

DATIERUNG DER TRAGÖDIEN DES SENECA*)

Die Versuche, die Abfassungszeit der Tragödien des Seneca zu bestimmen, sind zahlreich. Zusammenfassend hat zuerst Peiper¹⁾ darüber gehandelt. Nach ihm ist die Tragödie *Medea* sofort nach dem Exil in den Jahren 48/49 geschrieben, etwas später die *Troerinnen*, *Oedipus vor Agrippinas Tod*, *Hercules furens* 58, *Phaedra* 59, *Thyest* nach dem Rücktritt. *Agamemnon*, *Hercules Oetaeus* und *Octavia* hielt Peiper für unecht. Seine Aufstellungen wurden, etwas modifiziert, von Jonas²⁾ übernommen. Er setzt *Medea* und *Troades* in die Zeit nach dem Exil, *Oedipus* nach dem Partherkrieg von 58, *Phaedra* nach *Britannicus'* Tod, *Hercules furens* nach 57, *Thyest* nach *Senecas* Rücktritt. Boissier³⁾ hat, allerdings ohne sich die Mühe zu nehmen, seine These näher zu begründen, angenommen, dass die Dramen in der Hauptsache nach dem Rücktritt geschrieben seien, Heikel⁴⁾ hat sie unter Berufung auf Tacitus ann. XIV 16 und XIV 52 in die Zeit von 59—62 gesetzt; er betont dabei, dass er es nicht für ausgeschlossen halte, dass einige schon früher abgefasst seien.

*) Anm. des Herausgebers: Mein Schüler Otto Herzog hatte es unternommen, *Senecas* Stellung zwischen Republik und Monarchie zu untersuchen. Er wurde zuerst auf die unter diesem Gesichtspunkt besonders interessanten Tragödien geführt und erkannte die Notwendigkeit, vor allem andern die Datierungsfrage noch einmal zu prüfen. Die vorliegende Abhandlung war das einzige, was er so gut wie fertig hinterliess, als er am 23. Dezember 1926 starb. Die wissenschaftliche Bedeutung dieser Untersuchung schien mir ihre Herausgabe zu rechtfertigen.

Tübingen.

Joseph Vogt.

1) *Praefationis in Senecae tragoedias nuper editas supplementum.* Progr. Breslau 1870.

2) *De ordine librorum L. Annaei Senecae philosophi.* Berlin 1870.

3) G. Boissier, *L'opposition sous les Césars.* 8. Aufl. S. 84 ff.

4) *Acta Soc. Scient. Fennicae* 16, 1888, 17 f.

Neuerdings haben sich Birt¹⁾ und besonders Münscher²⁾ näher mit der Datierung befasst. Sie sind darin einig, dass Seneca in der Verbannung keine und nach 54 mehr Tragödien abgefasst habe als vorher³⁾. Birt setzt Thyest, Phaedra und Phoenissae vor, die anderen Stücke nach diesem Zeitpunkt an. Münscher hat etwas anders abgeteilt; nach seinen Darlegungen gilt etwa folgende Chronologie: Thyest 52, Hercules furens und Troades 53—54, Phaedra und Medea 54—55, Agamemnon etwa Anfang 56, Oedipus 57, Hercules Oetaeus und Phoenissae 64—65⁴⁾. Mit den Auffassungen von Birt und Münscher werden wir uns besonders zu befassen haben, da die Datierungsversuche der Früheren teils überhaupt nicht, teils sehr mangelhaft begründet sind.

Ehe ich auf die einzelnen Tragödien eingehe, muss ich mich kurz mit der Grundthese Birts, die von Münscher übernommen ist, auseinandersetzen. Ihr Datierungsversuch beruht auf der Annahme, dass Seneca vor 49 keine Tragödien geschrieben haben könne und dass er von 54—66 mehr geschrieben haben müsse als vorher. Letzteres wird aus Tacitus ann. XIV 52 erschlossen. Es handelt sich an dieser Stelle darum, dass eine Hofclique, die den überragenden Einfluss des Ministers Seneca brechen will, nach Burrus Tod (62) beim Kaiser Beschuldigungen gegen Seneca vorbringt, darunter auch die, dass er häufiger dichte, seitdem Nero selbst die Lust zu dichten angekommen sei⁵⁾. Münscher meint nun, das Wort *carmina*, das hier gebraucht ist, heisse schlechtweg ‚Tragödien‘ und zieht zum Vergleich Tac. ann. XI 13 und XII 28 heran⁶⁾. Wenn es nun heisst, dass Seneca

¹⁾ N. Jahrb. f. d. klass. Alt. 27 (1911), S. 352 ff.

²⁾ Philologus, Suppl. XVI 1 (1922), S. 84 ff.

³⁾ Diese These scheint Anklang gefunden zu haben (vgl. etwa Kunst, Phaedra, Wien 1924).

⁴⁾ Münscher hat in diesem Buch die Octavia für echt erklärt (S. 126 ff.), diese Auffassung jedoch wieder zurückgenommen (Bursians Jahresberichte 192, 1922, 200 ff.); gewiss mit Recht.

⁵⁾ *Carmina crebrius factitare, postquam Neroni amor eorum venisset*. Die Stelle darf nicht anders übersetzt werden, als ich es oben getan habe; das ergibt sich aus dem Zusammenhang.

⁶⁾ Birt (a. a. O. S. 352) hat die Schwierigkeit umgangen. Er sagt nämlich, Seneca habe nur Tragödien gedichtet, keine Epigramme und sonstige kleinere Sachen. Wenn das richtig wäre, müssten wir allerdings unter *carmina* Tragödien verstehen.

mehr gedichtet habe, nachdem auch Nero Lust dazu bekommen, muss der Zeitpunkt für Nero fixiert werden; daraus ergibt sich dann auch, seit wann Seneca häufiger gedichtet hat. Birt und Münscher meinen, das sei im Jahr 54 gewesen und berufen sich dabei auf Tac. ann. XIII 3 und Sueton Nero 10. Also müsse Seneca nach 54 mehr gedichtet haben als vorher.

Obwohl an dieser Beweisführung schon Rossberg¹⁾ gezweifelt hat, halte ich es für nötig, ihre völlige Unhaltbarkeit aufzuzeigen. Zunächst ist festzustellen, dass es sich Tac. ann. XIV 52 um eine Behauptung von Intriganten handelt, die Seneca stürzen wollen und die es vermutlich mit der Wahrheit nicht allzu genau nehmen. Es ist auf jeden Fall sehr kühn, die Aussagen so zweifelhafter Gewährsmänner zu weitreichenden Kombinationen zu benutzen, insbesondere da wir unter den Beschuldigungen handgreifliche Unwahrheiten finden. Gleich darauf wird nämlich behauptet, Seneca habe Neros öffentliches Auftreten vor aller Augen lächerlich gemacht. Es wird wohl niemand glauben, dass der Minister sich auf solche Weise gefährdet habe. Aber nehmen wir einmal an, die Aussagen der Höflinge seien richtig, so ist die Behauptung Münschers, unter *carmina* seien Tragödien zu verstehen, doch noch unbeweisbar. Die Berufung auf Tac. ann. XI 13 ist hinfällig, da an dieser Stelle aus dem Zusammenhang hervorgeht, dass Dramen gemeint sind. Ann. XII 28 spielt Tacitus gewiss auf die berühmten Tragödien des Pomponius an; aber wir haben trotzdem kein Recht, *carmina* schlechthin mit Tragödien zu übersetzen. Das Wort bedeutet auch hier ‚Dichtungen‘, wie immer bei Tacitus. Wenn die Leser verstanden, was gemeint war, so kam das eben daher, dass die Tragödien des Pomponius in Tacitus' Zeit noch bekannt und berühmt waren. Anders liegt der Fall bei Tacitus ann. XIV 52. Hier lässt sich der Beweis nicht führen, dass nur Tragödien gemeint sind; denn Seneca hat ja auch noch anderes gedichtet. Wie ein Leser hätte darauf kommen sollen, nur an die Tragödien zu denken, ist mir unerfindlich. Ja es lässt sich sogar aus dem Ausdruck selbst noch entnehmen, dass Tacitus *carmina* ganz allgemein gebraucht hat.

¹⁾ Philol. Wochenschr. 1923 (43), 439. Vgl. auch O. Weinreich, Senecas Apocolocyntosis S. 65 f. und H. Dessau, Geschichte der röm. Kaiserzeit II, S. 247, 6.

Würde das Wort ‚Tragödien‘ bedeuten, so müsste man den Schluss ziehen, dass auch Nero Tragödien gedichtet habe, da das *eorum* des Nebensatzes sich auf *carmina* des Vorderatzes bezieht. Davon aber, dass Nero Tragödien verfasst habe, wissen wir nichts¹⁾. Es geht also auch daraus hervor, dass *carmina facitare* nichts anderes heissen kann als ‚dichten‘. Freilich gebe ich gerne zu, dass die Tragödien die dichterische Hauptleistung Senecas darstellen, dass also vorzugsweise an diese gedacht werden muss.

Damit sind wir noch weit entfernt, den Schlüssen zuzustimmen, die Birt aus der Stelle gezogen hat. Er traut den Gegnern Senecas zu viel philologische Genauigkeit und zu wenig politische Klugheit zu. Hätte er recht, so müsste man sich den Vorgang so vorstellen: die Höflinge suchen eine Beschuldigung gegen Seneca; sie sehen sich also nach der Entstehungszeit seiner Tragödien um, stellen fest, wann Nero zu dichten begann, welche Tragödien Seneca vor und nach diesem Zeitpunkt gedichtet hat. Glücklicherweise ergibt es sich, dass die meisten Stücke Senecas nachher gedichtet sind, so dass sie die Möglichkeit haben, die erwähnte Beschuldigung auszusprechen. Nehmen wir einmal diese Unmöglichkeit an, nehmen wir an, die Höflinge hätten sich nach einer förmlichen Chronologie der Tragödien umgetan, mochten diese auch zehn Jahre vorher verfasst sein, so folgt daraus noch immer nicht, dass nach 54 mehr Tragödien geschrieben sind. Tacitus sagt ja nicht, Seneca dichte mehr, sondern ‚häufiger‘ (*crebrius*). Setzen wir einmal den Fall, er hätte zu Beginn des Exils zu dichten begonnen (s. unten), so konnte er nach 54 weniger, aber doch häufiger gedichtet haben.

Alle diese Erwägungen erübrigen sich, da sich nachweisen lässt, dass Birt den Zeitpunkt, den Tacitus mit der Angabe: *postquam Neroni amor eorum venisset* im Auge hat, nicht richtig ansetzt. Sueton (Nero 10) sagt wohl, Nero habe zu Beginn seiner Regierung einige Gedichte rezitiert; das mag ja 54 gewesen sein. Aber aus Tac. ann. XIII 3 geht hervor, dass er schon viel früher sich in der Dichtkunst versucht hat (*puerilibus annis*). Dagegen erzählt Tacitus zu Beginn von

¹⁾ Die Vermutung Birts a. a. O. S. 357, dass Nero, wenn er etwa den ‚geblendeten Oedipus‘ oder den ‚rasenden Hercules‘ spielte, eigene Verse vorgetragen habe, ist unbeweisbar, abgesehen davon, dass diese Monodien noch lange nicht Tragödien genannt werden dürften.

Neros Regierung darüber nichts, wahrscheinlich einfach deshalb, weil, was Nero damals in dieser Richtung tat, gar nichts Neues war. Müssen wir also annehmen, dass Tacitus den Zeitpunkt, den die Höflinge ins Auge fassen, schon vor Neros Regierung angesetzt hätte? Doch nicht. Er erzählt Ann. XIV 16 zum Jahr 59 als etwas Neues, dass damals der Kaiser nicht nur Lust zum Schauspiel bekommen habe, sondern *carminum quoque studium adfectavit*. Während Nero also bis dahin gedichtet hatte, wie damals viele Leute dichteten, eben ganz gelegentlich, betrieb er es jetzt erst mit Feuereifer. Man sollte nicht bezweifeln, dass die Anspielung im 52. Kapitel sich auf die Bemerkung im 16. Kapitel desselben Buchs bezieht. Der Ausdruck *amor* ist ja deutlich genug; er entspricht genau dem Ausdruck *studium*. Im Jahre 59 hatte also Nero erst recht begonnen, auch den Ruhm des Poeten zu suchen und grössere dichterische Pläne in Angriff zu nehmen. Die Höflinge betonen also, dass Seneca seit jener Zeit häufiger gedichtet habe. Erst so erhält die Beschuldigung einen treffenden Sinn. Es muss sich doch um etwas Aktuelles handeln; der leidenschaftliche und eifersüchtige Nero soll gegen seinen Lehrer, der ihn, wie sonst in allen Dingen, so auch hier zu übertrumpfen sucht, aufgebracht werden¹⁾. Zu solchen Zwecken gräbt man nicht Dinge aus, die fünf oder zehn Jahre zurückliegen. Wenn wir also Senecas Gegnern glauben wollen — und ganz aus der Luft gegriffen kann ihre Behauptung wohl auch nicht sein —, hat Seneca in der Zeit von 59—62 einiges gedichtet, während er es in der Zeit unmittelbar vorher offenbar weniger getan hat, was ja auch ganz natürlich ist. Man mag es also immerhin für wahrscheinlich halten, dass in dieser Zeit 59—62 einige Tragödien geschrieben sind. Mehr ergibt sich aus dieser Stelle nicht.

Birt hat nun, wie schon erwähnt, auch die Unmöglichkeit der Abfassung von Tragödien in der Verbannungszeit zu beweisen gesucht. Einen seiner wichtigsten Gründe hiefür entnimmt er²⁾ einer Stelle von *de brev. vitae* (16, 5), wo Seneca vom *furor poetarum* spricht: *quibus visus est Iuppiter voluptate concubitus delinitus duplicasse noctem*. Daraus schliesst er, dass die Tragödien, in denen die *ὀδὴ μακρά* vorkommt, nämlich Herc.

¹⁾ Man denke an sein Verhalten gegen Lucan!

²⁾ a. a. O. S. 355.

fur., Herc. Oet. und Ag.¹⁾ nach der Schrift de brev. vitae, d. h. nach 48/49 abgefasst sein müssen. Das erscheint zunächst durchaus einleuchtend. Münscher²⁾ geht noch weiter. Er will diesen Schluss für alle Tragödien ziehen. ‚Er (Seneca) ahnte noch nicht, dass er wenige Jahre später selbst zur Verbreitung solcher *errores* beitragen werde; die *ὁὲξ μακρόα* selbst fehlt bei ihm nicht.‘ Dass diese allgemeine Folgerung unbegründet ist, dass die Stelle aus de brev. vitae höchstens für die drei genannten Tragödien etwas beweisen könnte, ist klar. Es ist ganz gewiss nicht das naturwissenschaftliche, sondern das sittliche Gewissen Senecas, das sich da entrüstet. Wenn also im Thyest wegen der Frevel des Atreus die Sonne vom Himmel verschwindet, so ist das naturwissenschaftlich ein Beispiel der *humani errores*; aber Seneca kann den Thyest deshalb doch vor de brev. vitae geschrieben haben, was wohl auch niemand bezweifeln wird. Aber ist dafür die Behauptung Birts richtig? Seltsam bleibt das Ganze auf jeden Fall. War denn Senecas Gewissen in den paar Jahren, die zwischen de brev. vitae und dem Herc. fur. liegen³⁾, plötzlich so stumpf geworden, dass er ein Motiv, das er doch vor nicht langer Zeit als unsittlich getadelt hatte, jetzt zu Tode hetzte, obwohl er keine Schwierigkeit gehabt hätte, es wegzulassen? Noch komplizierter wird die Frage, wenn wir einige andere Stellen betrachten. Seneca sagt in der Schrift de vita beata 26, 6: *sic vestras hallucinationes fero, quemadmodum Iuppiter optimus maximus ineptias poetarum, quorum alius illi alas imposuit, alius cornua, alius adulterum illum induxit, et abnoctantem, alius saevum in deos, alius iniquom in homines, alius raptorum ingenuorum corruptorem et cognatorum quidem, alius parricidam et regni alieni paternique expugnatorem: quibus nihil aliud actum est, quam ut pudor hominibus peccandi demeretur, si tales deos credidissent.* Diese Stelle ist so gut wie sicher im Jahre 58 geschrieben. Nun hat aber Seneca in dem vor 54 geschriebenen Herc. fur. wahrhaftig von dem *adulter*-Motiv für Juppiter genügend Gebrauch gemacht; man lese nur den Prolog der Juno, in dem einer der ersten Sätze lautet:

¹⁾ Die Stellen sind Herc. fur. 24, 1159; Herc. Oet. 147, 1697, 1865; Ag. 824. — Zitiert wird nach der Ausgabe von Peiper und Richter, Leipzig 1902²⁾.

²⁾ a. a. O. S. 84.

³⁾ Herc. fur. ist vor 54 geschrieben; s. u. S. 88 ff.

paelices caelum tenent. An einer Stelle, die Augustin de civ. d. VI 10 aus de superstitione zitiert, heisst es: *sedent quaedam in Capitolio, quae se a Jove amari putant nec Junonis quidem, si credere poetis velis, iracundissimae respectu terrentur.* Dieser Spott Senecas reimt sich mit der Art, wie Juno im Herc. fur. eingeführt ist, absolut nicht zusammen. Die Schrift de superstitione ist aber nach Münscher in Senecas letzten Jahren, also jedenfalls nach Herc. fur. geschrieben. In einem der letzten Werke, den *moralis philosophiae libri*, findet sich eine Stelle, die hierher gehört¹⁾: *quid ergo est inquit quare apud poetas salacissimus Juppiter desierit liberos tollere? Utrum sexagenarius factus est et illi lex Papia fibulam imposuit? an impetravit ius trium liberorum?* Und diese Stelle ist vielleicht gleichzeitig mit dem Herc. Oet., jedenfalls nicht lange nachher, geschrieben!

Diese Widersprüche sind wirklich schreiender als der zwischen den drei oben genannten Stücken und de brev. vitae 16, 5, wo sich der Dichter doch ohne Zweifel hauptsächlich über das unsittliche Motiv entrüstet, das man Juppiter angedichtet hat. Denn dieses unsittliche Motiv findet sich ja in den genannten Tragödien gar nicht, sondern ganz deutlich ein anderes. Der Dichter hat im Hercules fur. den Sagenhelden als gewaltigen Kämpfer für Recht und Gesetz dargestellt, zumal er ein Sohn des Zeus ist; ein Zug, der bei Seneca viel stärker betont wird als bei Euripides²⁾. Auch im Hercules Oet. findet sich dieses Motiv, und wird, wie alles, was dort übernommen ist, noch gesteigert. Nur als Zeichen der göttlichen Abkunft des Helden gilt es, dass er nicht in einer Nacht gezeugt worden ist. Recht deutlich ist diese Begründung Agamemnon 824 ff.:

*sensit ortus, sensit occasus
Herculem nasci; violentus ille
nocte non una poterat creari.*

Dasselbe gilt für die sonstige Verwendung des Motivs. Wenn es aber im Hercules Oet. 147 heisst: *falsa est de geminis fabula noctibus*, so sagt der Chor das deshalb, weil ihm Hercules zu schrecklich, rauh und unverwundbar für einen Zeussohn vorkommt; er meint, Hercules müsse eher ein Titanen-

¹⁾ Zitiert bei Lact. div. inst. I 16, 10.

²⁾ Über den Hercules furens vgl. Edert, Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta. Diss. Kiel 1909. S. 14 ff.

sohn sein. Also gewiss nicht *voluptate concubitus delinitus* hat Juppiter die Liebesnacht verdoppelt. Man könnte sagen, dass Seneca die Überlieferung in moralisierendem Sinn umgebogen hat. Er hatte also in diesem Fall wohl ein Recht, sich über die Unsittlichkeit der traditionellen Version zu ereifern. Dagegen bleibt zwischen den angeführten Worten aus *de vita beata*, *de superstitione*, *mor. philos. libri* und den Tragödien *Hercules fur.* und *Hercules Oet.* zunächst der Widerspruch bestehen. Indes dürfen wir daraus nicht schliessen, dass diese Tragödien nicht von Seneca wären. Ja wir dürfen diese Unstimmigkeit nicht einmal als chronologisches Kriterium verwenden. Die Widersprüche fordern vielmehr eine Erklärung.

Solcher Unstimmigkeiten gibt es noch mehr. Sehr oft — für unser Gefühl zu oft — finden sich bei Seneca Ausmalungen schauerlicher Situationen und Orte, wie der Unterwelt. Da erscheinen regelmässig die für den Hades typischen Büsser und natürlich auch der Höllenhund. Dass Seneca das alles für Wirklichkeit gehalten habe, ist von vornherein recht unwahrscheinlich. Er hat aber ausdrücklich gesagt, was er darüber dachte¹⁾: *non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco persequar et dicam vanos esse inferorum metus, nec Ixionem rota volvi nec saxum umeris Sisyphi trudi in adversum nec ullius viscera et renasci posse cotidie et carpi: nemo tam puer est, ut Cerberum timeat et tenebras et larvalem habitum nudis ossibus cohaerentium.* Wenn wir uns auch hüten müssen zu glauben, dass das Volk diese Vorstellungen ganz allgemein als unglaubwürdig und lächerlich über Bord geworfen habe²⁾, dürfen wir doch annehmen, dass es der gebildeten Gesellschaft Roms nicht einfallen konnte, in den Gestalten der altgriechischen Hadeswelt Realitäten zu sehen. Wenn die Dichter solche Dinge übernahmen, übernahmen sie sie als Bestandteile der Sage, und das Publikum hielt sich so wenig darüber auf wie wir über Mephisto und seine Teufel. Das seltsamste Beispiel von Freiheit, das sich ein Dichter nehmen konnte, bietet Seneca selbst in den Troerinnen. Dort wird das Weiterleben nach dem Tod durch die Handlung gefordert: der längst gefallene Achill verlangt für sich Polyxena,

¹⁾ ep. 24, 18; vgl. ad Marciam 19, 4; ep. 82, 16. Cicero Tusc. I 48; Juvenal II 149 ff.

²⁾ Friedländer, Sittengeschichte Roms III⁹, S. 312 ff.

die ihm einst versprochen worden war; dass er in der Unterwelt wirklich existiert und sein Opfer entgegennimmt, zeigen die Verse 1162 ff. Aber in derselben Tragödie findet sich das Chorlied 371 ff., in dem der Gedanke an ein Weiterleben nach dem Tod brüsk abgelehnt wird (397 ff.):

*post mortem nihil est ipsaque mors nihil,
velocis spatii meta novissima;
spem ponant avidi, solliciti metum:
tempus nos avidum devorat et chaos.*

Auch vielen anderen Angaben der Sage muss Seneca und die gebildete Gesellschaft seiner Zeit kritisch gegenübergestanden haben. Wer nicht an den Hades glaubt, kann ja wohl auch nicht an die Hadesfahrt des Hercules glauben. Von Cato rühmt Seneca¹⁾, er habe nicht in Zeiten gelebt, wo man es glaublich gefunden, dass der Himmel auf den Schultern eines Mannes ruhen könne. Das ist *antiqua credulitas*; solche Dinge sind für ihn als Anhänger der stoischen Naturphilosophie keine Probleme mehr. Birt hat schon bemerkt²⁾, dass Seneca in seinen prosaischen Schriften fast nie Sagengestalten als Beispiele anführt; er meint, Seneca habe sie sich für die Tragödien aufgespart. Viel eher ist dieses Verfahren doch damit zu erklären, dass Seneca als aufgeklärter Mann an die traditionellen Mythen nicht mehr glaubt. Wo er als Gelehrter und Philosoph redet, vermeidet er daher Beispiele aus der Mythologie. Gelegentlich übt er sogar offen Kritik am Mythos. Aber die Tragödie konnte nun einmal den Mythos nicht entbehren. Hier konnte der Dichter die herkömmlichen Motive übernehmen, ohne seiner aufgeklärten Anschauung im tieferen Sinn zu widersprechen. So verstanden, können die ‚Widersprüche‘ für chronologische Folgerungen nicht mehr verwendet werden.

Die beiden Grundpfeiler der These Birt-Münscher halten also der Kritik nicht Stand. Es gibt freilich auch noch andere ‚Gründe‘, die man dafür anführt, dass Seneca auf Korsika keine Tragödien habe dichten können. Schon Birt³⁾ hat die Behauptung aufgestellt, Seneca habe auf Korsika keine Tragödien geschrieben, da ihm hierfür das Publikum gefehlt habe. Dasselbe behauptet C. Brakman

¹⁾ De const. sapient. II 2.

²⁾ a. a. O. S. 337.

³⁾ a. a. O. S. 352 f.

in einem Aufsatz in der *Mnemosyne*¹⁾, er sagt, Seneca habe in der Verbannung nicht gedichtet, *cum neminem haberet, cui recitaret temporaque parum laeta essent.* Ähnlich hat sich Kunst²⁾ ausgedrückt. Warum die Zeiten für das Tragödiendichten gerade besonders ‚fröhlich‘ sein müssen, ist nicht recht einzusehen. Auch wird niemand glauben, dass Seneca die *Consolatio ad Helviam* für korsische Räuber geschrieben habe. Man sieht wirklich nicht ein, warum er, wenn ihn auf Korsika das Verlangen ankam, Dramen zu dichten, diese nicht nach Rom geschickt haben sollte, wie er es mit seinen Prosaschriften machte und wie es auch andere Verbannte gemacht haben, etwa Cassius Severus³⁾. Warum sollten die Tragödien des Verbannten, für die man sich gewiss in Rom in den Oppositionskreisen interessiert hat, nicht im Hause seines Bruders oder Freundes rezitiert werden? Wer unbefangen an die Frage herantritt, wird es eher für wahrscheinlich halten, dass Seneca das Tragödiendichten auf Korsika begonnen hat, wo er ja Zeit genug hatte, als dass er es im Getriebe der Hofintriguen und als leitender Minister tat. Das Jahr 49 ist also nicht als sicherer *terminus post quem* zu gebrauchen. Theoretisch ist es durchaus möglich, dass Seneca in seiner Jugend Tragödien geschrieben hat, wie Leo angenommen hat⁴⁾.

Es gibt nur eine Stelle eines antiken Schriftstellers, die mit voller Sicherheit etwas für die Datierung mindestens einer Tragödie ergibt; das ist die Bemerkung Quintilians in *inst. orat.* VIII 3, 31⁵⁾: *memini iuuenis admodum inter Pomponium ac Senecam etiam praefationibus esse tractatum, an ‚gradus eliminat‘ in tragoedia dici oportuisset.* Dass unter *praefationes* einführende Ansprachen an das Publikum vor Verlesung der Tragödien zu verstehen sind, ist klar. Nun ist Quintilian um 35 geboren; somit kommt der Anfang der 50er Jahre in Betracht; und da Pomponius 50—51 Statthalter in Germanien war, so wird man etwa an die Zeit von

¹⁾ 42 (1914), 392 ff.; ich kenne den Aufsatz nur aus der Rezension Münschers (*Bursians Jahresber.* 192 (1922), 194 f.). Münscher stimmt Brakman zu.

²⁾ a. a. O. S. 12.

³⁾ *Tac. ann.* IV 21.

⁴⁾ Ausgabe der Tragödien S. 133.

⁵⁾ Dazu Cichorius, *Röm. Studien* S. 426 ff.

52—55 denken, eher an die von 52. In diese Zeit muss also mindestens eine Tragödie fallen.

Nicht ganz unwichtig für die Datierung der Tragödien sind die Versuche, Abhängigkeiten gleichzeitiger Schriftsteller von Seneca nachzuweisen. Zwar was Schenkl¹⁾ für die Abhängigkeit des Calpurnius von Senecas Dramen vorgebracht hat, scheint mir nicht überzeugend. Höchstens in Ecl. I und V kann einiges aus dem Hercules für. übernommen sein, was uns aber nicht weiterführt, da ja dieser sicher vor 54 fällt. Grossen Erfolg hat eine Untersuchung von C. Hosius²⁾ gehabt, der die Zusammenhänge zwischen Seneca und Lucan behandelt hat. Erwiesen scheint mir eine Benutzung des Oedipus durch Lucan I 608 ff., wo die Abhängigkeit von Seneca Oed. 303 ff. kaum zu leugnen sein wird; auch eine Benutzung des Agamemnon in Buch V und des Hercules Oetaeus ist sehr wahrscheinlich gemacht.

Schliesslich mag noch eine Frage, die für die Datierung nicht bedeutungslos ist, aufgeworfen werden: Warum hat Seneca seine Tragödien gedichtet? Diese Frage hat Birt gestellt³⁾ und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass sie dasselbe bezwecken sollen wie seine philosophischen Schriften, die Menschen durch die Darstellung der Leidenschaft, der *ira*, abzuschrecken und zu bessern. Die Tragödien wären also stoische *προσρηπτικοί* in Versen. Und ganz besonders für einen soll er sie gedichtet haben, für seinen Zögling Nero, dessen Naturell er früh durchschaut und auf diese Weise zu bessern gesucht habe. Nun klingt es aber wenig glaubhaft, dass die Zeitgenossen Senecas Tragödien auch mit dem Gefühl gehört oder gelesen hätten, dass ihnen hier eine Sittenpredigt gehalten werde. Es gehört schon viel Scharfsinn dazu, um in Tragödien wie dem Thyest, dem Hercules furens oder dem Oedipus den Kampf des ‚stoischen Sittenpredigers‘ gegen die *ira* zu erkennen. Seneca war gewiss nicht so leichtfertig zu glauben, mit solchen Schauerstücken seine Zeitgenossen bessern zu können. Ebenso unmöglich erscheint mir die Annahme, dass er wirklich geglaubt habe, damit seinen Zögling moralisch zu beeinflussen. Gewiss finden sich in den Tragödien manche sehr aktuelle Hinweise;

¹⁾ In der Ausgabe des Calpurnius.

²⁾ N. J. f. Philol. u. Pädag. 145, S. 337 ff.

³⁾ a. a. O. S. 336 ff.

davon wird noch ausführlich zu reden sein. Dass ihre ganze Tendenz ‚erzieherisch‘ gewesen sei, ist damit noch lange nicht gesagt. Die Frage, warum Seneca Dramen schrieb, ist wohl nicht richtig gestellt. Warum schrieb Pomponius welche? Gewiss deshalb, weil er das Gefühl hatte, es zu können. Das dürfte auch für Seneca einer der wesentlichsten Gründe gewesen sein. Er war ja nicht nur Stoiker, er war Literat, und zwar ohne Zweifel ein etwas eitler Literat. Warum sollte er sich nicht auch in Gedichten versuchen? Freilich werden wir sehen, dass er als Politiker so manchemal noch besondere Absichten bei dieser oder jener Tragödie verfolgt hat, wie es auch bei mehreren seiner philosophischen Schriften der Fall gewesen ist. Der Literat und der Politiker Seneca haben also wohl weitaus den grössten Anteil an den Tragödien, einen viel geringeren, wenn überhaupt einen, der Stoiker.

Von grosser Wichtigkeit für die Abfassung der Tragödien ist natürlich auch die relative Chronologie, das zeitliche Verhältnis der Tragödien untereinander. Sprachlich-stilistische Zusammenhänge können hier freilich nicht von grosser Bedeutung sein, da das Prioritätsverhältnis fast immer fraglich ist. Nun hat aber Münscher¹⁾ den interessanten Versuch gemacht, die relative Chronologie der Tragödien aus den Versmassen zu erschliessen. Es kommt hier vor allem der Bau der Chorlieder in Betracht. Er unterscheidet drei Gruppen: 1. Thyest, Hercules furens, Troades, 2. Phaedra, Medea, Agamemnon, Oedipus, 3. Hercules Oetaeus. In der ersten Gruppe finden sich ausser monometrischen Anapästsen horazische Verse (Asklepiadeen, Glykoneen, sapphische Elfsilbler) stichisch gebraucht. Nur im Hercules fur. findet sich der Ansatz zum Polyschematismus. Dagegen haben die Troades freiere Verwendung des Adonius, der nicht nur am Schluss gesetzt wird, sondern auch mitten in die Reihe der sapphischen Elfsilbler hinein. Es kommt sogar in einem Chorlied von kleinen Asklepiadeen sehr wirkungsvoll als Schlussvers ein halber kleiner Asklepiadeus vor (v. 408). Die Anapäste erscheinen nicht nur in Chorliedern, sondern auch in der Monodie. In der Phaedra folgen dann polyschematische Chorlieder; das eine (v. 736 ff.) besteht aus sapphischen Elfsilblern (mit eingestreuten Adonien) und kleinen Asklepiadeen, die

¹⁾ a. a. O. S. 86 ff.

aber durch daktylische Tetrameter unterbrochen werden, das andere (v. 1123 ff.) aus Anapästen und sapphischen Elfsilblern; dazwischen steht aber eine Strophe, die der 3. asklepiadeischen ähnlich ist. Freilich ist sie etwas abgeändert; bei Horaz besteht der 2. Teil der Strophe aus Pherekrateus und Glykoneus; Seneca hat den Pherekrateus durch einen Vers ersetzt, den Servius¹⁾ als Aristophanius bezeichnet, und hat ihn an den Schluss gesetzt. Noch viel weiter geht Seneca in der Medea. Nur eines der Chorlieder (v. 301 ff.) besteht aus Anapästen; eines (v. 579 ff.) aus sapphischen Strophen (7 gewöhnlichen, 7 erweiterten); ein anderes (v. 849 ff.) aus katalektischen jambischen Dimetern, zwischen die katalektische Hemiamben eingestreut sind, die Sinneseinschnitte markieren sollen. Im ersten Chorlied (v. 56 ff.) folgen auf kleine Asklepiadeen Glykoneen, dann kommen wieder Asklepiadeen, zuletzt 6 Hexameter. Die Monodie der Medea v. 771 ff. hat jambische Epoden und Anapäste. Im Agamemnon und Oedipus finden sich dann jene aus verschiedenen Versen und Versteilen zusammengesetzten Chorlieder, deren Abhängigkeit von der Derivations- theorie sicher ist. Freilich zeigt der Agamemnon im ganzen wieder einfachere Gebilde, aber zwei der Chorlieder (v. 589 ff. und 808 ff.) bringen die neuen Formen, und noch viel weiter geht der Oedipus. Diese Gebilde fehlen dann freilich wieder im Hercules Oetaeus, der in seinen Massen den früheren Stücken entschieden näher steht; dafür aber geht er in der freien Verwendung der lyrischen Formen ausserhalb des Chorlieds über alle sonstigen Stücke Senecas fraglos weit hinaus²⁾.

Münscher hat nach diesen Beobachtungen datiert und, wie aus der früher angeführten Zusammenstellung hervorgeht, Thyest, Hercules fur. und Troades für die frühesten, Hercules Oet. für das späteste vollendete Stück erklärt; dazwischen liegen die vier übrigen Tragödien. Ja, er hat sogar innerhalb dieser Gruppen, soweit es Gruppen sind, die einzelnen Stücke nach ihrer metrischen Einfachheit oder Fortbildung zeitlich festzulegen gesucht. Er wird gewiss nicht beanspruchen, dass auf Grund dieser Ausführungen in der relativen Chronologie endgültige Sicherheit erreicht sei. Betrachten wir Münschers Aufstellung unter dem rein formalen Gesichtspunkt

¹⁾ Gramm. Lat. ed. Keil IV, S. 463.

²⁾ Münscher a. a. O. S. 113.

der Vermassentwicklung, so lässt es sich doch nicht leugnen, dass etwa die Entwicklung zu den Formen des Hercules Oet. sich viel leichter aus einem näheren Zusammenhang mit der ersten Gruppe erklären liesse, als aus dem Anschluss an die zweite Gruppe, mit der das Stück doch gar nichts gemeinsam hat. Gerade wer auf vermeintlich organische Entwicklung Wert legt, müsste sich doch die Abfolge etwa so erklären, dass Seneca alle Möglichkeiten der einfacheren Versbildung erschöpfte, ehe er zu kühneren Gebilden vorschritt, dass also Hercules Oet. etwa auf Troades folgte, die ja auch schon anapästische Monodieen haben, was bei Thyest und Hercules fur. nicht der Fall ist. Aus Gründen, die leicht ersichtlich sind, ist also Münscher hier von seinem eigenen Prinzip abgewichen. Nehmen wir noch einen anderen formalen Gesichtspunkt hinzu. Agamemnon und Hercules Oet. sind die einzigen Stücke, die zwei Chöre haben. Einen neuen Chor einzuführen, ist aber gewiss eine formal wichtige Neuerung. Oedipus hat keine zwei Chöre, ist aber doch wegen der weiter entwickelten Chorlieder von Münscher nach dem Agamemnon angesetzt worden. Was aber sollte uns ernstlich hindern, das formale Element der Neueinführung des zweiten Chores höher anzuschlagen als die Entwicklung der Metrik, und den Agamemnon nach dem Oedipus zu setzen, insbesondere da sich im Agamemnon auch noch metrische Lizenzen finden, die sonst nirgends vorkommen¹⁾? Es muss eben grundsätzlich gefragt werden, ob es richtig ist, eine Fortentwicklung der Metren vom einfacheren zum künstlichen und gekünstelten Gebilde anzunehmen. Beweisen lässt sich das jedenfalls nicht. Nach Münschers eigener Darlegung hat Seneca auf ganz äusserlichen und zufälligen Anlass hin, nämlich das Erscheinen der Metrik des Caesius Bassus, in Agamemnon und Oedipus jene beispiellos komplizierten Versmasse angewendet. Es erhebt sich die Frage, welche metrischen Formen Seneca gebraucht hätte, wenn die Metrik des Caesius Bassus früher oder wenn sie etwa gar nicht erschienen wäre. Jedenfalls dürfte dieser eine uns bekannte Fall äusserer Beeinflussung zur Vorsicht mahnen. Ähnliches könnte ja öfters vorgekommen sein. Vielleicht hat ein anderer Dichter, etwa Pomponius Secundus, sich weitere Kühnheiten im Bau der Chorlieder erlaubt, die Seneca, solange

¹⁾ Leo, in der Ausgabe S. 109 f.

sie als etwas Neues erschienen, nachahmte, aber später wieder aufgab¹⁾. Das alles ist sehr wohl möglich. Wir müssen bedenken, dass Seneca nicht immer original zu sein braucht. Wir wissen ja nicht, welche Masse von Varius und Ovid, von Scaurus, Pomponius, Scaevius Memor angewandt worden sind. Warum sollte Seneca nicht einmal so, das andere Mal anders gedichtet haben, warum sollte er sich nicht, wenn es ihm beliebte, ganz willkürlich in Formen versucht haben, die noch nicht üblich waren? Die Beweiskraft dieser formalen Gesichtspunkte scheint mir — grundsätzlich gesprochen — hinter den sachlichen Argumenten zurückzustehen, von denen noch zu reden sein wird. Immerhin ist das eine wahrscheinlich gemacht worden, dass Oedipus und Agamemnon auf Grund der Theorie des Caesius Bassus geschrieben sind, dessen Buch unter Nero herauskam und ihm gewidmet war. Damit wäre bewiesen, dass diese beiden Stücke nach 54 geschrieben sind. Aber die Ansetzung des Agamemnon im Jahr 56 und des Oedipus im Jahr 57 ist doch etwas kühn. Die Metrik des Bassus müsste ja dann schon 54 oder 55 herausgekommen sein. Wir wissen natürlich gar nichts über diese Dinge. Wir ahnen auch nicht, ob Caesius von anderer Seite angegriffen worden ist und länger gebraucht hat, bis er sich durchsetzte. Auf jeden Fall scheint es sicherer, zwischen dem Regierungsantritt Neros und den auf Grund von Caesius' Theorie verfassten Dramen einige Jahre Spielraum zu lassen. Da liegt es nahe, sich an die Tatsache zu erinnern, dass Seneca häufiger gedichtet haben soll, nachdem Nero selbst zu dichten Lust bekommen, d. h. vom Jahr 59 an.

Ausser der Entwicklung der metrischen Formen hat Münscher²⁾ im Anschluss an die Untersuchung von P. Friedländer³⁾ vor allem noch die Behandlung des Chors für die relative Chronologie der Tragödien zu verwenden gesucht. Unter den Stücken Senecas folgen Thyest und Medea in der Chorbehandlung der Technik des hellenistischen Dramas, deren

¹⁾ Dass er die daktylischen Tetrameter von Pomponius Secundus übernommen hat, scheint aus einer Bemerkung Terentians hervorzugehen (Gramm. Lat. VI, p. 389):

*in tragicis iunxere choris hunc saepe deserti
Annaeus Seneca et Pomponius ante Secundus.*

²⁾ a. a. O. S. 107 ff.

³⁾ Zeitschr. f. Gymnasialwesen LXVI (1912), S. 806 ff.

weiteste Entwicklung wir in der Plautinischen Komödie vor uns haben. Im Thyest tritt der Chor nach dem ersten Akt mit dem Lied *Argos de superis* auf (v. 122 ff.); dann erscheint Atreus und entwickelt seinen Mordplan. Das kann der Chor unmöglich mit angehört haben; sonst wäre seine Freude über die scheinbare Versöhnung der Brüder im 3. Chorlied v. 546 ff. unverständlich. Der Chor muss also nach dem ersten Lied als abgetreten gedacht sein, kommt aber nach dem 2. Akt zurück und bleibt von da an in den folgenden Szenen da. Ganz ähnlich ist das Verhalten des Chores in der Medea. Ob er während der ersten drei Akte als anwesend gedacht war, lässt sich nicht sagen; auf jeden Fall ist es möglich, wenn er sich auch nicht an dem beteiligt, was um ihn geschieht. Dagegen kann er während der Beschwörungsszene unmöglich auf der Bühne gewesen und muss nach dem 3. Chorlied v. 579 ff. abgetreten sein. Er tritt dann wieder mit v. 849 auf, bleibt auf der Bühne und nimmt den Bericht des Boten ohne die Kenntnis des Vorhergegangenen entgegen. Die Technik ist in beiden Stücken also die gleiche: der Chor gilt als abwesend, wenn seine Anwesenheit Unwahrscheinlichkeit der Situation hervorrufen würde. Friedländer hat angenommen, dass auch im Hercules fur. der Chor nicht immer als anwesend gedacht sei. Er meint, dass der Chor nach dem 2. Lied von der Bühne abgetreten sei und bezieht die Verse 827 ff. auf sein Neueinziehen. Es erscheint mir zwar nicht ganz sicher, dass sie auf den Chor zu beziehen sind, aber doch immerhin wahrscheinlich, so dass wir also auch im Hercules fur. eine ähnliche Technik wie im Thyest und in der Medea hätten. In Troades, Phaedra und Oedipus ist der Chor immer als anwesend gedacht. Dann aber finden sich im Agamemnon und Hercules Oet. gar zwei Chöre. Nun muss doch zugegeben werden, dass das Verhältnis des Chors zur Handlung das dichterische Schaffen unmittelbar berührt. Es liesse sich also vielleicht hier mit mehr Berechtigung von einer Entwicklung sprechen als bei der Verskunst. Indes bleibt zu bedenken, dass wir es mit Lesedramen zu tun haben, die dem willkürlichen Experiment freie Möglichkeiten bieten. Eine Abfolge der Tragödien lässt sich meines Erachtens auch aus diesen Beobachtungen nicht gewinnen. Vor allem muss betont werden, dass die Reihenfolge, die aus den metrischen Formen abgeleitet ist, mit der aus der Behandlung des Chors

erschlossenen nicht zusammenstimmt; Medea, Troades und Agamemnon stören die Harmonie.

Fassen wir die Ergebnisse der bisherigen Untersuchung zusammen, so muss betont werden, dass es einen festen *terminus post quem* für alle Tragödien Senecas nicht gibt. Im einzelnen steht fest, dass eine Tragödie um 52 geschrieben sein muss; dass Agamemnon und Oedipus nach 54 fallen; dass noch in der Zeit von 52—62 Tragödien geschrieben sind. Angesichts dieser geringen Anhaltspunkte für die Datierung soll versucht werden, ein Argument zur Geltung zu bringen, das öfters schon herangezogen, neuerdings aber vernachlässigt worden ist: die offenkundige Bezugnahme auf die Zeitgeschichte, die sich da und dort in den Tragödien Senecas findet. Die Hervorhebung dieses Arguments bedarf zunächst einer allgemeinen Begründung.

Das historisch-kommemorativ Element, das die bildende Kunst der Römer so stark beeinflusst hat, ist auch in der Dichtung zur Wirkung gelangt. Dass Satire und Epigramm Zeitgeschichte und persönliches Erleben betreffen können, versteht sich. Merkwürdiger ist schon, dass in einem Epos wie Lucans Gedicht über den Bürgerkrieg sich mehrfach Hinweise auf Ereignisse und Zustände finden, die in die Lebenszeit des Dichters gehören. Aber auch das Theater der Römer hat sich solchen Tendenzen zugänglich gezeigt, gelegentlich bis zur Beeinträchtigung des Kunstwerks. Ganz gewöhnlich sind Anspielungen auf gleichzeitige Ereignisse und Persönlichkeiten im Mimus und in der Atellana¹⁾. Das Volk hat im Theater überhaupt sehr viel Freiheit genossen. Gegen Anspielungen, die von Dichtern oder improvisierenden Schauspielern gemacht wurden, pflegten die Kaiser im allgemeinen duldsam zu sein. Wenn Cicero sich nach Caesars Tod die Witze der Mimen und ihre Aufnahme beim Volk von Atticus ausdrücklich berichten lässt²⁾, so zeigt das, wie sehr man gewöhnt war, Bezugnahme auf aktuelle Fragen zu erwarten. An dieser Gepflogenheit der ausgehenden Republik hat sich in der Kaiserzeit wenig geändert. Als in Gegenwart des Augustus in einem Mimus die Worte gesprochen wurden:

¹⁾ Für das Folgende vgl. Friedländer, Sittengeschichte Roms II^o S. 116 f.

²⁾ ad Att. XIV 3.

‚O der milde und gütige Gebieter‘, bezogen die Zuschauer sie auf Augustus und brachen in lauten Beifall aus, obwohl der Kaiser abwehrte¹⁾. Freilich gab es auch Anspielungen, die für die Herrscher weniger schmeichelhaft waren. Ein Vers, der von einem *cinaedus* handelte, der mit dem Finger den *orbis* regiert, wurde auf Augustus Weichlichkeit bezogen²⁾. Unter Tiberius wagte man es, den angeblich unsittlichen Lebenswandel des Kaisers zu verspotten³⁾. Caligula, der auch hier mit gewohnter Rücksichtslosigkeit vorging, liess einen Atellanendichter wegen eines auf den Kaiser bezogenen Verses im Theater verbrennen⁴⁾. Nero verbannte den Schauspieler Datus, der auf der Bühne bei den Worten: ‚Vater, lebe wohl! Mutter, lebe wohl!‘ die Gebärden eines Trinkenden und eines Schwimmenden gemacht und bei dem Schlussvers ‚Orcus hat bei den Füßen euch‘ durch sein Gestenspiel den Senat bezeichnet hatte⁵⁾. Der junge Helvidius wurde unter Domitian hingerichtet, weil er in einer Atellana ‚Paris und Oenone‘, auf des Kaisers Ehescheidung angespielt haben sollte⁶⁾; Seneca sagt von einem gewissen Hostius, er sei von einer bis auf die Bühne gelangten Unsittlichkeit gewesen⁷⁾.

Was in dieser Beziehung für das Volk Mimus und Atellana bedeutete, war für die vornehme Gesellschaft die Tragödie. Hier konnten, ja mussten die Anspielungen entschieden feiner sein. Sueton erzählt⁸⁾, ein Dichter sei unter Tiberius verfolgt worden, weil er in einer Tragödie dem Agamemnon habe Vorwürfe machen lassen. Der Grund zur Anklage wird wohl der gewesen sein, dass es bei diesen Vorwürfen nahe lag, an Tiberius zu denken. Vielleicht ist derselbe Vorfall gemeint, wenn Tacitus ann. VI 29 berichtet, Mamercus Scaurus sei unter anderem deshalb angeklagt worden, weil er in einer Tragödie auf Tiberius angespielt habe. Das Stück hiess nach Dio LVIII 24, 3f. Atreus. Es kam darin eine Mahnung vor,

¹⁾ Sueton, Aug. 53, 1.

²⁾ ebd. 68. *Orbis* ist natürlich zweideutig gebraucht; eigentlich bedeutet es an dieser Stelle ein rundes Musikinstrument.

³⁾ Sueton, Tib. 45.

⁴⁾ Sueton, Cal. 27, 4.

⁵⁾ Sueton, Nero 39, 3.

⁶⁾ Sueton, Dom. 10, 4.

⁷⁾ Nat. Quaest. I 16, 1; zahlreiche weitere Beispiele von Anspielungen bei Friedländer a. a. O.

⁸⁾ Sueton, Tib. 61.

dass man des Herrschers ἀβουλία tragen müsse. Als Tiberius davon hörte, dass ihn Scaurus in seiner Tragödie zum Atreus gemacht, habe er gesagt: καὶ ἐγὼ οὖν Αἴαντ' αὐτὸν ποιήσω und ihn zum Selbstmord gezwungen. Am besten lässt sich der Brauch jener Zeit, die Tragödie gelegentlich auch als politisches Kampfmittel zu benutzen, aus dem Dialog des Tacitus erkennen. Dort heisst es (c. 2f.) von Curiatius Maternus, er habe durch seine eben vorgelesene Tragödie ‚Cato‘ bei den Mächtigen Anstoss erregt, so dass seine Tragödie zum Stadtgespräch geworden war. Freunde, die den Dichter nach der Rezitation noch in dem Stück lesend finden, fragen ihn, ob er nicht die Absicht habe, bei der Herausgabe alles, was zu ‚verkehrten Interpretationen‘ Anlass gegeben habe, zu emendieren und so seinen Cato ‚zwar nicht besser, aber sicherer‘ zu machen. Das wird aber von Maternus abgelehnt; er verspricht sogar, was er im Cato nicht gesagt, im Thyest nachzuholen. Wir erfahren hier auch zugleich, dass er noch einen Domitius und eine Medea gedichtet hat. Maternus rechnet es sich als besonderes Verdienst an, durch seine Tragödien die Macht des Schurken Vatinius bei Nero gebrochen zu haben (dial. c. 11). Freilich ist diese Art zu wirken, wie die Freunde betonen, recht gefährlich.

Weitere bestimmte Zeugnisse für politische Anspielungen in Tragödien gibt es nicht. Die angeführten aber genügen wohl, um die Häufigkeit absichtlicher Bezugnahme auf die Zeitgeschichte in den Tragödien des 1. Jahrhunderts n. Chr. zu erweisen. Auf diesem Wege konnte man auch in Zeiten der Despotie noch versteckte Kritik üben. Die vornehme Gesellschaft, die die Vorlesungen der Tragödien besuchte, hat offenbar solche Anspielungen besonders geschätzt.

Innerhalb der Tragödie boten besonders die Chorlieder die Möglichkeit, auf Gegenwärtiges hinzuweisen. In der Gestaltung der Chorlieder haben sich ja die tragischen Dichter der Kaiserzeit weitgehende Freiheit gestattet. In Senecas Tragödien gibt es jedenfalls Chorlieder, die mit der Handlung kaum noch zusammenhängen und leicht an ganz anderen Stellen der Dramen eingesetzt sein könnten. In solchen Liedern konnte der Dichter mit Leichtigkeit die Gegenwart zum Wort kommen lassen. Wichtiger noch als diese unmittelbare Bezugnahme ist die Andeutung, die in bestimmten Personen und Situationen der Mythologie für den Gebildeten enthalten sein

konnte. Mythologische Beispiele gehören ebenso wie historische Reminiszenzen so recht zur Redeweise der römischen Gebildeten dieser Zeit¹⁾. Beide sind für den Mangel an Originalität des Denkens bezeichnend. Der rhetorische Unterricht hat stets dazu beigetragen, solche Neigungen zu befördern. Bei der weit verbreiteten Vorliebe für mythologische Spielereien ist nun von entscheidender Bedeutung die Tatsache, dass speziell die Mythen der Tragödie manches enthielten, was den Vergleich mit Personen und Handlungen des julisch-claudischen Hauses geradezu aufdrängte. Was bedeutete — den Zeiten der griechischen Polis gegenüber — allein schon der Umstand, dass man jetzt unter der Monarchie lebte, dass also die politische Welt der Mythen in gewissem Sinne realisiert war. Es kam hinzu, dass die Ausschreitungen einzelner römischer Kaiser den verbrecherischen Taten des Mythos sehr nahe kamen. *Antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum* bilden nach einer späten Definition²⁾ den Inhalt der Tragödie; Verbrechen der Herrscher hielten in den Zeiten des Caligula, Claudius, Nero die Öffentlichkeit in atemloser Spannung. Die Schreckens-taten, die der Mythos vom Labdakiden- und Atridenhaus erzählte, Inzest, Vater-, Gatten-, Brudermord, waren grauenhafte Wirklichkeit geworden; böswillige Erfindung überbot noch die Wirklichkeit. Es schien sachlich begründet zu sein, wenn man Tiberius oder Domitian als Agamemnon bezeichnete³⁾ und den Muttermörder Nero neben Orest stellte⁴⁾. Die Stoffe der Tragödien mussten von selbst schon den Vergleich mit Erscheinungen der Gegenwart nahelegen. Wie viel mehr noch, wenn der Dichter durch besondere Wendungen darauf hinwirkte! Dann musste es möglich sein, nicht nur Nero in Orest wiederzufinden, sondern auch die Gleichung Phaedra — Messalina aufzustellen und aus dem Streit zwischen Oedipus und Kreon die Auseinandersetzung zwischen dem Kaiser und seinem Ratgeber herauszuhören.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen gehen wir daran, die aktuellen Hinweise und Anspielungen zu untersuchen,

¹⁾ Boissier a. a. O. hat mit gutem Grund die präziöse Sprechweise der französischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts zum Vergleich herangezogen.

²⁾ Isidor. orig. XVIII 46.

³⁾ Dio LIX 19, 1 f.; Juvenal IV 65.

⁴⁾ Sueton, Nero 39; Dio LXI 16, 2; Juvenal VIII 215 ff.

die sich in den Tragödien Senecas finden. Sollen daraus Argumente für die Datierung gewonnen werden, so ist gewiss Umsicht und Zurückhaltung geboten.

Die Tragödie, in der Senecas politische Stellung am deutlichsten ausgesprochen ist, ist der Thyest. Es lässt sich wohl erweisen, dass Seneca, als er dieses Stück schrieb, nicht am Hof war, sondern in entschiedener Opposition stand, so dass vor allem eine Abfassung der Tragödie in der Verbannungszeit oder nach dem Rücktritt in Frage kommt. Schon der Anfang ist bezeichnend genug. Zuerst treten Tantalus und die Furie auf, vor dem Königspalast in Mykene; die schlangenumwallte Rachegöttin schleudert den Fluch ins Haus, der es für immer treffen soll, dem es nicht entgehen kann (v. 25 ff.). Unter den furchtbaren Fluchandrohungen finden sich auch Wendungen, die ins einzelne gehen:

*fratrem expavescat frater et gnatum parens
gnatusque patrem, liberi pereant male,
peius tamen nascantur; immineat viro
infesta coniunx, bella trans pontum vehant,
effusus omnis irriget terras cruor,
supraque magnos gentium exultet duces
Libido victrix: impia stuprum in domo
levissimum sit facinus; et fas et fides
iusque omne pereat.*

Nehmen wir einmal an, ein Römer vom Schlag des Thrasea oder Helvidius hätte diese Verse gehört, was hätte er wohl gedacht? Klang dieser Fluch nicht, als sei er über das julische Haus ausgesprochen, das Haus, das nach seinen Verwandtenmorden, nach dem *stuprum in domo impia*, nach dem ewigen Auf und Ab von Macht und Sturz oder Verbannung auch mit einem unabwendbaren Fluch belastet schien? Ich zweifle nicht daran, dass Seneca beim Schreiben dieser Verse der Gedanke an die römischen Herrscher völlig gegenwärtig war und dass dasselbe auch von seinen Hörern gilt.

Nach dem ersten Chorlied folgt dann v. 176 ff. die bekannte Unterredung zwischen Atreus und dem Satelles, die man ruhig einen Exkurs nennen kann¹⁾ und die auch für die Tendenz des Stückes nicht ohne Bedeutung ist. Man hat in den

¹⁾ Denn zur Weiterentwicklung der Handlung ist sie nicht nötig. Seneca hat sonst sehr oft, wo ein wirklicher Dialog am Platze wäre, ihn monologisiert.

Worten des Satelles pädagogische Tendenzen zu finden glaubt, aber mit Unrecht. Es ist doch unverkennbar, dass der Diener nur deshalb fortgesetzt widerspricht, damit der Dichter Gelegenheit erhält, den Tyrannen die ganze Scheusslichkeit seiner Moral entwickeln zu lassen. Was der Satelles sagt, ist nach Senecas Auffassung natürlich das Richtige; aber es klingt matt und nicht überzeugend. Hätte der Dichter grossen Wert darauf gelegt, die gute Sache mit pädagogischen Absichten zu vertreten, hätte er es gewiss viel eindrucksvoller getan; vielleicht hätte er den Diener eine schwingvolle Rede halten lassen wie den Agamemnon in den Troerinnen. Aber er wollte das offenbar nicht; für ihn galt es, den Tyrannen durch seine eigenen Worte sich selbst brandmarken zu lassen. Wichtiger für die Tendenz sind die Worte des heimkehrenden Thyest (v. 446 ff.), der vor dem Palast steht, unschlüssig, ob er in dieses falsche Glück zurückkehren soll, oder ob es nicht besser sei, als Verbannter in kleiner Hütte zu leben:

— *scelera non intrant casas,*
lutusque mensa capitur angusta cibus;
venenum in auro bibitur — expertus loquor.

Und worin besteht das Königtum? Thyest, der *expertus* spricht, sagt es: König sein, das heisst in stolzer Burg auf hohem Berg wohnen und auf ein zitterndes Volk niederblicken; von Wächtern beschützt unter Elfenbeindächern schlafen; mit grossen Flotten das Meer nach Fischen absuchen lassen oder es durch Bauten zurückdrängen; jenseits des Geten- und Partherlandes Güter besitzen; Paläste bauen mit Wäldern auf dem Dach, die Nacht mit Trinkgelage und den Tag mit Schlaf zubringen; und (was besonders auffällig ist) sich als Gott verehren lassen und Juppiter verdrängen¹⁾. Seneca lässt also den Thyest sprechen, wie nur ein Römer seiner Zeit sprechen konnte. Die Erwähnung göttlicher Ehren, die für Atreus und Thyest gewiss nicht in Betracht kommt, ist, wie schon Peiper erkannt hat²⁾, eine Anspielung auf Caligula. Wenn alles das, was hier Thyest schildert, König sein heisst, also notwendig mit dem Königtum überhaupt, nicht nur mit dem schlechten Königtum verbunden ist — denn so stellt es

¹⁾ Vgl. 885 ff., wo die Worte des Atreus sehr an gewisse Allüren des Caligula erinnern.

²⁾ a. a. O. S. 25.

Thyest dar —, so zeigt diese Äusserung Senecas, dass er bei Abfassung dieser Tragödie der Monarchie ablehnend gegenüberstand. Auf jeden Fall passt diese Art, das Königtum darzustellen, nicht in ein pädagogisches Drama. Ähnlich steht es mit einer Äusserung, die Atreus im Gespräch mit dem Diener tut. Es klingt doch sehr seltsam, wenn er von seinen Söhnen sagt (v. 312f.):

*ut nemo doceat fraudis et sceleris vias,
regnum docebit.*

Es ist auch ganz unwahrscheinlich, dass der Prinzenzieher und Minister den Kaiser in fast drohendem, zum mindesten sehr herausforderndem Tone anredet (v. 607ff.):

*vos quibus rector maris atque terrae
ius dedit magnum necis atque vitae,
ponite inflatos tumidosque vultus¹⁾.*

So spricht doch nur ein Gegner. Sehr wichtig ist auch das zweite Chorlied (v. 339ff.), in dem das Motiv variiert wird, dass nicht derjenige König ist, der Schätze und Macht hat, sondern

*qui tuto positus loco
infra se videt omnia
occurritque suo libens
fato nec queritur mori.*

Und dann fordert der Chor, d. h. der Dichter, alle die Könige in die Schranken, die vom Daherland, von den Küsten des Roten Meeres, die von den Kaspischen Bergen und vom Donaustrand und, wir dürfen in seinem Sinne ruhig hinzusetzen — denn was gehen ihn die Daherkönige an? — den Herrn des Römerreichs, und tritt für das Königtum des Weisen ein, das nicht in Waffen, Rossen und Kriegsmaschinen besteht, sondern darin, ein gutes Gewissen zu haben. Dann folgen die Worte, die wie ein Bekenntnis lauten und ein Bekenntnis sein sollen:

*stet quicumque volet potens
aulae culmine lubrico:
me dulcis saturet quies.*

Im Dunkel und unberührt vom Ruhm und Lärm der Welt will er seine Tage zubringen und dann als *plebeius senex*

¹⁾ Dass der Kaiser gemeint ist, geht aus dem Zusammenhang hervor. Man vgl. auch de clem. I 1, 2, wo der Herrscher von sich selbst sagt: *ego vitae necisque gentibus arbiter*; hier ist also derselbe Ausdruck für die Kompetenz des Herrschers gebraucht.

sterben¹⁾. Kann man denn zweifeln, dass Seneca hier wirklich sich selbst gemeint hat? Im Rahmen der Tragödie haben ja die Worte keine tiefere Beziehung. So mussten die Hörer diese Worte als Bekenntnis des Dichters auffassen. Schon das allein macht eine Abfassung der Tragödie von 49 an bis in Senecas letzte Jahre unmöglich. Glaubt man denn, dass Seneca, solange er tätig sein, seine Pflicht als Stoiker erfüllen konnte, derartige Dinge geschrieben hätte? Man müsste ihn eigentlich für unzurechnungsfähig halten, wenn er, der seinen Gegnern sowieso schon so viele Angriffsflächen bot, auch noch absichtlich durch solche literarische Opposition sich weiter kompromittiert hätte.

Leopold Ranke hat in seiner Studie über die Tragödien Senecas²⁾ sein Urteil über den Thyest in die Worte gefasst: „Auf das Theater liess sich das nicht bringen, wohl aber in einem zusammengeladenen Kreis von Freunden vortragen. Es ist die Tragödie der Opposition, die sich nicht öffentlich zeigen darf. Ich halte dieses Urteil im ganzen für richtig. Seneca stand, als er den Thyest schrieb, ohne Frage in Opposition zum Kaisertum. Man meint in diesem Stück den heissen Hass zu fühlen; eine Atmosphäre verhaltenen Ingrimm schlägt einem entgegen, die sich freilich einmal in unverhüllter Drohung Luft macht. Man hat auch keineswegs das Gefühl, als ob durch die Entwicklung der Handlung dem Gesetz der ewigen Gerechtigkeit Genüge geschehen würde, obwohl Seneca durch eine Andeutung über die Zukunft dieser Forderung leicht hätte Genüge leisten können. Die Tragödie ist vielmehr geeignet, Mitleid mit dem Unterdrückten und Gekränkten, der entgegen der traditionellen Version der Sage durchaus sympathisch erscheint, und Hass gegen den teuflischen und doch triumphierenden Tyrannen zu erwecken. Gewiss ist der Atreus eine rhetorische Figur, aber auch rhetorische Figuren können erlebt sein.

Münscher hat über die Tendenz des Thyest³⁾ die These aufgestellt, dass hier Seneca seinem Schüler Nero bei dessen

¹⁾ Diese Verse haben Kunst (p. 12) bewogen, die Tragödie in die Zeit zwischen Rückkehr aus dem Exil und Übernahme der Ämter und der Erziehung des Nero zu setzen, eine Annahme, die keiner Widerlegung bedarf. Aber auf jeden Fall hat er richtig erkannt, dass man sie nicht dem eben zum Prinzenzieher erhobenen Seneca zuweisen darf.

²⁾ Ges. Werke 51, 38.

³⁾ a. a. O. S. 95 ff.

Kampf mit Britannicus als warnendes Beispiel ‚das grau-
sigste, entsetzenvollste Geschehnis der griechischen Sagenwelt‘
vorgeführt habe, um zu zeigen, was aus Bruderzwist entstehen
könne. Indes sind die Folgen dieses Bruderkampfes für den
Mörder Atreus gar nicht verhängnisvoll; er hat ja gesiegt.
Hätte Seneca in solcher Weise pädagogisch wirken wollen,
so hätte er einen Stoff gewählt, wo der Frevler schrecklich
büßen muss. Übrigens handelt es sich ja eigentlich in der
Tragödie nicht um einen Kampf der Brüder um die Krone;
Thyest verschmäht sie ja. Um einen Bruderkampf um die
Macht und seine verhängnisvollen Folgen darzustellen, hätte
er gewiss eher einen Stoff aus der thebanischen Sage ge-
nommen, wie er ihn später in den Phoenissen verwendet.
Aber abgesehen von alledem — Senecas Stellung am Hof war
ganz gewiss keine solche, dass er Nero Moralpredigten über
die Verderblichkeit eines Bruderkampfes hätte halten können.
Er war einer der eifrigsten Bundesgenossen der Agrippina
im Kampf gegen Britannicus gewesen. Dessen Ermordung
hat ihn nicht gehindert, bald darauf die Schrift *de clementia*
zu schreiben.

Nun hat schon Peiper¹⁾ mehrere Argumente vorgebracht,
die scheinbar auf die Abfassung der Tragödie in den Jahren
nach dem Rücktritt hinweisen. Einmal wird der Palast des
Atreus v. 641 ff. in einer Weise geschildert, die den Gedanken
an die *domus aurea* Neros naheulegen scheint. Die ungeheure
Grösse der Anlage wird betont, von einem geheimnisvollen
Hain gesprochen; es kommen auch *auratae trabes* vor. Weiter
wird an einer Stelle, wo unzweifelhaft eine aktuelle Anspielung
vorliegt (v. 599), von einem Herrscher gesagt: *ille qui donat
diadema fronti*. Dieser Darlegung stimmt Täubler²⁾ zu,
glaubt aber zugleich einen neuen Beweis für die späte Ab-
fassung gefunden zu haben. Im Thyest sind v. 630 die Alanen
erwähnt. Die erste Erwähnung dieses Volks findet sich, von
Seneca abgesehen, bei Lucan VIII 223 und X 454. Täubler
hält es für auffallend, dass im 3. Buch der *Pharsalia*, wo die
grosse Völkertafel der Kämpfenden und Neutralen im Bürger-
krieg sich findet, der Name der Alanen fehlt. Er sucht den
Beweis zu führen, dass dieses Volk den Römern erst in den

¹⁾ a. a. O. S. 24 ff.

²⁾ Klio IX S. 17, 5.

60er Jahren bekannt geworden sei, und dass Lucan, wenn er es im 3. Buch der Pharsalia nicht erwähnte, es eben damals noch nicht gekannt habe. Zwischen dem Jahr 63, in dem die ersten drei Bücher herausgegeben wurden, und Anfang 65 muss, so folgert Täubler, Lucan von den Alanen erste Kunde erhalten haben; dann aber sei auch die Tragödie Thyest, die gleichfalls dieses Volk erwähnt, im Jahr 63 oder nachher geschrieben.

Von diesen Argumenten für die Abfassung der Tragödie nach dem Rücktritt ist kein einziges beweisend, am wenigsten wohl die Vermutung Täublers. Der Schluss ex silentio erscheint mir hier ganz unmöglich. Aber auch wenn wir ihn gelten lassen, ergibt sich aus Lucan selbst seine Unrichtigkeit. Es ist ja sehr wahrscheinlich, dass Lucan den Zug des Pompeius gegen die Alanen nicht einfach erdichtet hat, sondern dass eine Verwechslung mit den Albanern vorliegt, wie das auch sonst vorkam. Gegen die Albaner hat ja Pompeius tatsächlich einen Zug unternommen. Der Schluss Täublers aber könnte nur zwingend sein, wenn in der Völkertafel des 3. Buches statt der Alanen die Albaner genannt wären; sie waren ja gewiss schon früher bekannt. Das ist aber nicht der Fall. Also darf man aus dem Fehlen der Alanen überhaupt keinen Schluss ziehen, es ist offenbar reiner Zufall. Was aber Peipers Argumente angeht, so ist es wohl richtig, dass die Schilderung des Atreushauses als Anspielung auf das goldene Haus Neros aufgefasst worden wäre, wenn der Thyest in den letzten Jahren Senecas erschienen wäre. Aber verständlich und für Seneca möglich ist die Stelle auch vorher. Man darf sich durch den Ausdruck *auratae trabes* nicht verblüffen lassen. Die Vergoldung der Deckbalken ist im römischen Häuserbau dieser Zeit nichts Ungewöhnliches¹⁾. Tacitus (ann. XV 42) hebt daher mit Recht hervor, dass das Besondere des Neronischen Hauses nicht in solchem landläufigen Luxus bestehen sollte. Auch die Betonung der gewaltigen Ausdehnung des Atreushauses enthält keinen Hinweis auf die *domus aurea Neronis*. Seit dem Ende der Republik war man in Rom an Häuser

¹⁾ S. Friedländer, Sittengeschichte II^o S. 330; Blümner, Die röm. Privataltertümer S. 94. Der Ausdruck *auratae trabes* ist denn auch ganz geläufig: Vergil, Aen. II 448; Properz III 2, 10; Seneca, Phaedra 497 f.

und Villen der Reichen mit endlosen Parkanlagen, mit Springbrunnen, Säulenhallen und Bädern gewohnt; ‚Häuser so gross wie Städte‘ konnten die Schriftsteller sagen¹⁾. So wird man also aus der Beschreibung des Atreuspalastes im Thyest 641 ff. für die Datierung des Stückes nichts gewinnen können.

Ebensowenig gestattet zunächst die Erwähnung des Herrschers, der ein Diadem verleiht (v. 599), einen Schluss auf Nero; denn auch frühere Kaiser haben Könige im Osten eingesetzt. Aber doch glaube ich, dass in den Versen 599 ff. die einzige Möglichkeit liegt, zu einer Bestimmung der Abfassungszeit zu gelangen. Dass es sich in diesen Versen um eine Zeitanspielung handelt, bedarf keines Beweises. Die Worte haben im Rahmen der Tragödie keine Beziehung. Der Mann, von dem gesprochen wird, ist der Kaiser. Von ihm wird gesagt, dass er Kronen vererbe, dass vor ihm die Völker zittern und dass er im Osten eine gewaltige Stellung einnehme. Das wird mit den sonderbaren Worten ausgedrückt (601 ff.):

*cuius ad nutum posuere bella
Medus et Phoebi propioris Indus
et Dahae Parthis equitem minati.*

Von diesem Herrscher, der eine so gewaltige Stellung einnimmt, wird aber auch gesagt, dass er sich auf dem Thron sehr unsicher und bedroht fühlt. Eine ganz bestimmte Situation der — römischen — Politik ist in diesen Versen gekennzeichnet. Wenn es gelingt, diese durch die Verse 601 ff. im einzelnen charakterisierte Situation wiederzufinden, so erhalten wir dadurch eine Möglichkeit der Datierung des Stückes. Die allgemeine Tendenz der Tragödie, von der bereits die Rede war, weist von vornherein in eine bestimmte Zeit.

Verführt durch den grossen Eindruck, den die Krönung des Tiridates durch Nero hervorgerufen hat, hat man übersehen, dass Claudius im Jahr 41 die Krone Armeniens dem Iberer Mithridates gab. In demselben Jahr wurde von Claudius ein anderer Mithridates mit dem bosporanischen Königreich belehnt, dessen König Polemon II. mit einem Stück von Cilicien abgefunden wurde²⁾. Also konnte man auch von Claudius, besonders in seinen ersten Jahren, sagen, dass er Kronen

¹⁾ Sen. ep. 90, 43; Plin. N. H. 36, 11; vgl. Sueton, Caligula 22, 4 und 37, 2; Friedländer, Sittengeschichte II^o, S. 331 f.

²⁾ Groag, R.-E. III 2792.

verleihe. Konnte man aber damals auch von Erfolgen im Osten sprechen, die den Ausdruck Senecas in den angeführten Versen rechtfertigen würden? In Senecas letzten Jahren — um dies vorwegzunehmen — war die Lage im Orient keineswegs so, dass die Verse 601 ff. zuträfen. Die Römer hatten eine Niederlage erlitten, die ungerächt geblieben war. Schwerlich haben die römischen Adeligen durch den Entschluss des Tiridates, sich die Krone in Rom zu holen, die römische Waffenehre für wiederhergestellt gehalten. Lucan zeigt uns, wie die Opposition geurteilt hat. Seneca selbst war kein Imperialist; aber dass man im Osten grosse Erfolge errungen, konnte auch seine Auffassung nicht sein. Freilich ist die Stellung der Römer im Osten überhaupt nie so stark gewesen, dass Meder, Inder und Daher auf des Kaisers Wink die Waffen niedergelegt hätten. Aber die Worte, die Seneca gebraucht, gehen so ins einzelne, dass man sie nicht einfach als rhetorische Wendung abtun kann. Was bedeuten die Verse eigentlich? Klar ist, dass die Daher im Kampf mit den Parthern gedacht sind. Mit wem und gegen wen die Meder und Inder kämpfen, lässt sich so genau nicht sagen; auf jeden Fall nicht gegen Rom. *Posuere bella* heisst: ‚sie hörten mit ihren Kriegen auf‘. Also diese Völker des Ostens schlugen sich, der Kaiser spielte dabei den Schiedsrichter und brachte sie zum Frieden. Da liegt es doch sehr nahe, an einen Bericht des Tacitus zu denken. Er erwähnt die Daher überhaupt nur zweimal: ann. II 3 und ann. XI 8 ff. Hier erzählt er, in das Jahr 42 zurückgreifend, dass Gotarzes und Vardanes um den parthischen Thron kämpften. Vardanes ging energisch vor und verjagte den Gegner. Während er sich aber mit der Belagerung des abgefallenen Seleucia abgab, *Gotarzes Daharum Hyrcanorumque opibus auctus bellum renovat, coactusque Vardanes omittere Seleuciam Bactrianos apud campos castra contulit*. Inzwischen aber drang Mithridates, der von Claudius ernannte König von Armenien, mit Hilfe der Römer und Iberer in das von den Parthern besetzte Land ein, die Armenier samt dem parthischen Satrapen Demonax wurden geschlagen und ganz Armenien besetzt. Da schlossen die beiden Parther, die sich im fernen Osten gegenüberstanden, plötzlich einen Vertrag ab; Gotarzes hatte seinem Bruder nämlich einen Anschlag gegen sein Leben entdeckt. Dass das Vordringen der Römer in Armenien bei dieser Ver-

söhnung von Bedeutung war, dürfen wir ruhig annehmen. Seleucia war ja im Aufstand, das Land offenbar nicht geschützt, also die Gefahr eines römischen Angriffs gross. Nach der Versöhnung eilte denn auch Vardanes in den Westen, besetzte Seleucia und bedrohte Armenien. Die Ähnlichkeit dieser von Tacitus berichteten politisch-militärischen Lage mit der Situation, die von Seneca Thyest 599 ff. charakterisiert ist, tritt deutlich hervor. Zunächst ist von Wichtigkeit, dass eine Anspielung, wie die vorliegende, auf etwas Bekanntes gegangen sein muss, da sie sonst bei den Hörern nicht verstanden worden wäre. Jene Ereignisse im Osten aber haben in Rom offenbar einen solchen Eindruck gemacht, dass Tacitus, der sonst über die Ereignisse im Partherreich nur ganz kurze, gelegentliche Notizen bringt, es sich nicht hat nehmen lassen, eine ausführliche Schilderung zu geben. Also schon die Tatsache, dass jene Ereignisse in Rom sehr bekannt gewesen sein müssen, ist für die Anspielung Senecas von Wichtigkeit. Die Erwähnung von Dahern, Medern, Indern und Parthern bei Seneca stimmt mit Tacitus' Bericht überein, der die Daher und den medischen Stamm der Hyrcaner als Gegner der Parther erwähnt. Wenn Seneca auch Inder nennt, so könnte dies rhetorische Übertreibung sein. Es wäre aber auch nicht völlig ausgeschlossen, dass auf Seiten des Gotarzes Stämme am Kampfe teilnahmen, die die Römer als Inder bezeichnen konnten¹⁾. Ähnlich verhält es sich damit, dass die beiden Könige nach Tacitus ein *foedus* schlossen, während Seneca von Niederlegung der Waffen spricht. Man kann nun freilich nicht sagen, dass der Kampf *ad nutum* des Kaisers aufgehört habe; das traf nur indirekt zu, insofern der römische Vormarsch in Armenien die beiden Parteien zum Vergleich veranlasste. Eine Situation, wo diese Stämme wirklich dem Wort eines römischen Kaisers gehorcht hätten, hat es überhaupt nicht gegeben. Aber damals konnte man wenigstens von einer so beispiellosen Fernwirkung der römischen Macht reden. Faktisch war eben doch Rom Schiedsrichter gewesen. Die knappen und bedeutungsvollen Worte Senecas weisen also auf

¹⁾ Ich möchte hier nur, natürlich ohne weitere Schlüsse zu ziehen, an eine Vermutung Ottos (R.-E. IX 186 f.) erinnern. Er vermutet, dass der indoparthische König Hyndopherres während der Kämpfe des Gotarzes und Vardanes Arachosien und Sakastene erobert habe.

die Lage hin, die die römische Politik in den Jahren 41 und 42 im Osten geschaffen hatte.

Es kommt nun aber hinzu, dass auch die innere Unsicherheit, die Seneca dem Regiment des Herrschers beilegt, für diesen Zeitpunkt zutrifft.

*Anxius sceptrum tenet et moventes
cuncta divinat metuitque casus
mobiles rerum dubiumque tempus*

sagt Seneca vom Kaiser. Nun ist ja bekannt, wie unsicher die Stellung des Claudius in den ersten Jahren gewesen ist. Das hat sich in Verschwörungen gezeigt, deren wichtigste gerade die vom Jahre 42 war. Damals entschloss sich Annius Vinicianus, der nach Caligulas Tod einer der senatorischen Prätendenten gewesen war, aus Furcht vor dem Kaiser, diesem zuzukommen, und sich mit Camillus Scribonianus, dem Statthalter von Dalmatien, zu verbinden. Dieser erhob sich dann gegen den Kaiser und sogleich gingen zahlreiche Senatoren zu ihm über. Wie Claudius in der kurzen Zeit der Gefahr sich benahm, berichtet uns Sueton: auf den Brief des Camillus, das imperium abzutreten, berief der Kaiser seine Ratgeber und schien zur Nachgiebigkeit bereit¹⁾. Man konnte also wirklich von ihm sagen, dass er mit zitternder Hand das Zepter halte. So würde gerade der grosse Kontrast, der in Senecas pointierter Anspielung liegt, der Kontrast zwischen äusserer Macht und innerer Unsicherheit, für die erste Zeit der Verbannung sehr gut passen. Bekanntlich ist ja der Aufstand des Camillus gescheitert; die Folge war ein grosses Blutbad unter den Senatoren. Damit gewinnen auch die folgenden Verse eine besondere Bedeutung: es war aktuell, wenn der Dichter dem Herrn über Leben und Tod zuruft, er solle bedenken, dass auch er einen Herrn über sich habe, dass auch er stürzen könne. So begreift sich auch der etwas unvermittelte Übergang von der einen Strophe zur anderen. Drohend für Claudius klingen endlich auch die Worte:

nemo confidat nimium secundis,

während das Wort:

nemo desperet meliora lassis

wie ein Trost an die unterlegenen Freunde in Rom klingt, auf die vielleicht auch der Verbannte seine Hoffnungen gesetzt hatte.

¹⁾ Sueton, Claud. 35; vgl. Dio LX 15.

Danach dürfen wir wohl sagen, der Thyest ist eine aktuelle Oppositionstragödie, die aus der ersten Verbannungszeit stammt. Als Seneca, der schon bekannte und wohl auch berühmte Schriftsteller, im Jahr 41 verbannt wurde, hat er gewiss das Mitgefühl weiter Kreise erregt. Er hat zuerst so getan, als ob das, was der ‚Tyrann‘ ihm auferlegt, für ihn gar keine Strafe bedeute; er gab sich stolz und unabhängig. Die Verbannung war ihm eine Art *otium*. In dieser Gesinnung sagt er in der Trostschrift an seine Mutter (ad. Helv. 20), er sei fröhlich und heiter, *quoniam animus omnis occupationis expers operibus suis vacat*. Er hat das gesagt, obgleich er im Innersten ganz anders fühlte. Denn der Hass gegen den Tyrannen hat ihm im Thyest die Feder geführt, und dieser Hass entspringt wieder aus der Lage, in die ihn der Tyrann gebracht hat. Zugleich war der Thyest wohl auch die Antwort auf das Morden in Rom und ein flammender Protest dagegen. *Indignatio facit versum*, so war es auch bei ihm.

Zu diesen der Tragödie selbst entnommenen Argumenten für die Datierung des Thyest stimmt nun auch Senecas Angabe über seine Beschäftigung auf Korsika. Er sagt in der eben genannten Schrift, die wahrscheinlich Ende 42 abgefasst ist¹⁾, dass er unter anderem auch *leviora studia* betreibe (ad Helv. 20). Dass damit die Beschäftigung mit Poesie gemeint ist, ist vollkommen sicher. Freilich könnte man sagen, dass es sich hier nur um Lektüre handelte; doch das ist unwahrscheinlich. Die Schrift war gewiss nicht nur für Helvia geschrieben, sondern wurde wohl in Rom verbreitet. Sie sollte dem Publikum zeigen, wie Seneca über seine Verbannung dachte. Wenn er nun in einer solchen Schrift von Beschäftigung mit Dichtkunst spricht, klingt das doch wie eine Ankündigung neuer Werke²⁾. Münscher hat nun gemeint, hier spiele Seneca auf die Epigramme an; aber diese Deutung hat sich ihm wohl nur deshalb aufgedrängt, weil er nicht an die Möglichkeit der Dramendichtung auf Korsika glaubt. Dass Seneca die paar gelegentlichen Epigramme, die er auf Korsika gedichtet hat, überhaupt einer Erwähnung gewürdigt und geradezu unter die *opera animi* gerechnet hätte, glaube ich nicht. Viel wahr-

¹⁾ Münscher a. a. O. S. 22 ff.

²⁾ Er spricht auch von naturwissenschaftlicher Beschäftigung, und man hat deshalb mit Recht auch naturwissenschaftliche Schriften in die Verbannungszeit gesetzt (Münscher S. 23).

scheinlicher ist, dass er eine Tragödie ankündigen will. Wenn dies Ende 42 geschehen ist, so finden wir darin eine Bestätigung für unsere Datierung des Thyest. Denn es liesse sich keine Tragödie denken, die ihrer ganzen Stimmung und Tendenz nach besser in diese Zeit passen würde als der Thyest.

Es wäre nun noch die Frage aufzuwerfen¹⁾, ob die Erwähnung der Alanen (s. oben) eine so frühe Abfassungszeit gestattet. Zunächst lässt sich sagen, dass die Art, wie sie erwähnt werden, eine Abfassung in Senecas letzten Jahren sogar unwahrscheinlich macht. Seneca kennt sie nämlich nicht im Kaukasus, sondern an der Donau²⁾, und zwar sagt er, dass sie sich jenseits der Donau in Sicherheit bringen, also wohl, weil sie am anderen Ufer ungestört waren. Gerade dieser Umstand traf in den 60er Jahren nicht zu. Damals war nämlich der römische Statthalter Plautius Silvanus über die Donau vorgestossen und bis an den Borysthenes gelangt, ja er hat ihn sogar überschritten³⁾. Seneca konnte also 63 oder 64 nicht sagen, dass die Donau ihnen die Flucht ermögliche. Dazu kommt der Umstand, dass in der Inschrift, in der Plautius seine Erfolge verewigt hat⁴⁾, die Alanen gar nicht genannt sind. Es bleibt also nichts übrig, als anzunehmen, dass sie früher an der Donau gewesen sind, vielleicht nur für einige Zeit. Sicher ist, dass die Jazygen schon 35 aus ihren Sitzen zwischen Tanais und Borysthenes vorgestossen sind und die Theiss überschritten haben⁵⁾. Aus der oben erwähnten Inschrift sehen wir, dass die Roxolanen zu Beginn der 60er Jahre westlich des Borysthenes sitzen, nicht sehr weit von der Donaumündung. Es ist doch wahrscheinlich, dass sie zur selben Zeit wie die Jazygen nach Westen gezogen sind. Da Roxolanen und Alanen von Plinius als nahe beieinander wohnend genannt sind⁶⁾, ist es doch nicht

1) Eine andere Frage wäre die, ob Seneca von den Vorgängen des Jahres 42 vor dem britannischen Feldzug schon Kenntnis haben konnte. Wenn der Thyest etwa im Sommer 43 geschrieben ist, wäre das nicht unmöglich. Korsika lag ja nicht aus der Welt. In ein bis zwei Tagen fuhr man nach Italien hinüber, und gewiss sind die Bewohner von Korsika häufig nach Italien hinübergefahren.

2) v. 629 f.: *feris Hister fugam praebens Alanis*.

3) v. Domaszewski, Rhein. Mus. 47, 210 ff.

4) C. I. L. XIV 3608.

5) Täubler, Klio IX S. 23.

6) N. H. III 80.

undenkbar, dass schon mit den Roxolanen alanische Schwärme nach Westen vorgestossen sind, während andere weiter nach Süden drangen¹⁾. Vielleicht sind sie da auch an die Donaumündung gekommen. Dass sie in der Inschrift des Plautius nicht erwähnt sind, erklärt sich besser, wenn wir einen längeren Zeitraum zwischen ihrem Vordringen und den Feldzügen des Plautius annehmen. Vielleicht sind sie in der Zwischenzeit in den Roxolanen aufgegangen, vielleicht im Kampf mit Bastarnern und Dakern zurückgeworfen worden und wieder über den Borysthenes zurückgegangen. Ihre Erwähnung kann jedenfalls nicht als Beweis gegen die Abfassung der Tragödie in der Verbannung betrachtet werden.

Zu den Tragödien der späteren Verbannungszeit rechnen wir *Medea*, *Hercules furens* und *Phaedra*. Beginnen wir zunächst mit *Medea*. Es ist nicht ohne Interesse auch für die Frage der Datierung, die *Medea* Senecas mit der des Euripides zu vergleichen. Nun ist es ja nicht sicher, dass die euripideische *Medea* allein das Vorbild der seneceischen gewesen ist; gewiss war auch der Einfluss des berühmten Stücks von Ovid sehr gross. Aber einige der eigentümlichsten Unterschiede zwischen Seneca und Euripides²⁾, die ich hier anführen will, erklären sich schwerlich aus Senecas Abhängigkeit von Ovid; ich glaube, dass wir sie Seneca selbst zuweisen müssen. Der Konflikt entsteht gemäss der Sage bei beiden durch die bevorstehende Heirat des Jason mit Kreons Tochter und in beiden Tragödien spricht sich Jason auch über die Motive dieser Treulosigkeit aus. Der euripideische Jason bezeichnet v. 551 ff. die bevorstehende Heirat als ein grosses Glück, das abzuweisen Torheit wäre, besonders im Hinblick auf seine Kinder, aber auch im Hinblick auf sich selbst. Wenn *Medea* ihm vorwirft, dass er sie, die Barbarin, um der hellenischen Königstochter willen verstossen wolle, so hat nach Euripides' Auffassung wohl auch dieses Motiv bei Jason eine gewisse Rolle gespielt. Er ist durchaus hoffnungsfroh im Gedanken an die Zukunft und sucht auch *Medea* davon zu überzeugen,

¹⁾ Die Alanen sind ja ein bewegliches Reitervolk. In der Völkerwanderung sind sie in kürzester Zeit von der Donauebene nach Spanien gekommen; von den chinesischen Steppen nach Südrussland haben sie auch nur ein paar Jahre gebraucht.

²⁾ Vgl. Cleasby, *Harvard Studies in Classical Philology* 18 (1907), S. 65 ff.

dass sie eigentlich Grund habe, sich zu freuen. Der Jason Senecas denkt ganz anders: in dem Monolog v. 431 ff., der dem Gespräch der Gatten vorausgeht, hat der Dichter ihn seine Stimmungen und Gefühle aussprechen lassen. Was Jason erlebt, das ist für ihn ein hartes Geschick. Er stand vor der Entscheidung, ob er die Treue brechen oder sein Leben lassen solle. Schon die tiefe Empfindung dieser Not unterscheidet ihn durchaus von dem euripideischen Jason, für den der Begriff Treue kaum eine Rolle spielt. Aber das Merkwürdigste ist, dass der Jason Senecas in dem Monolog, wo dramatische Heroen zu sagen pflegen, was sie wirklich denken, uns versichert, dass er lieber gestorben wäre, als dass er der Gattin die Treue gebrochen hätte. Zur Ehe mit Kreusa hat ihn nur der Gedanke an seine Kinder bewogen, die das Los des Vaters hätten teilen müssen, wenn er sich den Wünschen des Königs nicht gefügt hätte¹⁾. Seneca setzt also voraus, was auch aus dem Gespräch zwischen Jason und Medea hervorgeht, dass Kreon der eigentliche Urheber dieses Heiratsplans gewesen ist, und zwar in der Form, dass Jason nur die Wahl zwischen Ehe und Tod blieb. Dass der König der eigentliche Schuldige ist, weiss auch Medea ganz genau (v. 137 ff.). Sie fragt sich selbst, was Jason denn auch hätte tun können, da er doch in der Gewalt des Königs war; freilich meint sie dann doch, er hätte eher sterben als nachgeben sollen. Aber dann bricht ihr Zorn gegen Kreon los; er allein ist schuld, der aufgeblasene Tyrann, der willkürlich Ehen scheidet und den Kindern die Mutter nimmt; er soll auch allein büssen. So sagt sie wenigstens am Anfang. Jasons Schuld besteht eigentlich nur in seiner Schwäche, ja vielleicht nur darin, dass er die Kinder der Gattin vorzieht. Auf jeden Fall ist seine Treulosigkeit erzwungen. Deshalb ist er auch so hoffnungslos, ja völlig verzweifelt im Gedanken an den furchtbaren Pflichtenkonflikt. *Hinc rex et illinc, alta extimesco sceptrā, cedo defessus malis*, das sind die Gründe, die er Medea entgegenhält (v. 516, 529, 518). Die beiden Gatten bleiben gewissermassen eine Partei; es ist nur die Frage, wie man sich zur Forderung des Königs verhalten soll. Nur so

¹⁾ Diese Beteuerung der Liebe zu den Kindern motiviert nachher deren Ermordung durch Medea trefflich; aber macht sie diese Tat nicht psychologisch fast unmöglich? Kann denn Medea diese Handlungsweise ihres Gatten missbilligen?

erklärt sich auch die sonderbare Stelle, dass Medea es zu betonen nötig findet, dass sie ihn nicht zum Mord an Kreon, sondern nur zur Flucht mit ihr auffordere (v. 522 ff.). Ein solches Wort könnte man sich bei der euripideischen Medea gar nicht vorstellen. Der König, der ‚Tyrannt‘, tritt also bei Seneca in ganz anderer Weise in den Mittelpunkt der Tragödie als bei Euripides; dem entspricht dann auch die abweichende Charakterisierung. Den griechischen Kreon nennt Cleasby *a noble old man*, ganz mit Recht. Von Tyrannenhochmut spürt man eigentlich bei ihm nichts; er will Medea aus natürlicher Furcht vertreiben und lässt sich in gutmütiger Weise beschwatzen, ihr eine Frist zu schenken, obwohl Medea nachher selbst gesteht, dass sie die Frist nur um der Rache willen erbeten habe. Der Kreon Senecas ist ein Tyrann, der durch seine Willkür den Konflikt heraufbeschworen hat. Er ist so misstrauisch, dass Jason sich durch ein längeres Gespräch mit Medea verdächtig zu machen fürchtet (v. 530), — ein Zug, den einzufügen in der Zeit des Delatorenunwesens sehr nahe lag. Zugleich ist Kreon so grausam, dass er Medea sofort hatte töten lassen wollen, wovon bei Euripides nichts steht; nur die Fürsprache Jasons hat ihn davon abgehalten (v. 183 f., 490 f.). Sein Auftreten ist hochfahrend; dabei ist er aber ein grosser Feigling (v. 188). Die Unterredung mit Medea gibt ihm nur Gelegenheit, seine Tyrannenmoral zu entwickeln. Die Königstochter, die für die Griechen so viel getan hat, wird von ihm unter Hintansetzung jeder Dankbarkeit aufs schnödeste behandelt. Ihm gegenüber ist Medea durchaus im Recht, auch und besonders in Sachen der Politik. Während der König sagt: *aequum atque iniquum regis imperium feras*, hat sie dafür die Seneca eigentümliche Erwiderung: *iniqua numquam regna perpetuo manent*¹⁾. Daher hat Medea auch allen Grund, gerade den König zu hassen. Und darin ist es begründet, dass die Vernichtung des Tyrannen bei Seneca ganz anders wirkt als der Tod des euripideischen Kreon und der Kreusa. Diese Schilderung ist bei Euripides besonders rührend, der grässliche Tod des armen unschuldigen Kindes und des verzweiflungsvoll über die Leiche sich werfenden Greisen ist geeignet, Mitleid zu erwecken. Seneca hat es ver-

¹⁾ v. 195/196. Der König hätte es gar nicht nötig, etwas Derartiges zu sagen; er hätte sich viel besser verteidigen können; aber er wird eben mit Gewalt ins Tyrannenhafte gezogen.

schmäht, durch eine ausführliche Schilderung, wie er sie sonst liebt, für des Tyrannen schreckliches Ende Mitleid zu erwecken: Medeas Tat erscheint als gerechte Rache.

Alle diese Änderungen erklären sich leicht aus politischen Tendenzen. Der Zeitgenosse des Caligula, Claudius und Nero, hat den Sagenstoff anders betrachtet, als der Dichter der attischen Demokratie und wohl auch anders als Ovid, der gewiss, wie sonst, auch hier das Problem der Liebe in den Vordergrund gestellt hat. Seneca hat in Kreon gewissermassen einen Tyrannen der eigenen Zeit dargestellt. Auch die römischen ‚Tyrannen‘ haben gelegentlich Ehen geschieden und Familienbande zerrissen. Besonders bemerkenswert aber ist es, dass der Kreon Senecas auch solche Züge trägt, die man als charakteristisch für Claudius ansehen darf. Schon Peiper¹⁾ hat die Verse 199 f.

*qui statuit aliquid parte inaudita altera,
aequum licet statuerit, haud aequus fuit,*

als Anspielung auf den Kaiser erkannt. Das erscheint mir völlig sicher. Gewiss ist Ungerechtigkeit ein allgemeines Zeichen des Tyrannen, aber gerade diese ganz spezielle belehrende, sozusagen dozierende Ausdrucksweise passt ausgezeichnet als Anspielung auf den nicht aus Ungerechtigkeit, sondern aus Übereifer nur eine Partei anhörenden Claudius. Dieser besondere Zug im Charakterbild des Claudius ist von den Schriftstellern mehrfach hervorgehoben worden; Seneca selbst hat ihn in der Apocolocyntosis lächerlich gemacht²⁾:

*deflete virum, quo non alius
potuit citius discere causas,
una tantum parte audita,
saepe ne utra.*

Die Übereinstimmung der beiden Stellen ist deutlich genug. Will man Abhängigkeit der einen von der andern annehmen, so wäre darauf hinzuweisen, dass Seneca für die Nanie der Apocolocyntosis mit Sicherheit einiges aus Hercules furens übernommen hat (s. unten S. 88). Da Münschers Datierung der Medea in die Jahre 54—55 nach den früheren Darlegungen nicht begründet erscheint, so könnte man, dem

¹⁾ a. a. O. S. 12.

²⁾ Apoc. cap. 12; im übrigen s. Groag, R.-E. III 2827 und Weinreich, Senecas Apocolocyntosis S. 127.

Hercules furens entsprechend, auch die Priorität der Medea vor der Apocolocyntosis erschliessen. Aber von dieser Übereinstimmung der genannten Stellen abgesehen: die Anspielung auf die einseitige Rechtsprechung des Claudius hat einen treffenden Sinn nur, wenn sie zu Lebzeiten des Kaisers geschrieben wurde. Der aufdringlich belehrende Ton der Stelle weist dann aber in die Verbannungszeit; an den Hof zurückgekehrt, konnte Seneca so deutlich doch wohl nicht mehr reden.

Ähnlich verhält es sich mit v. 188, den die Zeitgenossen als Anspielung empfinden mussten:

arcete, famuli, tactu et accessu procul,

sagt Kreon beim Anblick der Medea. Gewiss ist jeder Tyrann ein Feigling, aber Claudius war es eben in besonderem Masse. Er soll doch erst nach langer Zeit und widerstrebend gestattet haben, dass Frauen und Knaben, ohne ganz genau untersucht zu sein, bei ihm vorgelassen wurden¹⁾. Medea war freilich eine Zauberin, so dass Kreons Furcht sich auch daraus erklärt; aber es ist doch auffallend, dass dieser Zug bei Euripides fehlt. Vielleicht ist da Seneca doch das sonderliche Betragen des Claudius vorgeschwebt. Ferner liessen sich noch einige Sentenzen anführen, die zwar die Abfassung in der Verbannung nicht beweisen, wohl aber in diese Zeit am besten passen²⁾.

Das Hauptargument für die Datierung der Medea bleibt aber die unverkennbare Anspielung auf die britannische Expedition des Claudius (v. 364 ff.). Ein derartiges Herausfallen aus dem Zusammenhang der Tragödie ist nur sinnvoll und verständlich, wenn es sich um etwas Aktuelles handelt; unter Nero hatte Seneca zu solchen Digressionen gar keinen Grund mehr. Die Worte sind geschrieben unter dem starken Eindruck der Erweiterung des geographischen Horizonts der Römer. Doch soll die Anspielung keineswegs eine Verherrlichung des Claudius sein. Es wäre daher unbegründet, die Abfassung des Stücks in die Zeit nach der Verbannung zu verlegen³⁾. Viel näher liegt die Annahme, dass das Stück bald nach der Eroberung Britanniens geschrieben ist, vielleicht 45 oder 46. In diese Zeit weist vor allem die oben gekennzeichnete politische Stimmung der Tragödie.

¹⁾ Sueton, Claud. 35; Dio LX, 3, 3.

²⁾ So v. 109, 881 f.; besonders v. 494.

³⁾ So Peiper und Jonas a. a. O.

In die letzten Jahre der Verbannung gehört wohl auch die Tragödie *Hercules furens*. Es ist offensichtlich, dass in Lycus der typische Tyrann, in Hercules der Tyrannenmörder in Erscheinung tritt. Daneben stehen Megara, die Gattin des Hercules, und Amphitryon. Die Szene, in der Lycus mit diesen beiden spricht, unterscheidet sich von der euripideischen besonders dadurch, dass bei Seneca Lycus um Megara wirbt, um für sich selbst eine gewisse Legitimität zu erreichen. Diese charakteristische Änderung des römischen Dichters ist wohl dadurch zu erklären, dass Seneca Megara in eine Situation bringen wollte, wo sie dem Tyrannen so recht Hass und Verachtung zeigen konnte. Damit ist die Änderung auch für die Frage der Datierung nicht ganz unwesentlich. Im ganzen muss freilich gesagt werden, dass die politischen Tendenzen in diesem Stück gegenüber dem Thyest und der Medea sehr zurücktreten.

Für die Chronologie gibt es indes ein sicheres Kriterium: *Hercules furens* muss vor 54 geschrieben sein. Mesk hat Berührungen im sprachlichen Ausdruck zwischen *Apocolocyntosis* und dem *Hercules furens* festgestellt, die so stark sind, dass Abhängigkeit des einen Stücks vom anderen vorliegen muss¹⁾. Aber nicht die *Apocolocyntosis* ist früher, wie Mesk geglaubt hat, sondern die Tragödie *Hercules furens*. Das ist durch Münscher²⁾ erwiesen, durch Weinreich bestätigt worden³⁾. Somit steht fest, dass *Hercules furens* vor 54 fällt; aber ob er in die Verbannungszeit gehört oder von 49—54 geschrieben ist, ist damit noch nicht entschieden. Zwar glaubt Münscher, beweisen zu können, dass das Stück nicht lange vor 54 geschrieben sein kann. Die Nänie der *Apocolocyntosis* ist nach ihm ‚eine köstliche Parodie ernst gemeinter Klagen‘, und ‚Seneca hat sie mit Reminiszenzen aus seinen Tragödien gespickt, Reminiszenzen, die natürlich die Hofgesellschaft beim Lesen der *Apocolocyntosis* mit Vergnügen konstatieren sollte⁴⁾. Ähnlich heisst es später: ‚*Hercules furens* und *Troades* sind vor der *Apocolocyntosis* . . . gedichtet, und natürlich nicht lange vorher, sonst wäre die Parodie in der *nenia* wirkungslos

¹⁾ Philol. LXXI (1912), S. 361 ff.

²⁾ a. a. O. S. 98 ff.

³⁾ Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis* S. 65 ff., 77 f., 114 f.

⁴⁾ a. a. O. S. 98.

gewesen¹⁾. Das ist schwerlich richtig; es handelt sich hier doch nicht um Reminiszenzen, die die Hofgesellschaft konstatieren sollte. Da mutet Münscher dem Scharfsinn des römischen Publikums doch wohl zu viel zu. Wenn die modernen Philologen jahrhundertlang über diese ‚Reminiszenzen‘ hinweggelesen haben, so konnte Seneca unmöglich von seinen Hörern erwarten, dass sie die Zusammenhänge entdecken würden. Es war vielmehr so, dass Seneca in der Nähe die Komik durch übertriebene tragische Ausdrücke steigern wollte und deshalb möglichst viele tragische Floskeln zusammensuchte, die er auch aus seinen Tragödien übernahm. Über die nähere Abfassungszeit wäre damit nichts gesagt. Vielleicht kann die Stimmung, die das erste Chorlied (v. 125 ff.) zeigt, uns einen Anhalt geben. Man meint da den Verbannten am Ufer stehen und der aufgehenden Sonne entgegenblicken zu sehen. Es wird geschildert, wie der Hirte die Herde auf die Weide treibt, wie die Vögel dem Tag entgegensingen, draussen auf dem Meer ein Schiff im Wind die Segel bläht und an steiler Klippe der Fischer hängt und die Angel ins Meer senkt. Da ist Ruhe und Frieden; dann aber schweifen des Dichters Gedanken hinüber in die Weltstadt mit ihrem ewig unruhigen Treiben, zu den Menschen, die ihr Leben auf sinnlose Weise verschwenden. Da ist einer, der

*superbos aditus regum
durasque fores expers somni
colit.*

Passt solche Kritik für den Mann, der wohl jeden Tag in den Kaiserpalast kommt? Dann werden Leute geschildert, die ohne Mass und Ziel Geld raffen, andere lassen sich von der Gunst des Volks Eindruck machen, andere entwürdigen sich auf dem Forum. So rennen die Menschen ohne Besinnen durchs Leben, das so rasch entflieht; die Parzen schenken keinem auch nur einen Tag. *Novit paucos secura quies* (v. 175); aber der Dichter entscheidet sich für dieses Ideal bescheidenen, gesicherten Daseins (v. 199 ff.):

*certa sedet
sordida parvae fortuna domus:
alte virtus animosa cadit.*

Ich wüsste keine bessere Überschrift für dieses Lied als: *de brevitate vitae*. Eine Schrift mit solchem Titel haben wir

¹⁾ S. 100.

aus der letzten Verbannungszeit. Sie nimmt sich wie eine lange Paraphrase unseres Chorlieds aus. Daraus lässt sich vielleicht doch ein Argument der Wahrscheinlichkeit für die Abfassungszeit des *Hercules furens* entnehmen. Die Stimmung des Chorlieds ist aufrichtig empfunden. Später, als Seneca wieder in Rom war, hat er nicht mehr so gedacht, zum wenigsten nicht mehr so geschrieben. So steht der Annahme nichts entgegen, dass *Hercules furens* in der letzten Zeit der Verbannung geschrieben ist, als Seneca die Hoffnung auf Rückkehr bereits aufgegeben hatte und sich müder Resignation hingab.

Derselben Zeit wie *Hercules furens* gehört wohl auch die Tragödie *Phaedra* an. Es ist das Verdienst von Ribbeck, in dem Stück eine Anspielung erkannt zu haben, die seine Abfassungszeit sicherstellt¹⁾. Obwohl Ribbeck im Suchen von Anspielungen oft zu weit geht, ist folgende Aufstellung auch durch die Einwendungen von Birt und Münscher nicht erschüttert worden. Den Anhalt zur zeitlichen Festlegung geben die Verse 981 ff.:

*vincit sanctos dira libido,
fraus sublimi regnat in aula.
tradere turpi fasces populis
gaudet, eosdem colit atque odit.
tristis virtus perversa tulit
praemia recti:
castos sequitur mala paupertas
vitioque potens regnat adulter:
o vane pudor falsumque decus!*

Dass hier der Dichter nicht im Rahmen der Tragödie bleibt, wie Münscher sagt, lehrt ein Blick auf Vers 983. Was soll es im Rahmen der Tragödie für einen Sinn haben, dass das Volk dem Schimpflichen die Fasces gibt? Und wenn man den vorletzten Vers betrachtet, ist es da nicht das Nächstliegende, unter dem *vitium* den Ehebruch zu verstehen? Dann aber kann sich der Vers nicht auf *Phaedra* beziehen. Zwar sagt Birt, Seneca meine mit dem *vitium* die Lüge; aber dann müsste es *adultera* heissen, denn dass die Ehebrecher ganz allgemein durch den Fehler der Lüge herrschen, will Seneca sicherlich nicht behaupten. Überhaupt hat es im Zusammen-

¹⁾ Rhein. Mus. 1888, S. 636; Preuss. Jahrb. 94 (1898), S. 515 ff.

hang keinen rechten Sinn, zu betonen, dass ein *adulter* herrscht. Die Verse fallen also aus dem Zusammenhang heraus und enthalten eine offenkundige Anspielung. Nehmen wir einmal — mit Münscher — an, Seneca habe diese Worte als Minister am Hof Neros geschrieben: es lässt sich nicht verkennen, dass sie dann als Selbstironie hätten wirken müssen. *Fraus sublimi regnat in aula*, und Seneca ist selbst einer der wichtigsten Ratgeber! Und für das folgende erwäge man, was Dio von Seneca zu erzählen weiss¹⁾: *ὅτι ὁ Σενέκας αἰτίαν ἔσχε, καὶ ἐνεκλήθη ἄλλα τε καὶ ὅτι τῇ Ἀγριππίνῃ συνεγένετο· οὐ γὰρ ἀπέχρησεν αὐτῷ τὴν Ἰουλίαν μοιχεῦσαι, οὐδὲ βελτίων ἐκ τῆς φρυγῆς ἐγένετο, ἀλλὰ καὶ τῇ Ἀγριππίνῃ τοιαύτη τε οὐσῶν καὶ τοιοῦτον υἱὸν ἐχούσῶν ἐπλησίαζεν.* Schon bald nach Senecas Rückkehr aus dem Exil, die er Agrippina verdankte, begann man offenbar über intimere Beziehungen der beiden zu reden; ob mit Recht oder nicht, ist hier gleichgültig. Geglaubt hat man auf jeden Fall daran, dass Agrippina den Philosophen auf ganz besondere Weise an sich gebunden habe. *Vitioque potens regnat adulter*, das würde Wort für Wort zu der Situation stimmen, in der Seneca nach Claudius Tode im Urteil der öffentlichen Meinung sich befand. Ich glaube, in diesem Zeitpunkt hätte er eine solche Andeutung peinlich vermieden. Und wenn es noch heisst, dass das Volk dem Schimpflichen die Fiascen gebe, so wird man sich wohl erinnern, dass Seneca 56 Konsul gewesen ist, und dass er gewiss schon sehr früh dafür in Aussicht genommen wurde. Das alles macht die Abfassung der Verse in den Jahren 54 bis 55 völlig unmöglich. Somit bleibt es bei der Deutung, dass auf Messalina und C. Silius, ihren Buhlen, angespielt ist. Das Skandalöse dieses Verhältnisses hat auch im damaligen Rom Aufsehen erregt. Betrachtet man die Worte unter diesem Gesichtspunkt, so ist alles hinreichend geklärt. Der ‚Betrug‘, der im Königspalast herrschte, war in seiner Art einzig dastehend; dass der *adulter*, mächtig durch dieses Verbrechen, regierte, war auch weithin richtig. Dazu kommt vollends, dass er im Jahr 48 Konsul war; ‚das Volk‘ hatte ihm also die Fiascen gegeben. Hier liegt also ein klassisches Beispiel einer aktuellen Anspielung vor, die für die Frage der Datierung aufschlussreich ist. Wenn Silius 48 Konsul war, so ergibt sich daraus freilich nicht ohne weiteres, dass die Tragödie

¹⁾ Dio LXI 10, 1.

in diesem Jahr geschrieben ist; denn gewiss war Silius schon früher designiert worden. Nur soviel halten wir fest, dass die Tragödie Phaedra in die letzte Zeit der Verbannung fällt. In der Gestalt der Phaedra war, soweit solches überhaupt anging, Messalina getroffen. Bezeichnenderweise hat Seneca jene Form der Handlung gewählt, die Euripides im *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος* auf die Bühne gebracht, dann aber wegen der Empörung des Publikums im *Ἰππόλυτος σεφανηφόρος* abgeändert hatte¹⁾.

Zu dieser Datierung des Stücks in die letzte Zeit der Verbannung passt auch der allgemeine Stimmungsgehalt der Tragödie. Ansichten, wie sie die Amme der Phaedra über die Verbrechen der Reichen (v. 264 ff.), über Königsdienst (v. 427 ff.) äussert, würden sich im Munde des späteren Ministers seltsam ausnehmen; dagegen stehen sie sehr wohl dem Verbannten an, der aus der Ferne das Treiben der Freigelassenen des Claudius kritisiert. Sodann vertritt Hippolytus v. 483 ff. das Lebensideal, das Seneca in *de brevitate vitae*, im *Hercules furens* ausgesprochen hat. Er tut es zudem gelegentlich in Worten, die für den Königssohn schlecht genug, um so besser für Seneca passen: er lehnt es ab, sich vor Königen zu bücken, um dadurch Macht zu erringen; er strebt nicht nach vergänglichem Besitz; einfach, aber frei will er leben. Er preist den glücklichen Urzustand der Menschheit, den erst Habsucht, Leidenschaft und Herrschsucht zerstört haben. Das grösste aller Übel freilich ist das Weib — ein Wort, das für die Zeitgenossen der Messalina besondere Bedeutung besass. Ganz entsprechend der Haltung des Helden fehlt auch in den Chorliedern der Phaedra der Preis des friedlichen und kleinen Lebens nicht. Die *plebeia domus* (v. 1139) entspricht genau dem *plebeius senex* des Thyest und der *sordida parvae fortuna domus* im *Hercules furens*. Freilich ist Seneca nicht mehr so leidenschaftlich wie im Thyest, er ist ruhiger geworden. Er sucht sich ernstlich einzureden, dass in der Hütte besser zu existieren ist als auf der Höhe des Lebens, wo die Blitze zucken.

Nicht lange, nachdem er Phaedra geschrieben hatte, ist der grollende Philosoph von Korsika zum Prinzenzieher geworden. Es wurde oben dargelegt, dass in den Jahren bald nach der Verbannung mindestens eine Tragödie von

¹⁾ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hippolytos* S. 48.

Seneca rezitiert worden sein muss. Es ist unwahrscheinlich, dass Stücke, die er auf Korsika gedichtet hatte, jetzt noch vorgelesen worden wären. Ihre Stimmungen und Tendenzen passten für Seneca nach der Verbannung nicht mehr. Wir werden also an ein neues Stück denken müssen. Nun können aber weder Agamemnon noch Oedipus noch Hercules Oetaeus in diese Zeit fallen (s. unten). Es bleiben somit nur die Troerinnen übrig, die man freilich auch ohne diese Überlegung in die Zeit zwischen 49 und 54 setzen müsste, wie es auch fast allgemein geschehen ist¹⁾. Dass die Tragödie vor 54 geschrieben ist, lässt sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit schon daraus entnehmen, dass sich zwischen der Nanie der Apocolocyntosis und den Troades Ähnlichkeiten finden, die freilich nicht so stark sind wie die Zusammenhänge zwischen Apocolocyntosis und Hercules furens, die aber doch die Priorität der Troades nahelegen. Dazu kommt der Hinweis auf das Trojaspiel des Jahres 47 (v. 778 ff.), das bei der Säkularfeier veranstaltet wurde. Da hat sich der junge Nero, der damals noch Domitius hiess, sogar vor dem Kaisersohn Britannicus ausgezeichnet. Aber zu meinen, dass die Tragödie deshalb um diese Zeit abgefasst sein müsse, wäre ein psychologischer Missgriff. Im Jahre 47 stand ja der Knabe Domitius noch gar nicht im Mittelpunkt von Senecas Interessen. Die Anspielung, die als solche deutlich genug ist, passt vielmehr als Reminiszenz sehr gut in die Zeit, als Seneca schon zum Erzieher des Knaben geworden war und sich für ihn interessierte. Es ist naheliegend, zu denken, dass Seneca die Tragödie bei Gelegenheit von Neros Auftreten im Senat für die Ilienser²⁾ verfasst hat; das geschah im Jahr 53.

Mit dieser Datierung der Tragödie — um das Jahr 53 — befindet sich Stimmungsgelbst und Sentenzenwert des Stücks in Einklang. Besteht die Beziehung auf das Trojaspiel und auf Neros Eintreten für Ilion zu Recht, so bekommt die troerfreundliche Tendenz der Tragödie³⁾ vollen Sinn. Das entsprach den Neigungen Neros. Aber in noch wichtigeren Dingen scheint das Verhältnis zwischen Seneca und seinem Zögling erkennbar. Die Troerinnen sind frei von königsfeind-

¹⁾ Ausser Peiper und Jonas vgl. Münscher a. a. O. S. 97 ff.

²⁾ Tac. ann. XII 58.

³⁾ Vgl. Birt a. a. O. S. 357 f.

lichen Sentenzen, die sich noch zahlreich in der Phaedra finden. Noch mehr: der Agamemnon der Troerinnen ist nach dem Bild des guten Königs gezeichnet. Während in den früheren Stücken Atreus, Kreon, Lykos das Recht mit Füßengetreten hatten, setzt sich der Agamemnon der Troerinnen für Sittlichkeit und Recht ein; der Untergebene ist es jetzt, der die Unmoral verkörpert. Diese Gestaltung des Agamemnon ist deshalb besonders beachtenswert, weil Agamemnon in der Sage keineswegs überall der ideale Herrscher ist und daher auch von früheren Tragikern zum Tyrannen abgewandelt worden war. Seneca zeichnete ihn als vorbildlichen Herrscher — hier kann man am ehesten an pädagogische Absichten des Dichters denken.

Nach den Troerinnen folgt in der Tragödiendichtung Senecas eine lange Pause. Das erscheint durchaus verständlich. Erst nach Agrippinas Tod hat er wieder zu dichten begonnen: in die Zeit zwischen 59 und 62 fallen Oedipus und Agamemnon. Als allgemeiner Grund für die Ansetzung von Tragödien in diese Zeit ist Tacitus ann. XIV 52 oben (S. 52 ff.) genannt worden. Die beiden Tragödien Oedipus und Agamemnon sind auf Grund der Derivationstheorie abgefasst, gehören also in die Zeit nach Neros Regierungsantritt, aber wohl nicht in die ersten Jahre. Münscher hat den Agamemnon vor dem Oedipus angesetzt. Obwohl letzte Sicherheit nicht zu gewinnen ist, glaube ich, dass Oedipus als das frühere Werk zu betrachten ist. Es ist eine der interessantesten Schöpfungen Senecas, die den Politiker in ihm wieder einmal sehr deutlich erkennen lässt. Es ist hier nicht nötig, die vielen Unterschiede zwischen Senecas Tragödie und ihrem Vorbild, dem Oedipus rex des Sophokles zu behandeln. Nur auf einiges für die Frage der Datierung besonders Wichtige soll hingewiesen werden. Dazu gehört die verschiedene Art, wie die beiden Dichter das Verhältnis zwischen Oedipus und Kreon dargestellt haben. Der König ist bei Seneca durchaus nicht als Tyrann charakterisiert: er ist nicht egoistisch, vielmehr bekümmert um das Schicksal seiner Stadt und tut alles zu ihrer Rettung. Nachdem er erfahren hat, welches Verbrechen er unwissend begangen, handelt er keineswegs so, wie ein Tyrann handeln würde. Um so interessanter ist es, dass er im Gespräch mit Kreon trotzdem Tyrannenmoral vertritt. Dieses sein Gegenüber ist viel sympathischer als der

Kreon des Sophokles, der ein rechthaberischer, belehrender Mensch ist. Charakteristisch ist auch, dass Kreon bei Seneca viel devoter, höflingsmässiger denkt als bei Sophokles. Den Zusammenstoss lassen beide im Wesentlichen aus denselben Gründen erfolgen, nur dass bei Sophokles Oedipus zuerst mit Teiresias in Konflikt kommt, was bei Seneca ganz fehlt. Seneca hat die zwei Szenen des Sophokles in eine zusammengezogen und Kreon zum einzigen Partner des Oedipus gemacht. Die Szene dieses Zusammenstosses (v. 509—708) ist für uns von grossem Interesse: Kreon und Teiresias kommen von der Beschwörung des Laios zurück. Kreon weigert sich zuerst, von den Geschehnissen Kunde zu geben, und zwar aus Furcht (511), so dass ihm Oedipus drohen muss (518—529). Hier setzen auf beiden Seiten schon die Sentenzen ein, die für die Römer aus Senecas Zeit sehr aktuell waren. Kreon sagt (520, 522—523): *odere reges dicta, quae dici iubent . . . tacere liceat. ulla libertas minor a rege petitur?* Aber Oedipus betont die Gefährlichkeit solchen Schweigens: *saepe vel lingua magis regi atque regno muta libertas obest*¹⁾, und auf Kreons Replikation (526): *ubi non licet tacere, quid cuiquam licet?*, sagt er (527): *imperia solvit, qui tacet iussus loqui.* Schliesslich lässt sich Kreon durch Oedipus' Drohungen zum Reden bringen und erzählt sehr ausführlich die Beschwörung (530 ff.), was aber nur zur Folge hat, dass der König aus seinen Worten ein Komplott erkennt, das ihn stürzen will (663 ff.). Da fällt ihm Kreon ins Wort (671 ff.): *egone ut sororem regia expelli velim?* Aber auch wenn ihn Blutbande nicht abhalten würden, betont Kreon, würde ihn doch die allzugrosse Unsicherheit des Königtums abschrecken. Ja, er würde sogar Oedipus raten, sich von dieser Last zu befreien, wenn es für ihn möglich wäre. Auf die höhnische Frage des Oedipus, ob er ihn auffordern wolle, freiwillig sich der so schweren Last des Königtums zu entledigen, erwidert er (679 ff.):

*suadeam hoc illis ego,
in utrumque quis est liber etiamnum status:
tibi iam necesse est, ferre fortunam tuam.*

Da schleudert ihm der König die Worte entgegen (682 ff.):

*certissima est regnare cupienti via
laudare modica et otium ac somnum loqui;
ab inquieto saepe simulatur quies.*

¹⁾ Man denke an Thrasea.

Warum sagt das Oedipus? Wenn Kreon auf den Thron zu verzichten erklärt, so ist das doch immer noch etwas anderes als *otium* und *somnus*. Hier ist es völlig klar, dass der Dichter an sich selbst und Nero denkt. Nero ist es, dem die Gegner Senecas einflüstern, dass die Betonung des *otium*, das Lob des bescheidenen Lebens nur ein Kunstgriff des Ministers sei, hinter dem Böses stecke. Wir kennen auch einen Todfeind Senecas, der auf diese Weise Adelige beim Kaiser zu verdächtigen suchte, Tigellinus¹⁾. Die Antwort Kreons ist nicht minder charakteristisch: *parumne me tam longa defendit fides?* — ein Wort, das seinen vollen Sinn erst gewinnt, wenn man an Seneca und seine langjährigen Dienste denkt. Von all dem findet sich natürlich bei Sophokles in der sonst sehr ähnlichen Unterredung nichts. Ganz vorzüglich passen auf Seneca auch die folgenden Worte Kreons (v. 687 ff.), mit denen er sich zu verteidigen und zu beweisen sucht, dass es ja ganz sinnlos wäre, wenn er nach dem Thron streben würde: *solutus onere regio regni bonis fruor*, so fasst er gleich zu Anfang seine Rede zusammen²⁾. Die weitere Erörterung behandelt dann ein von Seneca unermüdlich oft dargestelltes Problem: *dubia pro certis solent timere reges*, dies macht Oedipus gewissermassen zu seinem Wahlspruch (v. 699 f.). Kreons Antwort ist: *sic odia fiunt* (v. 703); er behält das letzte Wort im Streit. — Es berührt übrigens recht sonderbar, dass Seneca in demselben Drama, in dem König Oedipus die Verherrlichung des *otium* als Deckmantel für Hochverrat bezeichnet, in einem Chorlied für sich selbst ein solches Leben wünscht (v. 887 ff.):

*lenis et modice fluens
aura nec vergens latus
ducat intrepidam ratem;
tuta me media vehat
vita decurrens via.*

Er hat uns also verraten, warum er das tut. Der Grund ist offenbar kein anderer als das Bedürfnis, seine Loyalität zu bezeugen. Auch Kreon erstrebt ja mit seinen Worten dasselbe.

Es ergibt sich nun aus der richtigen Deutung des Streites zwischen König und Ratgeber die Möglichkeit, die Tragödie

¹⁾ Tac. ann. XIV 57.

²⁾ Vgl. Birt a. a. O. S. 355.

genauer zu datieren. Man könnte versucht sein, sie in Zusammenhang mit Senecas Prozess gegen Romanus zu bringen, der ihn eines Komplotts mit Cn. Piso gegen den Kaiser beschuldigte; das war offenbar Ende 62¹⁾. Dieser Zusammenhang ist aber unwahrscheinlich. Damals war ja Seneca schon vom Hof entfernt; seine Lage war nicht mehr so, wie er sie im Oedipus schildert. Tacitus sagt uns ausdrücklich²⁾, Seneca habe nach seinem Rücktritt den Zudrang der Aufwartenden und Begleitenden sich verboten. Es kommt hinzu, dass die Tragödie Oedipus im achten Buch der Pharsalia benützt ist; folglich ist es zwar nicht unmöglich, aber sehr unwahrscheinlich, dass das Stück erst ins Jahr 62 fällt. Die Tragödie ist noch vor dem Rücktritt, aber erst nach der Schrift *de tranquillitate animi* geschrieben. Denn damals hatte Seneca sich noch nicht für das Ideal des *otium* entschieden, sondern wollte im politischen Leben bleiben. Zwischen *de tranquillitate animi* und *de otio* ist somit Oedipus geschrieben, zu einer Zeit, als Seneca, durch die Angriffe seiner Gegner immer mehr bedroht, dem Kaiser gegenüber sein Bedürfnis nach Ruhe geltend machte, in der Art, wie wir es aus seiner Rede bei Tacitus kennen³⁾. Das Jahr 60 oder 61 erscheint mir deshalb als der wahrscheinlichste Abfassungstermin.

Münscher hat die Verse, in denen Kreon Oedipus gegenüber sich über die Vorzüge seiner Stellung ausspricht, als ‚Worte der Huldigung und des Dankes‘ gefasst, ‚die der kaiserliche Leser als solche verstehen sollte und verstanden haben wird‘; er meint, nur vor dem Suilliusprozess sei ‚jene dankbar behagliche Stimmung denkbar‘⁴⁾. Nun kann man eigentlich nicht sagen, dass die Worte Kreons in einer behaglichen Situation gesprochen wären und behaglich klingen. Wenn Münscher sie für Worte des Dankes hält, so ist zu betonen, dass Seneca es schwerlich nötig hatte, seinen Dank in einer Tragödie zu verstecken. Hätte er keinen besonderen Grund gehabt zu diesen Worten, so müsste man sie als eine unnötige und ungeschickte Renommisterei auffassen. Sehr wohl begründet aber sind die Ausführungen, wenn wir sie als Rechtfertigung Senecas verstehen. Er hat wohl kaum Gelegen-

¹⁾ Tac. ann. XIV 65.

²⁾ Ann. XIV 56.

³⁾ Ann. XIV 53 f.

⁴⁾ a. a. O. S. 106.

heit gehabt, die gegen ihn gerichteten Verleumdungen offen vor Nero zurückzuweisen, so wenig Nero etwa in der Rede an Seneca bei Tacitus ¹⁾ ihm seine wahre Meinung sagt. Wenn er in einer solchen Situation auf den Gedanken gekommen ist, Nero gegenüber in einer Tragödie sich zu verteidigen, ist das durchaus verständlich.

Etwas später als der Oedipus dürfte der Agamemnon geschrieben sein. Entscheidend für die Chronologie erscheint mir vor allem das erste Chorlied (v. 57 ff.), wo Senecas Pessimismus sehr deutlich hervortritt. Er beginnt mit einer Ausführung über das trügerische Glück der Könige, die sehr stark an Kreons Worte im Oedipus erinnert. *Metui cupiunt metuique timent* (v. 73), in kurzen Worten ist damit das Problem, vor dem der Herrscher steht, erfasst. Aber diese ganze Schilderung steht in charakteristischem Gegensatz zu der Auffassung im Thyest. Wie hatte Seneca da den König geschildert! Damals hat er das Königshaus mit den hasserfüllten Augen des Verbannten, gleichsam von unten, mit den Augen der Unterdrückten gesehen. Jetzt kennt er den Palast und seine Bewohner aus eigener Erfahrung. Das Bild, das er v. 77 ff. entwirft, ist in wesentlichen Dingen dasselbe wie im Thyest; aber der leidenschaftliche Hass ist einer grenzenlosen Resignation gewichen: furchtbare Verbrechen vernichten königliche Häuser, so führt er aus und gebraucht dabei Wendungen, die deutlich genug auf Vorgänge am Hof Neros hinweisen. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, dass bei den *impia arma* (v. 78 f.) die Zuhörer an Agrippinas Tod denken sollten; das Wort von der heiligen Gattentreue, die die Königspaläste fliehe (v. 79 ff.), erinnert deutlich an Neros Verhalten gegen Octavia. Natürlich haben diese Verse im Rahmen der Tragödie einen guten Sinn, aber ihre allgemeine sentenziöse Form zwingt uns, auch an die Verhältnisse der Abfassungszeit der Tragödie zu denken. Gerade wenn Seneca von der Gattentreue spricht, musste er bedenken, dass er einstmals die Beziehungen Neros zu Akte begünstigt hatte; damals würde er sich wohl gehütet haben, etwas Derartiges zu schreiben. Erst als er gegen Poppaea den Kampf für Octavia führte, hatte er das Recht, sich so zu äussern.

Auch im Gespräch zwischen Aegisthus und Clytemnestra findet sich so manches, was Senecas Stimmung deutlich zeigt.

¹⁾ Ann. XIV 55 f.

Auf den Kampf der Poppaea gegen Octavia kann man v. 257 ff. beziehen:

*ultimum est nuptae malum
palam mariti possidens paelex domum.
nec regna socium ferre nec taedae sinunt.*

Sehr bitter klingen auch die Verse 268 ff., wo Aegisthus davon spricht, dass die Könige für das *maximum pignus* ihrer Herrschaft den Umstand halten, dass ihnen erlaubt ist, was andern verwehrt ist, und dass sie auch nach diesem Gesichtspunkt Recht sprechen. Wenn er v. 280 sagt: *ubi dominus odit, fit nocens, non quaeritur*, so passt dieser Vers auf niemand besser als auf Octavia. Auch die Sentenz (v. 285) *non intrat unquam regium limen fides* passt am besten in die Zeiten, wo Seneca an seiner politischen Aufgabe zu verzweifeln begann.

Dem düsteren Gemälde, das Seneca von den Mächtigen im Agamemnon gibt, entspricht es, wenn er das bescheidene und mittlere Leben preist (v. 102 ff.), und zwar mit ähnlichen Worten wie im Oedipus, wo auch die Ausdrücke *modicus* und *medius* vorkommen. Das unterscheidet die beiden Stücke von den Verbannungstragödien. Dort sprach Seneca von der *plebeia domus* und vom *plebeius senex*. Als Verbannter konnte er so reden, aber für den reichsten Mann Roms passten diese Wendungen nicht mehr. Seneca wünschte sich also nur noch das ‚bescheidene‘ und ‚mittlere‘ Dasein; das niedere zu preisen hat er aufgehört. In dieser Beziehung gehören Agamemnon und Oedipus eng zusammen. Ich würde also die Tragödie nach dem Oedipus, nicht lange vor Senecas Sturz ansetzen. Poppaea war zur Zeit der Abfassung wohl noch *paelex*, aber an ihrem Sieg konnte kein Zweifel mehr sein. Mit erstaunlichem Freimut, im Bewusstsein, nichts mehr retten oder verlieren zu können, hat Seneca sich hier noch einmal geäußert.

So sehr wir gerade für dieses Stück noch weitere Indizien der Datierung vermissen, so scheint doch das eine gesichert, dass Münschers Ansatz nicht durchschlagend ist¹⁾. Die Übereinstimmung vom Agamemnon v. 115 und de clem. I 13, 2 reicht nicht hin, die Tragödie in dieselbe Zeit wie die Schrift de clementia zu verweisen. Sollten ferner die Verse 242 f. eine Beziehung auf Nero haben, so wäre diese treffender in

¹⁾ Münscher a. a. O. S. 105.

späterer Zeit, ‚wo Nero schon mit ruchlosen Taten sich befleckt hatte‘¹⁾.

Die Frage, ob Hercules Oetaeus ein Werk Senecas sei, ist immer noch nicht sicher entschieden. Betrachtet man das Stück vom Gesichtspunkt der politischen Tendenzen aus, so scheint die Echtheit kaum zweifelhaft. Münschers Datierung der Tragödie in Senecas letzte Jahre²⁾ lässt sich durchaus bestätigen. Im zweiten Chorlied (v. 583 ff.) findet sich die unsichere Lage des Königshauses ganz ähnlich charakterisiert wie im ersten Chorlied des Agamemnon; aber der Hinweis auf ungetreue, selbstsüchtige Königsdiener (v. 616, 637 ff.) wird mit Recht auf Senecas Nachfolger bezogen. Für sich selbst nimmt der entlassene Minister das Verdienst der Treue noch ebenso in Anspruch wie im Oedipus (v. 685). Schliesslich wird in diesem Chorlied das *medium iter* ebenso gepriesen wie im Oedipus und Agamemnon. Dem Stimmungsgehalt nach schliesst sich also Hercules Oetaeus an diese beiden Stücke an, aber er ergibt noch viel mehr.

Denn von entscheidender Bedeutung für Senecas Gesinnung in dieser Zeit sind vor allem die letzten Worte der Tragödie (v. 1983 ff.). Der zum Himmel gefahrene Hercules hat sich kundgegeben; der Chor steht noch unter dem Eindruck seines Erscheinens und die ersten Worte gelten seinem Aufstieg in die Götterhöhen, dann folgen die Verse:

*nunc quoque nostras respice terras,
et si qua novo belua voltu
quatiet populos terrore gravi,
tu fulminibus frange trisulcis:
fortius ipso genitore tuo
fulmina mitte.*

Damit ist das Stück zu Ende. Die Verse sind also ohne Zweifel sehr stark betont und müssen gehoben vorgetragen worden sein. Was sind das aber für Länder, auf die Hercules niederblicken soll? Und was hat Seneca unter der *belua* verstanden? Die Worte *fortius ipso genitore tuo* können es uns sagen. In den ersten Versen des Stückes (5 ff.) ruft Hercules dem Jupiter zu: *perfidi reges iacent, saevi tyranni. fregimus quicquid fuit tibi fulminandum*. Die Tyrannen mit dem Blitz zu zerschmettern, das wäre eigentlich des Gottes Aufgabe

¹⁾ So Birt a. a. O. S. 355.

²⁾ a. a. O. S. 114 ff.

gewesen. Dieser Vorstellung begegnet man bei Seneca auch sonst. Er erzählt von Caligula (de ira I 20,8), dass er einmal den Juppiter zum Kampf herausgefordert habe, weil *comessatio sua fulminibus terretur prorsus parum certis*. In de clementia I 7,1 heisst es: *et quis regum erit tutus, cuius non membra haruspices colligant? quod si di placabiles et aequi, delicta potentium non statim fulminibus persecuntur, quanto aequius . . .*¹⁾ Wenn also Hercules tapferer sein soll als Juppiter, so soll das eben heissen, dass er tapfer die Tyrannen, die sich auf Erden erheben, mit dem Blitz zerschmettern soll. Wenn Seneca von einer *belua* spricht, so mag daran erinnert werden, dass Seneca den Prototyp der römischen Tyrannen, Caligula, in de ira III 19,3, einer Schrift, die vielleicht um dieselbe Zeit abgefasst ist wie der Hercules Oetaeus, eben mit der Bezeichnung *belua* beehrt hat. Ist es nicht wahrscheinlich, dass die Zuhörer, wenn von ‚unseren Ländern‘ gesprochen wurde, in seinen Versen eine Zeitanspielung sahen? Sie haben jedenfalls an Nero gedacht. Freilich erscheint das nicht zwingend. Eine *belua* war ja auch Tigellinus und vielleicht noch mancher andere Ratgeber Neros; die Anspielung ist wohl mit Absicht etwas verschwommen gehalten. Aber sie zeigt doch, in welchem Grad in der Aristokratie jener Jahre der Hass gegen das bestehende Regiment angewachsen war. Man meint so etwas wie Verschwörerstimmung zu spüren. Dazu stimmt dann die Todesbereitschaft, die Hercules, der vorbildliche Held, hier erweist in der Überzeugung, eben durch den Tod zur vollen Freiheit zu gelangen.

Damit scheint die Abfassung des Hercules Oetaeus in Senecas letzten Jahren gesichert. Vereinzelte aktuelle Anspielungen bestätigen diese Datierung. Dass die Verse 82 ff. sich auf den Plan des Isthmosdurchstichs, der offenbar damals schon in Rom erörtert wurde, beziehen, hat Münscher bereits hervorgehoben²⁾. Einen besonderen Hinweis scheinen auch v. 1560 ff. zu enthalten:

*parcite, o dites, inhibete dexteras:
laudis est purum tenuisse ferrum,
cumque regnabas, minus in procellis
in tuas urbes licuisse fatis.*

¹⁾ Vgl. de benef. II 20,21; nat. quaest. II 42.

²⁾ a. a. O. S. 114 ff.



Liegt es nicht nahe, in diesen Worten eine Beziehung auf die grossen Naturkatastrophen der Jahre 64 und 65 zu erkennen? Die vom Wind begünstigte Feuersbrunst hatte Rom gewaltig geschädigt; bald darauf hatte Lugdunum dasselbe Schicksal erlitten¹⁾. Ein Zyklon wütete verheerend in Campanien²⁾. Die Beweiskraft dieser Argumente soll nicht überschätzt werden; nur das eine sei betont, dass sie die anderweitig festgelegte Datierung des *Hercules Oetaeus* bestätigen.

Auf die literarischen Fragen, die sich an die Tragödie *Hercules Oetaeus* knüpfen, ist hier nicht weiter einzugehen. Hervorgehoben aber sei doch die Tatsache, dass in diesem Stück, abweichend von den übrigen Tragödien, nach v. 232 ein Ortswechsel stattfindet. Diesen Ortswechsel mit ungenügender Ausarbeitung zu erklären, geht doch wohl nicht an. Wenn das ganze Stück in Trachis spielen sollte, so wäre dies kaum anders zu erreichen, als dadurch, dass der Prolog des *Hercules* und wohl auch das Chorlied der oechalischen Frauen samt Joles Monodie wegfallen würden. Dass aber zum mindesten der Prolog nicht fehlen durfte, ergibt sich aus der ganzen Anlage des Stücks. Es ist überdies auch kaum anzunehmen, dass ein Dichter eine Szene bis zum letzten durcharbeiten würde, wenn er sich nicht zuvor über ihre Verwendbarkeit in seinem Stück klar geworden wäre. Somit wird man die Tatsache hinnehmen müssen, dass Seneca, der bereits in den Troerinnen eine gewisse Nachlässigkeit der Ortsbehandlung zeigt³⁾, im *Hercules Oetaeus* die Einheit des Orts durchbrochen hat. Diese Erkenntnis ist nicht unwichtig für die Beurteilung der letzten Tragödie des Seneca, der *Phoenissae*. Die drei unter diesem Namen erhaltenen Bruchstücke bringen einen mindestens viermaligen Ortswechsel, ein Umstand, der die Zusammengehörigkeit der Fragmente sehr in Zweifel gestellt hat. Wollte man mit Leo⁴⁾ und Münscher⁵⁾ die Möglichkeit solchen Ortswechsels für die antike Tragödie überhaupt in Abrede stellen, so bliebe nichts übrig, als in den Fragmenten der *Phoenissae* nichtzusammengehörige rhetorische Übungs-

¹⁾ Seneca ep. 91; Tac. ann. XVI 13.

²⁾ Tac. ann. XVI 13.

³⁾ Vgl. A. Marek, *De temporis et loci unitatibus a Seneca tragico observatis*. Diss. Breslau 1909, S. 33 ff.

⁴⁾ Gött. gel. Anz. 1903, S. 6.

⁵⁾ a. a. O. S. 120.

stücke zu erkennen. Diese Deutung vermag indes nicht zu überzeugen. Gewiss hat Seneca in seinen Stücken zumeist die Einheit des Orts gewahrt; dazu drängte schon der enge Anschluss an die griechischen Vorbilder. Aber in einer Zeit, in der Tragödien nicht mehr für die Bühne, nur noch für die Rezitation geschrieben wurden, bestand nicht mehr derselbe Zwang zur Einhaltung der örtlichen Einheit wie für die griechischen Tragiker. Mit vollem Recht hat man auf die freiere Stellung des Lesedramas hingewiesen. Wenn Seneca im *Hercules Oetaeus* die Einheit des Orts durchbrochen hatte, so kann der mehrfache Ortswechsel der *Phoenissae* nicht gegen die Zusammengehörigkeit der Bruchstücke angeführt werden. Für den Zusammenhang der Szenen aber spricht, wie man mit Recht betont hat, die Behandlung der Sagengestalten¹⁾ und die besondere Stellung des Chors, nach dem das Stück benannt ist²⁾. Die Szenen sind also Teile einer geplanten grösseren Einheit. Dann also liegt die Annahme sehr nahe, dass Seneca sich in seinem letzten Jahr mit der Abfassung dieser Tragödie beschäftigt hat und dass er über der Arbeit gestorben ist.

In die letzte Zeit Senecas weist jedenfalls auch die politische Stimmung der *Phoenissae*³⁾. Charakteristisch ist die letzte Szene, in der die Mutter sich zwischen die beiden Söhne wirft, um den Kampf zu hindern. Eteokles erscheint hier als der typische Vertreter der Tyrannenmoral, aber — das unterscheidet ihn wesentlich von Atreus — er nimmt solche Moral nicht nur für sich in Anspruch, sondern begründet sie mit einem ewigen Weltgesetz (v. 654 ff.):

*regnare non vult esse qui invisus timet:
simul ista mundi conditor posuit deus,
odium atque regnum.*

Rücksicht auf die Untertanen ist also nur störend. Herrschaft ist das höchste Ziel, dem Eteokles alles opfern will. Er ist bereit, auch *patriam, penates, coniugem flammis dare* (v. 663). Wie merkwürdig klingen diese Worte, wenn man an Neros Vorgehen denkt! Wie seltsam aber auch die Mahnung der Mutter: *sceptra Thebano fuit impune nulli gerere* (v. 648 f.)!

¹⁾ Mesk, Wiener Stud. XXXVII (1915) S. 289 ff.

²⁾ Birt a. a. O. S. 363 f.

³⁾ Vgl. Münscher a. a. O. S. 123 ff.

Das also ist der Weisheit letzter Schluss: Hass und Herrschaft gehören von Anbeginn der Welt zusammen. Dem freien Mann, der unter solcher Tyrannis geboren ist, bleibt nur der Weg Catos übrig (v. 152f.):

*eripere vitam nemo non homini potest,
at nemo mortem; mille ad hanc aditus patent.*

Diese Worte des vom Schicksal so furchtbar geschlagenen Oedipus sind ganz im Sinn des greisen Seneca gesprochen.

Inhalt.

Bisherige Versuche der Datierung S. 51. — Das Zeugnis Tacitus ann. XIV 52 S. 52. — Möglichkeit der Abfassung von Tragödien in der Verbannungszeit, trotz Seneca de brev. vitae 16,5 S. 55. — Das Zeugnis Quintilian inst. orat. VIII 3 S. 60. — Weitere Argumente S. 61. — Münschers Aufstellung einer relativen Chronologie auf Grund der metrischen Formen S. 62. — Schlüsse aus der Chortechnik S. 65. — Ergebnisse der bisherigen Untersuchung S. 67. — Einführung eines neuen Arguments: Bezugnahme auf die Zeitgeschichte; allgemeine Bedeutung der Anspielungen S. 67. — Abfassung des Thyestes: in den ersten Jahren der Verbannung, etwa 43, S. 71. — Medea: in den Jahren 45/46 S. 83. — Hercules furens: in der letzten Verbannungszeit, etwa 48, S. 88. — Phaedra: in der letzten Verbannungszeit, etwa 48, S. 90. — Troades: nach der Verbannung, etwa 53, S. 93. — Oedipus: in den Jahren 60/61 S. 94. — Agamemnon: etwa 62 S. 98. — Hercules Oetaeus: in den letzten Lebensjahren S. 100. — Phoenissae: kurz vor dem Tod S. 102.

Tübingen.

Otto Herzog †.