

KATHRIN WINTER

# Artificia mali

Das Böse als Kunstwerk  
in Senecas Rachetragödien



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BIBLIOTHEK  
DER KLASSISCHEN  
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Herausgegeben von  
JÜRGEN PAUL SCHWINDT

Neue Folge · 2. Reihe · Band 145





KATHRIN WINTER

# Artificia mali

Das Böse als Kunstwerk  
in Senecas Rachetragödien

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.

UMSCHLAGBILD:

Peter Paul Rubens: *Haupt der Medusa* (Ausschnitt)  
um 1617/1618

ISBN 978-3-8253-6351-2

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](http://www.winter-verlag.de)

## Dank

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die 2011 unter dem Titel „*artificia mali*. Das Böse als Kunstwerk in Senecas Tragödien“ von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg angenommen wurde. Später erschienene Literatur konnte bei der Überarbeitung leider nur zum Teil berücksichtigt werden.

Diese Arbeit wäre sicherlich nicht zustande gekommen ohne die nicht nachlassende Unterstützung anderer, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte:

Zunächst gilt mein Dank Herrn Professor Jürgen Paul Schwindt dafür, dass er die Arbeit betreut und mich jahrelang beraten, gefördert und unterstützt hat. Seine Art, Texten zu begegnen und neue Blickwinkel zu gewinnen, hat mich immer wieder inspiriert und zum Nachdenken angeregt.

Ich danke zudem Herrn Professor Jonas Grethlein dafür, dass er sich bereit gefunden hat, meine Arbeit zu lesen, und dass er sie so scharfsinnig kommentiert hat.

Viele Menschen haben immer wieder mit mir über meine Ideen und Texte diskutiert; für unzählige Gespräche und unermüdliche Geduld und Hilfsbereitschaft möchte ich Regina Winter, Anke Walter, Martin Stöckinger, Isabella Tardin Cardoso und Viktoria Adam danken. Bei der Überarbeitung durfte ich außerdem auf die großzügige Hilfe von Rebecca Roth, József Krupp, Eva Noller und Tobias Allendorf zurückgreifen.

Mein letzter und besonderer Dank gilt meinen Eltern, Ursula und Norbert Winter, die mich auch in sehr schweren Zeiten immer unterstützt und ermutigt haben, dieses Buch zu schreiben, die aber nicht mehr erlebt haben, wie es fertig wurde. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.



# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	9
1.1	Themenstellung.....	9
1.2	Zur Forschungssituation.....	12
1.3	Zur kulturgeschichtlichen Einordnung und Struktur der Rache.....	20
1.4	Zum Begriff des Metadramas.....	34
1.5	Zur vorliegenden Arbeit.....	38
2	<i>Atreus artifex</i> .....	41
2.1	<i>ordo</i> und <i>furor</i> – die Entwicklung des Verbrechens.....	42
2.2	Die Prinzipien von Atreus' Verbrechen.....	57
2.2.1	Die Wiederholung.....	57
2.2.2	Die Steigerung.....	59
2.2.3	Das Paradoxe.....	62
3	<i>Medea malorum machinatrix</i> .....	69
3.1	Die Entwicklung des Verbrechens.....	69
3.2	Parenthese: Das Motiv des <i>parere</i> .....	78
3.3	Die Geburt der Rache.....	86
3.4	Die Prinzipien von Medeas Verbrechen.....	97
3.4.1	Die Wiederholung.....	97
3.4.2	Die Symmetrie.....	103
3.4.3	Die Steigerung.....	111
4	<i>Libet videre</i> – Mechanismen des Zusehens.....	115
4.1	Atreus.....	118
4.2	Thyestes.....	124
4.2.1	Licht und Dunkelheit.....	126
4.2.2	<i>dolor</i> und <i>voluptas</i> .....	130
4.2.3	Thyestes' Spiegel.....	136
4.3	Medea und Iason.....	142
4.4	Der Bote im <i>Thyestes</i> .....	152
4.4.1	Der Opfer- und der Täterblick des Boten.....	153
4.4.2	Die Ekphrasis und der Kindermord.....	156
4.5	Das Zusehen im Rachesystem und im Drama.....	169

5	Das Böse und die Kunst.....	181
5.1	<i>mora</i> und Rache .....	181
5.2	Maß und Unmaß .....	195
5.2.1	<i>Medea</i> .....	195
5.2.2	<i>Thyestes</i> .....	215
5.3	Die Wiederholung und das Neue .....	226
5.4	Das Paradox und der Effekt.....	244
5.4.1	Thyestes .....	246
5.4.2	Tantalus und seine <i>proles</i> .....	249
5.4.3	Zerstörung und Produktivität im Paradoxon .....	258
5.4.4	Paradoxien als Elemente der Tragödie .....	265
5.4.5	Das Paradoxe als Ausdrucksform in der Darstellung des Bösen...	269
6	Schluss .....	277
7	Ausblick: Zu einer ideengeschichtlichen Genealogie der Darstellung des Bösen.....	283
	Literaturverzeichnis .....	313
	Index .....	335

# 1 Einleitung

## 1.1 Themenstellung

Wenn Atreus in jenem höllenartigen Abgrund, in dem seine Vorfahren ihre Spolien zu sammeln pflegten, seine Neffen rituell schlachtet, ausweidet und freudig in mundgerechte Stücke reißt, um dem Kindsvater ein besonderes Mahl zuzubereiten, scheint der Begriff „Mord“ dem Ausmaß dieses grausamen Vorgangs kaum gerecht zu werden. Wenn Medea im Wortsinn Himmel und Hölle in Bewegung setzt, um aus vielen Giften das eine zu brauen, das ihre Nebenbuhlerin von Grund auf vernichten soll, und sich dann mit den Worten *si profugissem prius, | ad hoc redirem* („wäre ich zuvor geflohen, würde ich hierfür zurückkehren“; Med. 893f.) weigert, die von ihr selbst in Brand gesetzte Stadt zu verlassen, dann zeigt sich darin nicht die Unausweichlichkeit einer Verzweiflungstat, sondern eine überbordende Lust an der Destruktion. Wenn sich der Bote im *Thyestes* unter dem Einfluss der entsetzlichen Szene, der er beigewohnt hat, kaum noch zu orientieren weiß, sich aber dennoch in detailreichen Schilderungen der grausigen Erlebnisse ergeht, manifestiert sich auch in einer Figur, die an den beobachteten Vorgängen unbeteiligt ist, eine nicht zu leugnende Faszination an den bösen Vorgängen.

Sowohl Atreus' als auch Medeas Auftreten verraten, dass die beiden nicht nur auf eine furchtbare Vergeltung sinnen, sondern auch klare Vorstellungen davon haben, welche Form die völlige Zerstörung ihres Opfers annehmen soll. Sie verwenden große Mühe darauf, ein unvorstellbares Verbrechen zu ersinnen und in sorgsamer und planvoller Weise zu begehen. Das ästhetische Arrangement der Untaten tritt dabei merklich in den Vordergrund und gewinnt einen Eigenwert. Die Rache besitzt offenkundig einen doppelten Überschuss: Zum einen sollen die Taten maßlos schrecklich sein und alles Bisherige übertreffen, zum anderen sollen sie in einer bestimmten, angemessenen Form ausgestaltet sein.

Dieser Eindruck findet seine Entsprechung in der Gestaltung der Dramen selbst: So, wie Atreus und Medea ihre Verbrechen minutiös planen und ausführen, ist auch die Darstellung von Planung und Ausführung in den Tragödien präzise ausgeformt und arrangiert. Dazu werden nicht nur die Rächer und ihre grässlichen Taten gezeigt, sondern auch verschiedene Reaktionen auf das Grauenhafte, wie etwa die des Boten, die verdeutlichen: An den Darstellungen des Bösen entzündet sich auf allen Ebenen willentliche oder unwillentliche Faszination und Vergnügen, und wer ihnen zusieht, erliegt ihrer Dynamik.

Die Präsentation des Bösen drängt im *Thyestes* und in der *Medea* in den Vordergrund und greift auf die Darstellung der Dramen selbst über. Die Stücke zeigen, wie sich die Übeltäter um die bestimmte Gestaltung ihrer Verbrechen bemühen und welche Auswirkungen sich auf die Opfer und anderen Zuschauer<sup>1</sup> ergeben. Damit offenbaren die Dramen zugleich ihre eigene Gestaltung: In ihnen wird die Planung und Durchführung der Rache mit der Produktion und Rezeption eines auf grausame Zerstörung ausgerichteten Kunstwerks überblendet.<sup>2</sup> In der Rache kommt das Unfassbare und Unsagbare zum Ausdruck; zugleich zeigen die Tragödien, wie dieser Ausdruck beschaffen ist.

In der vorliegenden Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise das Böse in den senecanischen Rachetragödien<sup>3</sup> gestaltet wird, wie die

- <sup>1</sup> Der Begriff „Zuschauer“ wird in der vorliegenden Untersuchung sehr allgemein im Sinne von „Rezipient“ verwendet; er soll keinerlei Aussage zur viel diskutierten Frage nach der Aufführungspraxis der senecanischen Dramen machen (zur weiteren Erläuterung und Literaturangaben s. Kapitel 4 *Libet videre* – Mechanismen des Zusehens, Anm. 282). Es bietet sich an, gerade diesen Begriff verallgemeinernd für die senecanischen Rachedramen zu gebrauchen, da zum einen das Zusehen innerfiktional sehr häufig thematisiert wird und zum anderen die Tragödien ihrer Gattung nach einen Zuschauer voraussetzen. Im Zweifelsfall wird der Begriff in der folgenden Untersuchung durch die Zusätze „innerfiktional“ und „extrafiktional“ spezifiziert.
- <sup>2</sup> Der Begriff der „Überblendung“ ist aus der Bild- und Filmtechnik entlehnt. Er soll hier nicht das Merkmal des Nacheinander oder eines Ablaufs bezeichnen, sondern vielmehr statisch aufgefasst werden als das Über- und Ineinandergreifen zweier Bilder, die nicht notwendigerweise miteinander in Zusammenhang stehen: Zwei Elemente, die nicht zusammengehören, sind zugleich und unabhängig voneinander, in ihrer Differenz und in Bezug aufeinander sichtbar. Eine solche Darstellungstechnik prägt die senecanischen Tragödien an vielen Stellen, s. Kapitel 5.3 Die Wiederholung und das Neue.
- <sup>3</sup> Der Begriff der Rachetragödie ist eine Übersetzung des englischen Begriffs „revenge tragedy“, mit dem eine häufige Tragödienart im englischen Renaissancetheater bezeichnet wird. Kerrigan zufolge fand der Ausdruck durch Ashley Thorndike Verbreitung „as a way of labelling a class of plays written by Shakespeare and his contemporaries“ (Kerrigan, 1996, S. viii). In der Tat spricht Thorndike nur allgemein von „revenge plays“, ohne sich um eine genauere Definition zu bemühen. Er zählt „the revenge type of play“ unter die einflussreichen Tragödienformen im elisabethanischen Zeitalter (Thorndike, 1908, S. 84), scheint darunter aber lediglich das Gros der Tragödien zu verstehen, in denen sich das Phänomen der Rache in der einen oder anderen Weise wiederfindet. Ebenfalls ohne eine eigene Begriffsdefinition verwendet Fredson Thayer Bowers den Begriff „revenge tragedy“ zur Untersuchung englischer Renaissance-Dramen, stellt dabei allerdings den bedeutenden Einfluss fest, den die senecanischen Dramen auf die elisabethanische Bühne ausgeübt haben (Bowers, 1959, S. 41). Auch spätere Begriffsbestimmungen, wie die von Beck/Kuester/Kuester, richten sich immer wieder an den Rachetragödien der Renaissance aus (Beck/Kuester/Kuester, 2007, S. 303f.). Dagegen zählt von Wilpert auch antike Dramen, wie Aischylos’ *Orestie* oder Senecas Dramen, „[i]m weiteren Sinn“ zu Rachetragödien (von Wilpert

Gestaltung reflektiert wird und die Dramen dabei ihre eigene Struktur und Machart aufzeigen. Gerade die Rache bietet sich aus mehreren Gründen als Thema für die Darstellung des Bösen an: Zum einen besitzt sie strukturelle Eigenschaften, die der Umsetzung in der Tragödienform besonders entgegenkommen.<sup>4</sup> Zum anderen zielt die Rache auf eine möglichst große Zerstörung ab und kann deswegen vortrefflich als Paradigma für alle möglichen Phänomene des Bösen dienen. Um die Darstellung des Bösen zu untersuchen, sind daher die Dramen *Thyestes* und *Medea* im Besonderen geeignet, da sie einen planvoll und systematisch ausgeführten Racheakt darstellen: Beide Tragödien zeigen, wie die Rächer ihre Gestaltungsprinzipien aufstellen, abwägen und reflektieren und wie die Rache in die Tat umgesetzt wird. Auf diese Weise werden die Prinzipien offen gelegt, nach denen die Darstellung des Bösen verfährt.<sup>5</sup>

Der Aufbau der Dramen bietet es an, zwei Unterscheidungen vorzunehmen. Zum einen ist es sinnvoll, zwischen der Phase der Produktion und der Rezeption zu trennen. In der Produktion werden die Kriterien aufgestellt, nach denen die Übeltäter ihre Verbrechen schaffen; während der Rezeption nehmen die Opfer und andere beteiligte oder unbeteiligte Rezipienten die Taten wahr und reagieren in verschiedener Weise darauf. Zum anderen scheint es nützlich, das Zeigsystem der Tragödien zu differenzieren, in dem die Verbrechen gestaltet werden und die Darstellung des Grauenhaften reflektiert wird: Die Gestaltung, die unmittelbar dem Willen und der Kontrolle der Täter unterliegt, ist auf einer anderen Ebene anzusiedeln als die übrige Darstellung im Drama, die auch alle weiteren Charaktere und Geschehnisse umfasst.<sup>6</sup> So lässt sich untersuchen, wie sich die Art, in der die Rächer ihren unfassbaren Taten eine Form verleihen, zur übrigen Präsen-

1989, S. 737). Den weitesten Begriff von „revenge tragedy“ vertritt Kerrigan, der offensichtlich einen modernen, übertragenen Gebrauch von „Tragödie“ voraussetzt und davon ausgehend den Begriff „Rachetragedie“ auf weitere Genres ausdehnt (Kerrigan, 1996, S. viii). – Die Übertragung des Begriffs auf antike Dramen, hier im Speziellen Senecas *Medea* und *Thyestes*, erscheint durchaus gerechtfertigt, nicht nur weil in den Stücken Rache thematisiert wird, wie es den genannten intuitiven Begriffsverwendungen schon genügt, sondern auch, weil der Begriff die besondere Verbindung zwischen dem Phänomen der Rache und der Tragödie verdeutlicht, wie sie Kerrigan in seiner wegweisenden Studie nachgewiesen hat (Kerrigan, 1996, S. 3–29).

<sup>4</sup> S. dazu Kapitel 1.3 Zur kulturgeschichtlichen Einordnung und Struktur der Rache, S. 30–34.

<sup>5</sup> Wie die Darstellung des Bösen in denjenigen Dramen, die die Rache nicht systematisch thematisieren, erfolgt und reflektiert wird, ergäbe Stoff für eine gesonderte Untersuchung, für die die Prinzipien und Wirkungsweisen, die im *Thyestes* und der *Medea* als Darstellungsverfahren besprochen werden, eine Basis bilden könnten. Auf Parallelen zwischen *Thyestes* bzw. *Medea* und anderen Dramen wird in der Arbeit hingewiesen, und, wo es angebracht erscheint, werden Vergleiche gezogen.

<sup>6</sup> Zur genaueren Erklärung der Unterscheidung s. Kapitel 1.4 Zum Begriff des Metadramas.

tation in den Dramen verhält, und die Mechanismen, die der Überblendung von Rache und Kunst zugrunde liegen, können klar zutage treten.

Im Rahmen der Untersuchung der ästhetischen Prinzipien, denen die Darstellung des Bösen in den Dramen unterliegt, soll keine Definition des Bösen im Allgemeinen versucht werden. Stattdessen dienen die Erscheinungsformen des Bösen als Ausgangspunkt der Betrachtungen: Die Rache, die in den beiden Tragödien gezeigt wird, hat einen Hang zur extremen Gewalt und zum Exzess und zielt daher auf die unbedingte und möglichst grausame Destruktion des Opfers ab. Die Form der grausigen Taten und die ästhetischen Ansprüche, die an die Umsetzung der Rache gestellt werden, bilden den Gegenstand der vorliegenden Interpretation, weil ihnen in den Dramen ein unübersehbarer Eigenwert zukommt: Die Opfer werden nicht einfach vernichtet, vielmehr wird dieser Akt ästhetisch gestaltet und so jede gewöhnliche Vergeltung weit überschritten.

## 1.2 Zur Forschungssituation

Bislang fehlt eine eigene Studie zu den ästhetischen Prinzipien der Darstellung des Bösen in Senecas Tragödien. Nun gilt die Ästhetik des Bösen an sich als ein randständiges Thema, was sicherlich dazu beigetragen hat, dass es der Forschung lange Zeit nicht leicht gefallen ist,<sup>7</sup> mit den senecanischen Dramen überhaupt etwas anzufangen: Im Vergleich mit der klassischen Form der attischen Tragödie und der ebenso klassischen Sprache der Augusteischen Zeit wurden die Tragödien nur unter Schwierigkeiten als selbständig wahr- und in ihrem Eigenwert ernst genommen.

Aus diesem Grund beginnt nahezu jeder Forschungsüberblick über Senecas Tragödien mit Otto REGENBOGENS Artikel „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas“ (1930); darin wurde der berechtigte und erfolgreiche Versuch unternommen, die senecanischen Tragödien aus dem ständigen, für sie so ungünstigen Vergleich mit dem griechischen Drama und dem Verdikt des sprachlichen Schwulstes und Manierismus zu lösen. Senecas Tragödien wird dadurch zum ersten Mal ein Eigenwert, auch ein formal-ästhetischer, zugestanden. Regenbogens Einsicht, dass die Tragödien einen solchen Eigenwert besitzen, bildet die allgemeine Grundlage für eine ernsthafte Beschäftigung mit ihnen und den Eigenheiten ihrer Darstellung.

<sup>7</sup> Ein kurzer Forschungsüberblick zu Seneca tragicus findet sich bei Seidensticker/Armstrong (1985). Noch instruktiver und geordneter ist der Überblick von Liebermann (2004), auf den die vorliegende Darstellung zurückgreift. Er bietet eine methodische Standortbestimmung der Forschungsansätze unter den Kategorien Psychologie, Philosophie, Politik, Ästhetik, Literatur und Literaturgeschichte sowie „literarische Polyvalenz“.

Des Öfteren wurde festgestellt (aber selten weiter verfolgt), dass die Art und Weise, wie in den Dramen böse Taten präsentiert werden, pervertiert-kunstvoll und ästhetisierend sei<sup>8</sup> und diese überbordenden Darstellungen des Schrecklichen geradezu um ihrer selbst willen stünden. Joe Park POE (1969), der sich ganz in die Tradition von Regenbogen stellt, bemerkt dazu, dass die sozialen und politischen Umstände zu Senecas Zeit erklärten, wieso Leiden und Tod eine solch prominente Rolle in den Dramen einnahmen, nicht aber, wieso die Darstellung dieser Themen „so long and lovingly“ ausgestaltet sei.<sup>9</sup> Poe erkennt damit an, dass sich an der Darstellung des Grässlichen, die das für den Inhalt Nötige weit überschreitet, ein eigenes Interesse ausbildet, das er unter dem Aspekt der „Faszination“ fasst.<sup>10</sup> Zwar erklärt er die Art der Präsentation mit einer moralphilosophisch belehrenden Funktion, doch steht in seiner Analyse deutlich die Faszination an den schrecklichen Gegenständen<sup>11</sup> im Mittelpunkt, und der formale Aspekt erhält eine größere Aufmerksamkeit. In Poes Untersuchung klingt bereits an, dass der Überschuss, den die Darstellung des Bösen freisetzt, sich nicht vollständig durch eine didaktische Instrumentalisierung einholen lässt.

Der gleiche Grundgedanke, nämlich den Tragödien einen Eigenwert zuzugestehen, ist die Voraussetzung dafür, diese Werke auch als Literatur, genauer als voraussetzungsreiche literarische Werke ernst zu nehmen. Diese Ansicht vertritt mit großer Konsequenz Gustav Adolf SEECK (1978). Er erklärt, dass in Senecas Tragödien die Form dem Inhalt vorausgehe, und fasst die formalen Qualitäten der Dramen als „eminent bewusste[n] Stilwille[n]“ auf.<sup>12</sup> Die Tragödien versteht er als Literatur, die in der Tradition der griechischen Tragödie stehe und in der eine innerliterarische Auseinandersetzung mit dieser Tradition geführt werde.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Anliker beispielsweise bezeichnet Atreus aufgrund der peniblen und ordnenden Art, in der dieser seine Neffen schlachte, als „ästhetischen Verbrecher“ (Anliker, 1960, S. 59). Ähnliches konstatiert Friedrich über Medea: „So macht Medea sich bei Seneca selbst zum Kunstwerk, und echtes Künstlertum spricht aus der Genugtuung über ihr Meisterstück, den Kindermord, mit dem sie erreicht hat, was zu erreichen ihr beschieden war“ (Friedrich, 1960, S. 108).

<sup>9</sup> Poe, 1969, S. 358.

<sup>10</sup> Poe, 1969, S. 358. An die Faszination schließt Poe den Begriff der „satisfaction“ an, die er im Dichter wie auch im Rezipienten verortet: Im *Thyestes*, so Poe, erfülle den Dichter das Beschreiben des Kindermords mit Befriedigung, den Rezipienten die Lektüre (ibid., S. 359).

<sup>11</sup> Auf den Aspekt der Faszination, der nicht immer in der Forschungsliteratur zu Seneca tragicus Berücksichtigung findet, weist auch Liebermann mehrfach hin (Liebermann, 2004, S. 24. 39. 46. 48).

<sup>12</sup> Seeck, 1978, S. 397. Im Übrigen gibt Seeck sehr klare Beschreibungen einiger zentraler Ausdrucksformen der senecanischen Dramen, ohne allerdings auf dahinterliegende Konzeptionen zu schließen (ibid., S. 397f.); Seeck nennt hier z.B. die Pointe, das Nebeneinanderstellen unvergleichbarer Ereignisse und die „Verknüpfung des Disparaten“ (ibid., S. 397).

<sup>13</sup> Seeck, 1978, S. 388–90.

„Senecas Gestalten sind nicht einfach Neuauflagen, Reproduktionen eines überlieferten Gegenstandes, sondern die Tradition ist *als Tradition* in sie eingegangen.“<sup>14</sup> Damit schreibt er den Dramen ein höheres Reflexionsniveau und eine eigene Aussagekraft zu. Folgerichtig stellt er die Dramen auch nicht unter einen anderen, z.B. didaktischen Zweck,<sup>15</sup> der ihre ästhetischen Eigenheiten (wieder) bändigen soll.

Einige Studien setzen sich explizit mit den formal-ästhetischen Gegebenheiten der senecanischen Dramen auseinander, wie Bernd SEIDENSTICKERS Untersuchung zur Gesprächsverdichtung in den Tragödien (1969). Zwar beschränkt sich Seidensticker auf eine genaue Vers- und Textanalyse, ohne dabei ästhetische Konzepte herausarbeiten zu wollen, aber bereits die Tatsache, dass er ein formales Thema, zumal so ein eng gefasstes, für die Tragödien wählt, zeigt eine vorsichtigeren Annäherung an die Gestaltung der Dramen und setzt die Auffassung voraus, dass die Texte für sich selbst stehen können. In einem späteren Aufsatz, „*Maius solito. Senecas Thyestes und die tragoedia rhetorica*“ (1985), geht Seidensticker über eine rein sprachliche Beschreibung hinaus: Ein spezifisches formales Element, der Komparativ, wird hier als vorherrschendes sprachliches Merkmal analysiert und als elementares inhaltliches Gestaltungsprinzip auf die gesamte Tragödie übertragen.

Dieselbe Geltung kommt der Ausdrucksform, und zwar spezifisch der Ausdrucksform des Bösen in der lateinischen Literatur, in zwei Studien von Fuhrmann und Thome zu. Manfred FUHRMANN (1968) untersucht das Grausige und Ekelhafte in der lateinischen Literatur explizit unter einem ästhetischen Gesichtspunkt und erkennt in ihnen eine gewollte künstlerische Ausdrucksart.<sup>16</sup> Sein Aufsatz überblickt anhand diverser Beispiele einen großen Zeitraum; dass Senecas Tragödien hierin ein eigenes Kapitel einnehmen, verrät etwas über ihre Qualität und Bedeutung in diesem Feld der lateinischen Literatur. Obwohl Fuhrmann eine ästhetische Ausgangsfrage stellt, bindet er die entsprechenden Darstellungsmittel in den senecanischen Tragödien dezidiert an stoische Auffassungen und interpretiert die grausigen und ekelhaften Formen als „stoischen Kontrapost“ und Ausdrucksmittel der Philosophie.<sup>17</sup>

Allgemeiner befasst sich Gabriele THOME (1993) mit den Ausdrucksformen des Bösen in der lateinischen Literatur. Von semantischen Analysen ausgehend, beschäftigt sie sich vor allem mit Wortmaterial und Wortfeldern, durch die das Böse in einer Sprache zum Ausdruck gebracht wird, die keinen abstrakten Be-

<sup>14</sup> Seeck, 1978, S. 401, Hervorhebung von mir.

<sup>15</sup> Vgl. Seeck, 1978, S. 404–9.

<sup>16</sup> Das Grausige und Ekelhafte ist natürlich nicht mit dem Bösen gleichzusetzen, wird aber sehr häufig damit assoziiert. Fuhrmann wählt für seine Betrachtung genau solche Passagen (wie etwa Schlachtenbeschreibungen), die inhärent destruktiv sind und dadurch als Erscheinungsform des Bösen gewertet werden können.

<sup>17</sup> Fuhrmann, 1968, S. 46.

griff für „das Böse“ besitzt.<sup>18</sup> Thome betrachtet zum Teil auch einzelne Figuren, wie die Furie oder den Tyrannen, die mit dem Bösen assoziiert werden und sich zu seinen Personifikationen entwickeln.<sup>19</sup> Thomes Studie bietet elementare Einblicke in einzelne Aspekte und Begriffe, teils auch in literarische Traditionen (wie z.B. die Bearbeitung von Vergils *Allecto*-Passage bei späteren Autoren), ist aber an ausgewählte Begriffe gebunden und verlässt die Motiv- und Stoffebene nicht.<sup>20</sup>

Noch weiter gehen die Untersuchungen von Schiesaro und Littlewood, weil sie von der Voraussetzung ausgehen, dass die senecanischen Dramen nicht nur für sich selbst stehen, sondern auch Aussagen über sich selbst machen können. Alessandro SCHIESARO hat in seiner Studie *The Passions in Play* (2003) eine der interessantesten Lesarten des senecanischen *Thyestes* vorgelegt. Darin wird das Verbrechen des Atreus als Produktion eines Kunstwerks interpretiert und die Selbstreflexion von Senecas Tragödien als Dramen konsequent weitergedacht. Obwohl Schiesaro erklärt, keine systematische psychoanalytische Interpretation leisten zu wollen,<sup>21</sup> nehmen seine Überlegungen doch in diesem theoretischen Feld ihren Ausgangspunkt. Er arbeitet heraus, wie Leidenschaften, „passions“,

<sup>18</sup> Thome, 1993, S. 22–6.

<sup>19</sup> Thome, 1993, S. 26–8. 123–9. 304–21. Als eine weitere motivgeschichtliche Studie kann Farrons Untersuchung prominenter böser Charaktere in der lateinischen Literatur gelten (Farron, 1979/80, S. 26–45). Seinen Ausgangspunkt bilden berühmte Schurkengestalten der frühneuzeitlichen Literatur (Shakespeares Iago, Shylock, Macbeth und Richard III. sowie Miltons Satan), die verschiedenen, als böse charakterisierten Charakteren der lateinischen Literatur gegenübergestellt werden (ibd., S. 13). Farron äußerst heterogene Auswahl umfasst Sallusts Catilina, Horazens Cleopatra, Vergils Mezentius, Statius' Capaneus und Senecas Atreus. Farron scheint damit einen möglichst großen Überblick erlangen zu wollen, hinterfragt aber an keiner Stelle die Vergleichbarkeit der Figuren oder der Gattungen, in denen sie vorkommen. In seiner Interpretation des *Thyestes* erweisen sich verschiedene Prämissen als problematisch, z.B. die Einschätzung, dass Thyestes „unnaturally good“ sei (ibd., S. 36) oder Atreus keine Verschlagenheit besitze (ibd., S. 37).

<sup>20</sup> Komplexere Konzepte zum Ausdruck des Bösen, wie sie sich beispielsweise aus Senecas Verwendung des Paradoxen ergeben, können so nicht erfasst werden. – Nur wenige Untersuchungen zu Einzelphänomenen der Darstellung des Bösen bewegen sich auf einer konzeptionellen Ebene, unterhalb von Motiv- und Stoffebene. Dazu gehört Mosts Aufsatz „*disiecti membra poetae*. The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry“ (1992). Most betrachtet ein spezifisches Ausdrucksmittel in Senecas Dramen, nämlich die Zerstückelung eines menschlichen Leibes und kontrastiert zu diesem Zweck die Version von Hippolytus' Tod aus Senecas *Phaedra* mit den literarischen Vorgängern. Dabei zeigt er, dass sich Senecas Variante darauf konzentriert, die Zersetzung an sich zu präsentieren, woraus man auf einen Selbstzweck der Darstellung schließen kann. Most illustriert zudem, dass diesen Darstellungen ein selbst-reflexives Element innewohnt, weil Hippolytus immer mit dem Begriff *forma* assoziiert werde (Most, 1992, S. 409f.).

<sup>21</sup> Schiesaro, 2003, S. 2.

im *Thyestes* dargestellt werden und welche Auswirkungen sie auf die Dichtung haben. Schiesaros Überlegungen bilden eine unerlässliche Grundlage für die vorliegende Untersuchung. In engem Zusammenhang mit Schiesaros Ansatz steht die Studie von Cedric LITTLEWOOD (2004), die sich auf der Grundlage der Selbstreflexivität der senecanischen Dramen mit dem Phänomen der Illusion an den Rändern ihrer Durchbrechung beschäftigt. Dabei wird auch die Oszillation zwischen der künstlerischen Darstellung der fiktiven Realität und dem Verweis auf die eigene fiktionale Qualität untersucht.

Da sich die vorliegende Arbeit mit der Ästhetik des Bösen befasst und die Dramen in ihrem ästhetischen Eigenwert sowie die Darstellung des Bösen ernst genommen werden sollen, wird hier keine Verbindung mit (moral)philosophischen Ansätzen versucht – obwohl sich ein solcher Bezug aus der bloßen Thematisierung des Bösen ergeben könnte. Neben der spezifisch ästhetischen Ausrichtung der Arbeit gibt es allerdings noch weitere Gründe, von einer solchen Verbindung abzusehen.

Der Bezug zwischen Seneca tragicus und philosophus ist ein umstrittenes Thema. Die philosophischen Schriften sind in unterschiedlichen Weisen und mit verschiedener Vehemenz immer wieder zu den Tragödien in Beziehung gesetzt worden. Das liegt zum einen daran, dass die Briefe und *dialogi* meist einen starken didaktischen Impetus haben, den man auf die Dramen übertragen hat. Zum anderen war und ist man bemüht, zwischen den verschiedenen Aspekten, die von der historischen Person Seneca greifbar erscheinen, – dem Leben, der Laufbahn, den politischen Ansichten, den philosophischen und tragischen Werken – eine Einheit herzustellen.<sup>22</sup> So unterschiedlich die Elemente sind, die bei einem solchen Vorhaben ineinander wirken, so schwierig sind sie voneinander zu trennen.

<sup>22</sup> Eine solche Einheit setzt Egermann bereits im Titel seines Aufsatzes „Seneca als Dichterphilosoph“ voraus (Egermann, 1972 [1940]) und bezieht sich gleich zu Beginn (ibd., S. 33) auf einen Aufsatz von Birt mit ähnlich aussagekräftiger Überschrift („Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?“, Birt, 1911). Die Verbindung zwischen beiden Aufsätzen und den zugrunde liegenden Anspruch, die unterschiedlichen Facetten Senecas als Einheit aufzufassen, arbeitet Liebermann heraus (Liebermann, 2004, S. 7–10). – Die entgegengesetzte Bewegung besteht darin, eine strikte Trennung zwischen Seneca philosophus und tragicus anzunehmen, wie es z.B. bei Seeck, 1978, S. 403–5 oder Dingel 1974, S. 14–18 geschieht. Zu Dingels Untersuchung muss jedoch angemerkt werden, dass seine Lesart nicht vorbehaltlos als Trennung verstanden werden kann, da er die Tragödien als „Negation“ stoischer Vorstellungen interpretiert (Dingel, 1974, S. 17) und eine Negation letztlich auch eine Form der Ausrichtung darstellt (ähnliche Kritik übt Wiener, 2006, S. 3f.). Zu einer allgemeinen Kritik an Dingels These vgl. Fischer, 2008, S. 177f. – Zu einem Forschungsüberblick über philosophische Interpretationen der Tragödien s. Lefèvre, 1985, S. 1263–6; eine detailliertere und umsichtiger Darstellung der Gesamtproblematik findet sich bei Hine (2004) und Wiener (2006).

Es ist oft genug bemerkt worden, dass die Tragödien philosophisch gefärbt sind.<sup>23</sup> Der Grad dieser Färbung ist aber schwer auszumachen, weil in den Stücken eine konkrete Zuschreibung von gut und böse fehlt und es schwer fällt, zwischen positiven, zur Identifizierung einladenden oder negativen Figuren zu unterscheiden.<sup>24</sup> Nahezu in jedem Charakter, der aus stoischer Perspektive positiv auffällt, gibt es negative Begleiterscheinungen, die der stoischen Auffassung zuwider laufen (sei es dass der Charakter die stoischen Grundprinzipien nicht konsequent verfolgt wie Thyestes oder dass seine Auffassungen während des Plotverlaufs zunichte gemacht werden wie im Falle Agamemnons in den *Troades*). Die Tragödien zeigen in dieser Hinsicht immer nur moralphilosophische Bruchstücke, die sich nie vollkommen konsistent ineinanderfügen.

Ein häufiger Versuch, eine Einheit zwischen philosophischen Schriften und Tragödien zu etablieren, besteht darin, die Tragödien als Lehrstücke, als didaktische *exempla* für philosophische<sup>25</sup> oder auch politische Inhalte<sup>26</sup> aufzufassen – zumindest hat man so versucht, eine Brücke zu schlagen<sup>27</sup> und die offenkundige und auch immer so empfundene Unvereinbarkeit zu überwinden oder wenigstens zu glätten. Trotz aller Vorsicht, die man inzwischen gegenüber den senecanischen Schriften an den Tag legt, erweist sich diese Interpretation als sehr populär.<sup>28</sup> Mit ihr geht einher, die formalen Gegebenheiten der Tragödien unter einen anderen, einen didaktischen Zweck zu stellen. Das ist möglich, legt die Dramen aber auf eine Lesart fest und verstellt den Blick für ihren ästhetischen Eigenwert.

<sup>23</sup> Das sprachliche Bild entstammt Fitchs Bemerkung: „[...] the Senecan dramas are coloured but not controlled by Stoic thinking“ (Fitch, 2002, S. 23).

<sup>24</sup> So fassen z.B. Egermann und Knoche die Tragödien sehr strikt philosophisch auf (Egermann 1972 [1940], S. 37–42; Knoche, 1972 [1941]a, S. 63), während Lefèvre in den Tragödien keine konsequente poetische Umsetzung der Philosophie sieht, sondern vielmehr eine Gestaltung der „persönlichen Weltanschauung“ Senecas, „die im allgemeinen stoisch geprägt war“ (Lefèvre, 1997, S. 57). Auch Seeck erkennt die merklich philosophische Prägung der Dramen an, erklärt aber, dass sich eine Lehre in den Stücken nicht bestimmen lasse (Seeck, 1978, S. 389. 405).

<sup>25</sup> Die Tragödien werden z.B. als Lehrstücke zur Affektenlehre (als Illustration der Schrift *de Ira* bei Bäumer, 1982; Wiener, 2006, S. 19–29) oder als Negativbeispiele der in der Prosa vermittelten Inhalte (Knoche, 1972 [1941]a und b; Lefèvre, 1997 und 2002) aufgefasst. Auf diese Weise werden die Dramen immer unter ethisch-moralischen Gesichtspunkten gelesen, während eine genauere Betrachtung der Ästhetik unterbleibt.

<sup>26</sup> Auch politische Implikationen sind mehr oder minder explizit gedeutet worden: Lefèvre beispielsweise macht konkrete politische Bezüge aus, wenn er sagt, dass die Zeichnung von Atreus als Tyrannen eine Kritik an Nero darstelle (Lefèvre, 1997, S. 71–3). Tarrant, der im Allgemeinen wie Lefèvre die Tragödien in einem römischen Kontext sieht, stellt dagegen keine spezifischen politischen Bezüge her (Tarrant, 1985, S. 3–8). S. dazu auch Liebermann, 2004, S. 17f. 39.

<sup>27</sup> Knoche, 1972 [1941]a.

<sup>28</sup> Liebermann, 2004, S. 27 Anm. 70.

Bei dem didaktisierenden Ansatz besteht ein inhärentes Problem darin, dass die Tragödien explizit und mit großer Intensität negative Beispiele zeigen. Für eine moralische Instruktion müssten diese Beispiele abschreckend verstanden werden – doch dann bergen sie ein großes Risiko:<sup>29</sup> Wie lassen sich nämlich z.B. Atreus und Medea als abschreckende Beispiele für überhand nehmende Affekte anführen, wenn die beiden nicht nur triumphierend den Sieg davon tragen, sondern dabei sogar noch als schillernde Charaktere das Dramengeschehen beherrschen und eine so große Faszination ausüben, dass man sich ihrem Wirken kaum entziehen kann?<sup>30</sup>

Aber selbst wenn man von einem explizit didaktischen Anspruch abrückt, bleibt es schwer, einen angemessenen Bezug zwischen den Tragödien und den philosophischen Schriften herzustellen, weil diese in sich inkonsistent sind und kein stringent-logisch konstruiertes Lehrgebäude bilden. In den *Epistulae morales* wie auch den *dialogi* herrscht häufig eine assoziative Argumentation vor.<sup>31</sup> Argumente werden nacheinander gewählt wie Trittsteine auf dem Weg übers Wasser; eines führt zwar zum anderen, aber der Schluss steht oft in keiner offensichtlichen Relation mehr zum Anfang, und am Ende ist nicht logisch bewiesen, sondern allenfalls illustriert, was zu Beginn thematisiert wurde.<sup>32</sup> Des-

<sup>29</sup> Schiesaro, 1997, S. 445–7; s. auch Limburg, 2008, S. 446: „Although in principle, from an educational point of view, the audience will be repelled by ‚bad‘ examples and incited by ‚good‘ ones, there is nothing to guarantee that the opposite effect will not be achieved. Thus, this procedure involves considerable risks“ (Limburg verweist auf Schiesaro und auf weitere Literatur). Ähnliche Schlüsse zieht Hine, 2004, S. 190.

<sup>30</sup> Dasselbe Problem stellt sich im Übrigen auch, wenn man einen politisch-didaktischen Bezug herstellt, (wie bei Lefèvre vorgeschlagen, Lefèvre, 1997, S. 71–3): Wenn Atreus dem Princeps Nero das furchtbare Verhalten eines Tyrannen vor Augen führen soll, zeigt er Nero dann nicht erst, wie sich ein effizienter Tyrann zu verhalten hat? Gerade in dieser Hinsicht lässt sich aber ein interessanter Bezug zu den philosophischen Schriften herstellen, denn dieselbe Frage muss sich für den Fürstenspiegel *de clementia* stellen.

<sup>31</sup> Wilson zeigt, dass schon für einen sehr eng gefassten Bereich, nämlich epist. 27 und 33, der Versuch, die Briefe allein als erzieherisch-ermahnende (Wilson, 2001, S. 169–71) oder pädagogische Schriften (ibd., S. 171–4) zu lesen, wesentliche Elemente beiseite lässt und den Briefen nicht gerecht wird (ibd., S. 177–9. 181–4).

<sup>32</sup> Ein Beispiel für die assoziative Darstellungstechnik, in der eine stringente Argumentation durch Bildlichkeit ersetzt wird, findet sich in Sen. epist. 57. Nach einer angstvollen Erfahrung im Tunnel bei Baiae, in der sich der Sprecher mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert sieht, werden die Eindrücke reflektiert und in die Erkenntnis überführt, dass die Todesangst (nämlich unter einem Berg begraben zu werden) unsinnig sei (epist. 57, 6). Es schließt sich eine philosophische Auseinandersetzung an: Der stoischen Auffassung, die Seele eines Verschlüpften müsse vergehen, weil sie nicht aus dem Körper entweichen könne, wird explizit in einem Plädoyer für die Unsterblichkeit der Seele widersprochen. Diese wiederum wird nicht in einer logisch-stringenten Argumentation nachgewiesen, sondern allein durch Bilder und Vergleiche

wegen ist es auch möglich, stark divergierende Auffassungen über die senecanischen Schriften zu vertreten und zu diskutieren, z.B. ob Seneca als Stoiker oder nicht doch besser als Eklektiker oder Synkretist gelten sollte oder nicht, inwiefern sich von einem systematischen Autor sprechen lässt usw.<sup>33</sup> Das zeigt, dass die senecanischen Texte an diesen Stellen für verschiedene, miteinander unvereinbare Interpretationen offen – Liebermann würde vielleicht sagen: polyvalent<sup>34</sup> – sind.<sup>35</sup>

evoziert. Nicht-substantielle Elemente wie Feuer und Luft illustrieren das Entweichen der Seele aus dem Körper, was einen scharfen Kontrast zu der sehr körperlich ausgerichteten Bildlichkeit (von Kampf, Sport etc.) am Anfang des Briefes entstehen lässt. Die fehlende Kohärenz und Stringenz ist offenkundig ein bewusst und sehr subtil eingesetztes Mittel.

<sup>33</sup> Eine Zusammenfassung der Diskussion mit weiteren Literaturangaben bietet Gauly, 2004, S. 33–8. Eine Bestandsaufnahme und Einordnung der heterogenen Elemente in Senecas Prosaschriften findet sich bei Wildberger, 2006, S. XI–XIX. Sie geht davon aus, dass die Schriften auf einem „klare[n] und erstaunlich kohärente[n] stoische[n] System“ beruhen (ibid., S. XIV) – Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich aus dem Inhalt, nicht der Machart der philosophischen Schriften. Es lässt sich teilweise nur sehr schwer bestimmen, welche Elemente in den philosophica eine direkte Übernahme der hellenistischen Schule der Stoa darstellen, wie systematisch diese Übernahme erfolgt ist oder inwiefern Ideen und Aspekte „römisch“ geprägt wurden, d.h. ob nicht vielleicht ein spezifischer Gedanke einer althergebrachten römischen Auffassung entsprach und daher nicht in vollem Umfang, nicht in seinem angestammten Kontext, vielleicht nicht einmal in seiner eigentlichen Bedeutung in die lateinische Sprache und das römische Denken übersetzt wurde. Die Problematik pointiert Hine, 2004, S. 220 für die Tragödien: „[...] identifying Roman elements in the tragedies can be just as problematic as identifying Stoic elements“.

<sup>34</sup> Liebermann, 2004, S. 36. Liebermann weist darauf hin, wie uneinheitlich die Senecaforschung ist und spricht sogar von einer „gewissen Orientierungslosigkeit“ (ibid., S. 46).

<sup>35</sup> Entsprechend werden Senecas philosophische Schriften inzwischen nicht mehr als ein in sich geschlossenes Gedankengebäude und unbedingtes Welterklärungsmodell aufgefasst. Stattdessen erscheint es sinnvoller, zu untersuchen, wie sich eine einzelne Idee oder Denkfigur in einem spezifischen Text(abschnitt) manifestiert. Ein solcher Ansatz findet sich beispielsweise bei Bartsch, die u.a. den Zusammenhang von Sehen, Erkennen und Sexualität anhand der Metapher des Spiegels (als Mittel zur Selbsterkenntnis und so zur Philosophie) untersucht (Bartsch, 2000, *passim*). Dazu zeichnet sie zunächst die Ideengeschichte der Denkfigur (Sehen entspricht Erkennen) und ihre Verknüpfung mit dem Eros nach und untersucht dann den Niederschlag in Ovids Darstellung des Narcissus und in Senecas Hostius Quadra-Episode. Ein solches Vorgehen bietet die Möglichkeit, von den Texten selbst auszugehen – sie nicht zu instrumentalisieren, sondern in ihrem Eigenwert bestehen zu lassen – und dennoch in einem großen Kontext, als Teil eines Systems literarischer, kultureller, historischer etc. Diskurse zu verorten. Mit einem kulturwissenschaftlich-diskursanalytischen Ansatz lassen sich feinere, nicht vorgeprägte Analysen und Bezüge herstellen und die Schattierungen, in

Aus all diesen Gründen wird in dieser Arbeit keine Anwendung der (moral)philosophischen Schriften auf die Dramen versucht. Das soll nicht bedeuten, dass kein Bezug möglich ist, aber es erscheint sinnvoller, beide Genres zunächst getrennt voneinander und in ihrem Eigenwert zu betrachten, bevor man versucht, sie miteinander in Beziehung zu setzen. Die unabhängig gewonnenen Erkenntnisse darüber, welchen Darstellungsmechanismen die Dramen unterliegen, können sich in einem weiteren Schritt, der hier nicht mehr geleistet werden kann, für andere, seien es philosophische, kulturwissenschaftliche oder auch historische Fragestellungen als nützlich und produktiv erweisen.

### 1.3 Zur kulturgeschichtlichen Einordnung und Struktur der Rache

Rache stellt ein sehr komplexes, kulturspezifisches und daher voraussetzungsreiches Phänomen dar, das immer fasziniert und zugleich verstört – und wohl deswegen ein beliebtes Thema in literarischen Werken ist. Sie scheint sich kaum auf bestimmte Formen festlegen zu lassen, sondern sich immer nach den Umständen zu richten, die sie erforderlich gemacht haben und in denen sie geübt wird. Dazu gehören äußere Bedingungen, wie die Position und Situation von Täter und Opfer, sowie innere Faktoren, wie die emotionale und psychische Verfassung des Rächers.

Was die Rache jedoch im Allgemeinen kennzeichnet, ist die Tatsache, dass sich in ihr immer Grausamkeit und Zerstörung manifestieren. Obwohl sie in so vielen verschiedenen Arten geübt werden kann, hat sie zumeist einen Hang zu extremen Ausdrucksformen. Bezeichnenderweise sind es vor allem die radikalen Formen der Vergeltung, die literarisch thematisiert werden,<sup>36</sup> deswegen sollen sich die folgenden generellen Betrachtungen auch auf diese Ausprägungen der Rache konzentrieren.

In Senecas Dramen wird die Darstellung des Bösen gerade mit Hilfe der Rache reflektiert, weil sich die Rache in mehrfacher Hinsicht dazu eignet. Um das zu zeigen, werden im Folgenden zwei Aspekte skizziert: Zunächst soll eine kurze kulturgeschichtliche Einordnung der Rache vorgenommen werden, da es sich hierbei, wie erwähnt, um ein kulturspezifisches Phänomen handelt. In der Antike kommt der Rache ein anderer Stellenwert zu als in der Gegenwart, und diese unterschiedlichen Auffassungen sollen kurz anhand der Entwicklung der

denen beispielsweise eine senecanische Tragödie philosophisch, römisch usw. gefärbt ist, präziser bestimmen – als Teil eines herrschenden Diskurses, den die Stücke aufnehmen und an ihre zeitgenössische kulturelle Umwelt zurückgeben. Möchte man die philosophischen oder historischen Kontexte der senecanischen Werke genauer untersuchen, wird deren Verschiedenheit und Komplexität auf eine solche Weise besser Genüge getan als durch homogenisierende Ansätzen, die sich im Nachhinein als unzulänglich erweisen müssen.

<sup>36</sup> Vgl. McHardy, 2008, S. 103.

Rache erläutert werden. Zudem ist das antike Racheverständnis bedeutungsvoll für die literarische Umsetzung der Rache und die daraus entstehenden Traditionslinien, in denen auch Senecas Tragödien stehen.

Des Weiteren werden die strukturellen Eigenschaften der Rache in den Blick genommen, die sich als ideal erweisen, um in einer Tragödie thematisiert zu werden. Vor allem aber eignen sie sich dazu, die ästhetische Darstellung des Grausamen, Destruktiven und Extremen im Drama zu reflektieren. Gerade in diesem zweiten Aspekt liegt eine Besonderheit der Tragödien des Seneca.

Im Allgemeinen ist Rache stark von der Gesellschaft und Kultur geprägt, in der sie geübt wird. So wird im Gegensatz zur modernen Auffassung in der griechischen und römischen Antike Rache nicht von vornherein als schlecht angesehen. Gehrke fasst in seiner konzisen Darstellung der Rache im antiken Griechenland den Unterschied pointiert zusammen: Rache stellt bei uns einen „Verstoß gegen den Kodex“, im antiken Griechenland jedoch die „Erfüllung einer Norm“ dar.<sup>37</sup>

Diese Norm leitet sich aus einer in der Antike sehr ausgeprägten Erwidmungsmoral ab,<sup>38</sup> die ursprünglich zum Geben, Nehmen und Vergelten verpflichtet. Einzelne Personen und Gruppen erweisen anderen Gaben und Wohltaten, die Empfänger verpflichten sich mit der Entgegennahme der Gaben dazu, diese zu erwidern und zu vergelten. Dadurch werden soziale Beziehungen geknüpft und gefestigt.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Gehrke, 1987, S. 149. Gehrke versucht, die griechischen Wertvorstellungen von der Rache aus literarischen Quellen abzuleiten (Gehrke, 1987, S. 122–4). Enger an spezifische literarische Werke gebunden sind Wilson (2002), die Rache und andere Kompensationsphänomene in der *Ilias* betrachtet, und Mossman (1995), die in ihrer Untersuchung von Euripides' *Hecuba* unter anderem auch Racheelemente analysiert und dabei unter Hinzuziehung weiterer Quellen (z.B. weiterer Tragiker, aber auch Historiker) versucht, ein generelles Bild vom Racheempfinden des 5. Jahrhunderts in Griechenland zu zeichnen (Mossman, 1995, S. 169–77). Einen Überblick über die Entwicklung der Rache bei den Römern geben Jońca (2004), der sich auf den Übergang aus der archaischen Zeit zum institutionalisierten Recht in der Republik konzentriert, und Thomas (1984), der die römischen Vorstellungen von Vergeltung und den Status der Rache als private und öffentliche Angelegenheit vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. untersucht. Zur Reziprozität und Erwidmungsmoral in der Antike im Allgemeinen s. Blundell (1989) und Belfiore (1998), die beide den Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen von der griechischen Tragödie nehmen, und van Wees (1998), der einen anthropologischen Ansatz wählt.

<sup>38</sup> Gehrke, 1987, S. 131f.; Thomas, 1984, S. 75.

<sup>39</sup> Am einflussreichsten wurden dieses Gabenparadigma und seine gesellschaftliche Umsetzung in der anthropologischen Studie von Marcel Mauss untersucht (1990 [1924]), die auch für die Betrachtung antiker Literatur vielfach herangezogen wurde. Die drei genannten Pflichten sind ebenso Thema in den beiden erhaltenen römischen Traktaten, die sich auf philosophisch-theoretischer Ebene mit den Phänomenen des Gebens und Nehmens befassen, Ciceros *de officiis* und Senecas *de beneficiis*. In beiden Wer-

Rache gehört in diesen Bereich, weil sie die Umkehrstruktur zur freudigen und dankbaren Annahme einer Gabe bildet. Auch nachdem man eine schädliche Handlung erlitten hat, besteht die Verpflichtung, diese zu vergelten. Gemäß dem, was gegeben wurde, fällt die Vergeltung allerdings nicht zum Wohl und Vorteil des ursprünglichen Gebers aus, sondern erwidert den Schaden, den der Empfänger davongetragen hat. Diese Form der Erwidern kann ebenfalls zur Festigung sozialer Beziehungen beitragen, weil es nicht nur zu den sozialen Pflichten gehört, eine Vergeltung in eigener Sache auszuführen, sondern auch, seinen Alliierten und Freunden bei einer solchen Pflichterfüllung beizustehen.<sup>40</sup>

Vergeltung, ob nun aus Dankbarkeit oder Rachedurst geübt, stellt insofern eine besondere Pflicht dar, als sie unmittelbar an die Ehre der Beteiligten gebunden ist. Die immense Bedeutung, die dem Ehr- und Pflichtgefühl in der griechischen und römischen Antike zukommt, manifestiert sich in so unterschiedlichen Beispielen wie dem homerischen Helden<sup>41</sup> oder römischen Rednern, die bei politischen Entscheidungen oder juristischen Auseinandersetzungen an das Racheempfinden und Pflichtbewusstsein der Anwesenden appellieren,<sup>42</sup> um durch einen solchen gefühlsreichen Aufruf Einfluss auf die Gunst der Zuhörer zu nehmen.<sup>43</sup> Weil Rache zudem als eine religiöse Pflicht aufgefasst wird, ist sie un-

ken zeigt sich allerdings auch die Schwierigkeit, Dankbarkeit und die angemessene Reaktion auf Wohltaten und Gaben allgemeingültig zu beschreiben. Der Bereich der Dankbarkeit erweist sich dabei als weitaus komplexer als das Feld der Rache, weil die gesellschaftlichen Implikationen besonders vielschichtig sind und ein Phänomen wie der Gabentausch kaum losgelöst von sozialen Bedingungen betrachtet werden kann. Für einen Überblick über Gabe und Schuld in der römischen Kultur vgl. Lentanos anthropologische Untersuchung (2005) und Griffins soziologische Interpretation von Senecas *de beneficiis* (2003). – Die Dankbarkeit als Umkehrstruktur zur Rache wird auch in Senecas *Medea* thematisiert, weil dort das Motiv der Gaben (*dona* bzw. *muneraria*) kontinuierlich entwickelt wird (vgl. Kapitel 5.2 Maß und Unmaß). Zur literarischen und poetischen Auseinandersetzung mit Gaben am Beispiel von Vergils Werken s. Stöckinger (im Erscheinen).

<sup>40</sup> Blundell, 1989, S. 26–59.

<sup>41</sup> Gehrke, 1987, S. 130–2. 135–6. Auf den (etymologischen) Zusammenhang von τιμωρία und τιμή weist Mossman hin (Mossman, 1995, S. 171), noch genauer stellt Gehrke das Verhältnis von Unrecht und Ehre dar (Gehrke, 1987, S. 134–6). Zu materiellen und immateriellen Aspekten der τιμή vgl. Wilson, 2002, S. 5f. 18–20.

<sup>42</sup> Thomas verweist auf Passagen in Ciceros Reden *pro Cluentio* und *pro Caelio*, in denen die Verfolgung eines Mörders durch einen nahen Verwandten als moralische Pflicht behandelt wird (Thomas, 1984, S. 69).

<sup>43</sup> Flaig untersucht den Mythos von Lucretia und Verginia bei Livius, um zu zeigen, dass Rache in der römischen Gesellschaft einen exemplarischen Wert hatte und daher rhetorisiert oder zu politischer Selbstdarstellung ausgenutzt werden konnte (laut Flaig so geschehen im Augustusforum; Flaig, 2009, S. 199. 204. 212f.). Ein weiteres Beispiel für eine rhetorische Instrumentalisierung des Rachemotivs findet sich bei Caesar, Gall. 1, 12: Hier wird die Rache für ein längst vergangenes und in der disku-

weigerlich an eine hohe Emotionalität<sup>44</sup> geknüpft, ein Umstand, der seinen Ausdruck in der Vorstellung von den Erinyen oder Furien findet, die eine ungesühnte Bluttat unerbittlich verfolgen.<sup>45</sup>

Zur Pflichtschuldigkeit der Rache und zur engen Verflechtung mit dem Ehrgefühl gehört weiterhin, dass die Rachenahme stark vom Aspekt der Visualität geprägt ist. Zum einen ist das wörtlich zu verstehen, weil in Rom, wie Thomas anhand zahlreicher Beispiele zeigt, Rache in der Öffentlichkeit thematisiert wird. So wird beispielsweise die Leiche eines Ermordeten auf dem Forum gezeigt, das Volk dadurch in emotionalen Aufruhr gebracht und die Pflicht zur Rache öffentlich vom nächsten Verwandten, vornehmlich dem ältesten Sohn, übernommen.<sup>46</sup> Zum anderen ist die Visualität aber auch im übertragenen Sinn aufzufassen, weil demjenigen, der die Rache übernimmt, in der Gesellschaft hohes Ansehen zuteil wird.<sup>47</sup> Dahinter verbirgt sich ein weiter reichendes Prinzip, das Gehrke als „Außenorientierung des persönlichen Wertes“ bezeichnet:<sup>48</sup> In der Antike bilden sich Geltung und Rang eines Menschen dadurch, dass die anderen ihn sehen, beurteilen und wertschätzen. Gerade die römische Gesellschaft ist in hohem Maße von solchen visuellen Strukturen, wie etwa der *salutatio* bei den *patroni* oder der *actio* der Redner, geprägt.<sup>49</sup> In der Rache, die eng mit dem Ehrbegriff verbunden ist, spielen daher solche Strukturen des Sehens und Gesehenwerdens ebenfalls eine wichtige Rolle.

Dass ein Familienmitglied die Rache stellvertretend für einen Getöteten übernimmt, resultiert aus der Tatsache, dass die römische Gesellschaft ursprünglich in Familienstrukturen organisiert war, die zugleich eine militärische Allianz bildeten.<sup>50</sup> Daher liegt die Pflicht wie auch das Recht zur Rache bei der Familie:

tierten Sache offenkundig irrelevantes Unrecht am römischen Volk nachträglich als Begründung für einen Übergriff auf die Helvetier gegeben, der Vollzug der Rache sogar als glücklicher Zufall beschrieben (*sive casu sive consilio deorum immortalium*, Caes. Gall, 1, 12, 6 – „So wollte es der Zufall oder der Ratschlag der unsterblichen Götter“; Übers. Deissmann). – Zur rhetorischen Ausnutzung der Rache s. außerdem Gehrke, 1987, S. 130; Raaflaub, 1979, *passim*.

<sup>44</sup> Die Bedeutung und Wahrnehmungen von Emotionen in der Antike sind in den letzten Jahren zunehmend zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Im vorliegenden Kontext soll der Begriff „Emotionalität“ jedoch nicht im spezifischen, sondern in seinem landläufigen Sinn („von starken Gefühlen geprägt“) verwendet werden.

<sup>45</sup> Gehrke, 1987, S. 130; Jońca, 2004, S. 46.

<sup>46</sup> Flaig, 2009, S. 200–4; Jońca, 2004, S. 46; Thomas, 1984, S. 69–73.

<sup>47</sup> Thomas, 1984, S. 69f.

<sup>48</sup> Gehrke, 1987, S. 147. Zur genaueren Auseinandersetzung mit der inhärenten Visualität in der Rache vgl. Kapitel 4 *Libet videre* – Mechanismen des Zusehens.

<sup>49</sup> Vgl. Barton, 1993, S. 91–5; Bartsch, 2006, S. 115–82.

<sup>50</sup> Jońca, 2004, S. 45. Zur Racheübernahme durch Familienmitglieder s. zudem Gehrke, 2001, Sp. 476; Kerrigan, 1996, S. 7f. 14; Sprenger, 1992, Sp. 5. Ähnliche Betrachtungen stellt auch Hénaff, 2006, S. 332–4, an, allerdings spricht er nicht von Familien,

Die Vergeltung für eine Schädigung oder einen Mord stellt keine staatliche oder gemeinschaftliche Aufgabe dar, sondern wird als Privatangelegenheit angesehen. Das Zwölftafelgesetz z.B. scheint von einer privaten Rache „im weitesten Umfang“ auszugehen, während nur schwere sakrale Verstöße und Vergehen gegen das Gemeinwesen von Staats wegen bestraft wurden.<sup>51</sup>

Während sich das Rechtssystem weiterentwickelte, wurde die Rache zunehmend darin eingebunden, jedoch ohne dass die Familie dabei das Recht und die Pflicht zur Rache verlor. Dadurch, dass Institutionen geschaffen wurden, in denen Fälle wie die Ermordung eines Mitglieds der Gemeinschaft verhandelt werden konnten, ließ sich Rache auch in einem Prozess vor Gericht nehmen. Durch die Eingliederung in das allgemein gültige Rechtssystem stellte sich eine gewisse Kontrolle durch das Gemeinwesen ein, ohne dass der Racheanspruch der betroffenen Familien gemindert wurde. Eine derartige Kontrolle über eine ursprünglich private Angelegenheit erzielen zu wollen, erscheint folgerichtig, wenn man bedenkt, dass Rache ein agonales Element beinhaltet: Vor allem in der Blutrache besteht der ständige Drang, das vorangegangene Verbrechen zu überbieten, und dadurch die Gefahr, dass Gewalt alle Grenzen überschreitet. Die Rache ist potentiell maßlos und dadurch gesellschaftszersetzend – ein Aspekt, dem die Institutionalisierung von Rache im Rechtssystem entgegenwirkt.<sup>52</sup>

Dabei wird die Einbindung in das Rechtssystem offensichtlich nicht als Einschnitt oder Diskontinuität empfunden, und es ergibt sich auch kein Widerspruch zwischen Rache und Recht. Die Pflicht und das Recht zur Rache blieben bestehen, die Rachenahme war weiterhin an die Ehre gebunden und deswegen von großer Emotionalität geprägt, das Racheempfinden selbst änderte sich nicht oder nur unwesentlich. Vielmehr wurde Rache mit Recht zusammengedacht und als darin inhärent angesehen, was, wie Gehrke feststellt, zu einem ambivalenten Zustand führte: „Einerseits war die Rache im Recht gebändigt, andererseits aber immer gerade auch dadurch [...] lebendig.“<sup>53</sup> Wie weit diese Entwicklung im 1.

sondern allgemeiner von „Gruppen“, ohne dabei zu definieren, wie sich eine solche Gruppe konstituiert.

<sup>51</sup> Kunkel/Schermaier, <sup>14</sup>2005, S. 41. In ähnlicher Weise hebt Jońca den privaten Bereich der Rachenahme hervor (Jońca, 2004, S. 44). Die Bezüge zwischen Rache und der Öffentlichkeit des Forums fasst Thomas anhand zahlreicher Beispiele zusammen (Thomas, 1984, S. 68–75). Vgl. für die ähnliche Entwicklung der Rache von einer Privat- zur Rechtsangelegenheit in Griechenland Gehrke, 1987, S. 129. 139f.

<sup>52</sup> Jońca weist darauf hin, dass ein Racheakt, der vollkommen der Familie anheimgestellt war, unvorteilhaft für ein Gemeinwesen sei und der Rachevollzug daher schrittweise in staatlich-kontrollierende Instanzen überführt wurde, zu denen die Einrichtung eines Gerichtshofs für Mordprozesse gehörte (Jońca, 2004, S. 50).

<sup>53</sup> Gehrke, 1987, S. 141. S. dazu auch Thomas: „Les représailles paraissent avoir été légitimes, en matière de crime de sang, jusqu’à la fin de l’époque républicaine. Les tribunaux permanents mis en place à partir de Sylla assurent apparemment un règlement public des conflits. Mais c’est précisément dans la procédure accusatoire post-syllanienne que nous voyons le mieux fonctionner l’institution de la vengeance, régie

und 2. Jahrhundert n. Chr. in Rom gediehen war, zeigt sich darin, dass ein großer Teil der Racheakte, die Tacitus beschreibt, auf die Rache vor Gericht fällt; nicht erst zu seiner Zeit ist diese Form der Rache schon lange zur Norm geworden.<sup>54</sup>

Auch wenn Rache in der Antike nicht zwangsläufig negativ beurteilt, sondern als ein Recht empfunden wird, bedeutet das nicht, dass sie einmütig positiv bewertet wird. Das Recht auf Vergeltung wird einem Individuum zwar zugebilligt, die konkrete Ausführung der Rache kann aber durchaus Kritik hervorrufen. Bei den Griechen werden Übermaß und Hybris abgelehnt,<sup>55</sup> und auch die Römer stehen einer exzessiven und unter dem Einfluss bloßer Raserei ausgeführten Rache kritisch gegenüber.<sup>56</sup> In *de officiis* erklärt Cicero, dass ein Racheakt ein Maß besitze (*est enim ulciscendi et puniendi modus* – „Denn es gibt ein Maß im Rächen und Bestrafen“),<sup>57</sup> und an anderer Stelle, an der die Aufgabenbereiche der *virtus* dargelegt werden, heißt es: *ulciscamur [...] eos qui nocere nobis conati sint, tantaque poena adficiamus quantam aequitas humanitasque patiatur* („[...] uns an denen rächen, die uns zu schaden versucht haben, und sie mit einer so schweren Strafe belegen, wie das Sinn für Gerechtigkeit und Menschlichkeit zulassen“).<sup>58</sup> Gemäß Ciceros Auffassung unterliegt die Vergeltung eines Unrechts

par des règles de solidarité qui n'ont jamais été plus explicites que lorsque'elles ont dû emprunter ces formes contraignantes“ (Thomas, 1984, S. 68).

<sup>54</sup> Newbold untersucht die Verwendung von Rache und Vergebung in Tacitus und Amian anhand bestimmter Schlüsselbegriffe (wobei er zugesteht, dass die entsprechenden Konzepte an weiteren Stellen präsent sein können, an denen die untersuchten Begriffe nicht fallen). Er stellt dabei fest, dass in den taciteischen Beispielen Rache hauptsächlich über ein Gerichtsverfahren angestrebt wird (Newbold, 2001).

<sup>55</sup> Gehrke, 1987, S. 140. Mossman weist auf die ambivalente Bewertung der Rache durch griechische Autoren hin (Mossman, 1995, S. 169) und fügt hinzu: „Revenge in Greek thought seems to be [...] a necessary expression of private anger which goes hand in hand with public justice, as long as it remains within approved limits“ (Mossman, 1995, S. 170, Hervorhebung von mir).

<sup>56</sup> Burnell, 1987, S. 191–4; Thomas, 1984, S. 66.

<sup>57</sup> Cic. off. 1, 34; Übers. Gunermann.

<sup>58</sup> Cic. off. 2, 18; Übers. Gunermann. Zu Ciceros Ansichten zum Maß als außenpolitischem Faktor s. Scheidle, 1993, S. 80f. – Man kann sich fragen, ob man bei der Betrachtung der Rache von einer generellen Trennung zwischen privatem und staatlichem Bereich ausgehen muss (vgl. McHardy, 2008, S. 2). So meint Cicero, dass im Staat die *iura belli* beachtet werden müssten, während im privaten Bereich Reue vielleicht schon zur Besänftigung eines Rächers genüge (Cic. off. 1, 34). Auf der anderen Seite lässt sich diese Unterscheidung nicht generalisieren: Gehrke erklärt, dass „die Rache in auswärtigen Kriegen einen anderen Stellenwert hat, weil auf der völkerrechtlichen Ebene die Strafgewalt des Staates oder Vergleichbares fehlt“ (Gehrke, 1987, S. 143). Rache könne aber durchaus „[...] aus einem Rechtsempfinden heraus, gerade in dem unentwirrbaren Geflecht von Rache und Recht“ auch ein reales Motiv in außenpolitischen Aktionen gewesen sein (ibid., S. 144). Immerhin bleibt auch die Begrifflichkeit dieselbe, mit der Vergeltung in politischen oder privaten Kontexten beschrieben wird, (z.B. *ulcisci, vindicare*). Caesar stellt sogar eine Rache als rühmlich vor, die

den Beschränkungen der *aequitas* und *humanitas*. Der Hang zum Übermaß und die vollkommene Zerstörung des Anderen, zwei Dinge also, die die extremen Formen der Rache mit sich bringen, müssen demnach auf Ablehnung stoßen, weil sie nicht als angemessen empfunden werden. Das Recht auf Vergeltung wird dabei aber nicht in Abrede gestellt.

Wann genau Rache als maßlos angesehen und Kritik unterworfen wird, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Zwar wird im jeweiligen Zusammenhang (vor allem in Reden oder historiographischen Schriften) immer ein eindeutig positives oder negatives Urteil über einen Racheakt abgegeben, doch erweist es sich in der Zusammenschau mit anderen Beispielen als schwierig, allgemeingültige Bewertungsrichtlinien auszumachen. So wird z.B. in einigen außenpolitischen Entscheidungen *clementia* als Grund angeführt, von einer Rache abzulassen, in anderen wird wieder *severitas* als Richtlinie genannt, die eine Rachehandlung unbedingt erforderlich macht. Burnell zieht hierzu Cato den Älteren als Beispiel heran, der beide Tugenden vertritt und einmal Strenge gegenüber Karthago, ein anderes Mal Milde gegenüber den Rhodiern fordert.<sup>59</sup>

An welcher Stelle genau man von der Rache Abstand nimmt (oder eben nicht), lässt sich kaum auf eine generelle Richtlinie zurückführen, was mit der Tatsache in Zusammenhang steht, dass man sich in der römischen Literatur immer wieder an offenkundig traditionelle Ehr- und Moralbegriffe bindet, die nicht schriftlich fixiert oder klar definiert sind. Stattdessen manifestieren und aktualisieren sich solche Vorstellungen in ihrer jeweiligen Anwendung: „Da sich die *mores* nur durch die Tat offenbaren [...], gibt es kein völlig starres System römischer Werte, vielmehr erscheint der Inhalt in jeder einzelnen Aktualisierung neu akzentuiert.“<sup>60</sup> Ob ein Racheakt eine positive oder negative Bewertung erfährt,

beide Aspekte zusammenbringt, nämlich in der bereits erwähnten Rache an den Helvetiern (s.o. Anm. 43): *qua in re Caesar non solum publicas, sed etiam privatas iniurias ultus est, quod eius soceri L. Pisonis avum, L. Pisonem legatum, Tigurini eodem proelio quo Cassium interfecerant* (Gall. 1, 12, 7). – „Damit rächte Caesar nicht nur das Unrecht, das der römische Staat erlitten hatte, sondern auch persönliches, denn die Tiguriner hatten in derselben Schlacht, in der sie Cassius töteten, auch den Großvater seines Schwiegervaters L. Piso, den Legaten L. Piso, ums Leben gebracht“ (Übers. Deissmann).

<sup>59</sup> Burnell, 1987, S. 191, mit Verweis auf die ausführliche Besprechung von Catos Rede in Gellius' *Noctes Atticae* (Gell. 6, 3). Ein weiteres Beispiel findet sich bei Cicero (off. 1, 88), der erklärt, dass *clementia* und *mansuetudo* in Staatsdingen der *severitas* weichen müssten, weil das Gemeinwesen ohne die Strenge nicht verwaltet werden könne. Auf der anderen Seite gilt *clementia* aber gegenüber Besiegten als wichtiger römischer Wert.

<sup>60</sup> V. Albrecht, <sup>2</sup>2009, S. 677. – Ähnliches lässt sich an Ciceros oben zitierte Aussage über das Maß der Rache beobachten (off. 2, 18): Die Bewertung dieses Maßes wird an die Begriffe *aequitas* und *humanitas* gebunden, die nicht weiter definiert, sondern schlicht vorausgesetzt werden. Selbst wenn derartige Ausdrücke in einer bestimmten Situation expliziert werden, ist ihre Definition nie allgemeingültig und ihre Anwen-

hängt also von dem individuellen Fall und der jeweiligen Ausprägung der Rache ab – und es ließe sich hinzufügen: von der literarischen Ausrichtung des jeweiligen Textes. Allgemein kann man nur feststellen, dass Rache per se als Recht empfunden wird, ihre exzessive Ausübung aber Kritik unterworfen ist. Doch wo genau die Grenzen oder Maße dafür angesetzt werden, ist immer an den Einzelfall gebunden.<sup>61</sup>

Theoretische Auseinandersetzungen der Römer mit dem Phänomen der Rache finden sich vor allem in Senecas philosophischen Schriften, in denen eine Auffassung zum Ausdruck kommt, die in großem Gegensatz zum archaischen Racheverständnis steht. In *de ira* und *de clementia* wird die Rache vor allem als Ausdruck und Folge des Zorns durchweg negativ bewertet. Rache muss man unterlassen, um sich von den Affekten, aus denen sie resultiert, zu befreien:<sup>62</sup>

*„At enim ira habet aliquam voluptatem et dulce est dolorem reddere. Minime; non enim ut in beneficiis honestum est merita meritis repensare, ita iniurias iniuriis [...] Inhumanum verbum est et quidem pro iusto receptum ultio (Sen. dial. 4, 32).*

„Aber der Zorn enthält auch eine Art von Genuß, und süß ist es, Schmerz zu vergelten.“ Keineswegs: nicht nämlich, wie es bei Wohltaten ehrenwert ist, Güte mit Güte aufzuwiegen, so auch, Unrecht mit Unrecht. [...] Ein unmenschliches Wort gibt es, freilich als gerecht aufgefaßt – Rache.<sup>63</sup>

dung – ebenso wie bei den Begriffen *clementia* und *severitas* – in verschiedenen Kontexten unterschiedlich.

<sup>61</sup> Burnell verbindet die Zurückhaltung und Maßgebundenheit der Rache implizit mit stoischen Tendenzen in der römischen Gesellschaft des 1. Jahrhunderts v. Chr. (Burnell, 1987, S. 193). Obwohl dies ein naheliegender Gedanke ist, sind auch andere Einflussfaktoren zu bedenken: Zum einen müsste man von einer komplexeren Struktur der römischen Gesellschaft ausgehen und einen solchen Einfluss zunächst vor allem in der gebildeten Oberschicht vermuten. Zum anderen sollte berücksichtigt werden, dass in den genannten stoischen Tendenzen philosophische Aspekte mit traditionellen Werten wie *clementia* und *benignitas* zusammentreffen. Die Römer scheinen im Allgemeinen dazu zu neigen, übernommene Begriffe und philosophische Konzepte mit eigenen, traditionelleren Werten zu überblenden; hier eine präzise Unterscheidung zu treffen ist aufgrund der Überlieferungslage nahezu unmöglich. Außerdem führt die Tatsache, dass die exzessiven und maßlosen Aspekte einer Blutrache jede Gemeinschaft zersetzen, vermutlich auch ohne philosophische Unterfütterung zu einer negativen Bewertung. Die Ablehnung der maßlosen Rache muss daher nicht ausschließlich aus stoischem Gedankengut stammen, wahrscheinlicher ist, dass hier mehrere ähnliche Ansichten unterschiedlicher Herkunft zusammenfallen.

<sup>62</sup> Auf die Verbindung von Zorn und Rache in *de clementia* weist Thomas hin (Thomas, 1987, S. 100 Anm. 149).

<sup>63</sup> Übers. Rosenbach.

Auch wenn *de clementia* sich als Fürstenspiegel an Nero richtet und dort explizit Verhaltensrichtlinien für den Staatsmann gegeben werden, unterscheidet sich die Verbindung, die zwischen Zorn und Rache gezogen wird, wie auch die Bewertung der Rache nicht von der Auffassung, die in *de ira* einem größeren Adressatenkreis vorgestellt wird. Gerade beim Princeps stehe nach einem Unrecht die Strafe im Mittelpunkt, die eine Besserung für den Delinquenten sowie die Gesellschaft mit sich bringen soll: *aut ut eum, quem punit, emendet, aut ut poena eius ceteros meliores reddat, aut ut sublatis malis securiores ceteri vivant* („[...] entweder muss er [= der Princeps] den, den er bestraft, bessern, oder mit dessen Bestrafung die übrigen besser machen oder durch Beseitigung von Mißständen die übrigen weniger gefährdet leben lassen“).<sup>64</sup> Die *clementia*, so fasst Thomas zusammen, erweist sich bei Seneca als ein „instrument de thérapeutique pénale“.<sup>65</sup>

Diese theoretischen und philosophischen Betrachtungen stehen im weiteren Kontext der Reziprozitätsstrukturen in der römischen Gesellschaft, zu denen, wie eingangs angesprochen, auch die positive Art der Vergeltung in Form von Gaben und Wohltaten gehören. In diesen Zusammenhang ist Senecas Schrift *de beneficiis* zu sehen. Es ist offensichtlich, dass Seneca sich mehrfach mit den Strukturen der Erwidierungsmoral auseinandergesetzt hat. Vermutlich geht dieses Interesse auf die Veränderung der politischen Verhältnisse im 1. Jahrhundert n. Chr. zurück. Im Prinzipat, konkret vor allem in der Rolle des Princeps, zeigt sich eine fundamentale Veränderung in den traditionellen Strukturen der Gesellschaft. Das System von Nehmen und Geben, von Zurückgeben und Vergelten kann nicht mehr nach den archaischen Mustern funktionieren und ist zwangsläufig einem Wandel unterworfen. Diese Entwicklung setzt bereits lange vor der Etablierung des Prinzipats ein, wird aber mit der neuen Position des Machthabers unübersehbar. So gehört der Princeps der römischen Oberschicht an, kann aber nicht mehr als gleichrangig zu den übrigen Angehörigen dieser Schicht betrachtet werden, die sich untereinander durchaus als ranggleich ansehen.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Sen. clem. 3, 22, 1; Übers. Rosenbach. Vgl. dazu auch dial. 4, 31, 8.

<sup>65</sup> Thomas, 1987, S. 87.

<sup>66</sup> Die gesellschaftliche Struktur ist sowohl in der Republik als auch im Prinzipat viel heterogener, als es hier dargestellt werden kann. Bislang fehlt eine umfassende Untersuchung, die die vielfältigen Arten von Beziehungen analysiert, in denen gegeben und empfangen wird. Dabei spielt es eine große Rolle, in welchem Verhältnis Geber und Empfänger zueinander stehen, d.h. ob zwischen Gleichgestellten oder in asymmetrischen Verhältnissen (zwischen einer sozial höher oder niedriger gestellten Person) gegeben und vergolten wird. Miriam Griffin erklärt, dass ungleiche Reziprozitätsverhältnisse am Ende der Republik weniger wurden, im Prinzipat dann aber wieder zunahm; allerdings erfolge, so Griffin, die theoretische Auseinandersetzung und Formulierung solcher Verhältnisse (sowohl bei Cicero als auch bei Seneca) immer auf der Annahme, die Beteiligten seien gleichgestellt (Griffin, 2003, S. 94). Obwohl die Erwidierungsbeziehungen sonst auch oft von asymmetrischen Verhältnissen zwischen

Senecas philosophische Schriften sind ein Ausdruck dieser tiefgreifenden Veränderung im sozialen Gefüge und stellen einen Versuch dar, das Neue im System der traditionellen Vorstellungen und Werte zu verorten und es mit althergebrachten Vorstellungen zumindest teilweise in Einklang zu bringen. Dabei sind die Traktate allerdings erkennbar präskriptiv;<sup>67</sup> sie gehen nicht systematisch vor und spiegeln nicht die bestehende Ansicht der römischen Gesellschaft (oder vielmehr der Oberschicht) wider. Die Tatsache, dass Seneca den Rachedurst kritisiert und dazu auffordert, auf Rachegefühle vollkommen zu verzichten, spricht dafür, dass hier eine große Divergenz zur damaligen Situation vorliegt und er eher gegen Existentes ankämpft, als bestehende, allgemeine Ansichten zu beschreiben. Man kann davon ausgehen, dass – bei aller Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Struktur – die überkommene Auffassung von Rache und vor allem das archaische Racheempfinden auch in der frühen Kaiserzeit nicht verschwunden sind.<sup>68</sup>

Ein weiterer Umstand ist zu bedenken: Das traditionelle Racheverständnis, das an einen hohen Ehrbegriff und archaische Strukturen gebunden ist, spiegelt sich in der literarischen Tradition, in der die senecanischen Dramen stehen, wider. Schon in der griechischen Tragödie wird Rache immer wieder thematisiert und erfährt eine kritische Auseinandersetzung, ohne dass dabei das Recht auf Rache angezweifelt würde. Die Gattung wird bei den Römern stark rezipiert,<sup>69</sup> weswegen man in Rom offensichtlich das archaische Racheempfinden, das die griechische Tragödie voraussetzt, kennt und versteht.

z.B. *patronus* und *cliens* geprägt waren, geht man in der Beschreibung von Freundschaft und Prozessen, die diese entstehen lassen und bestärken, offenbar prinzipiell von Gleichgestellten in der herrschenden Oberschicht aus. In diesem System der Erwidierungsmoral zwischen Gleichen müssen der *princeps* und seine neue Position verortet werden, denn obwohl es die überkommene Auffassung und das Selbstbewusstsein der römischen Oberschicht verlangen würden, kann man nicht mehr von einer Beziehung zwischen Gleichgestellten ausgehen. Allerdings muss eine entsprechende Reziprozität erst neu definiert werden, weil sich traditionelle Konzepte hierauf nicht übertragen lassen: So würden es das römische Selbstbewusstsein und die althergebrachten Wertvorstellungen der Republik wohl kaum zulassen, die römische Oberschicht als *cliens* eines Fürsten-*patronus* anzusehen: „[T]his idea of horizontal exchanges, rather than patronage, was the conceptual framework familiar in Roman theory and practice. His [sc. Seneca's] way of including the Princeps in the exchange or benefits within the upper classes fits with an accepted social ideal: in theory, the Princeps was one among equals [...]“ (Griffin, 2003, S. 120).

<sup>67</sup> Vgl. Griffin, 2003, S. 103.

<sup>68</sup> Dieser Umstand, der wohl auch in der hohen Emotionalität der Rache begründet ist, zeigt sich des Weiteren in der bleibenden rhetorisierenden Verwendung des Motivs, z.B. bei Tacitus (vgl. Newbold, 2001).

<sup>69</sup> Gehrke verweist auf das Racheempfinden bei den Griechen, das durch die Bändigung der Rache im Recht nicht verändert wurde, sondern vielmehr durch die Sozialisierung der Kinder mit *Ilias* und *Odyssee*, d.h. mit archaischen Rachevorstellungen, tradiert

Die literarische Tradition ist zudem ein Grund, weshalb gerade die Rache in den senecanischen Dramen der Reflexion über die ästhetische Darstellung des Bösen<sup>70</sup> dient. Immerhin werden schon in der griechischen Tragödie extreme Themen zur Sprache gebracht, die sonst in der Gesellschaft nicht verhandelbar sind (wie Inzest, Kannibalismus etc.). Solche Themen sind deswegen anstößig, weil sie zumeist äußerste Grausamkeit und Destruktion nicht zuletzt der Gemeinschaft beinhalten. Das Zerstörerische und Zersetzende ist immer potentieller Bestandteil einer Rache und gehört damit unweigerlich in den Themenbereich der Tragödie. Selbst wenn die Rache in das Rechtssystem eingebunden ist und die fortschreitende kulturelle Entwicklung in Griechenland und Rom, die beispielsweise Ersatzformen der Blutrache zulässt, solche Themen des Exzesses und der Zerstörung weitestgehend bündigt,<sup>71</sup> besteht doch gegenüber der Tragödie, was ihre Themen betrifft, eine gewisse Erwartungshaltung (auch in Rom, wo die Gattung übernommen und weitergeführt wurde). Innerhalb dieser Gattung akzeptiert man also extreme Racheformen, die sonst in der Gesellschaft Kritik unterliegen müssen oder nicht akzeptabel sind.

Ein zweiter, ebenso wichtiger Grund für die Verwendung der Rache als Instrument der ästhetischen Reflexion des Bösen sind die strukturellen Eigenschaften der Rache, die sich, wie John Kerrigan gezeigt hat, besonders gut zur Inszenierung auf einer Bühne, aber eben auch zur Beschreibung eines (dramatischen) Kunstwerks nutzen lassen.<sup>72</sup> Die Ausgangslage einer Rache beinhaltet zwei Par-

wurde (Gehrke, 1987, S. 142). Von einer ähnlichen Situation kann man auch in Rom ausgehen.

<sup>70</sup> Nicht die Rache an sich wird als böse betrachtet, sondern ihre Phänomene und Ausführung in den Dramen, die auf eine möglichst langsame und qualvolle Destruktion des Opfers abzielt. Zum fehlenden Begriff für das Abstraktum „das Böse“ im Lateinischen und den alternativen Ausdrucksmöglichkeiten s. Thome, 1993, S. 22–6.

<sup>71</sup> In Dramen vorgelegte Themen wie die Blutrache scheinen nur bedingt die alltägliche und unmittelbare Lebenswelt der Griechen zu reflektieren, denn Delinquenten sind offenbar häufiger ins Exil gegangen als von den Nachkommen ihrer Opfer aus Rache niedergemetzelt worden (McHardy, 2008, S. 15). In einer etablierten Form wie der Tragödie ist nun aber davon auszugehen, dass eventuelle Abweichungen von der eigenen Lebenswelt oder Norm als Bestandteil eines literarischen Genres unkommentiert akzeptiert werden. Bei einem Römer aus Senecas Zeit dürfte es auch keine Verwunderung hervorrufen, dass Medea oder Atreus ihre Rache nicht vor Gericht durchzusetzen versuchen.

<sup>72</sup> Kerrigan bietet eine hervorragende Analyse der Theatralität der Rache (Kerrigan, 1996, S. 3–29). Seine Studie, die das Phänomen der Rache mit Hilfe verschiedener theoretischer Felder (z.B. Psychoanalyse oder *gender studies*) beleuchtet, berücksichtigt die Antike häufig, ohne allerdings zwischen griechischem und römischem Drama zu trennen. Als ebenfalls sehr erhellend erweisen sich die Betrachtungen von Hallett/Hallett, die sich auf die Blütezeit der Rachetragedien in der englischen Literatur der Renaissance beschränken. Hallett/Hallett versuchen, Rache als eine archetypische Erfahrung (Hallett/Hallett, 1980, S. 12) zu erfassen, und kommen dabei zuwei-

teien oder Personen, die sich gegenüberstehen und deren Verhältnis durch eine vorausgegangene Tat bestimmt ist, die die eine Seite durchgeführt oder verursacht hat und die von der anderen Seite als Unrecht angesehen wird.<sup>73</sup> Die hohe Erwidernsmoral und das starke Ehrverständnis in der Antike führen dazu, dass eine Reaktion auf das (als solches empfundene) Unrecht erfolgt – der Handlungszwang ist immens: Eine schädliche Tat muss vergolten werden, damit die Ehre des Verletzten wiederhergestellt werden kann. In der Rachehandlung werden die Positionen der Beteiligten umgekehrt, das einstige Opfer (der Ausgangstat) wird zum Rächer (und damit zum Täter), der frühere Täter zum Opfer der Rache.<sup>74</sup> Vor dem Hintergrund der hohen Emotionalität besteht die Zielsetzung der Rache weniger in der Bestrafung des (ersten) Täters als in der Genugtuung des einstigen Opfers.<sup>75</sup>

Strukturell gesehen ergibt sich durch die Tatsache, dass die Rachehandlung eine Antwort auf eine frühere Tat bildet, eine inhärente Rückwärtsgerichtetheit, weil sich die Rache – in welcher Weise auch immer – an der damaligen Übeltat ausrichtet. Diese Rückbezüglichkeit hat vor allem zwei Gründe: Zum einen stellt die Verbindung zur früheren Tat eine Garantie für die Angemessenheit der Rache dar, insofern als ein Rächer dadurch, dass er das damalige Unrecht im Blick behält, vermeidet, seinem ehemaligen Peiniger eventuell zu geringfügige Schmerzen zuzufügen. Immerhin ist eine Vergeltung, deren Konsequenzen die Auswirkungen der ersten Tat unterbieten, nicht befriedigend. Zum anderen kann das Opfer, also der ehemalige Täter, durch den Rückbezug auf das Vorangegangene die Vergeltungstat nachvollziehen und somit die Handlung seines ehema-

len Girards anthropologisch-literarischem Ansatz nahe, ohne sich darauf zu beziehen. Die Betrachtung konzentriert sich auf das Motiv des Wahnsinns und stellt (wenn auch nicht systematisch) viele wesentliche Zusammenhänge zwischen Rache und Kunst bzw. Theater heraus (ibid., S. 3. 5. 12). Den sehr aufschlussreichen Äußerungen zur Rolle der Zeit (ibid., 1980, S. 10. 84–9) fehlt eine genauere Einordnung in die Rachestruktur (zur weiteren Auseinandersetzung s. Kapitel 5.1 *mora* und Rache). Auch Burnett stellt die Eigenschaften von Rache und Theater nebeneinander (Burnett, 1998, S. 3–7), beschäftigt sich allerdings – neben einer kurzen, exemplarischen Besprechung von Senecas *Thyestes* – hauptsächlich mit der griechischen Tragödie. Als hilfreich erweist sich ferner Blundell, die mit dem Prinzip „helping friends and harming enemies“ das Phänomen der Rache im Zusammenhang mit dem der Freundschaft behandelt (Blundell, 1989, S. 26–59). Weitere vereinzelte Analysen zur Rachestruktur in Senecas Dramen, die zumeist in einem anderen Kontext stehen, finden sich bei Guastella 2001b, Haß, 1997 und Schiesaro, 2003, deren Studien jeweils an geeigneter Stelle genauer besprochen werden.

<sup>73</sup> Sprenger, 1992, Sp. 5.

<sup>74</sup> Kerrigan, 1996, S. 6.

<sup>75</sup> Aristoteles (rhet. I, 10, 1369b. 12) unterscheidet hier zwischen τιμωρία (Rache) und κόλασις (Strafe). S. zu dieser Differenzierung bei Aristoteles auch Blundell (Blundell, 1989, S. 54); Newbold (Newbold, 2001); Sprenger (Sprenger, 1992, Sp. 1).

ligen Opfers als Rache verstehen. Dieses Verständnis ist essentiell, weil darin die Quelle der Genugtuung für den Rächer liegt.<sup>76</sup>

Wie erwähnt enthält die Rache aber auch einen agonalen oder exzessiven Faktor, weil ein Rächer seine Reaktionshandlung stets darauf ausrichtet, die Ausgangstat zu übertreffen.<sup>77</sup> Indem der frühere Peiniger in der Rache möglichst viel Leid erfährt, werden eine sichtbare Reaktion und dadurch auch die erwartete Genugtuung des Rächers garantiert. Aufgrund der Tatsache, dass die zweite Tat die erste überbieten muss, beinhaltet die Rache ein Element der Steigerung, das unweigerlich immer zahlreichere und größere Opfer fordert und in ein unaufhaltbares, destruktives Prozedere mündet.<sup>78</sup>

Die zirkuläre Struktur der Rache, die die obige Beschreibung der ständigen und inhärenten Rückwärtsgewandtheit hat annehmen lassen, muss demnach vielmehr als spiralförmig aufgefasst werden,<sup>79</sup> weil die Rache zwar rückbezüglich und an der auslösenden Tat ausgerichtet ist, aber zugleich eine Steigerung einbezieht und über das Damalige hinauszugehen sucht: Die Rache ist damit selbstbezüglich und produziert einen inhärenten Überschuss, so dass sie zwar zeitlich, aber nicht inhaltlich sekundär erscheint.<sup>80</sup> Dieser Steigerungsaspekt bewirkt in zweifacher Hinsicht eine potentielle Unendlichkeit, weil zum einen das Ausmaß, in dem der Rächer das auslösende Unrecht zu überschreiten sucht, keinerlei Grenzen kennt und sich zum anderen das System der Rache nicht auf eine einfache Wiederholung beschränkt; stattdessen kann auf jede Rache eine Gegenrache folgen, die erneut die Vorgängerhandlung übertreffen wird.

Aufgrund dieser Eigenschaften ist die gesamte Konstellation einer Rachesituation ideal, um in einer Tragödie thematisiert und auch reflektiert zu werden. Bereits die Ausgangssituation füllt unweigerlich den leeren Raum der Bühne, weil sich zwei Kontrahenten, ein Täter und ein Opfer, gegenüberstehen und zugleich ein intrinsischer Tatendrang, den der Vergeltungswille mit sich führt, vorherrscht.<sup>81</sup> Zudem lässt sich die Phase vor der Rachehandlung, in der ein Rächer sich zur Handlung gedrängt sieht, ausdehnen und bietet so eine Gelegenheit zur künstlerischen Ausgestaltung. In der Racheplanung muss der Rächer zunächst über die vorausgegangene Tat reflektieren<sup>82</sup> und dann eine Vergeltungsmaßnah-

<sup>76</sup> Vgl. dazu Kapitel 4 *Libet videre* – Mechanismen des Zusehens.

<sup>77</sup> Blundell, 1989, S. 30; Hallett/Hallett, 1980, S. 11; Kerrigan, 1996, S. 5.

<sup>78</sup> Diesem System sollte ursprünglich die Talion Einhalt gebieten: Der Rächer darf von seinem Opfer nur so viel nehmen, wie ihm selbst genommen wurde, aber nicht mehr (Blundell, 1989, S. 28. 54; Kerrigan, 1996, S. 21–3; Sprenger, 1992, Sp. 6).

<sup>79</sup> Haß impliziert diese gedankliche Figur in ihrer Bemerkung, dass Medea am Ende ihrer Rache auf eine höhere Stufe zurückkehre (Haß, 1997, S. 66); auch Schiesaro verwendet die Figur, um die Unendlichkeit der Rache zu beschreiben (Schiesaro, 2003, S. 188–90).

<sup>80</sup> Vgl. zur „klastrophobischen“ Situation des Rächers Kerrigan, 1996, S. 15f.

<sup>81</sup> Kerrigan, 1996, S. 6f.

<sup>82</sup> Burnett, 1998, S. 3; Kerrigan, 1996, S. 4f. 15f.

me ersinnen, die sich durch ihren Bezug und ihre – durch die Perspektive des Rächers bestimmte – Angemessenheit gegenüber der vergangenen auszeichnet.<sup>83</sup> Daraufhin muss er das Vorhaben in die Tat umsetzen, obwohl sich sein intendiertes Opfer der gemeinsamen Vorgeschichte und der (ungefähren) Gefühle seines Gegenübers bewusst ist und daher von diesem nichts Gutes erwarten wird. Aus diesem Grund kann der Rächer nicht umhin, sein Opfer in die Irre zu führen und in trügerischer Sicherheit zu wiegen,<sup>84</sup> damit die Rache es brutal und unvorbereitet trifft und ihre ganze Wirkung entfalten kann. Einem Rächer kommt demnach ein inhärent aktiver Part zu, weil er mit dem Erfindungsreichtum und der kreativen Ambition eines Dramaturgen<sup>85</sup> die ihn umgebende Welt manipulieren muss und gezwungen ist, eine bestimmte Rolle zu spielen, um ein vorgestelltes Geschehen in Szene zu setzen.

Die Theatralität des Geschehens impliziert ferner, dass das Opfer in diesem System als Zuschauer fungiert und so die Untat des Rächers als Rache versteht. In gleicher Weise möchte auch der Rächer im Augenblick der Rache sein Opfer beobachten und die Auswirkungen seiner Tat auf den Gegner genießen. Durch das Zusehen verdichtet sich nicht nur die Selbstbezüglichkeit der Rache, sondern auch die besondere Eignung des Rache Mechanismus für eine Dramenhandlung.<sup>86</sup> Die Visualität, die im Rachesystem zu finden ist, knüpft im Fall der senecanischen Tragödien an die Tatsache an, dass die römische Gesellschaft ohnehin stark visuell geprägt ist, da die Wertschätzung des Einzelnen durch den Blick und im Ansehen der Anderen entsteht. Dem Racheakt eignet damit in doppelter Weise der Aspekt des Zusehens, zum einen zwischen Rächer und Opfer und zum anderen in Relation zu unbeteiligten Außenstehenden.<sup>87</sup>

Gerade die Aspekte der Wiederholung und der Steigerung erfahren in Senecas Dramen eine besondere Beachtung. Im Allgemeinen muss man aber festhalten, dass die einzelnen Bestandteile einer Rachehandlung vollkommen unterschiedlich stark ausgeprägt sein können und Rache auf sehr vielfältige Weise geübt werden kann; die oben aufgeführten Merkmale sind lediglich Möglichkeiten, die in unterschiedlicher Intensität realisiert werden können. Eine Rache muss nicht zwangsläufig lange durchdacht werden, sondern kann durch blindes Losschlagen zustande kommen. Zu überlegen, was den Gegner besonders schwer trifft, stellt aber bereits eine höhere und effektivere Form der Rache dar, weil dadurch ein größerer Schaden angestrebt wird. Sowohl Atreus als auch Medea stel-

<sup>83</sup> Kerrigan, 1996, 12. 16f.

<sup>84</sup> Vgl. Gehrke, 1987, S. 137f.

<sup>85</sup> Kerrigan, 1996, S. 17.

<sup>86</sup> Der inhärente Rückbezug ermöglicht außerdem eine symbolträchtige Aufladung und Intensivierung der Rache beispielsweise durch kleinere Rekurrenzen auf das erste Verbrechen. Auch dieser Umstand trägt zur künstlerischen Ausgestaltung der Rache bei (Kerrigan, 1996, S. 8).

<sup>87</sup> S. zu diesem wechselseitigen Aspekt Kapitel 4 *Libet videre* – Mechanismen des Zusehens.

len an den Anfang ihrer Racheerwägungen die Überlegung, dass der Tod keine Strafe darstelle, sondern vielmehr als Erlösung von der Strafe gelten müsse, und legen damit die Grundlage für alle weiteren Planungen. Bereits an dieser Stelle gehen sie über die einfache Form der Rache im Sinne eines möglichst zeitnahen Schadenwollens hinaus, weil sie über die Gestaltung und Ausformung nachdenken.

Zwischen der Rache und der Gattung des Dramas bestehen demnach aus zwei Gründen enge Affinitäten: Zum einen sprechen die strukturellen Eigenschaften der Rache dafür, Rache in einer Tragödie zu thematisieren. Zum anderen besteht aus der literarischen Tradition heraus die Tendenz, Themen zu verhandeln, die ansonsten in der Gesellschaft keinen Platz finden, weil sie deren Rahmen sprengen und sie zersetzen. Auch das hat mit den Eigenschaften der Rache, vor allem mit dem agonalen Aspekt und dem ständigen Drang zur Maßlosigkeit zu tun. In Senecas Dramen wird das potentiell Exzessive, das jedem Racheakt innewohnt, dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Atreus und Medea auf die totale Destruktion ihrer Opfer abzielen. Das Besondere an diesen Dramen ist, dass dabei nicht nur Zerstörerisches, Zersetzendes und Grausames dargestellt, sondern zugleich deren Ausdrucksweise und Darstellung reflektiert werden.

#### 1.4 Zum Begriff des Metadramas

Die oben skizzierten strukturellen Affinitäten zwischen Rache und Tragödie und die Tatsache, dass Senecas Tragödien ihre eigene Machart zeigen, führen häufig fast unweigerlich zu der Feststellung, die Dramen seien „metadramatisch“ oder „metatheatralisch“. Die Bewertung des Begriffs und des Konzeptes, das sich dahinter verbirgt, fällt in der Forschung sehr unterschiedlich aus und reicht von unreflektierter Anwendung bis hin zu völliger Ablehnung.<sup>88</sup> In der vorliegenden

<sup>88</sup> Einen Überblick über die Verwendung des Begriffs bieten Cardoso (Cardoso, 2005, S. 21–65 mit einem Schwerpunkt auf der Begriffsgeschichte und seiner Verwendung in der Klassischen Philologie) und Thumiger (Thumiger, 2009, S. 9–11 mit einer Einordnung in verschiedene theoretische Richtungen, in denen der Begriff bislang verwendet wurde). Grundsätzliche Kritik übt Rosenmeyer (2002) und geht dabei auf die allgemeine Problematik solcher mit dem Präfix *meta-* gebildeten Begriffe ein (Rosenmeyer, 2002, S. 90f.). Andere ablehnende Haltungen gegenüber dem Begriff „Metatheater“ finden sich bei Kullmann (1993) und Radke (2003). – Häufig werden die Begriffe „Metadrama“ und „Metatheater“ synonym verwendet, zum Teil finden sich allerdings auch – je nach zugrunde gelegter Theorie – Bedeutungsunterschiede: Schiesaro beispielsweise trennt (Schmeling folgend) Abels Prägung „metatheatre“ vom Begriff „metadrama“: „As the equivalent in theatrical terms to ‚metanarrative‘, ‚metadrama‘ can usefully indicate moments when the play, through a variety of devices, reflects on itself and its functioning“ (Schiesaro, 2003, S. 14). Damit begreift Schie-