca tragico: Trevet e Delrio“, in: Antonio P. Martina (Hg.), *Seneca e i Cristiani*, Milano 2001 (= *Aevum Antiquum* 13, 2000) 351-363
- Chaumartin, François Régis: „Philosophical tragedy?“, in: Damschen / Heil (2014), 653-669
- Coffey, Michael / Roland Mayer (Hg., Komm.): *Seneca Phaedra*, Cambridge u.a. 1990 (der Kommentar in dieser Ausgabe stammt von Mayer und wird unter dessen Namen zitiert)
- Croisille, J(ean)-M(ichel): „Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque“, *REL* 42, 1964, 276-301
- Curley III, Thomas F.: *The nature of Senecan drama*, Rom 1986
- Damschen, Gregor / Andreas Heil (Hg.): *Brill's companion to Seneca: Philosopher and dramatist*, Leiden 2014
- Davis, Peter J.: *Shifting song: The chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim u.a. 1993
- DeLacy, Phillip: „Stoic views of poetry“, *AJPh* 69, 1948, 241-271
- Delrius, Martinus Antonius SJ: *Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum*, Antwerpen 1593/1594; Digitalisat über BSB
- De Meo, Cesidio (Hg., Komm.): *Lucio Anneo Seneca: Phaedra*, Bologna 1990 (?1995)
- Dietl, Cora: *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum*, Berlin u.a. 2005
- Dingel, Joachim: *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974
- Edert, Otto: *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss. Kiel 1909
- Egermann, Franz: „Seneca als Dichterphilosoph“, *Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung* 3 (115), 1940, 18-36; Ndr. in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 33-57 (danach wird zitiert)
- Fabricius, Georg (Hg.): *L. Annaei Senecae tragoediae. Editae emendatiores studio G. Fabricii Chemnicensis*, Leipzig 1566; Digitalisat über BSB
- Farnabius, Tho(mas) (Hg., Komm.): *L. et M. Senecae tragoediae post omnes omnium editiones recensione editae denuò & notis [...] illustratae*, London 1624; Digitalisat über BSB
- Ferraz, M(arin), *De stoica disciplina apud poetas Romanos*, Paris 1862
- Fischer, Susanna E.: „Systematic connections between Seneca's philosophical works und tragedies“, in: Damschen / Heil (2014) 745-768
- Fitch, John G. (Hg., Übers.): *Seneca VIII tragedies*, 2 Bde., Cambridge, Mass. / London 2002 / 2004 (*Phaedra* in Bd. 1)
- Fitch, John G. (Hg.): *Seneca*, Oxford 2008
- Fossati s. Trevetus
- Frangoulidis, Stavros / Stephen J. Harrison / Gesine Manuwald (Hg.), *Roman drama and its contexts*, Berlin / Boston 2016
- Friedrich, Wolf-Hartmut: *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Diss. Freiburg/Br. 1931), Borna / Leipzig 1933
- Friedrich, Wolf H(artmut): *Euripides und Diphilos: Zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953
- Fritz, Kurt von: „Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie“ (zuerst 1955), in: K.v.F., *Antike und moderne Tragödie: Neun Ahandlungen*, Berlin 1962, 1-112, 463-474
- Fritz, Kurt von: „Zenon (2) von Kition“, *RE X A* (1972) 83-121
- Fuhrer, Therese: „Wollen oder Nicht(-)Wollen: Zum Willenskonzept bei Seneca“, in: Müller / Hofmeister Pich (2010) 69-94
- Fuhrmann, Manfred: „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung“, in: H(ans) R(obert) Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste [...]*, München 1968 (Ndr.), 23-66
- Giancotti, Francesco: *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Rom u.a. 1953
- Ders.: „Poesia e filosofia in Seneca tragico: La ‚Fedra‘“, in: R. Uglione (Hg.), *Atti delle giornate di studio su Fedra*, Torino 7 – 8 – 9 maggio 1984, Turin 1985, 143-212

- Gill, Christopher: „Did Chrysippus understand Medea?“, *Phronesis* 28, 1983, 136-149
- Ders.: „Passion as madness in Roman poetry“, in: Braund / Gill (1997) 213-241
- Giomini, Remus (Hg., Komm.): *L. Annaei Senecae Phaeram ed. R.G.*, Rom 1955
- Grimal, Pierre: „Senecas Originalität in der *Phaedra*“ (zuerst franz. 1963), in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 321-342 (danach wird zitiert)
- Grimal, Pierre (Hg., Komm.): *L. Annaei Senecae Phaera*, Paris 1965
- Guckes, Barbara (Hg.): *Zur Ethik der älteren Stoa*, Göttingen 2004
- Guckes, Barbara: „Akrasia in der älteren Stoa“, in: Guckes (2004) 194-122
- Halbig, Christoph: „Die stoische Affektenlehre“, in: Guckes (2004) 30-68
- Heinsius, Daniel (Hg., Komm.): „In L. & M. Annaei Senecae ac reliquorum quae extant tragoedias animadversiones et notae“, in: *L. A. Senecae et aliorum tragoediae serio emendatae [...]*, Leiden 1611, 483-584; Digitalisat über Google Books
- Heldmann, Konrad: „Senecas *Phaera* und ihre griechischen Vorbilder“, *Hermes* 96, 1968, 88-117
- Heldmann, Konrad: *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974
- Henry, Denis / B. Walker: „Tacitus and Seneca“, *Greece and Rome* 10, 1963, 98-110
- Henry, Denis / B. Walker: „Phantasmagoria and idyll: An element of Seneca's *Phaera*“, *Greece and Rome* 13, 1966, 223-239
- (Herold, Johannes [Hg.]): *L. Annaei Senecae Cordubensis Tragoediae X [...]*, Basel 1563
- Herrmann, Léon: *Le théâtre de Sénèque*, Paris 1924
- Hiltbrunner, Otto: „Seneca als Tragödiendichter“, *ANRW* II 32, 2, 1985, 969-1051
- Hine, Harry M.: „*Interpretatio Stoica* of Senecan tragedy“, in: Billerbeck / Schmidt (2004) 173-220
- Inwood, Brad: „Seneca and psychological dualism“, in: Brunschwig / Nussbaum (1993) 150-183
- Ders.: „The will in Seneca the Younger“, *Classical Philology* 95, 2000, 44-60 ; Ndr. in: Fitch (2008) 114-135 (zitiert wird nach dem Original)
- Jacobs, Friedrich: „Marcus und Lucius Annäus Seneca“, in: *Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste* 4,2 = *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen [...]* 4, 2, Leipzig 1796, 332-408 (dort im Inhaltsverzeichnis, in 4,1: „Prof. Jakobs“), Digitalisat über BSB
- Janka, Markus: „Senecas *Phaera*: Des Dramas Kern und sein episch-elegischer Rahmen“, in: Joachim Fugmann u.a. (Hg.), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*, München / Leipzig 2004, 25-58
- Junge, Rebekka: *Nicholas Trevet und die Octavia Praetexta: Editio princeps des mittelalterlichen Kommentars und Untersuchungen zum pseudosenecanischen Drama*, Paderborn u.a. 1999
- Klein, J(ulius) L(eopold): *Geschichte des griechischen und römischen Drama's*, Bd. 2, Leipzig 1874
- Knoche, Ulrich: „Senecas Atreus, ein Beispiel“, *Antike* 17, 1941, 60-76; abgedruckt in: U. K., *Ausgewählte Kleine Schriften*, Frankfurt/M. 1986, 363-379; dann in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 58-66; 477-489 (danach wird zitiert)
- Kohn, Thomas D., *The dramaturgy of Senecan tragedy*, Ann Arbor, Mich. 2013
- Christoph Kugelmeier: „Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca: Einige Beobachtungen zur *Phaera*“, in: Peter Riemer / Bernhard Zimmermann (Hg.), *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart / Weimar 1998, 139-169
- Kugelmeier, Christoph: *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München 2007
- Kugelmeier, Christoph: „Gedanken zum handlungsmotivierenden Basisaffekt in Senecas *Phaera*“, in: Chr. Kugelmeier (Hg.), *Translatio humanitatis* (Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer), St. Ingbert 2015, 239-260
- Kunst, Karl (Hg., Komm.): *Seneca, Phaera*, 2 Hefte, Wien 1924

- Leeman, Anton D.: „Seneca’s *Phaedra* as a Stoic tragedy“, in: Jan Maarten Bremer u.a. (Hg.), *Miscellanea Tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, 199-212; Ndr. in: A.D. L., *Form und Sinn: Studien zur römischen Literatur (1954-1984)*, Frankfurt/M.u. a. 1985, 269-280 (zitiert wird nach dem Original)
- Lefèvre, Eckard (Hg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972
- Lefèvre, Eckard (Hg.): „Quid ratio possit? Senecas *Phaedra* als stoisches Drama“ (zuerst: *Wiener Studien* N.F. 3, 1969, 131-160); Ndr. in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 343-375 (danach wird zitiert)
- Lefèvre, Eckard (Hg.): *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978
- Lessing (1754), s. oben unter Barner
- Liebermann, Wolf-Lüder: *Studien zu Senecas Tragödien*, Meisenheim/Gl. 1974
- Liebermann, Wolf-Lüder (1978): „Die deutsche Literatur“, in: Lefèvre, *Der Einfluß Senecas* (1978) 371-449
- Liebermann, Wolf-Lüder (2004): „Senecas Tragödien: Forschungsüberblick und Methodik“, in: Billerbeck / Schmidt (2004) 1-49
- Liebermann, Wolf-Lüder (2014): „Context“, in: Damschen / Heil (2014) 405-421
- Littlewood, Cedric A.J.: *Self-representation and illusion in Senecan tragedy*, Oxford 2004
- Mader, Gottfried: „*Hoc quod uolo / me nolle*: Counter-volition and identity management in Senecan tragedy“, in: Aygon (2014) 125-161
- Marmita, Gellius Bernardinus (Hg.): *Tragoediae Senecae cum commento*, Lyon 1491; Digitalisat über BSB
- Marti, Berthe: „Seneca’s tragedies: A new interpretation“, *TAPhA* 76, 1945, 216-245
- Maurach, Gregor: „Jason und Medea bei Seneca“ (zuerst in: *Antike und Abendland* 12, 1966, 125-140), in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* 1972 (s. oben) 292-320, danach wird zitiert
- Mayer (1990), s. oben unter Coffey / Mayer
- Mayer, Roland: „Personata Stoa: Neostoicism and Senecan tragedy“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 57, 1994, 151-174
- Mayer, Roland: *Seneca: Phaedra*, London 2002
- Mayer, Roland: „*Phaedra*“, in: Damschen / Heil (2014) 475-482
- McAuley, Mairéad: *Reproducing Rome: Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford 2016
- Megas, Anastasios Ch. (Hg.): Ὁ προουμανιστικὸς κύκλος τῆς Παδοῦας (Lovato Lovati – Albertino Mussato) καὶ οἱ τραγῳδίες τοῦ L. A. Seneca, Thessalonike 1967
- Megas, Anastasios Ch. (Hg.): *Albertini Mussati Argumenta tragoediarum Senecae* [...], Thessalonike 1969
- Moreno, Jesús Luque (Hg.): *Séneca Tragedias*, 2 Bde., Madrid 1979 / 1980
- Müller, Gerhard: „Senecas Oedipus als Drama“, *Hermes* 81, 1953, 447-464, nachgedr. in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 376-401 (danach wird zitiert)
- Müller, Jörn / Roberto Hofmeister Pich (Hg.): *Wille und Handlung in der Philosophie der Kaiserzeit und Spätantike*, Berlin / New York 2010
- Müller, Jörn: „Doch der Zorn ist der Herrscher über meine Pläne“ – Willensschwäche aus der Sicht der Stoiker“, in: Müller / Hofmeister Pich (2010) 45-68
- Neymeyr, Barbara u.a. (Hg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, 2 Bde., Berlin / New York 2008
- Nisard, J.M.N. Désiré: *Études de mœurs et de critique sur le poètes latins de la décadence*, 2 Bde., Paris 1834
- Nussbaum, Martha C.: „Poetry and the passions: two Stoic views“, in: Brunschwig / Nussbaum (1993) 97-149
- Nussbaum, Martha C.: *The therapy of desire: Theory and practice in Hellenistic ethics*, Princeton, N.J. 1994
- Opelt, Ilona: „Senecas Konzeption des Tragischen“, in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 92-128
- Pichon, René: *Histoire de la littérature latine*, Paris (1897), ¹⁰1926
- Poe, Joe Park: „An analysis of Seneca’s *Thyestes*“, *TAPhA* 100, 1969, 355-376
- Pohlenz, Max: *Die Stoa: Geschichte einer geistigen Bewegung*, 2 Bde., Göttingen (1959) ⁴1970

- Pratt, Norman T.: „The Stoic base of Senecan drama“, *TAPhA* 79, 1948, 1-11
- Pratt, Norman T.: *Seneca's drama*, Chapel Hill / London 1983
- Ranke, Leopold von: „Die Tragödien Seneca's (verfasst 1882)“, in: L.v.R., *Abhandlungen und Versuche: Neue Sammlung*, Leipzig 1888, 19-76
- Regenbogen, Otto: „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas“. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 7, 1927/28 (Ndr. Nendeln, Liechtenstein 1967), 167-218; Ndr. als selbständiges Buch: Darmstadt ²1963 (zitiert wird nach dem Original)
- Roisman, Hanna M., „A new look at Seneca's *Phaëdra*“, in: George W. M. Harrison (Hg.), *Seneca in performance* (Hg.), London 2000, 73-86
- Rosenmeyer, Thomas G.: *Senecan drama and Stoic cosmology*, Berkeley u.a. 1989
- Sandbach, Francis H(enry): *The Stoics*, London 1975
- Schaefer, Paul(us): *De philosophiae Annaeanae in Senecae tragoediis vestigiis*, Diss. Jena 1909
- Schiesaro, Alessandro: „Passion, reason and knowledge in Seneca's tragedies“, in: Braund / Gill (1997) 89-111
- Schiesaro, Alessandro: *The passions in play: Thyestes' and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge u.a. 2003
- Schmidt, Ernst August: *Das süßbittere Tier: Liebe in Dichtung und Philosophie der Antike*, Frankfurt/M. 2016
- Schmidt, Jens-Uwe: „Phaëdra und der Einfluß ihrer Amme: Zum Sieg des mythischen Weltbildes über die Philosophie in Senecas *Phaëdra*“, *Philologus* 139, 1995, 274-323
- Schröder, Johann Caspar (Hg.): *L. Annaei Senecae tragoediae cum notis integris Johannis Frederici Gronovii, et selectis Justii Lipsii* [& al. ...] recensuit Joannes Casparus Schröderus, Delft 1728; Digitalisat über Österreichische Nationalbibliothek
- Schubert, Christoph: *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike*, Stuttgart / Leipzig 1998
- Scriverius, Petrus (Hg.): *L. Annaeus Seneca tragicus; Ex Recensione & Muséo Petri Scriverii*, Leiden 1621; Digitalisat über Google Books
- Segal, Charles: *Language and desire in Seneca's Phaëdra*, Princeton 1986
- Seidensticker, Bernd / David Armstrong: „Seneca tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979 ff.)“, *ANRW* 32, 2, 1985, 916-968
- Speyer, Augustin: *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen: Eine pragmatisch-linguistische Analyse mit statistischer Auswertung als Grundlage neuer Ansätze zur Interpretation*, Göttingen 2003
- Staley, Gregory A.: *Seneca and the idea of tragedy*, Oxford 2010
- Star, Christopher: „Roman tragedy and philosophy“, in: George W.M. Harrison (Hg.), *Brill's companion to Roman tragedy*, Leiden / Boston 2015, 238-259
- Steinmetz, Peter: „Die Stoa“, in: Hellmut Flashar (Hg.), *Die Philosophie der Antike*, Bd. 4: *Die hellenistische Philosophie* (2. Halbband), Basel 1994, 491-716
- Stroh, Wilfried: „Staging Seneca. The production of Troas as a philological experiment“, in: Fitch (2008), 195-215
- Thomann, Theodor (Hg., Übers.): *Seneca: Sämtliche Tragödien, lateinisch und deutsch*, 2 Bde., Zürich / Stuttgart 1961/1969 (mit Einführung, Bd. 1, 7-61, u. Anm.; *Phaëdra* in Bd. 1)
- Trevetius, Nicolaus: *Commento a la „Phaëdra“ di Seneca*, hg. von Clara Fossati, Florenz 2007
- Tschiedel, Hans Jürgen: *Phaëdra und Hippolytus: Variationen eines tragischen Konfliktes*, Diss. Erlangen 1969
- Tschiedel, Hans Jürgen: „La Fedra di Seneca: una lettura“, *Aevum Antiquum* 10, 1997, 337-353
- Tschiedel, Hans Jürgen: „Il teatro di Seneca e i Cristiani“, *Aevum Antiquum* 13, 2000, 335-350
- Vottero, Dionigi (Hg., Übers., Komm.): *Lucio Anneo Seneca: I frammenti*, Bologna 1998
- Welcker, Friedrich Gottlieb: *Die griechischen Tragödien: mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, Bd. 3, Bonn 1841

Wessels Antje: *Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt: Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien*, Heidelberg 2014

Wiener, Claudia: *Stoische Doktrin in römischer Belletristik: Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans ‚Pharsalia‘*, München / Leipzig 2006

Wiener, Claudia: „Stoic tragedy: A contradiction in terms?“, in: Myrto Garani / David Konstan (Hg.): *The philosophizing Muse: The influence of Greek philosophy on Roman poetry*, Cambridge 2014, 187–217

Wray, David: „Seneca and tragedy’s reason“, in: Shadi Bartsch / David Wray (Hg.), *Seneca and the self*, Cambridge u.a. 2009, 237-254

Zintzen, Clemens: *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedia*, Meisenheim/Gl. 1960

Zintzen, Clemens: „Alte virtus animosa cadit: Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas ‚Hercules furens‘“, in: Lefèvre, *Senecas Tragödien* (1972) 149-209

Zöller, Rainer: *Die Vorstellung vom Willen in der Morallehre Senecas*, München / Leipzig 2003

Zwierlein, Otto (Hg.): *L. Annaei Senecae tragoediae [...]*, Oxford 1986, Ndr. (nach dieser Ausgabe wird in der Regel zitiert)

Zwierlein, Otto (1986), *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart 1986

Zwierlein, Otto: *Senecas Phaedia und ihre Vorbilder*, Wiesbaden 1987

Zwierlein, Otto: *Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D’Annunzio. Mit einem Anhang zum Jansenismus*, Paderborn u.a. 2006