

ZWEIERLEI TOD

PHILOSOPHISCHE KONZEPTE UND IHR VERHÄLTNIS ZUR HANDLUNG IN SENECA'S *TROADES*

In den meisten Dramen Senecas besteht ein gewichtiges Problem schon in der unklaren Identität der Chöre¹. Dies trifft für die *Troades* (wie sonst nur noch für den *Agamemnon*) nicht zu: Hier haben die Choreutinnen durchweg die Rolle, die ihnen der Stücker Titel zuweist, die der trojanischen Gefangenen. Die Situation ist folgende: Die gefangenen Troerinnen (*turba captivae mea* nennt sie Hecuba in V. 63, *maesta Phrygiae turba* Andromacha in V. 409) erwarten ihren Abtransport aus ihrer zerstörten Heimatstadt in die griechische Sklaverei. In den Vv. 67-163 führt Hecuba sie bei einem Klagegesang an, der das Los des Hector und des Priamus preist, die Zerstörung und Elend nicht länger zu ertragen brauchen, weil sie sich im Elysium befinden (s.v.a 156 ff.). Nach diesem Wechselgesang verkündet der griechische Herold Talthybius eine ungeheuerliche Erscheinung: Der Geist des Achilles sei der Unterwelt entstiegen und fordere die Opferung der trojanischen Königstochter Polyxena (164-202). Sonst sei eine Heimfahrt der griechischen Flotte nicht möglich. Ohne daß der Chor hierauf reagiert, schließt sich unmittelbar (203-359) eine Auseinandersetzung Agamemnons mit Pyrrhus an, dem Sohn des Achilles, der nach dem Willen seines Vaters die Opferung vornehmen soll (196) und mit Ungestüm das Recht einfordert, das dieser durch seine großen kriegerischen Leistungen verdient habe. Der griechische Heerführer erscheint dabei gemäßigt und rät zur schonenden Behandlung der Überlebenden, aus Einsicht in die Unwägbarkeit und Unbeständigkeit des Schicksals²

¹ S. dazu generell Bishop, *Choral Odes* 10 und 46-52, A. R. Lawlor Dewey, *The chorus in Senecan tragedy exclusive of Hercules Oetaeus and Octavia* (Diss. Columbia University, New York [Mikrofilm] 1968), 153, Anm. 1 und Zwierlein, *Rezitationsdramen* 74-76 sowie 80-87. Marx 11, Anm. 9 sieht gerade im 2. Chorlied ein Beispiel für die "Personenlosigkeit" der Chöre Senecas.

² Zur Schicksalsproblematik in Senecas Tragödien s. generell E. Lefèvre, *Götter...* (s. Literaturverzeichnis); D. Baldarotta, *Fato e volontà in Seneca*, "Aufidus" 23, 1994, 23-33; G. Busch, *Fortunae resistere in der Moral des Philosophen Seneca*, "Antike und Abendland" 10, 1961, 131-153 = *Seneca als Philosoph*, hrsg. von G. Maurach (Darmstadt 1975), 53-94; Th. G. Rosenmeyer, *Senecan drama and stoic cosmology* (Berkeley u.a. 1989), 63 ff.; G. Pfligersdorffer, *Fatum und Fortuna. Ein Versuch zu einem Thema frühkaiserzeitlicher Weltanschauung*, in: "Literaturwissenschaftliches Jahrbuch" 2, 1961, 130; I. Kajanto, *Fortuna*, in: ANRW II 17.1 (1981), 502-558; und W. Pötscher, *Das römische Fatum: Begriff und Verwendung*, in: ANRW II 16.1 (1978), 393-424; vgl. HF 1239, *Phoen.* 77 ff., 188 ff., *Med.* 159, *dial.* I 2.1, I 4.12, IX 4.1, XI 2.2 (eine Anklage gegen die *iniquissima omnium iudicio fortuna*), 2.7 und 3.3 (mit dem Kommentar von Kurth, S. 53), *epist.* 13.1 ff., 22.8, 65.24, 78.17, 85.29, *SVF* I 449, Ennius fr.

(besonders eindringlich 270 *tu me superbum, Priame? tu timidum facis*). Schließlich entscheidet ein Spruch des Sehers Calchas den Streit (360-370): Polyxena muß sterben; aber nicht nur sie, sondern auch Astyanax, der Sohn von Hector und Andromacha. Nach dieser abermals gesteigerten Ungeheuerlichkeit singt der Chor sein zweites Chorlied, das ebenfalls wieder das Thema "Tod" reflektiert. In philosophischer Gelassenheit, die gar nicht recht zu der äußersten Erschütterung passen will, die die Choreutinnen in ihrer *dramatis persona* als gefangene Troerinnen angesichts der ihnen soeben abverlangten Greuel befallen mußte, wird über die Vorstellung meditiert, daß es nach dem Tode kein Weiterleben gibt (s.v.a. 397 *post mortem nihil est ipsaque mors nihil*, ein Reflex des epikureischen Diktums $\acute{o} \theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma \omicron\upsilon\delta\grave{\epsilon}\nu \pi\rho\acute{o}\varsigma \eta\mu\acute{\alpha}\varsigma$ ³). Gleich nach dem 2. Chorlied berichtet auch Andromacha von einer Geistererscheinung, die ihr aber diesmal ein Trost gewesen sei: Hector habe sich ihr nämlich im Traum gezeigt. Alle Hoffnungen, die sich auf diese Erscheinung des großen Widerparts des Achilles richten, werden jedoch zunichte. In einer außerordentlich dramatischen Szene findet Ulixes als Beauftragter des griechischen Heeres durch eine Art psychologischer Folter das Versteck heraus, in dem Andromacha ihren Sohn zu verbergen hoffte. Andromacha kapituliert schließlich; für beide Königskinder gibt es keine Hoffnung mehr, dem Tötungswillen der Griechen doch noch zu entgehen. Die beiden übrigen Chorlieder des Dramas setzen an den Stellen ein, an denen die beiden abgeführt werden sollen. Nachdem Ulixes Astyanax ergriffen hat, stellt er fest, daß damit nun endlich die Gelegenheit gekommen sei, dem

254 f., Cicero, *epist.* V 17.3, Vergil, *Aen.* 5.709 f., 6.69 f., Seneca Rhet., *contr.* 4 pr. 4. In stoischer Denkweise hat der Gedanke des Schicksals (*fatum*) bekanntlich die positive Konnotation des Prinzips kosmischer Ordnung, der sich der Mensch aus philosophischer Einsicht heraus unterwerfen muß. Um das willkürliche, schwankende Element des "Schicksals" zum Ausdruck zu bringen, verwendet Seneca andere Begriffe wie z.B. *fortuna*, so etwa im 3. Chorlied der *Phaedra* (1123-1153); dagegen ist *casus* ambivalent gemeint und kann im Sinne von *fatum* als der *fortuna* gegenübergestellt erscheinen, z.B. *epist.* 16.5 *sive nos inexorabili lege fata constringunt, sive arbiter deus universi cuncta disposuit, sive casus res humanas sine ordine inpellit et iactat, philosophia nos tueri debet*, woraus sich als Konsequenz für das menschliche Handeln ergibt: *ut deo libenter pareamus, ut fortunae contumaciter ... ut deum sequaris, feras casum* (diese Stelle gewinnt dadurch für die *Troades* besonderes Interesse, weil Seneca hier ebenso wie in der Frage nach dem Weiterleben zwei Denkalternativen zur Diskussion stellt). - In den *Troades* spielt der Begriff des *fatum* eine große Rolle beim Geschick des Astyanax, der als allerletzte (wenn auch vergebliche) Hoffnung gesehen wird, das unausweichliche Schicksal der totalen Vernichtung Trojas noch abzuwenden, vgl. die Verse 510-512 und 681 (s. dazu unten S. 40 mit Anm. 28). Zum bemerkenswerten, da für die senecanischen Tragödienhelden einzigartigen Verhalten Agamemnons s. E. Lefèvre, *Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja-Siegers in stoischer Sicht*, "Hermes" 101, 1973, 64-91, v.a. 68-70.

³ R. S. 2; s. unten S. 30 mit Anm. 9 und S. 31 mit Anm. 13.

Warten auf die Heimfahrt ein Ende zu machen (813 *abripite propere classis Argolicae moram*). Davon nimmt der Chor den Ausgangspunkt, um sich im 3. Chorlied bange Fragen zur bevorstehenden Zerstreuung der Gefangenen über die ganze griechische Welt zu stellen (814-860). Daß die Schicksalsgefährtinnen rücksichtslos auseinandergerissen werden, erscheint vertieft als Sinnbild der Auflösung der Existenz und führt somit die Gedankenlinie der ersten beiden Chorlieder weiter; wohl nicht zufällig klingt im an Hecuba gerichteten Schlußvers 860 *in cuius moriere regno?* das Motiv des Todes auch ausdrücklich an⁴, der auch für die übrigen nichts anderes ist als ein "Tod schon im Leben", unter den Bedingungen der Sklaverei. Das Leid, das der Abtransport in die Gefangenschaft mit sich bringt, wird gegen Ende des nächsten Aktes noch einmal zum vorherrschenden Motiv (s. besonders Andromachas Ausruf 969-971), als Helena verkündet, welches Verbannungslos die einzelnen getroffen hat (972-1008). Das folgende 4. Chorlied (1009-1055) schließt sich an diesen Gedanken an (s. besonders 1042 f. *solvet hunc coetum lacrimasque nostras, / sparget huc illuc agitata classis*); also ist selbst der Trost des "geteilten Leides" den zur Vereinzelung bestimmten Gefangenen verwehrt. Auffällig ist, daß der Chor bei der Reflexion über dieses Motiv den unmittelbar vorausgegangenen Schrecken, als Pyrrhus Polyxena ergreift (999-1008), gar nicht mehr berücksichtigt, sondern den gedanklichen Faden des 3. Chorliedes weiterspinnt. Auch nach dem 4. Chorlied entwickelt sich aus dem Eintreffen des Pyrrhus keine Spielszene; man müßte sich auf der Bühne vorstellen, daß er das Mädchen gleichzeitig mit Hecubas Klage und mit dem Chorgesang schweigend abführt, ein Umstand, der von vielen Interpreten bemerkt wurde und der um so unverständlicher erscheinen läßt, daß der Chor diesem gleichzeitig stattfindenden Ereignis keine Beachtung schenkt. Polyxena und Astyanax werden getötet; die griechische Flotte segelt ab. Zu den übrigen Chorliedern, die hier nur knapp skizziert werden

⁴ Diese Stichworttechnik, also die gezielte Verwendung von Wörtern und Begriffen, die im weiteren Fortgang des Dramas oder für den geistigen Hintergrund eine Rolle spielen, ist ein wichtiges Merkmal von Senecas Tragödienkomposition. In den *Troades* verbindet beispielsweise – jeweils an herausgehobener Stelle, mithin wirksam genug, um im Gedächtnis des Hörers bzw. Lesers haften zu bleiben – der als Todesmetapher verwendete Rauch (*fumus*) die düsteren Betrachtungen der Gefangenen über das Schicksal Trojas (19 f.) mit ihren Befürchtungen für ihre Zukunft (1053 f., eine schmerzliche Reflexion über den Verlust der Heimat und das drohende Schicksal der Knechtschaft in der Fremde); diese beiden Aspekte werden im zweiten Chorlied (392 f. *ut calidis fumus ab ignibus / vanescit*) in einer Meditation über das allgemeine Menschenschicksal sublimiert, das generell im Bann des Todes steht (das Bild ist epikureisch, s. unten S. 32 mit Anm. 15). Außerhalb der *Troades* vgl. z.B. *Phae.* 344 (*furor*) und 357 (*novercae*), zwei Themen, die in diesem Chorlied nur angedeutet werden, für das Gesamtdrama jedoch wesentliche Bedeutung besitzen.

konnten, läßt sich nach dem vorigen zusammenfassend sagen, daß ihre Einbindung in die Handlung äußerlich gegeben ist (enger als z.B. in der *Phaëdra*), trotzdem aber von einer eigentlichen Rolle des Chores als eines an der Handlung beteiligten Partners nicht die Rede sein kann. Vielmehr bekommt man schon bei diesem kurzen Überblick den Eindruck, daß diese im griechischen Drama der klassischen Zeit übliche Handlungseinbettung eine weit geringere Rolle spielt als die Fortentwicklung und die Reflexion bestimmter Motive und Gedanken.

Beim 2. Chorlied, das mit philosophischer Distanz die Todes- und Existenzproblematik erörtert, verwundert ganz besonders, daß die Choreutinnen in der das Lied umgebenden Handlung so gar nicht philosophisch gelassen reagieren. Als natürliche Reaktion auf den grausamen Spruch des Calchas mutet vielmehr ihr Verhalten an, das Andromacha in den Vv. 409-411 beschreibt: *Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas / miserumque tunsae pectus effuso genas / fletu rigatis?* Diese Handlungen muß man als die eigentliche legitime Fortsetzung des dramatischen Verlaufs empfinden, denn es ist kaum anzunehmen, daß der Chor das unmittelbar Schreckliche, die Ankündigung von Astyanax' Ermordung, gelassen aufnimmt, auf den Auftritt Andromachas nach dem Chorlied aber urplötzlich mit besonders heftigem Wehklagen reagiert⁵. Die Ode selbst hingegen bewirkt offenkundig eine Unterbrechung.

Weitere Anstöße betreffen die Logik der Gedankenführung. Sie ergeben sich aus dem Vergleich mit dem vorausgegangenen Chorlied 67-163, in dem nicht der geringste Zweifel über das Schicksal der gefallenen troischen Helden bestand, das derselbe Chor, der jetzt ein Weiterleben der Seelen negiert, glücklicher als das eigene preist (s. z.B. 156-160 über die Glückseligkeit von Priamus und Hector im Hain von Elysium). Außerdem hat die Erscheinung von Achilles' Schatten 181 gerade eben den realen Schrecken des Todes *ad oculos* demonstriert. Warum wechselt der Chor auf einmal die "philosophischen Seiten"?

Dieser Anstoß wurde schon von Claes Lindskog, *Studien zum antiken Drama* (Lund 1897) II 43 empfunden⁶. Auf der anderen Seite hat es nicht

⁵ Die logische und dramatische Unwahrscheinlichkeit stellt ausführlich Zwierlein, *Rezitationsdramen* 89 heraus.

⁶ Vgl. in der neueren Forschung Zwierlein, *Rezitationsdramen* 78: "als sei er [der Chor] nie anderer Auffassung gewesen, als habe er die vorausgehende Handlung vergessen" (76-80 bespricht er noch mehrere Beispiele für solche auffälligen "Widersprüche zwischen Chorlied und Handlung") und 88 f.; Fantham, S. 85 spricht von einer "editorial intrusion"; W. M. Calder III, "AJPh" 104, 1983, 417 (in seiner Rezension zu Fanthams Kommentar) von einem "*embolimon* little more than an act divider". S. auch K. Anliker, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien* (Bern / Stuttgart 1960), 95 mit der

an Interpreten gefehlt, die dennoch versuchten, eine gedankliche Harmonie zu entdecken: So lautet Steidles Ansicht zur zweiten Ode (*Studien* 57 f., Anm. 85): "Die Ausmalung der Vorstellung [im Chorlied], daß es keine Unsterblichkeit gebe, soll hier als Trost im Unglück wirken, hat also einen klaren psychagogischen Zweck" (folgt Hinweis auf die Verse 376 f.). "Sie ist also keine 'kühle, sachliche Erörterung' [gegen Zwielerlein, *Rezitationsdramen* 78], die eine endgültige Meinung aussprechen soll". Dies erklärt freilich den Gegensatz zum ersten Chorlied nicht, schon gar nicht das Problem des philosophischen Seitenwechsels. Die Erörterung des Chores fällt zudem zu sachlich und ausführlich aus, als daß sie als spontane Reaktion auf eine Schreckensnachricht verstanden werden könnte. Lefèvres Versuch (*Götter...* 168-170), den Gegensatz zwischen den ersten beiden Chorliedern dadurch zu glätten⁷, daß er die Unterweltsvorstellungen des ersten als rein metaphorisch deutet (169: "«Glücklich Priamus, der alles überstanden hat!» Dieser gängige Gedanke aber ist in die gängige Vorstellung gekleidet, daß Priamus im Elysium weile – ohne daß der Chor damit eine eschatologische Aussage machen will"), stößt angesichts der Tatsache auf Schwierigkeiten, daß diese Metaphorik nicht als rein poetische Redeweise auf die erste Ode beschränkt ist, sondern im Fortgang des Dramas die Wirkmächtigkeit einer real tröstenden Hoffnung beibehält, wenn Andromacha 790 f. ihrem todgeweihten Sohn die Worte mit auf den Weg gibt: *Troia te expectat tua: / i, vade liber, liberos Troas vide*.

Man kann den Anstoß noch dahin präzisieren, daß der Chor nicht nur über "Sein oder Nichtsein" der Verstorbenen philosophiert, sondern ihr Nicht-Mehr-Sein apodiktisch bekräftigt. Dies schließt definitiv aus, daß er die vorhergehende Erscheinung des Achilles wahrgenommen hat. Sonst ist Lindskogs Interpretation, die für die Rolle des Chores bei Seneca Bedeutung über diese Stelle hinaus gewinnt, ebenso sehr beizupflichten wie seiner Bemerkung II 80 f., der Chor reagiere nicht auf die Erscheinung des Achilles, sondern auf die von Calchas ausgesprochene Todesverkündung (so neuerdings auch Motto/Clark 229 mit Anm. 24). Dagegen wendet sich Schetter 268 f., mit einem sicherlich berechtigten Hinweis in Anm. 57: In der Tat legen die Vv. 376 f. *non prodest animam tradere funeri, / sed restat miseris vivere longius?* die Deutung nahe, daß ein noch längeres "Weiterleben" in der Unterwelt keineswegs wünschenswert erscheint und deshalb eine Klage über das Nichtsein nach dem Tode kaum Gegenstand des Liedes

Schlußfolgerung: "So schneidet also die philosophische Einsicht dieses Liedes im Grunde einem Teil der Handlung die Wurzel ab".

⁷ Daß Seneca auch in den Prosaschriften philosophisch keineswegs einheitlich argumentiert, zeigt Lefèvre selbst *Götter...* 182 f. am Beispiel der unterschiedlichen Haltungen gegenüber der *fortuna* in *epist.* 51 einerseits und *epist.* 107 andererseits.

sein kann⁸.

Was den philosophischen Gehalt des Liedes angeht, so ist längst bemerkt worden, daß Seneca, wie zu erwarten, epikureische und stoische Lehrmeinungen vorbringt, gemäß denen die mythischen Unterweltsvorstellungen absurd sind⁹. Zwei Stellen aus Senecas philosophischen Schriften verdienen wegen der Parallelität ihrer Gedankenführung zum Chorlied eine nähere Betrachtung¹⁰. Es handelt sich um *epist.* 54.4 und *ad Marc. (dial. VI)* 19.4-6. Zunächst eine Gegenüberstellung einiger auffallender Ähnlichkeiten:

Die *Tro.* 397 mit der Formulierung *post mortem nihil est ipsaque mors nihil* ausgedrückte Nichtigkeit des Todes wird in den Vv. 407 f. in einer überraschenden Wendung präzisiert: *Quaeris, quo iaceas post obitum loco? / Quo non nata iacent.*

Dieser Gedanke, mit dem Tode gleichsam an den Ausgangspunkt des Nichtseins zurückzukehren¹¹, findet genaue Entsprechungen in den Prosaschriften:

epist. 54.4: 'At ego illam (sc. mortem) diu expertus sum.' 'Quando?' in-

⁸ Die Verse sind allerdings nicht unumstritten (s. Zwierlein, "WüJB" 2, 1976, 187, Anm. 25). Ein Anstoß besteht in der Vorstellung, daß die Seele (und nicht, wie man erwarten sollte, der Leib) dem Begräbnis überantwortet wird. Doch könnte hier, angesichts der gedanklichen Tendenz der Ode, die Überzeugung unterstrichen sein, daß der Tod die gesamte menschliche Existenz auslöscht, gerade auch die Seele (vgl. 401 f. *mors individua est, noxia corpori / nec parcens animae*; s. unten S. 31, Anm. 12).

⁹ Vgl. bei Seneca selbst *epist.* 24.18 f. (= Epikur fr. 341 Usener): *Non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco persequar et dicam vanos esse inferorum metus, nec Ixionem rota volvi nec saxum umeris Sisyphi trudi in adversum nec ullius viscera et renasci posse cotidie et carpi: nemo tam puer est ut Cerberum timeat et tenebras et larvalem habitum nudis ossibus cohaerentium. Mors nos aut consumit aut exuit; emissis meliora restant onere detracto, consumptis nihil restat, bona pariter malaque summota sunt* und *ad Marc.* 19.4; von den *fabulae* spricht er z.B. noch *epist.* 82.16; in sonstiger Literatur vergleicht sich außer dem oben genannten Epikurdiktum z.B. Epiktet III 13.15 f. "Ὅσον ἦν ἐν σοὶ πυρὸς", εἰς πῦρ ἅπεισιν, ὅσον ἦν γῆδιον, εἰς γῆδιον, ὅσον πνευματίου, εἰς πνευματίου, ὅσον ὕδατιον, εἰς ὕδατιον. Οὐδεὶς "Αἰδῆς οὐδ' Ἀχέρων οὐδὲ Κωκυτὸς οὐδὲ Πυριφλεγέθων, ἀλλὰ πάντα θεῶν μεστὰ καὶ δαιμόνων. Ganz im stoischen Sinne erblickt Seneca eine gute Seite des Todes in der Befreiung von den πάθη (*epist.* 24.17, s. unten S. 31 f., *ad Marc.* 19.6, ein Gedanke, der sich klar erkennbar in *Tro.* 399 niederschlägt); *epist.* 82.16 ist ihm der Tod, nach erkennbarer stoischer Terminologie, ein *indifferens* (ἀδιάφορον ἀποπροηγμένον).

¹⁰ Von Schetter in seinem wichtigen Aufsatz *Zum Aufbau von Senecas Troerinnen* 268, Anrh. 56 kurz angeführt, in dem er mannigfaltige fein gesponnene Sinnbezüge aufzeigt und daran die bewußte Komposition des Dramas deutlich macht. Vgl. vor ihm schon Cattin 27-34.

¹¹ Vgl. Lukrez III 866-869 *scire licet nobis nil esse in morte timendum / nec miserum fieri, qui non est posse, neque hilum / differre, an nullo fuerit iam tempore natus, / mortalem vitam mors cum immortalis ademit.*

*quis. Antequam nascerer. Mors est non esse*¹². *Id quale sit, iam scio: hoc erit post me, quod ante me fuit. Si quid in hac re tormenti est, necesse est et fuisse, antequam prodiremus in lucem; atqui nullam sensimus tunc vexationem.*

und 5: *In hoc enim, mi Lucili, nisi fallor, erramus, quod mortem iudicamus sequi, cum illa et praecesserit et secutura sit. Quidquid ante nos fuit, mors est; quid enim refert, non incipias an desinas, cum utriusque rei hic sit effectus, non esse?*

sowie ad Marc. 19.5: *Mors dolorum omnium exsolutio est et finis, ultra quem mala nostra non exeunt, quae nos in illam tranquillitatem, in qua, antequam nasceremur, iacuimus, reponit: si mortuorum aliquis miseretur, et non natorum misereatur;*

vgl. auch ad Polyb. 9.2: *Nam si nullus defunctis sensus superest, evasit omnia frater meus vitae incommoda et in eum restitutus est locus, in quo fuerat, antequam nasceretur, et expers omnis mali nihil timet, nihil cupit, nihil patitur*¹³.

Tro. 402-406 lehnt der Chor die mythologischen Vorstellungen von der Unterwelt ab: *Taenara et aspero / regnum sub domino limen et obsidens / custos non facili Cerberus ostio / rumores vacui verbaque inania / et par sollicito fabula somnio*; man vergleiche dazu die eindeutigen Aussagen:

epist. 24.18: *Nemo tam puer est, ut Cerberum timeat*

und ad Marc. 19.4: *Cogita nullis defunctum malis adfici, illa, quae nobis*

¹² Daß die menschliche Existenz mit dem Tode völlig ausgelöscht ist, war Allgemeinut des Epikureismus und bis zu Poseidonios auch der Stoa; s. Kurth, S. 67 mit entsprechenden Stellen und Literaturhinweisen. Den platonischen Glauben an die Weiterexistenz der Seele lehnt z.B. Lukrez III 670-673 ausdrücklich mit folgendem Argument ab: *Praeterea si immortalis natura animai / constat et in corpus nascentibus insinuat, / cur super ante actam aetatem meminisse nequimus / nec vestigia gestarum rerum ulla tenemus?*

¹³ Vgl. ferner Theognis 425-428 πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον / μηδ' ἐσιδεῖν αὐγὰς ὀξέος ἡελίου, / φύντα δ' ὅπως ᾤκιστα πύλας Ἀΐδαο περῆσαι / καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμυσσάμενον, Sophokles *Oed.Col.* 1224-1228 μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι/κῆ λόγον· τὸ δ', ἐπεὶ φανῇ / βῆναι κείθεν ὅθεν περ ἦ/κει, πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα und Euripides fr. 285.1 f. ἐγὼ τὸ μὲν δὴ πανταχοῦ θρυλούμενον / κράτιστον εἶναι φημι μὴ φῦναι βροτῶ. Allerdings weicht Seneca von diesen Parallelen aus der griechischen Tragödie, die eine Gewichtung der Zustände des Nichtseins vornehmen, in dem entscheidenden Punkt ab, daß er "tot sein" und "nicht geboren sein" gleichsetzt. Darin befindet er sich in Übereinstimmung sowohl mit Euripides, *Tro.* 636 als auch mit der Aussage bei Lukrez III 830-842, der interessanterweise den Zustand der ἀναισθησία nach dem Tode mit der Bedeutungslosigkeit der Dinge gleichsetzt, die sich vor der Geburt ereignen (im Rückgriff auf den pseudoplatonischen, zur epikureischen Tradition gehörenden Dialog *Axiochos*, 365d). Epikur selbst kritisiert die genannte Theognis-Stelle und die dort ausgedrückte Lebensmüdigkeit: *ep. Men.* (III) 126.

*inferos faciunt terribiles, fabulas esse... luserunt ista poetae et vanis nos agitare terroribus*¹⁴

(vgl. auch *epist.* 82.15: *illa quoque res* [sc. die zuvor genannte *rerum copia*] *morti nos alienat, quod haec* [sc. die irdischen *bona*] *iam novimus, illa, ad quae transituri sumus, nescimus, qualia sint, et horremus ignota*).

Das Erlöschen der Affekte *Tro.* 399 *spem ponant avidi, solliciti metum* wird ebenfalls anderswo beschrieben:

epist. 24.17: *Moriar: hoc dicis, desinam aegrotare posse, desinam alligare posse, desinam mori posse,*

epist. 30.6: *Tam demens autem est, qui timet, quod non est passurus, quam qui timet, quod non est sensurus. An quisquam hoc futurum credit, ut, per quam nihil sentiat, ea sentiat?*

und *ad Marc.* 19.5: *Mors dolorum omnium exsolutio est.*

Daß der Tod die Existenz regelrecht "verschlingt" (*Tro.* 400 *tempus nos avidum devorat et chaos*), sagt auch *epist.* 24.18 *Mors nos aut consumit aut exuit*.

Schließlich findet sich ein ähnliches Bild von der Auflösung des Lebens in "Feuer und Rauch" wie *Tro.* 392 f. *ut calidis fumus ab ignibus / vanescit* auch *epist.* 54.5 *Rogo, non stultissimum dicas, si quis existimet lucernae peius esse, cum extincta est, quam antequam accenditur? Nos quoque et extinguimur et accendimur*¹⁵.

¹⁴ Vgl. Demokrit fr. 68 B 297 DK, Cicero *Tusc.* I 5.10 und 21.48 sowie *de nat. deor.* I 31.86; aus der epikureischen Schule neben Epikur fr. 340: Diogenes von Oinoanda fr. 73, col. I-II Smith, der pseudoplatonische *Axiochos*, 365c 6 f. und 371e 4 ff., Lukrez III 870-893 und besonders seine psychologisch rationalisierende Mytheninterpretation III 978-1023 (s. dazu T. Stork, *Nil igitur mors est ad nos. Der Schlußteil des dritten Lukrezbuches und sein Verhältnis zur Konsolationsliteratur* [Bonn 1970; zugl. Diss. Saarbrücken 1969/70], 124-127).

¹⁵ Außer Frage steht angesichts der frappanten Detailähnlichkeit, daß auch die von Lukrez III 434-444 ausgedrückten Gedanken *nunc igitur, quoniam quassatis undique vasis / diffluere umorem et laticem discedere cernis, / et nebula ac fumus quoniam discedit in auras, / crede animam quoque diffundi multoque perire / ocius et citius dissolvi in corpora prima, / cum semel ex hominis membris ablata recessit; / quippe etenim corpus, quod vas quasi constitit eius, / cum cohibere nequit conquassatum ex aliqua re / ac rarefactum detracto sanguine venis, / aëre qui credas posse hanc cohiberi ut illo, / corpore qui nostro rarus magis incohibens sit?* (vgl. auch 455 f. *ergo dissolvi quoque convenit omnem animai / naturam, ceu fumus, in altis aëris auras* und 582 f. *quid dubitas, quin ex imo penitusque coorta / emanarit uti fumus diffusa animae vis*) ihren Niederschlag in der Formulierung der Vv. 392-396 finden, in der Vorstellung von Trennung von Geist/Seele und Körper in der Weise, daß die unkörperlichen Elemente gleichsam "wie Rauch" entschwinden: *ut calidis fumus ab ignibus / vanescit ... sic hic, quo regimur, spiritus effluet* (anders zu verstehen, nämlich konkret als bei der Leichenverbrennung entstehender Rauch, ist eine Stelle aus

An allen diesen Stellen offenbaren sich zwei philosophische Todeskonzepte (s. dazu den ausführlichen Kommentar bei Kurth, S. 109-111): zum einen die stoische ἀπάθεια, zum anderen aber auch die Vorstellung von der ἀναισθησία, die dem epikureischen ὁ θάνατος οὐδὲν πρὸς ἡμᾶς (R. S. 2) zugrundeliegt. Tod und Nicht-Geboren-Sein setzt schon Euripides, *Tro.* 636 gleich: τὸ μὴ γενέσθαι τῷ θανεῖν ἴσον λέγω. Daß der Tod alle Schmerzen auflöse (*ad Marc.* 19.5), lehrt auch der Epikureismus, vgl. besonders die poetisch eindringliche Darstellung der Trennung von den Freuden und Gütern des Lebens bei Lukrez III 894-899, mit dem entscheidenden Zusatz (900 f.) *nec tibi earum / iam desiderium rerum super insidet una*.

Die Todesvorstellung des Chores vermittelt insgesamt einen zwar resignierten, jedoch keineswegs pessimistischen Eindruck. Nicht einmal das Verschlungenwerden durch das Chaos (400) stellt einen wirklichen Schrecken dar, weil das absolute persönliche Zunichtewerden immer noch die tröstlichere Alternative zu den mythischen Schrecken der Unterwelt bietet, an die Seneca in stoischer, aber auch epikureischer Tradition nicht glaubt (s. oben S. 30, Anm. 9). Im Zusammenhang mit *ad Marc.* 19.5 (s.o.) läßt sich das *mors est non esse* von *epist.* 54.4 durchaus als tröstlich empfinden (gegen Fantham, S. 81 f.) so wäre es auch angesichts der konkreten Situation der gefangenen Troerinnen, die (nach Astyanax' Tod) weder etwas zu hoffen noch zu verlieren haben. Diese Einstellung zum Tod als "Nicht-Mehr-Sein" findet sich genau so in Senecas philosophischen Prosaschriften. Man vergleiche z.B. den Übergang vom Gedanken, daß nach dem Tod nichts komme, zur *refutatio* der mythischen Bilder mit der umgekehrten (!) Gedankenführung, die wir *epist.* 82.16 antreffen: *Etiam cum persuaseris istas fabulas esse nec quicquam defunctis superesse, quod timeant, subit alius metus: aequae enim timent, ne apud inferos sint, quam ne nusquam* (es folgt die Betrachtung darüber, daß erst die philosophische Ausschaltung der To-

zeitgenössischer [stoischer] lateinischer Literatur, Lukan IX 75-77: *iam flamma resedit, / Pompeiumque ferens vanescit solis ad ortus / fumus, et invisi tendunt mihi carbasae venti*). Ein Zeugnis für dieses Bild bei Epikur ist das fr. 337 Usener (αἱ ψυχαὶ) καθ' αὐτὰς διαμένουσι καὶ οὐχ, ὥς ἔλεγεν ὁ Ἐπίκουρος, ἀπολυθεῖσαι τῶν σωμάτων καπνὸν δίκην σκίδνανται, dessen Gewährsmänner, Sextus Empiricus und Iamblich, ihrerseits als Platoniker sprachlich durch Platon, *Phaidon* 70a beeinflusst erscheinen: τὰ δὲ περὶ τῆς ψυχῆς πολλὴν ἀπιστίαν παρέχει τοῖς ἀνθρώποις, μή, ἐπειδὴν ἀπαλλαγῇ τοῦ σώματος, οὐδαμῶς ἔτι ᾗ, ἀλλ' ἐκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ διαφθείρηται τε καὶ ἀπολλύηται, ᾗ ἂν ὁ ἄνθρωπος ἀποθνήσκη, εὐθὺς ἀπαλλαττομένη τοῦ σώματος καὶ ἐκβαίνουσα ὥσπερ πνεῦμα ἢ καπνὸς διασκεδασθεῖσα οἴχηται διαπτομένη καὶ οὐδὲν ἔτι οὐδαμῶς ᾗ (ein Einwand des Kebes gegen Sokrates' Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele). Lawall 248 f. sieht im Bild des Rauchs eine Verbindung zum Rauch der brennenden Stadt Troja. Zum epikureischen Standpunkt s. C. Bailey, *Lucretius* (Oxford 1947), II, S. 993-996.

desfurcht es ermögliche, die *virtus* zu erlangen). Dieser Gedanke des Trostes kommt bei Gil 108 zu kurz, der in dem Lied den Ausdruck der absoluten Ausweglosigkeit der Troerinnen erblickt. *Thy.* 832 zeigt der Chor allerdings wirkliche Furcht vor dem *deforme chaos*¹⁶. An beiden Stellen ist die Vernichtung ganz unterschiedlich gesehen: In den *Troades* bedeutet sie Erlösung, im *Thyestes* entspringt sie als Konsequenz der Vergewaltigung der Naturgesetze. Das heißt aber nicht, daß Seneca den Begriff *chaos* unterschiedlich wertet oder gar seine Chöre aus ihrer jeweiligen Situation heraus verschieden reagieren läßt. Vielmehr gebraucht er das Wort in unterschiedlichem Sinn, relativ zu der jeweils anderen gedanklichen Thematik¹⁷. Die Ergebung in das Schicksal, eine in letzter Konsequenz "freudige" Akzeptanz der Vernichtung läßt auch die auf den ersten Blick in der Tat paradoxen Aussagen im vierten Chorlied (1009-1055) nicht als die Anstöße erscheinen, die Motto/Clark 230-234 an ihnen nehmen; daß auch hier die philosophische Gelassenheit schwerlich mit dem Grauen in Einklang zu bringen ist, stellen die beiden Genannten l.c. freilich korrekt heraus. Hierin liegt gerade der Kommentar des Autors selbst, der sich von einer Reaktion unterscheidet, die wir erwarten würden, falls sich der Chor als eigenständiger Charakter im Laufe der Handlung entwickelte. Das ist als Erklärung logischer, als mit Motto/Clark eine "confusion" der Choreutinnen anzunehmen, die aus ihrer Verzweiflung erwächst. Dafür werden die Gedanken in sich zu folgerichtig vorgetragen. Daß sich der Gedanke an Trost aus der Vernichtung der persönlichen Existenz nicht aus dem Drama selbst entwickelt, sondern Gedanke des Autors ist, zeigen ähnliche Darstellungen, z.B. *Thy.* 882-884 *abeant questus, discede timor: / vitae est avidus, quisquis non vult / mundo secum pereunte mori* (vgl. *ad Marc.* 26.6 f., wo Seneca den Gedanken der ἐκπύρωσις entfaltet).

¹⁶ Zu den spieltechnischen und inhaltlichen Problemen, die auch dieses Chorlied im Verhältnis zur Handlung bietet, s. Zwielerlein, *Rezitationsdramen* 77 f. und Gil 108-112.

¹⁷ Ein Vergleich mit der euripideischen Vorlage zeigt auch dort dieselbe Haltung. Dort legt Hekabe in den Vv. 632 f. noch eine schwache Zuversicht an den Tag: οὐ ταῦτόν, ὦ παῖ, τῷ βλέπειν τὸ κατθανεῖν / τὸ μὲν γὰρ οὐδέν, τῷ δ' ἔνεισιν ἐλπίδες. Darauf antwortet ihr Andromache mit V. 636 f. τὸ μὴ γενέσθαι τῷ θανεῖν ἴσον λέγω, der in diesem Zusammenhang einen tröstlichen Gehalt annimmt (*Iph. Aul.* 1250-1252 τὸ φῶς τόδ' ἀνθρώποισιν ἥδιστον βλέπειν, / τὰ νέρθε δ' οὐδέν· μαίνεται δ', ὅς εὐχεται / θανεῖν· κακῶς ζῆν κρείσσον ἢ καλῶς θανεῖν [es spricht Iphigeneia] zeigt dagegen die übliche griechische negative Sicht des Todes). Vgl. G. Murray, *The Trojan Women of Euripides* (New York 1915), S. 5: "The only movement of the drama is a gradual extinguishing of all the familiar lights of human life, with, perhaps, at the end, a suggestion that in the utterness of night, when all fears of a possible worse thing are passed, there is in some sense peace and even glory".

Nun sind Senecas Ansichten zum Thema "Tod" keineswegs konsistent¹⁸, was angesichts der überragenden Bedeutung, die dieser Gegenstand in seinem Denken bekanntlich besitzt, nicht verwundert. Kontrastierend zu den oben S. 30-32 angeführten Stellen, an denen er stoischer, aber auch epikureischer Tradition folgend die Auflösung der individuellen Existenz *post mortem* postuliert, gibt es darum auch Äußerungen, mit denen er ein Weiterleben nach dem Tode bejaht, s. z.B.:

ad Helv. 20.2: (Animus) ad summa perrumpit et pulcherrimo divinorum spectaculo fruitur: aeternitatis suae memor, in omne, quod fuit futurumque est, vadit omnibus saeculis,

epist. 102.2: Iuvabat de aeternitate animarum quaerere, immo mehercules credere,

23: Per has mortalis aevi moras illi meliori vitae longiorique proluditur

und *26: Dies iste, quem tamquam extremum reformidas, aeterni natalis est* (dies bedeutet schon von der Formulierung her einen krassen Gegensatz zu den S. 30 f. genannten Stellen, an denen der Zustand vor dem Geborenwerden geradezu dem Nichtsein gleichgesetzt wird).

Ganz nahe an die im 1. Chorlied geäußerten traditionellen Vorstellungen vom Weiterleben in den Gefilden der Seligen kommt *ad Polyb. 9.8* heran, wo es über den verstorbenen Bruder heißt: *Fruitur nunc aperto et libero caelo: ex humili atque depresso in eum emicuit locum, quisquis ille est, qui solutas vinculis animas beato recipit sinu.*

Ähnlich sind auch *ad Marc. 24.5: Imago dumtaxat filii tui periit et effigies non simillima; ipse quidem aeternus meliorisque nunc status est, despoliatus oneribus alienis et sibi relictus*

und (sogar mit der Vorstellung eines Weiterlebens im göttlichen Bereich) *epist. 102.22: Cum venerit dies ille, qui mixtum hoc divini humanique secernat, corpus hic, ubi inveni, relinquam, ipse me diis reddam.*

De tranq. an. 11.3 ist es die *natura*, die die Seelen der Verstorbenen wieder empfängt: *Recipe animum meliorem, quam dedisti, ebenso nat. quaest. VI 32.6: Rerum natura te, quae genuit, expectat et locus melior ac tutior.*

Interessanterweise erscheinen *ad Polyb. 9.3* sogar beide Vorstellungen als Alternativmöglichkeiten: *Quid itaque eius desiderio maceror, qui aut beatus aut nullus est?*, ebenso *de prov. 6.6: Contemnite mortem: quae vos aut finit aut transfert*¹⁹.

¹⁸ Vgl. den Überblick bei Fantham, S. 78-92, und den Aufsatz von R. Marino, *Il secondo coro delle Troades e il destino dell'anima dopo la morte*, in: Castagna (s. Literaturverzeichnis) 57-73.

¹⁹ Zu dieser "platonischen" bzw. "sokratischen Alternative", die Seneca *ad Polyb. 5.1*

Gerade diese Stellen zeigen, wie offen sich für Seneca die Frage darstellt: Mit der Alternative wird quasi auf dialektischem Wege ein großer Trost gewonnen, weil eine dritte damit ausgeschlossen erscheint. Genauso argumentierte schon der platonische Sokrates, *Apol.* 39c–41c. *De tranqu. an.* 14.8 zitiert Seneca mit Zustimmung den Trost des von Caligula zum Tode verurteilten Canus für seine Freunde: *Vos quaeritis, an immortales animae sint: ego iam sciam.* Doch fällt auch bei den übrigen Zitaten auf, wie häufig sich beide eigentlich konträre Ansichten innerhalb desselben Werks finden – ein Zeichen für einen ständig in Bewegung befindlichen dialektischen Prozeß.

Die entscheidende Frage hinsichtlich der *Troades* lautet: Besitzen die Veränderungen des Gedankens eine inhaltliche Motivation in den Ereignissen, die sich in der Handlung zwischen den beiden Liedern entwickeln? Manche Interpreten bringen die Ansicht vor, Seneca gebrauche den Chor als "Sprachrohr" für seine Philosophie, spreche also durch den Chor aus einer außerdramatischen Perspektive²⁰. Diese Interpretation löst freilich nicht die oben genannten spieltechnischen Probleme, und Pratts Ansicht (*Seneca's Drama* 109), der Chor vertrete hier wie überhaupt eine *stoische* Auffassung, trifft nicht zu, schon deshalb nicht, weil Seneca gerade in dieser Frage, wie gesehen, keiner konsistenten Lehrmeinung folgt. Fantham bemerkt einen in der Tat augenfälligen Zug des Chorliedes: In den übrigen Chorpartien ist die äußere Einbindung in das Drama wenigstens insoweit gegeben, als die Choreutinnen sich stets als gefangene Troerinnen darstellen. Hier aber findet sich kein Element, das auf diese Rolle hinweisen würde. Der Text bietet reine philosophische Meditation, er spielt nicht einmal auf die konkreten Schicksale an, die im vorausgegangenen Lied so wichtig waren. Daher resümiert Fantham auf S. 85: "I would suggest that just as the ode contains no Homeric allusion but only Roman practice, so its affirmations should be taken as the belief, not of the Trojan women, but of Seneca himself. The chorus should be understood as the poet's own manifesto".

Klarer erfaßt die Problematik Schetter 271: "[Die Chorlieder vermitteln

ebenfalls formuliert, s. Kurth, S. 109 f. Daß die Ansicht Senecas tatsächlich schwankt, und zwar je nach Anlaß (so neigt er in den *consolationes* eher zur Bejahung der Weiterexistenz), hebt P. Meinel, *Seneca über seine Verbannung. Trostschrift an seine Mutter Helvia* (Bonn 1972; zugl. Diss. Erlangen-Nürnberg 1971), 157 f. hervor.

²⁰ So etwa Pratt, *Seneca's Drama* 109: "the Senecan chorus serves a movable function depending on what the dramatist wants to communicate to his audience. So here the chorus, which has been an integral part of the action, is withdrawn from the action ... [um seinen philosophischen Kommentar abzugeben] The dramatic format is ruptured to make room for interpretation that Seneca considers essential to the philosophical purposes of his drama".

den] Eindruck einer rational nicht auflösbaren Welt... Eine solche Intention verträgt sich durchaus mit dem Bild, das die philosophischen Schriften Senecas von seiner Einstellung zum Todesproblem geben: sie zeigen ein unsicheres und nicht zur Ruhe kommendes Schwanken zwischen der Überzeugung von einer gänzlichen Vernichtung und dem Glauben an ein Weiterleben. Verwirklichen ließ sich diese Intention freilich nur um den Preis, daß sich die Choristinnen für die Dauer des Liedes gleichsam ihres Personseins als Troerinnen entäußerten und zum abstrakten Medium der Psychagogie des Dichters wurden". Dies läßt sich freilich nur dann mit Gewißheit nachweisen, wenn Seneca wirklich durch den Mund des Chores spricht²¹. Zudem stimmt es doch etwas bedenklich, wenn der Dichter aus einer inneren Unsicherheit heraus einen eklatanten Bruch im Handlungsgefüge in Kauf nehmen soll. Die Psychagogie würde sicherlich ihr Ziel verfehlen, wenn die Erkenntnis, zu der der Chor die Zuhörer bzw. Leser gelangen läßt, durch die folgenden Ereignisse (also die Erscheinung Hectors) wieder aufgehoben würde.

Andere wiederum deuten die Gedanken des Chores als Leugnung von Talthybius' Bericht über die Achilles-Erscheinung und als Entlarvung griechischer Grausamkeit, die sich solcher Trugmittel bedient²². Hier stellt sich zunächst die Frage, wieweit der Chor über die Debatte zwischen Pyrrhus und Agamemnon und über die Calchas-Episode im Bilde sein kann. Wenn er laut Owen 122 all dies auf der Bühne miterlebt haben soll und der Inhalt des Chorliedes "is suggested by and forms a natural complement to their earlier conversation with Talthybius. We the audience have simply left them for a moment, to visit the Greek chiefs, and then returned", so erscheint damit das Problem, nach stattlichen 169 Versen einer hochdramatischen Auseinandersetzung wieder an das Vorhergehende anknüpfen zu müssen, doch arg verniedlicht (eine angemessene Formulierung der Schwierigkeit dagegen bei Fantham, S. 232). Was vollends den Inhalt betrifft, wären mit einer solchen Annahme weder der Widerspruch zu den traditionellen Todesvorstellungen des ersten Chorliedes erklärt noch das auffällige Verhalten des Chores vor und nach dem fraglichen Lied. Owens Wertung (l.c.) "Their tone, careful, sober, and of a deep and subdued poetic beauty, is both a consecutive conclusion to and an indictment of the superstitious sensationalism of Talthybius" berührt außerordentlich seltsam, einmal in Anbetracht der Tatsache,

²¹ Hiervon überzeugt äußert sich Fantham, S. 263: "It is like the linking material of an omniscient upstage narrator that reduces the struggles of the naive characters on stage to material for ironic pity"; sie vergleicht Autorkommentare in epischer Dichtung wie z.B. Vergil, *Aen.* III 56 f. *Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames!* und X 501 f. *Nescia mens hominum fati sortisque futurae / et servare modum rebus sublata secundis!*

²² Zuerst Thomas Farnabius a.l. (Leiden 1623); F. J. Miller im 1. Band der Loeb-Ausgabe, S. 541; E. Paratore, *Seneca. Tragedie* (Rom 1956), S. 48.

daß ja auch der Chor später an die Erscheinung Hectors glaubt, und zum anderen angesichts der gerade bei Seneca so zahlreichen Botenberichte, die von Schrecken erzählen²³.

Zuletzt hat Davis, *Shifting Song* 25 f. und 47 f. die Auffassung vertreten: "a normal human reaction... whereas belief in an after-life helped to make Priam's death tolerable, the same belief can only make the prospect of Polyxena's death and marriage to Achilles intolerable". Diese Erklärung überzeugt aus mehreren Gründen nicht:

1.) Soll die Aussicht auf das ewige Nichts für Polyxena wirklich ein besserer Trost sein? Immerhin wäre ja in der Unterwelt die Aussicht vorhanden, auch liebe Verstorbene wiederzutreffen (vgl. 157-160).

2.) Dem gerade erst für Priamus und Hector gewonnenen Trost wird der Boden entzogen.

3.) Der Glaube an die Erscheinung Hectors ist von diesem Zweifel unberührt; dann müßte der Chor also eine doppelte Wendung seiner Ansichten über den Tod innerhalb kürzester Zeit vollziehen, je nachdem, welche Meinung die jeweilige Situation gerade verlangt. *Mehrere* solche abrupte Sinneswandel sind erst recht unwahrscheinlich, zumal wenn, wie im Fall der vorliegenden Ode, ausgefeilte philosophische Gedanken formuliert werden, die der schockierte Chor dann sofort bei der Hand haben müßte. Außerdem müßte dem Chor (und damit dem Autor) eine weitere gravierende Ungeheimtheit unterstellt werden: Der Chor tröstet sich damit, daß er etwas in Zweifel zieht, dessen grausame Realität und Wirkmacht er soeben erfahren hat.

Gegen den Vorwurf fahrlässiger Komposition ist Seneca, entgegen manchen früheren Interpretationen, sicher in Schutz zu nehmen. So wird man etwa die formalistische Extremposition Wolf-Hartmut Friedrichs: *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik* (Borna / Leipzig 1933; zugl. Diss. Freiburg 1931), 122 wohl kaum einnehmen wollen: "Man kann recht wohl denken, daß dieses Chorlied noch gar nicht vorhanden war oder daß Seneca die Reihenfolge der Szenen und Lieder noch nicht bis ins einzelne festgelegt hatte, als er die Worte: *quid maesta* [409] usw. schrieb, die einen so lebendigen und zugleich bequemen Ausgangspunkt für Andromaches Rede hergaben", es sei denn mit großen Achtungseinbußen für einen Tragödiendichter, dem man das Arbeiten mit einem derartigen Zettelkasten zutraut. Denn betrachtet man z.B. die genannte Arbeit von Schetter und das Analyse-schema bei Owen 123 und 125, so beeindruckt vielmehr der planvolle Aufbau, der bis in die Abwägung der Verszahlproportionen hineinreicht. Owen

²³ Aufgeführt von Boyle zu 168-70; Fantham zu 168 macht zu Recht auf die rhetorische Gestaltung mit Hilfe der δεινώς aufmerksam).

arbeitet zudem den Gegensatz zwischen den beiden für die Handlung so außerordentlich bedeutsamen Totenerscheinungen heraus, zwischen die das Chorlied zu stehen kommt²⁴: der kraftvollen, "realeren" Erscheinung des Achilles und der gespenstischeren Hectors. Weniger überzeugt freilich seine Annahme, beiden Erscheinungen sei eine entsprechend unterschiedliche Wirkmacht eigen²⁵; die Unwirklichkeit der Hector-Gestalt wäre dann bereits durch die Skepsis der Choreutinnen im 2. Chorlied vorbereitet²⁶. Sicherlich empfindet man diesen Unterschied der Beschreibungen; doch ist dabei das subjektive Empfinden der agierenden Personen zu beachten. Die Präsenz Hectors wird ja zunächst von Andromacha als durchaus real (wenn auch im Traum) empfunden, denn sie schöpft aus ihr eine gewisse, wenn auch schwache Hoffnung (vgl. 469-476) und wird von ihr zu dem Versuch getrieben, Astyanax zu verstecken. So erfüllt die zweite Erscheinung eine nicht minder entscheidende Funktion für den Handlungsfortgang als die erste, und der spürbare Unterschied in der Effektivität, nicht im Realitätsgrad, ist vornehmlich im Kontrast des Siegers mit dem Besiegten begründet²⁷. Deutlich auszumachen ist dies im Vergleich der Beschreibungen beider in den Vv. 181 *emicuit ingens umbra Thessalici ducis* und 460 *fallax per ipsos umbra complexus abit* (Hector). *Fallax* bezieht sich erkennbar auf die schmerzliche Situation Andromachas, die nicht mehr in der Lage ist, ihren geliebten Gatten bei sich zu behalten (wir fühlen uns an die mythischen Paradigmen der Begegnungen von Orpheus und Eurydike oder von Aeneas mit Dido im 6. Buch von Vergils *Aeneis* erinnert); es kann nicht bedeuten, daß Hectors Geist die auf ihn noch ein letztes Mal hoffenden Troerinnen *täuscht*, denn er hat ja vorher nur eine Warnung ausgesprochen, nicht etwa irgendwelche

²⁴ S. dazu auch Schetter 269 f.

²⁵ Auch von Davis, *Shifting Song* 136-143 und *Death and Emotion* 306 f. nachdrücklich vertreten; 307: "Achilles' apparition confirms the view presented by the first chorus, Hector's that of the second".

²⁶ 125 f., s. v.a. das Schema am Ende von S. 125: "The reality of Achilles' ghost" vs. "Hector's ghost, a vain dream"; Zustimmung bei Fantham, S. 86 f.

²⁷ Am besten gesehen von Caviglia, S. 51 f.: "Non i vincitori soltanto ritornano dalla morte. Anche i vinti ritornano. Gli uni per vincere ancora, per fare ancora morire. Gli altri, ancora per essere vinti, per tentare invano di impedire la morte" und weiter bis S. 54. Dagegen kann Fantham, S. 91 nur die eine Seite der Medaille erklären: "The mythical and poetic tradition was also too well-formed in its portrayal of Trojan loyalty to the beloved dead for there to be any question of imposing upon them a philosophical nihilism about the shades and afterlife; on the other side the entire action of the play depends on the power of respect for the dead Achilles to determine the action of the victorious Greeks". Widersprüchlich Davis, *Death and Emotion* 312: "Andromache cannot adopt an attitude of indifference because she has responsibilities. This essentially is Hector's message to her", wo er 307 noch die Realität der Erscheinung Hectors entschieden geleugnet hatte.

Versprechungen abgegeben. Von äußerster Resignation auch auf seiten Hectors kündigt ja schon 455 *utinam iaceret tota* [sc. *Troia*], und Andromacha selbst zeigt sich weit davon entfernt, übertriebene Hoffnungen auf Astyanax zu setzen, vgl. 469-476:

*O nate sero Phrygibus, o matri cito,
eritne tempus illud ac felix dies,
quo Troici defensor et vindex soli
recidiva ponas Pergama et sparsos fuga
cives reducas, nomen et patriae suum
Phrygibusque reddas? Sed mei fati memor
tam magna timeo vota - quod captis sat est,
vivamus.*

Ihr genügt also bereits, aus Mutterliebe, nicht etwa aus Hoffnung auf Rache durch Astyanax, das bloße Überleben; die keimenden Hoffnungen auf die Möglichkeit dieser Rache drängt sie zurück²⁸. Die gesamte Anlage des Dramas, vor allem die Betonung der *fata*, läßt nirgendwo erwarten, daß der Besiegte das Blatt noch einmal wenden kann und daß in Astyanax gesetzte Hoffnungen mehr sein könnten als bloßes Wunschdenken (vgl. 681 *rumpe fatorum moras*²⁹). Auch der tote Hector übt einen starken Einfluß auf die Lebenden aus, nur eben, bedingt dadurch, daß er ein tragischer Besiegter ist, in einer Weise, die die Schutzfunktion und -intention seiner fortdauernden Ge-

²⁸ Diese Resignation, die sich nur noch an schwache Überlebenshoffnungen klammert, kommt noch an anderen Stellen zum Ausdruck: 510-512 *fata si miseros iuvant, / habes salutem; fata si vitam negant, / habes sepulcrum*, 647 f. *vivat, ut possit tuos* [sc. *Hectoris*] / *referre vultus* (also nur die Erinnerung an den toten Gatten soll noch wachgehalten werden), 660 *foras futurum ultor extincti patris* (ein schwaches Aufflackern einer Rachehoffnung), wogegen 662 *serva e duobus, anime, quem Danai timent* eigentlich Resignation ausdrückt: im Grunde weiß sie, daß der Sohn genauso verloren ist wie der Vater; aus äußerster Verzweiflung geborener Sarkasmus spricht aus 707 *hic est, hic est terror, Ulix, mille carinis*, den Endpunkt der Resignation bezeichnen 739-743 *has, has ruinas urbis in cinerem datae / hic excitabit? hae manus Troiam erigent? / nullas habet spes Troia, si tales habet. / non sic iacemus Troes, ut cuiquam metus / possimus esse*; 766 ff. beziehen sich nicht auf irgendwelche vorher erkennbaren *vota*, die konkret mit bzw. nach Hectors Erscheinung abgegeben worden wären. 684 f. *cernitis, Danai, Hectorem? / an sola video?* lassen sich gewiß (wie von Davis, *Shifting Song* 140 u.a.) als Indiz für die Schwäche von Hectors Geist deuten, noch mehr allerdings aus der Situation heraus als verzweifelter Aufschrei Andromachas (ähnlich wie 739 ff.), ganz ohne daß hiermit eine quasi-ontologische Spekulation verbunden wäre. Nicht zustimmen kann man nach allem Gesagten auch Lawall 245, der zu sehr "the promise that Jupiter makes to Venus in *Aeneid* I" [Vv. 254 ff.] als Vergleich heranzieht. Das Erschütternde bei Seneca liegt gerade darin, daß von einer solchen Hoffnung gar nicht die Rede ist.

²⁹ Eine enge Parallele (und mögliches Vorbild?) ist Vergil, *Aen.* VI 882 f.: *Heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas, / tu Marcellus eris.*

genwärtigkeit gleichsam in einen düsteren Todesschatten verkehrt³⁰.

In der Episode bei Vergil, *Aen.* II 268-297, die wohl als Vorbild der Szene bei Seneca diente, erscheint Hectors Geist Aeneas in ganz ähnlich erbärmlichem Zustand, an einem ähnlich dramatischen Wendepunkt³¹. Die List der Griechen ist aufgegangen, Troja ist bereits verloren, obschon noch keiner seiner Einwohner etwas davon ahnt. In dieser Situation treibt Hector Aeneas nicht etwa zur Rettung der rettungslos ihrem Schicksal verfallenen Stadt an (entscheidend die Vv. 291 ff.), sondern fordert ihn auf, wenigstens ein paar Überlebende zu sammeln, zu retten, was überhaupt noch zu retten ist. Trotz aller Resignation also erfüllt die Szene auch hier eine außerordentliche Funktion für den Handlungsfortgang.

Übrigens bliebe auch, akzeptierte man Owens Unterscheidung zwischen der Realität der beiden Geistererscheinungen, das Unbehagen darüber bestehen, daß auch nach der Ode weder der Chor noch irgendeine andere handelnde Person die Wirkmacht der Achilles-Erscheinung und auch nicht das Weiterleben nach dem Tode überhaupt in Frage stellt³². Andromacha nimmt Abschied von Astyanax mit den Worten, 790 f. *Troia te expectat tua: / i, vade liber, liberos Troas vide*. Ebenso wenig kann die Annahme einer Dualität der Todesvorstellungen überzeugen, die darin bestehen soll, daß Astyanax' Tod unter dem Aspekt des ersten Chorliedes, Polyxenas freudiger Sterbengang unter dem des zweiten gesehen werden müsse³³. Denn 1158 f. *cecidit, ut Achilli gravem / factura terram* kann doch nur bedeuten, daß weder von Polyxena noch von den Beobachtenden die Realität der jenseitigen Weiterexistenz in Abrede gestellt wird. An diesem Punkt verstricken sich manche Interpreten in besonders eklatante Widersprüche: So stellt z.B. Davis, *Death and Emotion* 306 die Tatsache, daß Achilles' Geist ohne Zögern Polyxenas Blut trinkt, als Beweis dafür dar, daß Seneca hier die Wirkmacht der weiterlebenden Toten nachdrücklich schildern wollte; auf S. 309 läßt er jedoch gerade Polyxena in dem Gedanken Trost finden, daß es eine solche Weiterexistenz nicht gibt. Vollends aber verwirrt sich die Logik der Argumentation, wenn nun wiederum Astyanax diese furchterregende Kraft des toten Achilles geschaut haben und trotzdem, nach Davis, *Death and Emotion* 309, zuver-

³⁰ Ausführlich Fantham, S. 87.

³¹ Caviglia, S. 52 und Schetter 246 f.

³² Genau dies tut überraschenderweise Boyle, S. 172, indem er "den Spieß umdreht" und erklärt: "Death-as-annihilation" (das vom Chor vertretene Konzept) "kills Ach[illes] once and for all and provides unimpedable freedom from life's pain". So zutreffend damit eine Selbsttröstung der Troerinnen beschrieben werden könnte, so wenig wird abermals der Widerspruch von 409 ff. aufgelöst und auch nicht Rücksicht auf Andromachas Abschied von Astyanax genommen (s.o.).

³³ Lawall 246 f.; Davis, *Death and Emotion* 308 f. u.a.

sichtlich in dieses Weiterleben nach dem Tod gehen soll.

Die ganze Szene, die von ihr selbst als leer empfundenen Hoffnungen Andromachas sind nach allem Gesagten schwerlich so zu verstehen, als habe Hectors Geist seiner Witwe und damit auch den übrigen Troerinnen ernstliche Hoffnungen auf spätere Rettung oder Rache durch Astyanax gemacht. Es äußert sich vielmehr verzweifelte Elternliebe und darüberhinaus eine vage Hoffnung auf ein wenn auch noch so beschränktes Weiterleben (bzw. Überleben) Trojas in einem überlebenden Nachkommen des königlichen Hauses. Mit dieser Deutung wird ein Argument für die These entkräftet, die in der angeblich minderen Realität der Erscheinung Hectors im direkten Vergleich mit der Erscheinung des Achilles einen Grund für die unterschiedlichen Entwicklung in der dramatischen Handlung erblickt. Beide Erscheinungen lassen sich deshalb auch nicht wie von Davis als "Wendemarken" für situationsbedingt konträre Todesauffassungen des Chores interpretieren (etwa *Shifting Song* 140: "Thus the doctrine expounded in Ode 2 also finds confirmation in the events of the play").

Auf einen interessanten Aspekt, der die Funktion der Achilles-Erscheinung und ihre Verbindung zu den Aussagen des zweiten Chorliedes in einem völlig anderen Licht erscheinen läßt, weisen Motto/Clark 257 f. hin. Die unheimliche Geistererscheinung kündigt sich den Griechen ja zwar in einem Moment der Verlegenheit an (die Schiffe können nicht auslaufen), aber die Situation ist dennoch eine völlig andere als früher in Aulis: Troja ist gefallen, und ein vollständiger Sieg wurde errungen, der die Erfüllung eines zehn Jahre lang angestrebten Zieles bedeutet. Statt nun aber diese Erfüllung auch innerlich zu finden, also auch im stoischen Sinne "Sieger" zu werden über die im Kampf noch voll entwickelten Leidenschaften, fallen die Griechen ganz im Gegenteil, angetrieben von abergläubischen Vorstellungen, auf primitivste Verhaltensstufen zurück, mit grausamsten Menschenopfern und äußerster Brutalität. Festgestellt wird dies von keinem anderen als dem obersten Feldherrn, Agamemnon, selbst, in den Vv. 276-287, in denen übrigens einige der wichtigsten stoischen Affekte vorkommen:

*Equidem fatebor (pace dixisse hoc tua,
Argiva tellus, liceat) affligi Phrygas
vincique volui: ruere et aequari solo
utinam arcuissem; sed regi frenis nequit
et ira et ardens ensis et victoria
commissa nocti. Quidquid indignum aut ferum
cuiquam videri potuit, hoc fecit dolor
tenebraeque, per quas ipse se irritat furor,
gladiusque felix, cuius infecti semel
vecors libido est. Quidquid eversae potest*

*superesse Troiae, maneat: exactum satis
poenarum et ultra est.*

Es ist sicher nicht allein Spekulation zu konstatieren, daß sich im größeren dramatischen Zusammenhang eine Umkehrung vollzieht: Dadurch, daß sie Achilles' Forderungen erfüllen (die nur eine der gottlosen Taten herbeiführen, denen bereits die epische Überlieferung den Untergang eines so großen Teils des Heeres zuschreibt), bringen sich die Griechen um die Früchte ihres Sieges, während die Troerinnen gerade in der Vernichtung ihrer Hoffnungen, die sich in Hectors Ohnmacht personifiziert (s. wiederum 454 f.), Erlösung finden³⁴. Die offensichtliche Verteilung von Stärke und Schwäche der beiden Geistererscheinungen erweist sich mithin als nur äußerlich.

Wie ich glaube gezeigt zu haben, lassen sich die Auffälligkeiten sowohl hinsichtlich der formalen Einbindung als auch des gedanklichen Gehalts der Chorlieder in den *Troades* nicht im Sinne einer Interpretation erklären, die eine enge Einbettung des Chores in die Handlung des Dramas erkennen will. Ein solcher im Ganzen bruchloser Ablauf des Dramas ergibt sich im Gegenteil gerade dann, wenn man die Handlung *ohne* die Chorlieder betrachtet. Gerade in ihnen stecken die Schwierigkeiten. Läßt man die nicht aufzulösenden Widersprüche beiseite, die vor allem zwischen dem 2. Chorlied und der umgebenden Handlung, allgemein auch zwischen der Gedankenführung der Chorlieder und der dramatischen Handlung bestehen, so ergibt sich wenigstens ein Ansatz, den offensichtlichen inhaltlichen Widerspruch zwischen dem ersten und dem zweiten Chorlied zu deuten. Diese Deutungsmöglichkeit besteht darin, den Chor zwar nicht als *dramatis persona* zu leugnen, seine Aussage jedoch von ihr losgelöst als fortlaufende gedankliche Entwicklung zum zentralen Thema des Stücks zu betrachten: der Reflexion darüber, welche Kraft die durch äußere Gewaltanwendung in ihren Grundfesten erschütterte, ja mit Vernichtung - Tod - bedrohte menschliche Existenz noch aus dieser unausweichlichen Vernichtung zu ziehen imstande ist. Es liegt auf der Hand, daß eine derartige Reflexion sich ihrem Gegenstand, der so viele verschiedene Aspekte einschließt, nicht mit einem "Patentrezept" nähern kann. So ergeben sich, relativ zum jeweils situationsbedingten Blickpunkt, verschiedene Abstufungen in der Reaktion auf die Vernichtungsdrohung: Die

³⁴ Dies hatte schon Murray zu den *Troerinnen* des Euripides hervorgehoben, S. 5 (s. oben S. 34, Anm. 17): "The situation itself has at least this dramatic value, that it is different from what it seems. The consummation of a great conquest... the very summit of the day-dreams of unregenerate man, it seems to be a great joy and is in truth a great misery". Eine gute Analyse der Haltung Agamemnons und seiner Auseinandersetzung mit Pyrrhus nimmt B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas* (Heidelberg 1969; zugl. Diss. Hamburg 1968), 168 f. vor. S. auch Pratt, *Stoic Base* 3 f. und 7 mit Anm. 18.

Aussicht auf ein zutiefst verhaßtes Weiterleben, auf Sklaverei unter verabscheuter feindlicher Gewaltherrschaft, kann zu zwei Überlegungen führen, die sich ein Verzweifelter vor Augen zu halten vermag, um die Verzweiflung überhaupt aushalten zu können. Jede dieser beiden Überlegungen aber richtet sich auf eine jeweils andere Zielgruppe, je nachdem, wem Trauer und Schmerz gelten: Im Gedanken an die bereits Verstorbenen erscheint die Vorstellung tröstlich, diese an einem Ort zu wissen, wo das Elend, das die Zurückbleibenden erleiden müssen, sie nicht erreichen kann. Der traditionelle Mythos, der die gefallenen Helden im Elysium weilen läßt, bietet sich hier als Trost in diesem von der eigenen Person auf die andere Zielgruppe übertragenen Schmerz besser an als der Zentralgedanke des 2. Chorliedes, der völligen Auslöschung der Existenz. Er würde an dieser Stelle zu sehr einen Pessimismus betonen, der die Leistungen der erwähnten Helden, die Herrschaft des Priamus und die Tapferkeit Hectors, als völlig sinnlos erscheinen ließe. Wenn ihnen schon der äußere Erfolg versagt blieb, so sollen sie wenigstens einen "ewigen Lohn" verdient haben.

Ganz anders dagegen das 2. Chorlied. Hier erscheint die traditionelle Vorstellung von der Weiterexistenz über Bord geworfen, wohl aus dem Grunde, weil der Chor jetzt den Blick nach innen richtet, auf die persönliche Existenz und ihre Begrenztheit. An diesem Punkt hilft dem Menschen nur noch die konsequent durchdachte Philosophie weiter. Die mythologische Selbstvertröstung auf ein Weiterleben nach dem Tode im Elysium geht für die trojanischen Frauen nicht mehr auf. Also erörtern sie als Alternativmöglichkeit die "epikureische Lösung". Im Verhältnis der beiden Chorlieder zueinander haben wir es demnach nicht mit einem kontradiktorischen Gegensatz zu tun, vielmehr mit zwei verschiedenen Gruppen, auf die sich Trauer und Schmerz richten, und mit einer dadurch bedingten gedanklichen Verschiebung, die sich durchaus als Weiterentwicklung von einer mehr traditionellen zu einer philosophisch-rationalen Sicht verstehen läßt. Daß man schon allein diese in Alternativen vorgehende Betrachtungsweise in Senecas gesamtem sonstigen philosophischen Denken nachweisen kann, zeigen die oben angeführten Stellen zur Genüge. Weil mithin offenkundig keine fertige philosophische Lehre vermittelt werden soll, läßt sich der Chor schwerlich als didaktisches Instrument Senecas begreifen, durch das er stoische Lehrmeinungen als Kommentare zur dramatischen Handlung abgäbe. Daß die Chorlieder Alternativgedanken, nicht aber endgültige Lösungen formulieren, ist wohl eher ein Indiz dafür, daß sich der Dichter zurücknimmt, nur Anstöße zur weiteren Reflexion über einen Themenkomplex vermitteln will, mit dem letztlich weder philosophische Lehren noch das Theater zu einem ab-

schließenden Ende kommen³⁵.

Entscheidend für das Verständnis der Art und Weise, wie die Chorlieder in das Stück integriert sind, ist der Ablauf der Gedankenführung durch die Chorlieder hin. Diese in den *Troades* gewissermaßen in dialektischer Bewegung verlaufende Linie war Seneca offenkundig wichtiger als eine spieltechnisch abgerundete Einbindung der Lieder in die jeweilige dramatische Situation. Gewisse Motive und Anklänge werden zwar aufgenommen, um aber dann unter verschiedenen Aspekten weitergesponnen zu werden, die sich von eben diesen konkreten Situationen auch entfernen können und in einem kontinuierlichen gedanklichen Strom neben der Handlung verlaufen³⁶. Die Fortentwicklung dieses gedanklichen Stromes läßt sich darum in der Zusammenschau der Chorlieder besser verstehen als in der Einbindung in die

³⁵ Schetter 270: "Volkstümlich-mythischer Glaube und aufgeklärt-philosophisches Raisonement werden gegeneinander ausgespielt, und zwar dergestalt, daß dieses durch jenes am Ende widerlegt wird"; vielleicht läßt sich jedoch, was die Komposition angeht, über diese Auffassung noch hinausgehen, denn die von ihm in Anm. 59 a angeführte Parallele *Phae.* 186 ff. (rationale Kritik der Amme, die hier in der Tat auf den ersten Blick wie ein "Sprachrohr" Senecas wirkt, an dem von Phaedra vorgebrachten Glauben an die Allmacht eines personifizierten Amor) ist durch den anfänglichen Versuch der Amme bedingt, ihre Herrin (mit welchen Argumenten auch immer) umzustimmen (vgl. die Rolle des Satelles gegenüber Atreus, *Thy.* 204-335); als Anzeichen des immerhin recht engen Handlungszusammenhangs sei lediglich der Rückbezug von 218 *amoris in me maximum regnum reor* auf 202 f. *vana ista demens animus ascivit sibi / Venerisque numen finxit atque arcus dei* als Beispiel gegeben. Das von Schetter l.c. genannte Chorlied *Phae.* 274-357 besingt die reale Macht Amors; aber die wird von Phaedra ja gerade nicht bestritten, und darauf kommt es, was die Fortführung der Handlung angeht, mehr an als auf die Beruhigungsversuche der Amme. Präziser ausgedrückt: Amors Herrschaft wird auch vor dem Chorlied nicht ernstlich in Frage gestellt; das heißt übrigens zugleich, daß der Chor auch hier keinen Handlungsfortschritt bewirkt, sondern eine lyrische Vertiefung vornimmt.

³⁶ Marx 9 geht bereits in diese Richtung: "Seneca legt die Lieder parallel zur Handlung: sie sind nicht mehr wie die der Griechen Ausdruck der Spannung zum Geschehen und Akt der Aneignung". Ebenso Cattin 11: "On peut donc dire que tous les textes lyriques prennent racine au milieu des circonstances dramatiques de la tragédie, mais qu'ils s'élèvent bientôt au-dessus des situations particulières pour considérer l'homme et les grands problèmes sur le sens de la vie, de la souffrance et de la mort". Freilich haben die hier vorgebrachten Ausführungen vielleicht deutlich gemacht, daß gerade die mythologischen Bilder im Dienste einer bewußt gestalteten Gedankenentwicklung durch die Chorlieder hin stehen, nicht mit so wenig Sinnbezug, wie ihnen Cattin 101 f. zusprechen will. Einen ähnlichen Gedanken wie den in diesem Aufsatz vorgetragenen entwickelt G. Mazzoli, *Tipologia e strutture dei cori senecani*, in: Castagna (s. Literaturverzeichnis) 3-16, s.v.a. 8-11 und 15, wo er den Zusammenhang der Chorlieder in den einzelnen Dramen durch eine Interpretation zu verdeutlichen sucht, die von einer Funktion des Chores als mithandelnder *dramatis persona* weitgehend absieht und stattdessen die jeweiligen gedanklichen und strukturellen Bezüge und Verschiebungen offenlegen will.

dramatische Umgebung. Anders als in den Chorliedern etwa von Aischylos oder Sophokles nimmt der Chor nicht an der Handlung teil. Die tiefergehende philosophische Reflexion läuft angeregt durch das Zentralthema des Stücks ab, aber nicht als unmittelbare Reaktion auf dramatische Ereignisse. Diese Beobachtungen bestätigen im Prinzip eine interessante, freilich bislang wenig beachtete These, die von J. D. Bishop, *Choral Odes* 43-45 über die parallel verlaufende Entwicklung einer "dramatic line" einerseits und einer "odic line" andererseits aufgestellt wurde. Deutlich ist aber auch gerade in den *Troades* zu erkennen, wo Bishops Ansatz modifiziert werden muß. Seine zu diesem Drama getroffene Feststellung: "Now it is characteristic of Senecan tragedy that the philosophy of the tragedy is presented by the choral odes, whereas the acts merely act out the principles laid down by the preceding odes"³⁷ trifft ausgerechnet für dieses Stück am wenigsten zu.

Warum haben die Widersprüche zwischen "dramatic line" und "odic line" den Dichter offensichtlich nicht gestört? Was hat ihn daran gehindert, die "odic line" möglichst bruchlos in den dramatischen Ablauf zu integrieren? Könnte eine mögliche Antwort darauf lauten, daß es ihm auf eben diese formale dramatische Konsistenz weniger ankam als auf die innere Fortentwicklung der handlungsbegleitenden (und eben *nicht* handlungsimmanenten) philosophischen Reflexion, wie sie sich besonders verdichtet in den Chorliedern niederschlägt und sich auch eben dort am reinsten niederschlagen *kann*, unbehindert von der Notwendigkeit, einen konsistenten dramatischen Ablauf zu gestalten? So wird z.B. die dramatische Pause, die nach der Auseinandersetzung zwischen Pyrrhus und Agamemnon und dem Spruch des Calchas einerseits und dem unvermittelten Auftreten Andromachas andererseits entsteht, durch das 2. Chorlied ausgefüllt. Die von Andromacha in ihren Auftrittsversen geschilderte Trauerstimmung paßt zum Handlungsverlauf. Auf sie kam es dem Dichter für die *folgende* Szene an, so daß er den logischen und stimmungsmäßigen Bruch, der durch das 2. Chorlied verursacht wird, in Kauf nahm. Der Gehalt dieses Liedes wird im Gesamtverlauf der durch die Chorlieder geleisteten Reflexion verständlich, wenn der Leser des Dramas imstande und willens ist, für deren Dauer vom dramatischen Handlungsfortgang zu abstrahieren (also gerade nicht so, wie Davis, *Shifting Song* 143 meint: "philosophy is used primarily for dramatic and thematic purposes").

Eine derartige Schwerpunktsetzung wäre nun bei einer Bühnendarstellung schwer vorstellbar: Der Zuschauer hätte ja die Chorverse nicht nur im Ohr, er würde auch die notwendig entstehende Unstimmigkeit in Spiel und Gestik

³⁷ S. J. D. Bishop, *Seneca's Troades: Dissolution of a Way of Life*, "RhM" 115, 1972, 331 und 1964: 111; dagegen P. J. Davis, *The First Chorus of Seneca's Phaedra*, "Latomus" 43, 1984, 396, Anm. 3.

bemerken. Dagegen ist die Phantasie des bloßen Hörers und noch mehr des Lesers flexibler. Die Behandlung des Chores in den *Troades* führt somit in die vieldiskutierte Problematik hinein, ob Seneca seine Stücke zur Aufführung auf der Bühne bestimmte oder als Rezitations- bzw. Lesedramen konzipierte³⁸. Selbstverständlich vermag die Untersuchung einzelner Phänomene diese Frage nicht abschließend zu beantworten, vielleicht aber doch einige Indizien zu einer Entscheidung über dieses Problem beizusteuern. Zu ihr kann man ohnehin nur durch sorgfältige Einzelinterpretation auffälliger Partien gelangen, was Zwierlein in seiner vielbeachteten Dissertation an vielen Stellen bereits geleistet hat und was in der kontroversen Diskussion um sein Buch in den vergangenen dreißig Jahren auf vielfältige Weise weitergeführt wurde. In diesem Sinne bleibt noch einiges an Arbeit zu tun. Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Beitrag hierzu.

Universität des Saarlandes

CHRISTOPH KUGELMEIER

Literaturverzeichnis:

- J. D. Bishop, *The Choral Odes of Seneca. Theme and Development* (Diss. University of Pennsylvania 1964, Mikrofilm).
- A. J. Boyle, *Seneca's Troades*, Introduction, Text, Translation and Commentary (Leeds 1994).
- L. Castagna (Hrsg.), *Nove studi sui cori tragici di Seneca* (Mailand 1996).
- A. Cattin, *Les thèmes lyriques dans les tragédies de Sénèque* (Cormondrèche / Neuchâtel 1963; zugl. Diss. Fribourg 1959).
- F. Caviglia, *Lucio Anneo Seneca. Le Troiane*, Introduzione, testo traduzione e note (Rom 1981).
- P. J. Davis, *Death and emotion in Seneca's Trojan women*, in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin literature and Roman history*, vol. V (Brüssel 1989), 305-316.
- P. J. Davis, *Shifting song: the chorus in Seneca's tragedies* (Hildesheim u.a. 1993).
- E. Fantham, *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation, and Commentary* (Princeton 1982).
- A. Gil Arroyo, *Die Chorlieder in Senecas Tragödien. Eine Untersuchung zu Senecas Philosophie und Chorthemen* (Diss. Köln 1979).
- Th. Kurth, *Senecas Trostschrift an Polybius* (Stuttgart / Leipzig 1994; zugl. Diss. Köln 1993/94).
- G. Lawall, *Death and Perspective in Seneca's Troades*, "CJ" 77, 1981/82, 244-252.

³⁸ Dazu und zu den unterschiedlichen, z.T. konträren Positionen, die in der reichhaltigen Literatur zu diesem Thema, mit besonderer Berücksichtigung der Rolle des Chors, eingenommen werden, erlaube ich mir auf meine zusammenfassende Darstellung in dem Aufsatz *Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca*, S. 139-144 mit den Anm. 4-8, hinzuweisen (in: P. Riemer / B. Zimmermann [Hrsgg.], *Der Chor im antiken und modernen Drama* [Drama 7, Stuttgart 1999]).

- E. Lefèvre, *Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit in Senecas Tragödien*, in: B. Kühnert, V. Riedel und R. Gordesiani (Hrsgg.), *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Tagung der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Iwane-Dschawachischwili-Universität Tbilissi 27.-30. Oktober 1992 in Jena (Bonn 1995), 164-185.
- W. Marx, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien* (Köln 1932; zugl. Diss. Heidelberg 1928).
- A. L. Motto / J. R. Clark, *Senecan Tragedy* (Amsterdam 1988).
- W. H. Owen, *Time and Event in Seneca's Troades*, "Wiener Studien" 4, 1970, 118-137.
- N. T. Pratt, *Seneca's Drama* (University of North Carolina 1983).
- N. T. Pratt, *The Stoic Base of Senecan Drama*, "TAPhA" 79, 1948, 1-11.
- W. Schetter, *Zum Aufbau von Senecas Troerinnen*, in: E. Lefèvre: *Senecas Tragödien* (Darmstadt 1972), 230-271.
- W. Steidle, *Studien zum antiken Drama. Unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*. (München 1968).
- O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang* (Meisenheim am Glan 1966; zugl. Diss. Berlin 1965).