

ECKARD LEFÈVRE

Die Konzeption der "verkehrten Welt"
in Senecas Tragödien

DIE KONZEPTION DER ‚VERKEHRTEN WELT‘ IN SENECAS TRAGÖDIEN*

ECKARD LEFÈVRE

Man wird davon ausgehen dürfen, daß das in Senecas Tragödien in vielfältiger Brechung begegnende Thema der ‚verkehrten Welt‘ auf zweifache Weise zu deuten ist. Auf der einen Seite ist Seneca der wohl bedeutendste Sprachkünstler der frühen Kaiserzeit, der, wie schon Quintilian bemerkt, in seinen Stil selbst verliebt ist.¹ C. J. Herington sagt zu Recht, daß er “seems not to have been able to write a line of prose or verse that did not crackle with conceit and epigram.”² Auf der anderen Seite ist eine manieristische Redeweise in der Regel Ausdruck eines bestimmten Weltbilds, sei es als Folge einer tiefen Verunsicherung, sei es als Konsequenz einer bewußten Distanzierung.

Nach der Konstatierung der Konzeption der ‚verkehrten Welt‘ in Senecas Tragödien (I) werden die Fragen nach der Ästhetik (II) und der Weltdeutung (III) in den Blick genommen.

I. Verkehrte Welt

Weitaus größere Aufmerksamkeit als den Vorbildgestalten widmet Seneca in seinen Tragödien den Personen, die aus der sinnvollen Ordnung der Welt herastreten und mit der Leugnung göttlicher und sittlicher Werte autark werden. Es gehört in diesen Zusammenhang, daß der Stoiker Seneca zuweilen den Weisen, die Idealfigur seiner Schule, pointiert in sein Gegenbild verkehrt.

Atreus ist dafür ein Beispiel. Sosehr die philosophische Deutung seines Bruders Thyestes auf der Hand liegt, sowenig scheint das bei ihm der Fall zu sein. Knoche zeigt eindrucksvoll, daß er frei von gesellschaftlichen und moralischen Bindungen ist und der Gedanke an stoische Vorstellungen naheliegt:

* Vgl. die Einzelnachweise bei LEFÈVRE 1981/82, 1985 (1), 1985 (2), 1997 (1), 1997 (2), 2000.

¹ Quint. *Inst. or.* 10, 1, 130.

² 1961, 24.

Er scheine tatsächlich frei wie der Weise – nur im umgekehrten Sinn. Dieser sei frei durch die tiefste Erkenntnis der wahren menschlichen Natur und seinen daraus notwendig folgenden *amor fati*, die sicherste Gewähr des inneren Friedens. Atreus scheine frei nicht allein durch seine Königsmacht, sondern noch mehr dadurch, daß er als einzelner mit seinem Willen zum Bösen in den vollständigsten Gegensatz zur menschlichen Natur, zur Natur überhaupt trete. In Atreus sei „die Weltordnung auf den Kopf gestellt.“³ Knoches Auffassung ist auf fruchtbaren Boden gefallen.⁴

Bei Atreus' ungerührtem Verhalten angesichts der unheilvollen Vorzeichen (*sed solus sibi / immotus Atreus constat*, *Thy.* 703-704) liegt die Parodie zutage. Der zentrale Terminus *securus* gibt ein Signal: *securus vacat / iam fratris epulis* (*Thy.* 759-760). *Securus* ist der Weise, innerlich gelassen, ja heiter. Natürlich handelt es sich bei Atreus um eine pervertierte *securitas*. Er ist bei der schlimmsten Grausamkeit kühl bis ans Herz hinan. In welchem Maß Seneca mit den Begriffen spielt, zeigt sich darin, daß der älteste Thyestes-Sohn, Tantalus, wie es kurz zuvor heißt, dem sicheren Tod *securus* entgegenblickt: *stetit sui securus et non est preces / perire frustra passus* (*Thy.* 720-721). In dieser Szene stehen sich sozusagen der falsche und der echte *sapiens* gegenüber – ein brillanter Kontrast.

In wörtlicher Anspielung wird Atreus' Palast nach dem des vergilischen Latinus geschildert, der ebenso wie jener zugleich Tempel ist (*Aen.* 7, 170-191). Bei Vergil ist es ein wahrhaft heiliger Bau, frommen Schauer erregend durch die Religion der Väter, *horrendum [...] religione parentum* (*Aen.* 7, 172), ein *templum*, in dem die *sacrae epulae* stattfanden (*Aen.* 7, 175), gestaltet nach dem Vorbild des Jupiter-Tempels auf dem Kapitol, des religiösen Herzens des römischen Reichs. In eben dieser Szenerie, der *arcana regio* (*Thy.* 650), läßt Seneca in schneidendem Hohn Atreus, den ‚Titan des Bösen‘,⁵ agieren. Bezeichnenderweise fügt er an die ‚vergilische‘ Beschreibung einen Vergleich des Hains mit der Unterwelt an (*Thy.* 666-667), verläßt aber bald die indirekte Form und stellt in direkter Deutung fest: ‚Nacht lastet im Hain, und ängstliche Scheu vor den Unterirdischen herrscht mitten am Tag‘, *nox propria luco est, et superstio inferum / in luce media regnat* (*Thy.* 678-679). Kein Zweifel: Dieser Ort ist die Hölle – die Hölle auf Erden.

³ (1941) 1972, 479-480.

⁴ CALDER 1983; PICONE 1984; SEIDENSTICKER 1985; TARRANT 1985; LEFÈVRE 1997 (1).

⁵ KNOCH (1941) 1972, 481.

Atreus ist gottlos. Die *pietas* wertet er als ein *privatum bonum* ab (*Thy.* 217-218), das für die *reges* nicht gelte, und gibt ihr programmatisch den Laufpaß: *excede, Pietas, si modo in nostra domo / umquam fuisti* (*Thy.* 249-250). Den Laren schwant nichts Gutes bei seinem Aussinnen der Rache: *moti lares / vertere vultum* (*Thy.* 264-265). Dementsprechend lenkt er seine Gedanken: *fiat nefas / quod, di, timetis* (*Thy.* 265-266). Diese Absicht geht in Erfüllung. Bei Beginn des Opfers weinen die Götterbilder, die Vergil gelesen haben und sich vielleicht Ovids erinnern (*flevit in templis ebur, Thy.* 702).⁶ Atreus versetzt die Götter, die ihm mit den Vorzeichen drohen, seinerseits in Angst und Schrecken (*ultra deos / terret minantes, Thy.* 704-705). Es hat daher symbolische Bedeutung, daß der Rauch des Feuers, mit dem er die Kinder kocht, die Penaten umnebelt (*ipsos penates nube deformi obsidet, Thy.* 775). Schließlich ist er am Ziel, die Götter ‚fliehen‘ (*fugientes, Thy.* 893). Er ist selbst der höchste Gott (*o me caelitem excelsissimum, Thy.* 911). Es handelt sich um eine ‚verkehrte‘ Welt.

Atreus kommt ohne Götter aus, nicht aber der Stoiker. Vielzitiert sind die Worte aus dem 41. Brief an Lucilius: *prope est a te deus, tecum est, intus est* (*Epist.* 41, 1). Was ist in Atreus? Von Gott und dem Göttlichen findet sich nicht eine Spur. Was ihn leitet, ist *ira*, der er das Opfer der Kinder darbringt. Ihre Köpfe sind seinem gottlosen Zorn ‚geweiht‘: *capita devota impiae / [...] irae* (*Thy.* 712-713). Er bestimmt das Opfer für sich selbst ([...] *mactet sibi, Thy.* 713): “the victims will be offered to Atreus’ *ira* and Atreus himself”.⁷ Sein Götze ist der Affekt. Er stellt fest, daß er die Rache viel zu schnell an Thyestes vollziehe: *verba sunt irae data / dum propero* (*Thy.* 1056-1057).⁸ “Atreus speaks of his *ira* as something independent of himself, to which he owes a loyalty he has failed to honor.”⁹ So kühl er zu argumentieren scheint, so sehr ist er dem Affekt unterworfen. Seneca schildert diesen in der Tat so, daß er ‘independent’ von ihm ist und sich beherrschend ausbreitet: *tumultus pectora attonitus quatit / penitusque volvit; raptor et quo nescio, / sed raptor* (*Thy.* 260-262). Atreus fährt wenig später fort: *nescioquid animus maius et solito amplius / supraque fines moris humani tumet / instatque pigris manibus* (*Thy.* 267-269).

⁶ Vgl. *Georg.* 1, 480 (*maestum inlacrimat templis ebur*); *Met.* 15, 792 (*mille locis lacrimavit ebur*).

⁷ TARRANT 1985, 168.

⁸ Vgl. Medeas noch zu besprechende Einstellung: *perfruire lento scelere, ne propera, dolor* (*Med.* 1016).

⁹ TARRANT 1985, 236.

So tritt in Atreus an die Stelle der Lenkung durch den göttlichen Logos die des Affekts, die ihn statt zu einem vernunftgeleiteten Wesen zu einer Marionette werden läßt. Er folgt dem πάθος, während der Weise den göttlichen λόγος zum Führer wählt. Herrscht zwischen dem Kosmos und dem Weisen ein unauflöslicher Zusammenhang, ist bei Atreus das Umgekehrte der Fall: Der Kosmos distanziert sich von ihm. Dieses Motiv zieht sich von Anfang an durch das Stück. Am Ende ihrer Rede stellt die Furia fest: *en ipse Titan dubitat an iubeat sequi / cogatque habenis ire periturum diem* (*Thy.* 120-121). Damit ist auf den bekannten Topos angespielt, daß sich die Sonne beim Anblick der Cena Thyestea verdunkelt. Es ist die glänzende Ausdeutung eines alten Motivs in poetischer und weltanschaulicher Hinsicht. Atreus' affektbeherrschte Welt ist der Gegenpol zu der logosbeherrschten Welt des stoischen Weisen. Dieser ist ‚göttlich‘, Atreus ist sein eigener Gott.

Nicht anders ist Medea als Negation des *sapiens* gezeichnet. Eine Reihe ihrer Äußerungen gegenüber der Amme ist so formuliert, daß sie auch der *sapiens* machen könnte:¹⁰ ME. *numquam potest non esse virtuti locus* (*Med.* 161). ME. *qui nil potest sperare, desperet nihil* (*Med.* 163). NU. *rex est timendus*. ME. *rex meus fuerat pater* (*Med.* 168). NU. *non metuis arma?* ME. *sint licet terra edita* (169). NU. *morire*. ME. *cupio*. NU. *profuge*. ME. *paenituit fugae* (*Med.* 170). ME. *Fortuna opes auferre, non animum potest* (*Med.* 176). Aber es ist klar, daß die Sprecherin jeweils in zynischer Weise das Gegenteil von dem meint, was der Weise im Sinn hat. Diese Medea hat Seneca gelesen.

Dementsprechend ist Medeas Leidenschaft von der des euripideischen Prototyps grundverschieden. Während man bei diesem von ‚leidenschaftlicher Rationalität‘ sprechen muß, handelt es sich bei Senecas Heldin um eine ‚rationale Leidenschaft‘,¹¹ um den *logos del furor*.¹² Die Haltung, bei der die *ratio* im Dienst der Affekte steht, zeigt, daß Medea in paradoxer Zuspitzung als Gegenpol zum stoischen Weisen gezeichnet ist. In diesen Zusammenhang gehört der parodierende Anklang an Kleantes' Zeus-Hymnus (ἄγου δέ μ', ὦ Ζεῦ, καὶ σύ γ', ἡ Πεπρωμένη, / ὅποι ποθ' ὑμῖν εἰμὶ διατεταγμένος / ὡς ἔψομαί γ' ἄκνος); es klingt wie eine bewußte Umkehrung desselben, wenn

¹⁰ Die *sententiae* «che qui, in pochi versi, accumula Medea potrebbero in larga misura figurare degnamente in bocca a un puro eroe stoico della tempra di Catone Uticense, come Seneca lo rappresenta, per esempio, in *prov.* 2, 9-12, *const. sap.* 2 o *ep.* 24, 6-8» (MAZZOLI 1997, 101).

¹¹ Vgl. die betreffenden Kapitel bei LEFÈVRE 1997 (2), 74-78.

¹² Vgl. den Titel der Abhandlung von MAZZOLI 1997 sowie dort 101: «C'è insomma una paradossale *Medea sapiens* al servizio della paradigmatica *Medea furens*.»

Medea ausruft: *ira, qua ducis, sequor* (*Med.* 953). Zeus verkörpert den λόγος, die *ira* ist das schlimmste aller πάθη. Man darf annehmen, daß Seneca darauf rechnet, den gebildeten Zuhörern werde die Anspielung nicht entgehen. Sie mußten schließen: Hier wird die Sprecherin philosophisch als das Gegenbild des *sapiens* abgestempelt. Diese Medea hat auch Kleantes gelesen.

Medea steht Atreus nicht nach. Gleich zu Beginn ruft sie in ihrem Rache-
prolog die *manes impios* an (*Med.* 10). Wenn das auch nur eine Redensart sein sollte, dürfte die Apostrophe doch für Medea symptomatisch sein. Absyrtus und die Pelias-Töchter brachte sie, wie sie selbst sagt, *impie* um (*Med.* 134). Ganz in diesem Sinn schwant der Amme, daß sie etwas plane, das *efferum immane impium* ist (*Med.* 395). Es ist konsequent, daß sie die Götter geringschätzt, ja – wie Atreus – sich über sie erhebt. Wenn die Nutrix einwendet, es sei keine Hilfe mehr übrig, entgegnet sie: *Medea superest: hic mare et terras vides / ferrumque et ignes et deos et fulmina* (*Med.* 166-167):¹³ In der Reihe fällt *deos* auf: Medea hat auch die Götter zur Verfügung. Konsequent sagt sie: *Fortuna fortes metuit, ignavos premit* (*Med.* 159); *Fortuna semper omnis infra me stetit* (*Med.* 520). An beiden Stellen ist nicht die blinde Fortuna im Gegensatz zu dem ordnungsgemäßen Fatum gemeint, sondern allgemein die göttliche Macht. Medea erhebt sich über sie, während der *sapiens* in Übereinstimmung mit ihr lebt. *Med.* 159 dreht die alte Weisheit *fortes Fortuna adiuvat* (*Ter. Phorm.* 203), die auch für den Stoiker Geltung hat, pointiert um. *Med.* 520 wendet nicht weniger zugespitzt die Position des *sapiens* in das Gegenteil, über den es – als stoischen *rex* – heißt: *qui tuto positus loco / infra se videt omnia* (*Thy.* 365-366). Die Hybris der Worte *invadam deos / et cuncta quoniam* (*Med.* 424-425) liegt auf derselben Ebene.

Nach der Tötung des zweiten Sohns konstatiert Medea gegenüber ihrem Schmerz, mehr habe sie nicht, was sie ihm opfern könne: *plura non habui, dolor, / quae tibi litarem* (*Med.* 1019-1020). Das ist keine beiläufige, sondern eine im höchsten Maß charakteristische Äußerung aus stoischer Sicht. Ein Vergleich des Schlusses der *Medea* mit dem der *Aeneis* zeigt abermals, wie sehr Vergil bei Seneca umgewertet ist. Aeneas weiht Turnus dem von ihm erschlagenen Pallas: *Pallas te hoc vulnere, Pallas / immolat* (*Aen.* 12, 948-949). Der Akt wird damit der ‚Sphäre des Sakralen‘ zugewiesen. „Aeneas handelt also gewissermaßen nur stellvertretend, als ‚Priester‘.“¹⁴ Aeneas und Medea sprechen von einer höheren Instanz, doch weicht bei Seneca die Sphäre

¹³ Vgl. MAZZOLI 1997, 102.

¹⁴ ALBRECHT 1970, 4.

des Sakralen der des Privaten. Wenn die Kinder das Opfer sind, ist der *dolor* der Gott, der im Innern des Menschen wohnt. Eben das bedeutet die Pervertierung der stoischen Philosophie, nach der im Menschen der göttliche λόγος waltet. Ihn zeichnet vor anderen Wesen der Verkehr mit Gott durch den λόγος aus, ἡ συναναστροφή κατὰ τὸν λόγον.¹⁵ Der Weise lebt mit den Göttern auf einer Stufe: *cum dis ex pari vivit*.¹⁶ Medeas Gott ist der *dolor*. Traditionelles Denken wird in das Gegenteil verzerrt.

Im *Oedipus* befragt der Titelheld den blinden Tiresia. Dieser ist nicht in der Lage, sich zu Laius' Mörder zu äußern. Statt dessen beschreibt seine Tochter Manto die Opferszene in allen Einzelheiten. Zunächst wird vor allem auf Oedipus' Schicksal vorgedeutet, dann folgen Anspielungen auf Iocastas Ende und Oedipus' Blendung sowie schließlich auf die Zwietracht der Oedipus-Söhne und den Zug der Sieben gegen Theben. Bis dahin ist die Prophezeiung im großen und ganzen chronologisch. Erst dann kommt ab *Oed.* 366 Iocastas Inzest mit ihrem Sohn in den Blick. Vätermord, Freitod, Blendung und Bruderkampf, will Seneca wohl sagen, sind ganz ‚normale‘ Vorgänge, nicht aber, daß die Mutter von dem Sohn Kinder empfängt. Diese Tatsache wird als absoluter Gipfel der Perversionen des Oedipus-Mythos interpretiert – ganz im Gegensatz zu Sophokles. Dementsprechend fallen einprägsame schlagwortartige Formulierungen:

Oed. 366: *mutatus ordo est*
Oed. 367: *acta retro cuncta*
Oed. 371: *natura versa est*
Oed. 371: *nulla lex utero manet*
Oed. 374: *nec more solito*

Hierauf läuft die gesamte Szene zu: Das ist das Schlimmste, Widernatürlichste, Niedagewesene – ein Geschehen, dessen sich sogar die Götter schämen: *pudet deos* (*Oed.* 334). Die Natur ist ‚verkehrt‘, *versa est* (*Oed.* 371).

Für das Verständnis der langen Erzählung, die Creon von Tiresias Konsultation der Unterwelt vorträgt, ist es entscheidend zu sehen, daß Seneca ein Pendant zu Aeneas' Katabasis in der *Aeneis* erfindet: Laius muß wie Anchises aufgesucht werden, weil er als einziger die gewünschte Auskunft erteilen kann. Den Weg

¹⁵ Epikt. *Diatr.* 1, 9, 5.

¹⁶ *Epist.* 59, 14.

zu ihm zeigt – entsprechend der *longaeva Sibylla* – der *senior sacerdos*, Tiresia (*Oed.* 548). Wie bei Vergil Aeneas die Hauptperson darstellt, ist bei Seneca das ganze Geschehen auf Oedipus bezogen, der aus dramaturgischen Gründen von Creon vertreten wird. Aber Laius läßt mit seiner Anrede in der zweiten Person keinen Zweifel daran, daß Oedipus direkt angesprochen ist (*Oed.* 642-646). Die ‚vergilische‘ Konstellation der Jenseitsszene macht Seneca durch mehrere Zitate evident. Zunächst das Opfer (*Oed.* 556-557): Bei Vergil werden schwarze Rinder und ein schwarzes Schaf, bei Seneca schwarze Rinder und schwarze Schafe geschlachtet. Hierbei sind die Schwarzattribute – absichtlich? – vertauscht (*Aen.* 6, 243, 249 / *Oed.* 556). Bei Vergil heißt es *Aen.* 6, 253: *solida imponit taurorum viscera flammis*; Seneca sagt: *solidasque pecudes urit* (*Oed.* 564). Vergil läßt die ganzen Eingeweide, Seneca die ganzen Tiere brennen. In der *Aeneis* ist *primis in faucibus Orci* eine Reihe von Personifikationen anzutreffen: Luctus, Curae, Morbi, Senectus, Metus, Fames, Egestas, Letum, Labos (*Aen.* 7, 274-277). Sechs dieser Gestalten zitiert Seneca (*Oed.* 592-594, 652). Schließlich ist der Vergleich der Seelen mit Nebeln, Blättern und Vögeln (*Oed.* 598-607) an Vergils berühmtem Gleichnis (*Aen.* 6, 309-313) orientiert. Senecas Szene ist als absolutes Gegenbild zu Vergil angelegt: Hinter den äußerlichen Entsprechungen werden schneidende Kontraste sichtbar. Aeneas rettet den Vater – Oedipus ermordet den Vater. Anchises sagt dem Sohn Ruhm und Erfüllung vorher – Laius prophezeit dem Sohn Fluch und Tod. Anchises segnet den Sohn – Laius verflucht den Sohn. Dem *pious Aeneas* ist der *impius Oedipus* entgegengesetzt: Damit wird der augusteische Wertkosmos auf den Kopf gestellt.

II. Ästhetik

Die durchgängige Umkehrung der traditionellen Werte läßt Senecas ungewöhnliches artistisches Interesse an der Ausführung der verschiedenen Handlungen und Gestalten erkennen.

Der Gipfel des Zynismus ist es, wenn sich das Verhalten der senecaischen Personen nach ihrem eigenen Selbstverständnis in den Formen kultischer Akte vollzieht. Penibel ordnet Atreus das Verbrechen, seine Neffen zu schlachten: *servatur omnis ordo, ne tantum nefas / non rite fiat* (*Thy.* 689-690). Die Kinder werden wie Opfertiere mit purpurner Binde (*vitta purpurea*) geschmückt; nicht fehlen Weihrauch (*tura*), Wein (*sacer Bacchi liquor*) und Opferschrot (*salsa*

mola) (*Thy.* 686-688): Atreus hat ein geradezu ästhetisches Vergnügen, das Verbrechen nicht nur um seines Ziels, sondern mehr noch um seiner Ausführung willen zu begehen. Er sagt ja selbst, daß es ihm darauf ankomme, zu sehen, nicht daß Thyestes unglücklich sei, sondern wie er unglücklich werde: *miserum videre nolo, sed dum fit miser* (*Thy.* 907). Darin besteht der Erfolg seines Werks: *fructus hic operis mei est* (*Thy.* 906). Es ist konsequent, daß für Atreus die Form des Verbrechens vor seinem ‚Inhalt‘ Vorrang hat. Im Prinzip ist es, wie der Bote sagt, gleichgültig, welches Kind er zuerst absticht; aber er zögert, und es macht ihm Freude, die scheußliche Tat genau anzuordnen: *quem prius mactet sibi / dubitat, secunda deinde quem caede immolet. / nec interest, sed dubitat et saevum scelus / iuvat ordinare* (*Thy.* 713-716). „Das ist die Freude des Künstlers an seinem Werk. Atreus ist ein ‚ästhetischer‘ Verbrecher.“¹⁷ Es handelt sich bei ihm um “the estheticism of terror, the seeming bestowal of significance on the meaningless.”¹⁸

Aus Atreus’ ‚Künstlertum‘ folgt, daß auch Seneca in den beschriebenen Szenen in erster Linie Künstler ist, der eindeutig über den Philosophen triumphiert. Atreus’ manierierte Pedanterie ist zugleich eine solche des Dichters. Picone geht so weit, Atreus selbst als ‚poeta‘ anzusprechen, der – wie der Dichter die Muse – die *Furiarum cohors* anrufe (*Thy.* 250-254) und sich von ihr zu dem Übertreffen des Tereus-Mahls (*Thy.* 272-278) inspirieren lasse: «il passo acquista il sorprendente significato di una riflessione del poeta sulla propria prassi letteraria.»¹⁹ Wenn Atreus bei der zukünftigen Enthüllung seines Verbrechens ausruft, die Götter oder wenigstens Thyestes möchten Zuschauer sein (*Thy.* 893-895), offenbare Atreus eine «concezione <spettacolare> del suo nefas. Ideato secondo moduli essenzialmente <poetici>, esso ha bisogno di un pubblico che confermi la validità della performance. [...] il drammaturgo è sulla scena per studiare da vicino la ‚qualità‘ della sua opera.»²⁰ Selten entfernt

¹⁷ ANLIKER 1960, 59. Vgl. daselbst: Atreus betreibe die Schlachtung der Kinder als ‚Kunstwerk‘; er stelle dabei Überlegungen an, die von keinem ‚praktischen Interesse‘ seien, sondern rein der ‚stilgerechten Durchführung‘ gälten.

¹⁸ LEFÈVRE 1981/82, 35. Vgl. MANTOVANELLI 1984, 65-69.

¹⁹ 1984, 53; vgl. 56: «La <meditazione> di Atreo si configura dunque in termini di assoluta analogia rispetto all’attività creativa del poeta».

²⁰ 1984, 110. Auch POE 1969, 359 bringt den Dichter – und den Zuschauer – mit in das Spiel: “Thyestes has something to say about the enormous satisfaction which Atreus derives from his slaughter, and indirectly about the satisfaction derived by the poet from describing the slaughter or by the reader from reading the description: the play declares that it is the satisfaction of a natural human impulse to violence and ultimately to self-destruction.” Der letzte Satz zeigt, daß Poe mehr auf anthropologische als auf artistische Kategorien achtet.

sich Seneca so weit von der sachlichen Angemessenheit des Stils im Verhältnis zum Inhalt wie im *Thyestes*. Öfter als sonst gilt von den Aussagen, *quod abundant dulcibus vitiis*, mehr denn je von dem Autor, daß sein Stück erheblich verlöre, *si non omnia sua amasset*.²¹ Wie bei Ovid ist im Blick auf die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt, ja die Dominanz der Form über den Inhalt der Begriff des Manierismus angebracht.²² Seneca spielt, er verwandelt die philosophischen Sätze in geistreiche Aperçus, er zerkrümelt die Postulate der Moral zu intellektuellen Concetti.

Die durchgängige Umkehrung der Eigenschaften des stoischen *sapiens* läßt auch bei der Medea-Gestalt auf jeden Fall ein erhebliches artistisches Interesse des Dichters an der Ausführung erkennen. Das impliziert, daß Seneca seiner ungewöhnlichen Zeichnung auch positive Züge abgewinnt. Medea ist eine scharf argumentierende Intellektuelle. Aus ihr spricht ohne Zweifel der Stilist Seneca selbst. Wer – anders als der biedere Quintilian – an ihm Freude hat, muß auch sein Geschöpf Medea schätzen. Am Schluß des Prologs verkündet sie über die Form ihrer Rache (*Med.* 52-55):

paria narrentur tua
repudia thalamis: quo virum linques modo?
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:
55 quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.

Das ist keineswegs ein gewöhnlicher Standpunkt. Medea könnte sagen, es sei kein Wunder, wenn eine Ehe, die mit einem Verbrechen beginne, auch mit einem solchen schließe. Jedoch zu folgern, sie müsse mit einem Verbrechen schließen, weil sie mit einem solchen begonnen habe – *thalami* (Hochzeit) und *repudia* (Scheidung) sollten sich die Waage halten –, bedeutet eine moralische Perversion, aber auch eine geistvolle Pointe. Sie dürfte nicht nur Medea, sondern auch Seneca genießen. Wie sehr der Dichter seine Person sich auf ihren Einfall etwas einbilden läßt, geht daraus hervor, daß es *narrentur*, nicht *sint* heißt: Von dem *ingenium* Medeas soll man noch lange reden; sie ist von ihrem Nachruhm überzeugt – ebenso wie Atreus: *age, anime, fac quod nulla posteritas probet, / sed nulla taceat* (*Thy.* 192-193). Die Rechnung ist aufgegangen: Auch nach 2000 Jahren ist das der Fall.

²¹ Vgl. Quint. *Inst. or.* 10, 1, 129 und 130.

²² BURCK 1971, 38 bezeichnet den *Thyestes* als „eines der signifikantesten Zeugnisse des römischen Manierismus“.

Medea ist wie Atreus eine ‚Künstlerin‘; „echtes Künstlertum spricht aus der Genugtuung über ihr Meisterstück, den Kindermord, mit dem sie erreicht hat, was zu erreichen ihr beschieden war“²³ (*Med.* 907-910):²⁴

prolusit dolor
per ista noster: quid manus poterant rudes
audere magnum; quid puellaris furor?
910 Medea nunc sum; crevit ingenium malis.

Sie kostet ihre Untat voll aus (*Med.* 1016-1017):²⁵

perfruire lento scelere, ne propera, dolor:
meus dies est; tempore accepto utimur.

Welche Perversion! Der Affekt des *dolor* wird nicht einfach ertragen, sondern lustvoll verlängert: Das Ende des zweiten Sohns ist der Höhepunkt. Denn ein weiterer steht nicht zur Verfügung, wie Medea bedauernd feststellt: *nimum est dolori numerus angustus meo* (*Med.* 1011). Einem Künstler ist das Schaffen ein Vergnügen per se; trotzdem wünscht er einen Zuschauer. Diese beiden Aspekte gelten auch für Medea, die bei ihrer Tat *voluptas* empfindet und zudem nach dem *spectator* verlangt (*Med.* 991-994):²⁶

voluptas magna me invitam subit,
et ecce crescit. derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.

Medea „steigt aufs Dach; nicht aus Furcht, vielmehr wird das zu einer Demonstration ihrer Überlegenheit; das dämonische Weib steht nun erhöht, dem ganzen Volke sichtbar, und dieses Gesehenwerden ist ihr Lust“²⁷ (*Med.* 976-977):

²³ FRIEDRICH (1960) 1967, 51.

²⁴ MAURACH (1966) 1972, 317 hebt gut das „Bild des pervertierten Selbstgewordenseins“ hervor.

²⁵ Vgl. Atreus' schon besprochene Einstellung: *verba sunt irae data / dum propero* (*Thy.* 1056-1057).

²⁶ Vgl. PICONE 1986/87, 188.

²⁷ ANLIKER 1960, 92.

nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est
perdenda virtus; approba populo manum.

„Jasons Befehl an die Trabanten, das Haus zum Einsturz zu bringen, ignoriert sie so vollkommen, daß sie eben in diesem Moment durch den bloßen Anblick Jasons, des ‚spectator iste‘, in höchste Ekstase gerät, in der sie sich zum Äußersten anspricht.“²⁸ In diesem Zusammenhang ist auch die bedeutende Änderung gegenüber Euripides zu sehen, bei dem Medeia die Kinder tötet, ehe Iason zu ihr tritt, während sie bei Seneca den zweiten Sohn erst im Angesicht des Vaters ermordet.

«Come l’Atreo del *Thyestes*, Medea progetta il proprio *nefas* come ‘performance’ di eccezionale livello, creazione <artistica> che consenta all’autrice di realizzare lo scopo di porre in fuga la divinità.»²⁹ Medea und Atreus sind Künstlergestalten,³⁰ in denen sich bis zu einem gewissen Grad der Künstler Seneca spiegelt.

Auf dieser Ebene stellt Seneca auch in den *Troades* die Opferungen von Polyxena und Astyanax als religiöse Vorgänge dar, obschon kein Zweifel daran gelassen wird, daß es ein im höchsten Grad gottloses Geschehen ist. Der entscheidende Unterschied zwischen dem hauptsächlichen Vorbild für die Polyxena-Handlung, Euripides’ *Hekabe*, und Senecas Gestaltung ist darin zu sehen, daß bei dem ersten sogar Hekabe Verständnis für den Beschluß der Griechen aufbringt und empfindet, „daß diese nicht aus Grausamkeit, sondern aus einem Zwange heraus handelten.“³¹ Demgegenüber wird bei Seneca von Anfang an das Gottlose und Verbrecherische in ihrem Tun betont: Wie schon Priamus’ Tod ein *nefas* war (*Tro.* 44, 48), ist auch Polyxenas Darbringung eine schlimme *caedes dira* (*Tro.* 255), ein *scelus* (*Tro.* 1129). Dadurch daß Euripides die Berechtigung nicht diskutiert,³² wird sie als kultisch akzeptiert, dadurch daß Seneca sie bestreitet, wird sie als gottlos abgelehnt. Gegenüber dem

²⁸ ANLIKER 1960, 92.

²⁹ PICONE 1986/87, 187. Vgl. auch 188: Medea «manifesta una concezione <spettacolare> della propria vendetta che, ideata secondo moduli essenzialmente <poetici>, postula un pubblico che confermi la validità dell’esecuzione.» In diesem Sinn spricht G. MONACO bei Seneca von «testi <performativi>, per usare una brutta parola» (bei PICONE 1986/87, 193).

³⁰ Zu Medea vgl. MAZZOLI 1997, der ihre <nera <opera d’arte> > (103) und <creazione artistica> (104) hervorhebt.

³¹ POHLENZ 1954, I, 281.

³² POHLENZ 1954, I, 282.

griechischen Stück begegnet die Pointe, daß Polyxena Achilles als Braut zugedacht wird und die Riten streng eingehalten sind: In dem Schmuck, den thessalische, jonische oder mykenische Bräute zu tragen pflegen, soll Pyrrhus dem Vater die Gattin übergeben, *quo iugari Thessalae cultu solent / Ionidesve vel Mycenaee nurus, / Pyrrhus parenti coniugem tradat suo* (Tro. 362-364). Die Schlachtung wird *rite* vollzogen (Tro. 365). Agamemnon will es nicht dulden, daß das gräßliche Verbrechen ‚Hochzeit‘ heiße, *facinus atrox caedis ut thalamos vocent* (Tro. 289), doch vergeblich. Nach Art einer solchen geht es vor sich, *thalami more* (Tro. 1132), indem Fackeln vorweggetragen werden und Helena als Brautführerin, *pronuba*, fungiert (Tro. 1133), worin zweifellos ‚etwas Raffiniertes‘ liegt.³³ Der Mord hat seine ‚Ordnung‘: *hic ordo sacri* (Tro. 1162). Senecas Sicht ist *toto coelo* von der des Vorbilds verschieden. Während in dem griechischen Stück Neoptolemos die Opferung Polyxenas vollzieht, Priester ist (ἱερεύς, Hek. 224), vindiziert sich in der römischen Gestaltung bei der Tötung des Hector-Sohns Astyanax ausgerechnet der Ränkeschmied und Urheber des Frevels Ulixes, der *machinator fraudis* und *scelerum artifex* (Tro. 750), die Rolle des Priesters: ‚Er spricht die Worte und Gebete des weissagenden Priesters und ruft die wilden Götter zum Opfer‘, *verba fatidici et preces / concipit Ulixes vatis et saevos ciet / ad sacra superos* (Tro. 1100-1102). Es ist das Schneidende und Zynische der gottlosen Konzeption, daß in ihr gleichwohl die religiösen Formen beibehalten werden: Es ist eine ‚verkehrte‘ Welt, ein Kult ohne Gott.

III. Weltdeutung

Es ist zu fragen, ob sich das Übermaß des Ästhetischen in Senecas Tragödien in einem bloßen *l'art pour l'art* erschöpft oder letztlich eine tiefere Bedeutung zu erkennen ist. Verbreitet ist die Auffassung, daß die Stücke einen rein poetischen Charakter haben oder allenfalls eine allgemeine Deutung des Menschen aus stoischem Gesichtswinkel vermitteln. Ein Zeitbezug wird zumeist gelegnet. Wie es scheint, ist das ein entscheidendes Mißverständnis.

Der *Thyestes* fügt sich in ein politisches Koordinatensystem: Atreus ist, wie er selbst sagt, ein *tyrannus* (Thy. 177). Man könnte an ein echt senecaisches Paradoxon denken: Der *tyrannus* Atreus stehe unter der *tyrannis* der Affekte.³⁴

³³ RIBBECK 1892, 62.

³⁴ *in tyrannide [...] vivendum est in alicuius adfectus venienti servitatem* (De ira 1, 10, 2).

Doch ist das Stichwort *tyrannus* seit der um die Wende von 55 auf 56 verfaßten Schrift *De clementia*, in der Seneca den guten *rex* und den bösen *tyrannus* scheidet, in einem bestimmten Zusammenhang zu sehen. *Tyranni in voluptatem saeviunt* (*De clem.* 1, 11, 4) – diesen Satz belegt Atreus mit jeder seiner Äußerungen und Handlungen. Man wird einen politischen Unterton hören müssen. Es kommt hinzu, daß Atreus bzw. Atrides im ersten nachchristlichen Jahrhundert nahezu Synonyme für den Kaiser sind und eine *Thyestes*-Tragödie³⁵ ohne weiteres oppositionelle Gedanken bergen kann.³⁶ Bekanntlich autorisiert Caligula dadurch, daß er den Ausspruch des accianischen Atreus *oderint dum metuant*³⁷ zu seiner Devise macht,³⁸ die Gleichung Atreus = Prinzeps: Eben diese bekämpft Seneca in *De clementia* mit rationalen Argumenten. Atreus geht einen Schritt weiter,³⁹ indem er seine Untertanen zwingt, ihn nicht nur zu ertragen, sondern sogar zu loben: *maximum hoc regni bonum est, / quod facta domini cogitur populus sui / tam ferre quam laudare* (*Thy.* 205-207). Die Antwort des Satelles, die Senecas ‚richtige‘ Ansicht wiedergibt, zeigt durch ihre Formulierung, daß hier tatsächlich der *exsecrabilis versus* diskutiert wird: *quos cogit metus / laudare, eosdem reddit inimicos metus* (*Thy.* 207-208). Seneca will durch die Steigerung wohl demonstrieren, daß bei diesem Adepten des accianischen Atreus – im Gegensatz zu dem Nero der Jahre 55 / 56 – rationale Argumentation von vornherein keine Aussicht auf Erfolg hat. Es genügt nicht, Atreus als *Anti-sapiens* zu bezeichnen, er ist zugleich *Anti-rex*.⁴⁰ Folgt man der Datierung des *Thyestes* auf die Jahre 60-62⁴¹ oder 62,⁴² ist die Annahme eines Reflexes auf Neros letzte Jahre klar. Wird der (anti)philosophische Aspekt und der zeitgenössische Bezug des *Thyestes* kombiniert, ergibt sich eine brisante politische Aussage.⁴³ Nicht mehr beschränkte sich Seneca darauf, Nero in der einen oder anderen Hinsicht anzusprechen, ihn im Sinn der Schrift *De clementia* zu ‚warnen‘ – wie auch im *Hercules* –, sondern er griffe ihn umfassend an und stellte seine Herrschaft von Grund auf in Frage: Denn wenn Atreus als Mensch die absolute Negation des stoischen Weisen ist, muß er als *tyrannus* die absolute

³⁵ Vgl. Tac. *Dial.* 3, 3 über Maternus' *Thyestes*.

³⁶ Vgl. LEFÈVRE 1985 (1), 1247-1248.

³⁷ Fr. 203-204 R.³ (aus dem *Atreus*).

³⁸ Suet. *Cal.* 30, 1.

³⁹ TARRANT 1985, 121. Vgl. PICONE 1984, 45.

⁴⁰ Vgl. MANTOVANELLI 1984, 38-39.

⁴¹ TARRANT 1985, 13.

⁴² NISBET 1990, 108.

⁴³ Nach ROSE 1987, 128 kann man annehmen, daß der *Thyestes* "provides a bitterly realistic commentary on contemporary conditions".

Negation des stoischen *rex*, und das heißt übertragen: die absolute Perversion des Prinzeps sein. Seneca kommentierte nach seinem Rückzug Neros Herrschaft in einer an Eindeutigkeit und Pointiertheit nicht zu übertreffenden Weise.

Nicht anders ist die *Medea* mit einer politischen Thematik verbunden.⁴⁴ Auch in diesem Stück verzichtet Seneca nicht auf die Gestalt des Tyrannen. Creo ist Medea als solcher klar gegenübergestellt. Schon in 143 wird er als *sceptro impotens* bezeichnet, der nach Belieben handelt. Dementsprechend tritt er *tumidus imperio* auf (*Med.* 178). *tumidus* ist ein Fachausdruck für Tyrannen. So sagt Megara zu Lycus: *dominare tumidus, spiritus altos gere* (*HF* 384). Nimmt man den folgenden Vers hinzu (*sequitur superbos ultor a tergo deus*, *HF* 385), möchte man an Creos Schicksal denken: Trennte er nicht gewaltsam die Ehe zwischen Iason und Medea (*sceptro impotens / coniugia solvit*, *Med.* 143-144), kämen er und Creusa nicht zu Tod. Creo wird mit dem Terminus des (entarteten, nicht stoischen) *rex* belegt. Der schlimme Affekt der *ira* trifft auf ihn – man möchte sagen: notwendigerweise – zu: *regalis ira* (*Med.* 463), *ira regum* (*Med.* 494). In Medeas Sicht fallen bei Creo *regnare* und *iubere* zusammen (*Med.* 194); er selbst behauptet, sie müsse lernen *regium imperium pati* (*Med.* 189) und dem *rex* zu gehorchen, ob er Rechtes oder Unrechtes befehle: *aequum atque iniquum regis imperium feras* (*Med.* 195). Damit bewegt sich die Diskussion eindeutig im politischen Bereich. Ob hinter dem *tyrannus*, wenn überhaupt ein Kaiser, Claudius oder Nero zu sehen ist, hängt von der Datierung ab. Sollte Seneca den ersten im Visier haben, wäre freilich kaum an die Zeit seiner Verbannung zu denken. Aber auch eine spätere Entstehung mit einem Bezug auf Nero kommt in Betracht. Das zweite und dritte Chorlied vermitteln die allgemeine Aussage, daß der Zug der Argonauten – als erste Seefahrt – Hybris sei, für die viele Teilnehmer büßen. Auch Iason und Medea sind von diesen Ereignissen betroffen. Medea wird vom Chor ausdrücklich erwähnt (*Med.* 360-363). Worauf zielt das? Geht es (nur) darum, daß sie Iason die gerechte Strafe bringe? Es dürfte eine umfassendere Deutung anzunehmen sein. Ranke betont, daß sich Seneca mit der Problematik des Vordringens in immer entferntere Zonen auf die Gegenwart beziehe: Der Chor nehme „seine Stellung in der damals gegenwärtigen Zeit.“⁴⁵ Regenbogen führt diesen Gedanken fort und meint, daß Seneca „das Einzelgeschehen aus seiner

⁴⁴ Vgl. grundsätzlich GREWE 2001, 45-139.

⁴⁵ (1882) 1888. 55.

Vereinzelung löst und in einen großen Zusammenhang von Schicksal, Schuld und Sühne“ rücke.⁴⁶ Costa sagt in Rankes Sinn zu den in 372-374 genannten *Geographica*: “Seneca’s Corinthian chorus talks like a Roman surveying the ends of his empire.”⁴⁷ Biondi hält dem in Regenbogens Sinn wohl richtig entgegen: «noi crediamo invece che il coro stia parlando come un romano che mediti non ‘the ends’ ma ‘the end of his empire’ e, conseguentemente, della civiltà.»⁴⁸ Es herrscht gewiß eine Stimmung des Untergangs in dieser Tragödie – und sogar so etwas wie eine Lust daran.⁴⁹ Es muß Seneca „eine grimmige Wollust gewesen sein, das Bild des stoischen Weisen, das er so oft pathetisch ausgemalt hatte, [...] nicht zu modifizieren, sondern nach allen Regeln der Kunst – und diese beherrschte er wie kein anderer in seinem Jahrhundert – umzukrempeln, ja auf den Kopf zu stellen. Das war Kunst und doch nicht l’art pour l’art.“⁵⁰

Auch der *Oedipus* ist politisch zu deuten. Nach Pathmanathan ist in Iokastas Ende eine Anspielung auf Agrippinas Tod zu sehen. Seneca habe die ihr und Nero nachgesagten inzestuösen Beziehungen vor Augen. Die Tragödie sei in der Zeit nach seinem Abschied aus der Politik, also zwischen 62 und 65, entstanden: “It is possible that from his place of retirement he was emboldened to attack the emperor through the parable of this story. For Oedipus, like Nero, was guilty of a twofold violation of natural law. The consequences to Rome would be as terrible as they had been to Thebes if the monster was allowed to go on living”.⁵¹ Bishop deutet die Bezüge Iocasta / Agrippina und Oedipus / Nero ebenfalls im Sinn einer oppositionellen Aussage.⁵² Der Schluß zielt auf eine Vertreibung Neros. Es ist in der Tat schwer vorstellbar, daß die wohl von Seneca erfundene Todesart Iokastas – im Zusammenhang mit ihrer intimen Beziehung zu Oedipus – anders verstanden werden kann denn als ein gezielter Hinweis auf Agrippina. Von dem Prinzip eines bloßen l’art pour l’art ist der *Oedipus* ebenso weit entfernt wie die anderen senecaischen Stücke.

⁴⁶ (1930) 1961, 440.

⁴⁷ 1973, 107.

⁴⁸ 1984, 220.

⁴⁹ Auf die *Medea* treffen die Worte von REGENBOGEN (1930) 1961, 456 voll zu: „Dies Geschlecht ist nicht nur dem Tod und dem Leiden vertraut bis zur Ekstasik, zur Lust des Leidens und Sterbens (*Paete, non dolet!*), es kennt auch die Lust des Zufügens und Leidenmachens.“

⁵⁰ LEFÈVRE 1997 (1), 132.

⁵¹ 1967/68, 20.

⁵² 1977/78, 293-298.

Es hat tiefen Sinn, wenn Seneca in seinen Tragödien eine ‚verkehrte‘ Welt darstellt. Über das ästhetische Vergnügen hinaus, sie vorzuführen, erscheint ihm die Umgebung, besonders in politischer Hinsicht, als ‚verkehrt‘. Gerade deshalb entspringt die häufig anzutreffende Umdrehung vergilischer Motive der Einsicht, daß für sein Zeitalter eine radikale Umwertung der Werte gegenüber der augusteischen Epoche gilt. Dasselbe trifft auf Lukan, den Gegen-Vergil,⁵³ zu. Auch sein Werk spiegelt das „Auseinanderbrechen des römischen Geschichtskosmos, wie er in Vergils Epos gesehen war“.⁵⁴

⁵³ THIERFELDER (1935), 1970, 63.

⁵⁴ PFLIGERSDORFFER 1959, 350.

Literatur:

- M. v. ALBRECHT, „Zur Tragik von Vergils Turnusgestalt: Aristotelisches in der Schlusszene der Aeneis“, *Silvae*, Festschr. E. Zinn, Tübingen 1970, 1-5.
- K. ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, (*Noctes Romanae* 9), Bern – Stuttgart 1960.
- G. G. BIONDI, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
- J. D. BISHOP, „Seneca’s *Oedipus*: Opposition Literature“, *CIJ* 73 (1977/78), 289-301.
- E. BURCK, *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971.
- W. M. CALDER III, „Secreti loquimur: An Interpretation of Seneca’s Thyestes“, in: *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, ed. by A. J. BOYLE, 1983, 184-198.
- C. D. N. COSTA: *Seneca, Medea*, ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1973.
- W. H. FRIEDRICH, „Medeas Rache“, *NGA*, Phil.-hist. Kl. 4, 1960 = *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, 7-56.
- St. GREWE, *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea* (Identitäten und Alteritäten 6), Würzburg 2001.
- C. J. HERINGTON, „*Octavia praetexta*: A Survey“, *ClQu* N. S. 11 (1961), 18-30.
- U. KNOCHE, „Senecas Atreus, ein Beispiel“, *Antike* 17 (1941), 60-76 = *Senecas Tragödien* (WdF), Darmstadt 1972, 58-66, 477-489.
- E. LEFÈVRE, „A Cult without God or The Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus“, *CIJ* 77 (1981/82), 32-36.
- E. LEFÈVRE, „Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas ‚Oedipus‘“, *ANRW* II, 32/2, 1985, 1242-1262 (1).
- E. LEFÈVRE, „Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des ‚Thyestes‘“, *ANRW* II, 32/2, 1985, 1263-1283 (2).
- E. LEFÈVRE, „Senecas Atreus – die Negation des stoischen Weisen?“, *Drama* 5 (1997), 119-134 (1).
- E. LEFÈVRE, „Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*“, *Colloquium Rauricum* 5, 1997, 65-83 (2).
- E. LEFÈVRE, „La Medea di Seneca – negazione del ‘sapiente’ stoico?“, in: *Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino 11-14 novembre 1998*, Roma 2000, 395-416.
- P. MANTOVANELLI, *La metafora del Tieste. Il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*, Verona 1984.

- G. MAURACH, „Jason und Medea bei Seneca“, *A & A* 12 (1966), 125-140 = *Senecas Tragödien* (WdF), Darmstadt 1972, 292-320.
- G. MAZZOLI, „Medea in Seneca: il *logos del furor*“, in: R. UGLIONE (Hrsg.), *Atti delle giornate di studio su Medea, Torino, 23-24 ottobre 1995* (Associazione italiana di cultura classica, Delegazione di Torino), Torino 1997, 93-105.
- R. G. M. NISBET, „The Dating of Seneca’s Tragedies, with Special Reference to *Thyestes*“, *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6 (1990), 95-114.
- R. S. PATHMANATHAN, „The Parable in Seneca’s Oedipus“, *Nigeria and the Classics* 10 (1967/68), 13-20.
- G. PFLIGERSDORFFER, „Lucan als Dichter des geistigen Widerstandes“, *Hermes* 87 (1959), 344-377.
- G. PICONE, *La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo 1984.
- G. PICONE, „La *Medea* di Seneca come *fabula* dell’inversione“, *QCTC* 4/5 (1986/87), 181-193.
- J. P. POE, „An Analysis of Seneca’s *Thyestes*“, *TAPA* 100 (1969), 355-376.
- M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, I / II, Göttingen ²1954.
- L. v. RANKE, *Die Tragödien Seneca’s*, [verfaßt 1882; bislang ungedruckt.], in: Ders., *Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung*, hrsg. von A. DOVE / TH. WIEDEMANN, Leipzig 1888, 21-76.
- O. REGENBOGEN, „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas“, *Vortr. Bibl. Warburg* 7 (1930), 167-218 = *Kleine Schriften*, München 1961, 409-462.
- O. RIBBECK, *Geschichte der Römischen Dichtung*, III: *Dichtung der Kaiserherrschaft*, Stuttgart 1892.
- A. R. ROSE, „Power and Powerlessness in Seneca’s *Thyestes*“, *CLJ* 82 (1986/87), 117-128.
- B. SEIDENSTICKER, „Maius solito. Senecas *Thyestes* und die tragoedia rhetorica“, *Antike und Abendland* 31 (1985), 116-136.
- R. J. TARRANT: *Seneca, Thyestes*, ed. with Introduction and Commentary, Atlanta 1985.
- A. THIERFELDER, „Der Dichter Lucan“, *Archiv für Kulturgeschichte* 25 (1935), 1-20 = W. RUTZ (Hrsg.), *Lucan* (WdF 235), Darmstadt 1970, 50-69.