

DIE ORPHEUS-GESTALT UND
IHRE GEGENBILDER
Zum Finale des zweiten Chorlieds in Senecas
Hercules Furens (V. 569–591)

Im zweiten Chorlied (569–591) von Senecas Tragödie *Hercules Furens* – deren allgemein anerkannte Hauptvorlage Euripides' *Herakles* ist – findet man die wohlbekannte Geschichte des Orpheus, der die geliebte Eurydice aus dem Totenreich heraufholte, wenige Schritte vor der Oberwelt aber zurückblickte und sie somit für immer verlor. Zu diesem Zeitpunkt weiß der Chor offensichtlich noch nichts von Hercules' glücklicher Rückkehr aus dem Hades, obwohl unmittelbar davor Amphitryo mit absoluter Gewissheit behauptet hat, die Schritte seines Sohnes erkannt zu haben (522 f. *infernus imo sonuit e fundo fragor. / audimur! est est sonitus Herculei gradus!*)¹. Zu Beginn des Liedes (524 ff.) beschwert sich der Chor über Fortuna: Ihr wird Neid auf die Helden vorgeworfen (*inuidia uiris fortibus*), weil sie Hercules gezwungen habe, seine *uirtus* durch alle erdenklichen Kämpfe (527 *bella per omnia*) zu beweisen. Nach kurzer Zusammenfassung der Taten des Alkiden drückt der Chor ebenfalls seine Hoffnung aus, der Held werde auch dieses letzte Abenteuer bestehen (558 f. *euincas utinam iura ferae Stygis / Parcarumque colos non reuocabiles!*). Als positives Exemplum wird (ohne Vorbild in Euripides' *Herakles*) die Geschichte von Orpheus angeführt, der „mit Gesängen und flehentlicher Bitte vermochte, die unerbittlichen Herrscher der Schatten zu erweichen, als er seine Eurydice zurückverlangte“ (569 ff.). Die Katabasis und ihre Konsequenzen werden in den darauffolgenden 20 Versen ausgeführt. Diese Passage gliedert sich in folgende Abschnitte:

A. (572–74) Wirkung des Orpheus-Gesangs auf die belebte und unbelebte Natur: Bäume, Vögel und Felsen folgen ihm, Flüsse und wilde Tiere halten in ihrem Lauf inne.

1) Zu dieser und anderen Inkongruenzen zwischen Choräußerungen und Handlungsverlauf in den Tragödien Senecas vgl. M. Billerbeck, *Seneca: Hercules Furens*, Leiden 1999, 378 und 381 mit weiterer Literatur.

B. (575–81) Wirkung des Gesangs auf die Hadesbewohner: Die Unterirdischen werden besänftigt, die Eumeniden und die Götter – *lacrimis difficiles* – weinen, sowie die Unterweltsrichter (*iuridici*), die die Schuldigen für ihre Taten zur Rechenschaft zu ziehen haben (*ueteres excutiunt reos*).

C. (582–87) Direkte Rede des *arbiter mortis* Pluto, welcher zwar Orpheus' Bitten nachgibt, aber die fatale Bedingung stellt: Eurydice muss hinter ihrem Mann hergehen und dieser darf sich nicht umsehen.

D. (588–89) Umblicken des Orpheus und dessen Scheitern.

E. (590–91) Gegenüberstellung der Taten von Orpheus und Hercules.

Die Bedeutung und Funktion dieser Passage ist mehrfach untersucht worden. Nach allgemeiner Ansicht führt der Chor die Episode deshalb ein, weil Orpheus schon einmal das Totenreich betreten hat und wieder unverehrt herausgekommen ist. Der Sänger stellt somit einen positiven Präzedenzfall für die Katabasis des Hercules dar, wie dies im Schlussteil des Chorlieds besonders deutlich wird (590 f. *quae uinci potuit regia carmine, / haec uinci poterit regia uiribus*). Neben dieser an sich unverkennbaren Verständnisebene haben einige Interpreten eine zweite und tiefere Deutung erwogen. Die Episode von Orpheus ist nämlich, wie Shelton schreibt, „a strange example“². Der Unterweltsgang des thrakischen Sängers war vergeblich: Zwar konnte er den Hades durch seine Musik besiegen, verlor aber kurz vor dem Aufstieg seine Frau für immer. Die Ursache und zugleich das Ziel seiner Unterweltsfahrt wurden durch einen einzigen Blick endgültig zunichte gemacht. Deshalb hat man in den Chorworten eine tragisch-ironische Andeutung auf den weiteren Verlauf der Dramenhandlung vermutet. Als erster beobachtete Seidensticker: „Rückkehr aus dem Hades, Rettung der Frau; dann jedoch trotzdem Verlust der Geretteten“³. Die hier nur als Hypothese präsentierte Doppelsinnigkeit des Chorlieds ist später von mehreren Forschern angenommen worden. So schreibt Zintzen, dass „Seneca den Orpheus-Mythos dazu verwandt [hat], auf Herakles und Megaras wirkliches Schicksal vorauszuweisen“; die Orpheus-Erzählung habe somit – im Sinne der stoischen *prae-*

2) J. A. Shelton, *Seneca's Hercules furens*, Göttingen 1978, 45.

3) B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969, 114 Anm. 95.

meditatio – die Funktion, den Leser bzw. den Zuschauer⁴ auf das tragische Schicksal des Protagonisten vorzubereiten⁵. Gegen diese Theorie hat Caviglia –welcher den ersten modernen Kommentar zum *Hercules Furens* verfasst hat – starke Einwände geäußert⁶. Er tritt für die Auffassung ein, dass in den Chorworten der tragische Ausgang der Orpheus-Katabasis nur flüchtig erwähnt wird und folgert daraus, dass die einzige Funktion dieser Passage sei, die „Besiegbarkeit“ des Hades zu beweisen⁷. Die Stellungnahme Caviglias hat starken Einfluss auf die spätere italienische Forschung gehabt (z. B. bei Timpanaro und Bocciolini Palagi⁸), ist aber auch im deutschen Raum rezipiert worden, wie der neuere Kommentar von Margarethe Billerbeck beweist⁹.

4) Bekanntlich ist die Frage, ob die Tragödien Senecas wirklich aufgeführt wurden oder nur für die Lesung gedacht waren, seit langem heftig umstritten. Unter den Vertretern der ersteren These sind insbesondere J. Hippler, *Annaeanae quaestiones scaenicae*, Gissen 1926 und W. Beare, *The Roman Stage*, London³ 1964, 234–236 zu erwähnen. Neulich hat Sutton darauf hingewiesen, dass „there are no compelling grounds for doubting that they were written to be performed“. Vgl. D. F. Sutton, *Seneca's Hercules Furens: One Chorus or Two?*, *AJPh* 105 (1984) 301, mit weiterführenden bibliographischen Hinweisen.

5) C. Zintzen, *Alte virtus animosa cadit*: Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas *Hercules Furens*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 180. Ähnlich Shelton (wie Anm. 2) und A. Gil, *Die Chorlieder in Senecas Tragödien*, Köln 1979, 148. Weitere Literatur bei L. Bocciolini Palagi, *Orfeo nelle tragedie di Seneca*, *Paideia* 53 (1998) 30. Der stoische Begriff von *praemeditatio* als Rücksichtnahme und Vorbereitung auf künftiges Unheil tritt zum ersten Mal in Ciceros *Tusculanen* auf (3,29 *haec igitur praemeditatio futurorum malorum lenit eorum aduentum, quae uenientia longe ante uideris*; vgl. auch 3,34). Seneca selbst übernimmt diese Idee in *epist.* 107,4 *nemo non fortius ad id, cui se diu composuerat, accessit et duris quoque, si praemeditata erant, obstitit: at contra inparatus etiam leuissima expauit*.

6) F. Caviglia, *Seneca: Il furore di Ercole*, Roma 1979.

7) Vgl. Caviglia (wie Anm. 6) 241: „L'esito tragico della catabasi di Orfeo è funzionale per il Coro solo in quanto dimostra che l'Averno può essere vinto“.

8) Vgl. S. Timpanaro, *Un nuovo commento all'Hercules Furens di Seneca nell'ambito della critica recente*, *A&R* 26 (1980) und Bocciolini Palagi (wie Anm. 5). Letztgenannte Forscherin schließt allerdings eine zweite und tiefere Verständnisebene der Episode nicht aus: „Pur concordando col Caviglia ..., non mi sentirei comunque di escludere la possibilità, che Seneca sembra lasciare aperta, anche di un secondo livello di lettura“ (30 Anm. 16).

9) Obwohl Billerbeck (wie Anm. 1) 382 Caviglia nicht namentlich zitiert, ist ihre Meinung zur Orpheus-Episode eindeutig von ihm beeinflusst: „Paradigmatisch für den Chor ist die Tatsache, dass der Herrscher der Toten sich durch den Gesang von Orpheus erweichen und umstimmen ließ“ (siehe auch ihre Fußnote dazu).

Beide Verständnisebenen der Orpheus-Episode blieben bisher sehr stark mit der allgemeinen Interpretation der Hercules-Gestalt verbunden, insbesondere mit der Beurteilung des Wahnsinnsanfalls im vierten Akt der Tragödie. Sämtliche Vertreter der Ambivalenz-Theorie (vor allem Zintzen, Shelton und Fitch) haben den *furor* des Alkiden psychologisch erklärt: Die Katastrophe, in die er gerät, sei die natürliche Folge seines Charakters bzw. seines Affekts, denn „he is already close to insanity in his daily *modus uitae*“¹⁰. Die Persönlichkeit des Helden erlebe somit keine drastische Veränderung im Verlauf des Dramas und die Wahnsinnsszene hebe lediglich einige bereits vorhandene Aspekte seiner Natur besonders hervor. Diejenigen, die keine ‚Zweigleisigkeit‘ in der Orpheus-Szene erkennen (so Caviglia und Billerbeck), plädieren hingegen für eine schlichtere, rein mythologische Interpretation des Dramas: Wie Hera im euripideischen *Herakles*, so sei hauptsächlich Juno für Hercules’ Familienmord verantwortlich. Dies zeige sich zum einen in dem langen Juno-Monolog zu Beginn der Tragödie (1–124) und zum anderen in den Worten Amphitryos zu seinem Sohn (1200 f. *luctus est istic tuus, / crimen nouercae: casus hic culpa caret*)¹¹.

Die folgende erneute Behandlung der Orpheus-Episode wird sich auf bisher unbeachtete Argumente konzentrieren, mit denen die Interpretation, die eine Doppeldeutigkeit annimmt, gestützt werden soll.

Zunächst muss die Erläuterung dieser Partie von den oben erwähnten Ansichten über die Bedeutung von Hercules’ Wahnsinn losgelöst werden. Die Vermutung eines tieferen Sinnes im Orpheus-Mythos schließt die zweite (d. h. die schlichtere bzw. mythologische) Erklärung der Wahnsinnsszene nicht unbedingt aus. Es ist dafür nicht maßgeblich, ob die Katastrophe sich aus dem Charakter des Protagonisten entwickelt oder von Juno allein verursacht wird: In beiden Fällen darf man annehmen, dass das Chorlied einen Vorverweis auf den bevorstehenden Familienmord enthält. Der Orpheus-Teil soll nicht, wie Shelton schreibt, Hercules

10) So J. G. Fitch, *Senecas Hercules Furens*, Ithaca 1987, 30. Ein ähnlicher Ansatz findet sich auch bei C. Segal, *Orpheus*, Baltimore 1989, 99–101 und P. J. Davis, *Shifting song: the chorus in Seneca’s tragedies*, Hildesheim 1993, 71 f.

11) Zu einer zusammenfassenden Darstellung der beiden Theorien und zu deren Vertretern vgl. Fitch (wie Anm. 10) 28–33 und Billerbeck (wie Anm. 1) 30–38. Siehe auch Caviglia (wie Anm. 6) 71 f.

vorwarnen¹², sondern, wie von Zintzen und Gil vorgeschlagen, die Vorstellungskraft des Lesers bzw. des Hörers anregen und diesen auf die Schlusskatastrophe vorbereiten.

Was nun die Interpretation der Passage anbelangt, so scheint die Stellungnahme Caviglias aus verschiedenen Gründen anfechtbar. Da nun diese, wie erwähnt, einen wichtigen Teil der späteren Forschung stark geprägt hat, so ist es notwendig, die einzelnen Punkte, aus denen sie besteht, kurz zu erörtern. Falls das einzige Ziel des Chors tatsächlich darin läge, seine Zuversicht in Hercules' Rückkehr anhand eines erfolgreichen Präzedenzfalls (nämlich der Orpheus-Episode) zu äußern, dann würden die Verse 524–568 durchaus genügen. Hier erwähnt er zwei vorherige Heldentaten (den Zug gegen die Amazonen und die Begegnung mit Hades vor Pylos), in denen Hercules glorreich triumphiert hat, welche somit als sehr günstige Omina für die Katabasis gelten¹³. Außerdem wird in beiden Fällen der Akzent auf die Erniedrigung des Gegners gesetzt (546 *victorem posito suspiciens genu*, 565 *mortis dominus pertimuit mori*). Dabei wendet sich der Chor mehrfach direkt an Hercules und hofft, bzw. fordert, er möge auch diesmal siegreich zurückkehren (558 *euincas utinam iura!*, 566 *fatum rumpe manu!*, 567 *prospectus pateat lucis!*). Caviglia zufolge hätte Seneca die darauffolgenden 23 Verse (569–591) ausschließlich zur Bestätigung bzw. Verstärkung des ersten Liedteiles hinzugefügt, anhand eines äußerst vieldeutigen Mythos. Denn in der geläufigen Version des Mythos von Orpheus und Eurydice (auf die sich Seneca hier eindeutig bezieht) sind Orpheus-Fahrt und Bezauberung der Unterweltsmächte von Eurydices tragischem Verlust nicht zu trennen¹⁴.

12) Shelton (wie Anm. 2) 45: „The chorus is warning Hercules that all men are bound by the iura of the Underworld and that he may pay dearly for his return“.

13) Dies trifft vor allem auf das zweite Exemplum zu, denn der Kampf mit Hades illustriert den „menschlichen Sieg über den Tod“. Vgl. Billerbeck (wie Anm. 1) 382.

14) Vgl. Fitch (wie Anm. 10) 253: „Although the return of Orpheus is meant by the Chorus to have a positive significance, the audience cannot fail to attach greater significance than the Chorus does to its tragic outcome (588 f.), familiar from Vergil's and Ovid's accounts“. Neben dieser Version des Mythos wird in der Forschung die Existenz einer zweiten, wahrscheinlich älteren Variante angenommen, in der es Orpheus gelang, die geliebte Frau wirklich in die Oberwelt zu führen und dort mit ihr weiterzuleben. Dazu jüngst C. Klodt, Der Orpheus-Mythos in der

Caviglia argumentiert weiter, dass Seneca der Orpheus-Geschichte gewiss viel mehr Platz und Wichtigkeit eingeräumt hätte, wenn sie eine Anspielung auf Hercules' drohendes Schicksal enthalten hätte¹⁵. Allerdings ist diese Passage keineswegs so kurz, wie der italienische Forscher meint, da sie genau ein Drittel des gesamten Chorlieds umfasst (23 Verse). Zudem findet sie sich an einer entscheidenden Stelle der Tragödie, weil unmittelbar danach Hercules zum ersten Mal als redende Gestalt erscheint (592 f.). Die Orpheus-Erzählung leitet also zum Protagonisten und somit zum zweiten, zentraleren Teil des Dramas über. Dass es sich um eine Partie handelt, auf die es Seneca ankam, zeigt der Vergleich mit der Vorlage: Im zweiten Stasimon des euripideischen *Herakles* (348 ff.), in dem der Chor, wie bei Seneca, die Heldentaten des Hercules erwähnt, findet man keinerlei Hinweise auf Orpheus' Hadesfahrt¹⁶. Senecas Abweichung dürfte bei seinen Lesern kaum unbeachtet geblieben sein. Auf eine besondere Markierung der Orpheus-Passage weist auch der vorausgehende Text. Zu dem Zeitpunkt, als der Chor spricht und seine Hoffnung auf Hercules' Rückkehr ausdrückt, weiß der Leser durch die oben erwähnten Worte Amphitryos (523 *est est sonitus Herculei gradus!*), dass Hercules den Hades besiegt hat und sich wieder an der Oberwelt befindet¹⁷. Zudem ist diese Information schon im Prolog der Tragödie vorweggenommen, als Juno offenbart, dass der Alkide sein Unterweltsabenteuer siegreich bestanden hat (47 f. *effregit ecce limen inferni Iouis, / et opima uicti*

Antike, in: C. Maurer-Zenck (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2004, 41 und 52–58 mit weiteren Literaturangaben. Dagegen Bocciolini Palagi (wie Anm. 5) 30.

15) Vgl. Caviglia (wie Anm. 6) 241: „Se in questa rievocazione di Orfeo fosse implicito un ammonimento per Ercole, un presagio della sua sventura (così la Shelton, p. 45) lo spazio riservato alla zona d'ombra del mito di Orfeo avrebbe probabilmente avuto una estensione assai maggiore. Tutto appare invece svolto, scolasticamente, in vista del fiacco 'epigramma' finale giocato sull'antitesi *carminiviribus*“.

16) Dieser Unterschied hängt auch damit zusammen, dass im Gegensatz zu Seneca bei Euripides sich der Chor pessimistisch äußert und keine Hoffnung auf Hercules' Rückkehr hegt. Das Preisen seiner Taten hört sich dementsprechend geradezu wie ein Grabgesang an: ὑμῆσαι στεφάνωμα μόχθων δι' εὐλογίας θέλω, γενναίων δ' ἀρεταὶ πόνων τοῖς θανούσιν ἀγαλμα (Eur. Herk. 355–358). Vgl. Zintzen (wie Anm. 5) 179 und Billerbeck (wie Anm. 1) 381

17) Hinsichtlich der Dramenökonomie ist die Funktion des Chorlieds deutlich: Es muss die für Hercules nötige Zeit überbrücken, um sich vom Taenarus nach Theben zu begeben. Siehe dazu Billerbeck (wie Anm. 1) 381.

regis ad superos refert) und daher die Geheimnisse des Todes jetzt offen liegen (56 *sacra dirae mortis in aperto iacent*)¹⁸. Es ist nun schwer vertretbar, dass der an sich doppeldeutige Orpheus-Mythos hier ausschließlich zur Bekräftigung einer dem Hörer schon längst bekannten Tatsache aufgegriffen worden sein soll.

All diese Aspekte (die Zentralität des Passus in der Struktur der Tragödie, die Abweichung von der Vorlage und das Verhältnis zum vorangehenden Text) verleihen der Orpheus-Episode große Bedeutung und Relevanz.

Schließlich behauptet Caviglia, dass die „Positivität“ der Orpheus-Episode durch die beiden Schlussverse bestätigt sei, welche – in ganz hoffnungsvoller Hinsicht – eine strenge Parallele zwischen Orpheus und Hercules enthalten (590 f. *quae uinci potuit regia carmine, / haec uinci poterit regia uiribus*)¹⁹. Der Optimismus dieser Verse bezieht sich dennoch ausschließlich auf Hercules' Erfolg und steht mithin in keinerlei Gegensatz zur Doppeldeutigkeitshypothese: Dass der Held auch in der letzten seiner zwölf Taten den Sieg davontragen und wie Orpheus unversehrt aus dem Hades zurückkehren wird, kann und wird die Ermordung seiner Familie keineswegs verhindern.

Ein zentraler, bisher vollkommen unbeachteter Aspekt für die Deutung unserer Passage ist vielmehr die Rolle des Orpheus als Spiegelfigur des Protagonisten. Die Parallelität zwischen ihm und Hercules resultiert nicht nur aus den expliziten Worten des Chors (vor allem aus den Schlussversen), sondern auch, wie sich zeigen

18) Diese doppelte Information (Amphitryos Worte und Junos Aussagen) unterscheidet die Tragödie Senecas von der euripideischen Vorlage (in der die lange ‚informative‘ Prologrede Junos fehlt): Hier erhält der Hörer keine sicheren Hinweise auf das Schicksal des Hercules bis zu dessen plötzlichem Auftritt. Vgl. dazu Seidensticker (wie Anm. 3) 152. Zum Inhalt der Worte Amphitryos und Junos ist schon längst bemerkt worden, dass sie gewissermaßen in Gegensatz zueinander stehen: Der erste behauptet, sein Sohn steige gerade aus der Unterwelt hinauf, während die Göttin bereits zu Beginn der Handlung beschrieben hat, wie Hercules den Höllenhund nach Theben trug. Dieser Widerspruch ist unterschiedlich gelöst worden. Für eine zusammenfassende Darstellung der Problematik siehe Billerbeck (wie Anm. 1) 378 und zuletzt A. Heil, Die Illusion des Amphitryon (Seneca, Hercules Furens 520–3), *Mnemosyne* 60 (2007) 253–268.

19) So auch Billerbeck (wie Anm. 1) 382 Anm. 5: „Gegen die Interpretation, dass der Leser dadurch [sc. durch den Orpheus-Mythos] zu einer *praemeditatio* des tragischen Geschehens angeregt werden soll, scheinen die beiden rhetorisch markanten Schlussverse des Liedes ... zu sprechen“.

wird, aus verschiedenen Zügen, die ihnen beiden eigen sind. Sehr lehrreich ist daher der Vergleich mit einer früheren, hier als Vorlage anzusehenden Stelle der lateinischen Literatur, an welcher die Eurydice-Sage in die umgebende Erzählung eingelegt und Orpheus – wenn auch nicht so explizit wie bei Seneca – dem Hauptakteur gegenübergestellt wird. Dies ist das berühmte Orpheus-Epyllion im vierten Buch der *Georgica* (453–527), das Vergil in die Bugonie-Geschichte einschleibt (315–558). Die Geschichte ist allgemein bekannt²⁰: Der Hirt Aristaeus erfährt vom weissagenden Meerergreis Proteus, dass seine Bienen durch den Zorn des Orpheus zugrunde gegangen seien, weil er selbst zuvor den Tod Eurydices verschuldet habe. In diesem Zusammenhang erzählt Proteus die Sage von Orpheus und Eurydice, seinen Gang in die Unterwelt und dessen tragisches Ende, wobei er mit besonderem Nachdruck den definitiven Abschied, Eurydices letzte Worte und den verzweifelten Schmerz des Orpheus hervorhebt: Nachdem er sieben Monate lang einsam getrauert habe, sei er von thrakischen Frauen zerrissen worden, und sogar nach der Enthauptung habe sein Mund noch immer den Namen der Geliebten wiederholt²¹.

Es besteht kein Zweifel daran, dass der Orpheus-Exkurs bei Seneca durch Vergil inspiriert ist. Das *Georgica*-Epyllion erfreute sich von Anfang an sehr großer Beliebtheit und jeder Vergil-Leser, so Eduard Norden, musste es im Kopf haben, denn „es gehörte, wie Zitate und Nachbildungen beweisen, zu den berühmtesten Stücken: sie konnten also und sollten vergleichen“²². Zudem übte

20) Für einen Überblick über das *Georgica*-Finale siehe zuletzt Th. Baier, Episches Erzählen in Vergils *Georgica*. Struktur und Funktion der Proteus-Geschichte, *RhM* 150 (2007) 314–336. In diesem Aufsatz weist Baier unter anderem auf die bekannten, darin enthaltenen Anspielungen auf die *Ilias* und *Odyssee* hin.

21) Die Orpheus-Passage sowie die ganze Aristaeus-Geschichte haben bekanntlich rege Diskussionen ausgelöst aufgrund von zwei leicht unterschiedlichen Aussagen des Servius. Zu ecl. 10,1 beobachtet er, dass die gesamte Bugonie-Partie (georg. 4,281 ff.) ursprünglich die *laudes* eines Freundes Vergils (Gallus) enthalten habe. Zu georg. 4,1 schreibt er hingegen, dass in der ersten Fassung das Lob des Gallus nur anstelle des Orpheus-Exkurses gestanden habe. Diese Nachrichten sind von den meisten Forschern (m. E. zu Recht) als fragwürdig oder gar als unwahrscheinlich angesehen worden. Dazu jüngst Baier (wie Anm. 20) insbes. 335 f. mit weiterführender Literatur.

22) E. Norden, Orpheus und Eurydice: ein nachträgliches Gedenkblatt für Vergil, in: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften Philos.-histor. Klasse 1934, 666.

der Mantuaner überhaupt einen starken Einfluss auf Senecas Werk aus²³ und ein genauer Textvergleich der zwei Passagen ergibt zahlreiche direkte Anspielungen²⁴. Hier einige Beispiele: Vergil nennt Pluto einen gnadenlosen Tyrannen (492 *inmitis tyranni*), Seneca spricht von den gnadenlosen Herrschern der Schatten (569 *inmites ... umbrarum dominos*). Eurydice wird von beiden Dichtern mit Bezug auf Orpheus als „seine“ (*sua*) bezeichnet (Sen. 571, Verg. 490). Orpheus besänftigt die Tiger bei Vergil (510 *mulcentem tigris*), die Unterweltbewohner bei Seneca (575 *mulcet ... inferos*). Beide Autoren bezeichnen die von den Hadesherrschern gegebene Vorschrift als *lex data* (Verg. 486 *hanc dederat ... legem*, Sen. 583 *lege ... data*) und sie verwenden das Wort *perdidit* für den definitiven Verlust Eurydices (Verg. 494 f. *quis et me ... et te perdidit ... / furor?*, Sen. 589 *munus perdidit*)²⁵. Andererseits lassen sich auch Unterschiede zwischen den zwei Texten erkennen. So stellt, was die narrative Struktur betrifft, die Erzählung von Orpheus und Eurydice in beiden Fällen eine Digression von der Haupterzählung dar, nämlich dem Bugonie-Mythos bei Vergil²⁶ und der Dramenhandlung bei Seneca: Während aber die Aristaeus- und die Orpheus-Geschichte durch einen ursächlichen Zusammenhang verknüpft sind (Aristaeus wird von Orpheus bestraft, weil er für Eurydices Tod verantwortlich ist), besteht im Plot der Tragödie

23) Vgl. A. Borgo, (Pseudo) Virgilio e (Pseudo) Seneca tra poesia e magia: il mito di Orfeo, in: *Miscellanea di Studi in onore di Armando Salvatore*, Napoli 1992, 82: „Data l'ampiezza con cui questo mito [sc. il mito di Orfeo] è trattato da Virgilio ... e data l'innegabile funzione di modello che il Mantovano rivesti per Seneca, la tradizione dovette per il poeta tragico identificarsi in buona parte con lui, oltre che con Ovidio, il secondo poeta più citato dal Cordovano“.

24) Vgl. auch Billerbeck (wie Anm. 1) 395 und Fitch (wie Anm. 10) 268.25) Besonders interessant ist in den letztgenannten Passagen die Beibehaltung derselben Vokabel (*perdidit*) bei Wechsel der Semantik („verdarb“ bei Vergil, „verlor“ bei Seneca). Weitere Entsprechungen in den beiden Texten werden von Fitch (wie Anm. 10) 268–274, Borgo (wie Anm. 23) 81–83 und Billerbeck (wie Anm. 1) 395–401 hervorgehoben. Einige der oben erwähnten Ausdrücke (z. B. *lege data*) dürften auch durch Ovids Erzählung im 10. Buch der *Metamorphosen* beeinflusst worden sein.

26) Im Folgenden werde ich die Bugonie- bzw. Aristaeus-Geschichte als Haupterzählung bezeichnen, weil diese der Orpheus-Episode übergeordnet ist. Es braucht dabei kaum erwähnt zu werden, dass dieser Teil selbst eine Digression vom vorangehenden Text darstellt, welcher sich mit dem Leben der Bienen und deren Pflege befasst. Der Orpheus-Exkurs bildet daher eine Digression zweiten Grades (die Digression innerhalb einer Digression).

Senecas keine direkte Verbindung zwischen der Haupthandlung und der Eurydice-Sage. Entsprechend differiert auch die jeweilige Länge der Erzählung: Bei Vergil erstreckt sie sich über mehr als 70 Verse, bei Seneca über 20. Vergil erzählt nach dem Scheitern der Hadesfahrt noch in etwa 20 Versen von der Bezauberung der Natur durch Orpheus' Klagegesang, von seinem Streifen durch wüste Gegenden und schließlich von seinem makabren Tod. Bei Seneca hingegen endet die Geschichte mit Eurydices endgültigem Verlust. Von der Wirkung der Musik auf die Natur ist bei ihm nur kurz die Rede, und zwar bereits vor der Hadesfahrt (vgl. oben Abschnitt A). Außerdem führt Vergil das Verbot, sich umzuschauen, auf Plutos Gattin Proserpina, zurück, Seneca auf Pluto selbst (*arbiter mortis*)²⁷.

Alle diese Ähnlichkeiten und Unterschiede betreffen formale Aspekte (Textstruktur, Anordnung, Wortwahl usw.). Der Einfluss bzw. der Nachhall Vergils macht sich aber, wie es scheint, auch auf einer tieferen, bisher weniger beachteten Ebene geltend, welche es uns ermöglicht, das Finale des Chorlieds besser zu erfassen. Die Gestalten von Aristaeus, dem Protagonisten der Rahmenerzählung, und Orpheus, der Hauptfigur der eingelegten Geschichte, sind durch diverse Parallelen bzw. Ähnlichkeiten verbunden, die bei näherem Hinsehen in Gegensätze umschlagen²⁸. Beide gelten als Wohltäter der Menschheit, die die Zivilisation voranbringen²⁹. Ähnlich ist auch ihre Abstammung, denn zumindest einer Version zufolge ist Orpheus, wie Aristaeus, ein Sohn Apolls von einer ebenso göttlichen Mutter (Kalliope bzw. Cyrene). Die Geschichten der beiden Heroen im vierten Buch der *Georgica* entsprechen einander ebenfalls: Sowohl Orpheus als auch Aristaeus erleiden zu

27) Pluto ist im Übrigen der einzige, den Seneca sprechen lässt, während Vergil lediglich Eurydice eine direkte Rede zuteilt. Vgl. die folgenden Ausführungen.

28) Ausführlich dazu M. Marinčić, Die Funktion des Orpheus-Mythos im *Culex* und in Vergils *Georgica*, ZAnt 46 (1996) 65 und Klodt (wie Anm. 14) 64 f. mit weiterführender Literatur. Man hat auch festgestellt, dass die formalen Eigenschaften der Orpheus-Erzählung komplementär zu denen der Aristaeus-Geschichte sind. Vgl. D. Gall, Zur Technik von Anspielung und Zitat in der römischen Dichtung. Vergil, Gallus und die Ciris, München 1999, 212–215 und Klodt 77 f. Speziell hat B. Otis, Vergil: A Study in Civilized Poetry, Oxford 1964, 190–214, den starken Gegensatz zwischen der episch-objektiven Erzähltechnik der Aristaeus-Partie und der emphatisch-subjektiven des Orpheus-Teils hervorgehoben.

29) Orpheus gilt als Erfinder unter anderem der Dichtung, der Leier und des Alphabets. Aristaeus soll außer der Bienenzucht auch Ackerbau und Viehzucht erfunden haben.

Beginn der Erzählung einen schweren Verlust – den der Bienen bzw. den der Gattin – und ihre erste Reaktion ist lautes Klagen. Beide sind daraufhin bereit, sich in außerordentliche, den Menschen an sich verschlossene Tiefen zu begeben (in Cyrenes Unterwasserpalast bzw. in den Hades). Beiden erteilen dort Frauen (Cyrene bzw. Proserpina)³⁰ Vorschriften, die sie befolgen sollen. Schließlich sind beide verantwortlich für einen Tod der Eurydice³¹.

Schwerer jedoch wiegen die Differenzen. Zunächst Widerrufbarkeit gegen Unwideruffbarkeit des Todes: Der erste Tod der Eurydice, durch Aristaeus, ist noch rückgängig zu machen, der zweite, durch Orpheus verschuldet, ist endgültig. Unterschiedlich ist auch der Umgang der Heroen mit den ihnen gegebenen Vorschriften: Aristaeus hält sich streng daran, Orpheus verstößt wenige Schritte vor dem Ziel dagegen³². Und so enden beide Geschichten auch unterschiedlich: Aristaeus' Mühe und Gehorsam werden durch die Wiedergeburt der Bienen belohnt, während Orpheus seine Gattin für immer verliert. Anders gesagt vermag Aristaeus aus dem Tod neues Leben entstehen zu lassen im Gegensatz zu Orpheus, der gerade daran scheitert und seine Geliebte wieder an das Totenreich verliert³³.

Die *Georgica*-Passage wird also durch ein Netz von Gemeinsamkeiten und vor allem kontrastiven Zügen durchzogen, welches die zwei Protagonisten der Rahmen- und der eingelegten Erzählung, Orpheus und Aristaeus, sowohl verbindet als auch als Ge-

30) Gerade diese Parallelität (Erteilung von Vorschriften durch weibliche Figuren) kann die meines Wissens noch unbeantwortete Frage klären, warum bei Vergil das fatale Verbot, sich umzudrehen, von Proserpina und nicht von Pluto selbst (wie bei Seneca) bzw. von beiden ausgesprochen wird.

31) Vergil führt dies in kunstvoller Spiegelung vor: Orpheus verursacht durch sein Umblicken den zweiten, ewigen Verlust seiner Gattin, die ihm treu folgt (*sequens*), Aristaeus hingegen den ersten, als er sie verfolgt (*dum te fugeret*). Dazu Marinčič (wie Anm. 28) 65 und 74.

32) Dieselbe Liebe, die ihn zunächst die Gesetze der Unterwelt überwinden lässt, bezwingt schließlich auch seine Vernunft. Vergil (*georg.* 4,488) nennt ihn einen „unbedachten Liebenden“, *incautum amantem*.

33) Dieser letzte Gegensatz wird von Vergil auch sprachlich hervorgehoben: Das Umblicken des Orpheus heißt *subita dementia*, plötzlicher Wahnsinn (488 *subita incautum dementia cepit amantem*). Die Geburt der Bienen aus Rinderkadavern aber ist ein plötzliches Wunder, *subitum monstrum* (554 f. *hic ... subitum ... monstrum / aspiciunt*). Das Adjektiv *subitus* findet sich im vierten Buch der *Georgica* ausschließlich an diesen beiden Stellen (das Adverb *subito* tritt hingegen dreimal, nämlich in den Versen 281, 407 und 499, auf).

genbilder darstellt. Eine unterschiedliche, dennoch vergleichbare literarische Technik lässt sich nun bei Seneca beobachten³⁴. Dieser sehr wichtige Aspekt ist bisher in der Forschung unbeachtet geblieben. Gleich zu Beginn der Passage stellt der Chor die Orpheus-Geschichte ausdrücklich als erfolgreichen Präzedenzfall für Hercules' Hadesfahrt dar, denn Orpheus gelang es (*potuit*), die Bewohner der Unterwelt durch Gesang (*cantibus*) zu besänftigen. Am Schluss wird, wie schon erwähnt, die Parallelität in einer prägnanten Formulierung herausgehoben (590 f.). Wie in den *Georgica* stehen sich hier Orpheus und der Protagonist gegenüber. Beide sind Heroen von göttlicher Abstammung, die übermenschliche Fähigkeiten besitzen, mit welchen sie Naturgesetze überwinden. Beide haben den Abstieg in die Unterwelt gewagt und sind unverehrt zurückgekommen³⁵. Gerade diese Gemeinsamkeit impliziert aber in tragischer Doppeldeutigkeit auch eine warnende, für den damaligen Leser unüberhörbare Vorausdeutung des kommenden Unheils des Hercules: Obwohl Orpheus es vermochte, aus dem Hades zurückzukehren, ist er dennoch gescheitert, da er kurz vor dem Aufstieg seine Frau durch seinen eigenen Fehler endgültig verloren hatte. Ähnlich wird Hercules kurz nach seiner siegreichen Heldentat in der Unterwelt im Wahnsinn Frau und Kinder umbringen³⁶.

34) Dieses Phänomen, das man als „Spiegelungstechnik“ bezeichnen könnte, ist, wie schon längst bekannt, nicht auf die Passagen bei Vergil und Seneca beschränkt, sondern tritt in der griechischen (insbes. hellenistischen) und lateinischen Literatur des Öfteren auf. Außer bei Kallimachos finden wir sie beispielsweise bei Catull, c. 64, Vergil, Aen. 8 und Ovid (mehrfach). Was dennoch unsere beiden Texte speziell verbindet, ist einerseits das Erscheinen speziell von Orpheus als Spiegelungsfigur des Protagonisten, andererseits ein dichtes Netz von strukturellen und wörtlichen Bezügen.

35) Dass Hercules wie Orpheus aus dem Totenreich siegreich zurückgekehrt ist, weiß der Hörer (wie oben erwähnt) bereits aus Junos Rede zu Beginn des Dramas (47–59).

36) Vgl. Fitch (wie Anm. 10) 253: „Orpheus did not in any real sense overcome the realm of death. He appeared to have rescued Eurydice, but shortly thereafter destroyed her in error; the parallel with what will happen to H. and his family is too close to be missed“. Das Drama und zugleich das Paradox von Hercules' Schicksal wird sehr treffend von Shelton (wie Anm. 2) 45 dargelegt: „To save his family from Lycus, he must return, but his return means their deaths. The chorus' recital of the Orpheus myth warns us of the impossibility of the situation“.

Während also bei Vergil der Ausgang jeweils der Orpheus- und Aristaeus-Geschichte deutlich in entgegengesetzte Richtungen strebt, ist das Schicksal von Orpheus und Hercules zunächst einmal vergleichbar in seiner grausamen Bitterkeit von Schuld und Unheil. Aber auch Seneca führt keine schlichte Parallelisierung durch. Zum einen legt der Chor selbst ja den Schwerpunkt auf die positiven Aspekte: Der Gesang des Orpheus bezwingt die Unterweltsmächte. Das Scheitern wird lediglich in zwei Versen abgetan (588 f. *odit uerus amor nec patitur moras: / munus dum properat cernere, perdidit*). Und zum anderen wird das Schicksal des Hercules ungleich grässlicher als Orpheus' Scheitern sein: Hercules wird vor den Augen seines eigenen Vaters auf Frau und Kinder losgehen, sie in einem wahren Blutbad dahinschlachten und schließlich selbst den Tod suchen³⁷. Wie Orpheus (dessen Umblicken bereits von Vergil als *furor* bezeichnet wird³⁸), aber auf eine weitaus grausigere Weise wird er seine Familie vernichten³⁹.

Wie im *Georgica*-Finale, so lassen sich auch bei Seneca vordergründige Ähnlichkeiten zwischen Orpheus und dem Hauptakteur (Hercules bzw. Aristaeus) feststellen, die am Ende durch deren Gegensätzlichkeit überschattet werden. Sowohl Aristaeus als auch Hercules stellen Parallelen zur Orpheus-Gestalt dar, unterscheiden sich aber von dieser im Schlussteil der Erzählung. Während Aristaeus ein positives, weil erfolgreiches, Gegenbild zu Orpheus darstellt, indem er die ihm erteilten Vorschriften bis zum Ende sorgfältig beachtet und dadurch seine Bienen zurückgewinnt, ist Hercules ein negatives, weil zerstörerisches Gegenbild, indem er

37) Senecas Schilderung von Hercules' Wahnsinn unterscheidet sich von der euripideischen Vorlage und weist mehrere Parallelen mit und Bezüge zur damaligen medizinischen Literatur auf. Vgl. Fitch (wie Anm. 10) 363 f. und Billerbeck (wie Anm. 1) 508 mit weiteren bibliographischen Hinweisen.

38) Vgl. *georg.* 4,494 f. *quis et me . . . et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor?*

39) Neben dieser zentralen Korrespondenz zwischen *carmen* und *uires* erscheint eine tiefere zwischen *amor* (Orpheus) und *uires* (Hercules). Denn diese sind einerseits die jeweiligen Triebkräfte der Reise in die bzw. aus der Unterwelt, andererseits aber auch die Ursachen und Mittel der Schlusskatastrophe. Dazu Davis (wie Anm. 10) 72: „Just as it is Orpheus' *amor* which both motivates his entry into the underworld and leads to the destruction of his beloved, so it is that Hercules' *vis* is both his means of conquering the underworld and also that which destroys his loved ones“. Dazu auch Segal (wie Anm. 10) 100. *Amor* wird auch bei Vergil (*georg.* 4,488), Ovid (*met.* 10,57) und im *Culex* (294) als Hauptgrund für das Scheitern des Orpheus aufgeführt.

seine ganze Familie nicht durch ein „verzeihliches“ Umblicken⁴⁰, sondern mit gnadenloser Gewalt erschlägt. Aber in beiden Fällen (was für die Erläuterung unserer Seneca-Passage ausschlaggebend ist) weist das Ende der Orpheus-Episode auf den Schlussteil der Haupthandlung.

Dass der Orpheus-Mythos bei Seneca einen Vorverweis auf den unglücklichen Ausgang der Hercules-Handlung enthält und den Leser darauf vorbereiten soll, zeigt uns auch die Gestaltung der gesamten Episode, vor allem die Hervorhebung bestimmter Züge und Einzelheiten, die bei Senecas Vorläufern eine andere Behandlung gefunden hatten. Die uns geläufige Version der Eurydice-Sage (die sich literarisch und musikalisch durchgesetzt hat) ist zum ersten Mal bei Vergil und (sehr knapp) beim zeitgenössischen griechischen Mythographen Konon belegt⁴¹. Später tritt sie in ihrer Vollständigkeit (d. h. von Eurydices Tod bis zum Wiederaufstieg des Orpheus an die Oberwelt) bei Ovid (met. 10,1 ff.), Lucan (*Orpheus*) und im *Culex* (268–295) auf⁴². Da nun die Datierung des *Culex* umstritten und Lucans *Orpheus* nur in wenigen Fragmenten erhalten ist, werden wir im Folgenden unsere Aufmerksamkeit auf Vergils und Ovids Passagen richten und diese als unmittelbare Praetexte zu Senecas Stelle betrachten⁴³.

Signifikant ist zunächst der bisher meist übersehene Umstand, dass beide Werke eine einzige direkte Rede enthalten, die jeweils Eurydice (Verg. georg. 4,494–498) und Orpheus (Ov. met. 10,17–39) zugeteilt wird⁴⁴. Diese Verschiebung hat gewiss eine Funktion. Es ist allgemein bekannt, dass Ovid systematisch dazu

40) Als „verzeihlich“ bezeichnet Vergil die *dementia* des Orpheus bei seinem Umblicken (488 f. *cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes*).

41) Vgl. K. Ziegler, Orpheus, RE XVIII.1 (1939) 1269 f. und Klodt (wie Anm. 14) 60.

42) Vereinzelte Züge der Orpheus-Sage finden sich auch bei Horaz (carm. 3,11,15–24), Manilius (5,329) und Statius (Theb. 8,58 f.). Nach dem *Hercules Furens* erscheint die Sage u. a. im pseudosenecanischen *Hercules Oetaeus* (1061–1089) und bei Boethius (cons. 3 carm. 12). Beide Texte (vor allem Boethius) sind von Seneca stark beeinflusst worden.

43) Senecas Abhängigkeit von beiden Autoren ist natürlich längst erkannt worden. Vgl. Billerbeck (wie Anm. 1) 395. Dass er andere Vorlagen gekannt und ausgewertet hat, ist zwar möglich, aber kaum beweisbar.

44) Das bei Ovid von Eurydice ausgesprochene „uale“ (met. 10,62 f. *supremum ... 'uale', quod iam uix auribus ille / acciperet, dixit*) fällt als direkte Rede gegenüber Orpheus nicht ins Gewicht.

tendiert, die von ihm behandelten Mythen und Episoden anders als seine Vorlagen zu gestalten, wobei er gerne Aspekte bzw. Details entwickelt, die in den Praetexten weniger oder gar keine Aufmerksamkeit gefunden hatten (in diesem Fall die Rede des Orpheus an die Unterweltmächte). Ebenso ist aber bekannt, dass die direkte Rede in sprachlich-stilistischer Hinsicht eine sehr wichtige Funktion ausübt, indem durch die Unterbrechung des Erzählflusses der Leser stärker involviert und seine Aufmerksamkeit auf den Sprechenden gelenkt wird. Der Rede-Wechsel bei Ovid hängt mithin auch schon damit zusammen, dass Orpheus bei ihm eine viel zentralere Rolle als bei Vergil spielt, während Eurydice, die in den *Georgica* als „trait d'union“ zwischen Haupt- und Nebenerzählung fungierte⁴⁵, eher als Nebenfigur aufgefasst wird⁴⁶: Die Gegebenheit, dass Orpheus und nicht Eurydice die einzige Rede in den Mund gelegt wird, trägt also dazu bei, den Fokus noch stärker auf ihn zu lenken.

Ein ähnlicher Mechanismus wirkt in Senecas Chorlied. Auch hier kommt eine einzige direkte Rede vor, die aber weder von Eurydice noch von Orpheus, sondern vom Unterweltkönig selbst gehalten wird. Diese Verschiebung, die Seneca gegenüber seinen Vorlagen vornimmt, lässt sich, wie bei Ovid, nur teilweise nach den Regeln von *aemulatio* und *imitatio* bzw. durch Stilunterschiede erklären: In erster Linie lenkt sie den Fokus unmittelbar auf die sprechende Gestalt, zumal Seneca der erste (zumindest in Rom) ist, der

45) Die Wichtigkeit und zentrale Rolle der Eurydice-Gestalt im vergilischen Epyllion ist auch daran erkennbar, dass ihr Name an den drei wichtigsten Punkten der Erzählung (zu Beginn, in der Mitte und am Ende) genannt wird. Vgl. Norden (wie Anm. 22) 517: „Das Gedicht wird durch diese Erfindung [d. h. Orpheus' letzte Worte an seine Gattin] zu einer Einheit zusammengeschlossen: mit der Gattin beginnt es (456), mit ihr schließt es (526 f.), in der Mitte (494–498) stehen ihre letzten Worte an den Gatten“.

46) Die zentralere Stellung von Orpheus bei Ovid wird unter anderem aus dem Vergleich von Verg. georg. 4,465 f. und Ov. met. 11,44–46 ersichtlich. An der ersteren Stelle, an der Orpheus' Klagegesang beschrieben wird, begegnet die vierfache Anapher *te* mit Bezug auf Eurydices Tod (*te, dulcis coniunx, te solo in litore secum, / te ueniente die, te decedente canebat*); an der zweiten wird dasselbe Stilmittel auf den Tod des Orpheus übertragen (*te maestae uolucres, Orpheu, te turba ferarum, / te rigidi silices, te carmina saepe secutae / fleuerunt silvae*). Dazu Klodt (wie Anm. 14) 95, mit weiterer Literatur. Relevant ist zudem, dass die dreifache Wiederholung von Eurydices Namen am Ende der vergilischen Passage (georg. 4,525–527) bei Ovid durch dreifaches *flebile* ersetzt wird (met. 11,52 f.). Vgl. Norden (wie Anm. 22) 517.

das bekannte Verbot auf Pluto selbst (und nicht, wie Vergil, auf Proserpina)⁴⁷ zurückführt und es zudem direkt von seiner „Quelle“ aussprechen lässt⁴⁸. Diese zentrale Rolle der Pluto-Gestalt ist nicht verwunderlich, denn der Sieg über ihn und seine Macht stellt schließlich die formale Verbindung zwischen Orpheus und Hercules dar: Nur die vorübergehende Beherrschung des Unterweltsgottes und seiner Regeln (sei es durch *carmen* oder durch *uives*) ermöglicht es, in den Hades hinabzusteigen und unversehrt zurückzukommen. Die Wichtigkeit Plutos in der Struktur der Episode geht auch aus der verhältnismäßigen Länge seiner Rede (sechs Verse, d. h. etwa ein Drittel der gesamten Orpheus-Partie) hervor, die daher besondere Aufmerksamkeit verdient. Plutos Bedingung (*lege ... data*) enthält die bei Vergil und Ovid angegebenen Gebote (584–86), dass Eurydice hinter ihrem Mann hergehen muss (vgl. Verg. 486 f. *Eurydice ... / pone sequens – namque hanc dederat Proserpina legem*), während Orpheus sich über die ganze Strecke nicht umblicken darf (vgl. Ov. met. 10,50–52 *legem ... accipit Orpheus, / ne flectat retro sua lumina, donec Auernas / exierit ualles*)⁴⁹. Die Auslegungen, ab wann und ab wo beim Weg aus der Unterwelt dieses Gesetz als erfüllt gilt, sind aber verschieden. Vergil nennt sie nicht ausdrücklich, spricht aber kurz davor vom Erreichen der Oberwelt (486 f. *Eurydice superas ueniebat ad auras / pone sequens eqs.*). Bei Ovid herrscht hingegen der Blick aus der Unterwelt, wobei die Avernus-Täler als Grenze gelten (51 f. *ne flectat retro sua lumina, donec Auernas / exierit ualles*). Seneca (586 f.) fasst wiederum beide Perspektiven zusammen und wandelt sie ab, da er einen doppelten Endpunkt für Orpheus' Rückkehr ansetzt: zum einen das Erscheinen des Tageslichtes, welches durch die drei Termini *clara, deos* (hier „Himmel“⁵⁰) und *dies* besonders hervorgehoben wird (*cum clara deos obtulerit dies*), zum anderen das Erreichen der

47) Senecas Variante findet eine Parallele bei Apollodoros (1,14). In den anderen Quellen aus dem 1. Jh. n. Chr. (Ov. met. 10,46 f., Culex 286 f. und Herc. Oet. 1085 f.) bleibt die Herkunft des Verbotes unbestimmt, obwohl bei Ovid (*nec regia coniunx / sustinet oranti nec qui regit ima negare*) und im Culex (*haec eadem potuit, Ditis, te uincere, coniunx*) impliziert wird, dass die Entscheidung gemeinsam von Proserpina und Pluto getroffen wird. Vgl. C. M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, CQ 11 (1952) 113 und R. G. Mayer, *Doctus Seneca, Mnemosyne* 43 (1990) 398 f.

48) Bei Vergil (georg. 4,486 f.) bzw. Ovid (met. 10,50 f.) wird die fatale Bedingung nur flüchtig während bzw. gleich vor dem Aufstieg erwähnt.

49) Vgl. Fitch (wie Anm. 10) 271 f.

50) Dazu W. R. Hardie, *Notes on the Tragedies of Seneca*, CQ 5 (1911) 110.

Pforte des spartanischen Tainaros (*Spartanique aderit ianua Tainari*).

Doppeldeutig scheint schließlich, kurz vor dem Ende des Chorlieds, der Vers 589, welcher den Moment des endgültigen Verlustes darstellt: *munus dum properat cernere, perdidit*. Wie bereits von Zintzen erkannt, ist diese Formulierung voll tragischer Ambivalenz, denn Hercules wird nach seiner Hadesfahrt und der Tötung des Lycus ungeduldig zu Megara⁵¹ und den Kindern zurückstreben und sie, sobald er sie wiedersieht, verlieren⁵².

Eine ausführliche Analyse der Orpheus-Episode weist die Präsenz mehrerer Vorverweise auf das bevorstehende tragische Schicksal von Megara und ihren Kindern auf. Die wichtigsten Punkte seien abschließend hier noch einmal zusammengefasst:

1) Der Kontext. Als der Chor spricht, ist der Zuschauer teils durch Amphitryos Worte, teils vor allem durch Junos Prologrede über Hercules' Sieg in der Unterwelt bereits informiert. Die in der Seneca-Forschung vertretene Ansicht, der Orpheus-Mythos diene

51) Schon vor dem Wahnsinnsanfall begegnet Hercules seiner Frau, allerdings in einer ganz kurzen Übergangsszene (618–640), in der Amphitryo Hercules über Lycus' Freveltaten informiert. Die Präsenz von Megara (die kein einziges Wort sagt) lässt sich hier lediglich aus den Versen 639 f. erschließen, in denen Hercules das Umarmen mit Vater und Frau verschiebt (*differ amplexus, parens, / coniunxque differ!*).

52) Vgl. Zintzen (wie Anm. 5) 180. So auch Shelton (wie Anm. 2) 45 und Gil (wie Anm. 5) 148. Mehrdeutig erscheint auf den ersten Blick auch der vorausgehende Vers (588) *odit uerus amor nec patitur moras*. Durch die Aufspaltung des Objekts *moras* bis ans Versende und die Einfügung von *amor* zwischen den Prädikaten stehen die beiden kontrastierenden Elemente *odit* und *uerus amor* direkt nebeneinander: „Die wahre Liebe hasst“. Dieses Oxymoron, das dem Vers besondere Relevanz verleiht, könnte ein bitterer Vorverweis auf die Schlusskatastrophe sein: Nachdem Hercules seine Familie vor Lycus gerettet hat, vernichtet er sie mit hasserfüllter Grausamkeit (der *amor* hat sich in abgründliches *odium* verwandelt). Dennoch ist in der ganzen Tragödie nie die Rede von Hercules' Liebe. Seine Haupteigenschaft sind vielmehr *uires*. Bezeichnenderweise ist diese (in Vers 588) die einzige Verwendung von *amor* im gesamten Drama. Vgl. auch Davis (wie Anm. 10) 71: „Orpheus is prompted by true affection for his wife. It would be hard to imagine Hercules risking entry into the underworld for love of Megara. When he returns in Act 3 he converses only with his father. His sole words to Megara are addressed to Amphitryon: *me bella poscunt, differ amplexus, parens, coniunxque differ*“.

ausschließlich zur Äußerung der Zuversicht des Chors, Hercules werde zurückkehren, erweist sich somit als unzulänglich.

2) Der Vergleich mit dem Aristaeus-Epyllion in den *Georgica*. Ähnlich wie bei Seneca werden hier Orpheus und der Protagonist als Gegenbilder dargestellt. Beide Paare (Orpheus-Aristaeus und Orpheus-Hercules) werden durch ein auch sprachlich markiertes Netz innerer Analogien und Parallelen verknüpft, die bei genauem Hinsehen in ausgeprägte Divergenzen, ja Gegensätze umschlagen. Das Ende der Orpheus-Geschichte deutet mithin in beiden Fällen auf den Schlussteil der Haupthandlung (die Wiedergeburt der Bienen bzw. die Ermordung von Frau und Kindern) voraus.

3) Die Umgewichtung von Einzelzügen des Plots gegenüber Senecas Vorläufern (Vergil und Ovid) sowie die Änderung oder Hinzufügung von Wörtern und Ausdrücken, die mehrere Entsprechungen zum weiteren Verlauf der Dramenhandlung aufweisen.

Die Ambivalenz des Chorlieds muss nun nicht (wie von den Interpreten bisher weitgehend angenommen) notwendigerweise in Zusammenhang mit der psychologischen Deutung der Wahnsinnsszene gebracht und somit als Vorwarnung für die Hybris des Hercules aufgefasst werden. Sie ist vielmehr für den Betrachter gedacht, den Seneca – wie in manchen anderen Teilen seiner Tragödien – zu seinem Mitwisser macht. Die Passage bereitet ihn schon vor der Vermittlung des Geschehens auf dessen niederschmetternden Verlauf vor. Durch diese Strategie baut der Autor eine gewisse Komplizenschaft mit dem Publikum auf⁵³. Der Inhalt der vorangegangenen Szenen bzw. das aus der Kenntnis der Vorlagen resultierende Vorwissen um die Dramenhandlung setzt den Leser/Hörer über die weitere Entwicklung und das Ziel der Handlung schon frühzeitig ins Bild⁵⁴. Dadurch steht er „über den Verwicklungen, denen die Personen ausgesetzt sind, und verfolgt

53) Diese Technik ist schon längst von Seidensticker (wie Anm. 3) mit Bezug auf andere Passagen der Seneca-Tragödien beobachtet und nachgewiesen worden.

54) Dieses Vorwissen des Publikums muss eigentlich immer vorausgesetzt werden, wenn der Mythos Gegenstand des Dramas ist: Den Ausgang kennt jeder, man konzentriert sich auf das „wie“.

aus überlegener Distanz gespannt und hellhörig die Gespräche⁵⁵. Diese Technik, die eine „aktive geistige Mitarbeit“ des Betrachters erfordert, lässt sich im zweiten Chorlied deutlich erkennen. Auch hier ist er schon durch den Mythos, insbesondere die euripideische Vorlage, dann aber auch durch Teile der vorangehenden Szenen (Junos Prologrede, Amphitryos Worte), d. h. durch beide beim Autor übliche Vorankündigungstechniken, über den Abschluss der Tragödie gut informiert. Zudem dürfte Seneca bei ihm eine Vertrautheit mit der bekannten Eurydice-Sage voraussetzen. Das Publikum war somit bereit, in Verbindung mit dem unmittelbaren Auftreten der Hercules-Gestalt die verborgenen und finsternen Untertöne des Orpheus-Mythos zu vernehmen und diese mit der drohenden, von nun an unvermeidlichen Schlusskatastrophe zu verbinden.

Trier

Giovanbattista Galdi

55) Seidensticker (wie Anm. 3) 154. Hier bemerkt er auch, dass solche Vorverweise vornehmlich, doch nicht ausschließlich, bei Prologen und Gesprächsverdichtungen zu finden sind: „Selbstverständlich ist diese Technik nicht auf die Gesprächsverdichtung beschränkt. Seneca überzieht die Tragödien mit einem dichten Netz von Anspielungen und zahlreichen feinen Vor- und Rückverweisen. Doch neben den Prologen sind es die Gesprächsverdichtungen, in denen er besonders von dieser Technik Gebrauch macht“.