

ECKARD LEFÈVRE

Quid ratio possit?

Senecas Phaedra als stoisches Drama

ECKARD LEFÈVRE / KIEL

Quid ratio possit?

Senecas Phaedra als stoisches Drama

In der Eigenart römischen Denkens, den Wert der individuellen Leistung nach ihrem Verhältnis zum Gemeinwohl zu messen und verbindliche Deutungen des menschlichen Lebens in den Bezug zur Geschichte des römischen Volkes zu setzen, liegt es begründet, daß die repräsentative Kunstform der lateinischen Dichtung zu allen Zeiten das Epos gewesen ist. Naevius hatte die Verbindung von erzählter Geschichte und gedeutetem Mythos im *Bellum Poenicum* begründet, Ennius in den *Annalen* auf eine erste Höhe, Vergil in der *Aeneis* zur Vollendung geführt. Bis zur Wende zum zweiten nachchristlichen Jahrhundert ist das Epos in alter römischer Tradition die bevorzugte Gattung geblieben. Erst mit dem Ende der römischen Dichtung hörte auch ihr Leben auf. Wenn Seneca in der neronischen Zeit die traditionelle Form der griechischen Tragödie, die in Rom nicht eigentlich zu den bevorzugten Gattungen gehört hatte, wieder aufgenommen hat, so darf man von vornherein erwarten, daß in seiner Dichtung nicht wie im Epos das römische Volk und seine Geschichte, sondern aufgrund der traditionellen Voraussetzungen der einzelne Mensch im Mittelpunkt steht. Auch von der stoischen Moralphilosophie her, wie sie Seneca in seinen Prosaschriften vertritt, kann nur das Schicksal des einzelnen Menschen sein Interesse zur dramatischen Gestaltung geweckt haben. Obwohl die *Pharsalia* seines Neffen Lucan von stoischem Gedankengut geprägt sind, ist das Epos wegen seiner inneren Struktur dennoch nicht geeignet, die stoische Interpretation des Handelns des Einzelnen in dem Maße darzustellen wie es die Tragödie vermag. Es ist daher natürlich, daß die stoische Moralphilosophie gerade in der Tragödie die bevorzugte Dichtungsform für die Demonstration ihrer Lehre gesehen hat: τί γάρ εἰσιν ἄλλο τραγωδίαι ἢ ἀνθρώπων πάθη τεθραυμακότων τὰ ἐκτὸς διὰ μέτρον τοιοῦδ' ἐπιδεικνύμενα; (Epict. 1, 4, 26). So wurde

beispielsweise von den Stoikern der bekannte Mythos des Oedipus in ihrem Sinne umgedeutet¹).

Es ist daher nicht verwunderlich, daß Seneca nicht Tragödien in der Art der attischen Vorbilder geschrieben hat. Die Forschung hat vielmehr längst erkannt, daß der Philosoph mit seinem umfangreichen Werk nicht von dem Tragödiendichter zu trennen ist. Aufgrund von Parallelen läßt sich nachweisen, daß Seneca seine Tragödien als exempla verstanden wissen wollte²). So wie der stoische Philosoph, hierin einer alten römischen Gepflogenheit folgend, immer wieder auf Leitbilder zu weisen pflegt, gibt Seneca in seinen Dramen sowohl positive wie — vor allem — negative Beispiele menschlichen Verhaltens. Er bedient sich dabei vorgeprägter Formen, deren äußere Gegebenheiten Allgemeingut geworden sind und daher nur in der gewünschten Richtung umgedeutet zu werden brauchen: *multum interest utrum ad consumptam materiam an ad subactam accedas: crescit in dies, et inventuris inventa non obstant. praeterea condicio optima est ultimi: parata verba invenit, quae aliter instructa novam faciem habent. nec illis manus inicit tamquam alienis; sunt enim publica* (ep. 79,6). Dementsprechend hat Seneca die konventionellen Sujets mit einem neuen, d. h. gemäß seiner Weltanschauung stoischen Gehalt gefüllt³). Angesichts des stark lehrhaften Charakters des erhaltenen Prosawerks ist es unangemessen, die Tragödien als Ausdruck bloßer Freude an poetischem Schaffen oder, wenn man will, kunstvoller Rhetorik zu verstehen. Sie sind, wie es scheint, weder für die Aufführung bestimmt gewesen⁴) noch aufgrund ihrer inneren Struktur in erster Linie nach den herkömmlichen Regeln der Tragödieninterpretation wie Einheit und Folgerichtigkeit von

¹) Vgl. W. Schetter, *Altspr. Unterr.* 11, 1 (1968) 24 mit Anm. 10.

²) Vgl. F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph*, *NJbb. N. F.* 3 (1940) 18ff. Grundlegend vor allem die Einleitung von U. Knoche, *Senecas Atrous. Ein Beispiel*, *Antike* 17 (1941) 60ff.

³) Prinzipiell betont von K. v. Fritz, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie* (*Stud. Gen.* 8 [1955] 195ff. 229ff.) 204ff. (= *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 23ff.).

⁴) Auf Grund der eigenartigen Struktur der Stücke kann das als wahrscheinlich, aber nicht sicher gelten — wenn auch O. Zwierlein jüngst beachtliche Argumente dafür geltend gemacht hat: *Die Rezitationsdramen Senecas*, *Beitr. Kl. Phil.* 20 (1966); (vgl. dazu ausführlich *Gnomon* 40 [1968] 782ff.). Für das Verständnis der Dramen ist die Frage der Aufführbarkeit nur von sekundärer Bedeutung.

Komposition, Handlung oder Charakter zu verstehen. In ihrem Wesen sind diese Dramen zutiefst römisch: sie wollen belehren, erziehen. So wie die römische Geschichtsschreibung von ihren ersten Anfängen her über Sallust und Livius bis zu Tacitus einen moralischen, d. h. lehrhaften Grundzug⁵⁾ gehabt hat, sind Senecas Tragödien vom römischen Exempla-Denken bestimmt, wozu sich ihr primär philosophischer Charakter vorzüglich eignet: *virtus non contingit animo nisi instituto et edocto et ad summum adsidua exercitatione perducto* (ep. 90,46).

Was das Verständnis dieser Dramen noch immer erschwert, ist das unangemessene Bestreben, sie mit den Kategorien der attischen Tragödien zu messen — ein Verfahren, das sie notwendig zu sekundären Gebilden stempelt. Es ist daher nicht nur erlaubt, sondern unerläßlich, bei der Betrachtung der senecaischen Tragödien die Frage der ‚Weltanschauung‘, der Weltdeutung des Philosophen, in den Mittelpunkt zu rücken. Bei jedem Stück ist zu berücksichtigen, daß es sich um eine oft gestaltete Materie handelt, um *parata verba*, denen der späte Nachgestalter jeweils eine *nova facies* zu geben bemüht ist: Es ist nicht leicht, A. W. Schlegels hartes Urteil, daß in Senecas Tragödien „jeder tragische Gemeinplatz . . . bis auf den letzten Atemzug abgehetzt“ werde⁶⁾, beiseitezuschieben. Die vornehmste Aufgabe der Seneca-Erklärung kann daher nur sein, diese *nova facies* der altvertrauten Gestalten herauszustellen, d. h. in jedem Falle die Ansatzpunkte der stoischen Interpretation aufzuspüren. Denn bei vielen seiner Bühnenpersonen läßt sich noch die Stelle in der traditionellen Konzeption eruieren, die Seneca zum Ausgangspunkt für seine stoische Deutung erwählt hat. Diese ganz schlichte Fragestellung ist die Basis des Seneca-Verständnisses, doch wird sie gerade wegen ihrer Schlichtheit immer wieder zugunsten unangemessener komplizierterer Betrachtungsweisen übersehen.

Das unzulängliche Verständnis, das man Senecas Tragödien entgegenbringt, zeigt sich am deutlichsten an der Erklärung der Phaedra, eines Stücks, das so häufig wie kein anderes kommen-

⁵⁾ Diese Tendenz der römischen Geschichtsschreibung ist oft betont worden. Vgl. U. Knoche, NJbb. N. F. 2 (1939) 193ff. 289ff., H. Drexler, Gymnasium 61 (1954) 168ff., R. Meister, Altertum 10 (1964) 13ff. Zu Sallust vgl. A. D. Leeman, Mnemosyne 7 (1954) 323ff. 8 (1955) 38ff. Zu Livius P. G. Walsh, AJPh. 76 (1955) 369ff. Zu Tacitus Drexler a. O.

⁶⁾ Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 15. Vorl.

tiert⁷⁾ und — gerade in jüngster Zeit — behandelt⁸⁾ worden ist. Dabei stand vor allem die seit Valckenaer immer wieder diskutierte Frage nach dem Vorbild im Mittelpunkt. Nach den Untersuchungen von W. H. Friedrich⁹⁾ und C. Zintzen¹⁰⁾ wird man den verlorenen Ἴππόλυτος Καλυπτόμενος des Euripides als Senecas vornehmliche Quelle ansehen müssen¹¹⁾. Es ist bezeichnend, daß die — teilweise scharfsinnig geführte — Diskussion sich fast ausschließlich auf das Quellenproblem und die damit verbundene Strukturanalyse des lateinischen Stücks konzentriert und die Frage nach dem für Seneca Charakteristischen, soweit es sich im Gedanklichen und in der Deutung ausdrückt, weitgehend ignoriert hat. Es sei deshalb gestattet, im folgenden die einfache Frage nach der von Seneca angestrebten *nova facies* zu stellen und die Ergebnisse der Quellenanalyse nur dort zu Rate zu ziehen, wo sie der Deutung des Weltbilds förderlich sind.

1.

Die stoische Interpretation der mit dem Phaedra-Stoff verbundenen Personen läßt sich gut bei der Gestalt erkennen, die den beiden euripideischen Dramen, dem verlorenen Ἴππόλυτος Καλυπτόμενος und dem erhaltenen Ἴππόλυτος Στεφανηφόρος, im Gegensatz zur Φαίδρα des Sophokles den Titel gegeben hat: bei Hippolytus, an dessen Schönheit sich Phaedras Leidenschaft entzündet und dessen Haltung ihren Konflikt verschärft. Wenn man den Phaedra-Stoff unvoreingenommen betrachtet, würde man zur Gestaltung eines tragischen Geschicks des Hippolytus erwarten, daß Phaedra ihm einen Antrag machte bzw. sich beide zueinander aufgrund gleicher Neigung hingezogen fühlten. Hippo-

⁷⁾ K. Kunst, Wien 1924; R. Giomini, Roma 1955; P. Grimal, Paris 1965.

⁸⁾ R. Giomini, Saggio sulla Fedra di Seneca, Roma 1955; H. Lloyd-Jones, JHS 85 (1965) 164 und Gnomon 38 (1966) 14f.; G. Runchina, Sulla Phaedra di Seneca, Riv. di Cult. cl. e med. 8 (1966) 12ff.; Verf., Gnomon 38 (1966) 689ff.; K. Heldmann, Senecas Phaedra und ihre griechischen Vorbilder, Hermes 96 (1968) 88ff.; H. Vretska, Zwei Interpretationsprobleme in Senecas Phaedra, WSt. 81 (1968) 153ff.

⁹⁾ Euripides und Diphilos, Zetemata 5 (1953) 110ff.

¹⁰⁾ Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra, Beitr. Kl. Phil. I, 1960.

¹¹⁾ Vgl. jedoch E. Paratore, Dioniso N. S. 15 (1952) 199ff. und Studi in onore di G. Funaioli, Roma 1955, 339ff. sowie P. Grimal, L'Originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre, REL 41 (1963) 297ff.

lytus würde vor allem aus Achtung vor seinem Vater und in Respektierung des Verwandtschaftsverhältnisses eine Liebe zu überwinden haben, gegen die nach natürlichen Gesetzen nichts spräche. Wenn er die Entscheidung zugunsten des honestum dann durch die Verleumdung Phaedras bzw. der Amme mit dem Leben bezahlte, würde er zweifellos ein tragisches Geschick herkömmlicher Prägung erfüllen. Es ist jedoch nicht zu entscheiden, ob Euripides im ersten HIPPOLYTOS, dessen hemmungslose¹²⁾ Phaidra einen derartigen Gegenspieler vertragen könnte, eine solche Konzeption durchgeführt hat, wie Barrett vermutet, der bemerkt, daß Hippolytos' "downfall will have seemed wholly unmerited"¹³⁾. Gewisse Rückschlüsse aus der Struktur des senecaischen Stücks gestatten die Vermutung, daß sich Hippolytos auch im Καλυπτόμενος durch eine zu enge Bindung an Artemis zuungunsten Aphrodites auszeichnet hat¹⁴⁾. Jedenfalls spricht das von Stobaios und Plutarch aus dem ersten Hippolytos überlieferte Fragment, wer Kypris zu sehr fliehe, kranke gleicherweise wie jener, der ihr zu sehr nachgehe, dafür, daß Hippolytos nicht ganz im Rechte gewesen ist (frg. 428 N²⁾ ¹⁵⁾:

οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν
νοσοῦσ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις¹⁶⁾.

Hingegen gilt es zu sehen, daß Hippolytos im Στεφανηφόρος durch "a flaw" seines Charakters¹⁷⁾ zu Fall kommt. Es ist durch die Umwandlung der hemmungslosen Phaidra des Καλυπτόμενος in die maßvollere Königin des Στεφανηφόρος bedingt, daß Hippolytos in der zweiten Fassung in der Richtung eines Frauenfeinds gezeichnet ist, damit die Zurückweisung Phaidras als Frevel erscheinen und diese somit bis zu einem gewissen Grade entschuldigt werden kann. Deshalb beklagt sich Aphrodite zu Beginn des Stücks über die Haltung des Hippolytos: er werde dafür büßen und Phaidra mit in das Verderben reißen (47 ff.):

¹²⁾ Darauf weist schon der Titel des Stücks. Vgl. W. Schmid, Gesch. griech. Lit., I, 3, 378ff.

¹³⁾ Euripides, Hippolytos, ed. by W. S. Barrett, Oxford 1964, 15.

¹⁴⁾ Friedrich (Anm. 9) 126.

¹⁵⁾ Zum Potiphar-Motiv vgl. Schmid (Anm. 12) 376 Anm. 7.

¹⁶⁾ Vgl. Barrett (Anm. 13) 19.

¹⁷⁾ Barrett (Anm. 13) 15.

ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται
 Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν
 τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ
 δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν.

Man sieht leicht, daß die Frauenfeindlichkeit des Hippolytos dramaturgisches Erfordernis, nicht aber charakterliche Voraussetzung zur Ermöglichung der Handlung an sich ist: nicht weil Hippolytos Frauenfeind ist, gelangt Phaidra nicht zum Ziel, sondern weil Phaidra entlastet werden soll, muß Hippolytos Frauenfeind sein. Denn wollte Aphrodite für Hippolytos' Abneigung gegen Frauen ein Exempel statuieren, würde sie ihn schwerlich in eine verbotene Liebe treiben. Wenn man von dem Götterprolog absieht, der in erster Linie die Funktion hat, die Phaidra des Στεφανηφόρος gegenüber der ersten Fassung in einem günstigeren Lichte erscheinen zu lassen, so bricht die Abneigung des Hippolytos vor allem als Reaktion auf Phaidras — von der Amme offenbartes — unerlaubtes Begehren hervor — so wie es der Stoff an sich erheischt und es weitgehend auch für den Καλυπτόμενος angenommen werden darf. Zwar reagiert Hippolytos zunächst auf die Vermittlung der Amme mit einer allgemeinen Kritik an den Frauen 616ff., aber die Begründung zeigt, daß der aktuelle Anlaß die Voraussetzung ist: ὡς καὶ σὺ . . . ἤλθεσ (651f.). Die beiden Komponenten seiner Rede sind „die Schmähung des Selbstgerechten“ und „das Entsetzen des Reinen“¹⁸⁾.

Was für Euripides nur eine dramaturgische Notwendigkeit war, ist für den Stoiker Seneca der Ausgangspunkt der Interpretation der Hippolytus-Gestalt. Eine kleine dramaturgische Änderung ermöglicht die neue Deutung. Bei Seneca offenbart Hippolytus nämlich seine Abneigung gegen das weibliche Geschlecht aus freien Stücken, also unabhängig von Phaedras Begehren, in der langen Unterredung mit der Amme, noch bevor diese von den Wünschen ihrer Herrin sprechen kann. Sie fordert ihn lediglich zum Lebensgenuß auf und nennt unter anderen Freuden auch die der Liebe: ihre Rede 435ff. bleibt ganz allgemein. Da überdies die Götterhandlung unterdrückt ist und Phaedra nicht entlastet zu werden braucht, wird es deutlich, daß Seneca hier im Gegensatz zu Euripides eine menschliche Grundhaltung demonstrieren wollte. Hippolytus brauchte Phaedras Antrag nur aus Gründen der

¹⁸⁾ A. Lesky, Die griechische Tragödie, Stuttgart 1968, 195.

verwandtschaftlichen Bindung abzulehnen, um ein tragisches Geschick zu erfüllen. Aber darauf kam es Seneca nicht an, dem als Stoiker ein unverdient leidender Mensch nur interessant war, wenn er ihn in der Erduldung und endlichen Überwindung des Leidens vorführen konnte, wie es bei Cassandra und Hecuba sowie beim Hercules des Oetaeus-Dichters der Fall ist. Dazu bot der von der Tradition vorgegebene plötzliche Tod des Hippolytus keine Gelegenheit, sodaß an ihm nur die Affektlehre demonstriert werden konnte. Es ist eine schwierige Lage, in die die stoische Interpretation den Jüngling brachte. Das Nachgeben gegenüber der Liebe wäre ein verdammenswerter Affekt gewesen. Da er sich aber eines unerlaubten Affekts schuldig machen sollte, mußte seine Ablehnung des speziellen Affekts auf einem allgemeinen Affekt beruhen — was umso schlimmer war. Man könnte prinzipiell einen Gedanken aus dem Thyest vergleichen: Wenn einer Krieg führt, ist das schlimm; wenn aber einer Furcht vor dem Kriege hat, dann ist es umso schlimmer — *peior est bello timor ipse belli* (572). Und wenn einer der Liebe verfällt, ist das schlimm; wenn er aber Furcht (oder Abneigung) vor der Liebe empfindet, dann ist es umso schlimmer. Daher begründet Seneca Hippolytus' Haltung nicht als Ergebnis objektiver Überlegungen, sondern als Folge einer affektiven Grundeinstellung: sobald die Rede auf das weibliche Geschlecht kommt, bricht Hippolytus, ohne die geringste Veranlassung, in eine erregte Verwünschung desselben aus. Indem er ein berühmtes Vergilwort¹⁹⁾ pointiert umwertet, gipfelt sein Ausbruch nach dem Einwand der Amme, daß man nicht unerlaubt verallgemeinern dürfe, in dem Bekenntnis, daß er vor allen Frauen Abscheu empfinde (559ff.):

Hipp. *sed dux malorum femina. haec scelerum artifex
obsedit animos; huius incestae²⁰⁾ stupris
fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt
et versa ab imo regna tot populos premunt.
sileantur aliae: sola coniunx Aegei
Medea reddet feminas dirum genus.*

¹⁹⁾ *dux femina facti* (Aen. I, 364).

²⁰⁾ Trotz der Parallele Pl. Cure. 190 ist das von Grimal wieder verteidigte Neutrum *incesti* des Etruscus kaum zu halten. Herrmanns Konjekturen *infestis* ist unnötig, da die Lesart *incestae* der interpolierten Hss. gut verständlich ist.

Nut. *cur omnium fit culpa paucarum scelus?*
 Hipp. *detestor omnes, horreo, fugio, execror.*
sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit.

Es handelt sich selbstverständlich kaum um *ratio*, sondern um *dirus furor*. Und dieser Wahn äußert sich in Haß. Und dieser Haß ist etwas, was seinem Träger bewußt gefällt. Nicht ein augenblicklicher, durch ein bestimmtes Ereignis ausgelöster Affekt leitet also Hippolytus, sondern eine als Affekt gekennzeichnete bewußte Grundeinstellung. Seneca steigert diese Haltung noch dadurch, daß er die Lust am Affekt hinzutreten läßt, die nach stoischer Lehre im höchsten Maße verwerflich ist (ep. 92,6); denn nicht einmal, wenn die Vernunft zum Handeln rät, darf die Lust an demselben hinzutreten²¹). Deutlicher konnte der Stoiker seine Interpretation der traditionellen Gestalt nicht durchführen. Herrmanns Auffassung des senecaischen Hippolytus ist daher verfehlt, wenn er meint, dieser sei „présenté comme un héros sans tache dont la misogynie même semble approuvée par l’auteur . . . Il ne fait . . . aucune faute qui puisse le faire haïr de Vénus“²²). Das trifft eher für den euripideischen Στεφανηφόρος als für Senecas Gestaltung zu.

Obschon der Agon zwischen Hippolytus und der Amme ein Beispiel dafür ist, daß „die Versenkung in die Seele seiner Personen . . . den Tragiker unwillkürlich über die philosophische Theorie“ hinausführt²³), stehen zwei Bemerkungen der Amme in deutlichem Zusammenhange mit der dargelegten Ausdeutung der Hippolytus-Gestalt. Im Hinblick auf die Haltung ihres Gesprächspartners sagt sie 439, er bezwinge sich selbst wie sein eigener Feind: *quod te ipse poenis gravibus infestus domas*. Später meint sie, es sei nicht Schuld der *fata*, sondern eigene, daß der Mensch zugrunde gehe (477f.): *sed fata credas desse, sic atram Styga / iam petimus ultro*. Diese an den Titelgestalten anderer senecaischer Dramen wie Hercules, Agamemnon oder Medea explizierte These, daß sich der Mensch als sein eigener Feind zugrunde richte²⁴),

²¹) Vgl. u. S. 155.

²²) Le Théâtre de Sénèque, Paris 1924, 441 mit Anm. 1. Prinzipiell richtig Giomini (Anm. 8) 61.

²³) M. Pohlenz, Die Stoa, Göttingen ³1964, I, 326.

²⁴) Vgl. Hermes 94 (1966) 487 ff.

klingt hier zu bedeutungsvoll an, als daß sie nur aus dem Augenblick heraus gesprochen sein könnte. Gerade diese Selbstvernichtung unterscheidet den römischen Hippolytus von seinem griechischen Vorbild. Ist schon die Reserviertheit des euripideischen Hippolytos, wie dargelegt, vor allem ein dramaturgisches Erfordernis, so ist überdies für den Griechen die Bindung eines Jünglings an Artemis, wie die vielen Gestalten des Mythos zeigen, verständlicher als für den Römer der neronischen Epoche. Es ist ein feiner Zug des erhaltenen Hippolytos-Dramas, daß die Haltung des Jünglings nicht negativ als prinzipielle Abneigung gegen das weibliche Geschlecht verstanden wird, sondern positiv als Bindung an "Αρτεμις παρθένος, die notwendig mit dem Anspruch Aphrodites in Konflikt kommen muß. Zur Demonstration der Gleichberechtigung dieser Welten hat Euripides im *Στεφανηφόρος* beide Göttinnen auftreten lassen. Dementsprechend nennt Artemis ihre Rivalin die größte Feindin der *παρθένης ἡδονῆ* (1302), während sie ausdrücklich den sie verehrenden Hippolytos als *ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν* preist (1333). Die Gleichrangigkeit beider Welten wird vollends deutlich durch Artemis' Rechtfertigung gegenüber Theseus, daß sie Hippolytos nicht habe beistehen können: ihn habe Kypris vernichten wollen, und es sei *νόμος* unter den Göttern, einander nicht in den Plänen zu stören. Daher habe sie aus Scheu vor Zeus den ihr liebsten Sterblichen nicht vor dem Tode erretten können (1327 ff.). Die Gleichrangigkeit der beiden Welten hat der Stoiker Seneca schon dadurch zu der schuldhaften Dominanz einer derselben umgedeutet, daß er die Götter aus dem Stück verbannt und damit auch das Wirken der Artemis als positiver Weltmacht eingeschränkt, ja abgelehnt hat. Römisches Empfinden und stoische Interpretation sind für die Gestaltung des seneca'schen Hippolytus gleichermaßen verantwortlich.

Noch eine andere Reaktion reißt Hippolytus ins Verderben. Nach Phaedras Geständnis ihrer heimlichen Liebe reagiert er ohne jeglichen Versuch, menschliches Fehlen zu verstehen oder gar, wie es Aufgabe des stoisch Gebildeten wäre, zu heilen. Vielmehr ergeht er sich in heftigsten Verwünschungen und stürzt in dem Wahn, das Dasein des Jägers sei das wahre Leben, in seine geliebten Jagdgründe. Der Hippolytos des *Στεφανηφόρος* fällt, weil er durch seinen Eid, über Phaidras Liebe zu schweigen, gebunden ist. Er geht, wie ihm Artemis ausdrücklich bestätigt, durch seine

edle Art, τὸ εὐγενές (1390), zugrunde: auf diesen Konflikt kommt es Euripides an, durch ihn spricht er Hippolytos von jeglicher ‚Schuld‘ frei²⁵). Dagegen hätte Senecas Jüngling, wenn schon nicht Phaedra, so doch Theseus gegenüber die Lage klären können, wie der Stoiker fordert: klären müssen. Denn wer nach stoischer Lehre richtig lebt, versucht, den anderen Menschen zu verstehen und ihm zu helfen, er ist *in commune auxilium natus ac bonum publicum, ex quo dabit cuique partem*²⁶). Aber stattdessen ergreift den Jüngling der alte *furor*, der sich in einem Übermaß des Zorns, der *ira*, äußert. So wie U. Knoche bei Atreus den „Affekt der Zornmütigkeit“ herausgestellt²⁷) oder G. Maurach die Medea „eine Tragödie des Zorns“ genannt hat²⁸), sind *ira*²⁹) und *furor* ebenfalls Anlaß zum Fall des Hippolytus. Als ein anderes Beispiel der tragischen Bühne nennt Seneca den rasenden Aias: *Aiacem in mortem egit furor, in furorem ira* (de ira 2, 36, 5).

2.

Die im Charakter des senecaischen Hippolytus ausgedeuteten Komponenten stoischer Interpretation kehren bei dem später auftretenden Theseus prinzipiell wieder. Auch hier gestattet ein Blick auf den Στεφανηφόρος die Erkenntnis, daß die von Seneca herausgestellten Züge seines Charakters schon in der euripideischen Darstellung angelegt sind.

In diesem Zusammenhange ist zunächst der Doppelvorwurf zu beachten, den Phaedra in ihrer letzten Rede Theseus macht: *pervertis domum / amore semper coniugum aut odio nocens* (1166f.). *amor* bzw. *odium coniugum* werden hier als Theseus' entscheidende Verfehlungen verstanden. Die allzu starke Liebe zu Phaedra, will Seneca sagen³⁰), hat Theseus blind gemacht, so daß er seinen eigenen Sohn ins Verderben stürzte. Der — noch zu betrachten-

²⁵) Friedrich (Anm. 9) 147.

²⁶) De clem. 2, 6, 3. Vgl. weiterhin ebendort und Pohlenz (Anm. 23) I, 310.

²⁷) S. 69 (Anm. 2).

²⁸) Iason und Medea bei Seneca, Antike u. Abendl. 12 (1966) 125ff. (Zitat S. 126).

²⁹) Zur Bedeutung des ira-Motivs in Senecas Tragödien vgl. Th. Birt, NJbb. 27 (1911) 348f.

³⁰) Vgl. Grimal (Anm. 7) z. St.: „c'est par amour pour Phèdre qu'il a banni Hippolyte, mais par haine qu'il a tué Antiopé.“

den — *ira* wird somit überraschend ein Motiv an die Seite gestellt, das bei dem Stoiker gleicherweise einer negativen Interpretation entstammt. Wichtiger ist der zweite Teil des Vorwurfs: die Tötung Antiope, der Mutter des Hippolytus. Die Amme deutet diese Tat angesichts der *castitas coniugis* schuldhaft: *immitis etiam coniugi castae fuit: | experta saevam est barbara Antiope manum* (226f.). Wenn sich Theseus 926ff. ihrer rühmt³¹), so ist das zweifellos eine Folge seiner ungehemmten *ira* beim Fluche über Hippolytus. Dem *odium* in Phaedras Rede 1167 entspricht in ihrer ersten Klage 91ff. der Vorwurf der mangelnden *fides* des Theseus:

*profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem.
fortis per altis invii retro lacus
vadit tenebras miles audacis proci,
95 solio ut revulsam regis inferni abstrahat.
pergit, furoris socius. haud illum timor
pudorque tenuit; stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.*

Mit den Worten *praestat quam solet fidem* spielt Phaedra, wie Zintzen und Grimal z. St. zu Recht anmerken, darauf an, daß Theseus schon Ariadne verlassen habe³²). Es ist daher wahrscheinlich, daß Phaedra in dem oben betrachteten Vers 1167 *semper coniugum . . . odio* neben Antiope auch Ariadne mitverstet. Andererseits bezieht sie sich 91f. selbst mit ein, so daß ihm insgesamt Verfehlungen gegen Ariadne, Antiope und Phaedra zur Last gelegt werden³³). Die Schuld gegenüber Ariadne und Antiope gibt Theseus *expressis verbis* 1211 zu: *sidera et manes et undas scelere complevi meo*³⁴).

Hinzutritt als weiterer Vorwurf in dieser Richtung Phaedras Motivierung der Hadesfahrt des Theseus 96ff.: er sei *furoris* (sc.

³¹) *iam iam superno numini grates ago, | quod icta nostra cecidit Antiope manu . . .*

³²) Vgl. auch Ov. her. 4, 116.

³³) Th. Farnabius (Senecae Tragoediae, Amstelodami 1676) nennt noch Helena und Meliboea (nach ihm auch Giomini z. St.).

³⁴) Der Vers ist verschieden gedeutet worden. Vgl. Giomini z. St.: „ . . . al ricordo della sua Ariadne (*sidera*), della sua sposa Antiope (*manes*), del padre Egeo (*undas*).“ Kunst bezieht *manes* auf Antiope und Hippolytus, während Grimal darin eine Anspielung auf Theseus' Beteiligung am Raub der Proserpina durch Pirithous sieht (alle Anm. 7).

Pirithoi) *socius*, kenne weder *timor* noch *pudor*, wenn er *stupra* und *illicitos toros* im Acheron suche. Wenn man in der letzten Wendung auch nicht, wie Schmid und andere³⁵), eine Anspielung auf ein erotisches Verhältnis zwischen Theseus und Pirithous zu sehen braucht, sondern der Ausdruck wahrscheinlich lediglich auf Pirithous' Absicht, Proserpina zu rauben, zu beziehen ist, so läßt die Formulierung — zumal im Zusammenhange mit den vorhergehenden Worten — gleichwohl keinen Zweifel an der Tendenz der Phaedra-Rede³⁶). Und wenn Phaedras „Klagen über den ungetreuen Gatten 98 in der Bezeichnung *Hippolyti pater* gipfeln, so läßt diese schneidende Anspielung auf Antiopes Schicksal fühlbar werden, wie sehr die Vergangenheit ihres Gemahls dem neuesten Auswuchs seiner Schamlosigkeit entspricht“³⁷).

Nach Kunst haben Friedrich und Zintzen³⁸) geschlossen, daß sich Plutarchs Notiz Mor. 28 A auf den verlorenen Καλυπτόμενος beziehe: καὶ ὁ σύσκηνος αὐτοῦ (sc. Σοφοκλέους) πάλιν ὄρας ὅτι τὴν τε Φαίδραν καὶ προσεγκαλοῦσαν τῷ Θησεῖ πεποίηκεν, ὡς διὰ τὰς ἐκείνου παρανομίας ἐρασθεῖσαν τοῦ Ἴππολύτου. Wenn der Vorwurf der παρανομίαί des Theseus schon in den Καλυπτόμενος gehörte, bestätigte sich die schon mehrfach beobachtete Tendenz Senecas, bei Euripides angelegte Motive aufzunehmen und in stoischer Interpretation erheblich auszuweiten. Während das Motiv bei Euripides offenbar Phaedras Entlastung diente³⁹), hat es Seneca im Sinne eigentlicher Verfehlungen des Theseus als selbständige Komponente zugespitzt. Dieses Verfahren ist für

³⁵) S. 378 Anm. 4 (Anm. 12). Weitere Vertreter dieser Auffassung bei H. Herter, RhM. 89 (1940) 287 Anm. 25 (wo freilich Friedrich, Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Borna b. Leipzig 1933, 41 f. zu Unrecht genannt wird). Unter *stupra* (97) versteht jetzt auch Grimal (Anm. 7) z. St. „les amours avec Pirithoos“, während er *illicitos toros* auf das Verhältnis Pirithous-Proserpina bezieht.

³⁶) Ebenso repliziert Phaedra dem Argument der Amme 244, Theseus könne zurückkehren und ihre Pläne stören: Nut. *aderit maritus*. Ph. *nempe Pirithoi comes?*

³⁷) Herter (Anm. 35) 287. Vgl. auch Paratore bei Giomini (Anm. 7) z. St. und Zintzen (Anm. 10) 13: „Die Vorhaltungen Phaedras schließen wirkungsvoll mit einer der bei Seneca so beliebten Pointen: aus einem solchen *stuprum* stammt ja auch Hippolytos, er ist ein Bastard und sozusagen ein lebendes Zeugnis für die *fides* seines Vaters.“

³⁸) Kunst (Anm. 7) und Zintzen (Anm. 10) z. St., Friedrich (Anm. 35).

³⁹) Kunst (Anm. 7) z. St. und Zintzen (Anm. 10) 12.

ihn keineswegs singular. So wie sich die Vorwürfe hinsichtlich Ariadnes, Antiopes und Phaedras durch das Stück ziehen, hat Seneca auch den Eroberer Troias, Agamemnon, mit unerlaubten Beziehungen nicht nur, wie es in der Tradition angelegt war, zu Cassandra, sondern auch zu Chryseis und Hippodamia belastet (Ag. 175 ff. 184 ff.), aufgrund deren er letztlich in stoischer Interpretation zu Fall kommt⁴⁰). Der stoische Deuter findet zuweilen überraschende Wege, den traditionellen Gestalten eine *nova facies* zu verleihen.

Auch die zweite Komponente, die Seneca in der Gestalt des Theseus vertieft hat, ist mit seiner Umdeutung des Hippolytus verwandt. Bei Euripides bestätigt Artemis zwar Theseus, er habe keine vorsätzliche Untat begangen (1334f.), aber sie spricht dennoch nicht nur von einer objektiven ἀμαρτία (1334) — deren sich der tragische Held schuldig zu machen pflegt —, sondern auch von Verblendung (ἄτη, 1289) und sagt, daß Theseus sich allzu schnell zu seinem Fluche habe hinreißen lassen (1320 ff.):

σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κἄν ἐμοὶ φαίνη κακός,
 ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα
 ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῷ
 σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θᾶσσον ἢ σ' ἐχρῆν
 ἄρας ἐφῆκας παιδὶ καὶ κατέκτανες.

Diese Verfehlung des Theseus war der Punkt, an dem der stoische Interpret wiederum ansetzen konnte. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Theseus auf die Verleumdung des Hippolytus durch Phaedra mit wahren *ira*-Kaskaden reagiert und seinen Sohn dem Tode preisgibt. Bezeichnenderweise ergeht er sich in einem über fünfzig Verse langen Monolog, ohne eine Zwischenfrage an Außenstehende wie Chor oder Amme zu tun (903—958). Wie Theseus im Καλυπτόμενος, in dem Phaidra ebenfalls die Verleumdung vorbrachte, reagiert hat, wissen wir nicht. Im Στεφανηφόρος hingegen hatte er in einem langen Dialog Hippolytos selbst zur Rede gestellt, in dem dieser sich wegen seines Eides nicht glaubhaft verteidigen konnte. Zudem mußte Theseus durch den bereits vollzogenen Selbstmord Phaidras in beträchtlich höherem Maße der Anklage Glauben schenken. So bedeutet die

⁴⁰) Hermes 94 (1966) 486f.

senecaische Deutung eine ganz erhebliche Steigerung zu einer nahezu völlig ungerechtfertigten Reaktion des Theseus. Dieser erlangt denn auch von selbst, als es zu spät ist, die Einsicht (1207), daß seine *ira* ihm und seinem Sohne zum Verderben wurde. Auch hinsichtlich der Theseus-Gestalt ist dieses Stück eine ‚Tragödie des Zorns‘. Nimmt man die oben besprochenen Verfehlungen des Theseus hinzu, ergibt sich ein konsequentes Bild: „Roi, c'est-à-dire corrompu par sa toute-puissance, il est le tyran que son incapacité à se modérer entraîne dans le crime“⁴¹).

Theseus und Hippolytus sind Personen, die aufgrund ihrer Affekte — *amor*, *odium*, *ira* — weitgehend in Blindheit leben und reagieren, ohne es zu wissen. Hippolytus ist durch seinen plötzlichen Tod die Einsicht verwehrt. Theseus dagegen erhält sie, obschon zu spät: *crimen agnosco meum* (1249). Phaedra öffnet ihm die Augen: auf leeren Schein gründe sich sein Strafgericht: *vana punisti* (1194). Nun läßt sich freilich nicht übersehen, daß Theseus' Einsicht recht äußerlich bleibt und sowohl im Hinblick auf die stoische Interpretation wie auf allgemein dramaturgische Gesetze nicht befriedigend dargestellt ist. Es ist nämlich auffallend, daß Theseus auf die Enthüllung des wahren Geschehens zunächst in einer sich über vierzig Verse erstreckenden Selbstverwünschung den Tod herbeisehnt und dann auf den Einwand, der Leichnam des Hippolytus werde hereingetragen, nach kurzer Klage verstummt⁴²). Im *Καλυπτόμενος* ist, wie man erkannt hat⁴³), ein *deus ex machina* aufgetreten, der das furchtbare Geschehen in das rechte Geleise gebracht hat, im *Στεφανηφόρος* söhnen sich der noch lebende Hippolytos und Theseus aus und Artemis erklärt den Menschen die höhere Absicht der Götter. Da Seneca, wie auch sonst, die Götterhandlung eliminiert hat, könnte es rein äußerlich begründet sein, daß sein Stück wegen der

⁴¹) Grimal (Anm. 7) 17.

⁴²) Daran ändert auch nichts die Personenverteilung von A (nach der Theseus die ganze Partie 1247–1280 spricht), die jetzt von Zwierlein (Anm. 4) 180 ff. mit guten Gründen verteidigt wird. E gibt 1256–1280 dem Chor, während Leo (und nach ihm die modernen Editoren) ab 1262 wieder Theseus sprechen läßt. (Inkonsequent ist Th. Thomann, Seneca, Sämtl. Trag. I, Zürich-Stuttgart 1961, der im Text den Chor ab 1256 sprechen läßt und zu 1277 ff. bemerkt, Theseus disponiere hier über das Gefolge wie Hippolytus zu Beginn über seine Jagdbegleitung.)

⁴³) Zintzen (Anm. 10) 138 mit Anm. 9.

Unterdrückung des *deus ex machina* hinsichtlich der Gestalt des Theseus so unvermittelt schließt.

Es wäre außer dem göttlichen Eingreifen noch eine andere Lösung möglich. Phaedra fordert Theseus in ihrem letzten Satze auf, er solle von der Stiefmutter lernen, was er nach dem selbstverschuldeten Tod des Sohnes zu tun habe: *quid facere raptō debeas nato parens, | discē a noverca: condere Acherontis plagis* (1199f.). Entsprechend reagiert Theseus zunächst, wie angedeutet, in dieser Richtung. Man müßte demnach erwarten, daß er sich entweder nach Phaedras Beispiel den Tod gebe oder in einer echten Entscheidung von diesem Plane zurücktrete. Das erste verbot der vom Mythos vorgegebene Ablauf, an den sich Seneca im allgemeinen gehalten hat. Hinsichtlich der zweiten Möglichkeit bemerkt er selbst in dem schon erwähnten Brief an Lucilius, niemand finde schwer zur Natur zurück, der nicht ganz von ihr abgefallen sei; arbeiten müsse man daran; doch sei die Mühe nicht schwer, wenn man das Innere zu formen beginne, ehe sich die Schlechtigkeit verhärtete: *nemo difficulter ad naturam reducitur nisi qui ab illa defecit . . . laborandum est et, ut verum dicam, ne labor quidem magnus est, si modo, ut dixi, ante animum nostrum formare incipimus et recorigere quam indurescat pravitas eius* (ep. 50, 5).

Zweimal hat Seneca in seinen Tragödien Menschen dargestellt, die sich nach schwerer Schuld durch Selbstmord dem Leben entziehen wollen. In den Phoenissen reagiert Oedipus auf alle Einwände ablehnend, erst die Liebe seiner Tochter Antigone, die *pietas natae*, erhält ihn am Leben⁴⁴). Ebenso ist es im Hercules Furens der Titelheld, der durch die Einwände seines Vaters Amphitryo sich zur *pietas erga parentem* entschließt⁴⁵). Gerade der Vergleich mit dem euripideischen Herakles, in dem sich der Titelheld auf die Vorhaltung, man dürfe ein schuldhaftes Leben nicht fortwerfen, zu dem berühmten *ἐγκατερήσω βίοτον* (1351) versteht, zeigt, daß Seneca mit der Deutung des endlichen *vivamus* (1317) den Entschluß seines Helden aus echt römischem Empfinden

⁴⁴) Ant. *Si nulla, genitor, causa vivendi tibi est, | haec una abunde est, ut pater natos regas | graviter furentes* (288ff.). Oed. *sola tu affectus potes | mollire duros, sola pietatem in domo | docere nostra* (309ff.). Vgl. A. Paul, Untersuchungen zur Eigenart von Senecas Phoenissen (Diss. Frankfurt 1952), Bonn 1953, 50.

⁴⁵) Vgl. 1310—1319.

heraus vertieft hat. Möglicherweise spielt hier eine Erfahrung aus seinem eigenen Leben eine Rolle; denn er hat an Lucilius geschrieben: ‚Oft machte ich Anstalten, das Leben zu beenden; mich hielt nur das Alter meines so gütigen Vaters zurück. Ich bedachte dabei nicht, wie tapfer ich sterben könnte, sondern wie tapfer er meinen Verlust hinnehmen könnte. Daher schrieb ich mir vor, zu leben. Zuweilen heißt nämlich leben: mutig handeln‘: *saepe impetum cepi abrumpendae vitae: patris me indulgentissimi senectus retinuit. cogitavi enim non quam fortiter ego mori possem, sed quam ille fortiter desiderare non posset. itaque imperavi mihi ut viverem; aliquando enim et vivere fortiter facere est* (ep. 78, 2).

Wenn dagegen in dem vorliegenden Stück die Gestalt des Theseus, wenn man so sagen darf, ‚abbricht‘⁴⁶⁾, indem sie ihr Thema aus den Augen verliert, kann man hierin vielleicht ein Zeichen für die frühe Entstehungszeit der Phaedra sehen⁴⁷⁾, in der die im Hercules Furens und den Phoenissen fortgeführte Entwicklung erst angelegt ist. Denn daß Seneca einen moralisch durchschnittlichen Menschen zeigen wollte — ‚une figure sans profondeur véritable‘⁴⁸⁾ —, der nur im ersten Schrecken richtig reagiert, dann aber keine Haltung mehr erkennen läßt, ist wenig wahrscheinlich.

3.

Das Handeln von Hippolytus und Theseus wird durch ihre Affekte bestimmt. *amor*, *odium* und *ira* lassen sie in Blindheit leben, ohne daß ihnen während ihres Handelns eine Einsicht zuteil wird. Auf sie trifft das Beispiel der alten Harpaste zu, das Seneca seinem Freunde Lucilius schildert: ‚Wie du weißt, ist Harpaste, die einfältige Dienerin meiner Frau, als lästiges Erbe in meinem Hause geblieben . . . Das Augenlicht dieser Törlin begann plötzlich schlechter zu werden. Es ist unglaublich, aber wahr: sie weiß nicht, daß sie blind ist. Wiederholt bittet sie den Hofmeister, ausziehen zu dürfen, weil das Haus zu dunkel sei. Möge dir klar sein, daß das, was wir an ihr belachen, auf uns alle zutrifft . . . Warum täuschen wir uns? Unser Übel ist nicht außerhalb,

⁴⁶⁾ Von der äußeren Struktur her hat schon Zintzen (Anm. 10) 139 bemängelt, daß ‚bei Seneca . . . der Schluß des Dramas gegenüber dem Original stark zusammengedrängt‘ worden sei.

⁴⁷⁾ Vertreten von Friedrich (Anm. 9) 118.

⁴⁸⁾ Grimal (Anm. 7) 17.

sondern in uns, es sitzt in unseren Eingeweiden, und deshalb gelangen wir so schwer zur Genesung, weil wir nicht wissen, daß wir kranken': *Harpasten, uxoris meae fatuam, scis hereditarium onus in domo mea remansisse . . . haec fatua subito desiit videre. incredibilem rem tibi narro, sed veram: nescit esse se caecam; subinde paedagogum suum rogat ut migret, ait domum tenebricosam esse. hoc quod in illa ridemus omnibus nobis accidere liqueat tibi . . . quid nos decipimus? non est extrinsecus malum nostrum: intra nos est, in visceribus ipsis sedet, et ideo difficulter ad sanitatem pervenimus, quia nos aegrotare nescimus* (ep. 50, 2ff.). Das eindrucklichste Beispiel einer in der Welt des Scheins lebenden Person hat Seneca, wie noch zu zeigen sein wird, in der Gestalt des Atreus im Thyestes geschaffen. Während dieser jedoch eine Hyperbel darstellt, damit sein Handeln umso deutlicher zu erkennen und durchschauen sei, sind Hippolytus und Theseus nicht insgesamt verdammenswert. Herrmanns Urteil über diesen gilt auch für jenen: „On voit que c'est un caractère complexe où les bons et les mauvais sentiments se mêlent curieusement“ (408). In den entscheidenden Verhaltensweisen, die das Drama repräsentiert, muß sie jedoch der Stoiker verdammen.

Bei Hippolytus und Theseus versagt die *ratio* ihren Dienst. Die Herrschaft derselben ist aber Voraussetzung für das richtige Leben, für die *vita beata*, nur sie entscheidet über die Tugend, über das Ehrenhafte, über das Gute und Böse: *illa quemadmodum de beata vita, quemadmodum de virtute, de honesto, sic et de bono maloque constituit* (ep. 124,4). Nur von ihr ist das wahre Gute abhängig: *nisi ubi rationi locus est, bonum non est* (ib. 13). Für den Stoiker stellt sich immer wieder die Grundfrage nach dem Verhältnis von λόγος und πάθη, *ratio* und *adfectus*.

Gegen die in Unwissenheit handelnden und fehlenden Gestalten des Hippolytus und Theseus setzt sich die von Anfang an wissende Phaedra ab. Ihre Haltung könnte ein dictum der Amme charakterisieren: Das erste sei, ehrenhaft zu handeln und nicht vom rechten Wege abzukommen; wenn das nicht möglich sei, stelle den nächsten Grad der Ehrenhaftigkeit dar, das Maß in der Sünde zu kennen: *honesta primum est velle nec labi via, | pudor est secundus nosse peccandi modum* (140f.). Phaedra vermag nicht ihrer Leidenschaft zu widerstehen, aber sie kennt deren Ausmaß genau. So betont sie, die Amme sei mit ihren Vorhaltungen im Recht, aber die Leidenschaft zwingt sie, dem Schlechteren zu folgen: sie stürze wissentlich in den Abgrund: *furor cogit sequi |*

peiora. vadit animus in praeceptis sciens (178f.). Damit zitiert sie fast wörtlich die bekannte Maxime der ovidischen Medea, die auch das Bessere sieht und billigt, aber dem Schlechteren folgt: *video meliora proboque, / deteriora sequor* (met. 7,20f.). Mit dem Bezug auf Ovid stellt sich Seneca zugleich in die Tradition der euripideischen ὀργή-Dramen, in denen das Verhältnis von Wissen und irrationalem Antrieb eine wesentliche Rolle spielt. So betont Medea, sie wisse sehr wohl, welche κακά zu tun sie im Begriffe sei, aber die Leidenschaft sei Herr über ihre Pläne (1078f.)⁴⁹:

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

Ebenso weiß die Phaidra des Στεφανηφόρος, daß nicht falsche Einsicht am Handeln der Menschen schuld sei, sondern Trägheit und Nachgeben gegenüber der ἡδονή (377ff.):

καὶ μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν
πράσσειν κακίον'. ἔστι γὰρ τό γ' εὖ φρονεῖν
πολλοῖσιν. ἀλλὰ τῆδ' ἀθρητέον τόδε.
380 τὰ χρηστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο,
οἱ δ' ἡδονὴν προθέεντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ
ἄλλην τιν'. εἰσὶ δ' ἡδοναὶ πολλαὶ βίου,
μακρὰί τε λέσχαι καὶ σχολή, τερπνὸν κακόν.
385 αἰδώς τε· δισσαὶ δ' εἰσίν, ἡ μὲν οὐ κακῆ,
ἡ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ἦν σαφῆς,
οὐκ ἂν δὴ ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα.

Wieder ist der Ansatzpunkt in der Tradition zu fassen, von dem Seneca ausgegangen ist. Vor allem aber läßt sich deutlich erkennen, daß er die Reflexion der euripideischen Phaidra aus der Sicht seiner stoischen Interpretation entscheidend weitergebildet hat. Denn während bei Euripides „dieses Raisonnement . . . nur in lockerer Beziehung zu dem, was der Phaidra wirklich widerfahren ist“, steht, „ja die Verse 373 bis 390 . . . für die Handlung und für den eigentlichen Sinn der Rede Phaidras getrost fehlen“ könnten⁵⁰), handelt es sich bei Seneca um den Grundsatz, aus dem heraus die ganze Gestalt der Phaedra entwickelt ist. Und während

⁴⁹ Zur Deutung dieser umstrittenen Verse vgl. H. Diller, *Hermes* 94 (1966) 267ff.

⁵⁰ B. Snell, *Philologus* 97 (1948) 127.

die euripideische Phaidra eine „längere Erörterung, welche verschiedenen ἡδοναί den Menschen verführen“, vorträgt, „wobei sich der Gedanke vorschleibt, daß es Gefühle gibt, die (wie die αἰδώς) bald gut, bald schlecht sind“⁵¹), ist das Problem bei der senecaischen Phaedra scharf zugespitzt und zugleich verengt: sie kennt den Affekt, wird seiner aber nicht Herr. Daß es ein ‚gutes Gefühl‘ gebe, das zur Leidenschaft rate, kann der Stoiker nicht anerkennen. Auch λέσχη und σχολή sind für ihn Begriffe, die nicht in diesen Zusammenhang gehören. Für ihn gibt es nur die Feststellung, daß die Leidenschaft übermächtig ist, so wie Phaedra die Götter anruft, sie möchten bezeugen, daß sie nicht wolle, was sie wolle: *vos testor omnes, caelites, hoc quod volo / me nolle* (604f.). Es hat keinen Sinn, den Affekt in seinem Ursprung oder seiner Bedeutung zu relativieren; entscheidend ist vielmehr sein Auftreten überhaupt. Auch auf sein Ausmaß kommt es nicht an: *nihil interest quam magnus sit adfectus: quantuscumque est, parere nescit, consilium non accipit* (ep. 85,8). Phaedras Zustand repräsentiert in diesem Punkte die stoische Lehre. Denn Seneca differenziert, daß die *ratio* nur das Entstehen der Leidenschaft, nicht aber die gegen ihren Willen entstandene Leidenschaft bekämpfen könne: *si ratio proficit, ne incipient quidem adfectus; si invita ratione coeperint, invita perseverabunt. facilius est enim initia illorum prohibere quam impetum regere* (ib. 9). Wenn also die *ratio* auch Einsicht in die Leidenschaft gewinnt, ist sie dennoch machtlos. Eben diese Erkenntnis spricht auch Phaedra aus (181 ff.):

*sic, cum gravatam navita adversa ratem
propellit unda, cedit in vanum labor
et victa prono puppis aufertur vado.
quid ratio possit? vicit ac regnat furor
potensque tota mente dominatur deus.*

Diese Einsicht in das Fehlen ist für Senecas dramatisches Werk durchaus ungewöhnlich, da der Stoiker das Unterliegen unter die Affekte zumeist mit der Blindheit der Menschen in Verbindung brachte, wie es bei Theseus, Hippolytus oder Agamemnon der Fall ist. Bei diesen zeigt sich die verdammungswürdigste Stufe des Handelns, denn sie fehlen in Blindheit, d. h. unreflektiert und ohne Einsicht in die Verkehrtheit des Handelns — es sei

⁵¹) Snell (Anm. 50) 127.

denn, wenn es zu spät ist (Theseus). Zur nächsten Stufe gehören die Personen, die offen das Bekenntnis ablegen, — nach allgemeinen Maßstäben gemessen — bewußt 'schuldhaft' handeln zu wollen, wie Medea oder Atreus: sie fehlen reflektiert, ohne doch echte Einsicht zu haben. Während Iason der Unwissende ist, der von den *fata* hin- und hergeworfen wird, erscheint Medea von Anfang an als bewußt Planende und bewußt Handelnde. Wenn sie am Schlusse ihre Rache vollzogen hat und befriedigt konstatiert, sie sei nun wieder Medea selbst geworden⁵²⁾, so stellt sie in Wahrheit, wie Maurach gesagt hat, das „Bild des pervertierten Selbstgewordenseins“ dar: „Ihre vermeintliche Stärke ist bloß Schwäche, ihr Ruhm nur Tadel. Sich aufzugeben dünkt ihrer unwürdig zu sein, doch hätte gerade dies, wie Epiktet wohl richtig sagt, ihr die echte Würde und den wahren Sieg verliehen“⁵³⁾. Medea glaubt recht zu handeln, wenn sie ‚fehlt‘. Sie weiß, daß sie *scelera* begeht (50), sie weiß, daß sie schon in der Vergangenheit schuldig geworden ist (*sum nocens, fateor*, 246), aber sie „irrt im Unwissen und meint ihr Heil darin zu finden, daß sie wieder wird, was sie einst war, statt sich zu wandeln“⁵⁴⁾. Ebenso handelt es sich bei der Gestalt des Atreus im Thyestes, der sich von Anfang an für das Böse entscheidet und sich dessen auch bewußt ist, um ein Wissen, das vom Standpunkt des Stoikers aus in allerhöchstem Maße Schein ist⁵⁵⁾. Gegen Medea und Atreus, die sich bewußt zu den *scelera* verstehen, aber die Verkehrtheit ihres Handelns nicht einsehen, hebt sich Phaedra großartig und in einer für Seneca einmaligen Weise ab. Ihr Handeln darf man zu der dritten Stufe zählen, da es mit der Erkenntnis seiner Verkehrtheit verbunden ist. Es ist aber dennoch nach stoischer Lehre zu verurteilen.

Dieses Wissen Phaedras bedeutet, wie dargelegt, nicht, daß sie als bewußte Verbrecherin erscheinen soll, die für ihr Verhalten im subjektiven Sinne voll verantwortlich wäre. Das erhellt schon daraus, daß Seneca zu Beginn des zweiten Akts eine Szene nach dem Vorbild des *Στεφανηφόρος* gestaltet hat, obwohl er sonst weitgehend dem *Καλυπτόμενος* folgt. Auf diese Weise konnte er

⁵²⁾ *Medea nunc sum* (910). Letzte Behandlung dieser vielzitierten Partie bei W. H. Friedrich, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, 46 ff.

⁵³⁾ S. 140 (Anm. 28).

⁵⁴⁾ Maurach (Anm. 28) 140.

⁵⁵⁾ Vgl. die in Anm. 2 genannte Abhandlung von Knoche.

die von ihrer Leidenschaft überwältigte Frau eindrucksvoll darstellen und die im ersten Hippolytos geschilderte Hemmungslosigkeit mildern. Zu Phaedras Entlastung hat Seneca ein Motiv durchklingen lassen, das bei Euripides im zweiten Hippolytos nur beiläufig erwähnt wird⁵⁶), die hybride Liebe Pasiphaes, der Mutter Phaedras, zu einem Stier. Wenn Phaedra wie Hippolytus zur Jagd ziehen will, bekennt sie, in ihrem Geschlechte sei die Liebe gewohnt, in den Wäldern zu fehlen, *peccare noster novit in silvis amor* (114), um sodann die fehlgeleitete Liebe auf Venus' Rache an Pasiphae, der Tochter des Sonnengottes, zurückzuführen, der die bekannte, im ϑ der Odyssee erzählte Liebesgeschichte zwischen Venus und Mars ans Licht gebracht hatte (124ff.):

*stirpem perosa Solis invisi Venus
per nos catenas vindicat Martis sui
suasque, probris omne Phoebum genus
onerat nefandis: nulla Minois levi
defuncta amore est, iungitur semper nefas.*

Es handelt sich hier zweifellos um eine der Stellen in Senecas Tragödien, an denen die Rezeption traditionell poetischen Gedankenguts mit der eigentlichen Deutung des Dichters in Widerstreit gerät. Das Motiv des Fluchs, mit dem Venus die weiblichen Nachkommen des Sonnengeschlechts verfolgt, indem sie diese zu verbotener Liebe zwingt, hat Seneca, da es im $\Sigma\tau\epsilon\phi\alpha\nu\eta\phi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ nicht dominant ist, offenbar aus dem Καλυπτόμενος übernommen⁵⁷). Für diesen wird es durch das von Stobaios 4, 34, 50 überlieferte Fragment 444 N² wahrscheinlich gemacht:

$\delta\acute{\omega}$ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφῆ βροτοῖς
τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν⁵⁸).

Das wird auch durch den Nachklang bei Ovid, her. 4,53f. nahegelegt⁵⁹). Hierauf spielt Seneca 124ff. wohl an. Auch die Bezeichnung der Liebe Pasiphaes als *fatale malum* (113) könnte in

⁵⁶) $\delta\acute{\omega}$ τλήμων, οἶον, μήτερ, ἡράσθης ἔρον (377).

⁵⁷) Friedrich (Anm. 9) 119, Zintzen (Anm. 10). Anders Grimal (Anm. 7) zu 113.

⁵⁸) „It is presumably in Phaidra that the κακά are innate and sent by a god . . . perhaps a comment at the end of the play, with the truth revealed and Phaidra dead“ (Barrett [Anm. 13] 22).

⁵⁹) Vgl. auch 165f. (Phaedra zu Hippolytus): *flecte, ferox, animos. potuit corrumpere taurum / mater; eris tauro saevior ipse truci?*

diesem Sinne gedeutet werden, wemngleich in *fatale* die gängige Bedeutung ‚schrecklich‘ überwiegen kann⁶⁰).

Seneca hat mit diesem Motiv Gedanken aus dem euripideischen Vorbild übernommen, die er als Stoiker nicht gut billigen konnte. Einen Erbfuch, der durch eine göttliche Macht bewirkt wird, durfte er schon deshalb nicht anerkennen, weil für den Stoiker die traditionelle Götterwelt nicht existiert. Das betont Seneca oft genug, und in diesem Stück ist es die Amme, die sogar die Existenz des Gottes, der das ganze Geschehen zu bestimmen scheint, entschieden leugnet:

195 *deum esse Amorem turpis et vitio favens*
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.

202 *vana ista demens animus ascivit sibi*
Venerisque numen finxit atque arcus dei.

Hier spricht natürlich Seneca, nicht Euripides⁶¹). Des weiteren kann der Stoiker einen Erbfuch nicht gelten lassen, da nach seiner Auffassung der Mensch voll verantwortlich für sein Tun und Leiden ist. Ihm kann die εἰμαρμένη nur äußere Schwierigkeiten im Sinne von Prüfungen bereiten, aber es liegt an ihm, ob er sie überwindet oder nicht⁶²). Ausweglos ist keine Situation. Dementsprechend hat Seneca sogar den in der attischen Tragödie am nachdrücklichsten gestalteten Erbfuch, wie er in der Orestie wirksam ist, zu einer völlig subjektiven Verantwortung aufgelöst — sowohl in der Generation Atreus-Thyestes⁶³) wie auch in der

⁶⁰) Kunst versteht *fatale* als ‚vom Schicksal verhängt‘ wie auch als ‚verderblich‘, Giomini und Grimal nehmen nur die erste Bedeutung an.

⁶¹) Vgl. Zintzen (Anm. 10) 28.

⁶²) v. Fritz (Anm. 3) 27.

⁶³) Der Prolog des Thyestes, in dem die Furie den Schatten des Tantalus heraufführt, damit er Verderben über das Haus seiner Enkel bringe, hat — wie A. Lesky gezeigt hat (Die griechischen Pelopidendramen und Senecas Thyestes, WSt. 43 [1922/23] 172 ff. bes. 189 ff. = Ges. Schr. 533 ff.) — eine merkwürdige Funktion. Die Furie erklärt 62 ff. Tantalus, er solle bei der schrecklichen *cena* als Fluchgeist dabeisitzen, nur deshalb habe sie ihn aus der Unterwelt geholt: 105 f. wird er dann plötzlich mit einer für die Handlung recht äußerlichen Begründung (Weltendurst) wieder in den Tartarus geschickt. Das Motiv wird rigoros abgebrochen (vgl. auch K. Anliker, Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien, Noctes Romanae 9 [1960] 28 f.). Lesky hat daher zu Recht vermutet, daß Seneca das Motiv nicht selbständig

Generation Clytaemnestra-Agamemnon⁶⁴). An der betrachteten Stelle konnte der Gestalter traditioneller Sujets seine Hauptgestalt sich rechtfertigen lassen: entschuldigen durfte der Stoiker sie nicht. Er hätte höchstens einen Erbfuch in subjektivem Sinne einführen können, indem mehrere Mitglieder eines Geschlechts derselben Leidenschaft verfallen, ohne daß ein objektiver Zusammenhang angenommen werden darf. Wenn Phaedra an späterer Stelle, als Hippolytus auf die ebenfalls von Helios abstammende Medea anspielt, sagt, sie kenne die *fata* ihres Hauses, so darf auch hier nicht an einen objektiv wirkenden Erbfuch gedacht werden (698f.):

*et ipsa nostrae fata cognosco domus:
fugienda petimus; sed mei non sum potens.*

Zugleich zeigt sich an dieser Stelle erneut, daß Phaedra im Gegensatz zu den anderen Personen des Stücks wissentlich fehlt (*cognosco*).

Darüber hinaus ist es nicht unwahrscheinlich, daß Seneca einen neuen Zug zu Phaedras Entlastung den Vorbildern hinzugefügt hat⁶⁵). Wenn Phaedra 596f. erwägt, Hippolytus zu heiraten, da Theseus als tot gilt (254. 623ff.), so ist dieser sonst nicht belegte Gedanke kaum mit ihrer sophistischen Argumentation bei Ovid her. 4, 137ff. zu vergleichen und entspringt auch kaum dem Wunsche, „ihr Verbrechen vertuschen zu können“⁶⁶). Jedenfalls

erfunden habe (wie F. Frenzel, Die Prologe der Tragödien Senecas, Diss. Leipzig 1914, 63 meint), sondern einer griechischen Vorlage folge, in der er wegen struktureller Kriterien den Thyestes des Euripides sieht. Aus dem oben behandelten Zusammenhang heraus ergibt sich als weitere Stütze für diese These, daß die Vorstellung eines Erbfuchs auf Grund der Unverträglichkeit mit dem stoischen Denken ebenfalls auf die griechische Tragödie weist. — Daß Seneca im Prolog des Thyestes nicht an eine ‘Ersünde’ gedacht hat, betont Knoche (Anm. 2) 75.

⁶⁴) Vgl. Hermes 94 (1966) 486f. Nachzutragen wäre, daß aus der Rede des Schattens Thyests im Prolog, die offenbar stark von der Eingangsszene des Thyestes abhängt (vgl. Lesky [Anm. 63] 191 bzw. 534), keineswegs, wie man meinen könnte, auf die Intention eines Erbfuchs zu schließen ist. Auch hier ist nur ein großes poetisches Gemälde ohne eigentliche dramatische Funktion ausgebreitet. Denn daß der Schatten Zukünftiges prophezeit, wird man nicht als ungewöhnlich empfinden: über den kausalen Zusammenhang des Geschehens ist damit nichts ausgesagt.

⁶⁵) Grimal (Anm. 11) 312.

⁶⁶) Zintzen (Anm. 10) 69.

ist nicht zu verkennen, daß Seneca nicht wieder eine Person, deren Affekte er als Stoiker zweifellos verurteilen mußte, mit so viel Sympathie und positiver Betrachtung gezeichnet hat. Diese singuläre Haltung könnte als inneres Argument die Frühdatierung des Stücks stützen, die aus äußeren Kriterien zu erschließen ist.

Trotz den positiven Zügen der Phaedra-Gestalt ist ihre Haltung, wie dargelegt, nach stoischer Lehre nicht zu billigen. Denn es kommt, wie Seneca sagt, nicht auf das Ausmaß der Affekte an, sondern auf das Auftreten derselben überhaupt; hat man ihnen erst einmal Einlaß in die Seele gewährt, ist es unmöglich, ihnen Einhalt zu gebieten: *si in nostra potestate non est an sint adfectus, ne illud quidem est, quanti sint: si ipsis permisisti incipere, cum causis suis crescent tantique erunt quanti fient. adice nunc quod ista, quamvis exigua sint, in maius excedunt; numquam pernicioiosa servant modum; quamvis levia initia morborum serpunt et aegra corpora minima interdum mergit accessio* (ep. 85,12). Das hat, wie wir sahen, auch Phaedra erkannt: *quid ratio possit?* (184). Es ist daher von Bedeutung, daß sie sich von den beiden anderen Hauptgestalten, Hippolytus und Theseus, nicht nur dadurch unterscheidet, daß sie gegenüber der Blindheit jener von Anfang an wissend ist, sondern sich auch durch die aus der Erkenntnis ihres Fehlens resultierende Haltung auszeichnet, die Konsequenzen auf sich zu nehmen. Daher scheidet sie bewußt und gefaßt aus dem Leben⁶⁷). Mit einem feinen Zug hat der Dichter gezeigt, daß sich an ihrer Liebe nichts geändert hat. Mit denselben Worten, die sie früher zu Hippolytus gesprochen hatte, sie werde ihm, wohin er gehe, durch Feuer, Meer, Felsen und Flüsse folgen (700ff.; vgl. auch 615ff.), verkündet sie dem Toten, sie werde ihm über Wasser, Ströme und Feuer folgen — freilich sind es dieses Mal die Gewässer der Unterwelt. An beiden Stellen gebraucht sie das Wort *amens* für ihre Haltung (702; 1180), d. h. auch jetzt ist sie nicht Herr über ihre Liebe, an ihr hat sich nichts geändert (1179f.):

*et te per undas perque Tartareos lacus,
per Styga, per amnes igneos amens sequar.*

Wenn als eines der letzten Worte D'Annunzios Fedra „Ippolito, son teco“ spricht, so ist dieser Dichter auch hierin seinem Vorbild Seneca gefolgt.

⁶⁷) Zum Problem des Freitods bei Seneca vgl. Pohlenz (Anm. 23) I, 323f. 326 und die Belege II, 160.

Hoch erhebt sich Phaedra zum Schluß über Theseus. Kein Wort des Hohns, keines des Vorwurfs. Mit den unbesonnenen Ausbrüchen des Hippolytus und Theseus — ähnlich ist die Haltung des Hercules furens —, die sich in namenlosem Zorn bzw. Schmerz den Tod aufs Haupt wünschen, kontrastiert Phaedras Beherrschtheit deutlich. ‚Denn für beides bedürfen wir der Ermahnung und der Ermutigung‘, erklärt Seneca im 24. Briefe an Lucilius, ‚sowohl, daß wir das Leben nicht zu sehr lieben, als auch, daß wir es nicht zu sehr hassen. Auch wenn die Vernunft rät, das Leben zu beenden, darf der Anlauf dazu nicht leichthin genommen werden. Der tapfere weise Mann soll nicht aus dem Leben fliehen, sondern aus ihm fortgehen. Und besonders soll auch jener Affekt gemieden werden, der viele ergriffen hat: die Lust am Sterben.‘ *in utrumque enim monendi ac firmandi sumus, et ne nimis amemus vitam et ne nimis oderimus. etiam cum ratio suadet finire se, non temere nec cum procursu capiendus est impetus. vir fortis ac sapiens non fugere debet e vita sed exire; et ante omnia ille quoque vitetur adfectus qui multos occupavit, libido moriendi* (ep. 24,24f.).

4.

Die erwähnte Tendenz der Dramen Senecas, exempla darzustellen, hat zur Folge, daß weder Phaedras Schicksal noch das der anderen Hauptgestalten individuell gesehen werden soll, sondern — aus stoischer Sicht — als repräsentativ für das Tun und Leiden der Menschen zu verstehen ist. Wenn W. Marx zu Recht behauptet hat⁶⁸⁾, Senecas Chor stehe über den Ereignissen, seine Lieder seien nicht ein Akt der Hingabe, sondern eher eine Zugabe, er gewinne keine Einsicht, sondern habe eine Ansicht, er fühle sich vom Geschehen nicht angesprochen, sondern sage etwas dazu — so darf man erwarten, daß Seneca die Deutung des Geschehens jeweils in den Chorliedern vorgetragen hat. In der Tat gilt für den Chor Senecas weitgehend das Wort, das A. W. Schlegel wenig glücklich⁶⁹⁾ über den Chor der attischen Tragödie ausgesprochen hat, daß wir ihn ‚als den personifizierten Gedanken über

⁶⁸⁾ Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien, Diss. Heidelberg 1928, Köln 1932, 8f.

⁶⁹⁾ Vgl. dazu G. Müller, Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern, in: Sophokles, hrsg. v. H. Diller, Darmstadt 1967, 212ff. Zu Müllers Thesen vgl. jetzt H. Flashar, Poetica 2 (1968) 558ff.

die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters“ begreifen müssen⁷⁰). Wenn diese Funktion auch keineswegs für alle Cantica vorauszusetzen ist⁷¹), so trifft sie für die Chorlieder der Phaedra doch vollkommen zu⁷²). Während sich in den vorstehenden Betrachtungen gezeigt hat, daß der stoische Interpret die subjektiven Verfehlungen der einzelnen Gestalten deutlich in der Weiterbildung traditioneller Ansätze dargestellt hat, ergibt sich überraschender Weise in den Cantica eine ganz andere Deutung des Geschehens. Es wird daher zu fragen sein, welche Verknüpfung diese zur Handlung haben bzw. ob sich eine Beziehung überhaupt erkennen läßt. Denn gerade aus dem Umstand, daß nicht immer eine eindeutige Funktion der senecaischen Cantica evident ist, hat man die ‚Bühnenfremdheit‘ der ganzen Stücke abgeleitet⁷³).

In seinem ersten Lied 274ff. stellt der Chor Phaedras Geständnis ihrer Liebe in den großen Zusammenhang der Allmacht der Liebesgöttin, so wie im *Στεφανηφόρος* der Chor im ersten Stasimon 525ff. Eros anruft: Ἔρωσ, Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων στάζει πόνθον. Die gedankliche Übereinstimmung beider Lieder zeigt gut, daß das schon bei Euripides dargestellte Schicksal Phaidras den Stoiker Seneca zur Nachgestaltung anregen mußte. Vielleicht darf man den charakteristischen Unterschied beider Auffassungen darin erblicken, daß für den euripideischen Chor Eros nicht an sich ein Übel bedeutet, daß hingegen der Stoiker seine Allmacht allgemein verdammen muß. Denn bei Euripides bittet der Chor: μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης / μηδ' ἄρρωθμος ἔλθοις (528f.), d. h. er fleht in einem Hymnus⁷⁴) den allmächtigen Gott an, gnädig zu sein, denn man wisse aufgrund von Ioles und Semeles Schicksal, wie hart er wirken kann. Der stoisch gebildete Chor Senecas singt keinen Hymnus auf den Gott, er konstatiert nur, daß dieser überhaupt ein Übel ist: *impotens* (276), *lascivus* (277), *furor* (279), *vorat* (282), *nulla pax* (283), etc. Während Euripides zwei einzelne

⁷⁰) Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 5. Vorl.

⁷¹) Eine Ausnahme bilden beispielsweise die Lieder Thy. 336ff. und 546ff., in denen der Chor als Bühnenperson nicht einmal über die Hintergründe der Handlung informiert ist. Vgl. Gnomon 40 (1968) 785f.

⁷²) Zu dem Umstand, daß der Chor Dinge berichtet, die er als Bühnenperson gar nicht wissen kann, vgl. weiter unten.

⁷³) Zwierlein (Anm. 4) 72ff.

⁷⁴) Vgl. Barrett (Anm. 13) zu 525ff.

Beispiele für das Wirken des Eros gibt, weitet Seneca dieses allgemein auf die Welt der Götter (294—316), der Menschen (317—329) und der Tiere (338—352) aus⁷⁵). Auch in diesem Falle läßt sich der Ansatzpunkt in der Überlieferung eruieren, von dem die interpretatio Stoica Senecas ausgehen konnte.

Nach dem rasenden Abgang des Hippolytus als Reaktion auf Phaedras Antrag handelt das zweite Lied des Chors 736ff. von dem zweifelhaften Wert der Schönheit. Dieser Gesang ist ein Beispiel der meisterhaft gleitenden Assoziationstechnik senecaischer Cantica. Zunächst werden mythische Gestalten von überirdischer Schönheit vorgestellt. Daran schließt sich die Reflexion an, Schönheit sei ein *anceps bonum* (761); doch ist damit nur die bekannte Erfahrung gemeint, daß sie kurz wie die Blüte der Blumen sei (761ff.). Darauf ist von wirklicher Gefahr die Rede, jedoch wiederum in mythischem Gewande: wenn nämlich Najaden, Dryaden oder Diana eines Sterblichen begehren (777ff.). Das folgende Lob der Schönheit des Hippolytus steht schon unter dem Gedanken der Gefahr, wenn sie in der Form eines Gebets für ihre Erhaltung gepriesen wird (795ff.). Dann folgt endlich der reale Bezug auf Hippolytus: die entfesselte Leidenschaft einer Frau dürfte auch ihn zu Fall bringen, wie man weiß: *saecula perspice* (820). So wie im ersten Canticum Phaedras Geschick objektiv verstanden wurde, erscheint hier das Schicksal, das Hippolytus ereilen wird, als objektive Macht — die subjektiven Verfehlungen bzw. Grundhaltungen, die sich jeweils in den Dialogen offenbaren, werden in den Chorliedern nicht erwähnt. So wie Amor schon an sich ein Übel bedeutet (Phaedra), bringt Schönheit schon an sich den Menschen zu Fall (Hippolytus). Der Chor fungiert als objektiver Deuter, obwohl er gerade während der entscheidenden Szene auf Phaedras Geheiß abtreten mußte (600; vgl. 724). Hier spricht nicht jemand, der Schlimmes ahnt, wie es in der attischen Tragödie so oft begegnet, sondern einer, der genau weiß, wie alles kommen wird. Daß es sich nicht um einen am Geschehen teilhabenden Chor, sondern um einen objektiven Sprecher handelt, erhellt vollends daraus, daß der frauenfeindliche Gedanke par

⁷⁵) Wenn Seneca zum Beweis der Allmacht des Eros das Lied in den Vers *vincit saevas cura novercas* (356f.) gipfeln läßt — wobei wie in 558 *taceo novercas* die Anspielung auf Ovids *lurida terribiles miscent aconita novercae*, met. 1, 147 (vgl. Kunst und Giomini z. St.) nicht zu überhören ist —, so ist das eine reichlich unangemessene Pointe.

excellence — die Schönheit des Mannes gehe durch den *praeceps furor* der Frau zugrunde — von einem Frauenchor vorgetragen wird, der hier schwerlich Phaedras vertraute Kreterinnen repräsentiert. Überdies enthalten die Verse 824ff. mit der Beschreibung von Phaedras Zustand sowie der Andeutung ihres zukünftigen Betrugs Einzelheiten, von denen ein nur aus dem Geschehen heraus deutender Chor weder optisch noch ideell Kenntnis haben könnte⁷⁶). Man darf also annehmen, daß die Gedanken des Chors einen Teil der Deutung des Dichters darstellen, auch wenn sich in den Dialogpartien ein anderes Bild ergibt.

Ebenso gibt der Chor in seinem nächsten Lied 959ff., noch ehe der Bote die endgültige Nachricht gebracht hat, eine Deutung der Theseus-Hippolytus-Handlung. Auch hier spricht der objektiv urteilende Chor, da er als Bühnenperson zu diesem Zeitpunkt noch nicht Kenntnis haben kann, daß Phaedra wissentlich falsch Zeugnis abgelegt hat und Hippolytus im Recht ist. Seine Deutung beschränkt sich freilich auf das Gesetz der Sinnlosigkeit von Fortunas Wirken: *res humanas ordine nullo / Fortuna regit sparsitque manu / munera caeca, peiora fovens* (978 ff.). Der Chor weiß offenbar nicht nur, daß Hippolytus gestürzt ist, ehe er darüber informiert wird, er muß auch meinen, daß Hippolytus Phaedra gegenüber im Recht, Theseus ihm gegenüber im Unrecht ist: sonst wäre das Lied an dieser Stelle unverständlich. Wieder wird die Handlung ungeachtet der subjektiven Kausalität objektiv gedeutet. Während das erste Canticum Phaedras und das zweite Hippolytus' Schicksal in objektive Zusammenhänge rücken, bezieht sich der Chor in seinem dritten Lied auf Theseus, der unmittelbar zuvor in einer über fünfzig Verse langen Rhesis (903—958) Hippolytus verflucht hat. Da er die Unschuld seines Sohns vollkommen verkennt, fordern sein Handeln und Hippolytus' daraus resultierendes Leiden geradezu das Thema der Sinnlosigkeit von Fortunas Walten heraus.

⁷⁶) Kunst (Anm. 7) meint, der Chor sähe Phaedras verbrecherisches Tun „gleichsam vor seinem geistigen Auge“. Vgl. auch Grimal (Anm. 7) und Zwierlein (Anm. 4) 43f. Giomini (Anm. 7) z. St. und (Anm. 8) 73 meint, es sei von der Amme die Rede, doch würde das an der dramaturgischen Inkonsequenz nichts ändern. F. Leo, RhM. 52 (1897) 512 mit Anm. 3 sah in dem Umstand, daß der Chor „geradezu in epischer Form“ berichtet, eine „Stilwidrigkeit“, die einen bühenfremden Charakter erkennen lasse. Vgl. Zwierlein (Anm. 4) 60.

Nachdem die drei ersten Cantica sich jeweils auf das Schicksal der drei Hauptgestalten bezogen haben, ist das Thema des letzten Lieds 1123 ff., das auf die Nachricht von Hippolytus' gräßlichem Ende folgt, so allgemein, daß man es nur als Fazit des gesamten Geschehens verstehen kann. Der Gedanke des vorhergehenden Chorgesangs, am hochragenden Königshofe herrsche der Trug, *fraus sublimi regnat in aula* (982), beherrscht das ganze letzte Canticum: Weniger wüte Fortuna in kleinen Verhältnissen, *minor in parvis Fortuna furit* (1124); nicht das plebeische Haus, sondern die Königsburg werde heimgesucht (1138 ff.):

*non capit unquam magnos motus
humilis tecti plebeia domus.
circa regna tonat.*

Wiederum wird das ganze Geschehen objektiv kommentiert. Aber diese Perspektive kann sinnvollerweise nur aus den subjektiven Verfehlungen des einzelnen resultieren. Denn diese beliebte stoische Maxime, die Seneca auch sonst in seinen Tragödien populär ausgeführt hat⁷⁷⁾, will sagen, daß der einzelne desto leichter fehle, je höher seine soziale Stellung ist.

Wenn auch die einzelnen Aspekte der stoischen Popularphilosophie in der Phaedra noch unverbunden nebeneinander stehen, so präludiert dieses wahrscheinlich frühe Stück schon dem in den späteren Dramen sich geschlossener darstellenden Weltbild. Der stoisch gebildete Betrachter des menschlichen Handelns verdammt den einzelnen, weil er seinen Affekten unterliegt. Diese Deutung ergibt sich eindeutig, wie wir sahen, aus den Dialogpartien. Andererseits objektiviert sich dem stoischen Betrachter dieser Vorgang aufgrund des Handelns aller Menschen derart, daß er — und das ist die Deutung der Chorlieder — darin gleichsam eine höhere Notwendigkeit sieht. So schwach ist der Mensch, daß er praktisch nicht anders handeln kann: Das kann nur der stoische Weise, wie Thyestes, Cassandra oder Hercules im Oetaeus-Drama. Die Phaedra kennt kein solches Gegenbild. Diese ‚Kausalität‘ des menschlichen Handelns hat sich im Agamemnon, einem der letzten Stücke, so verdichtet, daß Seneca das Handeln des subjektiv voll verantwortlichen Menschen unter dem Wirken eines sich mit Notwendigkeit vollziehenden objektiven Prozesses sieht:

⁷⁷⁾ Zum Beispiel Thy. 339 ff. 446 ff.

sidunt ipso pondere magna | ceditque oneri Fortuna suo (88f.)⁷⁸⁾. Wenn man der gedanklichen Konzeption der Phaedra auch nur ein Mindestmaß an Kohärenz zugesteht, kann man die gemeinsame Wurzel des in den Dialogen subjektiv begründeten Handelns der Personen und der in den Chorliedern objektiv vorgetragenen Deutung nur in der angedeuteten Weise verstehen. Sie ist die *nova facies*, die die *parata verba* des traditionellen Phaedra-Stoffes zu einem stoischen Drama werden ließ.

⁷⁸⁾ Zum Problem vgl. *Hermes* 94 (1966) 484ff.