

VOM SCHAUEN UND SCHAUDERN: SICHTBARKEIT UND BLICKFUNKTION IN DEN TRAGÖDIEN SENECAS*

Abstract: The paper focuses on the semantic field of seeing and visibility used in the murder scenes in three of Seneca's tragedies: *Agamemnon*, *Medea* and *Thyestes*. It is argued that a greater consideration of film studies and gaze theories applied to Seneca's dramatic texts generally, and to these three tragedies in particular, offers new insights into intertextual and intratextual contexts, irrespective of the almost unanswerable question as to whether these texts were ever performed.

Keywords: visual pleasure, cruelty, theatricality, deictics, tragedy, Seneca

Über die Faszination, andere leiden zu sehen, schreibt die Filmtheoretikerin Laura Mulvey 1975 in ihrem grundlegenden Essay „Visual pleasure and narrative cinema“: „Sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory / defeat, all occurring in linear time with a beginning and an end. Fetishistic scopophilia, on the other hand, can exist outside linear time as the erotic instinct is focused on the look alone.“¹

*) Dieser Aufsatz erwuchs aus meinem Habilitationsvortrag, den ich am 12. Juli 2018 an der philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg gehalten habe. Ich danke allen Kommissionsmitgliedern für eine fruchtbare Diskussion und Ideen, die den vorliegenden Text bereichert haben. Den Herausgebern und den anonymen Gutachtern der Zeitschrift *Rheinisches Museum* sei für umfangreiche Vorschläge gedankt. Ich danke Hildegund Schaab für ein grundsätzliches Lektorat meines Textes und auch für mehrere hilfreiche Hinweise zu interpretatorischen Fragen. Diesen Aufsatz widme ich meinem kürzlich verstorbenen Vater Alexey Novokhatko, der mit mir viel über das Visuelle bei Seneca diskutierte und am Tag des Habilitationsvortrags im Saal saß. Leider wird er diesen Text nicht mehr lesen können.

1) Mulvey 1975, 14.

Diesen Blickwinkel auf die generelle Funktion von Sehen und Sichtbarkeit im Schauspiel nehmen auch die nun folgenden Ausführungen ein, indem sie die noch relativ junge Theorie des Blicks auf antike Dramen anwenden und deren Umsetzung im literarischen Text untersuchen: Welche Erkenntnisse lassen sich aus der komplexen Theorie des Visuellen gewinnen? Welche Rückschlüsse können hierdurch auf die Rezipienten lateinischer Texte gezogen werden? Wo zeigen sich Grenzen bei der Anwendung einer solchen modernen Theorie auf den antiken Text?

Mehrere Wissenschaftler haben Mulveys Unterscheidung zwischen Sadismus und Fetischismus in der römischen Literatur in formeller Hinsicht bereits untersucht, insbesondere hinsichtlich politischer Fragestellungen. So wurde beispielsweise unter dem Einfluss feministischer Theorien analysiert, in welchem Verhältnis die soziale Instabilität in der späten Republik und frühen Kaiserzeit und ein entsprechendes Interesse an der Verletzlichkeit des elitär-männlichen Körpers zueinander stehen.² Die Altphilologin Helen Lovatt erachtet zeitgenössische Theorien des Blicks, der Visualität und der Filmtheorie auf antike (hauptsächlich epische) Texte bezogen als weniger produktiv als solche, die speziell den Besonderheiten von Geschlecht und Subjektposition Rechnung tragen, und eröffnet einen Fragehorizont, der den Leser des Epos in den Blickpunkt der Untersuchung rückt: Lovatt geht der Frage nach, ob eine bestimmte Episode einen Aspekt der Erfahrung des Lesers widerspiegelt. Konnte die männliche Elite – und damit das Gros der ursprünglichen Rezipientenschaft des Epos – sich mit den Reaktionen von Handlungsträgern identifizieren, die eine andere Subjektposition einnehmen? Und – wenn man auch an römisches Theaterpublikum der Kaiserzeit soziologisch denkt – sind es dieselben Reaktionen, die auch Rezipienten aus anderen Gesellschaftsschichten erleben – empfindet etwa ein Angehöriger des einfachen Volks ähnliches Ver-

2) Eine ausführliche Darstellung der Anwendung der modernen Blicktheorien auf die antiken Texte siehe bei Lovatt 2013, 7–11. Entscheidend für Mulveys Argumentation ist die Aufteilung des klassischen Kinos in zwei grundlegende, doch widersprüchliche Formen des Vergnügens: auf der einen Seite die fetischistische Skopophilie, d. h. der Körper (ursprünglich der Frauenkörper, später wurde das Gleiche mit dem männlichen Körper wiederholt) wird in eine Reihe von Fragmenten, Gesicht, Haare, Hüfte, Beine oder Brüste, aufgespalten; auf der anderen Seite der sadistische Voyeurismus.

gnügen dabei, einen epischen Helden sterben zu sehen, weidet sich eine Frau gleichermaßen an der Grausamkeit der Gladiatorenspiele?³

Die Historikerin Carlin Barton schrieb 1993, die Autoren der ernerischen Zeit, in der körperliche Brutalität sowohl Alltagserfahrung war als auch der Unterhaltung diente, hätten sich der Gewalt gegen die Opfer geröhmt, obgleich sie gleichzeitig mit ihnen sympathisieren und sich identifizieren konnten. Sie waren Zuschauer und Opfer in einem.⁴ Diesem Gesichtspunkt möchte ich nachgehen, indem die Blickdynamik in den Tragödien Senecas, eines Autors aus claudischer und ernerischer Zeit, untersucht werden soll. Somit sollen hier nicht historische Parallelen und politische Hintergründe herausgearbeitet werden, sondern dramatische und metadramatische Dimensionen des visuellen Vergnügens.⁵ Dabei bieten die Film- und Theatertheorien hilfreiche Interpretationsschlüssel für die Wahrnehmung einer Variante des (sadistischen) Vergnügens, nämlich Gewaltszenen anzuschauen. Durch das inszenierte Spektakel treffen erzählende Sichtbarkeit, die Blickrichtung des dargestellten Charakters und Okularenzentrismus (um den etablierten Begriff Martin Jays zu verwenden) aufeinander. Das Verhältnis von Autor, Zuschauer, Schauspieler, Charakter und entschlüsseltem Charakter im Moment der Aufführung ist vielschichtig und komplex. Noch komplizierter wird es, wenn man die noch immer unentschiedene und letztlich wohl unentscheidbare Frage nach der generellen Aufführbarkeit von Senecas Tragödien miteinbezieht.

Wenngleich uns bezüglich der Inszenierung von Senecas Tragödien nichts bekannt ist, verfügen wir zumindest über Informationen einerseits zur römischen Gattung Tragödie, da bis ins 1. Jh. n. Chr. immer wieder Stücke verfasst und beschrieben wurden (wie z. B. Varius' verlorene Tragödie *Thyest*, Ovids *Medea* und die Darstellung einer Tragödienszene auf der berühmten polychromen Terrakotta aus der Grabkammer des P. Numitorius Hilarus an der Via

3) Zum historischen Zusammenhang der Gladiatorenspiele siehe Wiedemann 1992, 1–26.

4) Barton 1993, 25.

5) So hat beispielsweise Coleman 1990 grausame Schauspiele auf der römischen Bühne mit dem Vergnügen verglichen, die bestraften Verbrecher zu beobachten.

Salaria in Rom aus dem späten 1. Jh. v. Chr.).⁶ Andererseits haben wir Kenntnisse über eine andere zeitgenössische, sehr populäre Form der Theaterunterhaltung, die an die moderne konzertante Aufführung erinnert: Gemeint ist der Pantomimus, eine Gattung, die bei verschiedenen Autoren als *tragoediam cantare* oder *fabula cantata* bezeichnet wird, d. h. der Vortrag tragischer Glanzstücke durch einen Solisten.⁷ Auch die *Tragoedoi* (die maskentragenden Performer, deren prominentester Vertreter Kaiser Nero selbst war), waren gewissermaßen Pantomimus-Tänzer (was *tragoediam saltare* hieß), mit dem Unterschied, dass sie, statt zu tanzen, sangen. Diese Auftritte scheinen die Aufführungen ganzer Tragödien größtenteils ersetzt zu haben.⁸

Da diese Darbietungen ohne Requisiten und mehrere auf der Bühne agierende Personen auskommen, sondern als vorgespielte Rezitation präsentiert werden, ist das theatralische und spektakuläre Moment bereits im Text präsent. Wo, wie im Falle der frühen Kaiserzeit, die sadistischen und masochistischen Aspekte des Blicks miteinbezogen werden, übernimmt also der Text selbst dramatisch-theatralische Funktion.⁹ Aus diesem Grund lohnt es sich, die signifikante Rolle des Visuellen in der Kombination mit Vergnügen innerhalb von Senecas Texten in den Blick zu nehmen – unabhängig davon, ob seine Stücke im Theater aufgeführt oder aber in kleinerem, elitärem Kreis vorgetragen und vorgespielt wurden.¹⁰

Vor diesem Hintergrund werden beispielsweise mehrere Mordszenen in Senecas Tragödien als gut geplante, rational inszenierte und langsam verlaufende Aufführungen dargestellt. Um einer möglichen Dynamik in Senecas Technik der Blickfunktion nachzuspüren,

6) Manuwald 2016, 43 und 105–109; Lefèvre 2017, 167–231. Vgl. auch Beare 1955, 223–226.

7) Hall 2013; Hall und Wyles 2008 mit weiterer Bibliographie; Zanobi 2014, 1–51. Insbesondere zu den pantomimischen Elementen in Senecas Tragödien vgl. Zimmermann 1990, Zanobi 2010 und Zanobi 2014.

8) Beacham 1991, 117–153, insbesondere 140–141.

9) Mehr zur „außerdramatischen Visualisierung“ in Kugelmeier 2007, 123–131 und Kugelmeier 2014.

10) Vgl. insbesondere Varner 2000, der Senecas Tragödien im Kontext der Wandmalerei und Dekorationen der neronischen Zeit untersucht: „If they [Seneca’s tragedies] were read or declaimed, they were read in private domestic spaces or imperial residences whose visual backdrops consisted of decoration which often vividly depicted grotesque and tragic myths“ (S. 132).

werden im Weiterem hier jene Mordszenen aus den drei Tragödien *Agamemnon*, *Medea* und *Thyest* in chronologischer Reihenfolge analysiert.¹¹

Im *Agamemnon* sieht die Hellseherin Cassandra ihrer Rolle und Funktion der Prophetin entsprechend das Unheil auf der Bühne und das drohende Schauspiel voraus. Die Szene enthält ein Beispiel für den kreativen Einsatz von Sichtbarkeit und inszeniertem *hic et nunc* von Autor, Charakter und Publikum. Cassandra erscheint in Begleitung des Chores der Trojanerinnen. So wird sie in den Versen 586–588 von Klytämnestra präsentiert, die sie als erste wahrnimmt. Die Verwendung der Demonstrativpartikel *ecce* („da! sieh da!“) und der deiktische Gebrauch des Verbs *adesse* („erscheinen, kommen, daherkommen“) betonen emphatisch die Bewegung auf der Bühne sowie die Unterbrechung von Klytämnestras Narration durch *sed* („aber, doch“). Die Rolle des Regisseurs wird im Weiteren von Cassandra übernommen, die die folgende Szene gestaltet. Sie erteilt, gefangen in Raserei, mit einer Reihe von Imperativen Befehle, wobei sich mehrere Verben des Sehens aneinanderreihen, denn Cassandra sieht zur gleichen Zeit Bilder aus Vergangenheit und Zukunft:

Sen. Ag. 750–758:

*inuat per ipsos ingredi Stygios lacus,
inuat uidere Tartari saeuum canem
auidiq̄ue regna Ditis! ...
reserate paulum terga nigrantis poli,
leuis ut Mycenae turba prospiciat Phrygum.
spectate, miseri: fata se uertunt retro.*

Mich freut es, durch die stygischen Wasser selbst zu schreiten, mich freut es, den grausamen Hund des Tartarus und die Königreiche des gierigen Dis zu sehen! ... öffnet ein wenig nur des dunklen Himmelspoles Deckung, sodass das unbedeutende Gedränge von Phrygern vor sich Mykene schauen kann. Blickt her, ihr Unglücklichen: Die Schicksale kehren sich selbst um.¹²

11) Zu der höchst problematischen Frage der Datierung von Senecas Tragödien vgl. Nisbet 1990.

12) Der Text von Seneca wird nach Zwierlein 1986 zitiert. Alle Übersetzungen sind meine eigenen.

Diese Passage lässt vor den Augen der Zuschauer ein komplexes Bühnenbild entstehen, wobei Cassandra allein entscheidet, was einerseits sie selbst sieht (die grausame Unterwelt mit ironischer Freude: *inuat uidere Tartari saeuum canem*), was andererseits die Frauen sehen sollen (Mykene nämlich, wo alsbald das bekannte Unheil sich ereignen werde: *ut Mycenae turba prospiciat*) und schließlich, was die Zuschauer sehen sollen (die Szene in toto, das ganze Schauspiel und metatheatralisch die Tragödie selbst: *spectate, miseri*).¹³ Besonders erwähnenswert ist die emphatische Akkumulation von Visualisierungsverben: Cassandra freut sich zu sehen (*inuat uidere*) und stellt sich vor die sie sehende Menge (*turba prospiciat*) und zugleich vor die Zuschauer sowohl im Spiel als auch metatheatralisch im Theater (*spectate, miseri*) hin. *Spectator* ist der Terminus für Zuschauer als Bestandteil des Publikums. Solche metatheatralische Diktion findet sich häufig in antiken Tragödien, ebenso wie im Attischen Drama, was von Froma Zeitlin grundlegend analysiert wurde.¹⁴ Verben des Sehens – *uidere, cernere, spectare, aspicere, intueri, agnoscere* – durchziehen auch die Dramen Senecas, wo, im Vergleich zum griechischen Drama, die Semantik des Visuellen umso wichtiger ist, als die theatralische Aufführung wahrscheinlich fehlte. Besonderes Gewicht kommt V. 756 zu. Dort heißt es: *reserate paulum terga nigrantis poli*. An wen aber wendet sich Cassandra? Vordergründig an die Schatten der Unterwelt und an die Gewässer des Styx (Vv. 754–755). Doch der Satz lässt eine zweifache Deutung zu und kann auch als metatheatralische Replik des Regisseurs interpretiert werden, der seine Assistenten anweist: „Macht die hinteren Türen auf“ (*reserare* in diesem Sinne bedeutet „Türen und Tore öffnen / aufschließen“, und *terga* meint „den hinteren Teil“).¹⁵

Im weiteren Verlauf des Dramas hat die Hellseherin erneut theatralische Funktion. In ihrem Monolog, wo Seneca zur in der Forschung viel besprochenen Technik der Teichoskopie greift (Vv. 867–909), präsentiert Cassandra die Ermordung des Agamemnon mit ihren Worten als szenische Aufführung.¹⁶

13) Tarrant 1976 ad loc. und Littlewood 2004, 217.

14) Von ihren zahlreichen Publikationen zum Thema sei besonders verwiesen auf Zeitlin 1982 und 1994.

15) Littlewood 2004, 217.

16) Zur „mitreißenden Vergegenwärtigung“ der Szene vgl. Kugelmeier 2007, 164–165.

Sen. Ag. 872–886:

*tam clara numquam prouidae mentis furor
ostendit oculis: uideo et intersum et fruor;
imago uisus dubia non fallit meos:
spectemus! ...
uenere fata. sanguinem extremae dapes
domini uidebunt et cruor Baccho incidet.*

Das Rasen meines prophetischen Geistes hat die Dinge noch nie so deutlich meinen Augen gezeigt; ich sehe und bin mitendrin und genieße es. Kein zweifelhaftes Bild täuscht meine Sicht, lasst es uns schauen! ... Der Schicksalstag ist gekommen. Meines Herrn Blut wird der letzte Festschmaus mitansehen, und das Blut des Mordes wird in den Wein tropfen.

Diese Szene ist eine der am stärksten metatheatralisch wirkenden. Cassandra ereifert sich in inspirierter Prophezeiung, als sie, außerhalb des königlichen Palastes stehend, die Szene des Mordes an Agamemnon vor ihrem inneren Auge zu sehen und mittels ihrer Vorstellungskraft für das Publikum zu inszenieren vermag. Dazwischen (Vv. 875–880) findet sich die detailreiche Beschreibung des letzten trojanischen Festschmauses von Agamemnon (V. 876 *ultimae dapes* bereitet offenbar den V. 885 *extremae dapes* vor). Hervorzuheben ist hier das Auftreten von mehreren lexikalischen Einheiten, die zum semantischen Feld des Sehens gehören. Die Verwendung von *clara* betont die *enargeia* ihrer Schau, und indem Cassandra diese *imago* in V. 874 als nicht zweifelhaft (*[non] dubia*) charakterisiert, bedient sie sich eines Vokabulars, das gemeinhin mit *monstra*, d. h. visuellen Warnungen seitens der Götter assoziiert wird.¹⁷

In Bezug auf die filmtheoretische Analyse des Blickes sei hier besonderes Augenmerk auf die Triade *uideo et intersum et fruor* in V. 873 gelenkt, und namentlich das Verb *fruor* hervorgehoben. Die Semantik von *frui* umfasst ein breites Spektrum des Vergnügens: „genießen, sich an etw. laben, erfreuen, benutzen, gebrauchen, Nießbrauch, oder Nutzungsrecht v. etw. haben“ bis hin zu sexueller Lust wie bei Plautus (As. 918) oder Ovid (Met. 9,724).¹⁸ Cassandra

17) Staley 2010, 60–61.

18) OLD ad loc.

genießt das von ihrer Vorstellungskraft kreierte Bild der Ermordung des Agamemnon und schreckt gleichzeitig vor dem, was sie sehen muss, zurück (V. 883: *horreo atque animo tremo*). Sie findet Gefallen sowohl an ihrer Rache als auch an ihrem sadistischen Vergnügen – wobei Sadismus im medizinischen Sinne als Lust oder Befriedigung am Quälen und dem Erlebnis von Grausamkeit zu verstehen ist. Ihr ‘visual pleasure’, um Mulveys filmtheoretischen Begriff zu gebrauchen, provoziert die Lust der Zuschauer umso mehr, als auch Kassandras eigener Tod bevorsteht.

Eine ähnliche *Mise-en-abyme*-Szene, eine inszenierte Aufführung innerhalb der Inszenierung, findet sich in Senecas *Medea*. Medeas Funktion im Stück ist von vornherein metatheatralisch ausgelegt, sie bereitet die Aufführung vor und veranstaltet das Schauspiel, was als ein wichtiges Leitmotiv bereits im Prolog formuliert wird:

Sen. Med. 28–30:

... *spectat hoc nostri sator*
Sol generis, et spectatur, et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli?

... betrachtet dies der Stammvater unseres Geschlechtes, Helios, und wird er (selbst) angeblickt, während er in seinem Wagen sitzend die gewohnten Räume des klaren Himmels durchläuft?

Helios-Sol, Medeas Großvater, wird traditionell seit Homer als alles-sehend (Il. 3,277: Ἡελίος θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷς, [Aesch.] Prom. 91: καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ) bezeichnet, und die Sonne gilt als Emblem und Symbol von Sehen und Sichtbarkeit schlechthin. Zudem tritt mit der Frage, ob die Sonne sich vor Schauder über die Art und Weise der Behandlung Medeas abwenden und außer Sichtweite zurückziehen solle, eine weitere Dimension hinzu; ebenso wie sie sich auch in Senecas *Thyest* (Vv. 789–804) vor dem geschickt arrangierten kannibalistischen Gastmahl des Atreus für seinen Bruder entfernte oder Hippolytos in Senecas *Phaedra* darum betete, die Sonne möge sich vor Phaedras Bosheit verbergen (Vv. 677–679).¹⁹

19) Hine 2000, 117.

Bemerkenswert ist an der genannten Stelle abermals das Verbum *spectat / spectatur* als Terminus der Theaterfachsprache.²⁰ Hier also wird die Sonne (*nostris sator Sol generis*) mittels der rhetorischen Figur der *declinatio / παρατροπή* sowohl aktiv als auch passiv, zugleich als Publikum und Schauspieler, als Subjekt des Blickens und gleichzeitig als Objekt des Blickes anderer betrachtet.

Sen. Med. 42–45:

... *pelle femineos metus*
et inhospitalem Caucasum mente indue.
quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas,
uidebit Isthmos.

... vertreibe die weibischen Ängste und lege dem unwirtlichen Kaukasus das Kleid deiner Vernunft an. Welchen Frevel nur immer der Phasis oder Pontus sah, ihn wird auch der Isthmus sehen.

Neben der expliziten Nennung dessen, was sichtbar sein soll, und der Vorbereitung des Schauspiels – was Kolchis und das Schwarze Meer gesehen habe, nämlich den mehrfachen Mord durch Medea, werde nun auch Korinth sehen und schauen – hat auch das Verb *induere* im vorangehenden Vers eine deutlich metatheatralische Konnotation. Es wird in der Regel für Theaterrequisiten, Kostüme oder Maske (*vultum / personam induere*) verwendet und hat präparative Funktion: „ich ziehe nun die Maske an und bin bereit zum Spiel“.²¹

Bald darauf tritt Jason auf und erblickt Medea, die wiederum ihn sieht:

Sen. Med. 444–446:

constituit animus precibus iratam aggredi –
atque ecce, uiso memet exiluit, furit,
fert odia prae se: totus in uultu est dolor.

Mein Sinn beschloss, mit Bitten auf die Erzürrnte zuzugehen. Und siehe da, sobald sie mich gesehen hatte, sprang sie auf, rast, und sprüht vor Hass: Ihre Miene ist ganz Schmerz.

20) Cic. De orat. 1,18; Boyle 2014, 119.

21) Boyle 2014, 125.

Dies ist die erste von zwei Begegnungen zwischen Medea und Jason. Das zweite Mal werden sie in der Schlusszene der Tragödie aufeinandertreffen. Und auch hier, wie wir zuvor bereits im *Agamemnon* festgestellt haben, betonen die Verwendung der Demonstrativpartikel *ecce* („da! sieh da!“), der deiktisch-partizipiale Gebrauch des Wahrnehmungsverbs *viso* sowie *exiluit* als Bewegungsverb das visuelle und theatralische Moment der Szene auf emphatische Art und Weise.

Medea ist eine große Schauspielerin und eine große Regisseurin zugleich. Doch ist sie einmal explizit ebenso Zuschauerin: *nuptias specto novas* („ich schaue eine neue Hochzeit“, V. 894). Sie sieht ihrer eigenen Theaterproduktion zu, Kreusas Tod, dem von ihr selbst – mit feiner Ironie des Wortes – „neu“ (*novus*) auf die Bühne gebrachten Schauspiel.

Nun steigert sich die Intensität des Dramas zu einer regelrechten Horror-Show, sorgfältig inszeniert von Medea, die wiederum als Protagonistin und Regisseurin zugleich fungiert. Das eine Kind tötet sie vor den Augen des Publikums. Und indem sie sich *caede incobata* („wobei das Morden nun begonnen hat“, 974) anschickt, das Dach des Bühnenhauses zu ersteigen, wendet sie sich an ihren anderen, noch lebenden Sohn mit den Worten: „Komm mit mir, sei mein Begleiter!“ Sodann fährt sie fort:

Sen. Med. 976–977:

*nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est
perdenda uirtus; approba populo manum.*

Nun ans Werk, meine Seele: Nicht im Verborgenen sollst du deine Tugend verderben; lass die Leute das Werk deiner Hände billigen.

Medeas Fokus auf die Theateraufführung wird hier sehr deutlich: Sie sucht den Applaus ihres Publikums. *Manus* („Hand“) steht nicht selten im metonymischen Sinne für das „Hand-Werk“, d. h. die „Tat“, und *populus* wiederum bezieht sich nicht nur auf die Leute aus Korinth, sondern gleichermaßen auf die Zuschauer.

Es folgt das Finale: Abermals erscheint Jason, von Kriegergefolge begleitet. Noch ahnt er nichts von Medeas Kindesmord. Diese gewahrt ihn vom Dach aus:

Sen. Med. 991–993:

... *uoluptas magna me inuitam subit,*
et ecce crescit. derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.

Ein großes Vergnügen überkommt mich wider Willen, und siehe, es wächst. Nur dies eine fehlte mir: dieser Zuschauer da. Nichts von dem bisher Vollbrachten setze ich in Rechnung: Jedes Verbrechen, das ich ohne ihn begangen habe, ist verloren.

Der explizite Gebrauch des Terminus *spectator* in Kombination mit dem deiktischen *iste*, verweist auf Medeas Schauspiel innerhalb des Schauspiels. Das Dach wird zur Bühne auf der Bühne. Medea betont den Status ihrer Rache als Theateraufführung, die ohne Jason als Publikum (*sine isto*) bedeutungslos ist (*perit*).²² Einige Verse darauf wiederholt sich dieser Gedanke:

Sen. Med. 1000–1001:

... *gnatus hic fatum tulit,*
hic te uidente dabitur exitio pari.

Jener Sohn hat sein Schicksal bereits erlitten, dieser da wird vor deinen Augen dem gleichen Untergang anheimfallen.

Da Medeas Rachelust auf Jason als Zuschauer (*te uidente*) gerichtet ist, lässt sie ihn in sadistischem Voyeurismus seine und ihre eigene Qual genießen:

Sen. Med. 1016–1017:

perfruere lento scelere, ne propera, dolor:
meus dies est; tempore accepto utimur.

Empfinde vollen Genuss am langsamen Frevel, eile nicht, Schmerz: Dies ist mein Tag; ich nutze die gewährte Zeit.

Während es im *Agamemnon* Cassandra selbst war, welche die imaginierte Szene des Frevels schauend genoss (V. 873: *fruor*), lässt hier

22) Zur gegenseitigen Beziehung zwischen dem Schauspiel und dem Publikum auf der Bühne vgl. Erasmo 2004, 81–82. Vgl. auch Bartsch 2006, 260–261. Zum Verb *perit* vgl. auch Aygon 2005.

nun Medea Jason die Szene der Ermordung dem „visual pleasure“ entsprechend langsam genießen. Das von ihr verwendete Verb *perfrui* ist noch stärker als *frui*, mit dem Präfix *per-* bedeutet es „ganz, voll genießen“. Überdies wirkt Medeas sadistisches Werk gleich zweifach: einerseits, indem sie selbst es auskostet und die ihr von Kreon gewährte Zeit „nutzt“ (*tempore accepto utimur*), andererseits, indem sie sich an Jasons Anblick weidet, der ihre Grausamkeit und ihr Leid wahrnimmt.

In ihren letzten Worten und gleichzeitig den letzten Versen der Tragödie sucht Medea den Blickkontakt mit Jason. Er soll ihr zusehen und ihren Frevel erleben.

Sen. Med. 1020–1022:

... *lumina huc tumida alleua,*
ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?
sic fugere soleo.

... richte deine tränenschweren Augen zu mir empor, undankbarer Jason. Erkennst du deine Frau? So bin ich gewohnt zu gehen.

Medea als Regisseurin weist dem Blick Jasons deutlich und deiktisch seine Richtung: *lumina huc alleua* („schau hierher!“). Medea wirkt also im Stück als Verfasserin, Schauspielerin und Regisseurin ihrer eigenen Aufführung.

Mein letztes Beispiel entstammt Senecas späterer und wohl spektakulärster Tragödie *Thyest* – demjenigen seiner Stücke, in dem die Lexik von Sehen und Visualisierung am stärksten ausgeprägt ist. Auch dieses Drama ist als großes Bild im Sinne einer Mise-en-abyme gestaltet: Der Schatten des Tantalus wird aus der Unterwelt heraufgerufen, um Augenzeuge und Zuschauer einer Aufführung, des blutigen Schmauses seiner eigenen Enkel zu werden. Eine Furie bereitet ihn auf das Schauspiel vor und verweist mit dem Gebrauch des Verbs *spectare* zugleich auf die theatralische Dimension des Ganzen (Sen. Thy. 65–66: *mixtus in Bacchum cruor / spectante te potetur*, „schau, wie mit Wein vermengt Blut vor deinen Augen getrunken wird“).²³

23) Zur metapoetischen und metatheatralischen Deutung der Szene vgl. Schiesaro 1994, 203–204 und Schiesaro 2003, 236–237.

Eine Komponente der außergewöhnlich dramatischen Kraft dieses Stückes liegt in der Geschicklichkeit des Atreus, das Publikum zu lenken und das Spiel in Verbindung mit den Zuschauern zu gestalten. Er lädt das Publikum ein, sich ihm anzuschließen, um die sich entfaltende Gefangennahme Thyests mit Behagen zu betrachten und seine unwiderstehliche verbale Ironie mit Wohlgefallen aufzunehmen. Es lassen sich sogar zwei separate Stränge interner Schauspiele innerhalb der Tragödie unterscheiden: das eine von der Furie, das andere von Atreus inszeniert. Hinzu kommt, wie stets, als drittes Schauspiel die Gesamtheit des ganzen senecanischen Stückes. Auf dieses dreifache Spiel wird im letzten Vers des Boten-Monologs vielleicht Bezug genommen:²⁴

Sen. Thy. 788:

tamen videndum est. tota patefient mala.

Dennoch muss es gesehen werden. Das ganze Unheil wird sich zeigen.

Der metatheatralische Marker in Form von *mala*, der hier sowohl für das Unheil generell als auch dafür, womit sich die Gattung Tragödie als solche beschäftigt,²⁵ steht, wird in V. 900 von Atreus wieder aufgegriffen, der dafür sorgt, dass Thyest trotz der gegenwärtigen Dunkelheit sehen kann (V. 895: *videat*). Seneca als Autor sorgt seinerseits dafür, dass das Publikum aus beiden Perspektiven – der des Atreus wie der des Thyest – zu sehen vermag, was es soeben vom Boten vernommen hat. *Patefient* antizipiert die Öffnung des visuellen Horizontes des Spiels für die ganze Welt.

Sorgfältig, mit detaillierter Schilderung des Aufführungsprozesses, inszeniert Atreus sein Schauspiel, Thyests Mahl. Diesen und die Götter betrachtet er als Zuschauer des von ihm verfassten und veranstalteten Dramas. Dabei bedarf er des Zuschauervergnügens, wie er explizit formuliert (Sen. Thy. 891–907). Atreus' Monolog bietet eine dreidimensionale metatheatralische Perspektive dar: „Öffnet die Türen auf die Bühne (Vv. 901–902: *fores / templi relaxa*, mit dem Verbum *relaxare* im Sinne von „eröffnen“), sodass ihr

24) Vgl. auch Boyle 2017, 363.

25) Vgl. einen ähnlichen Gebrauch von *κακά* im Griechischen in Eur. Med. 1078 καὶ μανθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά.

mich und ihn sehen könnt, während ich ihm zuschauen kann, wie er die Häupter seiner Kinder erblickt“ . *fasta patefiat domus* („festlich soll das Haus sich zeigen“) in V. 902 erinnert an den Monolog des Boten und an V. 788, ebenso wie *tanta ad mala* in V. 900 an die *tota mala* im gleichen V. 788 erinnert. Das Unheil gleicht einer Show, und demnach lautet das Leitmotiv: „Macht euch bereit für die Show!“ Es werde ein Vergnügen sein, sie anzusehen: *libet uidere* (V. 903). Atreus beschreibt das Spektakel, das er inszenieren will, und sein „visual pleasure“, das er fühlen wird (V. 906: *fructus hic operis mei est*), wenn er der Szene des Schmerzen leidenden Thyest (*dum fit miser*) ansichtig wird (V. 907: *uidere*).²⁶

Atreus' Ekphrasis ist hierbei bemerkenswert: Er schildert die Innenszene mit Thyest, der ihn ansieht, und kommentiert Thyests Bewegungen. Groß ist das Vergnügen des Atreus beim Zusehen, und offen teilt er dies dem Publikum mit – er selbst als Hauptzuschauer, als Schauspieler, der die erste Rolle spielt, als Regisseur, der genaue Vorgaben macht, wie das Publikum die sich anschließende Szene zu betrachten habe, und der somit den Zuschauern seine Version des Theatervergnügens moderiert.

In allen drei Beispielen sadistischen Sehens in Senecas Theater der Grausamkeit, bei Cassandra, die Agamemnons Ermordung ansehen muss, bei Medea, die Jason zwingt, ihr zuzusehen, wie sie seine Kinder umbringt, oder bei Atreus, der Thyest ein Mahl aus den Leichnamen seiner Kinder zubereitet und erst nach dem Essen ihre abgeschlagenen Häupter zeigt, wobei er sich an Thyests Anblick weidet – in all diesen Beispielen werden Verben des Sehens mit vorgestellt-deiktischen Ausdrücken kombiniert. Damit wird eine räumliche Verbindung sowohl zwischen den Charakteren untereinander als auch zwischen den Schauspielern und Objekten auf der Bühne geschaffen. Gleichwohl unterscheiden sich die drei Szenen grundlegend: Im Falle der Cassandra ist die gesamte *enargeia* imaginär: Zwar schaut sie und betont sprachlich, dass sie sieht, doch liegt der Gegenstand ihrer Schau lediglich in ihrer Phantasie und Ekstase. Sie empfindet Genuss am Visuellen, am Voyeuristischen der Ermordung, bleibt aber dabei passiv. Sie ist reflektierende Zu-

26) Boyle 2017, 397.

schauerin, und die Szene wird dem Publikum bzw. dem Leser aus ihrer Perspektive als reflektierende Betrachterin heraus vor Augen geführt. Anders hingegen verhält es sich im Fall von Medea und Atreus. Beide begehen ihr sadistisches Verbrechen hauptsächlich, um die Qual des Zuschauers zu genießen. Und ein weiterer Unterschied zeigt sich: Medea ist Autorin, Protagonistin und Regisseurin zugleich, sie ersinnt einen Plan, verkörpert ihn und ersehnt den zustimmenden Applaus des Publikums. Atreus geht sogar noch einen Schritt weiter. Auch er ist, wie Medea, Autor, Protagonist und Regisseur, sein Spiel aber besteht aus zwei Akten: Er kocht die Körper der Kinder und bietet sie seinem Bruder als Speise an. Damit endet seine Rolle als Schauspieler. Er bleibt Regisseur, der sich jedoch in die Reihen des Publikums begibt. Im zweiten Akt seines Dramas ist es ihm lediglich darum zu tun, Zeuge des Elends und Schmerzes zu werden. Alles ist geschehen. Die abgetrennten Köpfe liegen vor Thyest, und Atreus empfindet Gefallen daran, diesen dabei zu beobachten, wie er seinerseits die Häupter der Toten betrachtet. Damit schließt sich der visuelle Zirkel, den Seneca als Regisseur konzipiert hat – von der Rolle des Zuschauers über die des Schauspielers und Regisseurs zurück zum Zuschauer – und ist nunmehr vollendet.

Das Konzept des „visual pleasure“ ist also durch Mulvey eng mit dem Film verknüpft. In den Theaterstudien wurde es jedoch schon früher angesprochen, wie beispielweise in der Arbeit des Antonin Artaud, eines großen Theoretikers des Theaters der Grausamkeit (*théâtre de la cruauté*). Dieser stark von Senecas Tragödien und insbesondere dem *Thyest* beeinflusste Schauspieler erklärte in einem Brief an Jean Paulhan im Jahre 1932 spezifisch, was er unter dem vielschichtigen Konzept der Grausamkeit verstand:

J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer; le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent.²⁷

27) Artaud 1978, 98–99 (Lettres sur la cruauté, 2ème lettre, Paris, 14 novembre 1932). Zum Zusammenspiel von Theater- und Filmtheorien und insbesondere von Artauds Theater der Grausamkeit und des Kinos der Grausamkeit vgl. Rockett 1988, 57–89.

Es wäre anachronistisch, das Konzept der Grausamkeit an sich eins zu eins von Artaud auf Seneca zu übertragen. Dennoch lassen bestimmte historische Parallelen, wie die Verbalisierung der (visuellen) Gewöhnung an den Schock des Krieges (Artaud) und der Tierhetzen und Gladiatorenspiele (Seneca) einen Vergleich plausibel erscheinen. Wichtig zu betonen ist, dass für Artaud genau wie auch für Seneca kein Gegensatz zwischen der theoretischen Verwendung des Begriffs und der praktischen Durchführung des Konzepts auf der Bühne bestand.²⁸ Trotz der oft zitierten Aussage von T. S. Eliot, dass in Senecas Tragödien hinter dem Wort keine weitere Realität existiert,²⁹ läuft der Rezeptionsprozess immer auf verschiedenen Ebenen. Artauds „Appetit auf Leben, die kosmische Strenge und die unerbittliche Notwendigkeit“ sind zugleich eng mit Aufführung und Sichtbarkeit verknüpft. Sie verwandeln Senecas Tragödien für potenzielle Schauspieler, ein potenzielles Publikum sowie Senecas Text für den Leser in eine körperliche und emotionale Erfahrung, die das europäische Theater über Jahrhunderte hinweg so nachhaltig prägte.

Eine stärkere Berücksichtigung filmwissenschaftlicher Blicktheorien wie in der hier vorliegenden pragmatischen Untersuchung von Senecas dramatischen Texten erweitert interpretatorische Per-

28) So verbindet Seneca deutlich das Visuelle mit dem Vergnügen in Ep. 108,6: *Quidam veniunt ut audiant, non ut discant, sicut in theatrum voluptatis causa ad delectandas aures oratione vel voce vel fabulis ducimur* („Einige kommen, um zu hören, und nicht, um zu lernen, genau wie wir ins Theater zum Vergnügen gebracht werden, um unsere Ohren mit einer Rede oder mit einer Stimme oder mit den Geschichten zu amüsieren“). Welchen Stellenwert Rezeptionsästhetik für Seneca besaß, lässt sich unschwer aus seinen theoretischen Schriften ablesen. Stets von Neuem rekurriert er darauf, sowohl in den Episteln als auch in seinen Dialogen. Vgl. Sen. Ep. 6,5: *in rem praesentem venias oportet, primum quia homines amplius oculis quam auribus credunt, deinde quia longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla* („Du solltest an Ort und Stelle kommen, erstens, weil die Menschen ihren Augen mehr vertrauen als ihren Ohren, und zweitens, weil der Weg durch Lehren lang, durch Beispiele aber kurz und wirksam ist“). Zum Konzept des Bildes in Senecas theoretischem Werk und zu den Bildern in seinen Tragödien vgl. Armisen-Marchetti 1989; zum Visuellen und zur Theatralität in Senecas philosophischen Schriften vgl. Dross 2013 und Aygon 2016, 73–109. Zu der Beziehung zwischen Senecas Tragödien und Philosophie vgl. Aygon 2005 und Star 2015.

29) „In the plays of Seneca, the drama is all in the word, and the word has no further reality behind it“, Eliot 1964, 54.

spektiven des Rezipienten und kann unabhängig von der kaum zu beantwortenden Frage nach der generellen Aufführbarkeit dieser Texte neue Einsichten in intertextuelle und intratextuelle Zusammenhänge eröffnen.

Literaturverzeichnis:

- Aygon, J.-P. 2005. *Veritas numquam perit* (Troad. 614): des «démonstrations théâtrales» dans les tragédies de Sénèque?, in: *Demonstrare: Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*, réunis par M. Armissen-Marchetti. Pallas 69. Toulouse, 397–412.
- 2016. *Ut scaena sic vita: Mise en scène et dévoilement dans les œuvres philosophiques et dramatiques de Sénèque*. Paris.
- Armissen-Marchetti, M. 1989. *Sapientiae facies: Étude sur les images de Sénèque*. Paris.
- Artaud, A. 1978. *Œuvres Complètes, v. 4: Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*. Les Cenci. Nouv. éd. revue et augm. Paris.
- Bartsch, S. 2006. *The mirror of the Self: sexuality, self-knowledge, and the gaze in the Early Roman empire*. Chicago.
- Beacham, R. C. 1991. *The Roman theatre and its audience*. London.
- Beare, W. 1955. *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. London.
- Barton, C. A. 1993. *The sorrows of the ancient Romans: the gladiator and the monster*. Princeton.
- Boyle, A. J. 2014. *Seneca, Medea*. Ed. with intr., transl., and comm. Oxford.
- 2017. *Seneca, Thyestes*. Ed. with intr., transl., and comm. Oxford.
- Coleman, K. 1990. *Fatal charades: Roman executions staged as mythological enactments*, JRS 80, 44–73.
- Dross, J. 2013. *Du bon usage de l'imagination: l'importance du regard intérieur dans l'œuvre philosophique de Sénèque*, in: *Regard et représentation dans l'Antiquité*, réunis par R. Courtray. Pallas 92. Toulouse, 225–235.
- Eliot, T. S. 1964. *Selected essays*. New York.
- Erasmus, M. 2004. *Roman tragedy: theatre to theatricality*. Austin.
- Hall, E. 2013. *Pantomime: visualising myth in the Roman Empire*, in: *Performance in Greek and Roman theatre*, ed. by G. W. M. Harrison / V. Liapis. Leiden / Boston, 451–473.
- / R. Wyles (hrsg.) 2008. *New directions in ancient pantomime*. Oxford.
- Hine, H. M. 2000. *Seneca, Medea*, with an introd., text, transl., and comm. Warminster.
- Kugelmeier, C. 2007. *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*. München.
- 2014. *Seneca's tragedies and the theatres of their time*, Pallas 95, 59–81.
- Lefevre, E. 2017. *Studien zur Originalität der römischen Tragödie*. Kleine Schriften. Berlin / München / Boston.
- Littlewood, C. A. 2004. *Self-representation and illusion in Senecan tragedy*. Oxford.

- Lovatt, H. 2013. *The epic gaze: vision, gender and narrative in Ancient epic*. Cambridge.
- Manuwald, G. 2016. *Römisches Theater. Von den Anfängen bis zur frühen Kaiserzeit*. Tübingen.
- Mulvey, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema, *Screen* 16/3/1, 6–18.
- Nisbet, R. G. N. 1990. The dating of Seneca's tragedies, with special reference to Thyestes, *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, vol. 6, ed. by F. Cairns. Leeds, 95–114.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, ed. P. G. W. Glare (2. Auflage), 2012.
- Rockett, W. H. 1988. *Devouring whirlwind: terror and transcendence in the cinema of cruelty*. New York e.a.
- Schiesaro, A. 1994. Seneca's Thyestes and the morality of tragic furor, in: *Reflections of Nero: culture, history and representation*, ed. by J. Elsner / J. Masters. London, 196–210.
- 2003. *The passions in play: Thyestes and the dynamics of Senecan drama*. Cambridge.
- Staley, G. A. 2010. *Seneca and the idea of tragedy*. Oxford.
- Star, C. 2015. Roman tragedy and philosophy, in: *Brill's Companion to Roman Tragedy*, ed. by W. M. Harrison. Leiden / Boston, 238–259.
- Tarrant, R. J. 1976. *Seneca, Agamemnon*, ed. with a comm. Cambridge / New York / Melbourne.
- Varner, E. R. 2000. Grotesque vision: Seneca's tragedies and Neronian art, in: *Seneca in performance*, ed. by G. W. M. Harrison. London, 119–136.
- Wiedemann, T. 1992. *Emperors and gladiators*. London / New York.
- Zanobi, A. Seneca and pantomime, in: I. Gildenhard / M. Revermann (eds.), *Beyond the fifth century. Interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*. Berlin / New York, 269–288.
- 2014. *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*. London e.a.
- Zeitlin, F. I. 1982. Under the sign of the shield: semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes. Rome.
- 1994. The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in the Euripidean theatre, in: S. Goldhill / R. Osborne (eds.), *Art and text in Ancient Greek culture*. Cambridge, 134–196.
- Zimmermann, B. 1990. Seneca und der Pantomimus, in: G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*. Tübingen, 161–167.
- Zwierlein, O. 1986 (ed.). *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetatus], Octavia*. Oxonii.