

ECKARD LEFÈVRE

Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas
Agamemnon

SCHICKSAL UND SELBSTVERSCHULDUNG IN SENECAS AGAMEMNON

ERICH BURCK zum 65. Geburtstag

Die Tragödien Senecas haben sich bekanntlich einer wechselnden Wertschätzung erfreut, die aus dem jeweiligen Blickwinkel, unter dem man sie betrachtet hat, resultierte. Während die Geringschätzung des vorigen Jahrhunderts aufgrund einer Überbewertung des rhetorischen Charakters noch bei NORDEN¹ und SCHANZ-HOSIUS² bis in die Dreißigerjahre unseres Jahrhunderts nachwirkte, hatte der berühmte Vortrag von O. REGENBOGEN³, der vor allem die Großartigkeit von Pathos und Todesvertrautheit senecaischer Personen verstehen lehrte, eine neue Sehweise zur Folge, deren Stimmführer W. H. FRIEDRICH war⁴. Er baute REGENBOGENS These von der Auflösung des Dramenkörpers⁵ aus, indem er wie gleichzeitig H. DILLER⁶ für Ovid⁷ die Selbständigkeit der Einzelszene postulierte. Eine solche rigorose Ansicht forderte naturgemäß zum Widerspruch heraus, und so scheint der Nachweis von Einheit und bewußter Komposition der Tragödien — zumal damit die alte Frage ver-

¹ Die röm. Lit., zuerst 1912, dann² 1927.

² Gesch. d. röm. Lit., II, 466 ff. (1935).

³ Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas, Votr. Warburg 7, 1927/8.

⁴ Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik (Diss. Freiburg 1931), Borna-Leipzig 1933. ⁵ S. 188.

⁶ Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen, Gymn. 45, 1934, 25 ff.

⁷ Über das »künstlerische Prinzip, . . . Einzelnummern zum Selbstzweck werden zu lassen« vgl. S. 36.

bunden ist, ob es sich um Lese- oder Bühnenstücke handelt — zum Hauptgegenstand der heutigen Forschung geworden zu sein. Beiträge in dieser Richtung lieferten W. STEIDLE¹ für die 'Troerinnen', 'Medea' und 'Thyest', G. MÜLLER² für den 'Oedipus' und G. STREUBEL³ für den 'Agamemnon', dem sich K. STACKMANN⁴ in gleicher Hinsicht auf einem anderen Wege näherte. Die Frage nach dem Weltbild trat unter diesem Blickwinkel der Forschung meist zurück, da seit je die Meinung geltend ist, Seneca habe in seinen Tragödien die stoische Anschauung von der *εἰμαρμένη*, der im Lateinischen sowohl Fatum wie Fortuna entsprechen, mit der ebenfalls stoischen Lehre von den Affekten als der Ursache allen Übels verbunden und seine Personen in den Widerstreit dieser beiden Mächte gestellt. So teilt zum Beispiel MÜLLER die Stücke in »Fatum- und Leidenschaftsdramen . . . nach dem hauptsächlichen oder alleinigen Motor des Geschehens«⁵ ein.

Nun hat K. v. FRITZ innerhalb seiner Abhandlung »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie«⁶ nachzuweisen versucht, daß die stoische Moralphilosophie in ihrer hauptsächlichen Ausrichtung auf die Vernunft des menschlichen Handelns im Grunde untragisch sei und daher eine Tragödie nach den attischen Vorbildern des fünften Jahrhunderts unmöglich mache. Unsere Vorstellungen des Schlagwortes 'Fatumstragödie' erscheinen somit in mancher Hinsicht revisionsbedürftig.

Gerade am Beispiel des Oedipus, der sich nach dem griechischen Vorbild als Fatumstragödie anbot und den MÜLLER auch als solche versteht, zeigt v. FRITZ, daß Seneca auch in diesem Stück, wiewohl es »nicht immer leicht war, die alten tragischen Sujets mit einem stoischen Inhalt zu füllen«⁷, einen Affekt zum beherrschenden Faktor des ganzen Stücks gemacht hat: die Furcht vor dem Schicksal⁸.

¹ Zu Senecas Troerinnen, *Philol.* 94, 1941, 266ff. Bemerkungen zu Senecas Tragödien, *Philol.* 96, 1944, 230ff.

² Senecas Oedipus als Drama, *Hermes* 81, 1953, 447ff.

³ In einer bemerkenswerten Wiener Dissertation: *Senecas Agamemnon*, Wien 1963. Die umsichtige Arbeit beschränkt sich fast durchweg auf die Untersuchung der Einheit. Gerade bei diesem Problem vermißt man jedoch ein Eingehen auf die Quellenfrage, die manche Unstimmigkeit erklären könnte. STACKMANN'S Arbeit (folg. Anm.) ist ebensowenig ausgewertet wie die scharfsinnige Untersuchung von L. STRZELECKI, *De Senecae Agamemnone Euripidisque Alexandro*, Warschau 1949, die die Verf. nicht zu kennen scheint.

⁴ *Senecas Agamemnon. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnonstoffes nach Aischylos. Class. et Med.* 11, 1950, 180ff.

⁵ S. 460.

⁶ *Stud. Gen.* 8, 1955, 195—227. 229—232. Jetzt auch in: *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 1—112. Zu Seneca: 23ff. (Nach diesem Abdruck wird im folgenden zitiert.)

⁷ S. 26.

⁸ Die Schwierigkeiten, die sich aus dem Verhältnis der Unwissenheit bei den eigentlichen Verfehlungen des Oedipus zu dem nur sekundären Affekt der Furcht ergeben, sieht v. FRITZ selbst: »Hier bleibt also ein ungelöster Rest, und es zeigt sich, wie die größte der klassischen griechischen Tragödien sich am stärksten dagegen wehrt, sich in eine moralisch-exemplarische Tragödie nach der Art Senecas umwandeln zu lassen« (29).

Die Schwierigkeiten, Senecas gedankliche Konzeption in der Gestaltung seiner Tragödien exakt zu erfassen, erwachsen vor allem aus der Tatsache, daß in seinen dichterischen Werken popularphilosophische Vorstellungen und traditionell-poetisches Gedankengut in einem Maße dominieren, daß zuweilen die eigentliche Thematik nicht nur zugedeckt, sondern sogar durch Widersprüche belastet wird¹. Dieser Umstand erschwert unter anderem eine genaue Definition seines *Fatum/Fortuna*-Begriffes, der auf der einen Seite das menschliche Verfehlen strafende Schicksal verkörpert, andererseits aber traditioneller Topik gemäß eine düstere Macht unklarer Bestimmung, die unabhängig von menschlichem Verschulden wirkt — eine Vorstellung, die sich unschwer aus popularisierender Rezeption der griechischen Tragödie herleitet.

Obwohl der 'Agamemnon' in dieser Hinsicht auf den ersten Blick keine Ausnahme macht, soll im folgenden versucht werden, den *Fatum/Fortuna*-Begriff in diesem Stück genauer zu bestimmen und seine Sonderstellung innerhalb der Tragödien Senecas zu erweisen.

2

Einen guten Ausgangspunkt bildet das erste Chorlied, das das bekannte Thema² von der Unbeständigkeit der *Fortuna* anspricht: *o regnorum magnis fallax / Fortuna bonis, in praecipiti / dubioque locas nimis excelsos* (57 ff.). In der für Seneca typischen Art wird dieser Gedanke in einer langen Beispielreihe bis zu dem Paradoxon über die *reges* hochgespielt: *metui cupiunt metuique timent* (73), um dann in die nicht minder geläufige Lobpreisung³ des ruhigen Schicksals dessen, der der *turba media* zugehört, einzumünden⁴. Doch schon der Mittelteil bringt einen für Seneca ungewöhnlichen Gedanken, der im Laufe des Stücks noch mehrfach anklingt: *licet arma vacent cessentque doli, / sidunt ipso pondere magna, / ceditque oneri Fortuna suo* (87 ff.). Hier erscheint *Fortuna* nicht mehr als unberechenbare Macht, die aus Willkür schadet, sondern der Verfallsprozeß wird in die Dinge selbst verlagert, indem die ihnen einwohnende

¹ Daneben darf nicht übersehen werden, daß die »Versenkung in die Seele seiner Personen . . . den Tragiker unwillkürlich über die philosophische Theorie« hinausführte (M. POHLENZ, *Die Stoa*, Göttingen³ 1964, I, 326).

² Dieses ist auch dem Philosophen Seneca in seinen Prosawerken nicht fremd: *de prov.* 5, 7. *de ira* 2, 28, 4. *de cons. Helv.* 6, 8. *nat. quaest.* 2, 35, 2. *epist.* 88, 15. Vgl. Senecae *Agamemnona* ed. et comm. instr. R. GIOMINI, Roma 1956, 49.

³ Auch der Chor des aischyaischen *Agamemnon* kennt ihn: *κρίνω δ' ἄφθορον ὄλβον· μήτ' εἴην πολυπόρθης* (471 f.).

⁴ *felix mediae / quisquis turbae sorte quietus / aura stringit litora tuta / timidusque mari credere cumbam / remo terras propiore legit* (102). Dieses Bild ist übrigens aus Prop. 3, 3, 22 ff. genommen (*non est ingenii cumba gravanda tui. / alter remus aquas alter tibi radat harenas, / tutus eris: medio maxima turba mari est*), wo es wie bei der Nachahmung Ovids (*ars* 3, 26) im Sinne der traditionellen Wassersymbolik die elegische Dichtung gegen die epische apologetisch absetzt.

Fortuna sich selbst zerstört und somit einem objektiven Vorgang unterworfen wird, den ihre Träger selbst auslösen.

Es ist der Hauptheld des Stücks, an dessen Schicksal dieser Gedanke exemplifiziert wird. In Clytaemnestras Rede 172ff., die Agamemnons Verfehlungen resumieren will, zeigen drei Paradoxa sein ungewöhnliches Schicksal: er ist *amore captae captus* (175) aufgrund seines Verlangens nach Chryseis; und als Sieger über Troja wird er wegen seiner Liebe zu Cassandra *captae maritus* genannt (191). Daß hinter diesen Bezeichnungen mehr als nur witziges Wortspiel mit den Topoi aus der bekannten Liebesmetaphorik zu sehen ist, wird noch zu zeigen sein. Hier soll nur so viel festgehalten werden, daß es vor allem diese Verfehlungen gegen die Ehe sind, die Clytaemnestra zu ihrem Handeln veranlassen und die Agamemnon in den Untergang führen. Der Zusammenhang der Rede zeigt, worauf es dem Dichter ankommt: Agamemnon hat sein Schicksal selbst verschuldet. Dieser Gedanke wird durch das dritte Paradoxon prägnant formuliert: Agamemnon ist *sine hoste victus* (183).

So zeigt bereits diese Rede Clytaemnestras, wie sehr in diesem Stück das Fatum als von außen wirkende Kraft zurückgedrängt und zugunsten eines dämonischen Triebes im Menschen zum Schuldhaften modifiziert ist: *sidunt ipso pondere magna*.

Um diese Konzeption in der Gestalt des Agamemnon durchzuführen, mußte Seneca gegenüber dem aischyleischen Vorbild¹ eine entscheidende Änderung vornehmen: im Sinne der Selbstverschuldung des Helden wird die aischyleische Darstellung, daß Agamemnon zur Opferung Iphigeniens gezwungen war und somit 'objektiv' schuldig wurde, weitgehend in ihrer Bedeutung ausgeklammert und zugunsten der schuldhaften Bindung an Cassandra reduziert. Wie man auch immer das Problem der Schuld bei Aischylos versteht, ob ihr der Mensch durch göttliches Einwirken² oder auch durch zusätzliche Dreingabe seines Willens³ verfällt: so viel kann mit Sicherheit gesagt werden, daß der Mensch beim ältesten griechischen Tragiker vor allem einer 'objektiven' Schuld erliegt, der er auch bei idealer Erfüllung seines Menschentums nicht entgehen kann. Diesen Prozeß hat der Stoiker Seneca zugunsten einer subjektiven, durch die Dominanz der Affekte hervorgerufenen Schuld umgeschmolzen. Und so klingt denn das bei Aischylos tragende Motiv von Iphigeniens Opferung bei Seneca nur beiläufig 162ff. an. Bezeichnenderweise wird es lediglich unter anderen Verfehlungen Agamemnons genannt und zudem mit keinem Worte als notwendige Folge einer Konfliktsituation charakterisiert.

¹ Die Quellenfrage ist trotz den Untersuchungen von STRZELECKI und STACKMANN ungeklärt, so daß ein Vergleich mit dem 'Agamemnon' des Aischylos noch immer lohnend bleibt. Seneca dürfte ihn auf jeden Fall gekannt haben.

² So die allgemeine Ansicht der heutigen Forschung.

³ Diese Auffassung wird vor allem von LESKY nachdrücklich vertreten (vgl. Trag. Dichtung, 2. Aufl. 96f.).

Die großartige Kette des Geschlechtsfluches, in die die aischyleischen Personen der 'Orestie' gestellt sind und von der ihre Taten wesentlich bestimmt werden, ist zu einer schauerlichen Freiheit des Menschen aufgelöst. Zwar wird gerade bei der Erwähnung von Iphigeniens Opferung auch auf den bei Aischylos immer wieder ausgesprochenen Geschlechtsfluch angespielt, doch ist der Kausalnexus zugunsten bloßer Hybris reduziert. Während es bei Aischylos heißt (758ff.): τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον / μετὰ μὲν πλείονα τίπτει, / σφετέρῃ δ' εἰκότα γένηται¹, ruft Clytaemnestra lediglich aus: *o scelera semper sceleribus vincens domus!* (169).

Für die stoische Ausdeutung des Agamemnonstoffes bot sich die bei Aischylos bereits vorgegebene erotische Beziehung zwischen dem Helden und Cassandra an². In der schon genannten Anklagerede Clytaemnestras 172ff. fügt diese dann noch zwei unerlaubte Liebesbeziehungen hinzu: die Priesterin Chryseis (175ff.) und die Achilles entrissene Hippodamia (184ff.)³, die gegenüber Aischylos eine neue Motivation darstellen. Diese Verfehlungen sind es, die Seneca als Ursache für Agamemnons Fall verantwortlich macht. Man sehe die Ironie, die darin liegt, daß der Eroberer Trojas in stoischer Interpretation als erotischer Missetäter abgestempelt wird!

Es ist von Bedeutung, diese Schuld, wie gering sie auch immer sein mag, zu sehen und sie nicht nur in Clytaemnestras Einbildung existieren zu lassen. Die Frage, ob ihre Vorwürfe zu Recht bestehen, ist für das Stück völlig irrelevant⁴. Ebensowenig darf man die Wirksamkeit von Clytaemnestras Argumentation, aufgrund deren sie sich zum Mord entschließt, für die dramatische Entwicklung der Tragödie bestreiten und für Agamemnon ein unverdientes Schicksal in Anspruch nehmen. Wer dieser üblichen Interpretation im Sinne des verwaschenen Begriffs der 'Fatumstragödie' zuneigt, muß notwendigerweise damit die logische Folgerichtigkeit des ganzen Stücks preisgeben, indem er leugnet, daß die Beweggründe Clytaemnestras, die sie ja auch in die Tat umsetzt, irgendeine Funktion innerhalb der gedanklichen Struktur der Tragödie besitzen.

¹ Vgl. auch φιλεῖ δὲ τίπτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεάζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβρωι (763ff.).

² Jedenfalls in der Sicht Clytaemnestras. Daß Cassandra wesentlich mehr feindselige Gefühle beherrschen, zeigt der 4. Akt.

³ Diese neuerliche Beziehung wird mit einer großartigen Pointe als quasi krankhafte Sucht zum Unerlaubten eingeführt, indem die Kausalität durch Umkehrung von Ursache und Folge pervertiert wird: *neve desertus foret / a paelice umquam barbara caelebs torus / ablata Achilli diligit Lyrsenida* (184ff.). Es ist die gleiche Figur, mit der Leporello Don Giovanni ungewöhnlichen Hang zum weiblichen Geschlecht bezeichnet: »Damit dies Büchlein Stoff enthalte (sc. das B., in dem L. die Liebschaften seines Herrn notiert), schwärmt er manchmal selbst für Alte«. In anderem Zusammenhang vgl. etwa HF 17f. in Junos Rede: *ne qua pars probro vacet, / mundus puellae sarta Gnosiacae gerit* (von Ariadnes Versetzung unter die Gestirne).

⁴ Zu Recht bemerkt MÜLLER gegen STACKMANN, daß die Frage, wie Clytaemnestra von Agamemnons Ehebrüchen erfahren konnte, ein Scheinproblem sei (463 A. 1).

Es ist aus diesen Gründen nicht möglich, für Agamemnon als Zerstörer Trojas ein unverschuldetes Schicksal anzunehmen, wie es im Sinne der traditionellen Interpretation STREUBEL¹ und offenbar auch MÜLLER² tun. Hätte Seneca dieses darstellen wollen, so hätte er eher den Betroffenen im Sinne des stoischen Tugendhelden gestaltet, wie er es später noch an einer anderen Person des Stücks durchführt. Die Gewalt der Fortuna ist für den Stoiker Seneca nicht an sich interessant, sondern nur in der Hinsicht, wie sich seine Helden zu ihr verhalten. Wir können eben doch nicht umhin zuzugeben, daß Seneca das Schicksal seiner Gestalten moralisierend zu sehen liebte³. Zur Exemplifizierung eines unverdient leidenden Helden hätte sich zudem der aischyleische Geschlechtsfluch angeboten. Daß Seneca ihn zugunsten einer subjektiven Freiheit auflöste, zeigt, daß er alles von außen auf die Gestalt des Agamemnon Einwirkende eliminierte und ihn auf sich selbst stellte: *nam, ut nihil extra lacessat aut quatiat, in se ipsa Fortuna ruit* heißt es an einer anderen Stelle, die, wie wir sehen werden, an das erste Chorlied des Agamemnon anklängt⁴.

3

Seneca hat die Selbstverschuldung Agamemnons, wie es schon angedeutet wurde, in einen höheren Zusammenhang gestellt. Es ist das aus Horaz bekannte Thema der Kraft, die sich selbst zerstört:⁵ *suis et ipsa Roma viribus ruit* (epod. 16, 2). Dieser Gedanke ist zunächst nur auf die selbstzerstörerische Kraft, die in Roms Bürgerkriegen wirksam wird, beschränkt. Zweimal begegnet er bei Properz: *nec totiens propriis circum oppugnata triumphis | lassa foret crines solvere Roma suos* (2, 15, 45f.) und: *frangitur ipsa suis Roma superba bonis* (3, 13, 60)⁶. Vor Seneca kennt ihn auch Manilius, ebenfalls in Beziehung auf die Bürgerkriege (1, 910ff.): *vixque etiam sicca miles Romanus harena | ossa virum lacerosque prius super astitit artus, | imperiumque suis conflixit viribus ipsum*. In der Prosa vertritt Livius in den bekannten Sätzen seiner Praefatio⁷ die gleiche These, daß die zu große Blüte Roms einen Umschlag bedinge: *res . . . ab exiguis profecta initiis eo creverit, ut iam magnitudine laboret sua*.

¹ passim (vgl. z. B. 207.)

² Vgl. S. 495 A. 1.

³ Diesen Einwand macht v. FRITZ 27 A. 26 gegen MÜLLER unter Hinweis auf epist. 18, 5, 24ff. 13, 3, 6ff., wo Seneca auseinandersetzt, daß nur diejenige Dichtung von Wert sei, aus der sich moralische Lehren ableiten lassen.

⁴ Clytaemnestra kann bei der Schuldfrage unberücksichtigt bleiben, wie noch gezeigt werden soll.

⁵ E. DUTOIT, Le thème de la force qui se détruit elle-même (Hor., Epod. 16, 2) et ses variations chez quelques auteurs latins, REL 14, 1936, 365ff. Der kurze Aufsatz spürt weder der Entwicklung des Gedankens nach noch geht er auf Seneca und Lucan ein. Zu der Senecastelle vgl. A. CATTIN, Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque, Cormondrèche (Neuchâtel) 1963, 22.

⁶ Diese ist eine der wenigen Stellen, an denen eine direkte Beziehung zwischen Horaz und Properz vorliegt.

⁷ Vgl. auch 7, 29, 2.

Und: . . . *festinantibus ad haec nova, quibus iam pridem praevalentis populi vires se ipsae conficiunt*¹.

Bei Seneca erhält dann dieser Gedanke — sei es, daß er aus der Rom-Bezogenheit hervorgewachsen ist, sei es, daß er diesem Dichter des Paradoxen aus eigener Konzeption erwuchs — eine Ausweitung ins allgemeine: *nam, ut nihil extra lacessat aut quatiat, in se ipsa Fortuna ruit* (de brev. vit. 4, 1) — eine Vorstellung, die auf das engste mit der zitierten Agamemnonstelle verwandt ist. Der konzessive Zusatz *ut nihil extra lacessat* entspricht dem *sine hoste victus* des 'Agamemnon'. Wenn man neben diese Sentenz die bekannten Worte der Amme aus der 'Phaedra' rückt (477ff.):

*sed fata credas desse: sic atram Styga
iam petimus ultro . . . | . . . hoc erit, quicquid vides,
unius aevi turba et in semet ruet*

so wird offenbar, daß hier einerseits wieder die Vorstellung der Selbstzerstörung vorliegt, daß es jedoch andererseits nur ein Schritt zu der Lust am Tode ist, die ein Hauptthema in Senecas Tragödien bildet². Im 'Agamemnon' verfällt nicht die Titelfigur dieser *prava voluptas*, sondern, wie sich zeigen läßt, Cassandra.

Es ist nicht verwunderlich, daß diese durch Seneca ins allgemeine ausgedehnte Form des Gedankens auch Eingang in das Werk seines Neffen gefunden hat: Lucan 1, 81 *in se magna ruunt* geht von der Horazstelle aus; doch ist die vom Rom-Gedanken gelöste Verallgemeinerung³ Seneca — zumal mit wörtlichem Anklang — verpflichtet: *sidunt ipso pondere magna*. Schon vorher ist 1, 70ff. der Rom-Gedanke angeklungen: *invida fatorum series summisque negatum | stare diu nimioque graves sub pondere lapsus | nec se Roma ferens*. Hier mündet die anfängliche allgemeine Behauptung in den Rom-Topos ein. Bei der Loslösung des Gedankens vom Rom-Motiv ersetzt der Nominativ neutr. pl. des Adjektivs das Substantiv *Roma*: *summa* und *magna* bei Lucan gehen auf Senecas *magna* zurück (Ag. 88).

Die Verwandtschaft der Stellen untereinander wird weiterhin bestätigt durch das auf die Horazstelle zurückgehende Verbum *ruere*, das in den zitierten Versen auch bei Properz und Lucan begegnet. Seneca kennt es nicht nur, wie wir sahen, de brev. vit. 4, 1 und Phae. 480, sondern auch im 'Agamemnon' im Zusammenhang mit dem hier verfolgten Gedanken: *quidquid in altum Fortuna tulit | ruitura levat* (100f.), was den Kreislauf der Fortuna aufgrund des einen objektiven Vorgang andeutenden Partizips Futur glänzend charak-

¹ Diese Stelle hat Florus 3, 12 nachgeahmt: . . . *eo magnitudinis crescere, ut viribus suis conficeretur*. ² Auf diese Eigenart hat REGENBOGEN 210ff. hingewiesen.

³ Im Zusammenhang der ganzen Partie, die die Ursachen für Roms Niedergang behandelt, ist der Gedanke topisch; doch ist die Verallgemeinerung durch Seneca schon vorbereitet.

terisiert¹; jedoch ist die subjektive Wirkung der Dinge an dieser Stelle nicht betont. Aus diesen Senecastellen kann wegen der sprachlichen Verwandtschaft geschlossen werden, daß die allgemeine Form des Gedankens aus der Rom-Konzeption der augusteischen Zeit hervorgewachsen ist.

Daß auch Petron 120, 84f.² in seinem eingelegten Kurzepos, das ja — in ernster oder parodierender Absicht — als Gegenstück zu Lucan gedacht ist, diesen Gedanken nur wenig variiert, bestätigt, wie bekannt diese Konzeption in Senecas Umkreis war.

Es scheint, als habe Seneca schon in einer früheren Tragödie diesen Gedanken in abgeschwächter Form vertreten. Im 'Hercules Furens' stellt der Titelheld den einzigen Menschen dar, der es mit ihm selbst aufnimmt. Und so beschließt Juno, diesen Umstand als Waffe gegen ihn auszuspielen: *quaeris Alcidae parem? | nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat* (84f.). Ähnlich 116: *me vicit et se vincat*. Der Verlauf des Stücks läßt Hercules dann tatsächlich gegen sich selbst wüten, was Seneca prägnant in Megaras Worten formuliert, als Hercules einen seiner Söhne töten will: *quo tendis amens? sanguinem³ fundes tuum?*⁴ (1021). In diesem Sinne enthält das Stück noch einige Formulierungen, die sich gleichsam von selbst anboten: 1196ff. 1218. 1277. 1303f. Doch ist bei den hier angeführten Stellen zu beachten, daß an allen die Freude am paradoxen Spiel im Vordergrund gestanden haben mag. Denn daß der HF eine der Tragödien ist, in der das Geschehen vor allem vom Fatum in Gang gesetzt wird, daran kann kein Zweifel sein. Daß jedoch Seneca den Wahnsinn des übermächtigen Helden bis zu den betrachteten Paradoxa hochspielt, kann

¹ Die Pointierung ist hier vor allem sprachlicher Art, indem das Part. Fut. als 'geraffte' Stilfigur den eine beabsichtigte Folge ausdrückenden *ut*-Satz vertritt. Doch wäre auch dieser noch pointiert, da Fortuna nur in sarkastischer Interpretation die Dinge erhöhen kann, um sie zu erniedrigen. Eine schneidende Pointe erzielt diese von Seneca häufig angewandte Figur, wenn das Part. Fut. eine unbeabsichtigte Folge charakterisiert, indem es diese als einen subjektiven Vorgang darstellt, wie in den schadenfroh-ironischen Worten der *umbra Thyestis: rex ille regum, ductor Agamemnon ducum, . . . post gemina Phoebi lustra devicto Ilio | adest — daturus coniugi iugulum suae* (Ag. 39ff.). Hervorgewachsen ist diese Figur aus pointierten Stellen wie: *restitit annis | Troia bis quinis | unius noctis peritura furto* (Ag. 623ff.). Vgl. dazu die ausgezeichnete Untersuchung von R. WESTMAN, Das Futurpartizip als Ausdrucksmittel bei Seneca. Soc. Scient. Fennica. Comment. Hum. Litt. XXVII, 3. Helsinki 1961, der freilich nicht immer die Pointe sieht, die aus dem eine unbeabsichtigte Folge beinhaltenden Fut. Part. resultiert. — Überhaupt liebt es Seneca, durch Transposition zukünftiger zufälliger Ereignisse auf die Gegenwart, als bestünde eine notwendige Entelechie, eine Pointierung zu erzielen. Ich nenne aus dem Ag.: *lustrale classi Doricae peperit caput* (163, von Iph.). *hinc aequaevis gregis Astyanax | hinc Haemonia desponsa rogo | ducunt turmas* (640ff. von Polyxena beim Einholen des hölzernen Pferdes). *causa natalis tui, | Aegisthe, venit* (48f. Thyests Schatten über Agamemnon).

² *ipsa suas vires odit Romana iuventus | et quas struxit opes, male sustinet.*

³ »Dein eigenes Blut« ist wörtlich zu verstehen, nicht als Metapher für 'Kind' (wenn auch der Doppelsinn mitschwingt).

⁴ N. TREVET paraphrasiert »*id est occidens filium, qui est sanguis tuus*«.

vielleicht als eine Vorstufe der Konzeption des 'Agamemnon' angesehen werden: *se vincat* steht in der Formulierung mit *sine hoste victus* schon auf einer Stufe; die Problematik aber mußte erst noch eine kühne Zuspitzung erfahren.

4

Wenn Seneca Agamemnon schuldig werden läßt und an ihm daher nicht den stoischen Hauptgedanken des Weisen, der ungerührt ein unverdientes Schicksal trägt, darstellen konnte, so bedeutet das noch nicht, daß er in diesem Stück auf ihn verzichtet hätte. Dieser wird an einer Person durchgeführt, die dem aischyleischen Drama gemäß gewöhnlich als Nebenfigur betrachtet und daher bei der Darstellung dieses Gedankens meist übersehen wird¹: an Cassandra. Allein die Änderung gegenüber Aischylos, sie nicht mit Agamemnon zusammen sterben zu lassen, sondern sie zu der beherrschenden Figur der zweiten Hälfte des Stücks zu machen, zeigt schon äußerlich das Gewicht ihrer Rolle².

Wie in dem griechischen Stück klagt Cassandra um ihr Schicksal. Doch auch in ihrer Gestalt hat Seneca eine entscheidende Verschiebung vorgenommen: während sie bei Aischylos von Apollo gestraft wird, weil sie sich ihm versagte, hat Seneca jegliche Motivation für ihr Los unterlassen. Den Stoiker interessiert hier die Reaktion des Menschen auf das Geschick, nicht dessen objektive Begründung. Der Unterschied geht noch weiter: während die aischyleische Cassandra im Grunde ihr Los in Anerkennung des Gottes trägt, reißt es die senecaische in der für diesen Dichter typischen Art in perverser Lust an sich, um es wild auszukosten: *video et intersum et fruor* (873) und: *iam iam iuvat vixisse post Troiam, iuvat* (1011). Ihre Haltung ist somit deutlich gegen die ebenfalls zum Sterben bestimmte Electra abgesetzt, die Aegisthus um den Tod bittet und von diesem großartig pariert wird: EL. *concede mortem*. AEG. *si recusares, darem* (994). Cassandra ist dergestalt also nicht nur wie Hercules als 'stoische Weise' gegenüber ihrem Schicksal angelegt, sondern noch um die senecaische Komponente der *prava voluptas* bereichert.

Das Chorlied ihrer Mitgefangenen (589—658) ist geradezu ein Bekenntnis dieser Haltung, indem es das Thema der *mors libera* angesichts der Schläge des Fatums kunstvoll variiert und eine der nachdrücklichsten Glorifizierungen dieses Gedankens innerhalb der Tragödien Senecas anstimmt. Ein Satz wie *nullus hunc terror nec inpotentis | procella Fortunae movet aut iniqui | flamma Tonantis* (593ff.) kann programmatischer nicht gedacht werden. Daß eine solche Haltung, die alle an den Menschen von außen herantretenden *casus* als irrelevant in ihrer Bedeutung neutralisiert, eine echte Tragik nicht nur im Sinne der klassischen griechischen Tragödie, sondern der Tragödie überhaupt

¹ Z. B. v. FRIEZE 26.

² Es ist typisch, daß den Stoiker Seneca das Schicksal Cassandras mehr interessierte als das erheblich problematischere Clytaemnestras.

unmöglich macht, liegt auf der Hand. Die Gestalt der griechischen Cassandra, die sich gegen ihr Schicksal aufbäumt, aber dennoch darein ergibt, hat Seneca in die sich hoch über das *Fatum* erhebende Repräsentantin stoischer Gelassenheit umgewertet: *Fortuna vires ipsa consumpsit suas* (698).

Insofern ist ihr Schicksal 'stoischer' als das Agamemnons und könnte zu der Vermutung Anlaß geben, sie sei die eigentliche Heldin des Stücks, die ihm auch den Titel hätte geben können — wie es in der 'Phaedra' gegenüber dem euripideischen 'Hippolytos' der Fall ist¹. Doch ist die Tradition nicht nur in der Titelfrage² entscheidend gewesen, sondern auch in der gerechten Beurteilung der Cassandra-Gestalt³.

5

Diese Ausweitung der Cassandra-Gestalt im Sinne der stoischen Lehre und die daraus resultierende Verschiebung zu einer Hauptfigur des Stücks bedingt eine eigenartige Umwertung des 'Sieger'-Begriffs. Aischylos hatte das schmählige Ende Agamemnons nicht als Folge der erfolgreichen Eroberung Trojas gedeutet, sondern sein Schicksal aus dem seines Volkes herausgenommen und als ein Einzelgeschick, das allein mit den Taten des Geschlechts notwendig verknüpft ist, betrachtet. Wie wir gesehen haben, hat Seneca auch diese Kette zerrissen und Agamemnons Schicksal zugunsten freier Verantwortung für sich gedeutet. Während die erste Hälfte des Stücks somit nur auf das Individuum Agamemnon bezogen ist, wird er in der zweiten Hälfte in seiner Eigenschaft als Eroberer Trojas meist nur noch als Teil seines Volkes gesehen. Bedingt wird dieser Wechsel einerseits natürlich durch die Konfrontation mit Cassandra und dem Chorus Iliadum, der ein ganzes Volk repräsentiert, andererseits aber ist hier eine besondere Konzeption Senecas deutlich zu erkennen: der Sieger als Besiegter. Cassandra gibt das Stichwort für diese Relation, indem sie nach Agamemnons Fall ihre Vaterstadt apostrophiert: *parens, . . . terga dat victor tuus* (871).

Umgekehrt steht der Verlierer am Ende als Sieger da: *vicimus victi Phryges* (869). Diese beiden Pole charakterisieren selbstverständlich nur relative Positionen, in Wahrheit sind beide Parteien die Verlierer, indem sie dasselbe Schicksal erlitten haben. Cassandra drückt die Gleichheit prägnant aus, indem

¹ Die Hss. geben 'Agamemnon' als Titel, während bei der 'Phaedra' beide Titel überliefert sind.

² So schrieb Accius eine Clutaemnestra.

³ Wie schon angedeutet (S. 487 A. 4), hat Seneca zugunsten von Cassandra Clytaemnestra als Nebenfigur behandelt. Die von MÜLLER gemachten Einwände gegen die Struktur des Dramas (vgl. S. 495 A. 1) sind deshalb nicht schwerwiegend. Auch die rigorose Auffassung GIOMINIS, mit der er sein Buch beginnt »è la tragedia di Clitemestra« scheint mehr von ALFIERIS 'Agamemnone' als von dem Seneca-Stück getragen zu sein (überhaupt hat ALFIERIS Stück an vielen Stellen GIOMINI am unmittelbaren Zugang zur Seneca-Tragödie gehindert).

sie ihren und Agamemnons Tod prophezeit: *haec hodie ratis | Phlegethontis atri regias animas vehet | victamque victricemque* (752ff.)¹. Das Stück schließt damit, daß Cassandra verkünden will: . . . *mille ductorem ducum, | ut paria fata Troicis lueret malis, | perisse* (1007). Auf die *paria fata* beider Parteien kommt es Seneca im Grunde an; daß Cassandra in hohem Maße als persona triumphans gezeichnet ist und somit die Position des Besiegten als Sieger in den Vordergrund gerät, ist durch die stoische Gestaltung des überlegenen Verlierers notwendig bedingt, ohne daß diese die Hauptaussage des ganzen Dramas darstellt.

Im Sinne dieser Umgestaltung ist es zu erklären, daß Seneca Agamemnon in Hinsicht auf sein Schicksal mit Priamos ebenso gleichsetzt wie Mykene mit Troja: *epulae regia instructae domo, | quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes, | celebrantur: ostro lectus Iliaco nitet | merumque in auro veteris Assaraci trahunt. | et ipse picta veste sublimis iacet, | Priami superbas corpore exuvias gerens* (875 ff.). In Cassandras Vision erscheint das letzte Mahl Agamemnons wie die *ultimae dapes* der Troer vor dem Fall ihrer Stadt, mit ilischem Purpur ist das Bett gedeckt, man trinkt troischen Wein, und Agamemnon schwingt das Szepter des Priamos. Die beziehungsreiche Ironie deutet in poetischen Bildern, was der Dichter an anderen Stellen *expressis verbis* sagt: der Sieger geht dieselbe Bahn wie der Besiegte². In diesem Sinne konnte Cassandra ihren Triumph mit der Wiederauferstehung Trojas beginnen: *bene est, resurgit Troia; traxisti iacens, parens, Mycenae* (871 f.). Großartig ist dieser Gedanke zur tragischen Ironie in den ἀντιθέσεις zwischen Agamemnon und Cassandra 791ff. erhoben:

AG. festus dies est. CA. festus et Troiae fuit.
AG. veneremur aras. CA. cecidit ante aras pater.
AG. Iovem precemur. CA. pariter Herceum Iovem?
AG. credis videre te Ilium? CA. et Priamum simul.
AG. hic Troia non est. CA. Helena ubi est, Troiam puto.

Viermal versucht Agamemnon, von der gegenwärtigen Situation zu sprechen, und viermal setzt Cassandra in harter Konfrontation die Szene mit Troia in

¹ Die von GIOMINI 166 gegebene Erklärung, wonach *victamque victricemque* sich allein auf Cassandra beziehe, indem *victam* »la vita di C. dopo la caduta di Pergamo« meine und *victricem* ihre »vittoriosa messagera di vendetta per i suoi« ist unhaltbar, da eine Apposition zu dem Plural *animas* zwei Personen meinen muß und eine absolute Beziehung als weiteres Objekt unmöglich ist. Vielmehr ist mit *victam* Cassandra und mit *victricem* Agamemnon gemeint (richtig Interpunktion und Übersetzung HERRMANNs).

² Überhaupt ist die Darstellung von Agamemnons Tod als Vision der Priesterin — hervorgewachsen aus der visionären Beschwörung alter Freveltaten des Geschlechts während Agamemnons Fall bei Aischylos — einer der glänzendsten Griffe dieses Stücks. Wieweit es hierfür Vorbilder gab, ist bei der Unklarheit der Quellenfrage nicht auszumachen.

Beziehung¹. Dann endlich korrigiert Agamemnon das vermeintliche Rasen der Seherin, ohne die Ironie der verborgenen Wahrheit zu durchschauen und die Antwort Cassandras zu verstehen.

Es muß betont werden, daß die am Schluß des Stücks proklamierte These des Siegers als Besiegten in keinem direkten Zusammenhang mit dem persönlichen Schicksal des Agamemnon steht. Dieses ist vielmehr, wie oben dargelegt wurde, aufgrund der dramaturgischen Entwicklung, die Clytaemnestra in Gang setzt, durch die *ἀμαρτίαι* des Helden bedingt. In der Interpretation der gefangenen Troerinnen wird der Tod Agamemnons freilich in direkter Beziehung auf das eigene Schicksal gedeutet, so daß die Meinung entstehen konnte, Seneca habe den Fall Agamemnons als Laune Fortunae dargestellt. Aber es wird nicht gesagt, er sei gestürzt, weil er Troja erobert habe. Daß dieser Eindruck entstehen konnte, ist durch die Ausweitung der Cassandra-Szenen zu erklären, in denen die gefangenen Troerinnen nur den Fall des Mächtigen sehen, ohne dessen Begründung zu kennen. Für sie stellt sich der Wechsel der Fortuna als nahezu objektiv-gerechter Vorgang dar. Für uns jedoch gewinnen wir die Erkenntnis, daß Seneca das Schicksal seines Helden unter zwei Aspekten gesehen hat. Daß der Blickwinkel der Troerinnen zu dem beherrschenden Eindruck werden konnte², läßt an den Schluß des 'Oedipus' denken, bei dem v. FRITZ angesichts desselben Problems zu der Feststellung kommt, daß hier ein 'ungelöster Rest' bleibe³.

Die besondere Sieger-Besiegten-Relation des 'Agamemnon' hat eine Andeutung bereits in einem früheren Stück erfahren. MÜLLER hat, über die Interpretation SREIDLES hinausgehend⁴, darauf aufmerksam gemacht, daß in den 'Troades' auch die Partei der Griechen in ihren Hauptvertretern nicht aus Willkür und somit aufgrund freier Willensentscheidung handele, sondern ebenso wie die besiegten Troer dem Fatum unterworfen sei. Nachdem Agamemnon sich geweigert hat, Polyxenas Opferung zuzulassen, muß er sich schließlich Calchas' Worten fügen: *dant fata Danais quo solent pretio viam: | mactanda virgo est* (360f.). Ulixes, der sich als Prototyp des brutalen Griechen angeboten hätte, entschuldigt⁵ sich mehrfach für seinen Auftrag, der ihm gewaltsam auferlegt sei: *neve crudelem putes, | quod sorte iussus Hectoris natum*

¹ Diese Stilfigur, bei der ein Gedanke durch einen folgenden Kontrast eine überraschende Pointe erhält, begegnet bei Seneca sehr oft. Im Ag. z. B. 11: *locus hic habendae curiae — hic epulis locus* (Anspielung auf das Mahl des Thyestes). 157ff.: NU. *meminisse debes sobolis ex illo tuae*. CLY. *equidem et iugales filiae memini faces* (Cl. soll um ihrer Kinder willen Ag. schonen; doch sie muß auch Iphigeniens gedenken). 956: CLY. (zu Electra) *quis esse credat virginem? EL. gnatam tuam?*

² In diesem Punkte kann gegen Seneca am ehesten der Vorwurf dramaturgischer Inkonsequenz erhoben werden. Es zeigt sich wieder, daß bei Seneca die Darstellung seiner Ideen zuweilen auf Kosten der poetischen Folgerichtigkeit geht.

³ Vgl. S. 483 A. 8.

⁴ Philol. 94, 1941, 266 ff.

⁵ Vgl. auch 762f. *misereri tui | utinam liceret!*

petam (553f.). Helena schließlich beklagt ihr Los, immer Unheilsbringerin zu sein; wenn sie jetzt Polyxena zur Hinrichtung abholen soll, so kann sie ihre erneute Schuld nur als *sceleris coacti culpa* verstehen (871). Insofern »der Dichter auch die Griechen dem Fatum unterwirft, so daß auch auf sie eine Abschattung von Tragik fällt¹«, ist die Situation ähnlich wie im Agamemnon. Graduell jedoch ist der Unterschied beträchtlich. Auch wenn man eine Stelle aus dem Schluß der 'Troades' hinzunimmt, die die Betroffenheit beider Völker beim Tode der Polyxena zeigt: *uterque flevit coetus, et timidum Phryges / misere gemitum, clarius victor gemit* (1160f.), so ist hier doch nicht mehr als eine Vorstufe dargestellt. Die Geschlagenheit beider Parteien am Ende des Stücks und die aus stoischer Weltanschauung hervorgewachsene moralische Überlegenheit des Besiegten darf als besondere Ausprägung des 'Agamemnon' angesprochen werden.

6

Wenn wir nunmehr die Frage stellen, was Seneca mit seiner Fassung des Agamemnon-Stoffes beabsichtigt hat, welches Maß an Verantwortung und Freiheit er dem Menschen gegenüber dem Schicksal zugesteht, so sei der teilweise von traditionellen Vorstellungen belastete Fatum/Fortuna-Begriff dieser Tragödie in seinem Doppelaspekt exakt unterschieden. Zwei Komponenten hat die Forschung² immer wieder als dominant in Senecas Tragödien erwiesen, deren eine je nach Anlage des Stücks beherrschend ist: die Lehre von der Verderblichkeit der Affekte, die bei Seneca sowohl als stoisches Gedankengut wie als Weiterentwicklung der von Euripides dargestellten Leidenschaften zu verstehen ist, und die Lehre vom Weisen, der sich über sein Schicksal unerschütterter erhebt. Der 'Agamemnon' jedoch kann weder der einen noch der anderen Gruppe von Tragödien zugerechnet werden, sondern ist, was die Gestalt der Titelfigur angeht, — um die bekannten Termini zu gebrauchen — eine Leidenschaftstragödie³ und in Hinsicht auf Cassandra eine Fatumstragö-

¹ MÜLLER 461. Freilich ist zu bedenken, daß bereits in den 'Troades' des Euripides ein Schatten auf den Sieg der Griechen fällt, indem Poseidon und Athena im Prolog deren Bestrafung beschließen. Es ist ja doch wohl der Sinn dieser Tragödie zu zeigen, daß der Sieger nicht notwendig der Bessere ist. Vor allem aber ist die Gestalt der Cassandra, die Seneca in den Tr. bezeichnenderweise ausgeklammert hat, für dessen Ag. wichtig geworden, die 365 Troia *μακαριώτερα* als die Achaier nennt, 404 f. verkündigt, sie werde ihre Feinde vernichten, und sich 460 als *νικηφόρος* bezeichnet. Trotzdem ist sie durch eine Welt von der senecaischen Gestalt getrennt, da sie nur vorhersagt, was objektiv durch ihre unfreiwillige Fahrt nach Griechenland geschehen wird. Zu der grellen Paradoxie und stoischen Ausprägung der römischen Cassandra war es ein weiterer, eine andere Zeit erfordernder Schritt.

² Es genügt auf die letzten bedeutenden Arbeiten zu verweisen: MÜLLER 460f. v. FRITZ 23 ff. POHLENZ I, 324 ff.

³ Daß in diesem Drama von Leidenschaften bei Agamemnon nur in abgeschwächter Form die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Vielleicht ist der aus relativ geringen Verfehlungen resultierende Fall mit Absicht dargestellt, um das Problem zu verschärfen.

die¹. Man muß daher vorsichtig sein, Gedanken des ersten Teils als Aussagen für das ganze Stück zu werten und umgekehrt vom Schlusse her den 'Agamemnon' als Fatumstragödie anzusehen. Das gilt vor allem für das erste Chorlied, das aufgrund seines in stoischer Popularphilosophie vorgetragenen Fortuna-Begriffs dazu verleiten mußte. Gerade in diesem Lied wird, wie wir sahen, eine besondere Konzeption von der sich selbst zerstörenden Fortuna sichtbar. In dem Maße, wie das erste Chorlied der troischen Mädchen (589ff.) für die Haltung Cassandras programmatisch ist (der *contemptor levium deorum*² könne sich jederzeit durch den Freitod den Schlägen des Schicksals entziehen), nimmt das erste Chorlied des Stücks auf Agamemnon Bezug. Unterstrichen wird diese Annahme durch die Aufnahme des Gedankens der Selbsterstörung bei der Deutung von Agamemnons Schuld in der großen Rede Clytaemnestras. Daß Seneca dieses Geschehen im ersten Chorlied ebenfalls unter das Wirken des Fatums gestellt hat, bedingt der Irrsinn einer Welt, in der der Mensch voll verantwortlich für seine Schuld ist und ihr in einem Maße verfällt, daß der Dichter diesem Vorgang den Stempel eines objektiven Prozesses aufdrückt: *sidunt ipso pondere magna ceditque oneri Fortuna suo*.

Dergestalt ist die Deutung des Agamemnon-Schicksals eine der pessimistischsten Aussagen, die Seneca in seinen Tragödien gemacht hat. LEOS These, der 'Agamemnon' sei wie der 'Oedipus' ein Jugendwerk³, wird von der heutigen

¹ Es ist nicht ganz deutlich, was MÜLLER meint, wenn er den Ag. für eine Mischung von Leidenschafts- und Fatumstragödie hält (461), indem er die Akzentverschiebung von der Leidenschaftstragödie auf die Fatumstragödie »schon mit dem Bericht vom Schiffbruch« einsetzen läßt (463). Offenbar sieht er also auch das Schicksal Agamemnons als Auswirkung des Fatums. Gewiß ist der Seesturm durch die *fata* bewirkt (*quid fata possunt!* 512. *ignava fortes fata consumerent viros*. 518), aber er ist für den Vollzug des Geschehens im ganzen völlig irrelevant. Ebenso ist der Fatum-Begriff in Verbindung mit dem Ende des Ag. lediglich traditionelle Vorstellung, ohne als treibende Kraft wirksam zu werden. *fata se vertunt retro* (758) will nicht den Tod des Ag. als »Vollzug des Fatums« deuten, sondern meint in Cassandras Rede lediglich »jetzt hat es die anderen ebenfalls getroffen« (HERRMANN'S Übersetzung trifft gut: »ce fatal retour des choses humaines!«). Nach dem bisher Dargelegten darf man im Ag. nur in Hinsicht auf Cassandra von einer Fatumstragödie sprechen. Es ist daher auch nicht zulässig, einen Mangel darin zu sehen, daß »nach der glänzenden psychologischen Analyse des 2. Aktes die Tat der Klytaemnestra und des Aegisth nicht mehr weiter an ihren Tätern psychologisch studiert, sondern nur von außen in der Schau der triumphierenden Cassandra dargestellt wird« (MÜLLER 462f.). Clyt. und Aeg. sind eben, wie wir mehrfach betont haben, Nebenfiguren. Daß Cassandra zu einer Hauptgestalt avanciert, gehört zu den bisher nicht gesehenen Eigenheiten des 'Agamemnon'.

² Diese Formulierung hat Seneca nach der berühmten Vergilstelle Aen. 7, 648 (und 8, 7) *contemptor divum* (von Mezentius) umgedeutet. Auch in anderen Anlehnungen bezeichnet sie immer nur Hybris gegen die Götter, die diese anerkennt, nicht leugnet. Z. B. Ov. met. 3, 514 *contemptor superum* (von Pentheus). Stat. Theb. 3, 602 (und 9, 550) *superum contemptor* (von Capaneus).

³ *utraque pueri manum refert* (De Senecae tragoediis observationes criticae, Berlin 1878, 163).

Forschung weder für das eine noch für das andere Stück gebilligt. Wir möchten sogar aufgrund des überaus negativen Weltbildes des 'Agamemnon' die Vermutung wagen, daß dieses Stück in den letzten Jahren des Dichters entstanden sei¹: an Agamemnon exemplifiziert Seneca die Verschuldung des Menschen durch eigene Verfehlungen, an Cassandra dessen Fähigkeit, dem Schicksal zu begegnen — Gedanken, die die beiden Komponenten seiner Weltanschauung sind und hier das einzige Mal in einem Stück in den beiden Hauptgestalten verkörpert werden.

Kiel

ECKARD LEFÈVRE