

ANTJE WESSELS

Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt

Eine
Untersuchung
zu Senecas
Tragödien



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BIBLIOTHEK
DER KLASSISCHEN
ALBERTUMSWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von
JÜRGEN PAUL SCHWINDT

Neue Folge · 2. Reihe · Band 137



ANTJE WESSELS

Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt

Eine Untersuchung
zu Senecas Tragödien

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein.

UMSCHLAGBILD

© Christian Hammer: o.T. (2012)

ISBN 978-3-8253-6084-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

für Christian

Die Überlegungen zu der vorliegenden Monographie sind in Berlin, während meiner Zeit am Sonderforschungsbereich „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ an der Freien Universität, entstanden.

Ich danke meinen Freunden und Kollegen, die mich und die Entstehung dieses Buches mit ihrem Scharfsinn und ihrer Denkfriede begleitet haben – allen voran: Juliane Rebentisch, Sandra Umathum, Anke Hennig, Susanne Gödde, Bettina Full, Martin Korenjak, Anna-Maria Kanthak, John Hamilton, Juliane Vogel und Glenn W. Most.

Ich danke Eva Maria Mateo Decabo, die mir in all den Jahren mit Loyalität und viel Esprit zur Seite gestanden hat.

Und ich danke von Herzen meiner Familie, die mir gelassen die Treue hält.

Der Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin hat das zugrunde liegende Manuskript im Februar 2011 als Habilitationsschrift anerkannt. Nach 2012 erschienene Literatur konnte nur noch in Auswahl eingearbeitet werden.

Ich danke der Freien Universität, die mir mit der Zuerkennung eines zweijährigen Habilitationsstipendiums ein intensives Arbeiten ermöglicht hat, Jürgen Paul Schwindt für die Aufnahme des Bandes in die vorliegende Reihe, Andreas Barth und Sybille Lepper für die verlegerische Betreuung sowie Maximilian Haas für die umsichtige Redaktion der Druckvorlage.

Für Unterstützung bin ich darüber hinaus Therese Fuhrer, Joachim Küpper, Jan Assmann und Sigrid Weigel sowie dem Leiden University Centre for the Arts in Society zu Dank verpflichtet.

Die Drucklegung wurde durch einen großzügigen Zuschuß der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung ermöglicht. Auch hierfür mein herzlicher Dank.

Über das hier Sagbare hinaus gilt meine Dankbarkeit Bernd Seidensticker, der mein wissenschaftliches Arbeiten von den frühesten Anfängen mit einem achtsamen Auge, mit Weitblick und geduldiger Fürsorge begleitet und unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Einleitung..... | 13 |
| 1 Gewalt und ihre Kontexte | 27 |
| 1.1 Vorüberlegungen zum Gewaltbegriff..... | 27 |
| 1.2 Gewalt bei Seneca – philosophische Prosaschriften..... | 32 |
| 1.2.1 Entstehungsbedingungen von Gewalt – zur stoischen Anthropologie..... | 34 |
| 1.2.2 Angemessenheit von Gewalt | 41 |
| 1.2.2.1 Selbstmord..... | 42 |
| 1.2.2.2 Gewalt im Amphitheater – öffentlich sichtbare Gewalt gegen Individuen..... | 45 |
| 1.2.2.3 Verhältnis von Individuum und Staat – strukturelle Gewalt... | 46 |
| 1.2.2.4 Erzeugung von Erwartungsangst als Gewaltform..... | 49 |
| 2 Die Thematisierung von Gewalt in den Tragödien | 51 |
| 2.1 Gewalt im Mythos: Senecas Gewichtung der mythischen Stoffe gegenüber der literarischen Tradition..... | 51 |
| 2.1.1 Troades | 52 |
| 2.1.2 Phaedra | 58 |
| 2.1.3 Thyestes..... | 60 |
| 2.2 Gewaltphänomene in den Tragödien. Vorüberlegungen zu ihrer Systematisierung..... | 64 |
| 2.3 Formen der Verursachung..... | 68 |
| 2.3.1 Entwicklungsgeschichtlich bedingte Gewalt..... | 69 |
| 2.3.2 Anstiftung von Gewalt..... | 76 |
| 2.3.2.1 Gewalt durch Leidenschaften – Phaedra und Medea..... | 77 |
| 2.3.2.2 Göttliches Wirken – Hercules Furens | 82 |
| 2.3.2.3 Gewalt durch Infektion – Thyestes | 85 |
| 2.3.2.4 Strukturbedingte Gewalt | 87 |
| 2.4 Formen der Sichtbarkeit | 88 |
| 2.5 Formen der Ausübung: Physische versus kulturelle Gewalt | 94 |
| 2.5.1 Überleben als Strafe – Medea..... | 96 |
| 2.5.2 Überleben als kulturell bedingte Notwendigkeit | 98 |
| 2.5.2.1 Oedipus..... | 99 |
| 2.5.2.2 Phoenissae..... | 102 |
| 2.5.2.3 Hercules Furens | 106 |

| | |
|--|-----|
| 2.6. Formen der Ausübung: Psychische Gewalt..... | 110 |
| 2.6.1 Gewalt durch Schweigen | 110 |
| 2.6.2 Erzeugung von Erwartungsangst | 114 |
| 2.6.3 Unsichtbare Gewalt – Gewalt durch Umdeutung | 117 |
| 2.6.4 Das Opfer als (mutmaßlicher) Täter | 122 |
| 3 Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Senecas Tragödien | 129 |
| 3.1 Zur zeitgenössischen Aufführungspraxis und ihren Entgrenzungstendenzen | 131 |
| 3.2 Zur antiken Wahrnehmungstheorie: Sehen und Hören..... | 137 |
| 3.3 Physisches und imaginatives Sehen – zur Bedeutung der <i>phantasia</i> | 141 |
| 3.4 Zur Aufführungsfrage..... | 160 |
| 4 Senecas implizite Poetologie | 167 |
| 4.1 Seneca über die Dichtung..... | 167 |
| 4.2 Kunsterfahrung – ästhetische Erfahrung – Alltagserfahrung | 172 |
| 4.3 Nähe und Distanz – zum „Vergnügen am Schrecklichen“ | 177 |
| 4.4 Wirkungstheoretische Überlegungen | 185 |
| 4.4.1 Die Rolle des Zuschauers | 185 |
| 4.4.2 Die Rolle des Zuschauers auf der Bühne – zur Inszenierung wirkungspoetischer Reflexionen in den Tragödien | 189 |
| 4.4.2.1 Troades: Zuschauer und Spektakel | 190 |
| 4.4.2.2 Agamemnon: Distanz oder Nähe? | 193 |
| 4.4.2.3 Phaedra: Das Vergnügen am Schrecklichen wandelt sich in Entsetzen..... | 195 |
| 4.4.2.4 Oedipus: Zwischen Hören und Sehen..... | 198 |
| 5 Poetische Verfahren der Ästhetisierung von Gewalt | 207 |
| 5.1 Vorbemerkungen..... | 207 |
| 5.2 Verfahren der Evokation von Nähe und Distanz..... | 209 |
| 5.2.1 Szenenreportage..... | 211 |
| 5.2.2 Teichoskopie und Phantasmatoskopie | 213 |
| 5.2.3 Botenbericht | 215 |
| 5.3 Körperliche Verfahren..... | 218 |
| 5.3.1 Direkte Präsentation physischer Gewalt | 218 |
| 5.3.1.1 Medea | 219 |
| 5.3.1.2 Oedipus | 223 |
| 5.3.1.3 Phaedra | 227 |
| 5.3.2 Indirekte Präsentation physischer Gewalt..... | 232 |
| 5.3.2.1 Hercules Furens | 232 |
| 5.3.2.2 Agamemnon..... | 234 |
| 5.3.2.3 Thyestes | 235 |

| | |
|--|-----|
| 5.4 Sprachliche Verfahren..... | 236 |
| 5.4.1 Ausgestaltung durch verbale Bilderzeugung..... | 237 |
| 5.4.2 Verknappung..... | 239 |
| 5.5 Dramatische Verfahren..... | 242 |
| 5.5.1 Agamemnon..... | 243 |
| 5.5.2 Hercules Furens..... | 245 |
| 5.5.3 Phaedra..... | 249 |
| 5.6 Gewalt durch Sprache..... | 257 |
| 5.6.1 Sprache als Entwaffnung..... | 258 |
| 5.6.2 Gewalt durch Umdeutung..... | 259 |
| 5.6.2.1 Agamemnon..... | 259 |
| 5.6.2.2 Troades..... | 263 |
| 5.6.3 Gewalt durch Schweigen..... | 264 |
| 5.6.3.1 Phaedra..... | 264 |
| 5.6.3.2 Thyestes..... | 266 |
| 5.6.3.3 Troades..... | 268 |
| Fazit..... | 271 |
| Literaturverzeichnis..... | 273 |
| Index..... | 301 |

Einleitung

Über Senecas Tragödien ist von Seiten ihrer literarischen und wissenschaftlichen Rezeption wiederholt bemerkt worden, daß sie sich durch eine ungewöhnliche und über das Maß des dramaturgisch Notwendigen weit hinausgehende Lust an der Darstellung blutiger Gewalt auszeichnen.¹ Gemeint ist hier sowohl die Darstellung von ekelhaften oder grausamen Details als auch insbesondere die Tatsache, daß im Falle einer Bühnenaufführung auf die Darstellung von körperlichen Destruktionshandlungen nicht verzichtet werden kann. Dieser Eindruck ist nicht falsch. Aber er muß, so meine Hypothese, in zweifacher Hinsicht präzisiert werden: Mit der Darstellung von physischer Gewalt geht praktisch immer auch die Thematisierung nicht-körperlicher Gewaltformen einher.² Und dort, wo physische Gewalt tatsächlich auf die Bühne gebracht wird, wird der emotionalen Nähe des Rezipienten durch Verfahren der Distanz-erzeugung entgegengearbeitet. Der Zuschauer wird nicht ungeschützt und ohne Gegenkräfte dem Geschehen ausgesetzt, sondern muß das Geschehen in hohem Maße reflektieren. Gegenüber der unmittelbaren Erfahrung von physischer Gewalt, wie sie den zeitgenössischen Rezipienten in der Alltagswelt begegnete, evoziert die Ästhetisierung von Gewalt in Senecas Tragödien eine Form des Erfahrens, die sinnliche und kognitive Erfahrung miteinander kombiniert.

¹ Vgl. etwa: *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*. Hrsg. von Eckard Lefèvre. Darmstadt 1978; Robert S. Miola: *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*. Oxford 1992, S. 1-10 (= Kap. 1: „Heavy Seneca“), S. 10. Im deutschen Sprachraum etwa Gotthold Ephraim Lessing: „Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ (Berlin 1754). In: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 3: Werke 1754-1757. Hrsg. von Conrad Wiedemann u.a. Frankfurt a.M. 2003, S. 530-613. In der neueren Forschung: Manfred Fuhrmann: „Grausige und ekelhafte Motive in lateinischer Literatur“. In: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. von Hans Robert Jauß. München 1968 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), S. 23-66; Daniel Baraz: „Seneca, Ethics, and the Body: The Treatment of Cruelty in Medieval Thought“. In: *Journal of the History of Ideas* 59.2 (1998), S. 195-215; Bernd Seidensticker: „Distanz und Nähe. Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie“. In: *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung*. Hrsg. von Bernd Seidensticker/ Martin Vöhler. Berlin/ New York 2006, S. 91-122, S. 104, Anm. 40: „Keine Frage ist, daß die Senecanische Form der Präsentation physischer Gewalt auf das Renaissancedrama und auf Shakespeare gewirkt hat.“

² Zwischen dem Begriff des Blutrünstigen, wie er der Identifikation von Gewalt und physischer Gewalt zugrunde liegt, und dem Begriff der Gewalt, der auch nicht-physische Spielarten einschließt, ist demnach zu unterscheiden, s. hierzu Kap. 1.

Die Frage, wie sich ästhetisierte Formen von Gewalt von denen des Alltagslebens unterscheiden und wodurch sich deren ästhetische Erfahrung gegenüber der Alltagserfahrung auszeichnet, ist für die frühe Kaiserzeit besonders brisant. Denn in der römischen Kaiserzeit lassen sich reale und ästhetisierte Gewalt nicht immer strikt voneinander trennen: Ästhetische Überformungen von Gewaltakten fallen nicht ausschließlich in den Bereich der Kunst; sie finden sich auch als Bestandteil von politischen und strafrechtlichen Handlungen: Massenhinrichtungen von Kriegs- und Strafgefangenen werden als mythische Spektakel, Tierhetzen oder Seeschlachten inszeniert und können ebenso zu einem ästhetischen Ereignis werden wie sich, umgekehrt, im Rahmen theatraler Aufführungen der Vollzug von realer Gewalt beobachten läßt.³ Realer Gewalt ist demnach nicht nur in der Alltagswelt zu begegnen. Zu sehen ist sie auch in Kontexten, die wir aus moderner Perspektive dem Bereich der Kunst zuschreiben würden. Eines der makabersten Beispiele für diese Überschneidung ist die in der Literatur geradezu topisch gewordene Aufführungspraxis im Zusammenhang mit einem Stück über die Kreuzigung des Räubers Laureolus.⁴ Sueton spielt darauf in seiner *Vita über Caligula* an.⁵ Und ca. fünfzehn Jahre nach Senecas Tod wird das Zusammenfallen von realem und theatralem Tötungsakt auch den Epigrammatiker Martial zu einer literarischen Ausgestaltung inspirieren.⁶ In seiner Epigrammsammlung *De spectaculis*, die er 80 n. Chr. anlässlich der Eröffnung des Flavischen Amphitheaters verfaßte, bezieht sich Martial auf die angebliche Aufführung eines Mimus, bei der ein zum Tode verurteilter Verbrecher die Figur des Laureolus spielen muß und dabei lebendig, am Kreuze hängend, von wilden Tieren zerrissen wird (Mart. *spect.* 9, 1-4).⁷

³ Vgl. Kathleen M. Coleman: „Fatal charades: Roman executions staged as mythological enactments“. In: *Journal of Roman Studies* 80 (1990), S. 44-73.

⁴ Vgl. Iuv. *Sat.* 8, 187: *Laureolum velox etiam bene Lentulus egit, iudice me dignus vera cruce* („Der schnelle Lentulus spielte den Laureolus gut – meiner Meinung nach war er eines echten Kreuzes würdig.“).

⁵ Suet. *Cal.* 57, 4: *cum in Laureolo mimo, in quo a[uctor] propriens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit.*

⁶ Vgl. dazu Kathleen M. Coleman: „The Liber Spectaculorum: Perpetuating the Ephemeral“. In: *Toto Notus in Orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*. Hrsg. von Farouk Grewing. Stuttgart 1998, S. 15-36, und dies.: *M. Valerii Martialis Liber spectaculorum. Text, Translation, and Commentary*. Oxford 2006.

⁷ Zählung der Epigramme im Folgenden nach der Edition von David R. Shackleton Bailey: *M. Valerii Martialis Epigrammata*. Stuttgart 1990. Siehe dazu grundlegend: Coleman: „Fatal charades“ [wie Anm. 3], bes. S. 61-66. Vgl. ferner: Jürgen Wertheimer: „Blutige Humanität“. In: *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Hrsg. von Peter Gendolla/ Carsten Zelle. Heidelberg 1990, S. 33. Augusta Hönle/ Anton Henze: *Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele*. Zürich/ Freiburg i. Br. 1981, S. 56-58. Antje Wessels: „Theater und Realität in der römischen Kaiserzeit“. Berlin 2006 (www.sfb626.de/veroeffentlichungen).

*Qualiter in Scythica religatus rupe
Prometheus
assiduam nimio pectore pavit avem,
nuda Caledonio sic viscera praebuit urso
non falsa pendens in cruce Laureolus*

Wie Prometheus, am skythischen Felsen gefesselt, mit seiner üppigen Leber den hartnäckigen Vogel nährt, so hält dem Kaledonischen Bären seine nackten Eingeweide hin der am echten Kreuz hängende Laureolus.

– eine würdige Strafe, so interpretiert der Dichter das Geschehen; denn der Darsteller habe ebenso wie die Figur, die er verkörpert, einen Menschen umgebracht.⁸ Inwieweit sich Martial hier auf ein reales Geschehen bezieht, muß unklar bleiben. Doch ist es nicht ganz abwegig, daß die auf Überbietung angelegten Inszenierungen, wie sie Martial zu diesem und ähnlichen Epigrammen⁹ inspiriert haben, eine ins Reale ausgreifende Darstellung von Tötungsakten einschlossen. Das gilt selbst für die Darstellungen von mythischen Erzählungen: Ähnlich wie über Laureolus, dessen Tod am Kreuz nach den Regeln der *damnatio ad bestias* beschleunigt wird, heißt es über einen Darsteller des Orpheus, daß sich von dessen Sangeskunst zwar eine Menge anderer Tiere bezaubern ließ – nicht jedoch ein undankbarer Bär; ein Akteur wiederum, dem die Rolle eines Daedalus zugewiesen wurde, habe während eines derartigen Angriffs von den Flügeln seines mythischen Vorgängers nur träumen können. „Was auch immer der Mythos erzählt“, ruft der Epigrammatiker dem Veranstalter der Spiele zu, „die Arena zeigt es dir“: *quidquid fama canit, praestat harena tibi (spect. 6, 4)*. Zwischen realer und ästhetisierter Gewalt, zwischen politisch-sozialer Wirklichkeit und künstlerischer Darbietung sind demnach Überschneidungen an der Tagesordnung, die weder zwischen Kunst und Alltag noch zwischen ästhetischen und außerästhetischen *Erfahrungsbereichen* eine klare Grenze erkennen lassen – und dies mit entsprechenden Folgen: Eine ästhetische Erfahrung zu machen bedeutete nicht zwingend, sich in der sicheren Rolle des Betrachters zu wissen und dem ästhetischen Objekt mit der Distanz begegnen zu dürfen, wie man sie einem als fiktional ausgewiesenen Gegenstand entgegenbringt (und wie sie eine der Bedingungen für das Vergnügen am Schrecklichen ist); die Wahrnehmung von politischen (oder doch jedenfalls mit real wirksamen Folgen verbundenen) Handlungen wiederum schloß keineswegs aus, daß man an der Betrachtung des Geschehens nicht auch ästhetisches Vergnügen empfinden konnte. Daß in vielen gesellschaftlichen Bereichen ‘Kunst’ und ‘Nichtkunst’ nahtlos ineinander über-

⁸ Diese Beziehung jedenfalls wird neben anderen möglichen Straftaten erwogen, vgl. Mart. *Spect.* 9, 7-10: *denique supplicium <dignum tulit: ille parentis> | vel domini iugulum foderat ense nocens, | templa vel arcano demens spoliaverat auro | subdiderat saevas vel tibi, Roma, faces*. In jedem Fall stehen reales Strafmaß und Verbrechen in einer inhaltlichen Beziehung, vgl. 9, 11f.: *vicerat antiquae sceleratus crimina famae, | in quo, quae fuerat fabula, poena fuit*.

⁹ Mart. *Spect.* 6 (Pasiphae), 10 (Daedalus) und 24 (Orpheus).

gingen, mußte eine eigentümliche Form ästhetischen Erfahrens evozieren. Ein Aufführungsmodus wie der von Martial beschriebene läßt sich nicht zwingend als die Durchkreuzung feststehender Darstellungs- und Handlungsformen oder fest markierter Rahmenbedingungen beschreiben; er impliziert vielmehr ein spezifisches Ineinandergreifen. Für die damit verbundenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodi kann das nicht ohne Folgen geblieben sein. Es stellt sich demnach die Frage, inwieweit tatsächlich von einem provokativen Zusammenreffen von Kunst-, ästhetischer und Alltagserfahrung oder nicht eher von einer eigenständigen, kulturhistorisch spezifischen Qualität ästhetischen Erfahrens zu sprechen ist, die im übrigen einmal mehr die Historizität ästhetischer Erfahrung veranschaulichen kann.

Für die Untersuchung der Ästhetisierung von Gewalt in Senecas Tragödien ist die in der Literatur verschiedentlich beschriebene Überblendung von realer und theatraler Gewalt von zentraler Bedeutung: Denn vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, die sich nicht nur an das Töten, sondern auch an eine *Ästhetisierung* des Tötens gewöhnt hatte, mußte sich der kaiserzeitliche Dramatiker der Herausforderung gegenübersehen, spezifische (und über die aus den griechischen Tragödien bekannten Techniken hinausgehende) Ästhetisierungsstrategien zu entwickeln, die dazu geeignet waren, die dargestellte Gewalt gegenüber den in der Lebenswelt sich vollziehenden Ästhetisierungsprozessen als etwas auszuweisen, das nicht nur dem Ästhetischen, sondern mehr noch, dem Bereich der Kunst angehört. Mit anderen Worten: Seneca mußte, wenn er seine Tragödien als Kunst verstanden wissen wollte, einen Erfahrungsmodus evozieren, der sich vor dem Hintergrund der beschriebenen Entgrenzungsphänomene noch als ästhetische Erfahrung von *Kunst*, mithin als Kunsterfahrung charakterisieren ließ. Klassische Techniken, wie der äußere Hinweis auf die Artifizialität des Dramas oder Strategien der Desillusionierung, können vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeptionsbedingungen nicht notwendigerweise als hinreichend gelten, um die geforderte Distanz des Zuschauers gegenüber dem rezipierten Gegenstand zuverlässig herzustellen und aufrechtzuerhalten.

Eine weitere zentrale Voraussetzung für die Beurteilung von Senecas Ästhetisierungsstrategien ergibt sich aus der Untersuchung der Rezeptionsbedingungen, wie sie für das kaiserzeitliche Theaterwesen im eigentlichen Sinne zu konstatieren sind. Zwar wird sich nicht endgültig entscheiden lassen, ob bzw. unter welchen Umständen Senecas Tragödien zur Aufführung gelangten – im Folgenden wird (doch dazu weiter unten¹⁰) davon ausgegangen, daß ihre

¹⁰ Zur Aufführungsfrage s. vor allem unten, Kap. 3, S. 160ff. Auch wenn die Argumente, die für eine Bühnenaufführung sprechen, insgesamt überzeugender erscheinen als die von der Gegenseite angeführten Einwände, so wird die im folgenden zugrunde gelegte Behauptung, daß die Stücke aufgeführt wurden, vermutlich eine Hypothese bleiben müssen. Was dagegen als sicher angesehen werden darf, ist, daß die dramatische Konzeption der Tragödien als eine Reaktion auf die zeitgenössische Theaterpraxis zu

Aufführbarkeit zumindest intendiert war. Über die zeitgenössische Aufführungspraxis im Allgemeinen und insofern über die an Dramenaufführungen herangetragenen Erwartungen des Publikums existiert jedoch reichhaltiges Material. So wissen wir, daß man häufig einzelne Dramenausschnitte in zum Teil aufwendigen Inszenierungen oder auch als Pantomimus aufführte,¹¹ daß die stofflichen Inhalte nicht nur sprachlich, sondern auch über Musik und Tanz vermittelt wurden und daß insgesamt betrachtet – darin stimmen die antiken Quellen, die wir über das zeitgenössische Theaterwesen besitzen, völlig überein – der Körperlichkeit und Präsenzerfahrung ein überaus hoher Stellenwert beigemessen wurde. Welche Relevanz diese Beobachtung für Senecas Konzept der Ästhetisierung gehabt haben muß, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, daß sich das Drama gegen die Gattungen, die das Bedürfnis nach multimedialen Inszenierungsformen besser befriedigen konnten, nicht durchsetzen konnten: Während Mimus und Pantomimus zu Massenmedien avancierten, war das Drama (bis auf wenige Ausnahmen)¹² kaum mehr präsent.

Daß eine Untersuchung, die der „Ästhetisierung von Gewalt“ nachspüren will, ihrem Gegenstand nur dann gerecht werden kann, wenn sie neben dem Werk auch die Erfahrungen des Publikums einbezieht, versteht sich damit von selbst, auch wenn die rezeptive Seite aus der Überlieferung nur indirekt, nämlich

verstehen ist und die Tragödien, wenn sie vielleicht auch nicht tatsächlich aufgeführt wurden, als aufführbare konzipiert wurden. So wie die Bühne – auch vom lesenden Rezipienten – als Aktionsort mitzudenken ist (vgl. hierzu Christoph Kugelmeier: *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*. München 2007), so wird auch in den Tragödien selbst der sehende Rezipient in die Konzeption eingeschlossen. Im folgenden wird stets von „Bühne“ und „Zuschauer“ gesprochen.

¹¹ Vgl. dazu Alessandra Zanobi: „The Influence of Pantomime on Seneca’s Tragedies“. In: *New directions in Ancient Pantomime*. Hrsg. von Edith Hall und Rosie Wyles. Oxford 2008, S. 227-257, und dies.: *Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*. London/ New York 2014; Marie-Hélène Garelli-François: „Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l’Empire“. In: *Pallas* 71 (2006), S. 113-125. Für die Senecanischen Tragödien: Albrecht Dihle: „Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie“. In: *Antike & Abendland* 29 (1983), S. 162-171; Bernhard Zimmermann: „Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit“. In: *Lexis* 5/6 (1990), S. 203-214; ders.: „Seneca und der Pantomimus“. In: *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*. Hrsg. von Gregor Vogt-Spira. Tübingen 1990, S. 161-167. Die Aufführung von Einzelszenen wird durch die Akteinteilung begünstigt. Zur dramatischen Struktur der Seneca-Tragödien und dem Zerfall in Einzelszenen s. Wolf Hartmut Friedrich: *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*. Borna/ Leipzig 1933.

¹² Neben Seneca: Aemilius Scaurus (Verfasser einer Atreus-Tragödie, s. Tac. *ann.* 6, 29, 3; Dio Cass. 58, 24, 3), Curatius Maternus (*Domitius, Cato, Agamemnon, Thyest*), Pomponius Secundus (der bedeutendste Tragiker seiner Zeit). Die Tragödientexte sind allesamt nicht überliefert.

durch die Rekonstruktion der Rahmenbedingungen für die Rezeption sowie die Rezeptionserwartungen des Autors, erschlossen werden kann.

Vor dem Hintergrund der Ästhetisierung der Lebenswelten sowie des spektakelhaften Charakters, den das Theaterwesen zu Senecas Zeiten angenommen hatte, erweist sich die in der Forschung oftmals vertretene Position, Senecas Darstellungen von Gewalt reagierten in erster Linie auf das Ausmaß der *realen* Gewalt in der zeitgenössischen Gesellschaft,¹³ in zweifacher Hinsicht als problematisch: Zum einen läßt sich angesichts der Ästhetisierung der Lebenswelt nur schwer rekonstruieren, was genau unter ‚realer‘ Gewalt zu fassen ist. Zum anderen spielt das Thema der physischen Gewalt in Senecas Tragödien keineswegs die zentrale Rolle, die ihr allgemein zugesprochen wird. Senecas Ästhetisierungsstrategien hatten in erster Linie auf die spezifischen Sehgewohnheiten zu reagieren, wie sie durch die Körperlichkeit und Bildlichkeit der zeitgenössischen theatralen Präsentationen (auch hinsichtlich anderer Themen) kultiviert worden waren. Die Plastizität und die Detailfreude seiner Darstellungen von u.a. physischer Gewalt sind daher weniger dem Interesse an der Gewalt als Thema geschuldet als vielmehr im Zusammenhang mit der Etablierung eines die zeitgenössischen Sehgewohnheiten aufgreifenden poetischen Verfahrens zu verstehen, das – wie auf andere Themen – auch auf die Darstellung von Gewalt ausgreift.

Was an Senecas Tragödien häufig irritiert hat, ist ihr vermeintlicher Widerspruch zwischen der fast pathetischen Bildlichkeit und Körperlichkeit auf der einen und der rhetorischen Kälte und Knappheit auf der anderen Seite. Die zahlreichen negativen Urteile, die über Senecas Tragödien in der Rezeptionsgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gefällt worden sind,¹⁴ vermitteln einen Eindruck davon, wie schwierig es ist, die Paradoxie dieses Zusammen-

¹³ Vgl. beispielsweise Anna L. Motto: „Seneca on Cruelty“. In: Dies.: *Further Essays on Seneca*. Frankfurt a. M./ Berlin/ Bern u. a. 2001 (= Studien zur klassischen Philologie, Bd. 122), S. 119-126.

¹⁴ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Vierter Theil. Neue vermehrte zweyte Aufl. Leipzig 1794, S. 357. August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (3 Bde. Heidelberg 1809-1811). In: *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. von Edgar Lohner. Bd. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*. Stuttgart 1966, S. 235. Ludwig Tieck: *Kritische Schriften*, Bd. 1. Leipzig 1848, S. 369. Joseph von Eichendorff: *Werke und Schriften*. Hrsg. von Gerhart Baumann in Verb. mit Siegfried Grosse, Bd. 4. Stuttgart 1958, S. 118. Otto Ribbeck: *Geschichte der römischen Dichtung*, Bd. 3. Stuttgart 1892, S. 72. Friedrich Leo: *Die Composition der Chorlieder Senecas*. In: *Rheinisches Museum* 52 (1897), S. 509-518; ders.: *L. Annaei Senecae tragoediae*, Bd. 1: *De Senecae tragoediis observationes criticae*. Berlin 1878 (Nachdruck 1962), S. 158. Die Zahl der positiven Urteile – etwa Julius L. Klein: *Geschichte des Dramas*, Bd. 2. Leipzig 1874, S. 351ff., oder Leopold von Ranke: „Die Tragödien Senecas“. In: *Abhandlungen und Versuche*. Neue Sammlung. Hrsg. von Alfred Dove/ Theodor Wiedemann. Leipzig 1888, S. 19ff. – fällt dagegen gering aus.

spiels in eine kohärente Lesart aufzulösen. Die in diesen Urteilen jeweils hervor-gehobenen Eigenarten der Tragödien stehen jedoch in einem nur scheinbar widersprüchlichen Verhältnis. Denn bezieht man sie in ihrer Gesamtheit auf die Vielschichtigkeit der Rezeptionsbedingungen, so lassen sie sich als Strategien verstehen, die einander zuarbeiten. Der Zweck dieser doppelten Strategie ist es, sich den zeitgenössischen Sehgewohnheiten zwar anzudienen, dem Publikum jedoch zugleich die Fähigkeit abzuverlangen, die erwarteten oder geforderten Bilder der Gewalt zu *imaginieren*, und die Gewalt selbst als einen komplexen Prozeß zu verstehen, in dem nicht nur körperliche Gewalt eine tragende Rolle spielt. Statt an das Auge des Zuschauers appelliert Seneca an das Ohr des Hörers, an ein Sinnesorgan also, dem auch in der Wahrnehmungstheorie, etwa bei Plutarch, zuweilen ein den visuellen Eindrücken überlegenes Rezeptionspotential beigemessen wird.¹⁵ Seneca erreicht mit den Mitteln der Sprache, was die visuelle Anschauung eines Geschehens nicht zu leisten vermag: Durch die Sprache lassen sich die einzelnen Elemente eines Geschehens in ein zeitliches Verhältnis setzen, das mit der gedachten Zeit nicht übereinstimmen muß. Indem sie die Aufmerksamkeit auf das Geschaute lenkt und steuert, deutet und reflektiert, indem sie innehalten, die Perspektiven wechseln oder zeitliche Koinzidenzen auflösen kann, behauptet sie nicht nur gegenüber der beschriebenen Zeit ihr eigenes Zeitregime. Sie erfährt auch inhaltliche Zusammenhänge, die sich dem bloßen Auge überhaupt nicht erschließen würden. Insofern ist sie dem reinen Sehen überlegen. Die Verarbeitung des Versprochenen erfordert jedoch beim Rezipienten, mehr noch als das auch bei der rein physischen Wahrnehmung der Fall ist, eine imaginative und kognitive Kompetenz.¹⁶ Dabei ermöglicht es die Sprache in besonderer Weise, Emotionalität und Reflexion gleichermaßen zu befördern. Die Sprache führt den Rezipienten emotional an das Geschehen heran,

¹⁵ Plut. *mor.* 14d – 37b, (*De audiendis poetis*) und 37b – 48d (*De audiendo*). Zu Plutarchs und den gegebenenfalls stoischen Einflüssen vgl. unten, S. 137ff. und Anm. 285. Zur stoischen Wahrnehmungstheorie vgl. zuletzt: Marion Clausen: *Maxima in sensibus veritas? Die platonischen und stoischen Grundlagen der Erkenntniskritik in Ciceros Lucullus*. Frankfurt a.M./ Berlin/ Bern u.a. 2008 (= Studien zur klassischen Philologie, Bd. 161).

¹⁶ Diese vielleicht etwas zu stark pointierte Differenzierung zwischen Bild und Sprache ist hier der Überlegung geschuldet, daß Seneca das rein physische (d.h. unreflektierte) Sehen im zeitgenössischen, sehr spektakelhaften Aufführungsbetrieb stark kritisiert. Natürlich appelliert auch jedes Bild an die imaginativen und kognitiven Fähigkeiten des Rezipienten. Selbst die Betrachtung der Natur ist kein ausschließlich physischer Vorgang (vgl. dazu unten, S. 176), und es ist unbestritten, daß die Betrachtung gerade von Bildern (selbst von einfachen Handlungen) im Erschließungsprozeß eine kognitive Kompetenz erfordert (vgl. dazu den von Klaus Sachs-Hombach herausgegebenen Band *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M. 2005).

und doch erlaubt sie es ihm, auch die Distanz dazu zu wahren. Gewalt wird damit auf einer sowohl emotionalen wie auch reflexiven Ebene erfahrbar.

Vor diesem Hintergrund ist es von einiger Relevanz, daß Senecas Tragödien sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht einen Gewaltbegriff implizieren, der weit mehr einschließt als physische Gewalt und darüber hinaus für das Verständnis und die Rezeption der Gewaltszenen konstitutiv ist. Es ist unbestritten, daß die aus der Perspektive des attischen Dramas und noch von Horaz in *De arte poetica* als Regelverletzung eingestufte Präsentation von physischer Gewalt bzw. Grausamkeit¹⁷ in Senecas Tragödien keineswegs vermieden wird. Betrachtet man jedoch die Kontexte, in die diese Präsentationen hineingeflochten werden, so wird deutlich, daß die eigentliche Brutalität weniger durch die körperliche Präsentation von physischer Gewalt vermittelt wird, als vielmehr durch die argumentative Stringenz und Härte, in die die Gewaltakte selbst eingebettet werden. Daß Gewalt auf der Bühne auch zu *sehen* ist, ist also nur *ein* Aspekt (und da sie in der modernen Rezeptionsgeschichte eine so schockierende Wirkung zeigte, darüber hinaus ein Phänomen, das mehr über die Moderne als über die zeitgenössische Rezeption sagt). Ein *anderer* ist die Präsentation jener über den Bereich des Körperlichen hinausweisenden Phänomene – etwa der Erwartungsangst –, deren Einstufung als einer Spielart von Gewalt sich überhaupt nur demjenigen erschließen kann, der das Geschehen nicht nur physisch, sondern auch vor seinem *inneren Auge* sieht und reflektiert.¹⁸

Hinzu kommt die historische Bedingtheit dessen, was wir bzw. Senecas Zeitgenossen unter Gewalt verstehen: Senecas (potentielles) Publikum hatte einen anderen Begriff davon, was Gewalt ist und was nicht, es hatte – bedingt schon durch die z. T. auch institutionell verankerten Grausamkeiten (etwa im Amphitheater), die nicht zwingend als Gewalt bzw. Regelverletzung wahrgenommen wurden – eine andere Auffassung von den Kategorien des ‘Täters’ und des ‘Opfers’ als sie uns aus moderner Perspektive vertraut ist, und seine Sehgewohnheiten sowohl mit Blick auf die Gewalt im Alltag als auch bezogen auf deren Präsentation auf der Bühne unterschieden sich in hohem Maße von den unsrigen. Insofern dürfte den wenigen Bühnenszenen, in denen Menschen oder Tiere zu Tode kommen, nicht jene Wirkungen zugekommen sein, welche die von der Faszination bis zum Ekel reichenden Reaktionen der Moderne suggerieren wollen. Umgekehrt dürfte eine Szene wie das mehr als ein Fünftel der *Troades* (524-813) ausmachende Gespräch zwischen Ulixes und Andromacha, in dem der

¹⁷ Hor. *ars* 179-188: *aut agitur res in scaenis aut acta refertur. | segnius irritant animos demissa per aurem, | quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae | ipse sibi tradit spectator: non tamen intus | digna geri promes in scaenam, multaue tolles | ex oculis quae mox narret facundia praesens. | ne pueros coram populo Medea trucidet, | aut humana palam coquat exta nefarius Atrous, | aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. | quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

¹⁸ Zur Erwartungsangst s. unten, Kap. 2, S. 114ff., mit Anm. 233.

gerissene Griechen durch eine subtile Kommunikationstechnik seine trojanische Gesprächspartnerin zur Agentin ihres eigenen Unglücks macht,¹⁹ für den zeitgenössischen Rezipienten mehr als eine rhetorische Spielerei bedeutet haben.

Die Darstellungen nicht-physischer Gewaltphänomene nehmen in den Tragödien eine prominente Rolle ein. Das Spektrum reicht von der physischen über die psychische bis hin zur „unpersönlichen“, beispielsweise von kulturellen oder religiösen Gewohnheiten und Werten ausgehenden und also in der Struktur der gesellschaftlichen Ordnung begründeten, „strukturellen“ Gewalt. Entsprechend differenziert sind die Strategien ihrer darstellerischen Umsetzung im ästhetischen Raum. Dabei stehen die nicht-körperlichen Formen der Gewalt nicht einfach additiv neben den körperlichen Formen. Ihre Bedeutung beziehen sie vielmehr daraus, daß sie als ein wesentlicher Teil der komplexen Prozesse, Vorbedingungen und Auswirkungen physischer Destruktionshandlung dargestellt und begriffen werden und insofern auch vom Rezipienten in die Reflexionen *über* Gewalt einbezogen werden müssen.

Seneca wird den Herausforderungen, die ihm die spezifischen Erfahrungsformen und Rezeptionsbedingungen seiner Zeit abverlangen, sowohl auf inhaltlicher wie formaler Ebene in mehrfacher Hinsicht gerecht: In inhaltlicher Hinsicht gelingt es ihm, die Entstehungsbedingungen und Kontexte von physischer Gewalt innerhalb eines reichen und differenzierten Spektrums an Gewaltphänomenen zu entfalten, diese zu reflektieren und den Zuschauer zu entsprechenden Reflexionen herauszufordern: Gewalt (auch physische) wird anders als im Amphitheater nicht einfach nur körperlich dargestellt und unhinterfragt vermittelt, sondern mit Blick auf ihre Vernetzung innerhalb der komplexen Zusammenhänge gesellschaftlicher, politischer, kultureller und religiöser Strukturen begründet, hinterfragt und kritisiert. Stellt Seneca in seinen philosophischen Schriften den Zusammenhang zwischen Emotionen und rationaler und ethischer Reflexion vehement in Frage,²⁰ so zeigen die Tragödien, daß die reflexive Verarbeitung eines Gegenstandes an dessen emotionale Erfahrung geknüpft ist und kognitive und sinnliche Prozesse in produktiver Weise einander zu spielen.

In den Tragödien gelingt es Seneca, die Produktion von *Nähe* gegenüber einem Gegenstand mit Verfahren der *Distanzerzeugung* in Balance zu setzen und Reflexion und Emotionen gleichermaßen intensiv ins Spiel zu bringen: 1) Mehr noch als in den auf körperliche Präsenz setzenden theatralen Präsentationsformen werden Verfahren zur Herstellung von Nähe eingesetzt – hierhin gehören die mit sprachlichen Mitteln erreichte Steuerung der Aufmerksamkeit und die Sichtbarmachung von Details, die sich der rein visuellen Wahrnehmung weitgehend

¹⁹ S. dazu unten, Kap. 2, S. 123ff.

²⁰ Vgl. dazu unten, Kap. 4, S. 188f.

entziehen würden, die Plastizität der Darstellung²¹ sowie (in dramatischer Hinsicht) die Herstellung von Erwartungsangst. 2) Die hierdurch evozierte Nähe wird durch die Herstellung eines Distanzverhältnisses regelmäßig wieder unterlaufen – zu denken ist hier an Verfahren der Verknappung, die an die kognitiven Fähigkeiten des Rezipienten appellieren, sowie an Einblendungen ethischer Reflexionen, etwa in Form von Szenenreportagen oder im direkten Dialog. Beides, Nähe und Distanz gegenüber dem Gegenstand, wird den Rezipienten der Tragödie in hohem Maße abverlangt.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen gewinnen die poetischen Verfahren der Ästhetisierung in ihrer Summe einen pädagogischen Impetus, der über die bloße inhaltliche Wiedergabe moralischer Statements weit hinausweist: Denn die große Spannweite zwischen Nähe und Distanz, wie sie die verschiedenen Ästhetisierungsstrategien erkennen lassen, zeigt deutlich, daß Seneca die Sehgewohnheiten seiner Rezipienten nicht nur aufgreift, sondern auch durch sprachliche Mittel verfeinert, konterkariert und damit letztendlich einer Schulung unterzieht. Das ohnehin Sichtbare wird durch sprachliche Verfahren *noch* sichtbar gemacht, das Unsichtbare, wie die strukturell bedingte Gewalt, in der dialogischen Sprache des Dramas überhaupt erst sicht- bzw. erfahrbar.

In der emotional vermittelten Sichtbarmachung des Unsichtbaren,²² also in der künstlerischen Mimesis jener Aspekte der menschlichen Natur, die weder die Bilder der Alltagswelt noch das Medium der philosophischen Prosaschrift zu vermitteln verstehen, scheint einer der Schlüssel zu Senecas Poetologie und seinem poetischen Umgang mit den komplexen Formen von Gewalt zu liegen.

In der Forschung ist das Thema 'Gewalt' in Senecas Tragödien bislang weitgehend mit Blick auf die *Präsentation* des Gewalttätigen und Grausamen, und hierin besonders in Bezug auf die Rolle untersucht worden, die der Gestaltung der Affekte und ihrer pathologischen Entartung zukommt.²³ Die Beschreibung

²¹ Die sprachliche Vermittlung von Bildern kennt nicht nur unbegrenzte Möglichkeiten der Erweiterung, Verlängerung und Vervielfältigung, um die imaginative Wahrnehmung (weit über das visuelle Goutieren von Sensationselementen hinaus) zu intensivieren, sondern vermag auch Details wiederzugeben, die sich durch die physische Darstellung nicht vermitteln lassen, vgl. etwa Ausdehnungen von Raum und Zeit in der Hippolytus-Arie (*Pha.* 1-84) oder in der Zauberszene der *Medea* (*Med.* 740-848), s. hierzu unten, Kap. 3, S. 141ff. zur *phantasia*, hier bes. S.148, und Kap. 4, S. 177f., sowie Monika Maria Staehli-Peter: *Die Arie des Hippolytus: Kommentar zur Eingangsmonodie in der Phaedra des Seneca*. Zürich 1974, ad loc.

²² Vgl. die hierfür einschlägige Monographie von Alessandro Schiesaro: *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge 2003.

²³ Zu nennen sind vor allem Otto Regenbogen: „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas“. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 7. (1927/ 1928), S. 167-218 (Nachdruck: Darmstadt 1963). Karlheinz Traber: *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*. Erlangen 1953. Manfred Fuhrmann: „Grausige und ekelhafte Motive in lateinischer Literatur“. In: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene*

von Gewalt als *Inhalt* der Tragödien, mithin die Konzentration auf ihre werk-ästhetischen Aspekte, hat dazu geführt, daß die Frage nach den *Formen* ihrer Darstellung und ihrer verschiedenen Wirkungsweisen auf die möglichen Rezipienten der Stücke weitgehend ausgeblendet wurde. Einer solchen Verengung Vorschub geleistet hat zudem die Tatsache, daß auch ein großer Teil des umfangreichen philosophischen Werks Senecas erhalten ist und mit Senecas Gesamtœuvre sowohl die künstlerische Darstellung übersteigerter Leidenschaften als auch zahlreiche *theoretische* Abhandlungen zur Affektlehre vorliegen. Dabei wurde meist davon ausgegangen, daß beide Seiten des Werkes in einem inneren Zusammenhang stehen²⁴ und daß Seneca in seinen Tragödien habe dramatisch vorführen wollen, wozu es führt, wenn der Mensch das ausgewogene Maß seiner Affekte überschreitet. Letztlich agiere, so der Grundtenor jener Ansätze, der Verfasser der Tragödien doch nur als Philosoph, der seine Lehre mit den Mitteln der Dichtung habe schmackhaft machen wollen. *Ut more prudentium medicorum* – nach Art der klugen Ärzte –, schreibt schon der mittelalterliche Tragödienkommentator Nicolaus Treveth, eine gedankliche Figur des Lukrez aufnehmend,²⁵ habe Seneca seine bittere Medizin süß eingehüllt, um sie seinen Patienten besser verabreichen zu können.²⁶

Dieser Interpretation, die die Tragödien letztlich als dramatisierte Philosophie und warnende Exempla verstehen wollte, läßt sich jedoch zweierlei entgegenhalten: Zum einen kann die Tragödie, als Kunstform, keineswegs als ein didaktisches Medium gefaßt werden, das ausschließlich zur gesellschaftlichen Einflußnahme benutzt und als solches aufgenommen wurde. Zum anderen scheinen die politischen wie philosophischen Momente der Tragödien nicht ausschließlich auf inhaltlicher Ebene angesiedelt zu sein; das, was Seneca vermitteln will, scheint sich vielmehr gerade *nicht* nur innerhalb des inneren

des Ästhetischen. Hrsg. von Hans Robert Jauf. München 1968 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), S. 23-66. Bernd Seidensticker: *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*. Heidelberg 1969. Volker Wurnig: *Gestaltung und Funktion von Gefühlsdarstellungen in den Tragödien Senecas. Interpretationen zu einer Technik der dramatischen Stimmungserzeugung*. Frankfurt a.M./ Bern 1982.

²⁴ Anders Joachim Dingel: *Seneca und die Dichtung*. Heidelberg 1974, der den umgekehrten Nachweis versucht und gerade die Widersprüche beider Konzeptionen hervorhebt.

²⁵ Lucr. 1, 935-950 und 4, 10-25.

²⁶ *Cuius* [sc. Senecas] *doctam maturitatem in arduo virtutum culmine obversantem ad scribendas tragedias reor inclinam, ut more prudentium medicorum, qui amara antidota melleo involuta dulcore, gustu inoffenso ad humorum purgamentum et sanitatis fomentum transmittunt, ethica documenta fabularum oblectamentis immersa cum iocunditate mentibus infirmis ingereret, per que, eruderatis vitiis, uberem virtutum segetem iniectionis seminibus procrearet*. Zitiert nach Ezio Franceschini: *Studi e note di filologia latina medievale*, Mailand 1938, S. 30. Vgl. dazu Dingel: *Seneca und die Dichtung* [wie Anm. 24], S. 11f.

Kommunikationssystem, also in Form von inhaltlich vermittelten Botschaften, sondern auch und gerade in der Kommunikation und Interaktion zwischen Text und Rezipient zu manifestieren.

Auf einer methodisch ähnlichen Grundlage ist wiederholt versucht worden, die Intensität, mit der die Grausamkeit im *Allgemeinen* Eingang in die Senecanische Tragödie gefunden hat, als eine Reaktion auf das politische und gesellschaftliche Umfeld zu verstehen.²⁷ Auch hier hat sich die Interpretation in besonderer Weise aufgrund der Materialien angeboten, die zur Verfügung stehen. Sowohl der gesamtgesellschaftliche, sozialhistorische Kontext (Moralvorstellungen) als auch das politische Leben Senecas als Neros Erzieher ist durch historische Darstellungen gut dokumentiert. So lassen sich die moralischen Vorstellungen durch die Berichte der Geschichtsschreibung, wiewohl es sich auch hierbei um eine Kunstform handelt, hinreichend rekonstruieren, um auf dieser Grundlage die kaiserzeitlichen Vorstellungen von Gewalt zu erschließen.

Gleichwohl gibt es auch hier Einwände. Die moralischen Vorstellungen gehören zwar zu den Bedingungen der Wahrnehmung von realer Gewalt und sind daher auch in die Rekonstruktion der Erfahrung von *ästhetisierter* Gewalt mit einzubeziehen. Daß Seneca diese Wahrnehmungsbedingungen kannte und seine Rezeptionserwartungen danach orientiert haben wird, heißt aber *nicht*, daß seine Tragödien deshalb lediglich als eine mimetische oder übersteigerte Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse aufzufassen sind. Hier lediglich nach Kongruenzen zu suchen, scheint ebensowenig ratsam wie das mit Blick auf das Verhältnis zwischen den philosophischen und dramatischen Inhalten des Autors Seneca ist.²⁸ Die Zusammenhänge zwischen gesellschaftlicher Gewalt und ästhetisierter Gewaltdarstellung, zwischen philosophischer Darstellung und dramatischem Ausdrucks- bzw. Wirkungswillen scheinen vielmehr wesentlich komplexer zu sein als es in diesen Modellen vorausgesetzt wird.

²⁷ Moses Hadas: „The Roman Stamp of Seneca’s Tragedies“, in: *American Journal of Philology* 60 (1939), S. 220-231; Denis und Elisabeth Henry: *The Mask of Power. Seneca’s Tragedies and Imperial Rome*. Warminster/ Chicago 1985; Stefanie Grewe: *Die politische Bedeutung der Senecatragedien und Senecas poetisches Denken zur Zeit der Abfassung der „Medea“*. Würzburg 2001. (= Identitäten und Alteritäten. Hrsg. von Hans-Joachim Gehrke/ Monika Fludernik/ Hermann Schwengel, Bd. 6).

²⁸ Gleichwohl scheint es nicht notwendig, der in der Forschungsgeschichte weitgehend isoliert gebliebenen Position Joachim Dingels zu folgen. Dingel hatte in seiner 1974 erschienenen Habilitationsschrift, *Seneca und die Dichtung* [wie Anm. 24], einen Ansatz gewagt, der die Anliegen des Tragödienautors von denen des Autors der philosophischen Schriften trennen und den Dramen ästhetische Autonomie einräumen will. Zur Kritik s. Gerlinde Wellmann-Bretzinger: „Senecas Hercules furens“. In: *Wiener Studien* 12 N.F. (1978), S. 111-150, und die Rezension von Eckard Lefèvre in: *Poetica* 9 (1977), S. 123-130.

Senecas Poetologie und sein Konzept der ästhetischen Erfahrung läßt sich aus den textimmanenten Implikationen der Tragödien gut rekonstruieren. Auch die Prosaschriften, insbesondere die darin entwickelte Affekttheorie, sind dabei heranzuziehen – dies allerdings nicht (wie in der Forschungsgeschichte oftmals versucht) mit Blick auf die Beziehungen zwischen der dramatischen Präsentation von Leidenschaften (beispielsweise Medeas oder Atreus' Zorn) und ihrer philosophischen Darstellung (hier: *De ira*),²⁹ sondern mit Blick auf Senecas wirkungsästhetische Überlegungen und Intentionen. Anhand des Umgangs mit Gewalt, der gewählten Verfahren ihrer Ästhetisierung und der auf Bühnenebene formulierten Formen ihrer Wahrnehmung läßt Seneca in den Tragödien ein auf die zeitgenössischen Rezeptionsbedingungen zugeschnittenes Konzept ästhetischer Erfahrung erkennen. Wie ihm das im einzelnen gelingt, ist Gegenstand des vorliegenden Buches.

Die Untersuchung gliedert sich dabei wie folgt: Im ersten Kapitel sollen die historischen und philosophischen Bedingungen von Senecas Gewaltdiskurs betrachtet werden. Dem innerhalb der Tragödien geführten Gewaltdiskurs gilt das zweite Kapitel, das anhand von *close readings* der Tragödien (mit Ausnahme der beiden unechten: *Octavia* und *Hercules Oetaeus*) eine Systematisierung der einzelnen Gewaltphänomene versucht. Das dritte Kapitel bereitet die Ausführung des vierten Kapitels vor, in dem die implizite Poetologie Senecas in Augenschein genommen werden soll: Es widmet sich den eingangs angesprochenen Entgrenzungsphänomenen sowie den wahrnehmungstheoretischen Aspekten, wie sie nicht nur für die Aufführungsfrage, sondern auch unabhängig davon für das Problem von Nähe und Distanz von Relevanz sind. Die Aspekte der Ästhetisierung bzw. ästhetischen Erfahrung sind dann der Gegenstand des vierten Kapitels, das der Analyse der in Kapitel fünf behandelten Passagen aus den Tragödien insofern vorarbeiten soll, als es die hierfür relevanten theoretischen Grundlagen – etwa die Frage der *Betrachtung* von Gewalt – sowohl auf der Basis der Senecanischen Prosatexte als auch anhand entsprechender Verweise in den Tragödien selbst untersucht. Wie der Zuschauer als Betrachter der Tragödien in die Ästhetisierungsprozesse einbezogen wird und was das für seine ästhetische Erfahrung der auf der Bühne dargestellten Gewalt bedeutet, sowie die Frage, inwieweit die auf der Bühne dargestellte Gewalt mit der Gewalterfahrung des Zuschauers korrelieren muß, ist schließlich das Thema des fünften und letzten Kapitels, das dieses Problem anhand ausgewählter Passagen aus den Tragödien exemplarisch untersuchen wird.

²⁹ Ähnlich wurde auch der *Hercules Furens* als eine Dramatisierung von *De ira* gedeutet, s. Wellmann-Bretzigheimer: „Senecas Hercules furens“ [wie Anm. 28].

1 Gewalt und ihre Kontexte

1.1 Vorüberlegungen zum Gewaltbegriff

In seinen Prosaschriften hat Seneca weder eine Theoretisierung noch eine Systematisierung nicht-physischer Gewaltphänomene vorgelegt. Gleichwohl spielt die Thematisierung dieser Phänomene, wie in der Arbeit am Text noch zu zeigen sein wird, in den Tragödien eine große Rolle. Und auch die Prosaschriften zeigen immerhin Ansätze dafür, daß Seneca Gewalt nicht auf ihre physische Spielarten begrenzt sieht. Um eine heuristische Ausgangsbasis zu haben und die verschiedenen Gewaltphänomene, wie sie in den Tragödien aufscheinen, begrifflich präziser fassen zu können, soll daher zunächst einmal – ausgehend von modernen Ansätzen und somit aus der Außenperspektive – eine Differenzierung der verschiedenen Phänomene versucht werden.

Die moderne Gewaltforschung³⁰ unterscheidet gemeinhin zwischen personaler (direkter) und struktureller (indirekter), zwischen physischer und psychischer und zwischen statischer und dynamischer Gewalt.³¹ Unter direkter Gewalt ist eine Destruktionshandlung zu verstehen, die im Unterschied zur indirekten Gewalt nicht von der Struktur eines Systems,³² sondern von der konkreten Aktivität eines oder mehrerer individueller Subjekte ausgeht. Die Differenzierung in physische und psychische Gewalt dient dagegen einer näheren Bestimmung der Krafeinwirkung und ihres Zielobjekts. Während als physische Gewalt eine –

³⁰ Johan Galtung: Art. „Gewalt“. In: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hrsg. von Christoph Wulf. Weinheim/ Basel 1997, S. 913-919 (mit weiterer Lit.). Einen hervorragenden Überblick über die Systematisierung in der neueren Forschung gibt Gertrud Nunner-Winkler: „Überlegungen zum Gewaltbegriff“. In: *Gewalt*, hrsg. von Wilhelm Heitmeyer/ Hans-Georg Soeffner. Frankfurt a.M. 2004, S. 21-61.

³¹ Vgl. dazu Jochen Hofmann: „Anmerkungen zur begriffsgeschichtlichen Entwicklung des Gewaltbegriffs“. In: *Aggression und Gewalt*. Hrsg. von Alfred Schöpf. Würzburg 1985, S. 259-272.

³² Der Begriff der „strukturellen Gewalt“ wurde 1971 von dem norwegischen Politologen und Friedensforscher Johan Galtung formuliert. Diesem erweiterten Gewaltbegriff zufolge ist alles, was Individuen daran hindert, ihre Anlagen und Möglichkeiten voll zu entfalten, eine Form von Gewalt (Johan Galtung: „Gewalt, Frieden und Friedensforschung“. In: *Kritische Friedensforschung*. Hrsg. von Dieter Senghaas. Frankfurt 1971; ders.: *Strukturelle Gewalt*. Reinbek 1975, S. 7-36). Eine Macht-Theorie, die strukturalistisch und apersonal geprägt ist, vertritt auch Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. (frz. Orig.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*. Frankfurt a.M. 1977).

meist direkte – Schädigung von physischen Körpern zu verstehen ist – etwa Mord oder Vandalismus –, umfaßt das komplexe Feld der psychischen (also gegen die psychische Integrität gerichteten) Gewalt neben Freiheitsberaubung und Angriffen auf die soziale Identität o.ä. auch weniger direkte Formen wie die Schädigung durch Unterlassen oder Vernachlässigung, das Vorenthalten von Informationen, das Schweigen usw. Die Unterscheidung von statischer und dynamischer Gewalt schließlich zielt auf die Beurteilung der Gewalthandlung innerhalb der sie kontextualisierenden Rechtsordnung. Ist die Gewalt staatlich legitimiert, dient sie also der Festigung oder gar Begründung der staatlichen Ordnung oder Macht, so spricht man von statischer, ist sie *gegen* die staatliche Macht gerichtet und folglich illegitim, so spricht man von dynamischer Gewalt.

Die Beschreibung und Beurteilung eines Gewaltaktes ist dabei unter Einbeziehung aller drei genannten Definitionsfelder zu leisten. So kann Gewalt durch kulturspezifische Gewohnheiten oder Verhältnisse in ein kulturelles System eingebaut und insofern „strukturell“ bedingt sein, ohne daß sich hieraus zwingend auch eine Aussage darüber treffen ließe, ob es sich um physische oder psychische Gewalt handelt oder in welchem Verhältnis die von diesen Gewohnheiten ausgehende Gewalt zu den die staatliche Ordnung konstituierenden Prozessen steht (d.h. ob von statischer oder von dynamischer Gewalt gesprochen werden muß). Eine Handlung wiederum, die sich als Spielart statischer Gewalt beschreiben läßt, kann zugleich entweder von einem einzelnen Individuum begangen werden (personale Gewalt) oder aber im Kontext einer kulturellen Tradition stehen; und sie kann entweder physisch oder psychisch sein.

Während sich Handlungen, die dem Bereich der personalen Gewalt zugehören, relativ einfach als solche erkennen lassen, erweist sich das Phänomen der strukturellen Gewalt als äußerst komplex. Denn als strukturelle Gewalt sind die Beeinträchtigung der Entwicklung potentieller Kompetenzen oder andere unerwünschte Widerfahrnisse (Ausgrenzung u.ä.) zu verstehen, die dem Menschen aus dem sozialen Zusammenleben erwachsen und insofern Teil des Systems sind, in dessen Rahmen sie sich vollziehen. Zu den Merkmalen struktureller Gewalt gehören zudem ihre organisatorische Verankerung sowie ihre soziale, politische oder kulturelle Legitimation, was dazu führt, daß das Gewaltgeschehen gelegentlich nicht mehr auf den ersten Blick als ein solches identifizierbar ist. Im Bereich der ökologischen Gewalt etwa, um das anhand eines sehr modernen Beispiels zu erläutern, würde die mit dem Ziel der Naturzerstörung unternommene Abholzung eines Waldes als direkte Gewalt, eine industrielle Aktivität dagegen, die, durch das Bemühen um wirtschaftliches Wachstum und damit gesellschaftlich legitimiert, zur Transformation der Natur beiträgt, als strukturelle (bzw. strukturimmanente) Gewalt gelten. Die Bedeutung, die der Legitimation dabei zukommt, wird besonders deutlich im Bereich der kulturellen Gewalt, also jener Formen von Gewaltausübung, die im Zeichen sozialer, religiöser o.ä. Praktiken bzw. zentraler Wertideen stehen: So kann der Erhalt der physischen Integrität der Wahrung anderer Interessen untergeordnet

werden, so etwa – auch dies sei wiederum anhand eines moderneren Beispiels veranschaulicht – bei einem Duell, bei dem dem Erhalt der Ehre gegenüber der Vermeidung physischer Gewalt nur deshalb Superiorität beigemessen wird, weil das Bewahren oder Wiederherstellen der Ehre als Wert kulturell legitimiert, wenn nicht sogar gefordert ist. Alles in allem: Gewalt muß nicht zwingend mit der Verletzung einer Ordnung oder gar der Stiftung von Chaos einhergehen, sondern kann auch umgekehrt als eine Strategie eingesetzt werden, um einen als höher geltenden Zweck – das Gemeinwohl, die eigene Ehre, eine religiöse oder politische Überzeugung u.ä. – zu erfüllen oder um eine unrechtmäßig verletzte Ordnung wiederherzustellen.

Besondere Komplexität erreicht diese Form der Gewalt, wenn das Verhältnis von Erhaltung und Zerstörung der Ordnung nicht mehr eindeutig beschrieben werden kann, oder wenn die Grenze zwischen Opfer- und Täterrolle nicht mehr eindeutig erkennbar ist. So kann die Zerstörung von Ordnung einem höheren Zweck untergeordnet oder gar eingeschrieben und insofern als ein Mittel gerechtfertigt sein. Dem Konflikt ausgesetzt, physische gegen kulturelle Gewalt abwägen und an der Ausübung von Gewalt gleichsam aktiv mitwirken zu müssen, kann ein Täter, dessen Handlung einem höheren Zweck dient und unter diesen Voraussetzungen unumgänglich ist, wiederum zugleich den Status eines Opfers erlangen.

In der modernen Gewaltforschung ist die maßgeblich von Johan Galtung initiierte Extension des Gewaltbegriffs wiederholt mit dem Argument kritisiert worden, daß sie zu einer Verwässerung des Begriffs führe. Daraus ist die Tendenz erwachsen, den Begriff wieder auf die „zielgerechte, direkt physische Schädigung von Menschen durch Menschen“ einzugrenzen und dabei von einer Bewertung der Legitimität der Handlungen abzusehen.³³ Dies mag, insbesondere dann, wenn es darum geht, einen politisch pragmatischen Gewaltbegriff zu formulieren, sinnvoll sein. Historisch beschreiben und analysieren jedoch läßt sich das Phänomen der Gewalt ohne die Einbeziehung der kulturspezifisch gegebenen Legitimität entsprechender Handlungen, mit anderen Worten: ohne die Berücksichtigung der hinsichtlich des Verhältnisses von Gewalt und Rechtsordnung gegebenen historisch-kulturellen Differenzen nur sehr unzulänglich. Denn was in einer Kultur unter Gewalt verstanden wird, ist nicht etwa nur durch die Zuschreibung bestimmter Handlungsweisen bestimmt (z. B.: physische Verletzung ist gleich Gewalt), sondern auch durch das Verhältnis, in dem eine bestimmte Handlung zu der sie jeweils kontextualisierenden Rechtsordnung steht: Selbst physische Gewalt kann, wenn sie *de facto* ausgeübt wird, zugleich *de iure* begangen werden, dann nämlich, wenn sie einer Rechtsordnung zuspießt, die den Zweck der Gewalthandlung legitimiert.

³³ Nunner-Winkler: „Überlegungen zum Gewaltbegriff“ [wie Anm. 30], S. 26.

Auch wenn eine historische Untersuchung des im kaiserzeitlichen Alltag sich manifestierenden Gewaltbegriffs an dieser Stelle nicht geleistet werden soll – hierfür hat bereits Dirk Rohmann eine ausführliche Studie vorgelegt³⁴ –, so sei doch einmal mehr darauf hingewiesen, daß Senecas Gewaltdiskurs in einem historischen Umfeld angesiedelt ist, in welchem Gewalt nicht nur besonders präsent, sondern auch in einem hohen Maße institutionell verankert ist. Dies gilt auch und besonders für die Beurteilung von physischer Gewalt. Die Tatsache, daß selbst das rituell begründete Menschenopfer erst 97 v. Chr. durch Senatsbeschluß verboten worden ist,³⁵ daß die Todesstrafe zu Senecas Lebzeiten noch weithin akzeptiert und üblich war, spielt in diesem Zusammenhang eine ebenso wichtige Rolle wie die Tatsache, daß physische Gewalt in der Kaiserzeit auch dort, wo sie strukturell bedingt legitimiert war, in einem weitaus stärkerem Maße *sichtbar* war.

Daß wir uns bei der historischen Rekonstruktion des kaiserzeitlichen Gewaltbegriffs in erster Linie auf die Werke von Tacitus, Sueton und Cassius Dio, mithin auf eine Geschichtsschreibung stützen müssen, die nicht zuletzt auch literarische Interessen bedient, erweist sich dabei nur bedingt als problematisch. Zweifelsohne haben wir es hier mit Texten zu tun, deren Bemühen um Literarizität und erzählerische Wirksamkeit unverkennbar ist: Tacitus, Sueton,³⁶ auch Cassius Dio – sie alle stellen trotz der Differenzen ihrer historiographischen Programmatik doch mehr oder minder einmütig die Willkür und Grausamkeit der Herrscher, die sie beschreiben, in den Vordergrund,³⁷ und hier die

³⁴ Dirk Rohmann: *Gewalt und politischer Wandel im 1. Jahrhundert n. Chr.* München 2006, behandelt in den Anfangskapiteln auch den historischen Diskurs.

³⁵ S. Plin. *nat.* 30, 3, 12: *DCLVII demum anno urbis Cn. Cornelio Lentulo P. Licinio Crasso cos. senatus consultum factum est, ne homo immolaretur, palamque fit, in tempus illud sacra prodigiosa celebrata.* Vgl. dazu auch Arthur M. Eckstein: „Human Sacrifice and Fear of Military Disaster“. In: *American Journal of Ancient History* 7 (1982), S. 69-95.

³⁶ Rohmann: *Gewalt und politischer Wandel* [wie Anm. 34], S. 35, Anm. 87, führt insges. 33 Passagen auf, in denen Sueton Gewaltakte darstellt (*Jul.* 82, *Tib.* 61; 62, 2; 64; *Cal.* 20, 23, 3; 26-28, 58, 2f.; 59; *Claud.* 29, 1f.; 34; *Nero* 35, 5-37, 2; 49; *Galba* 20; *Vit.* 17; *Dom.* 10f.). Gegenüber den Senecanischen Tragödien, in denen meist die Opferperspektive im Vordergrund steht, stehen Opfer- und Täterperspektive in den Schilderungen Suetons im Gleichgewicht.

³⁷ Vgl. hierzu Erich Auerbach: *Mimesis.* Bern/ München 1946, S. 49f.: „Tacitus schreibt aus einer Überschau über die Fülle der Ereignisse und Geschäfte, [...] daß er dabei nicht ins Trockene, Unanschauliche verfällt, liegt nicht nur an seinem Genie, sondern an der unvergleichlichen Kultur des Sinnlich-Anschaulichen in der Antike überhaupt – aber die Welt von seinesgleichen, für die er schrieb, verlangte das Sinnlich-Anschauliche | in den Grenzen des durch lange Tradition festgelegten Geschmacks – wobei sich übrigens bei ihm schon Anzeichen einer Wandlung dieses Geschmacks finden, in der Herausarbeitung des düster Grausigen.“