# ZUM BÜHNENGESCHEHEN IN SENECAS *HERCULES FURENS* [1]

Nachdem für die generische Interpretation der Tragödien Senecas lange Zeit die Frage bestimmend war, ob sich aus den Stücken überhaupt eine schlüssige, mit den Gegebenheiten des antiken Theaters vereinbare Handlung ableiten lasse[2], haben neuere Arbeiten[3] und praktische Erfahrungen[4] die Aufmerksamkeit auf den wechselseitigen Einfluß von Text und Bühnengeschehen gelenkt. Hier sollen nun einige Beobachtungen zum *Hercules furens* vorgestellt werden, die aus diesem Ansatz hervorgegangen sind.

*

Grundlage der jüngeren Interpretationsrichtung ist die Überzeugung, daß es sich bei den Senecanischen Stücken um vollgültige Bühnendichtung handelt. Sie stützt sich auf Szenen, zu deren Verständnis das gesprochene Wort nicht ausreicht, sondern durch das Wissen um gleichzeitige äußere Vorgänge ergänzt werden muß – Vorgänge, die jedoch im Text erst an späteren Stellen festgelegt sind. Derartige Szenen lassen den Schluß zu, daß die Stücke nicht für die bloße Lektüre oder das unkommentierte Vorlesen konzipiert sind; die Einstufung als Lese- oder Rezitationsdramen, in denen alle Informatio-

---

[1] Dieser Beitrag beruht auf Ergebnissen meiner Dissertation: Seneca, *Hercules furens*. Handlung, Bühnengeschehen, Personen und Deutung, Würzburg 2002 (URL: http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus/volltexte/2003/676/).

[2] Zustimmend Dana Ferrin Sutton, Seneca on Stage (Mnemosyne Suppl. 96), Leiden 1986 (im folgenden Sutton, Stage); ablehnend insbesondere Otto Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas mit einem kritisch-exegetischen Anhang (Beiträge zur klassischen Philologie 20), Meisenheim a. Glan 1966.

[3] Ludwig Braun, Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?, in: RPL 5, 1982, 43–52 (im folgenden Braun, Bühnenstücke); id., La forza del visibile nelle tragedie di Seneca, in: Dioniso 52, 1981, 109–124 (im folgenden Braun, Forza); Karlheinz Töchterle, Lucius Annaeus Seneca. Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994; id., Zum Medium von Senecas ‚Ödipus': Signale innerhalb und außerhalb des Textes, in: WS 110, 1997, 133–144; Jürgen Leonhardt, Die Eingangsszenen in Senecas *Hercules Furens*: Satura lanx. Festschrift für W.A. Krenkel (Spudasmata 62), Hildesheim/Zürich/New York 1996, 203–214; Ernst A. Schmidt, Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik, in: WS 114, 2001, 341–360 (im folgenden Schmidt, Raum).

nen rechtzeitig durch das Wort vermittelt werden müßten, scheidet daher aus. Parallele Erscheinungen in der griechischen und römischen Bühnendichtung legen vielmehr nahe, die Senecanischen Werke generisch entsprechend einzuordnen[5].

Als eine derartige Szene im *Hercules furens* wurde bereits die Auseinandersetzung um die Rückgabe der Waffen im fünften Akt erkannt[6]. In den Versen 1229–1234 fordert Hercules, an Amphitryon und Theseus gewandt, seine Ausrüstung zurück, die ihm nach dem Ende des Wahnsinnsanfalls abgenommen wurde (1053). Da eine Ablehnung ausbleibt und die nach den einzelnen Gegenständen differenzierte Ankündigung ihrer Zerstörung und Aufschichtung zu einem Scheiterhaufen (1229–1235) folgt, hat es zunächst den Anschein, die Übergabe habe tatsächlich stattgefunden; erst die Erneuerung des Ansinnens in den Versen 1242–1244 beweist das Gegenteil. Die Situation wiederholt sich mit den Versen 1271 f. und 1284 f.; jedesmal schafft die Forderung zwar rückwirkend Klarheit und beweist die Nichterfüllung, erneuert aber zugleich die Ungewißheit über den aktuellen Vorgang, bis die spätere Zusage Amphitryons (1295a: *reddo arma*) endgültig das Bühnengeschehen festlegt – ein unzumutbares Verwirrspiel für einen Rezipienten, der nicht rechtzeitig über das tatsächliche Geschehen in Kenntnis gesetzt wird.

Dies ist im *Hercules furens* aber nicht die einzige Szene, die das fragliche Kriterium erfüllt. Zu ergänzen sind Lycus' Befehl zur Errichtung eines Scheiterhaufens am Ende des zweiten Aktes (506–508. 514), die Mahnung Amphitryons zu Beginn des vierten Aktes, Hercules solle sich vor dem Opfer die Hände reinigen (918 f.), und der überraschende Sinneswandel des lebensmüden Alkiden im fünften Akt (1300 f.).

Lycus erteilt – zweifellos an Diener gerichtet – den Befehl, Holz in großen Mengen herbeizuschaffen; es soll so zu einem Scheiterhaufen (*rogus*) aufgeschichtet werden, daß Megara und ihre Kinder mitsamt dem Heiligtum, in dem sie Schutz suchen, verbrannt werden können. Der Befehl eines Herrschers läßt sofortigen Vollzug erwarten[7], und nichts spricht an dieser Stelle dagegen. In eine andere Richtung deutet erst das Verhalten des Hercules zu Beginn des dritten Aktes: Seine Aufmerksamkeit gilt nach

---

[4] Wilfried Stroh, Inszenierung Senecas: Orchestra. Drama. Mythos. Bühne. Festschrift H. Flashar (hrsg. von Anton Bierl/Peter von Möllendorff), Stuttgart/Leipzig 1994, 248–263 (im folgenden Stroh, Inszenierung).

[5] Beschreibung des Ansatzes, Auflistung relevanter Szenen in den Senecanischen Tragödien und Parallelen in der antiken Bühnendichtung bei Braun, Bühnenstücke 45–49. Nicht relevant ist hier die Frage, wie bei solchen Szenen das Wissen um die äußeren Vorgänge vermittelt wurde. Antike Aufführungen der Seneca-Tragödien sind nicht bezeugt, und Äußerungen des Autors, was mit den Dramen geschehen solle, fehlen; denkbar ist eine von Gesten oder Erklärungen begleitete Rezitation, vgl. Braun, Bühnenstücke 48. Daß auch rezitierte Dramen dem Anspruch nach Bühnendichtung sind, bezeugt Plin. epist. 7,17,3: *cur concedant ... historiam debere recitari ..., cur tragoediam, quae non auditorium, sed scaenam et actores, cur lyrica, quae ... poscunt.*

[6] Braun, Bühnenstücke 47.

[7] Hiervon scheint Willy Schulze, Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas, Diss. Halle 1937, 39 auszugehen.

der Heimkehr ausschließlich überraschenden Umständen, wie etwa den feindseligen Soldaten (616 f.) oder der Trauerkleidung von Frau und Kindern (626–628). Einen *rogus* aber, der für ihn ebenso unerwartet sein müßte, erwähnt er nicht. Klarheit entsteht schließlich im fünften Akt, wenn Hercules davon ausgeht, einen Scheiterhaufen für die Selbstverbrennung erst noch errichten zu müssen (1216). Die Unverzichtbarkeit, die er dabei seinen Waffen zumißt (1229–1236. 1242–1245), belegt, daß überhaupt kein anderes Brennmaterial auf der Bühne lagert[8]. Der Befehl des Lycus kann sich also höchstens in dem Abgang seiner Diener, nicht aber in der Herbeischaffung von Holz oder gar der Errichtung eines *rogus* ausgewirkt haben.

Nun ließe sich einwenden, die frühzeitige Klärung eines solchen Details sei überflüssig, da der Mordbefehl des Lycus durch die Rückkehr des Hercules ohnehin nicht zur Ausführung komme. Ein aufmerksames Publikum aber, das am Ende des zweiten Aktes nicht über das tatsächliche Geschehen unterrichtet wird, könnte im folgenden und vor allem im fünften Akt an den entsprechenden Äußerungen des Hercules Anstoß nehmen; es müßte dann rückblickend die skizzierten Schlüsse selbst ziehen und zugleich der äußerst bewegten Handlung folgen. Nur die rechtzeitige Kenntnis des Bühnengeschehens kann solche Irritationen vermeiden und ist daher an dieser Stelle wenn nicht unentbehrlich, so doch sehr nützlich.

Nach der Beseitigung des Lycus kehrt Hercules auf den Schauplatz zurück und will ein Opfer darbringen. Amphitryon mahnt ihn, die von dem zurückliegenden Kampf noch blutigen Hände zu säubern und zu entsühnen (918 f.). Wie aber reagiert Hercules? Weder an dieser Stelle noch im weiteren Verlauf des Aktes wird dies eindeutig festgestellt; der Wortlaut der Szene legt jedoch nahe, daß die Reinigung unterbleibt. Amphitryon besteht zwar nicht weiter auf dem Ritual (vgl. 924–926), und der Alkide weigert sich nicht offen[9], doch kommt seine Erwiderung (920–924) inhaltlich einer Zurückweisung des Anliegens gleich[10]: Er läßt den – wenn auch als unerfüllbar gedachten

---

[8] Daß der Scheiterhaufen nach der Absicht der Hercules allein aus seinen Waffen bestehen soll, erkennt klar Andreas Heil, Die Waffen des Herakles. Zu Seneca, Hercules Furens 1229–36, in: Philologus 144, 2000 (im folgenden Heil, Waffen) 146. 148.

[9] Allein hieraus zieht Joachim Dingel, Seneca und die Dichtung (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften N.F. 51), Heidelberg 1974 (im folgenden Dingel, Dichtung) 128 den Schluß, Hercules reinige seine Hände. Dingel begründet diese Überzeugung mit der „poetischen Eigenart dieser (Lese-)Tragödien, die ja auch sonst auf ein ‚lückenloses' szenisches Geschehen verzichten" (ib. 128 f.); zu der Nachwirkung dieser Deutung Margarethe Billerbeck (Hrsg.), Seneca. Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar (Mnemosyne Suppl. 187), Leiden/Boston, Mass./Köln 1999 (im folgenden Billerbeck, Hercules) ad 918 f., die sich ohne neue Argumente anschließt.

[10] Richtig Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer, Senecas Hercules furens, in: WS N.F. 12, 1978 (im folgenden Wellmann-Bretzigheimer, Hercules) 118 Anm. 26. Es kann daher, wie später nach den Versen 926 f., auch nicht die Rede davon sein, daß Hercules nicht mehr auf die Worte Amphitryons reagiere (so Konrad Heldmann, Untersuchungen zu den Tragödien Senecas [Hermes Einzelschr. 31], Wiesbaden 1974, 56 Anm. 147), geschweige denn, daß dies als Zeichen einer „beginnende(n) Entrückung" des Alkiden zu verstehen sei (ib. 56).

– Wunsch erkennen, das Blut des Lycus als Libation aus dessen abgeschlagenem Kopf darzubringen, da Jupiter kein Opfer höher schätze als Blut und Körper eines ungerechten Herrschers. Der Vorhaltung, menschliches Blut sei bei einer Opferhandlung grundsätzlich fehl am Platz, setzt Hercules also die Überzeugung entgegen, daß das Blut einer bestimmten Sorte von Mensch in noch viel drastischerer Weise als durch befleckte Hände an einem Altar seine Berechtigung hätte. Durch den Wunsch nach mehr Blut erscheint also die Forderung, das vergleichsweise wenige, bereits vorhandene zu beseitigen, klar abgelehnt. Im fünften Akt, fast 280 Verse nach der Opferszene, wird jedoch deutlich, daß das Blut des Lycus und seiner Gefolgsleute entfernt worden sein muß. Obwohl Hercules sich dieses Tötungsaktes nach wie vor bewußt ist (vgl. 1161. 1181 f.), fragt er nämlich überrascht nach der Herkunft des Blutes, das offenbar seinen Händen anhaftet (1194: *unde hic cruor?*); die Erwartung sauberer Hände ist aber nur dann zu erklären, wenn er sich auch an eine zwischenzeitliche Reinigung erinnert. Diese muß bei vollem Bewußtsein stattgefunden haben, so daß der einzig mögliche Zeitpunkt hierfür durch die Mahnung Amphitryons, derzufolge die Reinigung noch aussteht, und den Ausbruch des Wahnsinns (939b), mit dem die Erinnerung des Alkiden abreißt, bestimmt ist[11]. Hercules hat also die notwendige Entsühnung sehr wohl, wenn auch widerwillig, vollzogen.

Hier zeigt sich die Bedeutung des Bühnengeschehens besonders klar. Wer um den tatsächlichen Vorgang zu Beginn des vierten Aktes nicht weiß, muß Hercules nach dem Wortlaut der Szene für einen Frevler halten: Es wäre nach allgemeingültig-antiker Vorstellung unweigerlich ein *nefas*, nach einer Bluttat, mag sie auch völlig gerechtfertigt sein, ohne Reinigung und Entsühnung ein Opfer darzubringen[12]. Leicht könnte der Eindruck entstehen, der kurz darauf einsetzende Wahnsinn sei die gerechte Strafe hierfür, und nicht die Umsetzung einer längst beschlossenen Intrige Junos. Die korrigierende Äußerung im fünften Akt erfolgt erst sehr spät und ist derartig verschlüsselt, daß sie auch dem aufmerksamen Rezipienten – wie ja aus der Forschungsgeschichte deutlich wird – leicht entgehen kann. Die Einschätzung der Hauptfigur wäre auf diese Weise heftigen Schwankungen und Unwägbarkeiten ausgesetzt; nur die gleichzeitige Vermitt-

---

[11] Zu diesem Ergebnis kommt bislang nur Paul Endres, Zur Schuldfrage im Hercules furens des L. Annaeus Seneca, Zulassungsarbeit (unveröffentlicht) Würzburg 1988, 39: „Dieser Spannungsbogen (sc. des *manus*-Motivs) ist aber nur dann sinnvoll, wenn die blutigen Hände als Symbol des Schuldigwerdens durch den Mord an der Familie zweifelsfrei erkannt werden können. Da Hercules aber nach dem Erwachen von seinem Mord an Lycus weiß ..., können ihn seine blutigen Hände nur dann seine Schuld erkennen lassen, wenn dies nicht das Blut des Lycus sein kann. Also muß er seine Hände zuvor gereinigt haben, und entsprechend dem Verlauf der Tragödie kann dies nur hier geschehen sein, wo Amphitryon ihn dazu auffordert".

[12] Vgl. die Worte des Aeneas, der als Muster an *pietas* zu gelten hat: *tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis; / me bello e tanto digressum et caede recenti / attrectare nefas, donec me flumine uiuo / abluero* (Verg. Aen. 2,717–720). Zu der Unerläßlichkeit der rituellen Reinigung Samson Eitrem, Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer, Hildesheim/New York 1977 (Nachdr. d. Ausg. Kristiania 1915), 77–80. 94.

lung dessen, was auf die Mahnung des Amphitryon (918 f.) hin *geschieht*, kann für die nötige Eindeutigkeit sorgen.

Gegen Ende des fünften Aktes ist Hercules nach einer langen Auseinandersetzung mit Amphitryon und Theseus entschlossen, seinem Leben auf der Stelle ein Ende zu setzen. Um dies zu verhindern, verweist Amphitryon zunächst auf die körperlichen Anzeichen seiner Furcht (1298 f.) und dann auf ein Verbrechen, das Hercules willentlich und wissentlich begehen werde (1300 f.). Die Parallelität der mit *ecce* eingeleiteten Formulierungen suggeriert, daß es sich jeweils um den selben, nur verschieden bezeichneten[13] Umstand handelt – den außerordentlich heftigen Herzschlag des Greises, der sich sogar auf der Brust abzeichnet und die Gefährdung seines Lebens vor Augen führt. Wenn Hercules sich von dem ersten Hinweis völlig ungerührt zeigt, nach dem zweiten aber einlenkt und sich ohne Vorbehalte dem Willen Amphitryons unterwirft (1301b), scheint dies also darauf zurückzuführen, daß ihm erst durch das Wort *scelus* bewußt wird, welche Auswirkung seine Selbsttötung auf den Greis haben und welche Schuld er damit auf sich laden würde. Diese Erklärung vermag allerdings nicht zu befriedigen, da Amphitryon schon lange zuvor erfolglos versucht hatte, ein solches Ableben seiner Person Hercules als Verbrechen vor Augen zu stellen (1263a: *perimes parentem?*). Auf eine andere Deutung führt die Beobachtung, daß Amphitryon später, nachdem er seinerseits die Selbsttötung angekündigt hat (1312), in Vorwegnahme dieses Ereignisses von dem *Herculis sani scelus* (1313) spricht und damit offenbar den Anblick seines Körpers (ib.: *hic, hic iacebit*) bezeichnet. Das Motiv des sichtbaren, in voller Verantwortlichkeit begangenen Verbrechens weist nämlich genau auf die Stelle zurück, die den Umschwung in Hercules' Verhalten bewirkt hatte (1300 f.). In diesen Versen will Amphitryon Hercules als Folge von dessen Selbsttötung seinen eigenen Tod vor Augen stellen, der jedoch nicht aus dem zuvor beschriebenen Angstzustand, sondern bereits aus der Selbstbedrohung[14] zu erklären ist, von der am Ende des Abschnitts die Rede sein wird. Die Gegenargumente von Fitch[15] überzeugen nicht. Die Wiederholung von *ecce* in Vers 1300 ist kein Beweis dafür, daß sich Amphitryon nochmals auf seinen körperlichen Zustand (1298 f.) bezieht, sondern belegt nur, daß wiederum auf einen sichtbaren[16], mit der eigenen Person verbundenen Umstand verwiesen wird – auf die bereite Waffe. Auch der später festgestellte Zusammenbruch Amphitryons (1317) läßt sich nicht als Erklärung für die Verse 1300 f. verwenden, da er nicht so frühzeitig erfolgen kann; zwischenzeitlich muß der Greis ja noch die Selbstbedrohung glaubwürdig vorbringen, was im Liegen wohl kaum möglich wäre.

---

[13] Vgl. Braun, Forza 119 f. und John G. Fitch (Hrsg.), Seneca's Hercules Furens. A Critical Text with Introduction and Commentary (Cornell Studies in Classical Philology 45), Ithaca, N.Y./London 1987 (im folgenden Fitch, Hercules) ad 1300b–1313.

[14] So bisher nur Dingel, Dichtung 111, ohne nähere Erläuterung; auf weitere Vertreter dieser Interpretation scheint Fitch, Hercules ad 1300b–1313, hinzuweisen, wenn er von „some commentators" spricht, doch bleibt er Belege schuldig.

[15] Fitch, Hercules ad 1300b–1313.

[16] Vgl. Braun, Forza 119.

Amphitryon reagiert also auf die Feststellung des Hercules, er halte die Waffe für den Freitod bereit, sofort mit der entsprechenden Handlungsweise.

Auch in dieser Szene ist also die Kenntnis eines Vorgangs, der an späterer Stelle im Text festgelegt ist, für das richtige Verständnis unerläßlich. Man muß wissen, daß Amphitryon ab Vers 1300b sich zu töten droht, um den Sinneswandel des Hercules begreifen zu können. Auch sind die folgenden Worte des Greises so leichter zu deuten: daß ihm Hercules weder den Sohn entreißen noch ihn unglücklich machen könne (1303. 1305), erklärt sich aus der Möglichkeit, das eigene Leben jederzeit zu beenden: Sollte Hercules seinen Plan umsetzen, würde Amphitryon auf der Stelle nachfolgen und sich damit der Empfindung von Trauer und Unglück entziehen[17]. Nur die begleitende Bühnenhandlung schafft eine eindeutige Lage, aus der heraus die Szene von Beginn an verständlich ist; hierbei erweist sich übrigens die späte Festlegung von Amphitryons Gegendrohung (1312) als besonders geschickte Anordnung. Die Inszenierungsanweisung wird nach hinten verlagert, so daß an der entscheidenden Stelle (1300 f.) der Greis in äußerster Knappheit auf das *scelus* verweisen kann, ohne durch die Beschreibung seines Verhaltens von diesem Kern ablenken zu müssen.

*

Die besprochenen Szenen dürften gezeigt haben, daß es berechtigt ist, auch den *Hercules furens* Senecas als Bühnendichtung zu interpretieren; welche Bedeutung dies gewinnen kann, soll an zwei weiteren Beispielen aufgezeigt werden.

Noch einmal ist auf die angedrohten Selbsttötungen im fünften Akt zurückzukommen, die oben hinsichtlich ihrer zeitlichen Abfolge untersucht wurden; zu klären bleibt, wie das Angedrohte verwirklicht werden soll.

Hercules verwendet den Pfeil, mit dem er im Wahnsinn seinen ersten Sohn getötet hat. Er erhält diese Waffe auf die Zusage des Amphitryon hin zurück (1295 f.), kündigt an, von ihr Gebrauch zu machen (1298) und ist schließlich zu der letalen Handlung bereit (1300). Wie aber hat man sich einen Selbstmordversuch mit Hilfe eines Pfeiles vorzustellen? Bisherige Interpreten waren, soweit sie sich überhaupt die Frage nach der Aufführbarkeit der Szene stellten, meist davon ausgegangen, Hercules müsse den Pfeil auf seinem Bogen aufgelegt und gegen sich gerichtet haben[18]. Tatsächlich verleitet die Parallele, die Hercules zwischen der Nutzung dieses Geschosses durch Iuno und sich selbst zieht (1297 f.), zu der Annahme, der Pfeil solle wiederum verschossen werden, und das Verb *aptare* ist ein geläufiger Ausdruck, um das Auflegen auf die Bogensehne

[17] In diesem Punkt treffend die Paraphrase von Fitch, Hercules ad 1302: „... Amphitryon's certainty that he will not suffer grief over H.'s death, because he will die simultaneously with him".

[18] Léon Herrmann, Le Théâtre de Sénèque, Paris 1924 (im folgenden Herrmann, Théâtre) 189; Sutton, Stage 47; Wellmann-Bretzigheimer, Hercules 126; Billerbeck, Hercules ad 1300 (*aptata*: „ ‚angesetzt', ‚aufgelegt' auf die Bogensehne, d.h. schussbereit").

zu bezeichnen. Dem steht jedoch die allgemein anerkannte technische Unmöglichkeit entgegen, Pfeil und Bogen in dieser Weise zu verwenden[19]. Auch beweist nichts, daß Hercules den Bogen zu diesem Zeitpunkt überhaupt in seiner Gewalt hat. Wenn Amphitryon den Drohungen des Alkiden nachgibt, eröffnet die Formulierung seines Einverständnisses (1295: *reddo arma*) zwar die Möglichkeit einer sofortigen Übergabe der gesamten Ausrüstung[20], doch spricht die Reaktion des Hercules dagegen. Erstens erwähnt er nur den besagten Pfeil, während er zuvor bei der lediglich erhofften Aushändigung der Waffen (1229–1234) die Gegenstände nachdrücklich und einzeln benannt hatte. Es ist also höchst unwahrscheinlich, daß bei einer doch recht umständlichen Zeremonie – die Diener (vgl. 1053) müßten auf den Wink des Amphitryon Bogen, Köcher und Keule übergeben – Hercules alle Waffen, denen er sich eng verbunden fühlt[21], empfangen, dabei aber nur auf einen Pfeil Bezug nehmen sollte. Zweitens wird der Plan der Selbsttötung nun in anderer Weise verfolgt als zuvor. Die ursprüngliche Absicht des Hercules (1216–1218) war es ja, aus allen Waffen einen Scheiterhaufen zu errichten und sich darauf selbst zu verbrennen; dieser Plan hat nach zwischenzeitlichen Abweichungen (1245. 1271 f. 1281–1284) schließlich wieder Gültigkeit erlangt (1287). Von einer Selbstverbrennung, für die alle Waffen nötig wären, ist nach dem Einlenken Amphitryons jedoch nicht mehr die Rede. Hercules hat also weder seinen Bogen noch die anderen Teile seiner Ausrüstung, sondern lediglich den Pfeil erhalten, den er auch deutlich genug beschreibt. Um ihn zu benutzen, bleibt dem Alkiden nichts anderes übrig, als ihn als Stichwaffe gegen sich selbst zu richten[22], was mit dem Verb *aptare* durchaus zu vereinbaren ist[23]. So hat Hercules in seinem gewohnten Tatendrang[24] den umständlichen Plan der Selbstverbrennung aufgegeben und macht bereits von der ersten empfangenen Waffe Gebrauch, um seinem Leben ein Ende zu setzen.

Amphitryon will sich ein *ferrum* (1312) in die Brust stoßen. Was für eine Waffe genau ist aber damit bezeichnet, und wie gelangt sie in seine Hände? Das Wort *ferrum* läßt in erster Linie an ein Schwert denken und ist von den meisten Interpreten und

---

[19] Sutton, Stage 47, versucht die Vorstellung einer Selbsterschießung aus der Weltfremdheit (!) des Philosophen Seneca zu erklären, Billerbeck, Hercules ad 1300, aus stilistischen Bestrebungen: „Worauf es Seneca ankommt, ist die rhetorische Steigerung (1296. 1298a. 1300a)".

[20] Hiervon gehen aus z.B. Herrmann, Théâtre 189. 433; Sutton, Stage 47; Braun, Forza 119 und Billerbeck, Hercules ad 1296.

[21] Vgl. 1115–1121. 1150–1155. 1229–1235.

[22] So bereits Braun, Forza 119 („E Ercole si punta deciso una freccia contro il petto per trafiggersi"). Da Braun von der Übergabe aller Waffen an Hercules ausgeht, ist sein einziges Argument die Unmöglichkeit eines Selbstmordversuches mit Pfeil *und* Bogen, auf die er mit ironischem Unterton (ib. Anm. 17) hinweist.

[23] *Aptare* ist ein Wort, das auf jede zum Schuß oder Stoß angelegte Waffe bezogen werden kann; vgl. zu einer Selbsttötung Stat. Theb. 9,76 f.: *exuerat uagina turbidus ensem / aptabatque neci.*

[24] Vgl. 614 f. 633b–640. 1279–1282.

Übersetzern auch so aufgefaßt worden[25]. Wie aber sollte Amphitryon zu diesem Schwert kommen? Fitch ging davon aus, es handle sich um die eigene Waffe des Greises[26], und verwies als Parallele auf Oedipus (Oed. 935) und Hippolytus (Phae. 706), die spontan auf ein Schwert an ihrer Seite zurückgreifen können, das stillschweigend als Teil ihres Gewandes vorauszusetzen ist. Demnach müßte Amphitryon während des ganzen Stückes mit einem Schwert gegürtet sein; im Gegensatz zu Oedipus und Hippolytus ist er jedoch zunächst kein freier Mann, sondern betritt die Bühne als wehrloser Untertan des Lycus, auf dessen Seite allein die Gewalt der Waffen steht (vgl. 342–344. 400 f.). Der Anblick eines bewaffneten Amphitryon dürfte, gleichgültig wie nutzlos seine Ausrüstung auch wäre, den Gegensatz zwischen der Übermacht des Tyrannen und der völligen Schutzlosigkeit seiner Opfer, auf dem die Wirkung der Konfrontation im zweiten Akt (359–513) beruht, empfindlich stören. Vor allem aber wäre es unverständlich, warum Amphitryon den Tod zunächst von der Hand des Lycus und später von der des Hercules suchen sollte (vgl. 509 f. 1028–1030), wenn er selbst stets eine Waffe bei sich führte, mit der er sich töten könnte.

Wenn Amphitryon über keine eigene Waffe verfügt, muß ihm das *ferrum* von außen zugekommen sein. Es empfiehlt sich deshalb, an die Waffen des Hercules zu denken, aus deren Rückgabe sich die Situation entwickelt hatte; sie werden von den Dienern verwahrt (vgl. 1053) und befinden sich, da die Übergabe abgesehen von dem Pfeil nicht stattgefunden hat, noch in unmittelbarer Nähe des Greises. Ein Schwert wird allerdings bei der Ausrüstung des Hercules an keiner Stelle erwähnt[27]. Darauf ist der Begriff *ferrum* aber auch nicht beschränkt, der für nahezu jede mit dem Material Eisen verbundene Waffe verwendet werden kann. Dies führt auf die Pfeile des Hercules, die – wie allgemein üblich mit Eisenspitzen versehen[28] – *pars pro toto* die Bezeichnung *ferrum* rechtfertigen können[29]. Keine andere Waffe des Hercules kommt hierfür in Betracht, und keine andere Waffe könnte von dem hinfälligen Greis überhaupt verwendet

---

[25] Vgl. Billerbeck, Hercules 177 und ad 1312; John G. Fitch, *Pectus o nimium ferum*: Act V of Seneca's *Hercules Furens*, in: Hermes 107, 1979, 242; id., Hercules 454; Anna Lydia Motto/John R. Clark, Hercules Furens. Maxima Virtus: Senecan Tragedy, Amsterdam 1988, 269; Sutton, Stage 47 nimmt ohne Angabe von Gründen ein Schwert als Waffe an; vorausgesetzt auch von Wellmann-Bretzigheimer, Hercules 126; Braun, Forza 120, spricht dagegen neutral von „un'arma".

[26] Fitch, Hercules 454: „The *ferrum* is presumably Amphitryon's own sword".

[27] In Vers 1229 ist in der handschriftlichen Überlieferung übereinstimmend von einem Schwert (*ensis*) die Rede, doch wird von den Herausgebern allgemein die Emendation *arcum* bevorzugt, vgl. Billerbeck, Hercules ad 1229. Überzeugendstes Argument hierfür ist die Aufzählung zu Beginn des fünften Aktes (1150–1153), in der ein Schwert fehlt. Zudem wäre es unsinnig, wie Heil, Waffen 146 berechtigterweise anmerkt, ein Schwert zu den Materialien zu rechnen, die einen Scheiterhaufen bilden sollen.

[28] Yann Le Bohec, Pfeil und Bogen, Der Neue Pauly 9, 2000, 691.

[29] Einschlägige Stellen für den Gebrauch von *ferrum* für *sagitta*: Verg. Aen. 4,71; 5,489. 509; Ov. met. 2,606; Lucan. 7,489; Pers. 5,4; Sil. 2,92. Bei Seneca ist diese Verwendung von *ferrum* auch an anderer Stelle nachzuweisen: epist. 82,24.

werden. Für Amphitryon ist es ein Leichtes, aus dem gefüllten Köcher (vgl. 1233 f.) einen Pfeil zu entnehmen und, nach dem Beispiel des Hercules, gegen sich zu richten[30].

Als Ergebnis läßt sich festhalten: Die Reaktion Amphitryons auf die von Hercules angedrohte Selbsttötung besteht in einer nicht nur fast gleichzeitigen, sondern auch gleichartigen Gegendrohung. Auf der Bühne ergäbe dies ein eindrucksvolles Bild[31]: Der Alkide und sein Ziehvater stünden einander, jeder einen Pfeil gegen sich gerichtet, wie Spiegelbilder gegenüber. Das erschlossene Geschehen ist aber auch von tieferer Bedeutung für die Strategie Amphitryons: Hercules soll ja begreifen, daß er sich nicht das Leben nehmen kann, ohne zugleich den Tod des Greises zu verursachen und damit eine Art Vatermord zu begehen. Die sofortige Nachahmung von Hercules' Handlungsweise, zudem mit einer seiner Waffen, veranschaulicht nachdrücklich die untrennbare Verknüpfung beider Vorgänge; alles erscheint bis in die Bewegungen hinein von Hercules und seinem weiteren Verhalten abhängig. Hercules' plötzlicher Verzicht auf den Freitod wird auf diese Weise verständlicher und durch das spektakuläre Geschehen als ein Höhepunkt der Handlung hervorgehoben.

*

In die Interpretation des *Hercules furens* als Bühnendichtung sind auch die Chorlieder, die in der Forschung oft als unpersönliche, vom Spiel losgelöste Stimme verstanden wurden[32], einzubeziehen.

Zunächst ist die Identität der Vortragenden zu klären. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt das erste *canticum*: Der Chor identifiziert sich nicht ausdrücklich und wird nur an wenigen Stellen formal als Subjekt faßbar (185: *quaerimus*; 197: *me mea tellus*), doch lassen sich aus seinen Äußerungen recht genaue Schlüsse ziehen. Theben (vgl. 134 f.) ist für ihn kein vorübergehender oder ungewöhnlicher Aufenthalt, sondern

---

[30] Ohne Begründung plädiert für einen Pfeil bereits Hugh MacMaster Kingery (Hrsg.), Three Tragedies. Hercules furens, Troades, Medea, with an Introduction and Notes, New York 1908, in seinem knappen Kommentar (209, ad 1312): „Amphitryon here threatens to kill himself with one of Hercules' arrows".

[31] Auf die Bühnenwirksamkeit der Szene verweist, wenn auch unter falschen Voraussetzungen bezüglich der Waffen, bzw. ihrer Verwendung, Wellmann-Bretzigheimer, Hercules 126.

[32] John D. Bishop, Seneca's Hercules furens: Tragedy from modus uitae, in: C&M 27, 1966, 223, sieht den Chor als „a faceless nonentity ... only a vehicle for expressing ideas"; ähnlich Clemens Zintzen, Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas ‚Hercules Furens': Senecas Tragödien (hrsg. von Eckard Lefèvre = WdF 310), Darmstadt 1972, 149–209 (im folgenden Zintzen, Virtus); Denis Henry/B. Walker, The Futility of Action: A Study of Seneca's Hercules furens, in: CPh 60, 1965, 11–22 (im folgenden Henry/Walker, Futility). Zur forschungsgeschichtlichen Entwicklung dieses Chor-Verständnisses Wolf-Lüder Liebermann, Studien zu Senecas Tragödien (Beiträge zur klassischen Philologie 39), Meisenheim am Glan 1974 (im folgenden Liebermann, Studien), 8.

seine Heimat, da er sich von Haus und Grund nicht getrennt fühlt und beides als sicheren, jederzeit verfügbaren Besitz ansieht (197. 199 f.). Die Heimat des Chores läßt sich sogar noch genauer eingrenzen. Die Darstellung der Städte als Orte, an denen eine verfehlte Lebensweise vorherrscht (162–174), das günstigere Urteil über die Menschen in nichturbanen Gegenden (159–161) und schließlich der Hinweis auf eigenes Land (197) legen nahe, daß hier nicht Bewohner der Stadt Theben, sondern ihres Umlandes sprechen[33]. Sie sind allem Anschein nach männlichen Geschlechts, da die Berufe und Verhaltensweisen, unter denen schließlich eine Wahl in eigener Sache getroffen wird (ib.), Männern vorbehalten sind[34]. Was den gesellschaftlichen Rang des Chores angeht, so spielt sich sein Leben in einem bescheidenen, ja ärmlichen Milieu ab. Die Abgeschiedenheit des bäuerlichen Anwesens wird ausdrücklich auf die eigenen Verhältnisse bezogen (ib.), und in gleicher Weise dürfte die Schäbigkeit der *fortuna* sowie der geringe Umfang des Besitzes (200) zu verstehen sein. Auch über das Lebensalter läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Aussage treffen. Der Chor bezeichnet sich zwar nicht selbst als alt, doch führt er die *cana senectus* mit großer Bestimmtheit auf eine bescheidene und träge Lebensweise zurück. Um eine solche Behauptung aufstellen zu können, bedarf es entsprechender Erfahrungen; diese könnten grundsätzlich auch aus der Anschauung fremder Lebensläufe gewonnen sein, doch würde in einer so existentiellen Frage das Erleben am eigenen Leib die Gewißheit der Aussage verständlicher erscheinen lassen. Dies ist aber nicht die einzige Überlegung, die für einen Chor von Greisen spricht; auch die gedankliche Entwicklung des gesamten Liedes kann als Hinweis auf ein hohes Alter der Vortragenden verstanden werden. Die allmähliche Entfernung von dem Ausgangspunkt der Morgenstimmung und das Fortschreiten zu der Gegenüberstellung verschiedener Lebensweisen bis hin zu dem abschließenden Urteil erfolgen auf assoziativem Weg. Der Chor handelt nicht ein Thema folgerichtig ab, sondern läßt sich, ohne ein klares Ziel zu verfolgen, von seinen Eindrücken und Meinungen vorantreiben. Seine Gedanken in morgendlicher Stunde, die im allgemeinen den Beginn der täglichen Arbeit und Sorge bedeutet (vgl. 137 f.), zweckfrei schweifen zu lassen, setzt aber vor-

---

[33] Die Hinweise auf das Landleben versteht Peter J. Davis, Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 26), Hildesheim/Zürich/New York 1993 (im folgenden Davis, Song) 42 f. nur als Indiz für die „philosophical identity" des Chores. Daß in der Senecanischen Tragödie Urteile über den Wert des Stadt- oder Landlebens nicht nur die Einstellung der jeweiligen Personen erkennen lassen, sondern auch deren räumlicher Zuordnung entsprechen können, belegt aber z.B. der Prolog der *Phaedra*: die *umbrosae siluae* als Ort der Jagd sind für Hippolytus das Gebiet, in das er sich, offenbar des heimatlichen Palastes überdrüssig, tatsächlich zurückzieht. Vgl. Schmidt, Raum 354, aber auch bereits Liebermann, Studien 30 f.: „Bei Seneca wird die Trennung der beiden Welten, der Hippolytus-Welt und der Phaedra-Welt, auch geographisch untermauert, Hippolytus und Phaedra leben in verschiedenen Regionen".

[34] Billerbeck, Hercules 241 Anm. 1, im Anschluß an Amy Robin Rose, Studies in Seneca's „Hercules Furens", Ann Arbor, Mich. 1983 (Diss. Boulder, Col. 1978) (im folgenden Rose, Studies) 62 Anm. 63.

aus, von ebendieser Arbeit und Sorge befreit zu sein – wofür ein hohes Alter eine passende Erklärung wäre.

Das erste Chorlied des *Hercules furens* dürfte also von greisen, ärmlichen Landbewohnern aus der Umgebung Thebens gesungen werden, die sich zu Tagesbeginn auf dem Schauplatz einfinden und, indem sie ihren Gedanken freien Lauf lassen, schließlich dazu geführt werden, ihre Lebenseinstellung zu verkünden: Sie beruht auf der Überzeugung, der Tod sei für alle Menschen unvermeidbar (183–185) und von einem bedrückenden Schattendasein gefolgt (186: *maestos ... manes*); daher komme es allein darauf an, ihn so lange wie möglich hinauszuzögern. Probates Mittel hierzu sei die eigene Lebensführung, während eine herausgehobene Stellung und Tatendrang unweigerlich ein vorzeitiges Ende herbeiführten: *alte uirtus animosa cadit* (201).

Was geht nun aus dem zweiten Chorlied hinsichtlich der Identität des Chores hervor? Die Anhaltspunkte sind spärlicher als zuvor; nur aus den vorgetragenen Meinungen und Hoffnungen können Rückschlüsse gezogen werden. Hilfreich dabei ist der Vergleich von Motiven und Themen, die beiden Chorliedern gemeinsam sind. Hierzu zählt der Tod als Menschheitsschicksal. Sowohl in dem ersten als auch in dem zweiten Chorlied werden seine Unvermeidbarkeit (181–185. 188–191; 555–557), seine Schrekken (186; 550–557) und seine Unwiderruflichkeit (181 f.; 559) hervorgehoben. In dem ersten Chorlied wird dies hingenommen (190 f.) und die einzig mögliche Reaktion darin gesehen, die gesamte Lebensführung entsprechend auszurichten; in dem zweiten Chorlied dagegen ist anstatt der Resignation Auflehnung spürbar, die sich in der Hoffnung artikuliert, der Mensch könne zukünftig von seiner Sterblichkeit befreit werden[35]. Ferner wird Hercules in beiden Chorliedern wegen seines Ganges in die Unterwelt kritisiert (186 f.; 547–549)[36], doch geschieht dies in sehr unterschiedlichen Zusammen-

[35] Vgl. 566–568. 590 f. Daß es nicht nur um die Rückkehr des Hercules, sondern eine allgemeine Überwindung des Todes geht, erkennen Henry/Walker, Futility 17. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch der Mythos von Orpheus und Eurydike (569–589) zu verstehen: Orpheus ist der geringere Vorläufer des Hercules, und in Eurydike ist die Befreiung aller Totenseelen als Möglichkeit vorweggenommen. Nicht überzeugend dagegen Zintzen, Virtus 180, der die Analogie auf Orpheus und Hercules beschränkt, während er in dem von dem Gatten verschuldeten endgültigen Tod Eurydikes wie später Fitch, Hercules 253, nur einen Vorverweis auf das Schicksal Megaras sieht. Von einem Publikum dürfte ein solcher Vorverweis nur schwach und allein aufgrund mythologischen Allgemeinwissens empfunden werden, da das Ende Megaras in dem Drama bisher noch nicht einmal dort angekündigt wurde, wo die Möglichkeit dazu bestanden hätte: Juno deutet nur den Tod der Hercules-Söhne an (113). Skeptisch gegenüber dem Vorverweischarakter, für den ferner Bernd Seidensticker, Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe, Bd. 32), Heidelberg 1970, 114 Anm. 95; Jo-Ann Shelton, Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style (Hypomnemata 50), Göttingen 1978 (im folgenden Shelton, Theme) 45 und Laura Bocciolini Palagi, Orfeo nelle tragedie di Seneca: ambivalenza e funzionalità di un mito, in: Paideia 53, 1998, 29 f., eintreten, zeigt sich auch Billerbeck, Hercules 382 Anm. 5, da die optimistischen Schlußverse des Chorliedes (590 f.) von einer entsprechenden *praemeditatio* abhielten.

[36] Die Übereinstimmung betont Billerbeck, Hercules 381 f.

hängen. In dem ersten Chorlied gilt der Alkide als besonders ausgeprägtes Beispiel für eine verfehlte Lebensweise und wird daher nur beiläufig erwähnt; in dem zweiten Chorlied aber ist er, in wechselnder Wertung, das bestimmende Thema. Zunächst wird er zwar bedauert und getadelt, schließlich aber aufgrund seiner Tatkraft zu einer Erlöserfigur erhoben, auf die alle Hoffnungen gerichtet sind[37]. Die Kritik in dem ersten Chorlied ist grundsätzlich, in dem zweiten jedoch nur ein vorübergehender Gedanke, der rasch aufgegeben wird zugunsten der Umdeutung des Hercules in einen Todesüberwinder. Ebenfalls in beiden Chorliedern findet sich der Glaube an eine Schicksalsmacht, die Menschen ihrer herausgehobenen Stellung wegen zu Fall bringt (201; 524 f.)[38]. In dem ersten Chorlied wird aber das mit dem Schlagwort der *uirtus animosa* bezeichnete Verhalten der Menschen verurteilt, die ihr Leben dieser Gesetzlichkeit zu unterwerfen nicht bereit sind; im Gegensatz dazu richtet sich die Kritik des zweiten Chorliedes an *Fortuna*, weil sie auf die Leistungen der *uiri fortes* und *boni* mit Schikanen antworte (524). Resignation und Auflehnung sind in dieser Frage zwischen den Chorliedern ebenso verteilt wie hinsichtlich des Todes. Der Chor nimmt also in dem zweiten Lied zu bedeutenden Themen – als solche dürfen Tod, Schicksal und die Person des Hercules sicherlich gelten – eine Haltung ein, die sich von der im ersten Lied artikulierten stark unterscheidet oder ihr sogar zuwiderläuft. Um dies zu erklären, muß entweder ein tiefgreifender Wandel in den Ansichten desselben Chores oder ein anderer Chor angenommen werden.

Die Entscheidung bringt das dritte Chorlied durch seine auffällige Zweiteilung. Der erste Teil (830–874) beginnt zwar als Loblied auf Hercules, der seinen letzten *labor* bewältigt hat, nimmt aber bald eine düstere Färbung an. Der Gedanke an den Eingang der Unterwelt (834: *caecos aditus*) führt zu einer Betrachtung der Massen, die in das schauerliche Totenreich hinabsteigen müssen. Der Tod gilt als unvermeidlich, und so bleibt nur der Wunsch nach einem möglichst langen Aufschub (864–866). Der zweite Teil des Chorliedes (875–894) ist dagegen voller Jubel: Hercules soll in Theben gefeiert werden, da er Welt und Unterwelt befriedet habe; nun gebe es keinen Grund mehr zur Furcht (891). Wie läßt sich ein solcher Wechsel in Urteil und Stimmung erklären? Innerhalb des Chorliedes oder in seinem Umfeld ist dafür kein Grund auszumachen. Die glückliche Rückkehr des Hercules war schon am Ende des dritten Aktes allgemein bekannt (827–829), und für einen anderen äußeren Anlaß, der während des Gesanges eintritt, gibt es keinen Anhaltspunkt[39]. Auch von einer autonomen gedanklichen Ent-

---

[37] Auf die gegenüber dem ersten Chorlied veränderte Einstellung zu Hercules weist deutlich Friedrich Frenzel, Die Prologe der Tragödien Senecas, Diss. Leipzig/Weida 1914, 44, hin.

[38] Zintzen, Virtus 179; ähnlich Billerbeck, Hercules 381 f., die darauf verweist, daß in dem zweiten Chorlied keine vergleichbare Warnung wie in den Versen 186–201 ausgesprochen wird.

[39] Völlig spekulativ in diesem Sinn Davis, Song 45, der den Umschwung als Reaktion auf den soeben erfolgenden Auftritt des Hercules zu deuten versucht: „It seems more likely that the chorus's celebration is prompted by the sight of Hercules himself".

wicklung[40], die den Umschlag bewirken könnte, ist hier nichts zu spüren, denn vor dem Beginn der eigentlichen *laudes Herculis* in Vers 875 wird der von Anfang an latente Gedanke der Todesnotwendigkeit nur variiert und schließlich auf das äußerste zugespitzt (874), ohne einen Ansatzpunkt für den nachfolgenden Jubel und die ihm zugrundeliegende Überzeugung (890: *pacatis inferis*) zu bieten.

Weiter führt in der Frage nach der Ursache des Bruches und der Identität der Vortragenden erst der Vergleich mit den beiden vorangegangenen Chorliedern, bei dem sich deutliche Übereinstimmungen des ersten Teiles (830–874) mit dem ersten Chorlied sowie des zweiten Teiles (875–894) mit dem zweiten Chorlied ergeben. Was die erste der Parallelen betrifft, so wird in beiden Abschnitten der unumkehrbare Verlauf der Zeit (179–181; 866), die Betrachtung des Lebens als eine Bewegung auf den Tod hin (183 f.; 870–874), dessen Unvermeidlichkeit (184 f.; 871–874) und vorzeitige Herbeiführung durch das verfehlte Verhalten der Menschen (185; 873) behandelt[41]. Der Tod ist jeweils das beherrschende Thema und wird als Verschlechterung gegenüber der irdischen Existenz sowie als Abstieg in ein bedrückendes Schattendasein (175–177. 187; 834–837. 858–863) begriffen; einen möglichst langen Aufschub des Todes zu erwirken, gilt deshalb als Ziel des Lebens, wodurch hohes Alter einen mittelbaren Wert erhält (198; 864). Das zweite Chorlied und der zweite Abschnitt des dritten Chorliedes dekken sich in der grundsätzlichen Überzeugung, daß der Tod als Menschheitsschicksal durch Hercules überwunden werden kann; dies wird zuerst als Hoffnung ausgesprochen (566–568. 590 f.) und schließlich als erreicht betrachtet (889–892)[42]. Es entsteht der Eindruck, daß sich in den einander zugeordneten Chorpartien auch die jeweils selben Personen äußern.

Die Übereinstimmungen zwischen erstem und drittem Chorlied helfen rückblikkend, die Frage nach der Identität des Chores zu entscheiden, der das zweite *canticum* vorträgt. Als Erklärung für die starke inhaltliche Differenz der ersten beiden Chorlieder war oben auf die Möglichkeit eines Stimmungswechsels angesichts der veränderten äußeren Lage verwiesen worden; die sich ankündigende Rückkehr des Hercules hätte den Chor der Greise zu einer hoffnungsvolleren Haltung bewegen können. Diese Erklärung versagt jedoch, wenn nun das dritte Chorlied auf weite Strecken dieselbe Einstellung wie das erste Chorlied offenbart. Wie könnte ein- und derselbe Chor seine pessimistischen Gedanken zunächst in Erwartung des Hercules aufgeben und wieder in sie zurückzufallen, nachdem der Held tatsächlich die Unterwelt verlassen und Lycus abgestraft hat? Anstatt von einem solch unmotivierten Schwanken zwischen gegensätzli-

[40] Für eine solche Deutung tritt Shelton, Theme 46 ein, die ihre Erklärung auf die psychologische Ebene verlagert und den Umschwung darauf zurückführt, daß der Chor sich plötzlich an die Rückkehr des Hercules erinnere.

[41] Vgl. Piera Grisoli, Per l'interpretazione del primo canto corale dell'*Hercules furens* di Seneca (vv. 125–201), in: BollClass 19, 1971, 97.

[42] Diese Beobachtung bei Davis, Song 45.

chen Positionen auszugehen, ist es viel schlüssiger, für das zweite Chorlied einen zweiten Chor anzunehmen[43], der eine andere Haltung einnimmt als die Greise.

Für das dritte Chorlied liegt es nun nahe, von einer Aufteilung an die beiden schon in Erscheinung getretenen Chöre auszugehen[44]. Sein erster Teil ist dem Chor des ersten *canticum* zuzuordnen, wofür neben den aufgezeigten thematischen Übereinstimmungen auch das jeweilige Abschweifen der Gedanken spricht. In dem ersten Chorlied hatte die Bewegung ihren Ausgang von der Betrachtung des Tagesanbruchs genommen und über die Beschreibung verschiedener Lebensweisen schließlich auf den Tod und seine Bedeutung geführt. Auch in dem dritten Chorlied steht mit dem matten Versuch, *laudes Herculis* anzustimmen (830–834), eine Reaktion auf äußere Gegebenheiten am Anfang, von denen das Motiv des Unterwelteinganges wegführt auf die Todesthematik als eigentliches Anliegen. Was in dem ersten Chorlied als Merkmal des Alters aufzufassen war, kann auch hier wieder als Hinweis auf die Greisenhaftigkeit der Vortragenden verstanden werden. Der zweite Teil des dritten Chorliedes wäre analog dazu dem zweiten Chor zuzuweisen; das Aufbegehren gegen den Tod sowie die zuversichtlichere Haltung legen nahe, auch hinsichtlich des Lebensalters einen Gegensatz zu dem ersten Chor anzunehmen und hier von jüngeren Leuten auszugehen. Der unvorbereitete inhaltliche Bruch, der das dritte Chorlied prägt, kann durch diese Aufteilung an zwei verschiedene Chöre eine befriedigende Erklärung finden.

Das vierte Chorlied, das unter dem Eindruck der Katastrophe des vierten Aktes steht, trägt zu der Identitätsfrage nichts mehr bei. Es fallen zwar Übereinstimmungen mit dem ersten und zweiten sowie mit den entsprechenden Teilen des dritten Chorliedes auf: Gemeinsam mit den Passagen, die jüngeren Leuten zuzuschreiben waren (524–592. 875–894), ist die starke Zuneigung für Hercules. Während sich zuvor alle Hoffnungen auf ihn richteten, wird ihm nun das ganze Mitgefühl und die ganze Trauer zugewandt, in die die eigentlichen Opfer nur insoweit einbezogen sind, als sie selbst Abbilder des Alkiden waren (1122–1137). An den Gesang der Greise hingegen erinnert die Einschätzung des Todes als eines harten, furchtbaren und für die ganze Menschheit unvermeidlichen Schicksals, an dem der Unterweltgang des Hercules nichts geändert

---

[43] Einen zweiten Chor im *Hercules furens* postuliert bereits Dana Ferrin Sutton, Seneca's Hercules Furens. One chorus or two?, in: AJPh 105, 1984, 301–305; seine Analyse beschränkt sich jedoch auf formale Aspekte: Weil es bis dahin keine Anzeichen für den Abgang des Chores gebe, sei durch die Verse 827–829 der Auftritt eines weiteren Chores festgelegt, der das ganze dritte Chorlied vortrage. Der Einsatz eines zweiten Chores ist für die Senecanische Tragödie nicht singulär und wird ebenso für den *Agamemnon* (vgl. Davis, Song 23) und die *Troades* (vgl. Stroh, Inszenierung 261) angenommen. Denselben Befund weist übrigens auch die *Octauia* auf, vgl. C.J. Herington, ‚Octavia praetexta'. Eine Betrachtung: Senecas Tragödien (hrsg. von Eckard Lefèvre = WdF 310), Darmstadt 1972, 567.

[44] Den Bruch des dritten Chorliedes erklärt bislang nur William H. Owen, Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies, in: CPh 99, 1968, 305 f., durch die Zuweisung an zwei verschiedene Chöre: „... the chorus, speaking of death at the hour of Hercules' most recent victory. ... The semichorus which accompagnies the hero in triumph quickly returns the theme to Hercules' credit".

hat; auch der Abstieg der Toten kehrt als Motiv in auffälliger Weise wieder (1131–1137; vgl. 834–863). Eine klare Zuweisung der verschiedenen Haltungen an die beiden Chöre ist hier jedoch nicht mehr möglich.

Es ist also ein erster, aus Greisen zusammengesetzter, und ein zweiter, wahrscheinlich aus jüngeren Leuten bestehender Chor anzunehmen. Wie sich dieser Befund spieltechnisch umsetzen ließe, kann hier nur skizziert werden. Der Greisenchor wird, wenn er nach dem Prolog die Bühne betreten hat, bis zum Ende des Stückes präsent bleiben. Hierfür sprechen zwei Überlegungen: In den Überleitungsversen (202–204) ist Bewegung nur bei den auftretenden Figuren, nicht aber auf Seiten des Chores konstatiert[45], und im vierten Akt wendet sich eine Stimme an den lebensmüden Amphitryon (1032–1034), die vor einem vorzeitigen, selbst herbeigeführten Ende warnt – wie es der Lebensphilosophie der Greise entspricht[46]. Der zweite Chor müßte die Bühne im Gefolge des Lycus betreten, da kein anderer Anlaß für das Erscheinen einer solchen Gruppe auszumachen ist; es liegt deshalb nahe, an geknechtete Thebaner im Dienst des Tyrannen zu denken. An sie ergeht der Befehl, Holz für die Verbrennung von Megara und ihren Kindern zu sammeln (506), dem sie schließlich trotz aller Sympathie für Hercules nachkommen – womit ihr Abgang nach dem Ende des zweiten Chorliedes motiviert wäre. Im nebenszenischen Raum träfen sie dann auf Hercules, erführen von seiner Rückkehr sowie der Rache an Lycus und kehrten mit ihm auf den Schauplatz zurück als fröhliche Menge (vgl. 827–829). Dadurch veranlaßt, könnte der Greisenchor seinen mißglückten Jubel anstimmen, bis er von dem jüngeren Chor abgelöst wird. Das vierte Chorlied dürften beide Chöre gemeinsam vortragen.

*

Welche interpretatorischen Folgerungen ergeben sich nun aus dieser Einbindung der Chöre in das Spiel[47]?

Der Inhalt des zweiten sowie des zweiten Teiles des dritten Chorliedes und damit der Chor der jüngeren Leute werden zweifach diskreditiert. Zum einen wird die Überzeugung, Hercules habe den Tod zugunsten aller Menschen überwinden können (889–892), widerlegt. Nach Theseus, der als unvoreingenommener Augenzeuge die größere Glaubwürdigkeit besitzt, sind die Unterweltherrscher Dis und Proserpina trotz Hercu-

[45] Hieraus folgert Sutton, Stage 38 den Verbleib des Chores auf der Bühne.

[46] Die handschriftlich überlieferte Zuweisung der Verse an Theseus wird in der Forschung nahezu einhellig abgelehnt. Die Zuweisung an einen Chor unterstützt mit Beobachtungen aus anderen Seneca-Dramen und dem Euripideischen Herakles Billerbeck, Hercules ad 1032–34, die zugleich einen forschungsgeschichtlichen Überblick über die Diskussion gibt.

[47] Eindeutig als *dramatis personae* sieht die Chöre in allen Seneca-Tragödien bereits Joachim Dingel, Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte, ANRW II 32,3 (1985) 1091, und folgert: „Man muß deshalb die methodische Forderung aufstellen, daß Senecas Chorlieder stets nach dem Kontext, nie dieser nach ihnen, zu interpretieren sind".

les' Erfolg in ihrer Stellung unangefochten (658–661. 803–806); auch wird von niemandem nach dem Tod Megaras und der Kinder deren Rückführung aus dem Totenreich in Betracht gezogen. Zum anderen erscheint die Hoffnung auf den Todesüberwinder Hercules in dem zweiten Chorlied als Ausdruck einer bedenklichen Selbstbezogenheit, da sie in eigener Sache vorgebracht wird, während die Angehörigen des Alkiden in höchster Lebensgefahr schweben.

Der Chor der Greise dagegen befindet sich mit seiner im ersten *canticum* entwikkelten Lebensphilosophie im Irrtum. Die dort propagierte Abwendung vom öffentlichen Leben kann angesichts der Schelte des Amphitryon (268–270) als ein Verhalten verstanden werden, das die Herrschaft des Lycus begünstigt; der Rückzug in das Privatleben ist somit ein Verrat an der einstigen Größe Thebens, das nun von einem heimatlosen, unwürdigen Abenteurer geknechtet wird. Aber auch die Aussagen über das Schicksal herausragender Persönlichkeiten erweisen sich als falsch. Wie aus der Unterwelterzählung des Theseus hervorgeht, können Herrscher bei richtigem Verhalten gerade aufgrund ihrer Funktion ein langes Leben erreichen und nach ihrem Tod sogar glücklich der niederdrückenden Schattenexistenz entgehen[48]. Daß also, wie der Chor behauptete, hoher gesellschaftlicher Rang und Tatendrang zwangsläufig einen tiefen Fall und damit den verfrühten Eingang in die Schrecken der Unterwelt mit sich bringen (201), ist nicht haltbar. So verliert aber die Ethik, die sich aus dieser Annahme herleitete, ihre Verbindlichkeit auch für diejenigen, die über das gemeine Volk hinausgehoben sind; der Rückzug in die eigene kleine Welt und das untätige Dasein in selbstgewählter Armut wären für diesen Personenkreis einfach verfehlt[49]. So kann das erste Chorlied nicht, wie zuweilen geschehen[50], als Maßstab an das Verhalten des Hercules angelegt werden.

*

[48] Herc. f. 739–745: ... *quisquis est placide potens / dominusque uitae seruat innocuas manus / et incruentum mitis imperium regit / animoque parcit, longa permensus diu / felicis aeui spatia uel caelum petit / uel laeta felix nemoris Elysii loca,/ iudex futurus ....*

[49] Zu berichtigen ist daher Gustav Adolf Seeck, Senecas Tragödien: Das römische Drama (hrsg. von Eckard Lefèvre = Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 405 f., der als „Grundmotiv" aller Seneca-Tragödien „die relative Sicherheit des einfachen Mannes" im Gegensatz zu der „Gefährdung menschlicher Größe" annimmt und daraus als ethisches Postulat das Bemühen ableitet, „nicht über die anderen hinauszuragen".

[50] Z.B. Zintzen, Virtus 164; Rose, Studies 67: „They (sc. the Chorus) function as a moralizing observer, and, probably, it is safe to assert, as the voice of the poet himself"; Fitch, Hercules 163: „And only the chorus could give an objective view of this kind, as the other dramatis personae all have a prejudiced view of Hercules". Fitch, ib. 35, sieht in der *secura quies* aus dem ersten Chorlied das erstrebenswerte Ziel, das den Gegensatz zu der *uirtus animosa* des Hercules bildet; vgl. ib. 39 f.

Die besprochenen Szenen und Zusammenhänge dürfen freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch der *Hercules furens* manches enthält, was mit einem Bühnendrama nur schwer vereinbar erscheint. Hierher gehört die lange Unterwelterzählung des Theseus (662–827), die trotz aller inhaltlichen Verbindungen zu der umgebenden Handlung[51] ein undramatisches Element bleibt, das sich allenfalls aus einer zeitgenössischen Vorliebe für derartige Einlagen erklären läßt. Auch muß die Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt in ihrer widersprüchlichen Gestaltung Anstoß erregen[52]: Er hat das Totenreich noch vor Beginn des Prologes (vgl. 54–63) im fernen Taenarum (813) verlassen, doch sein Auftrittsgebet zu Beginn des dritten Aktes (592–615) zeigt ihn genau in jener Situation. Diese und ähnliche Einwände treten aber hinter die Überlegungen zurück, die für eine Interpretation des *Hercules furens* als vollgültiges Drama sprechen; nicht ob es sich um Bühnendichtung handelt, sondern vielmehr, welcher Eigenart diese Bühnendichtung ist, sollte als Frage im Vordergrund stehen.

Würzburg Alexander Eisgrub

[51] Eine solche Verbindung sieht z.B. Dingel, Dichtung 127, in dem Synchronismus zwischen der Tötung des Lycus hinter der Szene und der Schilderung von Strafen, die Tyrannen in der Unterwelt zu erleiden haben (739–745): Die Erzählung des Theseus trage so dazu bei, Hercules als Tyrannenmörder zu stilisieren (vgl. ib. 130–134).

[52] Hierzu insbesondere Wolf Hartmut Friedrich, Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Borna/Leipzig 1933 (Diss. Freiburg i.Br. 1931) 48–51. 55–61.