



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Totengeistszenen in ausgewählten Tragödien Senecas“

verfasst von / submitted by
Victoria Zeisler, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

UA 199 511 519 02

Masterstudium Lehramt Sek (AB) Lehrverbund
Unterrichtsfach Geschichte und Politische Bildung Lehr-
verbund

Unterrichtsfach Latein Lehrverbund

Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil

Für meinen Vater

„Gespenster lügen nicht, Georg,
das bringt ihnen nichts.“

Jostein Gaarder, Das Orangenmädchen, 2011, S.62

Vorwort und Danksagung

Die Thematik „Totengeister“ in Senecas Tragödien ermöglichte mir eine vertiefende und intensive Auseinandersetzung und Beschäftigung mit dem römischen Drama. Zuallererst möchte ich meinen Professoren des Studiums danken, insbesondere meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil, der meine Neugierde für die antiken Jenseitsmächte geweckt hat und durch seinen Input zur Auswahl des Themas beigetragen hat. Mein Betreuer hat mich über den gesamten Arbeitsprozess mit wertvollen Hinweisen und hilfreichen Anmerkungen unterstützt. Mein Dank gilt auch meiner Familie, die mich durch ihr Verständnis und jegliche Unterstützung auf meinem Lebensweg stets begleiten. Meinem Freund danke ich für das Zuhören bei jeglichen Universitätsthemen. Meiner Kollegenschaft danke ich für die motivierende Zusammenarbeit während meiner Studienzeit. Für den anregenden Austausch und das Interesse am Diesseits und Jenseits danke ich im Besonderen meinem Vater, dem diese Masterarbeit gewidmet sein soll.

Victoria Zeisler

Wien, den 02.04.2023

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Problemstellung	4
1.2 Forschungsüberblick	5
2 Untersuchung der einzelnen Totengeistszenen	6
2.1 Oedipus	6
2.1.1 Hintergrund „Der Ödipus-Mythos“	6
2.1.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Laius	8
2.1.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene.....	13
2.1.4 Funktion der Totengeistszene des Laius.....	18
2.2 Agamemnon	23
2.2.1 Hintergrund „Der Agamemnon-Mythos“	23
2.2.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Thyestes	24
2.2.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene.....	27
2.2.4 Funktion der Totengeistszene des Thyestes	36
2.3 Troas	41
2.3.1 Hintergrund „Der Trojanische Krieg-Mythos“	41
2.3.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Achill	43
2.3.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene.....	45
2.3.4 Funktion der Totengeistszene des Achill.....	56
2.3.5 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Hector	60
2.3.6 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene.....	61
2.3.7 Funktion der Totengeistszene des Hector	65
3 Zusammenfassung und Fazit	68
4 Literaturverzeichnis.....	74
5 Anhang	78
Abstract (Deutsch)	78
Abstract (English)	79

1 Einleitung

Diesseits und Jenseits wird von vielen Kulturen, in denen religiöse Brauchtümer gepflegt werden, nach wie vor nicht als unüberwindbare Grenze gesehen. Diese traditionellen Kulturen sehen zwischen den Lebenden und den Toten eine solidarische Organisation und eine Verbundenheit hinsichtlich Schutzmaßnahmen, Hilfestellungen und Förderungen.¹

Der antike griechische Volksglaube besagte, dass Verstorbene als Totengeister nicht nur in der Unterwelt umherschweifen, sondern weiterhin ein Interesse für die Abläufe der Oberwelt hätten oder auch, dass Menschen, die zu früh oder gewaltsam gestorben sind, als Rachegeister umherziehen würden oder dass Totengeister in Krisenzeiten für Hilfeleistungen beschworen werden konnten. Diesem Glaubensansatz folgend behalten die Totengeister ihr äußeres Erscheinungsbild bei, sowie ihre Interessen und Einstellungen. Der antike Volksglaube war zudem der Ansicht, dass die Seelen der unbestatteten Menschen keinen Zugang in den Hades bekommen. Diese Thematik wurde erstmals von Homer literarisch aufgenommen. Im 23. Buch der „*Ilias*“ erscheint der Totengeist des Patroclus Achill und bittet um eine Beerdigung und auch im 11. Buch der „*Odyssee*“ bittet der Totengeist des Elpenor um eine Bestattung.² Aber die „Totengeist-Thematik“ lässt sich noch früher finden, nämlich im Gilgamesch-Epos, wo der Totengeist des Enkidu aus dem Jenseits zu seinem Freund Gilgamesch, König von Uruk, zurückkehrt und ihm vom Leben in der Unterwelt erzählt.³

Neben dem Epos gibt es eine weitere Gattung, welche die „Totengeister“ mit Freude in ihre Stücke aufgenommen haben, nämlich das Drama. Für die europäische Theatergeschichte ist der erste „Bühnengeist“, der Totengeist des Darius in Aischylos „*Persae*“ sehr bedeutungsvoll, welcher von seiner Grabstätte heraufbeschworen wird. Er liefert den Menschen eine Vorhersage für die bevorstehenden Ereignisse, eine Erklärung zur persischen Niederlage und Ratschläge für die Politik. Der erste erhaltene „Rachegeist“ in Tragödien ist der Totengeist der Klytämnestra in Aischylos „*Eumeniden*“. Der Totengeist der Klytämnestra erscheint Furien freiwillig im Traum, weil diese den Mörder Orestes entkommen ließen.⁴ Der Totengeist des Polydorus in Euripides „*Hecuba*“ erscheint als Prologgeist und bittet um Bestattung. Vom Totengeist des Achill in Sophokles „*Polyxena*“ sind nur mehr fragmentarische Überlieferungen

¹ B. HELLER, Beziehungen zwischen Diesseits und Jenseits – Vom Sozialcharakter des Todes in religiös-kulturellen Traditionen und der Moderne, *sozialpolitik* ch 1 (2017), 1-21; hier 1.

² M. V. BRAGINTON, *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Diss. Menasha 1933, 75f.

³ D. ROMERO-GONZÁLEZ ET AL., *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019, 12.

⁴ BRAGINTON (s. Anm. 2) 76f.

zu finden. Es soll sich um einen „Bühnengeist“ gehandelt haben, von dem drei Zeilen seiner Rede erhalten sind, in der er seine Belohnung für die Taten im Krieg einfordert.⁵

Auch republikanische Tragiker haben Totengeister thematisiert und eingearbeitet, wie etwa Pacuvius den Totengeist des Deiphilus in „*Iliona*“, der ebenfalls um Bestattung bittet.⁶ Cicero hält in seinem Werk „*Tusculanae Disputationes*“ (1.37) die große Wirkung tragischer Geisterszenen besonders auf Frauen und Kinder zur Zeit der späten Republik fest.⁷ Zudem lieferte Cicero den Hinweis, dass in den damaligen Theatern schon Mittel eingesetzt wurden, um Totengeister auf der Bühne erscheinen zu lassen, als würden sie aus dem Hades aufsteigen („*ecce alius exoritur e terra*“: Tusc.1, 106).⁸ Es ist nicht bekannt, ob und wie gut Seneca die Arbeiten der republikanischen Dramatiker, wie Pacuvius, Accius oder Ennius und deren Inhalte kannte und ob und in welcher Weise sie Senecas Tragödien beeinflussten, da diese nur fragmentarisch überliefert sind.⁹

Die griechische Literatur war hingegen immer ein aktiver und prägender Bestandteil der römischen Kultur.¹⁰ Wie beschrieben, haben attische Tragiker Totengeister mit unterschiedlichen Motiven eingebaut und in deren Erscheinungsformen variiert. Die römischen Tragiker waren von der Thematik ebenso angetan, verfassten ihre Stücke aber zu einem anderen Zweck als ihre griechischen Vorgänger. In der griechischen Tragödie war die Religion ursprünglich stark verankert und sehr bedeutungsvoll. Als die römischen Dramatiker ihre Tragödien von den griechischen Dramatikern nachbildeten, wurden die religiösen Bestandteile vernachlässigt. Die Tragödien wurden Teil der Unterhaltungskultur. Seneca schrieb seine Dramen zur Erheiterung der höfischen Gesellschaft und nicht der Masse. Seneca übernahm jene Thematik der griechischen Tragödie, die mit dem Interesse, der Faszination und Vorliebe seiner Person und des Publikums des ersten Jahrhunderts übereinstimmte.¹¹ In der römischen Kaiserzeit hatten die Menschen eine Schwäche für Magie und allerlei Aberglauben.¹² Eine besondere Schwäche hatte Seneca zu den „übernatürlichen“ Elementen. Während das Übernatürliche bei den Griechen von der Religion geprägt war und die Himmelsgötter zentral

⁵ Eb., 52f.

⁶ R. J. TARRANT, *Seneca, Agamemnon, edited with a commentary*, Cambridge 1976, 159.

⁷ A. J. BOYLE, *Agamemnon, Seneca, edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2019, 99.

⁸ TARRANT (s. Anm. 6), 159.

⁹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 46, 48.

¹⁰ A. J. BOYLE, *Seneca's Troades: introduction, text, translation and commentary*, Liverpool 1994, 17f.

¹¹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 91f.

¹² C. RUIZ MONTERO, Ghosts stories in the Greek novel: a typology attempt, in: D. Romero-González — I. Muñoz-Gallarte — G. Laguna-Mariscal (Hgg.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019, 19-32; hier 19.

waren, war es bei Seneca der Aberglaube und die Umgebung der Unterwelt mit ihren Bewohnern.¹³

Seneca werden sieben vollständig erhaltene Tragödien zugeschrieben, nämlich „*Hercules Furens*“, „*Troas*¹⁴“, „*Medea*“, „*Phaedra*“, „*Oedipus*“, „*Agamemnon*“ und „*Thyestes*“ und zusätzlich die fragmentarisch erhaltene Tragödie „*Phoenissae*“. Der Verfasser der Tragödie „*Hercules Oetaeus*“ ist umstritten und „*Octavia*“ scheint von Pseudo-Seneca geschrieben worden zu sein.¹⁵ Senecas Tragödien, bis auf „*Thyestes*“, charakterisieren sich dadurch, dass sie thematisch die griechische Mythologie aus den griechischen Tragödien der großen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides aufgreifen und verarbeiten.¹⁶ Somit nutzte Seneca die genannten griechischen Vorlagen und vermittelte das griechische Drama weiter.¹⁷ Nicht nur die griechische Tragödie rezipierte Seneca, sondern auch die römische Epik. Anregungen für seine Unterweltsszenen und Totengeister bekam Seneca im Besonderen von Vergils zweitem und sechstem Buch der „*Aeneis*“, aber auch von Ovids viertem Buch der „*Metamorphosen*“.¹⁸ Detaillierte topographische Ekphrasen der Unterwelt finden sich vor allem in der Epik und in römischen Deklamationen und nicht in den erhaltenen attischen Tragödien.¹⁹

Seinen Tragödien fügte Seneca seine Interessen, wie etwa Philosophie, Literatur, Politik und Rhetorik, ein.²⁰

Die genannten Stücke Senecas sind die einzigen erhaltenen lateinischen Tragödien. Die Attraktivität und Beliebtheit von Senecas Totengeistszenen erreichten auch die Tragödien des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England. Zum Beispiel waren es Senecas Prologgeister, die die Stücke „*Hamlet*“ von William Shakespeare oder „*Die spanische Tragödie*“ von Thomas Kyd prägten.²¹

¹³ BRAGINTON (s. Anm. 2), 91f.

¹⁴ Zur Problematik des Titels *Troades* vs. *Troas*: Handschrift „E“ betitelt das Stück mit *Troades*, Handschriften aus „A“ bezeichnen das Stück als *Troas*. Zur unterschiedlichen Verwendung siehe A. J. KEULEN, *L. Annaeus Seneca Troades: introduction, text and commentary*, Leiden 2001, 14 und W. STROH, *Troas*, in: G. Damschen – A. Heil (Hgg.), *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*, Leiden/ Boston 2013, 435-447; hier 435.

¹⁵ BOYLE (s. Anm. 7), 98f.

¹⁶ T. THOMANN, *Seneca, Sämtliche Tragödien: latein-deutsch 1, Hercules furens*, Zürich 1961, 12.

¹⁷ BRAGINTON (s. Anm. 2), 89.

¹⁸ A.M. BAERTSCHI, *Nekyiai. Totenbeschwörung und Unterweltsbegegnung im neronischflavischen Epos*, Diss. Berlin 2013, 45, 84, 103.

¹⁹ A. J. BOYLE, *Oedipus, Seneca, edited with Introduction, Translation and Commentary*, New York 2011, 239 zu 530-47.

²⁰ C. TRINACTY, *Senecan Tragedy*, in: S. Bartsch – A. Schiesaro (Hgg.), *The Cambridge companion to Seneca*, Cambridge 2015, 29-40; hier 29.

²¹ BOYLE (s. Anm. 7), 99f.

1.1 Problemstellung

Ein sehr auffälliges Merkmal von Senecas Tragödien ist die häufige Verwendung von Totengeistszenen.²² Besonderes Interesse wecken die Reden der Totengeister für die Handlungsdynamik innerhalb der Stücke. Die Tragödie „*Oedipus*“ enthält im Mittelteil des Stücks eine übermittelte Totengeistszene, in der die Worte des Totengeistes des Laius wiedergegeben werden. In den Tragödien „*Agamemnon*“ und „*Thyestes*“ erscheinen Totengeister auf der Bühne, da sie die Eröffnungszeilen des Dramas sprechen. Im Stück „*Troas*“ finden sich gleich zwei Beschreibungen von Totengeistern, nämlich von Achill und Hector, wo jeweils die Rede des Totengeistes berichtet wird. Auch wenn in „*Hercules furens*“ und „*Phaedra*“ keine solchen Szenen vorkommen, gibt es die Figuren Hercules und Theseus, die aus der Unterwelt zurückkehren. In den „*Phoenissae*“ ist der Totengeist des Laius mehr eine Vorstellung des Ödipus, als eine tatsächliche Erscheinung. In der Tragödie „*Medea*“ ist es auch nicht klar, ob der Totengeist des Absyrtus auf der Bühne erscheint oder der Fantasie geschuldet ist.²³

Sobald es zu einer Kontaktaufnahme zwischen Lebenden und Toten kommt, spielen Umstände und Motive eine Rolle. Die Gründe sind verschiedenartig. Totengeister werden von Lebenden beschworen oder erscheinen selbstständig, beispielsweise um zu warnen, zu helfen, zu trösten, zu beschützen, zu beraten, zu informieren, zu rächen. Totengeister sind jedoch einem nicht immer wohl gesonnen, können Informationen verweigern oder die Lebenden mit ihren Aussagen steuern.²⁴

Für diese Arbeit werden die Tragödien „*Oedipus*“, „*Agamemnon*“ und „*Troas*“ ausgewählt. Das Ziel der Arbeit ist, anhand textlicher Untersuchungen mit der Ausgabe von Zwierlein²⁵ folgende Forschungsfragen zu analysieren:

- Welche Motive liegen dem Erscheinen des Totengeistes zugrunde?
- Welche Reaktionen bzw. Interaktionen auf Figurenebene finden sich?
- Welche Funktion bzw. welchen Zweck verfolgt die Totengeistszene?

²² Während in den 32 erhaltenen griechischen Tragödien vier Totengeistszenen vorkommen, sind es in den acht Seneca zugeschriebenen Stücken sechs Totengeistszenen, vgl. BRAGINTON (s. Anm. 2), 89.

²³ BOYLE (s. Anm. 7), 99.

²⁴ A. HEIL, „*Lieber mit Homer irren*“? *Scheinbar unmögliche Autopsien in den Totenbegegnungen frühkaiserzeitlicher Epik*, Leiden 2022, 24f.

²⁵ O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae: Tragodiae, incertorum auctorum Hercules Octavia*, Oxford 1986.

Es soll auch auf etwaige Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Totengeister und deren Szenen geachtet werden. Das Schlusskapitel umfasst eine Zusammenfassung der Ergebnisse und eine persönliche Stellungnahme.

1.2 Forschungsüberblick

Senecas Tragödien hatten im 18. und 19. Jahrhundert mit Abwertungen zu kämpfen und standen im Schatten der griechischen Tragödien aufgrund des Fokus auf das Welt- und Menschenbild Senecas und der daraus resultierenden Vernachlässigung der Schlüssigkeit von Strukturen im Drama.²⁶ Im Jahre 1930 bewertete Regenbogen²⁷ die Tragödien Senecas durch die Anerkennung der „Affektpsychologie“ erstmals positiv und betrachtete sie nicht wie Leo als reine Deklamationsübungen.²⁸ Im Besonderen argumentierte Friedrich²⁹ für die Selbstständigkeit von Einzelszenen in den Tragödien, nachdrücklich im „*Oedipus*“ und in „*Troas*“ und behauptete, die Szenen seien erst nachträglich zusammengefügt worden.³⁰

Zur Forschung der Totengeistszenen von Senecas Tragödien gibt es wenig Literatur. Zum einen lieferte Braginton³¹ eine schon etwas ältere Untersuchung zum „Übernatürlichen“ in Senecas Tragödien, die verschiedenste „supernatural“ Elemente, wie Götter, Magie, Visionen, Träume, Wahrsager und auch Totengeister in Senecas Tragödien analysierte und sie mit den griechischen Tragödien in Beziehung setzte und verglich. Zum anderen beschäftigte sich Rodríguez-Pantoja³² im Kern mit der Typologie der Totengeisterscheinungen in Senecas Tragödien in einem Aufsatz.

Baertschi³³ setzte sich intensiv mit Totenbegegnungen im römischen Epos auseinander und streifte dabei auch „Seneca tragicus“. Lefèvre³⁴ bietet eine nennenswerte Aufsatzsammlung zu den einzelnen Tragödien Senecas, in der Gesamtinterpretationen aufgezeigt werden. Aus diesem Sammelband heraus werden auch Schetter, Müller, Anliker, Henry/Walker und Opelt

²⁶ E. LEFÈVRE, *Seneca als moderner Dichter*, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 1-12; hier 6-9.

²⁷ O. REGENBOGEN, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt 1963.

²⁸ G. MÜLLER, *Senecas Oedipus als Drama*, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 376-401; hier 376.

²⁹ W. H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna-Leipzig 1933.

³⁰ Ebd., 377.

³¹ BRAGINTON (s. Anm.3)

³² M. RODRÍGUEZ-PANTOJA, *The role of the ghosts in Seneca's tragedies*, in: D. Romero-González — I. Muñoz-Gallarte — G. Laguna-Mariscal (Hgg.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019, 105-121.

³³ A.M. BAERTSCHI, *Nekyiai. Totenbeschwörung und Unterweltsbegegnung im neronischflavischen Epos*, Diss. Berlin 2013.

³⁴ E. LEFÈVRE, *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges. Wege der Forschung 310).

zitiert. Bezuggenommen wird auch zur Arbeit „Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien“ von Heil³⁵. Weiters bietet Heldmann³⁶ in seinen Untersuchungen über Prologe und Eingangsmonologe zu Senecas Tragödien Einblicke zum Aufbau der Dramen und eine Gegenüberstellung der griechischen Tragödien. Für aufschlussreiche Kommentare zu den in der Arbeit behandelten Tragödien Senecas ist Boyle hervorzuheben.

Grundsätzlich finden sich vor allem Forschungspositionen über das einheitliche Konzept bzw. die Zusammenstellung der einzelnen Szenen in den Tragödien Senecas und über die Aufführbarkeit³⁷ der Stücke.

Im Konkreten beschäftigte sich jedoch niemand explizit mit den Motiven des Erscheinens, der Reaktionen bzw. Interaktionen auf Figurenebene und der Funktion bzw. des Zweckes der Totengeistszene, weshalb die vorliegende Arbeit dieser Untersuchung versucht nachzugehen.

2 Untersuchung der einzelnen Totengeistszenen

2.1 Oedipus

2.1.1 Hintergrund „Der Ödipus-Mythos“

Zum Ödipus-Mythos gibt es viele Erzählungen mit eigenen Varianten. Die bekannteste Version ist die aus Sophokles „*Oidipus tyrannos*“, welche von König Laius von Theben erzählt, der einen Orakelspruch erhält, in dem er erfährt, dass er von seinem eigenen Sohn getötet werden wird. König Laius und seine Frau Iokaste bekommen einen männlichen Nachkommen. Sie übergeben daher ihren neugeborenen Sohn dem königlichen Hirten Phorbas. Dieser soll die Knöchel des Säuglings zusammenbinden und ihn auf dem Berg Kitharon zurücklassen. Phorbas bringt es nicht übers Herz dieser Anweisung zu folgen und übergibt stattdessen das Kind einem korinthischen Schäfer. Dieser wiederrum bringt es nach Korinth und übergibt das Neugeborene dem kinderlosen Königspaar Polybus und Merope. Sie nehmen das Kind als ihr eigenes auf und ziehen es groß. Das Neugeborene erhält den Namen Ödipus – übersetzt „geschwollener Fuß/Schwellfuß“. Als Jugendlicher besucht Ödipus die Orakelstätte Delphi, wo ihm vom

³⁵ A. HEIL, *Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien*, Leiden/Boston 2013.

³⁶ K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974.

³⁷ Vgl. O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas: mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan 1966. vs. W. STROH, B. BREITENBERGER, *Die Aufführung der Troas als philologisches Experiment*, in: A. Bierl – P. Möllendorff (Hgg.), *Orchestra: Drama-Mythos- Bühne*. (Festschrift für Flashar), Stuttgart [u.a.] 1994, 248–263.

Orakel prophezeit wird, dass er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten wird. Aus diesem Grund kehrt er nicht mehr nach Korinth zurück. Auf seiner Reise begegnet Ödipus einem Mann in einem Streitwagen, König Laius, der ihn von der Straße vertreibt. Es folgt eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern und Ödipus tötet den Mann, der in Wahrheit sein Vater ist. Sein weiterer Weg führt Ödipus in die Stadt Theben, wo die Sphinx ihr Unwesen treibt. Es gelingt ihm das Rätsel der Sphinx zu lösen und befreit die Stadt und deren Bürger vor diesem Ungeheuer. Belohnt wird seine Heldentat durch die Ernennung zum König und durch die Vermählung mit der Königin Iokaste – seiner Mutter. Aus dieser Verbindung gehen mehrere Kinder hervor, darunter Antigone, Ismene, Polyneikes und Eteokles. Eines Tages wird die Stadt Theben von der Pest heimgesucht und König Ödipus versucht, die Ursache aufzudecken. Nach dem delphischen Orakel kann die Stadt von der Pest befreit werden, wenn der Mörder des König Laius ausgeforscht und aus der Stadt verbannt wird. Am Ende erfährt Ödipus, dass er der Mörder seines Vaters war und seine Mutter heiratete, wie es prophezeit wurde. Iokaste begeht daraufhin Selbstmord und Ödipus blendet sich selbst.³⁸

Senecas *Oedipus*

Es handelt sich bei Senecas „*Oedipus*“ um eine sechsstückige Tragödie und durchbricht die traditionelle Fünf-Akte-Regel.³⁹ Senecas römische Behandlung des Mythos orientiert sich stark an der Tragödie „*Oidipus tyrannos*“ von Sophokles, beinhaltet aber dennoch inhaltliche Änderungen und hebt sich mit der Erweiterung einer Eingeweideschau (extispicium) und einer Totenbeschwörung (Nekromantie) von dieser Vorlage ab.⁴⁰ Die Totengeistszene erhält eine zentrale Stelle im Stück und wird ausführlich behandelt. Bei dem Totengeist handelt es sich um den ehemaligen König von Theben, Laius, und gleichzeitig um den leiblichen Vater von Ödipus. Senecas Totengeist des Laius hat Ähnlichkeiten zum ebenfalls heraufbeschworenen Totengeist des König Dareios in Aischylos „*Persai*“.⁴¹

Bereits in jungen Jahren fürchtet sich („*infanda timeo*“: 15) Ödipus vor dem Vatemord und dem Inzest mit der Mutter, welches ihm das delphische Orakel prophezeit hatte. Senecas Stück beginnt zeitlich mit der Pest, die die Stadt Theben heimsucht. In der Prologszene (1-109) versucht Ödipus, als Einziger von der Pest verschont, noch vor seinem Schicksal, das sich in

³⁸ S. BRAUND, *Seneca: Oedipus* (Companions to Greek and Roman Tragedy), London 2016, 3f.

³⁹ W. SCHETTER, Senecas Oedipus-Tragödie, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 402-449; hier 405.

⁴⁰ K. HELDMANN, *Seneca, Oedipus*, lateinisch/deutsch (Reclams universal-Bibliothek Nr. 9717), Stuttgart 1974, 129.

⁴¹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 78.

den Orakelsprüchen wiederfindet, zu fliehen. Im zweiten Akt (206-402) wird die Wahrheit mittels Orakelspruchs und Eingeweideschau versucht herauszufinden. Im dritten Akt (509-708) steht der Bericht der Totenbeschwörung im Mittelpunkt. Im vierten Akt (764-881) wird die Wahrheit über Ödipus wahre Abstammung durch einen korinthischen Boten und Phorbas mitgeteilt. Im fünften Akt (915-979) folgt der Botenbericht über die Selbstblendung des Ödipus, der für seine Verbrechen Vergeltung leistet. Im sechsten Akt (998-1061) begeht Iokaste Selbstmord und Ödipus verlässt die Stadt Theben, um sie so von der Pest zu befreien.⁴²

2.1.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Laius

Im zweiten Akt bittet Ödipus den Seher Tiresias, der überraschend erscheint, um Hilfe, bei der Identifizierung des Laius Mörders. Ödipus ist zwar der Auslöser für das weitere Geschehen, aber Tiresias übernimmt die Kontrolle und legt die weitere Vorgehensweise fest.⁴³ Nachdem die Eingeweideschau frustan verläuft, macht Tiresias am Ende des zweiten Aktes dem König Ödipus den Vorschlag, eine Totenbeschwörung zu vollziehen (390-399):

Nec alta caeli quae leui pinna secant
nec fibra uiuis rapta pectoribus potest
ciere nomen; alia temptanda est uia:
ipse euocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.
reseranda tellus, Ditis implacabile
numen precandum, populus infernae Stygis
huc extrahendus: ede cui mandes sacrum;
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
inuisere umbras.

Die Motive des Erscheinens des Totengeistes beruhen daher in erster Linie auf den Interessen der Figuren, genauer gesagt auf den Interessen des Ödipus. Der Totengeist erscheint nicht aus eigenem Antrieb, sondern folgt einer Fremdbestimmung von außen. Die Formulierung „*emissus Erebo*“ (394) bedeutet nach Boyle „releasing from the underworld“.⁴⁴ Der Totengeist des Laius soll durch eine Beschwörung aus der Unterwelt an die Oberwelt kommen (*euocandus*: 393). Dieser wird von Tiresias offensichtlich bewusst gewählt, da er als Opfer den Urheber des Mordes nennen können muss. Laius wird in dem Abschnitt zwar nicht namentlich genannt

⁴² SCHETTER (s. Anm. 39), 405.

⁴³ BOYLE (s. Anm. 19), 203 zu 390-9.

⁴⁴ Ebd., 204 zu 394.

(*ipse*: 393), doch der tote Laius ist dem Publikum⁴⁵ seit dem Orakelbericht aus Delphi präsent (218). Das Pronomen „*ipse*“ (393) hat hier laut Töchterle eine ankündigende, intensivierende und bedrohliche Wirkung.⁴⁶ Mit den Worten „*euocandus noctis aeternae plagis*“ (393) wählt Seneca eine Umschreibung der Unterwelt. Dass die Erde entriegelt werden muss (*reseranda tellus*: 395) stimmt mit einer der zwei gängigen Unterweltsvorstellungen seit Homer überein.⁴⁷ Die Erweiterung der Beschwörung auf das ganze „Höllenvolk“ ergibt sich laut Töchterle aus der Tradition der Katabasis, wo die Bezeichnung „*populus*“ (396) für die Bewohner der Unterwelt geläufig ist.⁴⁸ Wie auch schon Homer in seiner Odyssee (11,26-8; 11.35-6) greift auch Seneca zu den gleichen Opfergaben für die Toten, bestehend aus Milch, Wein, Blut und Tieren (563-566), um die Unterweltsgötter und die Schatten zu besänftigen und zu bezwingen (*quidquid aut placat leues / aut cogit umbras*: 562f.), den toten Laius aus der Unterwelt heraufzubefördern.⁴⁹ Totenrituale werden dem Toten zur Ehrung und Anerkennung vollzogen und bilden die Basis für einen erfolgreichen Umgang mit Toten.⁵⁰

Ein weiterer Grund, warum die ganze Unterwelt beschworen wird, neben der allgemeinen literarischen Tradition und der Annahme, dass der Totengeist erst mit Erlaubnis der Unterweltsgötter erscheinen kann (*emissus*=entlassen), ist die Tatsache, dass Seneca dadurch die Möglichkeit hat, die Geschichten von berühmten thebanischen Erscheinungen, darunter Zethus, Amphion, Niobe, Agaue, die Bacchen und Pentheus (608-618) zumindest kurz anzuführen, um die Verbrechen des Königshauses der Thebaner in Form eines Katalogs in Erinnerung zu rufen.⁵¹ Nicht ohne Grund erscheint der Totengeist des Laius direkt nach diesem Katalog.

Das Motiv, den Zweck der Totengeistbeschwörung zu nennen, soll gegenüber Ödipus gleich für Klarheit sorgen (*ut caedis auctorem indicet*: 394). Der Totengeist soll nämlich über ein vergangenes Geschehen berichten, in das er selbst sogar involviert war bzw. in dem er selbst zu Tode gekommen ist. Die Formulierung „*populus infernae Stygis / huc extrahendus*“ (396f.) zeigt, welcher Aufwand betrieben werden muss, um die Toten an die Oberwelt zu bekommen.⁵²

⁴⁵ Das Wort Publikum bezieht in dieser Arbeit sowohl das Theaterpublikum als auch das Lesepublikum mit ein.

⁴⁶ K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca: Oedipus, Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg 1994, 357f. zu 393.

⁴⁷ Die andere Unterweltsvorstellung entspricht einem „Totenreich am äußersten Ende des die Welt umfließenden Wassers“ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 358 zu 395.

⁴⁸ Ebd., 359 zu 396.

⁴⁹ BOYLE (s. Anm. 19), 245 zu 563-7.

⁵⁰ E. SCHLATTER, *Der Tod auf der Bühne, Jenseitsmächte in der antiken Tragödie*, Berlin/Boston 2018, 74.

⁵¹ Ebd., 33.

⁵² BOYLE (s. Anm. 7), 204 zu 397.

Der Kontakt mit Toten war gleichzeitig immer verbunden mit dem Kontakt anderer Toten oder Göttern.⁵³

Dass Tiresias eine bedeutende Rolle spielt, merkt das Publikum durch die Anrede von Ödipus an Tiresias als „*proximum Phoebæ caput*“ (291), welches sein Nähe-Verhältnis als Seher zum Gott Apoll ausdrückt. Schetter schreibt dazu, dass in der Person Tiresias der delphische Gott erneut auf Ödipus einwirkt.⁵⁴ Tiresias beschreibt die Eingeweideschau als offensichtlich weniger wirksam und hält daher die Nekromantie auf Grund seiner Zuverlässigkeit für angemessen.⁵⁵ Die Dringlichkeit der Totenbeschwörung wird durch die Gerundive „*temptanda*“ (392), „*euocandus*“ (393), „*reseranda*“ (395), „*precandum*“ (396) und „*extrahendus*“ (397) zum Ausdruck gebracht.

Im dritten Akt (509-708) steht dann die Totenbeschwörung, welche von Kreon berichtet wird, im Zentrum. Das Erscheinen des Totengeistes kennzeichnet für Töchterle den Höhepunkt in Kreons Bericht ⁵⁶ (619-623):

Tandem uocatus saepe pudibundum extulit
caput atque ab omni dissidet turba procul
celatque semet (instat et Stygias preces
geminat sacerdos, donec in apertum efferat
uultus opertos) Laius— fari horreo:

Der Totengeist des Laius erscheint gezwungenermaßen, nachdem er mehrmals (559, 568, 597f.) von Tiresias gerufen werden muss. Der Totengeist zeigt sich schlussendlich, nachdem schon eine Vielzahl anderer Schattenwesen und Seelen erschienen ist (598f.). Das wiederholende Anrufen zeigt die Schwierigkeit der Aufgabe, den Totengeist zu beschwören und unterstreicht das widerwillige Erscheinen des Totengeistes (*Tandem uocatus saepe*: 619).⁵⁷ Das zögernde und verlegene Verhalten des Totengeistes des Laius (*pudibundum extulit / caput*: 619f.) ist nach Töchterle auf die Scham „für die über sein Geschlecht gekommenen Greuel“ zurückzuführen, weil er unverschleiert die Wahrheit offenbaren wird.⁵⁸ Schetter sieht in den Worten „*donec in apertum efferat / uultus opertos*“ (622f.) einen „dramatischen Kontrast zwischen Enthüllen-sollen und Verbergen-wollen“.⁵⁹ Auffällig ist der anfängliche Widerstand des Totengeistes, der

⁵³ SCHLATTER (s. Anm. 50), 4.

⁵⁴ SCHETTER (s. Anm. 39), 440.

⁵⁵ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 357 zu 390.

⁵⁶ Ebd., 429.

⁵⁷ Ebd., 443 zu 556-568.

⁵⁸ Ebd., 469 zu 619f.

⁵⁹ SCHETTER (s. Anm. 39), 444.

im starken Gegensatz zu seiner späteren Rede, die zornig und mitteilungsfreudig dargeboten wird, steht. Der Widerstand des Totengeistes des Laius wird nach Schetter unter dem Druck und unter dem Zwang des Sehers Tiresias gebrochen und es folgt eine lange Rede des Totengeistes ⁶⁰ (624-632):

stetit per artus sanguine effuso horridus,
paedore foedo squalidam obtentus comam,
et ore rabido fatur: 'O Cadmi effera,
cruore semper laeta cognato domus,
uibrate thyrsos, enthea gnatos manu
lacerate potius— maximum Thebis scelus
maternus amor est. patria, non ira deum,
sed scelere raperis: non graui flatu tibi
luctificus Auster (...)

(634-640):

sed rex cruentus, pretia qui saeuae necis
sceptra et nefandos occupat thalamos patris
[inuisa proles: sed tamen peior parens
quam gnatus, utero rursus infausto grauis]
egitque in ortus semet et matri impios
fetus regessit, quique uix mos est feris,
fratres sibi ipse genuit (...)

(642f.):

Te, te cruenta sceptra qui dextra geris,
te pater inultus urbe cum tota petam

(645-648):

incestam domum
uertam et penates impio Marte obteram.
Proinde pulsum finibus regem ocus
agite exulem quocumque; (...)

(654-658):

et ipse rapidis gressibus sedes uolet
effugere nostras, sed graues pedibus moras
addam et tenebo: reptet incertus uiae,
baculo senili triste praetemptans iter:

⁶⁰ Ebd., 444.

eripite terras, auferam caelum pater.'

Der Totengeist wirkt wie ausgewechselt. Von seiner anfänglichen Scheu und Zurückhaltung ist keine Spur mehr. Es scheint als wolle der Totengeist und ungerächte Vater (*pater inultus*: 643) die Gelegenheit annehmen und seinen Zorn und seine Wut auf die geschehenen Freveltaten freie Luft machen.

Die Rede des Totengeistes, die von Kreon wörtlich wiedergegeben wird, hat eine beachtliche Länge von 33 Versen. Die Rede ist energisch und voller Affekte. In der Rede werden vier Anreden formuliert. Der Totengeist hat scheinbar das Motiv zu unterschiedlichen Adressaten zu sprechen. Die erste Anrede richtet sich an das Haus des Kadmos (626-630). Darin verweist der Totengeist auf die Verfluchung zum Verwandtenmord (Sparten und Bacchen) und auf die Ausweitung hin zur größten Freveltat - Mutterliebe (626-630). Er sieht in seiner Familiengeschichte die Quelle für die jetzigen Verbrechen. Die zweite Anrede richtet sich an die Heimat und an das Vaterland Theben und thematisiert die Ursache der Pest. Nicht der Zorn der Götter, sondern eine Freveltat war die Ursache, verursacht durch den blutbefleckten König, der sich schuldig macht durch Mord und Inzest (630-635).⁶¹ Die Pest wird seit dem ersten Buch der „*Ilias*“ von Homer traditionell mit dem Zorn von Gottheiten erklärt.⁶² Man hat das Gefühl, dass den Totengeist der Inzest mit Iokaste, Ödipus *maius scelus* (17), mehr empört und erregt als sein eigener Tod (*peior parens / quam natus*: 636f.).⁶³ Die dritte Anrede, formuliert als „Du-Anrede“, geht an Ödipus (*Te, te*: 642). Der Totengeist spricht erneut Ödipus Freveltaten an, droht ihm mit Vertreibung und Zerstörung und macht Anspielungen auf den bevorstehenden Bruderkrieg, zwischen Ödipus Söhnen (642-646). Die vierte Anrede gehört der Bürgerschaft Thebens (647f.) und beinhaltet die Aufforderung zur Vertreibung des Königs Ödipus, um sich so von der Pest zu befreien, sowie die Vorhersagung der bevorstehenden Blendung des Ödipus (656f.).⁶⁴

Obwohl der Totengeist durch eine Beschwörung und von äußerem Antrieb aus der Unterwelt kommt, lassen sich in seiner Rede Rachemotive (634f.; 637; 643-646; 652f.; 655f.) erkennen. Er nennt als Gründe für Rache Mord, Inzest und die frevelhafte Herrschaftsübernahme (*pretia qui saevae necis / sceptrum et nefandos occupat thalamos patris*: 634f.) und er gibt an, wie er sich dafür rächen will, nämlich durch den Sturz der Herrschaft von Ödipus, durch die

⁶¹ BOYLE (s. Anm. 19), 257-259.

⁶² Ebd., 258 zu 630-3.

⁶³ Ebd., 259 zu 634-41.

⁶⁴ Ebd., 255f. zu 624-58.

Vernichtung der Penaten in einem zukünftigen Krieg (*incestam domum / uertam et penates impio Marte obteram*: 645f.) und durch die Vertreibung Ödipus mit Hilfe der Bevölkerung Thebens (*Proinde pulsum finibus regem ocus / agite exulem quocumque*: 647f.). Der Totengeist wünscht seinem Sohn Ödipus von Pest und Verderben, Tod und Mühsal, Seuche und Schmerz (*Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor, / comitatus illo dignus*: 652f.) für den Rest seines Lebens begleitet zu werden.⁶⁵ Es lässt sich feststellen, dass der Totengeist eine Art Racheplan verfolgt, für diesen er die Bürgerschaft Thebens als Verbündete braucht (647-658). Den Wunsch der Verbannung, den der Totengeist des Laius in seiner Rede äußert, sagte Ödipus selbst bereits (77-80) und wiederholt die Worte später im Stück erneut (1047-1051). Auch die Blendung prophezeit der Totengeist (656f.), die auch schon im Orakelbericht (*tecum bella geres*: 237) und bei der Opferschau thematisiert wurde (325-327). Der Totengeist enthüllt in seiner Rede kompromisslos, bestimmend, nachdrücklich und konkret das Fatum und die Wahrheit. Interessant ist, dass der Bericht des Kreons keinen Aufschluss darüber gibt, wie die Beschwörung des Totengeistes beendet wird.

2.1.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene

Nach einer langen und eindrucksvollen Rede des Totengeistes, welche offensichtlich in erster Linie als Anklageschrift gerichtet an Ödipus zu verstehen ist, ist es nun interessant die Reaktionen bzw. Interaktionen, insbesondere der adressierten Figuren, zu untersuchen. Der erste Adressat ist das „*Cadmi domus*“ in diesem Stück, welches durch keine Figur speziell repräsentiert wird. Somit können keine Reaktion bzw. Interaktion gefunden werden. Auch beim zweiten Adressaten, dem Vaterland, finden sich keine Reaktion bzw. Interaktion. Jedoch Ödipus, der dritte Adressat, reagiert unmittelbar auf die von Kreon wiedergegebenen Worte des Totengeistes. Auffällig ist seine Reaktion deshalb, weil nach dem Orakelbericht des Kreons eine Antwort des Ödipus ausbleibt. Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass es der Seher Tiresias war, der Ödipus mitteilte, dass es ihm wegen seines Königsamtes nicht erlaubt war, der Totenbeschwörung beizuwohnen, weshalb Ödipus Kreon schickte (397-400). Ödipus übergibt das „*mandes sacrum*“ (397) an Kreon, womit seine Rolle als Zeuge bei der Beschwörung festgelegt ist.⁶⁶ Da sowohl in der römischen als auch in der griechischen Kultur ursprünglich der König gleichzeitig oberster Priester war, war diesem die Teilnahme an einer Bestattung, das Betreten von Gräbern und die Teilnahme am Totenmahl untersagt. Seneca setzt

⁶⁵ Ebd., 261-263 zu 642-6, 647-58.

⁶⁶ Ebd., 359 zu 397.

diese „Tabuvorschrift“ und das Verbot des *adtrektare feralia* für seine Darstellung und für den weiteren dramatischen Verlauf bewusst ein.⁶⁷

Der Adressat Ödipus hat es nun mit Vorwürfen und Anklagepunkten zu tun, zu denen er Stellung nehmen „muss“ (659-670):

Et ossa et artus gelidus inuasit tremor:
quidquid timebam facere fecisse arguor—
tori iugalis abnuit Merope nefas
sociata Polybo; sospes absoluit manus
Polybus meas: uterque defendit parens
caedem stuprumque. quis locus culpa est super?
multo ante Thebae Laium amissum gemunt,
Boeota gressu quam meo tetigi loca.
falsusne senior an deus Thebis grauis?
Iam iam tenemus callidi socios doli:
mentitur ista praeferens fraudi deos
uates, tibi que sceptrum despondet mea.

Die Ergebnisse der Totenbeschwörung, Ödipus habe seinen Vater, den ehemaligen König Laius, ermordet und mit seiner Mutter Inzest begangen, schockieren Ödipus (659f.) und versetzen ihn kurzfristig in einen altbekannten Angstzustand, wie er schon im Prolog sichtbar ist (*infanda timeo*: 15). Außerdem soll sich sein prophezeites Orakel schon erfüllt haben. Er kann den Worten, die der tote Laius „angeblich“ gesagt haben soll, keinen Glauben schenken. Ödipus stützt sich auf rationale Argumente (659-666), auf „Fakten“, die seine Unschuld beweisen und die Anklagepunkte des Totengeistes zurückweisen sollen. Sein stärkstes Argument ist, dass er sich auf die „Rechtmäßigkeit seiner korinthischen Eltern“ stützen kann.⁶⁸ Die Abstammung musste von Senecas Ödipus noch nie angezweifelt werden (661-664). Deshalb ist die Tatsache, dass Laius sein Vater sein soll, für Ödipus absolut nicht glaubhaft. Zudem wiegt Ödipus sich in der Annahme, dass Laius lange bevor er nach Theben gekommen ist, ermordet wurde (665f.), weshalb er sich mit der Ermordung nicht in Zusammenhang bringt. Dieser Umstand beruhigt sein Gewissen und sein anfänglicher Schreck verwandelt sich in Überzeugung (668). Schließlich bleibt Ödipus der Verdacht, dass entweder die Götter ihn täuschen wollen oder eine menschliche Verschwörung vorliegt. Er geht von Letzterem aus und bezichtigt Kreon und den Seher eines Komplotts gegen ihn (667-670). Ödipus sieht hinter der Totenbeschwörung politische Motive und in den Beschuldigungen einen Angriff auf seine

⁶⁷ Ebd., 360 zu 398f. und SCHETTER (s. Anm. 39), 441.

⁶⁸ MÜLLER (s. Anm. 28), 387.

eigene Stellung als König und auf seine Herrschaft. Die Beschuldigungen gegen ihn, die Kreon übermittelt, sind für Ödipus so unsinnig, dass er sich nur betrogen fühlen kann und eine Intrige dahinter versteckt sieht.⁶⁹

„Hörensagen“ bringt Ödipus immer in eine Zwickmühle, weil er immer abhängig davon ist, was andere ihm berichten, sowohl beim Orakelspruch als auch beim Bericht des toten Laius. Wie bereits erwähnt, hat Tiresias die Totenbeschwörung vorgeschlagen, zugleich aber auch darauf hingewiesen, dass Ödipus die Teilnahme verwehrt ist, wodurch Kreon als Vertreter von Ödipus ausgewählt wurde (390-399).⁷⁰ Hier offenbart sich der Dualismus, nämlich Verschwörung versus Unschuldsumutung. Seneca lässt bewusst keine Pause zwischen den referierten Worten des Laius und der Reaktion des Ödipus zu. Der dramatischen Darstellung der wiedergegebenen Laiusrede folgt die Stellungnahme zu den Anschuldigungen als typische „psychologische“ Reaktion, so Boyle.⁷¹

Schon zu Beginn des dritten Aktes ist die Situation zwischen Ödipus und dem von der Totenbeschwörung zurückkehrenden Kreon angespannt. Kreon zögert darüber zu berichten, aus Furcht vor der Bekanntgabe seines Wissens (*Fari iubet tacere quae suadet metus*: 511). Kreons Zurückhaltung lässt das Publikum die Ergebnisse der Beschwörung schon erahnen. Ödipus wird immer ungeduldiger und fordert Kreon immer nachdrücklicher auf von der Totenbeschwörung zu erzählen. Ödipus appelliert an das Gemeinwohl, an Kreons verwandtschaftliche Loyalität (512f.) und droht mit seiner Königsmacht (518f.). Weil Kreon durch Ödipus quasi Straffreiheit zugesichert wird (*Vlline poena uocis expressae fuit?*: 529), bricht er sein Schweigen, warnt Ödipus jedoch vor seiner drängenden Bitte um die Wahrheit (*Nescisse cupies nosse quae nimium expetis*: 514).⁷² Mit ähnlich warnenden Worten reagierte zuvor der Seher Tiresias nach der Eingeweideschau auf Ödipus Drängen (*His inuidebis quibus opem quaeris malis*: 387). Der Konflikt wird vor dem Bericht der Totenbeschwörung also schon vorbereitet und spitzt sich weiter zu.

Der folgende Wortwechsel, der nach dem Bericht über die Totenbeschwörung stattgefunden hat, spiegelt das Zusammenspiel von Reaktion und Gegenreaktion wider, was letztendlich in wechselseitigen Anschuldigungen mündet (695-699):

CR. Incognita igitur ut nocens causa cadam?

OE. Num ratio uobis reddita est uitae meae?

⁶⁹ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 484f zu 659-708.

⁷⁰ BOYLE (s. Anm. 19), 265 zu 667-8.

⁷¹ Ebd., 264 zu 659-68.

⁷² TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 420.

num audita causa est nostra Tiresiae? tamen
sontes uidemur. facitis exemplum: sequor.
CR. Quid si innocens sum?

Während für Ödipus die Aussagen des Totengeistes initial als falsch betrachtet werden, zweifelt Kreon offensichtlich kein bisschen an der Richtigkeit der Rede des Totengeistes. Kreon reagiert auf Ödipus Aussage „*tamen / sontes uidemur*“ (697f.) nicht mit Worten, sondern mit Schweigen, was auch als Ausdruck der Zustimmung verstanden werden kann. Kreon fordert Ödipus auf, sein Schicksal anzunehmen (*tibi iam necesse est ferre fortunam tuam*: 681). Eine gewisse Skepsis gegenüber Kreon kann man bei Ödipus schon im zweiten Akt merken, als er erfährt, dass der Königsmord noch nicht gesühnt wurde (242f.). Sein Misstrauen steigert sich auch beim zögerlichen Verhalten Kreons, den Orakelbericht mitzuteilen und gipfelt schließlich in der anfänglichen Weigerung Kreons, vom Ergebnis der Beschwörung zu erzählen.⁷³ Ödipus Verdacht gegen Kreon wird unvermeidlich durch die Aussage Kreons bestärkt, der Ödipus dazu rät rechtzeitig abzdanken (*liceat hoc tuto tibi / exuere pondus nec recedentem opprimat*: 675f.).⁷⁴ Ödipus Reaktion auf das Streitgespräch zwischen Kreon und ihm ist die Inhaftierung von Kreon (707f.).⁷⁵ Man merkt inhaltlich, wie die Sorge um die Königsherrschaft immer mehr in den Vordergrund rückt (*Hortaris etiam, sponte deponam tu mea / tam graua regna?* : 678f.).⁷⁶ Ödipus wechselt für Opelt durch die Sorge um die Sicherheit seiner Macht mehr und mehr in die Rolle eines Tyrannen, der affektgesteuert handelt.⁷⁷ Dabei scheint er auch sein anfängliches Versprechen der Straflosigkeit (529) nicht mehr einhalten zu können.⁷⁸

Ödipus Handeln kann aus seiner Verantwortung gegenüber seiner Königsmacht erklärt werden und aus der plötzlichen Konfrontation „mit der ganzen unverhüllten Wahrheit“.⁷⁹ Ödipus wird am Ende des dritten Aktes im Glauben gelassen, einen Angriff auf seine Herrschaftsstellung triumphierend aufgedeckt und abgewehrt zu haben. Töchterle fasst die Situation folgendermaßen zusammen: „Ödipus hat den höchsten Punkt seiner Machtentfaltung erreicht und den tiefsten seines Irrtums“. ⁸⁰ Während sich Ödipus in der Prologszene als Ursache der

⁷³ Ebd., 484f. zu 659-708.

⁷⁴ SCHETTER (s. Anm. 39), 447.

⁷⁵ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 484f zu 659-708.

⁷⁶ BOYLE (s. Anm. 19), 266 zu 669-708.

⁷⁷ I. OPELT, Senecas Konzeption des Tragischen, in: E. Lefèvre, *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 92-128; hier 98f.

⁷⁸ MÜLLER (s. Anm. 28), 387.

⁷⁹ Ebd., 388.

⁸⁰ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 499 zu 707f.

Pest gesehen hat und sich mit dem Gedanken der freiwilligen Abdankung gespielt hat, klammert er sich nun an seine Unschuld und an seine Herrschaft.⁸¹

Als vierte und letzte Adressaten des Totengeistes werden die Bürger von Theben angesprochen. Diese Gruppe wird im Stück in der Rolle des Chores repräsentiert. Das dritte Chorlied (709-763) folgt auf die Festnahme Kreons und ist als eine Reaktion auf die Worte des Totengeistes zu verstehen (709-712):

Non tu tantis causa periclis,
non haec Labdacidas petunt
fata, sed ueteres deum
irae secuntur: (...)

Der Chor steht laut Heldmann auf der Seite von Ödipus.⁸² Er sieht die Schuld und die Ursache für die Pest (709) und die *fata* der Labdakiden (710f.), nicht bei Ödipus, sondern im alten Zorn der Götter (711f.). Der Chor weist die Worte des Totengeistes (*non ira deum*: 630) zurück. Kadmos, die Sparten und Actaeon werden vom Chor zwar beispielhaft als Opfer der Götter genannt, aber gleichzeitig als „precursors and mirror images of the fate of Oedipus and Thebes“.⁸³ Kadmos wird nach dem Sieg über ein Ungeheuer wie Ödipus zum König von Theben und verbringt dennoch seine Lebenszeit in der Ferne. Bei den Sparten wird der Bezug zum Bruderkrieg hergestellt und durch die Bemerkung des Chores, dass die Sparten in den Schoß ihrer Mutter zurückkehren (*genetrixque suo reddi gremio / modo productos uidit alumnos*: 746f.) gibt es sogar eine Anspielung zum Inzest. Bei Actaeon gibt es den Zusammenhang, dass er an dem Standort, wo sein Übel begann, nämlich bei der Wasserquelle der Diana, sein neues Erscheinungsbild erkennt und Ödipus erlangt in seinem Heimatort die Erkenntnis über seine wahre Herkunft.⁸⁴

Boyle versteht das Chorlied als Anklage gegen die Götter, welches den Rückhalt des Volkes für ihren jetzigen König und die Einheit zwischen Volk und König hervorheben soll.⁸⁵ Der Chor glaubt den Anschuldigungen des Totengeistes nicht und versucht währenddessen die Unschuld des Ödipus durch mythologische Beispiele zu bekräftigen. Bei dem Publikum wird nach Töchterle jedoch das Gegenteil aufgrund des Wissenstandes erreicht - das Publikum wird vielmehr auf die bevorstehende Anagnorisis vorbereitet.⁸⁶ Auch ist dem Chor (noch) nicht

⁸¹ SCHETTER (s. Anm. 39), 447.

⁸² HELDMANN (s. Anm. 40), 135.

⁸³ BOYLE (s. Anm. 19), lxiv.

⁸⁴ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 502.

⁸⁵ BOYLE (s. Anm. 19), lxiv.

⁸⁶ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 502.

bewusst, dass Ödipus genauso zu der angeführten Reihe an thebanischen „monstra“ (724) gehört.⁸⁷

2.1.4 Funktion der Totengeistszene des Laius

Seneca lässt in seinem Werk „*Oedipus*“ das Unheil bzw. das Fatum seines Protagonisten stufenweise aufdecken. Die erste Stufe ist das Orakel von Delphi, die zweite Stufe ist die Eingeweideschau und die dritte ist die Totenbeschwörung mit der Absicht der „ansteigenden Wirkung des Grauens“.⁸⁸ Dass der Orakelbericht trotz detaillierter Tatortschilderung und die Eingeweideschau mit alarmierenden Hinweisen der Hauptfigur keine klaren Erkenntnisse liefern, beruht auf dem Stilmittel der Retardation und ist Teil des „dramatischen *Crescendo*“.⁸⁹

Die mantischen Szenen haben die Funktion in ausgedehnter und detaillierter Form den Enthüllungsprozess herbeizuführen. Dabei soll die aussichtslose Fluchtbewegung des Ödipus vor seinem Fatum verdeutlicht werden.⁹⁰ Obwohl die mantischen Szenen immer klarere Hinweise preisgeben, kann Ödipus aufgrund falscher Sicherheit bezüglich seiner Abstammung, die mantische Szenerie nur anzweifeln. Die Handlung schreitet dabei unter schauerhafter und schrecklicher Atmosphäre in Berichten und Beschreibungen stufenweise fort. Die Steigerung der drei Divinationsarten (Orakelspruch, Eingeweideschau, Nekromantie) dient eindeutig Senecas dramatischer Konzeption, aber auch seinem „manieristischen Streben nach einer aufsteigenden Skala grausiger Szenen mit dem Höhepunkt der Nekromantie“.⁹¹

Die Funktion der Totengeistszene ist auf keinen einzelnen Aspekt beschränkt, bei genauerem Blick lassen sich mehrere Funktionen feststellen, die zum einen den Totengeist selbst betreffen und zum anderen die gesamte Szene.

Der Bericht der Totenbeschwörung und die Wiedergabe der Rede des Totengeistes nehmen mit dem dritten Akt eine zentrale Stellung im gesamten Stück ein und haben eine beachtliche Länge von 128 Versen (530-658). Die Funktionen der Totengeistszene sind zum einen die schon angesprochene gewaltige Steigerung des Unheimlichen und die Steigerung der Spannung der Erwartung, die durch ausführliche Schilderungen einer Ekphrasis des Schauplatzes der Beschwörung, der Beschwörungsrituale, des äußeren Erscheinungsbildes des Totengeistes und

⁸⁷ MÜLLER (s. Anm. 28), 388f.

⁸⁸ Ebd., 380.

⁸⁹ Ebd., 381.

⁹⁰ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 260.

⁹¹ Ebd., 356 zu 390ff.

dessen Rede vermittelt werden. Bei dem Schauplatz handelt es sich um einen großen, dunklen und unheimlichen Wald mit verschiedenen Baumarten (*ilicibus*: 530; *cupressus*: 532; *quercus*: 534; *laurus*: 53; *myrtus*: 539; *alnus*: 540; *pinus*: 541) und einer Quelle (530-547).⁹² Die Zypresse steht hier traditionell für den Baum der Toten.⁹³ Die Auferweckung der Toten findet traditionell nachts statt. Dadurch, dass die Handlung des Stücks auf einen einzelnen Tag begrenzt ist, nutzt Seneca den Ort selbst und lässt den Wald die (künstliche) Nacht erschaffen. Der dichte Wald sorgt für die notwendige Dunkelheit (*praestitit noctem locus*: 549).⁹⁴ Senecas Beschreibung nimmt sich frühere Darstellungen der Unterwelt, beispielsweise die Nekyia aus dem elften Buch von Homers Odyssee und die Begegnung von Aeneas mit den Toten aus dem sechsten Buch der Aeneis von Vergil, zum Vorbild. Der Bericht der Ekphrasis soll dramaturgisch die Atmosphäre der folgenden Erzählung einleiten sowie die inneren Befindlichkeiten Kreons widerspiegeln.⁹⁵

Das Erscheinen eines Totengeistes löst meistens Angst bei den Beschwörern oder bei denen, die in Kontakt mit einem Totengeist kommen, aus.⁹⁶ So ergeht es auch Manto (595f.), der Tochter vom Seher Tiresias, und Kreon, die beide an der Beschwörung teilnehmen und selbst Augenzeugen dieses Ereignisses sind. Kreon schildert seine Eindrücke und Gefühle folgendermaßen (583-586):

ipse pallentes deos
uidi inter umbras, ipse torpentes lacus
noctemque ueram; gelidus in uenis stetit
haesitque sanguis.

Durch die sehr ausführliche Schilderung Kreons über die Abläufe der Zeremonie, die der Seher Tiresias mühevoll durchführt, um den Totengeist heraufzubeschwören, bekommt das Publikum das Gefühl selbst dabei zu sein und man fiebert quasi mit.

Kreon beschreibt das äußere Erscheinungsbild des Totengeistes, das funktionell in den Bereich des Schauderns fällt. Der Totengeist tritt blutüberströmt mit schmutz- und kotverklebten Haaren auf (*stetit per artus sanguine effuso horridus, / paedore foedo squalidam obtentus comam*: 624f.). Die Enthüllung aus dem Mund des Mordopfers selbst zu hören, ist ein weiteres Element der Spannungssteigerung.⁹⁷ Die schonungslose Bekanntgabe der Wahrheit, nämlich

⁹² BAERTSCHI (s. Anm. 18), 39.

⁹³ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 432 zu 532.

⁹⁴ BOYLE (s. Anm. 19), 242 zu 548-51; Ebenso TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 440 zu 449.

⁹⁵ BOYLE (s. Anm. 19), 238 zu 530-658.

⁹⁶ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 458 zu 595-598a.

⁹⁷ Ebd., 471 zu 626b-658.

die Nennung des Laius Mörders, repräsentiert die informative Funktion. Dies setzt natürlich voraus, dass Lebenserfahrung und Wissen nicht mit dem Tod verloren gehen.⁹⁸ Die Erinnerung, eine menschliche Eigenheit, bleibt folglich auch Totengeistern erhalten.⁹⁹ Der Totengeist bekommt damit von Seneca eine entscheidende und sehr bedeutende Rolle zugewiesen, weil er als Verstorbener für Befragungen herangezogen werden kann.

Die Oberwelt erwartet vom heraufbeschworenen Totengeist des Laius durch seine Auskunft zum Königsmörder eine ordnungsstiftende Funktion im Hinblick auf die kritische Lage im Land Theben.

Dass die Totenbeschwörung, insbesondere die Rede des Totengeistes, Folgen für die Welt der Lebenden haben wird, dient der dramatischen Funktion. Obwohl die Rede des toten Laius Ödipus im Moment nicht weiterbringt, lässt sie im Folgenden Streit, Konflikte und Spannungen in der Welt der Lebenden entstehen, z.B. die Verlängerung und Intensivierung des Disputes zwischen Kreon und Ödipus (666-708).

Die Kontaktaufnahme zum Totengeist bringt zwar einerseits das Erwünschte, doch andererseits verursacht sie gleichzeitig unerwartete Interaktionen und Folgen in der Oberwelt. Eine Funktion des Totengeistes kann auch sein, dass durch „mehrfaches Umkreisen und Übersteigern“ der Vorwürfe ein Äquivalent zum Ausmaß der Untaten von Ödipus geschaffen wird.¹⁰⁰ Die Rede des Totengeistes zeigt, wie eng sie mit dem Kontext verbunden ist.

Ödipus vermutet aufgrund seines Wissens hinter der Totenbeschwörung eine Verschwörung und einen Komplott seitens Kreons und Tiresias, einen Angriff auf seine Herrschaft. Der vermutete Vertrauensbruch führt sogar zur Einkerkierung Kreons. Seneca löst mit der Totengeistszene augenscheinlich eine maßgebliche Einflussnahme auf den weiteren Handlungsverlauf aus. Die Dramatik erreicht durch die Rede des Totengeistes und deren Auswirkungen ihren Höhepunkt. Während dem Publikum alle Fakten durch den Bericht der Rede des Totengeistes nur bestätigt werden, beobachtet es den ahnungslosen Ödipus, der sich sogar mehr denn je in einer verzweiferten Lage befindet aufgrund seines unvollständigen und irrtümlichen Wissens. Dass die Totenbeschwörung und die Rede des Totengeistes in Form eines Berichts übermittelt und nicht Ödipus visuell dargeboten werden, verstärken die Funktion der Verunsicherung und des Zweifels bei Ödipus. Die unverhüllte Wahrheit, die die Laiusrede darlegt, treibt ihn in einen Zwiespalt. Die Funktion dahinter ist außerdem, dass aufgezeigt wird,

⁹⁸ SCHLATTER (s. Anm. 50), 31f.

⁹⁹ ROMERO-GONZÁLEZ ET AL. (s. Anm. 3), 15.

¹⁰⁰ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 474f. zu 636f.

wie „dünn das Eis ist“, auf dem Ödipus nun steht.¹⁰¹

Ein möglicher Grund, warum die Totengeistszene in Form eines Berichts geschildert wird und der Totengeist des Laius nicht als Figur im Stück auftritt, könnte sein, dass Laius als ehemaliger König seinen Sohn an Würde und Majestät übertreffen könnte und durch sein Auftreten in seiner „übernatürlichen Kraft“ wirkungsmächtiger als Ödipus erscheint und ihn in den Hintergrund schiebt.¹⁰² Durch Kreons detaillierte und bildhafte Schilderung der Totenbeschwörung und durch die wörtlich wiedergegebene Rede des Totengeistes behält der Totengeist seine Wirkungskraft und auch seine dramatische Gegenwart, ohne dass Ödipus als Hauptcharakter seine zentrale Position verliert. Schetter zufolge, würde „die unmittelbare Konfrontation des Oedipus mit dem Laius-Schatten das Drama zu sehr aus den Bahnen der vorgegebenen Fabel gelenkt haben“.¹⁰³

Die Totenbeschwörung ist ein Höhepunkt des ganzen Stückes, weil die Wahrheit nie klarer formuliert wird. Bei dem Totengeist des Laius handelt es sich um nicht irgendeine Person, sondern repräsentiert eine Personalunion – König, Prophet und Ödipus leiblichen Vater. Obwohl sich Vater und Sohn nicht direkt gegenüberstehen, könnte die Vater (Totengeist)-Sohn-Beziehung eine besondere Funktion haben.¹⁰⁴ Die Worte des toten Laius, die in direkter Rede von Kreon wiedergegeben werden, bekommen möglicherweise durch die familiäre Vater-Sohn-Bindung eine stärkere Bedeutung, um Ödipus zum ersten Mal wirklich zu erreichen und auf ihn zu wirken. Das Ganze wird noch dadurch unterstrichen, dass nach Töchterle die „mittelbare Begegnung zwischen dem erschlagenen Vater und seinem Mördersohn durch die Du-Anrede unmittelbar“ wird.¹⁰⁵ Als Vater übernimmt man eine Autoritäts- und Vorbildfunktion, weshalb die Meinung und Äußerung ein größeres Gewicht einnehmen können. Eine stärkere Bindung als Vater und Sohn kann kein anderer Toter oder gar ein Gott erlangen. Außerdem stellt sich die Frage: Gibt es eine größere Autorität als den getöteten König selber, wenn es um die Wahrheit geht?

Den Anspruch auf Rache, den der Totengeist in seiner Rede verfolgt, erscheint bedeutungsvoller aufgrund seines Ansehens und Status als ehemaliger König.¹⁰⁶

Man könnte auch im Auftreten des Totengeistes eine Gegenüberstellung des damaligen und gegenwärtigen Herrschers Thebens erkennen. Ödipus, der in seiner Rolle als jetziger Herrscher

¹⁰¹ SCHETTER (s. Anm. 39), 446.

¹⁰² SCHLATTER (s. Anm. 50), 69.

¹⁰³ SCHETTER (s. Anm. 39), 441.

¹⁰⁴ SCHLATTER (s. Anm. 50), 34.

¹⁰⁵ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 471f. zu 626b-658.

¹⁰⁶ SCHLATTER (s. Anm. 50), 11.

und Beschützer seiner Stadt, die von der Pest heimgesucht wird, versagt und scheitert in Kontrast zu Laius, unter dem keine solche Katastrophe herrschte.

Die ursprüngliche Intention der Totenbeschwörung war, den Namen des Mörders zu erfahren. Die Totenbeschwörung als Mittel für die Hilfesuchenden unterstreicht die Macht des Totengeistes. Der Seher Tiresias schreibt dem Totengeist durch seine Auswahl eine Fähigkeit zu, die auch Götter besitzen, wie etwa der Gott Apoll durch sein Orakel, doch hebt Tiresias den Totengeist des Laius gegenüber der Vogelschau und der Eingeweideschau hervor (*alia temptanda est uia*: 392). Seine Auswahl ist nachvollziehbar, weil Laius, als Opfer, seinen Täter am ehesten nennen kann.

Der Totengeist übernimmt aber ohne Aufforderung in Eigenständigkeit eine weitere Funktion. Er gibt nicht nur Vergangenes wieder, sondern berichtet auch über Zukünftiges. Ganz allgemein ermöglicht ein Totengeist dem Dramatiker in der Literatur mit der Zeit zu jonglieren und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu verbinden. Keine lebende Figur könnte dies bewerkstelligen.¹⁰⁷ Er verkündet nochmals die Form und Art der Vergeltung, nämlich die Verbannung (647f.), die Blendung (657), den Bruderkrieg (646), die bereits im Orakelspruch (*profugus Dircen Ismenida liquerit hospes*: 234; *tecum bella geres, natis quoque bella relinques*: 237) bzw. zum Teil auch in der Eingeweideschau (*regium fumus caput / ipsosque circa spissior uultus sedet / et nube densa sordidam lucem abdidit*: 325-327; *ac (semper omen unico imperio graue) / en capita paribus bina consurgunt toris*: 359f.) Thema waren. Die Laiusrede voller Zorn und Rachedgedanken beinhaltet daher auch ein bedeutendes Kennzeichen von Senecas Tragödien, nämlich Pathos.¹⁰⁸ Nachdem hinter dem Orakelspruch der Gott Apoll steht, könnte die Wiedergabe göttliches Wissen des Totengeistes bedeuten, denn Laius war bei der Verkündung des zweiten Orakels von Ödipus schon tot. Eine zusätzliche Erklärung für sein zukünftiges Wissen kann sein persönlicher Orakelspruch sein, den er zu Lebzeiten erhalten hat, in dem ihm schon prophezeit wurde, dass sein Sohn ihn töten und die Mutter heiraten wird.¹⁰⁹ Die Rede des Totengeistes enthält also nicht unbedingt neue Hinweise auf das Ende, aber die Aussagen wurden nie klarer und deutlicher formuliert.¹¹⁰

¹⁰⁷ Ebd., 11.

¹⁰⁸ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 34.

¹⁰⁹ SCHLATTER (s. Anm. 50), 33.

¹¹⁰ TÖCHTERLE (s. Anm. 46), 474 zu 634ff.

2.2 Agamemnon

2.2.1 Hintergrund „Der Agamemnon-Mythos“

Tantalus war König von Sipylus in Phrygia und bekannt für seine Sünde gegen die Götter und für seine Strafe in der Unterwelt. Seine Enkel sind Atreus und Thyestes und sein Urenkel ist Agamemnon. Die Brüder Atreus und Thyestes stritten sich um den Thron von Argos/Mykene¹¹¹, besetzten ihn abwechselnd und verbannten sich gegenseitig. Es gibt unterschiedliche Versionen dieser Geschichte. Seneca zieht die Version heran, dass Atreus, der gerade den Thron besetzt, seinen Bruder Thyestes einlädt, um mit ihm den Thron zu teilen. Doch Atreus tötet und kocht die Söhne seines Bruders und tischt sie ihm als Mahl auf. Thyestes isst unwissend seine Söhne. Im Exil befragt Thyestes das Orakel von Apoll, wie er Rache nehmen kann. Als Antwort bekommt er, dass er mit seiner Tochter Pelopia einen Rächer zeugen muss. Dieser Forderung geht er nach und zeugt seinen Sohn Aegisthus.¹¹²

Nachdem Atreus und Thyestes tot waren, folgte der Trojanische Krieg für die nächste Generation. Der Auslöser war der Raub der Helena, Frau von Atreus Sohn Menelaos, König von Sparta. Agamemnon, König von Argos/Mykene und weiterer Sohn von Atreus, opferte seine Tochter Iphigenie der Göttin Diana, damit er mit der griechische Flotte nach Troja segeln und Helena zurückbringen konnte. Iphigenie wurde unter dem Vorwand einer Heirat mit Achill nach Aulis gebracht.¹¹³ Nachdem Troja von den Griechen nach zehn Jahren erobert wurde, kehrten die Griechen siegreich zurück in die Heimat. Klytämnestra, die ehemalige spartanische Prinzessin und Helenas Schwester, ist erzürnt, weil ihr Gatte die gemeinsame Tochter Iphigenie in Aulis geopfert hatte und gleichzeitig ist sie eifersüchtig, weil er Cassandra, die trojanische Prinzessin, als seine Gefangene und Geliebte mit sich führte. Klytämnestra hat währenddessen selbst eine Affäre mit Aegisthus, Sohn des Thyestes. Klytämnestra und Aegisthus erwarten die Rückkehr Agamemnons, um ihn zu töten. Auch wird Cassandra, die beide Morde prophezeit sieht, schließlich getötet. Jahre später werden Aegisthus und Klytämnestra von Agamemnons Sohn Orestes, der von seine Schwester Elektra unterstützt wird, getötet.¹¹⁴

Senecas „Agamemnon“

Obwohl die Grundzüge der Handlung von Aischylos „Agamemnon“ mit Senecas „Agamemnon“ Ähnlichkeit aufzeigen, gibt es einige strukturelle, inhaltliche, charakteristische

¹¹¹ Seneca bezeichnet die Umgebung sowohl als Argos als auch als Mykene, vgl. TARRANT (s. Anm. 6), 160.

¹¹² BOYLE (s. Anm. 7), lxv-lxvii.

¹¹³ Ebd., 191f. zu 158-61.

¹¹⁴ Ebd., lxvii.

Unterschiede, wodurch das griechische Modell nicht unbedingt als (einzige) Vorlage zu verstehen ist.¹¹⁵ Möglicherweise hat Senecas „*Agamemnon*“ Einfluss gehabt von zum Teil verlorenen Werken wie „*Agamemnon*“ von Ion von Chios, „*Aegisthus*“ von Livius Andronicus oder „*Klytämnestra*“ von Accius.¹¹⁶ Der Totengeist des Thyestes scheint eine Mischung aus dem Prologgeist des Euripides aus „*Hecuba*“ mit hinzugefügten Rachemotiven des Totengeistes der Klytämnestra des Aischylos aus „*Eumeniden*“ zu sein.¹¹⁷ Bei dem Totengeist des Thyestes handelt es um den ehemaligen König von Argos/Mykene.

Senecas Tragödie „*Agamemnon*“ beginnt mit dem Eröffnungsmonolog des Totengeistes des Thyestes als Prologsprecher (1-56), der unter anderem in die Handlung des Stückes einführt. Im zweiten Akt (108-309) führt Klytämnestra mit der Amme ein Zwiegespräch über die Verfehlungen Agamemnons. Nach anfänglicher Unsicherheit fasst sie gegen Ende den Beschluss, die Mordtat an ihren Gatten Agamemnon zusammen mit ihrem Geliebten Aegisthus vorzubereiten. Der dritte Akt (388-588) beinhaltet die Erzählung des griechischen Boten Eurybates über den Sturm beim Aufbruch der Griechen aus Troja und die Verluste der griechischen Flotte. Im vierten Akt (659-807) schildert Cassandra unter Trance ihre Version von der Ermordung Agamemnons und spricht Agamemnon noch warnende Worte zu.¹¹⁸ Im fünften und letzten Akt (867-1012) erzählt Cassandra erneut eine Version von der Ermordung Agamemnons, aber diesmal findet die Tat zeitgleich im Palast statt. Orestes gelingt es mit Hilfe von Strophios, Gastfreund von Agamemnon und König von Phokis, zu fliehen, während Elektra auf Befehl Aegisthus festgenommen und Cassandra auf Anordnung Klytämnestras ermordet wird.¹¹⁹

2.2.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Thyestes

Das Stück wird vom Totengeist des Thyestes eröffnet. Seinen Eröffnungsmonolog (1-56) übermittelt er dem Publikum sozusagen als „Bühnengeist“ selbstständig und offenbart darin die Motive seines Erscheinens nach und nach.¹²⁰ Der Totengeist des Thyestes lässt sich rasch identifizieren, weil er gleich zu Beginn seinen Namen nennt. Die Namensnennung dient

¹¹⁵ TARRANT (s. Anm. 6), 10.

¹¹⁶ S. BRAUND, Einführung *Agamemnon*, in: S. BARTSCH (Hgg.), *Seneca: Die kompletten Tragödien*, Bd. 2 (Chicago 2017), 231-242; hier 233.

¹¹⁷ BRAGINTON (s. Anm. 2), 78.

¹¹⁸ BOYLE (s. Anm. 7), lxxvi-civ.

¹¹⁹ Ebd., ci.

¹²⁰ BRAGINTON (s. Anm. 2), 30.

einerseits der Identifikation und andererseits der Selbstinszenierung („self-dramatizing device“), indem er seine Ankunft aus der Unterwelt betont ¹²¹ (1-4):

Opaca linquens Ditis inferni loca,
adsum profundo Tartari emissus specu,
incertus utras oderim sedes magis:
fugio Thyestes inferos, superos fugo.

Die Formulierung „*profundo Tartari emissus specu*“ (2) macht nach Boyle deutlich, dass der Totengeist des Thyestes unfreiwillig und durch äußere Kräfte getrieben aus der Unterwelt kommt. Totengeister werden gewöhnlich für einen bestimmten Zweck aus der Unterwelt entlassen, wie etwa der Totengeist des Laius. Beim Totengeist des Thyestes wird kein solcher Zweck genannt.¹²² Sein Erscheinen verdankt der Totengeist allein der Erlaubnis der Unterweltsgötter. Hinter den äußeren Kräften steckt möglicherweise göttlicher Wille. Der Totengeist des Thyestes tritt überraschend und übergangslos auf (*adsum*: 2).¹²³ Das Unfreiwillige seines Erscheinens verstärkt sich in den nächsten Versen (5-11) und gipfelt in seinem Wunsch, in die Unterwelt zurückzukehren (*Libet reuerti*: 12), nachdem ihm beim Anblick des königlichen Palastes von Argos/Mykene, seinem früheren Zuhause und Ort seiner Vorfahren, an dem er sich örtlich befindet, und beim Erblicken des Speisesaals (*hic epulis locus*: 11), die grauenvollen Erinnerungen an seinen früheren Kannibalismus seiner eigenen Söhne, durch das vorbereitete Mahl seines Bruders Atreus, geweckt werden.¹²⁴

Während das Publikum eine Erklärung bzw. ein Motiv für sein Auftreten erwartet, wird ihnen ein Totengeist präsentiert, der scheinbar von seinem eigenen Erscheinen und der Konfrontation mit der Oberwelt in Furcht und Schrecken versetzt wird (*En horret animus et pavor membra excutit*: 5).¹²⁵ Im Verlauf seines Monologs spricht er offen über seine Sünden, nämlich, über das durch List und Hinterhalt aufgetischte Mahl seines Bruders Atreus und über den angeordnete Inzest mit seiner Tochter, aus dem das Kind Aegisthus hervorging (26-36). Den Inzest mit seiner Tochter bezeichnet er als größeres Verbrechen (*maius ... scelus*: 29), zu dem ihm Fortuna aufforderte (*gnatae nefandos petere concubitus iubet*: 30) und zu dem ihm das Schicksal gezwungen hat (*coacta fatis*: 33). Diese Zeilen sollen letztlich auf das Orakel des Thyestes verweisen, welches er zu Lebzeiten erhalten hatte.¹²⁶ Seine Freveltaten und

¹²¹ BOYLE (s. Anm. 7), 105 zu 4.

¹²² Ebd., 103 zu 2.

¹²³ HELDMANN (s. Anm. 36), 9.

¹²⁴ BOYLE (s. Anm. 7), 103 zu 2; 109 zu 11.

¹²⁵ HELDMANN (s. Anm. 36), 16.

¹²⁶ TARRANT (s. Anm. 6), 173 zu 30.

Schulgefühle scheinen ihn bis zum jetzigen Zeitpunkt zu quälen.

Seneca macht in dieser Tragödie ganz nebenbei auch ein Wortspiel mit dem Namen „Thyestes“, der so viel wie „Esser von Opfern“ bedeutet und bindet den Namen so an den Kontext der Erzählung (*uiscera exedi mea*: 27).¹²⁷

Der Anfang des Monologs des Totengeistes des Thyestes ist geprägt von Zurückhaltung, Angst, Scham und Unentschlossenheit. Die Beweggründe des Erscheinens des Totengeistes scheinen ihm selbst bisher noch unklar. Erst ab Vers 37 fällt der zeitliche Zusammenhang zwischen der Rückkehr Agamemnons und seinem Erscheinen auf. Ihm wird nun klar, dass der Orakelspruch, den Thyestes als Lebender erhalten hatte, nun endlich (*tandem*: 37) zur Erfüllung gelangen könnte (37f.):

Sed sera tandem respicit fessos malis
post fata demum sortis incertae fides:

Der Beweggrund seines Erscheinens entpuppt sich als Rachemotiv. Der Totengeist bekommt die Gelegenheit seinen Racheplan, den er zu Lebzeiten durch die inzestuöse Zeugung seines Sohnes Aegisthus schon begonnen hatte, weiterzuführen bzw. diesen vollenden zu lassen. Dem Publikum fällt wahrscheinlich ein Stimmungswechsel auf, nämlich dass er nun detailreich und voller Vorfreude und Aufregung seine Vision von der zukünftigen Ermordung Agamemnons schildert ¹²⁸ (44-48):

Iam iam natabit sanguine alterno domus:
enses secures tela, diuisum graui
ictu bipennis regium uideo caput;
iam scelera prope sunt, iam dolus caedes cruor—
parantur epulae. (...)

Bei dieser Mordtat soll dem Totengeist des Thyestes, wie vom Orakel damals vorhergesagt, sein Sohn Aegisthus als Rächer dienen. Aus diesem Grund richtet der Totengeist des Thyestes im Folgenden direkte Worte an Aegisthus, auch wenn dieser ihm nicht gegenübersteht, um ihn an den Grund seiner Geburt zu erinnern ¹²⁹ (48-52):

causa natalis tui,
Aegisthe, uenit. quid pudor uultus grauat?
quid dextra dubio trepida consilio labat?

¹²⁷ BOYLE (s. Anm. 7), 118.

¹²⁸ Ebd., 129 zu 44-52.

¹²⁹ Ebd., 133 zu 49.

quid ipse temet consulis torques rogas,
an deceat hoc te? respice ad patrem: decet.

Die Anweisungen des Totengeistes an seinen Sohn Aegisthus stellen laut Braginton den Höhepunkt seiner Rede dar und bestärken das Motiv für seine Rückkehr zur Erde.¹³⁰ Der Totengeist gibt seinem Sohn zu verstehen, dass nun die Zeit gekommen ist, für die er durch seine Geburt bestimmt wurde. Da die Anrede an seinen Sohn unmittelbar auf seinen Racheplan und seine Vision folgt, ist unmissverständlich zu verstehen, was der Totengeist von seinem Sohn verlangt.

Der Totengeist schließt seinen Monolog, indem er die Instruktion für den Beginn des Tages und somit auch für den Beginn des Stückes gibt (53-56). Der Zeitpunkt, in dem der Totengeist erschienen ist, ist mit dem Hinweis (*Phoebum moramur. redde iam mundo diem*: 56) nun auch geklärt. Es ist kurz vor Sonnenaufgang.¹³¹

Der Totengeist des Thyestes hat im restlichen Stück keinen Auftritt mehr. Der Totengeist des Thyestes hat somit persönliche Gründe und Motive zu erscheinen und er übergibt mit seiner Forderung nach Rache dem Stück eine direkte Motivation für den Mord an Agamemnon.¹³²

2.2.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene

In der Tragödie „*Agamemnon*“ ist der Totengeist gleichzeitig Prologgeist und nicht im eigentlichen Stück eingebaut. Der Höhepunkt der Totengeistszene bzw. des Prologs wird auch für Heldmann durch die Kundgabe des zukünftigen Mordes an Agamemnon und durch die Apostrophe an Aegisthus erreicht.¹³³ Aegisthus, Sohn des Totengeistes, angekündigter Rächer des Vaters und Adressat, steht daher unter besonderer Beobachtung.

Das erste Chorlied (57-107), gerichtet an Fortuna, wiederholt für Henry und Walker sprachlich und thematisch „dieselben Gedanken und Gefühle“ der Furcht und der Unsicherheit des Totengeistes aus dem Prolog und zur Herrschergewalt und zu Verbrechen, die sich im Zyklus abwechseln (*Quas non arces scelus alternum / dedit in praeceptis*?: 77f.), in einer allgemeineren

¹³⁰ BRAGINTON (s. Anm. 2), 41.

¹³¹ BOYLE (s. Anm. 7), 101 zu 53-6.

¹³² BRAGINTON (s. Anm. 2), 30.

¹³³ HELDMANN (s. Anm. 36), 58.

Art und Weise.¹³⁴ Das erlaubt vielleicht die Annahme, dass hier quasi eine Interaktion mit dem Prolog des Totengeistes stattfindet. Boyle spricht sogar von einem „verbal echo of the ghost language“ – „*pauor*“ (5), „*sceptra*“ (10), „*Fortuna*“ (28), „*rex*“ (39), „*scelera*“ (47) beim Vergleich des Anfangs des Chorliedes¹³⁵ (57-63):

O regnorum magnis fallax
Fortuna bonis,
in praecipiti dubioque locas
excelsa nimis.
Numquam placidam sceptrā quietem
certumue sui tenuere diem:
alia ex aliis cura fatigat
uexatque animos noua tempestas.

Eine sprachbezogene und inhaltliche Verknüpfung zwischen Chorlied und vorangegangenen Akt ist bei Senecas Tragödien jedoch nichts Ungewöhnliches.¹³⁶

In seiner Vorstellung prophezeit (*uideo*: 46) der Totengeist des Thyestes Agamemnons Enthauptung (*diuisum / (...) regium ... caput*: 45f.). Das Bild der Ermordung Agamemnons aus dem Prolog (*daturus coniugi iugulum suae*: 43), findet sich laut Boyle im Chorlied in anderer Form wieder¹³⁷ (98-100):

et cum in pastus armenta uagos
uilia currant,
placet in uulnus maxima ceruix:

Die Anspielung des Chores, den Hals eines Viehs zu durchtrennen, würde zum Schicksal Agamemnons passen. Diese angenommene Verflechtung aus Sprache, Thema und Bildern würden das Chorlied mit dem Prolog verbinden. Tarrant wiederum sieht keine Verbindungen zwischen Prolog und erstem Chorlied und auch keine „specific allusion to the situation revealed by Thyestes' ghost“.¹³⁸

Es ist richtig, dass sich zwar kein direkter Bezug durch eine Äußerung oder Reaktion zum

¹³⁴ D. HENRY, B. WALKER, Seneca und der „Agamemnon“: Einige Gedanken zum tragischen Untergang, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 74-91; hier 89.

¹³⁵ BOYLE (s. Anm. 7), lxxxi.

¹³⁶ Ebd., lxxxi.

¹³⁷ Ebd., 142.

¹³⁸ TARRANT (s. Anm. 6), 181.

Totengeist selbst feststellen lässt, aber eine thematische Stimmigkeit der beiden Szenen ist meines Erachtens erkennbar.

Die dramatische Handlung setzt im eigentlichen Sinne mit dem zweiten Akt (108-309) und mit dem Auftritt Klytämnestras ein (108-115):

Quid, segnis anime, tuta consilia expetis?
quid fluctuaris? clausa iam melior uia est.
licuit pudicos coniugis quondam toros
et sceptrum casta uidua tutari fide;
periere mores ius decus pietas fides
et qui redire cum perit nescit pudor;
da frena et omnem prona nequitiam incita:
per scelera semper sceleribus tutum est iter.

Es kommt im zweiten Akt zu Interaktionen der drei Personen Klytämnestra, der Amme und Aegisthus, die im indirekten Zusammenhang mit dem Totengeistprolog stehen. Heldmann merkt an, dass zwischen Prolog und Dramenhandlung „eine gewisse Distanz und Reflexion spürbar“ ist.¹³⁹ Der Beginn von Klytämnestras Monolog macht ihre Unentschlossenheit (138-141) und ihr Zögern (*quid fluctuaris?*: 109) hinsichtlich ihres Plans, ihren Gatten Agamemnon zu ermorden, sichtbar. Der moralische Verfall (*seguis anime*: 108; *periere mores ius decus pietas fides*: 112), der sie zur untreuen Gattin (*coniunx perfida*: 117) geführt hat wird ebenso angesprochen.¹⁴⁰ Klytämnestra ist sich ihrem Verbrechen als Ehebrecherin bewusst, als Lösungsweg sieht sie nur weitere Verbrechen (*per scelera semper sceleribus tutum est iter*: 115). Für Klytämnestra spielt auch ihr Interesse nach Sicherheit eine Rolle. Ihre Position als Königin, die durch ihre Beziehung zu Aegisthus bedroht ist, kann sie nur durch die Ermordung Agamemnos bewahren.¹⁴¹

Im Dialog mit der Amme deutet Klytämnestra ihre Motive für das zukünftige Attentat auf ihren Gatten erstmals an, an dem sie immer wieder festhält (132-135):

flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
inuidia pulsat pectus, hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;

¹³⁹ HELDMANN (s. Anm. 36), 59.

¹⁴⁰ D. HENRY, B. WALKER (s. Anm. 134), 79f.

¹⁴¹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 20.

Das Wort „*dolori*“ (133) bezieht sich in großem Maße auf Agamemnons Verfehlungen gegen die Ehe, welche Klytämnestra in ihrer Rede in den Versen 175-191 zusammenfasst. Sie spricht Agamemnons Verlangen nach der Priesterin Chryseis an (*amore captae captus*: 175), Agamemnons Raub der Briseis (*ablatam Achilli diligit Lyrnesida*: 186) und Agamemnons Kriegsbeute und Geliebte Cassandra, die er mit nach Hause bringt (*captae maritus*: 191). Klytämnestra sieht zusätzlich in der Person Cassandra ihren häuslichen Status in Gefahr (*Pelopia Phrygiae scepra dum teneant nurus?*: 194).¹⁴² Zum Begriff des Schmerzes und als weitere Verfehlung Agamemnons zählt Klytämnestra auch die Opferung ihrer Tochter Iphigenie (157-170) und spricht auch vom zyklischen Verbrechen (*o scelera semper sceleribus uincens domus*: 169).¹⁴³ Diese persönlichen Verletzungen und Kränkungen, die Wut und der Zorn über den Verlust ihrer Tochter, sowie Klytämnestras Eifersucht (*inuidia*: 134) auf Cassandra, die Angst (*timor*: 133), dass ihr Verbrechen aufgedeckt wird und sie Aegisthus, ihren Liebhaber (*cupido*: 135; 132) verliert, sind es, die Klytämnestras Handeln bestimmen. Lefèvre meint dazu, dass Agamemnon selbst Schuld an seinem Schicksal hat (*sine hoste uictus*: 183).¹⁴⁴

Die Unschlüssigkeit Klytämnestras verdichtet sich im Gespräch mit ihrer Amme, die an ihre Ehe (155) und Vernunft appelliert und mögliche Folgen des Verbrechens aufzählt (203-225).¹⁴⁵ Die Amme könnte man als Gegenspielerin zum Totengeist sehen, weil sie gegen die Ermordung Agamemnons argumentiert.

Der Dialog zwischen Klytämnestra und der Amme wird durch den Auftritt Aegisthus unterbrochen. Er beginnt mit einem Eröffnungsmonolog, der die Vision des Totengeistes aus dem Prolog (49-52) über die Selbstzweifel und Ängste des Aegisthus bestätigt ¹⁴⁶ (226-233):

Quod tempus animo semper ac mente horrui
adest profecto, rebus extremum meis.
quid terga uertis, anime? quid primo impetu
deponis arma? crede perniciem tibi
et dira saeuos fata moliri deos:
opponere cunctis uile suppliciiis caput,
ferrumque et ignes pectore aduerso excipe,
Aegisthe: non est poena sic nato mori.

¹⁴² BOYLE (s. Anm. 7), lxxxv mit Anm. 215.

¹⁴³ E. LEFÈVRE, Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 457-476; hier 461f.

¹⁴⁴ Ebd., 461.

¹⁴⁵ HELDMANN (s. Anm. 36), 59.

¹⁴⁶ BOYLE (s. Anm. 7), 217 zu 226-33.

Da sich der Totengeist des Thyestes und Aegisthus in der Tragödie nie gegenüberstehen, ist unklar, ob Aegisthus von seiner Rolle als Rächer Bescheid wusste. Mit den Worten „*tempus (...) / adest*“ (226f.) könnte Aegisthus entweder die gefürchtete Zeit meinen, die ganz banal die Rückkehr Agamemnons aus Troja meint (*adest*: 43), da er mit dessen Gattin zusammen ist oder die Zeit der Rache für seinen Vater (*causa natalis tui, / Aegisthe, uenit*: 48f.).¹⁴⁷ Die Worte „*Auctore Phoebō gignor; haud generis pudet*“ (294) im weiteren Gespräch mit Klytämnestra legen nahe, dass sich Aegisthus über den Zweck seiner Geburt bewusst ist. Für Braginton ist dieser „Beweis“ jedoch zu wenig und schreibt in diesem Zusammenhang: „The actual dialogue does not suggest that his share in the crime was the result of any realization of his duties as avenger“.¹⁴⁸ Klytämnestra hat das letzte Wort und verkündet, dass sie die Verschwörung gegen Agamemnon gemeinsam bestreiten werden (306-309). Damit ist für Heldmann sie es, die die Führungskraft ist und die Entscheidung für den Mord an Agamemnon trifft und nicht Aegisthus, obwohl dieser vom Prologgeist als „der Mörder“ angepriesen wird. Heldmann nennt eine weitere Diskrepanz, dass der Totengeist des Thyestes im Prolog vehement auf Aegisthus Zögern und auf seine Scham (*pudor*: 49) eingeht, während Skepsis und Bedenken sich im Handlungsgeschehen auch bei Klytämnestra zeigen, die ausgehend vom Totengeist nur sekundär und unbedeutend in die Mordtat verwickelt scheint (*daturus coniugi iugulum suae*: 43).¹⁴⁹ Hinzu kommt die Tatsache, dass letztendlich Klytämnestra den finalen und tödlichen Schlag gegen Agamemnon ausführen wird und Aegisthus für Heldmann nicht mehr als ein Gehilfe ist.¹⁵⁰ Anders sieht dies Frenzel, der in dieser Szene (226-309) Aegisthus Hauptfigur und Entscheidungsträger nennt.¹⁵¹

Für Frenzel „exponiert der Prolog nur das Faktum einer sich forterbenden verbrecherischen Anlage des Pelopsgeschlechts“.¹⁵² Die Täter im Stück handeln für ihn unter „objektivem Zwang“.¹⁵³ Heldmann ist der Ansicht, dass Aegisthus sein Handeln auf seine eigene Person bezieht und sich auf die Natur beruft.¹⁵⁴ Ähnlich sieht das Anliker, der die „Nötigung zur Tat“ nicht als äußerliche Auferlegung, beispielsweise durch das Orakel sieht, sondern aus dem „So-Geboren-Sein“, aus dem Bewusstsein der „*natura*“ (*respice ad patrem: decet*: 52).¹⁵⁵

Frenzel muss eingestehen, dass der Totengeist des Thyestes im Handlungsgeschehen des

¹⁴⁷ BRAGINTON (s. Anm. 2), 19.

¹⁴⁸ Ebd., 20.

¹⁴⁹ HELDMANN (s. Anm. 36), 61f.

¹⁵⁰ Ebd., 60 mit Anm. 158.

¹⁵¹ F. FRENZEL, *Die Prologe der Tragödien Senecas*, Diss. Leipzig 1914, 57.

¹⁵² Ebd., 58.

¹⁵³ Ebd., 57.

¹⁵⁴ HELDMANN (s. Anm. 36), 58f.

¹⁵⁵ K. ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Bern 1960, 18.

Dramas unerwähnt bleibt, wodurch der Totengeist eher als Unbeteiligter und gerade nicht als „Urheber der Ereignisse empfunden“ wird.¹⁵⁶

Heldmann meint, dass Aegisthus sowie Klytämnestra unabhängig vom Prologgeist des Thyestes reagieren und einzig „von sich selbst bestimmt sind“, auch wenn im Prolog der Anschein entsteht, dass das Handeln gerade des Aegisthus vom Totengeist des Thyestes vorgeschrieben wird.¹⁵⁷ Weder eine „vererbte Veranlagung“ noch der Totengeist haben direkt oder indirekt Einfluss auf das Täterpaar.¹⁵⁸ Dieser Betrachtung stimmen Henry und Walker zu und sagen, dass Klytämnestra Handeln in keiner Weise mit dem Racheplan des Thyestes in Beziehung steht und dass die Vergangenheit keinen Einfluss auf die gegenwärtigen Geschehnisse nimmt. Klytämnestras Tat und Handeln sind einzig auf ihre persönlichen Emotionen und auf ihre Person zurückzuführen und dies vermittelt sie auch.¹⁵⁹

Für Braginton stellen die Rachemotive der Klytämnestra die des Aegisthus in den Schatten. Die Beweggründe Klytämnestras sind gegenwartsnah während sie bei Aegisthus in der Vergangenheit liegen und es sich nach Braginton bei Aegisthus um „old hereditary troubles“ handelt.¹⁶⁰ Während ihres gesamten Auftritts macht Klytämnestra keine Äußerung dazu, dass ihr Handeln vom Schicksal oder vom Fluch des Pelops Hauses bestimmt ist, noch gibt sie einen Hinweis für einen Zusammenhang des Racheplans des Totengeistes des Thyestes.¹⁶¹

Auch für Dahinten begründet sich Klytämnestras Handeln aus privaten und persönlichen Motiven, „die mit einer an Agamemnon zu vollziehender Strafe für Atreus' Vergehen an Thyestes gar keine Verbindung haben“.¹⁶²

Das zweite Chorlied 310-387 beginnt ungewöhnlicherweise mit der Danksagung an Phoebus (310-339), dem Gott, von dem behauptet wird, er habe die Geburt Aegisthus ermöglicht (294) und der Gott, der die Trojaner im Krieg unterstützt hat. Seine Bedeutung für das Stück wird immer wieder im Text durch eine direkte Bezugnahme deutlich (28-30, 42, 56, 176, 294f., 310ff., 577, 588-710).¹⁶³ Durch die Laudatio auf Agamemnon stellt das zweite Chorlied einen Gegenpol zum Totengeist des Thyestes und seinem Vorhaben dar.

¹⁵⁶ FRENZEL (s. Anm. 151), 53.

¹⁵⁷ HELDMANN (s. Anm. 36), 59.

¹⁵⁸ Ebd., 59.

¹⁵⁹ HENRY und WALKER (s. Anm. 134), 81f.

¹⁶⁰ BRAGINTON (s. Anm. 2), 20.

¹⁶¹ Ebd., 20.

¹⁶² G. DAHINTEN, *Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethismus*, Göttingen 1958, 24 mit Anm. 16.

¹⁶³ BOYLE (s. Anm. 7), lxxx; cviii.

Der dritte Akt (388-588), bei dem der Bericht des Boten Eurybates über den Sturm bei der Abfahrt der Griechen aus Troja im Mittelpunkt steht, sowie das dritte Chorlied (589-658), welches von gefangenen trojanischen Frauen über den Fall, die Zerstörung und Einnahme Trojas gesungen wird, stehen unter keiner direkten oder indirekten Einflussnahme der Totengeistszene des Thyestes.¹⁶⁴

Im vierten Akt (659-807) fällt Cassandra während des Gespräches mit dem Chor der trojanischen Frauen in eine Art Trance (710-725), in der sie eine Vision von der Ermordung Agamemnons (726-740) und ihrer selbst (750-754) hat und unter dem Einfluss von Phoebus steht (720-725) und offenbart die bevorstehenden Geschehnisse.¹⁶⁵ Für Boyle unterliegt nicht nur Cassandra den Anordnungen des Phoebus, sondern auch der Totengeist des Thyestes.¹⁶⁶ Die erste Vision von Agamemnons Ermordung liefert der Prologgeist (45f.). Bei Kassandras Vision wird Aegisthus Täterschaft zwar angedeutet (*furtium genus*: 732; 733), doch rückt die Beschreibung der Täterin ins Zentrum (734-736):

Quid ista uecors tela feminea manu
dstricta praefert? quem petit dextra uirum
Lacaena cultu, ferrum Amazonium gerens?

Kassandras Beschreibung einer bewaffneten spartanischen Frau verweist auf Klytämnestra. Bei der Mordwaffe handelt es sich um eine Amazonenwaffe – eine zweischneidige Axt.¹⁶⁷ Die Mordwaffe nennt auch schon der Prologgeist (*bipennis*: 46). In den Fokus der Täterrolle rückt bei Cassandra Klytämnestra und nicht wie beim Totengeist sein Sohn Aegisthus. Eine sprachliche Resonanz von Kassandras Worten (*fata se uertunt retro*: 758) und den Worten des Totengeistes des Thyestes (*uersa natura est retro*: 34) fallen auf.¹⁶⁸

Durch die Schilderung weiterer Visionen der Unterwelt (741-774), wie beispielsweise durch den Anblick ihrer Verwandten Priamus, Hector, Troilus und Deiphobus (741-749) und den Verweis auf Tantalus, der den bevorstehenden Tod betrauert (769-774) gibt es thematische Kontaktpunkte zum Prolog, wie etwa die Beschreibung der Unterweltssünder und deren Strafen und Qualen (12-21), darunter ebenfalls Tantalus (*senex*: 22).

Kassandra warnt Agamemnon mit rätselhaften Worten vor seiner bevorstehenden Gefahr (797-799). Agamemnon vermutet lediglich den bestehenden Einfluss des Gottes auf Cassandra in

¹⁶⁴ Ebd., 274-277; 333-335.

¹⁶⁵ BRAGINTON (s. Anm. 2), 20.

¹⁶⁶ BOYLE (s. Anm. 7), xcvi.

¹⁶⁷ Ebd., 382 zu 734-40.

¹⁶⁸ HENRY und WALKER (s. Anm. 134), 81.

ihrem Zustand des Rausches (800f.).¹⁶⁹

Bei Agamemnons Äußerungen zu seiner Rückkehr (782-785), fällt erneut eine sprachliche Verbindung (*reuertor*: 782) zum Prolog (*reuerti*: 12) auf.

Im vierten Akt zeigen sich Überscheidungen mit dem Prolog im Hinblick auf die Vision und die Sprache im Allgemeinen, die als Echo erklingt. Dies stellt auf eine gewisse Weise eine Interaktion dar.

Das vierte Chorlied (808-866), in dem Hercules als Held und Troja-Bezwinger besungen wird, stellt keine Reaktion auf die Totengeistszene dar und zeigt keine Interaktion auf. Für Tarrant richtet Seneca damit den Blick auf das Thema „Troja“, um den Tod Agamemnons in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Untergang der Stadt zu bringen.¹⁷⁰

Der fünfte Akt (867-1012) beginnt mit der detaillierten Beschreibung von Agamemnons Ermordung in Form einer weiteren Vision (*uideo*: 873) von Cassandra, während sich das Ereignis zeitgleich im Palast abspielt (867-909).¹⁷¹ Cassandra zeigt ihre Freude über die Mordtat nicht als Rächlerin, sondern als Zuschauerin der Rache (*uideo et intersum et fruor*: 873).¹⁷² Dabei ordnet nach Boyle Cassandra Agamemnons Tod in einen größeren moralischen und genealogischen Rahmen ein.¹⁷³ Zu Beginn ihrer Vision wird der Tod Agamemnons als Strafe für die Zerstörung Trojas präsentiert ¹⁷⁴ (867-871):

Res agitur intus magna, par annis decem.
eheu quid hoc est? anime, consurge et cape
pretium furoris: uicimus uicti Phryges.
bene est, resurgis Troia; traxisti iacens
pares Mycenae, terga dat uictor tuus!

Kassandra greift auch das Bild des Festmahles aus dem Prolog (*parantur epulae*: 48) auf, welches gerade im Königspalast aufbereitet wird, um Agamemnons siegreiche Rückkehr zu feiern (875):

spectemus! epulae regia instructae domo

¹⁶⁹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 21.

¹⁷⁰ TARRANT (s. Anm. 6), 323.

¹⁷¹ BOYLE (s. Anm. 7), 430f.

¹⁷² Ebd., c.

¹⁷³ Ebd., 446 zu 906.

¹⁷⁴ Ebd., 431 zu 867-909.

Dazu lädt Cassandra Troja, die damals besiegten und jetzt siegreichen Trojaner ein, dementsprechend auch das römische Publikum (*spectemus*: 875).¹⁷⁵

In ihrer Rolle als Botin berichtet sie, wie Agamemnon, dass tödliche Gewand seiner Gattin überreicht bekommt (*coniugis fidae manu / textos amictus*: 882f.), ein Gewand mit keinen Öffnungen für Arme und Haupt (888f.) und bringt Aegisthus Rolle als Mörder ins Spiel (*regemne perimet exul et adulter uirum?*: 884), indem der Tag der Schicksale gekommen ist (*uenere fata*: 885). Cassandra könnte damit auf das Schicksal des Aegisthus, nämlich seine schicksalhafte Geburt (*coacta fatis*: 33) und sein bestimmendes Ziel Agamemnon zu töten (*causa natalis tui*: 48) und auf das Schicksal des Agamemnon, nämlich seine Kehle der Gattin darzubieten (*daturus coniugi iugulum suae*: 43) andeuten.¹⁷⁶

Kassandras Beschreibung von Aegisthus während der Mordtat hat Parallelen zur Apostrophe an Aegisthus im Prolog. Cassandra beschreibt Aegisthus Verhalten bei der Mordtat folgendermaßen (890f):

haurit trementi semiuir dextra latus,
nec penitus egit: uulnere in medio stupet.

Aegisthus wird schwach und verweichlicht (*semiuir*: 890) mit zitternder Hand (*trementi ... dextra*: 890) dargestellt, der mit seiner Waffe, vermutlich ein Schwert, nur den Körper Agamemnons streift und wie erstarrt seine Tat mittendrin stoppt.¹⁷⁷ Diese Stelle erinnert an die auffordernden und mahnenden Worte des Totengeistes an seinen Sohn bei seiner Vision von Agamemnons Ermordung (49-52) und erklärt nun auch die darin vorgebrachten Bedenken des Totengeistes. Aegisthus führt zwar den ersten Schlag aus, kann die Tat aber nicht ohne Klytämnestras tödlichen Schlag (*Armat bipenni Tyndaris dextram furens*: 897) beenden, die mit einer Doppelaxt (*bipenni*: 897) Agamemnon letztlich enthauptet (*pendet exigua male / caput amputatum*: 901f.). Erst als die Ermordung erfolgreich ausgeführt wurde (*peractum est*: 901), macht sich Aegisthus kampfbereit und hitzig über den toten Agamemnon her (*ille iam exanimem petit / laceratque corpus*: 904f.).¹⁷⁸

Am Ende der Vision Kassandras wird laut Tarrant Agamemnons Tod als „result of the murderers` evil ancestry“ dargestellt ¹⁷⁹ (906f.):

¹⁷⁵ Ebd., 435 zu 875.

¹⁷⁶ Ebd., 439 zu 885.

¹⁷⁷ TARRANT (s. Anm. 6), 341 zu 890, 891, 897.

¹⁷⁸ BOYLE (s. Anm. 7), 445f. zu 904-7.

¹⁷⁹ TARRANT (s. Anm. 6), 333.

uterque tanto scelere respondet suis:
est hic Thyestae natus, haec Helenae soror.

An dieser Stelle findet sich erstmals im Text ein direkter Bezug zum Totengeist des Thyestes (*Thyestae natus*: 907). Für Braginton sind die Zeilen 906-907, die Cassandra spricht, „the only connection (and it is of course very slight) of Thyestes with the crime“.¹⁸⁰

Es wird damit der Eindruck von einer Einheit von Vergangenheit und Gegenwart vermittelt.¹⁸¹ Sowohl Aegisthus als auch Klytämnestra (*Helenae soror*: 907) gleichen durch ihr Verbrechen ihren Verwandten.¹⁸²

Im fünften Akt kommen auch neue Charaktere auf die Bühne, nämlich Elektra, Strophius, Orestes und Pylades. Auf diese Szenen und Figuren wird das Publikum weder vom Totengeist im Prolog vorbereitet noch werden sie vorhergesagt.¹⁸³

Sprachlich kommt es in der vorletzten Zeile (1011) durch Cassandra zu einer Wiederaufnahme der Worte „*Iam iam*“ aus dem Prolog (44). Während der Totengeist des Thyestes diese Worte zur Einleitung des bevorstehenden Verbrechens benutzt, fungieren sie nach Boyle als eine Art Ringkomposition bei Cassandra, die kurz vor ihrem Tod steht - „a ghost-to-be hurrying to Hades“.¹⁸⁴

Die Tragödie endet mit Kassandras gewünschter Ermordung. Bei ihrem Abgang spricht sie noch die Worte „*Veniet et uobis furor*“ (1012). Braginton sieht darin den Hinweis, dass Rache und Morden prolongiert werden, durch Orestes Tötung seiner Mutter Klytämnestra (*paternae mortis auxilium unicum*: 910).¹⁸⁵ Die Geschichte ist noch nicht zu Ende ist, auch wenn das Stück zu Ende ist.¹⁸⁶

2.2.4 Funktion der Totengeistszene des Thyestes

Seneca lässt den Totengeist des Thyestes als Prologgeist auf der Bühne erscheinen. Die Totengeistszene hat definitiv die Funktion eine furchterregende Atmosphäre für das Stück aufzubauen. Die Funktion der Totengeisterscheinung ist jetzt nicht so sehr ein furchteinflößendes Erscheinungsbild zu präsentieren, sondern „Stimmungen und

¹⁸⁰ BRAGINTON (s. Anm. 2), 21.

¹⁸¹ TARRANT (s. Anm. 6), 334.

¹⁸² BRAGINTON (s. Anm. 2), 21.

¹⁸³ TARRANT (s. Anm. 6), 334.

¹⁸⁴ BOYLE (s. Anm. 7), 481 zu 1011.

¹⁸⁵ BRAGINTON (s. Anm. 2), 21.

¹⁸⁶ BOYLE (s. Anm. 7), civ.

Empfindungen“ des Totengeistes zu zeigen.¹⁸⁷ Aus diesem Grund wird der Totengeist des Thyestes gleich zu Beginn von Seneca dem Anblick des Palastes seiner Vorfahren und seiner Familie ausgesetzt, der in ihm größeres Grauen und größere Abneigung auslöst (*incertus utras oderim sedes magis*: 3; *En horret animus et pauor membra excutit*: 5), als die qualvollen Strafen in der Unterwelt. Die detaillierte und ausführliche Schilderung der großen Unterweltsünden Ixion, Sisyphus, Tityus und Tantalus (15-21), ähnlich einem unterirdischen Exkurs, soll die schaudervolle Atmosphäre für das Publikum verstärken.

Seneca lässt eigentlich paradoxerweise den Totengeist „selbst zum Opfer des Grauens werden“ durch Erinnerungen an die Verbrechen mit Anknüpfung an den Schauplatz des Vergehens (*hic epulis locus*: 11).¹⁸⁸

Heldmann meint, dass der Totengeist im Verlauf des Prologs eine Wandlung durchmacht: er erschauert vor der Vergangenheit und bleibt auf Distanz (1-27), nach und nach identifiziert er sich damit (28- 52) und gibt sich schließlich dieser hin (53-56).¹⁸⁹

Letztlich wird der Totengeist „selbst zur Personifikation des Furchtbaren“.¹⁹⁰ Denn der Prolog endet damit, dass der Totengeist des Thyestes durch seinen Aufenthalt sogar das Kommen des Sonnengottes verzögert (*Phoebum moramur*: 56). Der Tag weigert sich zu beginnen, solange der Totengeist nicht verschwunden ist. Totengeister erscheinen in der Regel für begrenzte Zeiträume und verlassen die Oberwelt im Morgengrauen.¹⁹¹

Der Totengeist des Thyestes übernimmt auch die erläuternde und informative Funktion eines Prologsprechers. Zu Beginn liefert er Informationen zum Schauplatz der Handlung (*Pelopidae ... domus*: 7) und erklärt seinen eigenen Bezug zum Stück, indem er in Details den Hintergrund der Handlung anhand vergangener Ereignisse beschreibt.¹⁹² Die Totengeistszene wird zu einer „subjektiven psychischen Situation“ für den Totengeist.¹⁹³ Der Totengeist des Thyestes steht mit dem Schauplatz der Handlung in persönlicher Verbindung. Durch die Worte „*parantur epulae*“ (48) soll das Bild des Festmahls nicht nur an die vergangenen Gastmähler des Thyestes und des Tantalus erinnern, sondern das künftige „Todesmahl“ des Agamemnon vorwegnehmen.¹⁹⁴ Durch diese Vorwegnahme eilt die Spannung quasi schon voraus.¹⁹⁵

¹⁸⁷ HELDMANN (s. Anm. 36), 7.

¹⁸⁸ Ebd., 8.

¹⁸⁹ Ebd., 12 mit Anm. 27.

¹⁹⁰ Ebd., 12.

¹⁹¹ TARRANT (s. Anm. 6), 180 zu 56.

¹⁹² BRAGINTON (s. Anm. 2), 19.

¹⁹³ HELDMANN (s. Anm. 36), 14.

¹⁹⁴ BOYLE (s. Anm. 7), 131 zu 48.

¹⁹⁵ Ebd., 129 zu 44-52.

Heldmann meint, dass es bei dem Schauplatz weniger um die Orientierung des Publikums geht, sondern auf die Gefühlsebene des Totengeistes abzielt.¹⁹⁶ Anhand seiner Verbrechen (*uiscera exedi mea*: 28; *gnatae nefandos ...concubitus*: 30), und seiner schicksalhaften Anordnung (*Fortuna (...)/ (...) iubet*: 28-30; *coacta fatis*: 33) zeigt der Totengeist des Thyestes, in welcher Weise er an der bevorstehenden dramatischen Handlung interessiert ist (*Iam iam natabit sanguine alterno domus*: 44).¹⁹⁷

Der Totengeist des Thyestes bleibt der Funktion des Erzählers treu und berichtet zudem von der gegenwärtigen Situation, nämlich von Agamemnons Rückkehr und Ankunft (*Agamemnon (...)/ (...) adest*: 39-43). Außerdem gibt er Einblick in die zukünftigen Handlungen des Stückes. Das Zukunftswissen des Totengeistes, welches sich in Form einer Vision von der Ermordung Agamemnons präsentiert (39-48), lässt sich aus seinem persönlichen Orakelspruch (37f.), den er zu Lebzeiten erhalten hat, erklären. Der Totengeist übernimmt die Funktion des Übermittlers der Prophetie für das Publikum. Der Totengeist des Thyestes fungiert für Seneca als idealer Prologsprecher, weil dieser die Eigenschaften aufweist, die Zeiten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander zu verknüpfen. Durch seine Vision wird das Mordattentat auf Agamemnon quasi schon vorgeschrieben (*diuisum / (...) regium .. caput*: 45f.). Der Totengeist des Thyestes erscheint jedenfalls als bereitwilliger Anstifter zur Handlung des Stückes.¹⁹⁸ Die Ereignisse des Stückes werden vom Totengeist des Thyestes durch die weiteren Worte „*dolus*“ (47), „*caedes*“ (47), „*cruor*“ (47), „*epulae*“ (48) vorweggenommen und zusammengefasst.¹⁹⁹

Der Totengeist des Thyestes, der mit freudiger Erwartung dem geplanten Verbrechen entgegensieht hat möglicherweise auch die Funktion einen dramatischen Kontrast mit dem Beginn des Dramas, der von Unentschlossenheit, Distanzierung und Bedenken gekennzeichnet ist, darzustellen.

Auf den ersten Blick wirkt der Totengeist des Thyestes wie ein Motivator, der Aegisthus für die Mordtat einschwört (48-52):

causa natalis tui,
Aegisthe, uenit. quid pudor uultus grauatur?
quid dextra dubio trepida consilio labatur?
quid ipse temet consulis torques rogas,

¹⁹⁶ HELDMANN (s. Anm. 36), 10f.

¹⁹⁷ Ebd., 5.

¹⁹⁸ BRAGINTON (s. Anm. 2), 30.

¹⁹⁹ Ebd., 19.

an deceat hoc te? respice ad patrem: decet.

Die Nennung seines Sohnes verfolgt nach Boyle in erster Linie das Ziel, dem Publikum den zukünftigen Mörder und Rächer vorzustellen und seine scheinbare bedeutende Rolle für die Erfüllung der Rache aufzuzeigen.²⁰⁰ Für Dahinten konzentriert sich die Anrede des Totengeistes an Aegisthus weniger auf die Handlungsfigur Aegisthus, sondern vielmehr auf das Publikum, dem „die augenblickliche psychologische Situation“ Aegisthus erläutert werden soll, indem der Totengeist des Thyestes das schamvolle (*pudor*: 49) und zögerliche Verhalten (50f.) des Aegisthus anspricht und kritisiert.²⁰¹ Für das Publikum wird angedeutet, dass die Ausführung des Racheplans bzw. der Mordtat möglicherweise kein leichtes Unterfangen für Aegisthus darstellt und dieser sich seiner Aufgabe nicht gewachsen fühlen wird. Die Spannung eilt hier ebenfalls voraus, denn das Publikum bekommt vermittelt, dass der Totengeist des Thyestes für die Erfüllung seiner Rache ganz auf seinen Sohn angewiesen ist.²⁰²

Auffällig ist an dieser Stelle der Totengeist (Vater) – Sohn Bezug. Mit dem Vers 52 „*an deceat hoc te? respice ad patrem: decet*“ beruft sich der Totengeist des Thyestes auf die Familie und den damit verbundenen Zusammenhalt. Diese Passage hat die Funktion, wissentlich römische Werte aufzugreifen (*natalis*: 48; *respice ad patrem: decet*: 52).²⁰³ Die Worte des Totengeistes des Thyestes an seinen Sohn lassen nach Boyle den Totengeist für das Publikum als Autoritätsperson erscheinen, dessen Worte Gewicht haben.²⁰⁴ Boyle merkt an dieser Stelle auch an, dass Zwierleins Ersetzung von „*matrem*“ aus den anderen Handschriften durch „*patrem*“, den Zusammenhang mit „*causa natalis tui*“ (48) verfehlt.²⁰⁵ Der Bezug zur mütterlichen Vorbildlichkeit hätte meines Erachtens hier eine stärkere Wirkungskraft erzielt.

Nach Boyle legt der Prologeist „the rules for interpreting the tragic action to follow“ fest, indem er die Geschehnisse und die Charaktere des Stückes in einen größeren Zusammenhang von Sünden und Verbrechen stellt und auch die Nachkommen darin miteinschließt.²⁰⁶ Boyle meint damit, dass die Vergangenheit und das Schicksal treibende, zyklische und bestimmende Kräfte im Stück sind.²⁰⁷ Mit der Formulierung „*natabit sanguine alterno*“ (44) soll ausgedrückt werden, dass die Übel der Gegenwart als Wiederholung der Übel der Vergangenheit präsentiert

²⁰⁰ BOYLE (s. Anm. 7), lxxvii.

²⁰¹ DAHINTEN (s. Anm. 162), 25.

²⁰² BRAGINTON (s. Anm. 2), 30.

²⁰³ BOYLE (s. Anm. 7), lxxvii.

²⁰⁴ Ebd., lxxviii.

²⁰⁵ Ebd., 134 zu 52.

²⁰⁶ Ebd., lxxix.

²⁰⁷ Ebd., cv-cvi.

werden und dass das Böse wie ein Erbe an die nächste Generation weitergegeben wird: In diesem Fall von Atreus und Thyestes an Aegisthus (48-52) und Agamemnon (164-69). Seneca nutzt diese Auslegung für sein dramatisches Konzept.²⁰⁸ Dass ermöglicht dem Totengeist dem Publikum zu vermitteln, dass der Handlungsverlauf nicht einzig und allein dem individuellen Werk des Totengeistes entspricht, sondern dass sein persönliches Handeln im Kontext der historischen Wiederholung und des Schicksals steht.²⁰⁹

Für Dahinten fungiert die Totengeistszene des Thyestes vorrangig für das Publikum.²¹⁰ Nach den Ausführungen Dahintens ist der Totengeist des Thyestes nicht der „Initiator der Handlung“, sondern repräsentiert „die Macht des Schicksalsablaufes“.²¹¹ Für Dahinten hat die Totengeistszene die Funktion, dass sich das Publikum richtig einstimmen kann und eine „gewünschte“ Sichtweise auf die nachfolgende Geschichte einnimmt, wodurch die Totengeistszene die Interpretation des Dramas vorwegnimmt und die eigentliche dramatische Handlung des Stücks unterordnet.²¹² Zudem fungiert die Totengeistszene für Dahinten „als Verdeutlichungsmittel für größere Sinnzusammenhänge“.²¹³

Für Boyle ist die einführende Selbstankündigung des Totengeistes (*Thyestes*: 4), ebenfalls eine Information für das Publikum, ein Zeichen für die Rolle des Totengeistes als „metadramatic commentator“.²¹⁴ Boyle hat festgehalten, dass die Aufmerksamkeit „on the psychology of the prologue-speaker“ liegt.²¹⁵ Die Darstellungen und Berichte der Ereignisse sind subjektiv und vom persönlichen Gefühlszustand des Totengeistes gefärbt und eventuell auch verzerrt. Dadurch kann erreicht werden, dass das Publikum positive Empfindungen für den Totengeist und seine Situation verspürt oder dass der Blick auf ausgewählte Bereiche gelenkt wird.

Für Braginton fungiert der Totengeist als Rachegeist, weil er zur Rache aufruft und die Handlung des Stückes in Bewegung setzt.²¹⁶ Braginton macht aber darauf aufmerksam, dass der Totengeist des Thyestes durch seine Funktion als Prologsprecher von den übrigen Figuren des Stückes getrennt ist, wodurch der Wirkungs- und Einflussbereich des Totengeistes

²⁰⁸ Ebd., 130 zu 44.

²⁰⁹ Ebd., lxxix.

²¹⁰ DAHINTEN (s. Anm. 162), 23.

²¹¹ Ebd., 23.

²¹² Ebd., 23f.

²¹³ Ebd., 28.

²¹⁴ BOYLE (s. Anm. 7), lxxviii.

²¹⁵ Ebd., lxxviii.

²¹⁶ BRAGINTON (s. Anm. 2), 30, 33.

innerhalb des Dramas bzw. auf die Figuren eigentlich nicht gegeben ist.²¹⁷

2.3 Troas

2.3.1 Hintergrund „Der Trojanische Krieg-Mythos“

Die kleinasiatische Stadt Troja, von König Priamos regiert, wird zehn Jahre lang von griechischen Soldaten belagert. Paris, ein Sohn des Priamos, wählt bei einem Wettstreit der drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus, letztere zur Siegerin (Parisurteil). Venus verspricht ihm als Gegenleistung die schönste Frau der Welt, Helena. Helena ist jedoch die Ehefrau von Menelaos, König von Sparta. Als sich Paris und Helena eines Tages begegnen, verlieben sie sich ineinander und Paris bringt sie zu sich nach Troja. Mit diesem „Raub der Helena“ löst Paris einen Krieg aus. Denn der Zorn und Ärger ist bei Menelaos groß, er mobilisiert griechische Armeen und zusammen mit Achill, von göttlicher Abstammung, und seinem Bruder Agamemnon, dem König von Mykene und Argos, startet er einen Angriff auf Troja. Weil Agamemnon mit seiner Flotte im Hafen von Aulis, aufgrund von Windstille, festsitzt, opfert er, vom Seher Kalchas gedrängt, seine Tochter Iphigenie. Als die Winde daraufhin wiedereinsetzen, können sie zur Stadt Troja gelangen. Während des Krieges kommt es zu Spannungen zwischen den beiden Griechen Achill und Agamemnon. Agamemnon nimmt Achill seine Sklavin und Geliebte Briseis weg, woraufhin Achill seine Kämpfe für eine Zeit aussetzt. Im zehnten Jahr des Trojanischen Krieges wird der trojanische Königssohn Hector von Achill getötet, weil Achill sich für die Ermordung seines Freundes Patroklos rächt. Achill wird, durch die Pfeilspitze von Paris, die in seiner verwundbaren Ferse stecken bleibt, ebenfalls getötet. Dem listigen Griechen Odysseus kommt dann der Einfall, ein hölzernes Pferd mit Soldaten zu beladen, während das restliche griechische Heer den Rückzug vortäuscht. Die Trojaner fallen auf die List herein, ziehen das hölzerne Pferd in die Stadt und feiern den scheinbaren Sieg über die Griechen. In der Nacht klettern die Griechen aber aus dem Pferd und öffnen für ihre Kameraden die Tore zur Stadt. Die Griechen fallen schonungslos über die Stadt her und zerstören alles und töten jeden, der sich ihnen in den Weg stellt. König Priamos wird von Pyrrhus, Achills unehelichem Sohn, umgebracht. Ein paar wenige Trojaner können fliehen, wie etwa Aeneas. Die trojanischen Frauen werden von den Griechen gefangen genommen, darunter die Königin und Priamos Frau Hekuba, ihre Töchter Cassandra und Polyxena, Hectors

²¹⁷ Ebd., 21f.

Frau Andromache mit ihrem Sohn Astyanax und Helena. Astyanax wird bald darauf getötet. Polyxenas Leben wird am Grab des Achill beendet. Die übrigen trojanischen Frauen werden auf die griechischen Männer aufgeteilt. Die Rückreise der griechische Flotte wird durch Stürme und Schiffsbruch verzögert. Odysseus wird erst nach zehn weitere Jahre auf dem Meer seine Heimat Ithaka erreichen. Agamemnon kehrt zwar unversehrt heim, doch lauert dort schon seine Frau Klytemnestra und ihr Geliebter Aegisthus mit einem Mordattentat auf ihn. Helena wird ihrem Gatten Menelaos zurück nach Sparta gebracht.²¹⁸

Senecas „Troas“

Für Senecas „Troas“ scheinen die Stücke von Sophokles „Polyxena“ und von Euripides „Hecuba“ und „Troades“ als Vorlage gedient zu haben.²¹⁹ Sophokles „Polyxena“ und Euripides „Hecuba“ behandeln die Opferung Polyxenas auf Aufforderung des Totengeistes des Achill. Euripides „Troades“ bearbeitet hingegen thematisch den Tod des Astyanax. Seneca verbindet die beiden Handlungen in seiner Tragödie.²²⁰ Anders als in den anderen Tragödien Senecas finden sich in den „Troas“ gleich zwei Totengeister, die in unterschiedlichen Erscheinungsformen im Stück eingebaut sind. Bei den Totengeistern handelt es sich um den Griechen Achill und den Trojaner Hector, beide Kriegstote. Senecas Totengeist des Achill ist dem des Euripides in „Hecuba“ sehr ähnlich, während es für Senecas Totengeist des Hector keine griechische Vorlage gibt. Es wird vielmehr eine Anlehnung an Vergils Totengeist des Hector in „Aeneis II 270-279“ vermutet.²²¹

Senecas Tragödie setzt mit Hekuba, der trojanischen Königin, die im Prolog den Untergang und die Zerstörung Trojas (67-82), sowie die Ermordung ihres Sohnes Hectors (99-116) und ihres Gatten, König Priamus (132-141), gemeinsam mit dem Chor der trojanischen Frauen betrauert und beklagt, ein. Zudem merkt sie die Verlosung der trojanischen Frauen als Maßnahme der Griechen an, ohne selbst das Resultat der Verlosung zu kennen (56-62). Der griechische Bote Talthybius berichtet im zweiten Akt (164-202) von der Erscheinung des Totengeistes des Achill, welcher die Opferung der trojanischen Königstochter Poyxena, einfordert. Agamemnon widersetzt sich dieser Forderung, doch Phyrrus unterstützt den Anspruch seines Vaters (203-359). Daraufhin wird der Seher Kalchas zu Rate gezogen, der die Opferung bestätigt und mitteilt, dass das Schicksal einen weiteren Toten fordert, nämlich Astyanax (360-370). Im dritten Akt tritt Andromache mit einem *senex* und ihrem Sohn auf. Die Traumerscheinung

²¹⁸ BOYLE (s. Anm. 10), 15f.

²¹⁹ Ebd., 17.

²²⁰ BRAGINTON (s. Anm. 2), 52.

²²¹ Ebd., 31f.

Hectors warnt Andromache, dass ihr Sohn Astyanax durch die Griechen in Gefahr ist. Die Umsetzung, ihren Sohn zu retten, scheitert letztendlich aufgrund von Odysseus Drohungen. Der vierte Akt behandelt erneut die Forderung zur Opferung der Polyxena, dabei wird eine Scheinehe mit Pyrrhus vorgetäuscht. Der fünfte Akt behandelt den Botenbericht über die Ermordung von Astyanax (1068-1116) und Polyxena (1120-64).²²²

2.3.2 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Achill

In der ersten Szene im zweiten Akt (164-370) tritt unangekündigt der Bote des griechischen Heeres, Talhybius, auf, der sich zwar nicht als solcher im Text vorstellt, aber seine Identifikation ergibt aus den Handschriftenfamilien.²²³ Ein solch plötzliches Erscheinen ist in Senecas Tragödien nicht ungewöhnlich.²²⁴ Der Bote ärgert sich nach dem Sieg über die Verzögerung der Abfahrt der griechischen Flotte aus Troja (*semper in portu mora, / seu petere bellum, petere seu patriam*: 164f.). Damit zieht er eine Parallele zwischen der gegenwärtigen Verzögerung der Abfahrt und der damaligen Verzögerung der Griechen im Hafen von Aulis.²²⁵

Es entsteht ein Dialog zwischen Talhybius und einem Chor. In der Literatur ist unklar, aus welchen Personen dieser Chor besteht, nämlich aus trojanischen Frauen oder griechischen Soldaten.²²⁶ Der Chor fungiert als Fragensteller zu den Gründen der Verzögerung (*quis deus claudat uias*: 167).²²⁷ Talhybius schildert daraufhin seinen Augenzeugenbericht ²²⁸ (*uidi ipse, vidi*: 170) von der Erscheinung des Totengeistes des Achill in einem schauerhaften Monolog ohne direkte Anrede ²²⁹ (178-181):

Tum scissa uallis aperit immensos specus
et hiatus Erebi peruium ad superos iter
tellure fracta praebet ac tumulum leuat.

²²² KEULEN (s. Anm. 14), 12.

²²³ A. HEIL (s. Anm. 35), 126.

²²⁴ KEULEN (s. Anm. 14), 165 zu 164-202.

²²⁵ Für die damalige Verzögerung der Abfahrt war der Zorn der Göttin Diana verantwortlich, ausgelöst durch die Tötung eines heiligen Rehs von Agamemnon. Der Zorn der Göttin wurde besänftigt, indem es zu einer vorgetäuschten Eheschließung zwischen Iphigenie und Achill kam und der Opferung derselben auf Anweisung vom Seher Kalchas, siehe BOYLE (s. Anm. 10), 153 zu 164f.

²²⁶ HEIL (s. Anm. 35), 130 mit Anm. 27.

²²⁷ KEULEN (s. Anm. 14), 165 zu 166-7.

²²⁸ BOYLE (s. Anm. 10), 179 zu 430ff. : spricht in diesem Zusammenhang von einer übernatürlichen Vision.; E. LEFÈVRE, *Die Funktion der Götter in Senecas Troades*, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Studien zur Originalität der römischen Tragödie, kleine Schriften*, Berlin/Boston 2015 (Beiträge zur Altertumskunde 324), 393-400; hier 395f.: vermutet, dass die Totengeisterscheinung vom Boten Talhybius erfunden oder halluziniert wurde.

²²⁹ BOYLE (s. Anm. 10), 152.

emicuit ingens umbra Thessalici ducis

Die Erde scheint sich aus dem eigenen Antrieb des Totengeistes heraus zu öffnen und macht ihm einen Weg aus dem Erebus, der Unterwelt, zur Oberwelt frei. Die Verse 177-181 geben keinen Hinweis einer Fremdeinwirkung bezüglich des Erscheinens des Totengeistes. Vielmehr scheint das Motiv des Erscheinens des Totengeistes auf freiwilliger Basis zu bestehen, denn das Verb „*emicuit*“ (181) bedeutet so viel wie „eine plötzliche Bewegung nach vorn, nach außen oder nach oben zu machen“, „hervorzuspringen“, „aufzuspringen“.²³⁰ Zudem findet man im Text den Hinweis, dass die Erde plötzlich (*subito*: 171) erschüttert wird. Ein Anzeichen dafür, dass der Totengeist aus eigen Motiven an die Oberwelt kommt.

Die Motive des Erscheinens des Totengeistes werden durch seine kurze Stellungnahme, die Talthybius in seinem Bericht wörtlich wiedergibt, klar (191-196):

Impleuit omne litus irati sonus:
"ite, ite, inertes, debitos manibus meis
auferte honores, soluite ingratas rates
per nostra ituri maria. non paruo luit
iras Achillis Graecia et magno luet:
desponsa nostris cineribus Polyxene
Pyrrhi manu mactetur et tumulum riget".

Durch die Worte „*irati sonus*“ (190) und „*iras Achillis*“ (194) erfährt man, in welchen Stimmungszustand sich der Totengeist befindet. Er kommt getrieben durch das Motiv des Zornes aus der Unterwelt. Durch die Selbstnennung (194) identifiziert sich der Totengeist als Achill. Bei dem Totengeist handelt es sich um einen sehr tapferen und heldenhaften Kämpfer der Griechen. Das Motiv seines Zornes ist, dass ihm als Toter nicht die entsprechende Ehrerbietung zu Teil wurde, weil ihm, die zu Lebzeiten mit ihm verlobte Königstochter Polyxene (*desponsa ... Polyxene* :195), nicht als Kriegsbeute überlassen wurde (*debitos manibus meis / auferte honores*: 191f.).²³¹ Es scheint als habe der Totengeist noch eine Rechnung mit seinen griechischen Landsleuten offen (*Graecia et magno luet*: 194). Das Motiv seiner Rache und Erscheinung ergibt sich somit aus dieser Nichtberücksichtigung bei der Verlosung der trojanischen Frauen. Die Rede des Totengeistes des Achill an seine griechischen Kameraden beginnt mit einem sarkastischen Unterton (*ite, ite, inertes*: 191), weil er es nicht

²³⁰ KEULEN (s. Anm. 14), 181 zu 181.

²³¹ W. SCHETTER, *Zum Aufbau von Senecas Troerinnen*, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 130), 230-271; hier 233f.

glauben kann, dass die Griechen abreisen wollen, ohne ihm, einem ausgezeichneten Kämpfer und Held der Griechen, seine Ehrengabe zu hinterlassen (191-193). Eine Opferung war ein übliches Mittel die Verehrung der Götter zum Ausdruck zu bringen.²³² Das Motiv, dass Polyxena auf seinem Grab geopfert werden (*Polyxene /(...) tumulum riget*: 195f.) soll, ist dem Umstand geschuldet, dass er im Trojanischen Krieg umgekommen ist. Das Motiv seinen Sohn Pyrrhus die Tat ausführen zu lassen (*Pyrrhi manu*: 196), bleibt im Text unbeantwortet. Erst wenn dieser Anspruch erfüllt ist, können die Griechen heimwärts segeln (191-193). Der Totengeist des Achill verhindert also die Abfahrt der griechischen Flotte aus Troja. Achill hat als Sohn der Meeresnymphe Thetis auch Macht über das Meer „*nostra maria*“ (193) und setzt sozusagen das Meer als Druckmittel gegen die Griechen ein.²³³

Die Rede des Totengeistes ist zwar mit nur sechs Versen kurz, bringt aber seine Motive und Ziele auf den Punkt. So schnell wie der Totengeist dem Boten Talthybius in einer Art Vision erschienen ist, so schnell verwindet er von sich aus auch wieder zurück in die Unterwelt, welche hier mit dem Herrscher der Unterwelt, Dis, umschrieben wird (*repetensque Ditem mersus ingentem specum*: 198).²³⁴ Nachdem der Totengeist wieder in die Unterwelt zurückgekehrt ist, beruhigt sich auch wieder Erde und Natur. Talthybius beendet seinen Monolog mit der Anmerkung des Hymenaeus, einem Hochzeitslied, welches in der Unterwelt von dem Chor der Tritonen, offenbar für Achill und Polyxena gesungen wird.²³⁵ Talthybius tritt sogleich von der Bühne ab und es bleibt bei einem einmaligen Auftritt im Stück.²³⁶

2.3.3 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene

Talthybius ist der einzige Augenzeuge der Totengeisterscheinung und fungiert daher als Bote. Die Adressaten der Totengeistrede sind definitiv die Griechen und im weiteren Sinne auch Pyrrhus. Die Relevanz weiterer Figuren ist unklar, wird jedoch im Folgenden versucht zu beleuchten.

Die Interaktion zwischen Talthybius und dem Chor beispielsweise ist in der ersten Szene des zweiten Akts sehr minimalistisch. Ungereimtheiten und Widersprüche ergeben sich laut Literatur bei der Frage, wen repräsentiert dieser Chor eigentlich?²³⁷ Heil führt drei mögliche

²³² KEULEN (s. Anm. 14), 188 zu 196.

²³³ RODRÍGUEZ-PANTOJA (s. Anm. 32), 117.

²³⁴ Ebd., 118.

²³⁵ SCHETTER (s. Anm. 231), 234 zu 202.

²³⁶ BOYLE (s. Anm. 10), 152, 156.

²³⁷ HEIL (s. Anm. 35), 123-162.

Figurenzusammenstellungsvarianten während des Botenberichts des Talthybius an: (1) Hekuba, der Chor der trojanischen Frauen und der Bote Talthybius, (2) der Chor der trojanischen Frauen und der Bote Talthybius, (3) „der Chor als anonyme Figur“ und der Bote Talthybius.²³⁸

Die Varianten (1) und (2) scheinen laut Heil vernachlässigbar zu sein, weil sie mit dem Informationsstand im vierten Akt kollidieren würden. Helena wird zu den trojanischen Frauen geschickt, mit dem Vorwand die Hochzeit von Pyrrhus und Polyxena zu verkünden und bei dieser Gelegenheit Polyxena mitnehmen zu können. Wenn Hekuba oder der Chor der trojanischen Frauen von Achills Rede gehört hätten, hätten sie sicherlich diese „Hochzeit“ nicht zugelassen, weil Achill in seiner Ansprache Pyrrhus zum Mörder Polyxenas ernannt hatte.²³⁹ Gegen die Variante (1) spricht auch, dass sich der Bote Talthybius mit dem Chor unterhält und nicht mit der Königin Hekuba, obwohl dies aufgrund ihrer hohen Stellung geboten wäre. Marx unterstützt diese Interpretation mit dem Kommentar, dass der Chor diese Aufgabe des Gesprächspartners übernehmen kann, vor allem wenn kein Schauspieler auf der Bühne ist.²⁴⁰ Zudem würde man eine unmittelbare Reaktion der Königin erwarten, wenn sie hört, dass ihre Tochter dem Totengeist Achill geopfert werden soll. Doch diese gibt es nicht. Die gebräuchliche Interpretation ist nach wie vor, dass der Chor der trojanischen Frauen angesprochen wird (Überschrift von E: Chor), weil die Überschriften in den Handschriften „E“ meist genauer und vollständiger sind.²⁴¹ Gegen die Variante (2) spricht laut Heil wiederum die bedeutende Rolle von Hekuba als Chorführerin und die damit eng verbundene Beziehung zwischen Hekuba und dem Chor der trojanischen Frauen (*turba, captivae mea: 63; Fidae casus nostri comites: 83*).²⁴² Es stellt sich richtigerweise die Frage, welche Beweggründe den Boten Talthybius veranlassen sollten, den trojanischen Frauen die Erscheinung Achills und die Verzögerung der Abfahrt zu schildern? All seine Ausführungen sollten für die Ohren der trojanischen Frauen im Chor doch nicht bestimmt sein. Außerdem würde man auch von ihnen eine unmittelbare Reaktion auf die Forderungen des Totengeistes erwarten, die ausbleibt. Auch im zweiten Chorlied finden sich keine Klageworte für Polyxena.²⁴³ Heil geht davon aus, dass am Ende des Prologs Hekuba und der Chor der trojanischen Frauen zusammen abtreten.²⁴⁴ Aus

²³⁸ Ebd., 127.

²³⁹ Ebd., 127.

²⁴⁰ W. MARX, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, (Diss. Heidelberg 1928), Köln 1932, 5.

²⁴¹ KEULEN (s. Anm. 14), 166.

²⁴² HEIL (s. Anm. 35), 128.

²⁴³ Ebd., 128f.

²⁴⁴ Ebd., 155.

den oben genannten Gründen scheint Variante (3), die Annahme eines Chors als anonyme Figur, als eine Option.²⁴⁵

Stroh beruft sich in seinen Überlegungen auf handschriftliche Überlieferungen und gibt den Input, die Sprecherangabe „*chorus grecorum*“ aus den Handschriften „A“ als korrekt anzusehen.²⁴⁶ Dieser Annahme folgt beispielsweise auch Keulen und gibt den Handschriften „A“ mit der Sprecherangabe „*chorus grecorum*“ den Vorzug. Keulen ist der Ansicht, dass die griechischen Soldaten als Adressaten für den Botenbericht am nachvollziehbarsten sind, weil es thematisch um die Verzögerung der Abfahrt geht.²⁴⁷ Der Eintritt eines neuen (griechischen) Chors und der Abgang der früheren Figuren kennzeichnen einen Schauplatzwechsel: „das Lager der Griechen“.²⁴⁸ Nichtsdestotrotz würde man auch von einem Chor von Griechen eine Reaktion erwarten, doch fehlt diese.

Unabhängig davon, wer und was der Chor ist, es fehlt einfach eine Reaktion. Eine Erklärung dafür ist der rasche Übergang in die zweite Szene. Hier steigt man in die hitzige Diskussion zwischen Agamemnon und Pyrrhus ein, wo es um die Würdigung und Ehrung Achills durch die Opferung Polyxenas geht (203-348).²⁴⁹ Ausgangspunkt der Diskussion ist derselbe Anlass wie für die Erscheinung des Totengeistes des Achill: die abgeschlossene Verlosung der Trojanerinnen und die Nicht-Berücksichtigung des toten Achill (*iam suum cuncti duces / tulere pretium*: 208f.). Agamemnon gab zuvor sein Einverständnis Polyxena zu opfern, doch zog seine Zustimmung nachträglich zurück (*placida nunc subito probas / Priamique natam Pelei gnato ferum / mactare credis?*: 246-248). Der Anschein entsteht, dass der Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon eine „unmittelbare Reaktion auf die Erscheinung Achills sei“.²⁵⁰

Heil ist aber der Ansicht, dass die Erscheinung des Totengeists des Achill und das Streitgespräch zwischen Pyrrhus und Agamemnon „voneinander unabhängige Reaktionen auf ein und dasselbe Ereignis“, nämlich die Verlosung der trojanischen Frauen, sind.²⁵¹ Die Zeitachse dieser beiden Szenen ist unklar. Heil argumentiert, dass weder Pyrrhus noch Agamemnon wissen können, dass Achill als Totengeist persönlich die Opferung Polyxenas gefordert hat, weil Talthybius der einzige Augenzeuge (*uidi ipse, uidi*: 170) von Achills

²⁴⁵ Ebd., 130.

²⁴⁶ W. STROH, B. BREITENBERGER (s. Anm. 37), 261 mit Anm. 69.

²⁴⁷ Mit ausführlicher Begründung siehe KEULEN (s. Anm. 14), 166; F. AMOROSO, *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*, Palermo 1984, 121: hingegen sieht nicht den Chor der Griechen die Verse 166f. sprechen, sondern Agamemnon.

²⁴⁸ HEIL (s. Anm. 35), 132.

²⁴⁹ Ebd., 132.

²⁵⁰ Ebd., 133

²⁵¹ Ebd., 136.

Erscheinung war.²⁵² Keulen ist der Meinung, dass der Beginn der zweiten Szene nahelegt, dass die Diskussion zwischen Pyrrhus und Agamemnon schon über einen längeren Zeitraum geht.²⁵³

Heil argumentiert, dass der Chor der Griechen während des Streitgesprächs zwischen Pyrrhus und Agamemnon anwesend ist und verweist auf Pyrrhus Bezugnahme durch das Pronomen (*His ista iactas, quos decem annorum graui / regno subactos Pyrrhus exsolvet iugo?:* 337f.).

Interpreten sind sich heute noch uneinig, ob die Rede des Totengeistes des Achill Auslöser für die Szene zwischen Agamemnon und Pyrrhus ist.²⁵⁴ Eine Mehrheit sieht die Ursache in der Rede des Totengeistes bzw. in seiner Forderung.²⁵⁵ Fantham geht davon aus, dass die Erscheinung des Totengeistes des Achill Anlass für die Diskussion zwischen Pyrrhus und Agamemnon ist.²⁵⁶ Ebenso Friedrich, der den Botenbericht als „unentbehrlich“ auffasst, weil sonst das Fundament für die zweite Szene fehlt.²⁵⁷ Ein anderer Teil spricht sich gegen diese Annahme aus. Owen²⁵⁸, Dingel²⁵⁹ und Schmidt²⁶⁰ sehen in der ersten und zweiten Szene des zweiten Akts keine Verbindung und begründet dies mit der Argumentationsweise der beiden Griechen und der Handlungslogik. Zudem erwähnen weder Pyrrhus noch Agamemnon mit einem Wort die Totengeisterscheinung.²⁶¹

Hält man an der Annahme fest, dass die beiden Szenen isoliert betrachtet werden können, kann man auch keine Reaktion auf die Rede des Totengeistes erwarten. Pyrrhus Forderung wird von Agamemnon angesprochen. Unübersehbar ist dabei, dass es inhaltlich eine große Übereinstimmung bezüglich der Forderung zwischen dem Totengeist (195f.) und Pyrrhus gibt, obwohl der zeitliche Kontext dieser Szenen in Diskussion steht ²⁶² (287-289):

regia ut uirgo occidat
tumuloque donum detur et cineres riget
et facinus atrox caedis ut thalamos uocent

²⁵² Ebd., 133.

²⁵³ KEULEN (s. Anm. 14), 195.

²⁵⁴ HEIL (s. Anm. 35), 134.

²⁵⁵ Vgl. B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969, 164; M. WILSON, *The Tragic Mode of Seneca's Troades*, *Ramus* 12 (1983), 27-60; hier 36; M. COLAKIS, *Life After Death in Seneca's Troades*, *The Classical World* 78 (3) (1985), 149-155; hier 150; BOYLE (s. Anm. 10), 157 zu 203ff.); D. E. HILL, *Seneca's Choruses*, *Mnemosyne* 53 (2000), 561-587; hier 581; KEULEN (s. Anm. 14), 195.

²⁵⁶ E. FANTHAM, *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, Princeton 1982, 242f. zu 203-6.

²⁵⁷ FRIEDRICH (s. Anm. 29), 103.

²⁵⁸ W. H. OWEN, *Time and Event in Seneca's Troades*, *Wiener Studien* 83 (Neue Folge 4) (1970), 118-137; hier 122-124.

²⁵⁹ J. DINGEL, *Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte*, in: H. Temporini et al. (Hgg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 32/2 (1985) - W. Haase (Hgg.), Teilband: Sprache und Literatur: 1052-1099; hier 1088-1090.

²⁶⁰ E. A. SCHMIDT, *Vorzeichen zur Physiognomie des tragischen Œuvres Senecas*, in: A. Bierl et al. (Hgg.), *Antike Literatur in neuer Deutung* (Festschrift für Latacz) (Berlin/Boston 2004): 325-349; hier 343.

²⁶¹ Ebd., 343.

²⁶² HEIL (s. Anm. 35), 136.

Pyrrhus erwähnt sich sogar in der heftigen Diskussion mit Agamemnon als zukünftigen Mörder von Polyxena (*hac dextra Achilli uictimam reddam suam*: 306). Pyrrhus wird auch in der Rede des Totengeistes des Achill als Mörder der Polyxena genannt (195f.). Wenn die beiden Szenen tatsächlich unabhängig voneinander sind, kann man nur die Vermutung aufstellen, dass Achill und Pyrrhus zu Lebzeiten diese Forderung gemeinsam beschlossen haben und dass Pyrrhus scheinbar überzeugt und einverstanden war, die Rolle des Mörders für seinen Vater zu übernehmen.

Heil weist bei genauerer Betrachtung auf die Dialoge der Diskussion der zweiten Szene hin und zeigt auf, dass Pyrrhus „die Ehrungen für Achill in seinem Namen einfordert, ohne von der Erscheinung des Vaters oder dem Bericht des Talthybius zu wissen“ (*solita iam et facta expeto*: 249; *Quid caede dira nobiles clari ducis / aspergis umbras?*: 255f.; *detrahe inuidiam tuo / odiumque patri, quem coli poena iubes*: 299f.).²⁶³ Agamemnon beschuldigt Pyrrhus, „er entehre seinen Vater durch die Forderung, Polyxena zu opfern“.²⁶⁴ Diese Aussage ist ein weiterer Beweis in der Argumentationsweise, dass Agamemnon nichts von Achills Forderung und Drohung gegen das ganze griechische Heer weiß und auch nicht, dass eine Verweigerung der Opferung Polyxenas eine „Verzögerung und Gefährdung der Heimreise bedeuten könnte“.²⁶⁵ Das „*mora*- Motiv“, welches der Totengeist des Achill in seiner Rede anspricht, fehlt im Streitgespräch der beiden Griechen völlig.²⁶⁶ Die „Nicht-Erwähnung“ deutet ebenfalls stark daraufhin, dass sie keine Kenntnis von der Rede des Totengeistes haben. Der Gesprächsverlauf macht vielmehr deutlich, dass die beiden Griechen jeweils die persönlichen Interessen verfolgen. Pyrrhus bemüht sich um die Ehre seines toten Vaters und seiner selbst und Agamemnon geht es um die Sicherheit und um das eigene Wohl.²⁶⁷

Die Schwierigkeit der Erklärung und Zusammengehörigkeit der Szenen liegt in den unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten. Beispielsweise können die Verse „*debes Achilli, merita si digne aestimas, / et si ex Mycenis uirginem atque Argis petat*“ (244f.) sowohl für Achill als Fordernden passen als auch für Pyrrhus.²⁶⁸

²⁶³ Ebd., 137.

²⁶⁴ Ebd., 138.

²⁶⁵ Ebd., 140.

²⁶⁶ Ebd., 161.

²⁶⁷ SCHETTER (s. Anm. 231), 238.

²⁶⁸ HEIL (s. Anm. 35), 138.

Agamemnon reagiert auf die Forderung eines Menschenopfers mit Verweigerung, weil er nicht die Verantwortung dafür übernehmen möchte (290):

non patiar. in me culpa cunctorum redit

Stattdessen schlägt Agamemnon vor, dass Tiere dem toten Achill als Opfergaben überreicht werden können (*opima Phrygii colla caedantur greges*: 296). Die Tötung eines Menschen außerhalb des Krieges als Totenehre ist für Agamemnon selbst für einen Heros wie Achill nicht legitim.²⁶⁹

Da sich die Diskussion zwischen Pyrrhus und Agamemnon nicht befriedigend beenden lässt, ruft Agamemnon den Seher Kalchas für eine Entscheidung herbei (351f.). Nach der Überlieferung zufolge (Hom. Il. 1,72) hat Kalchas die Fähigkeit der Prophezeiung vom Gott Apoll.²⁷⁰ Der Seher Kalchas erklärt gleich zu Beginn seiner Äußerungen, dass seine gesprochenen Bedingungen auf dem Willen der *fata* basieren (*Dant fata Danais*: 360). Der plötzliche Auftritt des Sehers wird in der Literatur reichlich diskutiert.²⁷¹ Auffällig ist, dass Agamemnon (*quid iubeat deus*: 358) dem Seher Kalchas und der Chor (*quis deus claudat uias*: 167) dem Boten Talthybius dieselbe Frage stellen und Kalchas mit ganz ähnlichen Formulierungen wie Talthybius antwortet und zudem die gleiche Forderung ausspricht, wie der Totengeist Achill selbst (360-365):

Dant fata Danais quo solent pretio uiam:
mactanda uirgo est Thessali busto ducis;
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesue uel Mycenaeae nurus,
Pyrrhus parenti coniugem tradat suo:
sic rite dabitur.

Dieser Umstand eröffnet das Tor zur Spekulation, dass Kalchas in der ersten Szene des zweiten Akts anwesend gewesen sein könnte, wobei Kalchas nicht den Kontakt mit dem Boten erwähnt.²⁷² Der Seher erwähnt nicht, dass der Totengeist des Achill selbst die Forderung stellte, weil er nach Heil seine eigene Autorität als Seher nicht verringern möchte, aber er reagiert auf

²⁶⁹ SCHLATTER (s. Anm. 50), 184f.

²⁷⁰ BOYLE (s. Anm. 10), 170 zu 358.

²⁷¹ Vgl. O. ZWIERLEIN (s. Anm. 37), 28; FRIEDRICH (s. Anm. 29), 102; C. KUGELMEIER, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München 2007, 172-175; KEULEN (s. Anm. 14), 259 zu 353.

²⁷² HEIL (s. Anm. 35), 144f., 151.

eine Art und Weise auf den Totengeist, indem er die Forderung des toten Achill aufnimmt und bestärkt, wenn auch nicht in dessen Namen.²⁷³ Heil begründet dies auf die zurückliegende „Konkurrenz zwischen König und Seher um die Entscheidungshoheit“.²⁷⁴ Neben der Forderung Kalchas, Iphigenie zu opfern, löste nämlich auch die Weigerung Agamemnons im ersten Buch der „Ilias“, die Tochter des Apollon-Priesters Chryses auf Forderung Kalchas zurückzugeben, Spannungen zwischen den beiden aus.²⁷⁵

Kalchas weiß daher genau, was passieren muss, weil das gegenwärtige Geschehen eine Wiederholung der Vergangenheit ist: das Schicksal gewährt den Griechen um den gewohnten Preis die Überfahrt (*quo solent pretio uiam*: 360).²⁷⁶ Doch Kalchas erweitert den Grund der Verzögerung (*mora*) und behauptet, dass die *fata* edleres Blut (*nobilior .../... cruor*: 366f.) fordern, nämlich den Tod des Astyanax (*Priami nepos Hectoreus*: 369). Während der Totengeist des Achill zur Aufhebung der *mora* die Opferung Polyxenas forderte, setzt Kalchas mit der Tötung des Astyanax eine weitere Voraussetzung. Kalchas hat laut Heil zudem „allen Grund, jeden Hinweis auf den Totengeist zu unterdrücken. Das würde ja doch nur die Bedeutung seines Spruches schmälern“.²⁷⁷ Kalchas spielte eine wichtige Rolle in Aulis und möchte sie auch an dieser Stelle übernehmen und für den weiteren Verlauf verantwortlich sein.

Nachdem Kalchas die Prophezeiungen ausgesprochen hat, folgt das zweite Chorlied (371-408). Im Gegensatz zum ersten Chorlied, welches die Seligpreisung des Priamos in der Unterwelt (156-163) thematisiert, ist das zweite Chorlied düster und widersprüchlich zum ersten Chorlied. Es behandelt das „Leben nach dem Tod“, welches in Frage gestellt wird. Ein Weiterleben nach dem Tod erscheint dem Chor als Qual und macht ihm Angst (*sed restat miseris uiuere longius?*: 377).²⁷⁸ Die anfängliche Unsicherheit (371-381) kommt dadurch zum Ausdruck, dass die Option der Erscheinung eines Totengeistes angesprochen wird. Grund könnte die Kenntnis des Berichtes des Talthybius sein. Eine mögliche mittelbare Reaktion des Chors auf die Totengeistszene kann in diesen Versen gefunden werden, wenn auch eine ganze Szene später (371-377):

Verum est an timidos fabula decipit
umbras corporibus uiuere conditis,
cum coniunx oculis imposuit manum
supremusque dies solibus obstitit

²⁷³ Ebd., 151.

²⁷⁴ Ebd., 145.

²⁷⁵ Ebd., 145.

²⁷⁶ BOYLE (s. Anm. 10), 170f. zu 360.

²⁷⁷ HEIL (s. Anm. 35), 151.

²⁷⁸ Ebd., 153.

et tristis cineres urna coercuit?
non prodest animam tradere funeri,
sed restat miseris uiuere longius?

Kugelmeier²⁷⁹ und Stroh²⁸⁰ (2013, 436) streiten generell einen unmittelbaren Bezug des zweiten Chorliedes auf die Handlung ab. Stroh sieht zwar einen engen thematischen Zusammenhang zwischen Haupthandlung und Chorlied, jedoch merkt er an, dass das zweite Chorlied „cannot be understood as a reaction to the alleged apparition of Achilles“.²⁸¹

Die traditionelle Auffassung hinsichtlich der Funktion des zweiten Chorliedes meint, dass das Chorlied den Botenbericht des Talthybius und damit einhergehend die Erscheinung des Totengeistes des Achill leugnen soll.²⁸² Gerade die ersten beiden Verse (371f.) stellen eine mögliche Verbindung zur Totengeisterscheinung (*ingens umbra Thessalici ducis*: 181) dar. Lindskog hingegen beurteilt das zweite Chorlied als direkte Reaktion auf die Verkündung des Sehers Kalchas und als Klagelied für Polyxena und Astyanax und nicht als Reaktion auf die Totenerscheinung des Achill.²⁸³ Auch Anliker fasst das zweite Chorlied als Reaktion auf die Worte Kalchas auf und deutet es als Trostlied. Anliker weist daraufhin, dass die Totengeisterscheinung des Achill und die Behauptungen des Chores eine Polarität ergeben und er sieht in der Totengeisterscheinung die Ursache, dass sich der Chor in seinem Lied Trost zusprechen muss. Der Totengeist des Achill erhält durch den Augenzeugenbericht des Talthybius reale Züge und ist für Anliker Anstifter für die Polyxena-Handlung.²⁸⁴

Handelt es sich bei dem Chor um die trojanischen Frauen, können die Verse (371-377) so erklärt werden, dass sie durch die Fortexistenz nach dem Tod Feinde, wie etwa den toten Achill, weiterhin fürchten müssten, scheint der Glaube des Fortbestehens nicht erstrebenswert.²⁸⁵ Wenn es sich bei dem zweiten Chor um die griechischen Soldaten handelt, erhoffen sich die Griechen nach jahrelangem Kampf, dass mit dem Tod alle Anstrengungen und Konfrontationen und Rache beseitigt wären, doch durch die Mitteilung der Auferstehung des Totengeistes des Achill (*irati sonus*: 190; *iras Achillis*: 194), schwindet ihre Hoffnung und löst in ihnen Unbehagen aus. Ein Weiterleben nach dem Tod würde sowohl für die trojanischen Frauen als

²⁷⁹ C. KUGELMEIER, Zweierlei Tod. Philosophische Konzepte und ihr Verhältnis zur Handlung in Senecas Troades, *Prometheus* 27 (2001), 25–48; hier 43, 45f.

²⁸⁰ STROH (s. Anm. 14), 436.

²⁸¹ Ebd., 436.

²⁸² SCHETTER (s. Anm. 231), 267f.

²⁸³ C. LINDSKOG, *Studien zum antiken Drama: I, II. Mit zwei Miscellen*, Lund 1897, 42f.

²⁸⁴ K. ANLIKER (s. Anm. 155), 95.

²⁸⁵ HEIL (s. Anm. 35), 153.

auch für die Griechen bedeuten, dass Sicherheit und Frieden in Gefahr bleiben.²⁸⁶ Während der Chor anfängliche Verunsicherung zeigt, wandelt sich diese in der zweiten Hälfte des Liedes in ihre ursprüngliche Anschauung und fasst ihre Erkenntnis zusammen, dass der Tod das Ende der menschlichen Existenz bedeutet (*Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*: 397) und dass die Geschichten aus der Unterwelt erfundene Sagen sind (*rumores uacui uerbaque inania*: 405).²⁸⁷ Erst in der Vernichtung des Menschen findet der Chor Trost.²⁸⁸ Der Chor leugnet schlussendlich in seinem Lied ein Weiterleben nach dem Tod, was die Totengeisterscheinung des Achill natürlich miteinschließt.²⁸⁹ Während der Chor an die Unmöglichkeit appelliert, steht die von Talthybius dargelegte Realität im starken Kontrast dazu.²⁹⁰ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der Kommentar von Braginton, die meint, dass Seneca Totengeistszenen aus dramaturgischen, populistischen Überlegungen verwendet als aus persönlicher Überzeugung und verweist dabei auf das Chorlied (371-408).²⁹¹

Im dritten Akt zeigt Andromache erstmals überraschenderweise im Gespräch mit dem *senex* eine Reaktion im Zusammenhang mit der Totengeisterscheinung des Achill. Überraschenderweise deshalb, weil nicht bekannt ist, woher Andromache diese Information haben könnte²⁹² (432-435):

hostes ab imo conditi Dite exeunt—
solisne retro peruium est Danaïs iter?
certe aequa mors est!— turbat atque agitat Phrygas
communis iste terror;

Die berichtete Totengeisterscheinung des Achill nährt die Hoffnung, dass die Traumerscheinung des Hectors keine Fiktion, sondern Realität gewesen sein könnte. Ein zweites Mal reagiert Andromache auf Achills Rückkehr bzw. Erscheinung, während sie zu Hector betet mit folgender Aussage: „*redit Achilles*“ (806). Damit wird klar zum Ausdruck gebracht, dass die Totengeisterscheinung für sie wahr ist. Ihr Wissen impliziert aber nicht das Wissen über den Hintergrund für Achills Erscheinen und seine Forderung und noch weniger die Absicht der Griechen die Opferung der Polyxena zu erfüllen. Es weist auch nichts daraufhin, dass Andromache etwas von der Aufforderung Kalchas bezüglich ihres Sohnes weiß. Ihr Nicht-

²⁸⁶ Ebd., 157.

²⁸⁷ SCHETTER (s. Anm. 231), 267.

²⁸⁸ HEIL (s. Anm. 35), 153.

²⁸⁹ Ebd., 161.

²⁹⁰ RODRÍGUEZ-PANTOJA (s. Anm. 32), 120.

²⁹¹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 33.

²⁹² HEIL (s. Anm. 35), 128 mit Anm. 19, 157 mit Anm. 103.

Wissen über die Forderung Achills bzw. Kalchas stimmt mit ihrem Verhalten und ihrer Reaktion im vierten Akt überein, wo sie durch Helena (942-944) erstmals von Polyxenas Schicksal erfährt.²⁹³

Helena gibt im vierten Akt das Schicksal von Polyxena bekannt und führt den „Befehl“ des Kalchas (*Vtinam iuberet me quoque interpres*: 938) neben dem Achills an (*Polyxene miseranda, quam tradi sibi / cineremque Achilles ante mactari suum, / campo maritus ut sit Elysio, iubet*: 942-944) Der Bezug, den Helena zur Rede des Totengeistes (195f.) liefert, stellt eine gewisse Reaktion dar, enthält aber hinsichtlich seiner Forderung keine maßgebliche Bedeutung.²⁹⁴ Wie bei Andromache wird die Quelle der Information im Text nicht genannt. Hekuba hat die Worte Helenas gehört und reagiert mit Erstaunen und Entsetzen auf die scheinbare Totengeisterscheinung Achills und die Rückkehr des Feindes (955-957):

Adhuc Achilles uiuit in poenas Phrygum?
adhuc rellat? (...)
cinis ipse nostrum sanguinem ac tumulus sitit.

Mit ihren Aussagen, dass Achill noch immer lebt und nach trojanischem Blut durstet, schafft sie einen realen und lebendigen Eindruck des Totengeistes und räumt dem Totengeist Achill nach wie vor eine Macht-Komponente ein.

Bei der Opferung der Polyxena, in den Versen 1126-1127, äußert sich eine Gruppe von Griechen zum „*mora*-Motiv“. Sie sehen ihren Tod als Behebung der Verzögerung, beziehen sich dabei aber mit keinem Wort auf den Totengeist ²⁹⁵ (1126f.):

hi classis moram
hac morte solui rentur,

Unabhängig davon, ob Pyrrhus auf den Botenbericht reagiert, der die Forderung des Totengeistes des Achill enthält oder eigene Interessen verfolgt, die vielleicht im Zusammenhang mit damaligen Wünschen und Äußerungen Achills stehen, führt Pyrrhus die Opferung Polyxenas schließlich eigenhändig durch. Eine Abmachung zwischen Pyrrhus und Achill zu Lebzeiten, wie eine Ehrung Achills *post mortem* auszusehen hat, würde die Breitwilligkeit von Pyrrhus hinsichtlich seiner Rolle als Mörder erklären. Interessant ist, dass

²⁹³ BOYLE (s. Anm. 10), 179 zu 430ff.

²⁹⁴ HEIL (s. Anm. 35), 158.

²⁹⁵ Ebd., 158.

Pyrrhus vor der Tötung der Polyxena für einen kurzen Moment mit einem Zögern reagiert (*Pyrrhus ad caedem piger*: 1154), doch bohrt er schließlich das Eisen in ihren Körper (*dextra ferrum penitus exactum abdidit*: 1155). Die Forderung des Totengeistes wird somit am Ende des Stückes erfüllt. Gegen Ende des Stückes scheint der Totengeist des Achill sich selbst nochmal bemerkbar zu machen und im Stück zu interagieren. Ein Bote schildert nämlich, dass das Grab des toten Achill das ganze Blut der geopferten Polyxena in sich aufnahm (1162-1164):

non stetit fusus cruor
humoue summa fluxit: obduxit statim
saeuusque totum sanguinem tumulus bibit.

Boyle weist mit den Versen 1158-1164 daraufhin, dass der Bote „leaves the play’s central contradiction unresolved“²⁹⁶:

cecidit, ut Achilli grauem
factura terram, prona et irato impetu.
uterque fleuit coetus; at timidum Phryges
misere gemitum, clarius uictor gemit.

Die Formulierung „*irato impetu*“ (1159) lässt viele Interpretationen zu. Wer ist auf wen zornig? Laut Boyle würde Polyxenas Zorn eine Reaktion auf Achills Fortbestehen darstellen und somit den Wahrheitsgehalt der Totengeisterscheinung unterstreichen. Der Auslöser des Zornes könnte aber auch in Kalchas Spruch vermutet werden. Der Zorn passt irgendwie nicht zu ihrem Stolz, der mit ihrem tapferen und furchtlosen Auftreten in Hinblick auf ihren Tod steht (*mouet animus omnes fortis et leto obuius*: 1146). Könnte der Zorn nicht auch dem Boten zugeschrieben werden? Einen weiteren Anlass zur Diskussion geben die Wörter „*sanguinem tumulus bibit*“ (1164). Wird hier mit dem Grab selbst die Existenz des Achill bezeugt oder ist es lediglich die Interpretation des Boten?²⁹⁷

Seneca lässt dem Publikum hinsichtlich der Präsenz und des Erscheinens des Totengeistes des Achill und dessen Einflussnahme auf die Polyxena-Handlung die Freiheit zur Interpretation und Auslegung aufgrund der Aussagen und dem Verhalten der Figuren – steckt hinter den Ereignissen nur menschliches Handeln oder auch übernatürlicher Einfluss?²⁹⁸

²⁹⁶ BOYLE (s. Anm. 10), 232.

²⁹⁷ Ebd., 232.

²⁹⁸ SCHLATTER (s. Anm. 50), 75.

2.3.4 Funktion der Totengeistszene des Achill

Seneca lässt den Totengeist des Achill im zweiten Akt nicht als dramatischen Charakter vor den Augen des Publikums erscheinen, sondern verpackt sein Erscheinen in einem Botenbericht. Damit beschränkt Seneca die Aktivität des Totengeistes. Dennoch bekommt der Totengeist durch die akustische und visuelle Schilderung des Boten eine „starke dramatische Präsenz“.²⁹⁹ Seneca setzt die erste Totengeistszene des Achill schon relativ früh, nämlich im zweiten Akt, ein, um die Atmosphäre des Dramas rechtzeitig aufzubauen. Der Bericht über die Totengeisterscheinung und die dazugehörige Rede des Totengeistes des Achill haben zum einen die Funktion Schrecken auszulösen und Spannung aufzubauen. In der Totengeistszene lässt Seneca Achill auch als Toten nach wie vor als Angst erregende und mächtige „kriegerische Schreckgestalt“ erscheinen³⁰⁰ (181-189):

emicuit ingens umbra Thessalici ducis,
Threicia qualis arma proludens tuis
iam, Troia, fatis strauit aut Neptunium
cana nitentem perculit iuuenem coma,
aut cum inter acies Marte uiolento furens
corporibus amnes clusit et quaerens iter
tardus cruento Xanthus errauit uado,
aut cum superbo uictor in curru stetit
egitque habenas Hectorem et Troiam trahens.

Achill wird nicht weniger mächtig und heldenhaft beschrieben als damals, wo er jeden (*Neptunium* / (...) *iuuenem*: 183f.; *Hectorem*: 189) und alles (*Troia*: 183) niederschlug. Der Totengeist des Achill wird als einer, der „noch über den Tod hinaus als Sieger und tödlicher Vernichter“ gilt, präsentiert.³⁰¹ Dieses mächtige Bild des Totengeistes des Achill steht genauso wie die Erfüllung seiner Forderungen im Gegensatz zu Hector.

Der Kontakt mit einem Totengeist ist für Lebende typischerweise angsterfüllend, so auch für den Boten Talthybius (168f.):

Pauet animus, artus horridus quassat tremor.
maiora ueris monstra (uix capiunt fidem)

Der Bote beschreibt schaudervoll und detailliert, wie die Erde (*terra mugitu fremens*: 171) und

²⁹⁹ Ebd., 173.

³⁰⁰ SCHETTER (s. Anm. 231), 246.

³⁰¹ Ebd., 247.

die gesamte Natur (*mouere siluae capita: 173; saxa ceciderunt: 175*) erschüttert werden und wie sie durch die Gegenwart des Totengeistes beben, nur das Meer glättet die Wogen (*pontus (...) / (...) strauit uada: 176f.*). Die Landschaft kündigt das Herannahen des Totengeistes aus der Unterwelt an. Boyle meint, dass eine derartig detaillierte und emotionale Beschreibung für das römische Publikum sehr ansprechend gewesen war.³⁰² Die Zeit des Erscheinens des Totengeistes des Achill legt Talthybius mit Beginn der Morgendämmerung fest (*summa iam Titan iuga / stringebat ortu, uicerat noctem dies: 170f.*). Der Schauplatz des Erscheinens ist das Grab des Totengeistes (*tumulum leuat: 180*). Die Anwesenheit des Totengeistes des Achill ist zwar an seine Grabstätte gebunden, doch sein Machtbereich scheint größer zu sein (*pontus suum / adesse Achillem sensit: 176f.; nostra (...) maria: 193*).³⁰³

Das Publikum soll nach Heil durch den „emotional aufgeladenen“ Bericht des Talthybius mitgerissen werden.³⁰⁴ Hill behauptet, dass „the real purpose of Talthybius’ speech is to convey horror and information to the audience”.³⁰⁵ Die wörtliche Rede des Totengeistes informiert das Publikum nicht nur über das gegenwärtige (191-193) und über das zukünftige Geschehen (195f.), sondern erinnert auch an vergangene Spannungen während des Krieges zwischen Achill und Agamemnon und die daraus resultierenden Folgen für das griechische Heer (193f.). Dadurch dass es eine übermittelte Rede des Totengeistes gibt, ermöglicht Seneca dem Publikum ein Nähegefühl zum toten Achill aufzubauen. Diese Rede verleiht dem Totengeist auch Macht und Präsenz. Die wörtlich wiedergegebene Rede des Totengeistes durch Talthybius macht den Totengeist lebendiger und verstärkt seine dramatische Wirkung, so Keulen.³⁰⁶ Das rhetorische Stilmittel zu dem Seneca hier greift, nennt sich Prosopopöie.³⁰⁷ Der Totengeist hat aber nicht nur eine informative Funktion für das Publikum, sondern auch für die Griechen, weil er den Griechen mitteilt, wie sie der Verzögerung der Abfahrt entgegenwirken können. Zudem sollen die drohenden Worte des Totengeistes des Achill auch eine furchteinflößende Wirkung auf die Griechen haben.³⁰⁸

Ein Näheverhältnis zu den Göttern wird einerseits durch die Abstammung des Totengeistes bestimmt, andererseits durch die Rolle einer „göttlichen Präsenz“, indem er die Verkündung des Schicksals vornimmt.³⁰⁹ Letzteres wird dem Totengeist Achill auch vom Chor

³⁰² BOYLE (s. Anm. 10), 154 zu 171ff.

³⁰³ BRAGINTON (s. Anm. 2), 7.

³⁰⁴ HEIL (s. Anm. 35), 132.

³⁰⁵ HILL (s. Anm. 255), 581.

³⁰⁶ KEULEN (s. Anm. 14), 185 zu 191-196.

³⁰⁷ Ebd., 185 zu 191-196.

³⁰⁸ HEIL (s. Anm. 35), 157.

³⁰⁹ SCHLATTER (s. Anm. 50), 186.

zugeschrieben (*quis deus claudat uias*: 167). Seneca gibt dem Totengeist Achill laut Schlatter somit in seinem Wirken die Funktion einer „gottähnlichen Figur“.³¹⁰

In seiner pathetischen Rede (190-196) richtet sich der Totengeist an das gesamte griechische Heer in seiner Funktion als Rächer, weil ihm die Ehrengabe von den Griechen verweigert wurde.³¹¹ Der Totengeist fordert die Opferung der Polyxena, die von Pyrrhus ausgeführt werden soll. Es scheint dem Totengeist um die Wiederherstellung der Ordnung zu gehen, durch die Übergabe von Polyxena. Agamemnon scheint im Streitgespräch mit Pyrrhus das zu früheren Zeiten Beschlossene nämlich nicht einhalten zu wollen (246-248). Schlatter formuliert in diesem Fall treffend, dass sich „Rachebedarf und Gerechtigkeit“ nicht trennen lassen und dass ein „(Kult)Heros“ legitimen Anspruch auf Opfergaben hat.³¹² Doch der Anspruch, den der Totengeist einfordert, nämlich ein Menschenopfer, verstößt gegen die normale rituelle Handlung.³¹³ Derartige Menschenopferforderungen werden gewöhnlich nur von Göttern verlangt.³¹⁴

Der tote Achill fungiert als Verzögerer der Abfahrt der Griechen aus Troja (164f.). Der Totengeist präsentiert als Sohn der Thetis seine postmortale Macht, die er auf die Welt der Lebenden nach wie vor ausüben kann.³¹⁵ Erst bei Erfüllung seiner Forderung lässt der Totengeist die Griechen *seine Meere* passieren (*per nostra ituri maria*: 193). Achill spielt in seiner Rede an seinen Rückzug aus dem Trojanischen Krieg an, der vielen Griechen das Leben kostete. Damals als Lebender, wie auch jetzt als Toter ist es Achill möglich das griechische Heer für seine Entehrung büßen zu lassen (*non paruo luit / iras Achillis Graecia*: 193f.).

Talthybius macht, nachdem der Totengeist wieder zurück in die Unterwelt verschwand, mit der Windstille (*immoti iacent / tranquilla pelagi*: 199f.) eine weitere Anspielung auf die damalige Windstille in Aulis und die Verzögerung der Abfahrt der Griechen nach Troja.³¹⁶ Die Totengeistszene hat somit auch die Funktion eine Parallele zur Vergangenheit zuziehen und an die damalige Situation im Hafen von Aulis zu erinnern. Das soll Hinweis genug sein, dass die Griechen erst heimkehren können, wenn Polyxena Achill geopfert wurde, so wie damals die Opferung der Iphigenie an die Göttin Diana die Fahrt nach Troja erst ermöglichte.

³¹⁰ Ebd., 186.

³¹¹ SCHETTER (s. Anm. 231), 233f.

³¹² SCHLATTER (s. Anm. 50), 183.

³¹³ Ebd., 183.

³¹⁴ Ebd., 186.

³¹⁵ HEIL (s. Anm. 35), 133f.

³¹⁶ BOYLE (s. Anm. 10), 156 zu 199-202.

Eine weitere Funktion der Totengeistszene des Achill könnte sein, dass Seneca, wie auch schon Euripides in „*Hecuba*“, Konsequenzen des Trojanischen Krieges aufzeigen wollte.³¹⁷

Ob die Totengeisterscheinung Achills für den weiteren Handlungsverlauf bzw. für die Polyxena-Handlung von Relevanz ist, wird in der Literatur, wie schon angesprochen, unterschiedlich diskutiert.³¹⁸ Braginton sieht den Totengeist des Achill als ersten Motivator für die Polyxena-Handlung und zusammen mit Kalchas verantwortlich für die endgültige Opferung der Königstochter.³¹⁹ Gärtner meint generell, dass in Senecas *Troas* „die Erscheinungen von Toten enorme faktische Wirkungen haben“. ³²⁰ Diese Ansicht unterstreicht auch Fantham.³²¹ Heil hingegen ist der Ansicht, dass die Totengeisterscheinung des Achill „gerade keine nachhaltige Wirkung auf die Handlung hat“. ³²² Heil meint, dass weniger die Erscheinung und die Rede des Totengeistes für den weiteren Verlauf der Handlung maßgeblich sind, sondern vielmehr der Seherspruch des Kalchas.³²³ Heil sieht in der Darbietung des Totengeistes des Achill in Form eines Botenberichts, Senecas Absicht, die Wirksamkeit des Totengeistes Achill von Anfang an begrenzen zu wollen.³²⁴ Kalchas Forderung ist zwar mit der des toten Achill ident, aber er bezieht sich mit keiner Anmerkung auf die Totengeisterscheinung, stattdessen beruft er sich auf die „*fata*“ (360), die die Opferung Polyxenas an Achill im Brauchtum der Eheschließung durch Pyrrhus fordern (361-365). Für Heil wird die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod durch den Auftritt Kalchas dem Totengeist entzogen.³²⁵ Kalchas Worte übertrumpfen die des Totengeistes, sicherlich auch bedingt durch die geringe Zeugenschaft bei der Totenerscheinung Achills.

Die Nachricht über die Totengeisterscheinung des Achill scheint jedoch für die zweite Totengeistszene im dritten Akt sehr bedeutsam zu sein. Für Andromache steigt dadurch die Glaubhaftigkeit der Traumerscheinung ihres Gatten Hectors. Die Rückkehr Achills schenkt Andromache Hoffnung und Zuversicht und bringt weitere Geschehnisse ins Rollen. Die Mitteilung der Totengeisterscheinung Achills hat also direkte Auswirkungen auf die Interaktion

³¹⁷ SCHLATTER (s. Anm. 50), 190.

³¹⁸ Siehe Seite 47f.

³¹⁹ BRAGINTON (s. Anm. 2), 6f.

³²⁰ T. GÄRTNER, „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören“ – Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie, *Studia Humaniora Tartuensia* 4 A 4 (2003), 1-53; hier 31.

³²¹ FANTHAM (s. Anm. 256), 78-92.

³²² HEIL (s. Anm. 35), 158.

³²³ Ebd., 158.

³²⁴ Ebd., 151.

³²⁵ Ebd., 162.

der Szene der Traumerscheinung Hectors.³²⁶

2.3.5 Motive des Erscheinens des Totengeistes des Hector

Zu Beginn des dritten Akts tritt Andromache auf und schildert einem anonymen *senex*³²⁷ von ihrer Traumerscheinung des toten Hector. Ihre Erzählung beginnt mit einer Zeitangabe (*Partes fere nox alma transierat duas*: 438), die aufgrund der römischen Einteilung der Nacht auf kurz nach Mitternacht schließen lässt.³²⁸ Dass die Totenerscheinung in Form eines Traumbildes stattgefunden hat, zeigen folgende Verse: „*hic proprie meum / exterret animum, noctis horrendae sopor*“ (435f.) und „*si somnus ille est mentis attonitae stupor*“ (442) und „*mihi gelidus horror ac tremor somnum excutit*“ (457). Da der tote Hector nur Andromache im Traum erschienen ist, lässt sich nicht verifizieren, was genau hinter „*uisa*“ (437) zu verstehen ist: eine Erscheinung, ein Anblick, ein übernatürlicher, imaginärer Charakter, eine Vision...³²⁹

Bei dem Totengeist des Hector handelt es sich wie auch schon beim Totengeist des Achill um einen heldenhaften Kämpfer des Trojanischen Krieges, mit dem Unterschied, dass Hector aus dem trojanischen Königshaus stammt und Achill aus dem griechischen. Das unerwartete und plötzliche Erscheinen (*subito*: 443) des Totengeistes des Hector liefert jedenfalls den Hinweis dafür, dass er sich freiwillig und aus eigenem Antrieb und Willen, wie auch schon der Totengeist Achill (171), seiner Gattin Andromache zeigen möchte (443):

cum subito nostros Hector ante oculos stetit

Das Wort „*stetit*“ (443) ist vielleicht weniger spektakulär, wie Achills „*emicuit*“ (181), doch verleiht es dem Traum eine gewisse Unmittelbarkeit.³³⁰ Hectors Traumerscheinung kommt ohne Naturspektakel aus. Der Totengeist des Hector formuliert ebenfalls eine kurze Rede an seine Gattin, aus der seine Motive für sein Erscheinen hervorgehen (452-456):

'dispelle somnos' inquit 'et natum eripe,
o fida coniunx: lateat, haec una est salus.
omitte fletus— Troia quod cecidit gemis?

³²⁶ Ebd., 157.

³²⁷ BOYLE (s. Anm. 10), 177: möglicherweise handelt es sich bei dem *senex*, um den Tutor des Astyanax.

³²⁸ KEULEN (s. Anm. 14), 304 zu 438.

³²⁹ Ebd., 303 zu 437.

³³⁰ BOYLE (s. Anm. 10), 180 zu 443.

utinam iaceret tota. festina, amoue
quocumque nostrae paruulam stirpem domus.'

Der Totengeist kann durch die Traumerscheinung seine Worte direkt und persönlich an seine Gattin richten und fordert Andromache auf, ihren gemeinsamen Sohn Astyanax vor den Griechen zu verbergen. Ein sicheres Versteck sei seine einzige Rettung. Wo der genaue Ort dieses Verstecks sein soll, erwähnt der Totengeist des Hector aber nicht. Das Ziel und das Motiv sind offensichtlich – er will seine Gattin warnen.³³¹ Die Dringlichkeit seiner Warnung wird durch den Imperativ „*festina*“ (455) unterstrichen.

2.3.6 Reaktion bzw. Interaktion auf Figurenebene

Andromache ist die einzige Adressatin der Totengeistrede. Andromache berichtet zu Beginn des dritten Akts dem Chor der trojanischen Frauen (*Phrygiae turba*: 409) und einem *senex*, dass ihr Sohn Astyanax ihr einziger Lebenswille ist (*Iam erepta Danais coniugem sequer meum, / nisi hic teneret*: 418f.), nachdem ihr geliebter Gatte Hector im Kampf um Troja gefallen war. Wie schon erwähnt, weiß aus ungeklärten Gründen Andromache von der Totenerscheinung Achills Bescheid (430-436). Dies schürt eine gewisse Sehnsucht und Hoffnung auf Hectors Rückkehr und spiegelt sich in der Frage, ob die Rückkehr nur den Feinden vorbehalten ist (*solisne retro peruium est Danais iter?*: 433) ?

Der *senex* übernimmt die Rolle des Dialogpartners und ermutigt sie von ihrem Traum zu erzählen (*Quae uisa portas?*: 437). Als Andromache von ihrem Traum erzählt, erwähnt sie ihre elende Gemütsverfassung beim Erwachen (*misera*: 459). Auf die Traumerscheinung Hectors reagiert sie nach dem Erwachen angsterfüllend und hält nach ihrem Gatten Ausschau (457-459):

mihi gelidus horror ac tremor somnum excutit,
oculosque nunc huc pauida, nunc illuc ferens
oblita nati misera quaesiui Hectorem:

Die Worte „*utinam iaceret tota*“ (455) aus Hectors Rede klingen nach Resignation, als habe Hector mit seinem Schicksal und dem von Troja abgeschlossen und steht im Gegensatz zu Andromaches Reaktion.³³² Andromache versucht das Traumbild von Hector mit ihren Armen festzuhalten, doch der Totengeist verschwindet sogleich (*fallax per ipsos umbra complexus*

³³¹ RODRÍGUEZ-PANTOJA (s. Anm. 32), 118.

³³² KEULEN (s. Anm. 14), 312 zu 455.

abit: 460). Von der Hoffnung auf Hilfe und Schutz und dem Glauben an die Totengeisterscheinung Hectors angetrieben, macht sich Andromache auf die Suche nach einem geeigneten Versteck für ihren Sohn, den sie als künftigen Rächer seines Vaters und von ganz Trojas betrachtet (461-474). Der Aufforderung des toten Hector geht sie unverzüglich nach. Da der Totengeist des Hector weder einen Hinweis oder eine Andeutung gemacht hat, wo Andromache ihren gemeinsamen Sohn verstecken soll und ganz Troja ohnehin in Schutt und Asche liegt, entscheidet sie sich schließlich für das Grab Hectors (*optume credam patri*: 486), welches von den Griechen bisher unangetastet blieb.³³³ Das Wort „*patri*“ (486) anstatt das zu erwartende „*tumulo*“ ist hier für Keulen ganz bewusst von Andromache gewählt, weil sie sich eine Aktion von Hector erwartet.³³⁴

Unmittelbar darauf überkommt sie ein Schauer, denn sie erkennt das Vorzeichen, indem sie Astyanax an einem todgeweihten Ort (*feralis loci*: 488) versteckt.³³⁵ Omen sind in den Tragödien Senecas meistens negativ und verkünden Tod oder Unheil.³³⁶

Der *senex* reagiert auf Andromaches Schilderung der Traumerscheinung Hectors ohne Skepsis und steht ihr nicht mehr nur als Fragender zur Seite, sondern vor allem als Berater und Unterstützer hinsichtlich des Plans, Astyanax zu verstecken (489-497). Nicht nur Andromache schenkt den Worten des toten Hectors Glauben, auch macht der *senex* den Anschein dazu bzw. steht er zumindest auf Andromaches Seite, welches sich durch seine Hilfsbereitschaft zeigt. Es folgt eine intensive Interaktion zwischen dem *senex* und Andromache. Der *senex* versucht Andromaches Bedenken aus dem Weg zu räumen und rät ihr sogar den Griechen vorzutäuschen, dass Astyanax bei der Zerstörung Trojas sein Leben verloren hat (493). Der *senex* versichert ihr, dass dieses Versteck die beste Lösung sei, dennoch ist Andromache nicht Wohl bei der Auswahl des Verstecks (489-523).³³⁷ Andromache wird in ihrem Handeln zum einen stark durch ihr „affektgelenktes Denken an die Hoffnung auf ein hilfreiches Eingreifen Hectors“ beeinflusst und zum anderen durch die Worte des *senex* gedrängt.³³⁸

Eine Reaktion Andromaches auf die Traumerscheinung und auf die Rede Hectors ergibt sich erneut, indem sie bittende Worte an Hector richtet, während sie ihren Sohn Astyanax in seinem Grab versteckt (500-502):

³³³ SCHETTER (s. Anm. 231), 247f.

³³⁴ KEULEN (s. Anm. 14), 323 zu 483.

³³⁵ Ebd., 323 zu 486.

³³⁶ BOYLE (s. Anm. 10), 183 zu 488.

³³⁷ KEULEN (s. Anm. 14), 324 zu 489-523.

³³⁸ SCHETTER (s. Anm. 231), 248f.

qui semper, etiamnunc tuos,
Hector, tuere: coniugis furtum piae
serua et fideli cinere uicturum excipe.

Andromache setzt ihre ganze Hoffnung auf Hector, dass dieser ihren gemeinsamen Sohn rettet. Die Formulierung Andromaches, dass Hector Astyanax bei seiner Asche aufnehmen soll, damit er lebt (502), ist widersprüchlich. Das Publikum, das vom Schicksalsspruch des Sehers Kalchas gehört hat, weiß natürlich schon, wie es um Astyanax steht, Andromache hingegen nicht.³³⁹

Astyanax, der seine Mutter die ganze Zeit stumm begleitet, interagiert bzw. reagiert auf den Plan seiner Mutter zwar ohne Worte, doch in Form von stummem Widerstand und Wiedersetzung, indem er sich ziert als Andromache ihren Sohn ins Versteck schickt (503f.):

nate— quid retro fugis?
turpesne latebras spernis?

Andromache formuliert erneut Worte an ihren toten Gatten, als sie Odysseus heranschreiten sieht, wo sie ihren Wunsch auf Rettung erfleht (519-521):

Dehisce tellus, tuque, coniunx, ultimo
specu reuulsam scinde tellurem et Stygis
sinu profundo conde depositum meum.

Andromaches Formulierungen bekommen für das Publikum eine gewisse Doppeldeutigkeit. Zum einen geht es ihr einzig um die Rettung des Lebens ihres Sohnes, zum anderen sind die Worte sehr Tod assoziiert.³⁴⁰ Das Wort „*Stygis*“ (520) steht hier sinngemäß für die Unterwelt.³⁴¹

Im Gespräch mit Odysseus erfährt Andromache, dass die Griechen ihren Sohn holen kommen, weil es die Schicksalsmächte so fordern (*hanc fata expetunt*: 528). Schetter sieht hinter der Tötung des Astyanax zusätzlich eine „politische Notwendigkeit“, weil die Griechen in Asytanax einen „*futurus Hector*“ (551) sehen und der Frieden dadurch in Gefahr bleiben würden.³⁴² Andromache hält an dem Ratschlag des *senex* fest und schwört sogar (611), dass Astyanax bei der Verwüstung Trojas gestorben sei (*Hectoris proles obit*: 597). Doch der schlaue

³³⁹ Ebd., 249f.

³⁴⁰ SCHETTER (s. Anm. 231), 249f.; Ebenso KEULEN (s. Anm. 14), 333 zu 519.

³⁴¹ KEULEN (s. Anm. 14), 333 zu 520.

³⁴² SCHETTER (s. Anm. 231), 250 mit Anm. 30.

Odysseus ist misstrauisch und versucht taktisch (*scrutare matrem*: 615), die Wahrheit ans Licht zu führen. Andromache hält an ihrer Geschichte fest, bis Odysseus verlautbart, dass die Griechen als Ausgleich für den Tod von Astyanax die Zerstörung von Hectors Grab verlangen und die Verstreuung seiner Asche (634-641).³⁴³ Andromache ist verzweifelt und ratlos und überlegt, wen von beiden sie vor den Griechen retten soll (661f.). Sie wirft sich aufopferungsvoll vergebens den Feinden entgegen. Am Höhepunkt ihrer aussichtslosen Situation, ruft sie verzweifelt ihren toten Gatten an (681-683):

rumpe fatorum moras,
molire terras, Hector: ut Vlixem domes,
uel umbra satis es —

Hectors Rede im Traum von Andromache stellt die einzige Kommunikation des Totengeistes dar, obwohl Andromache immer wieder Worte an ihn richtet, bleibt die nachfolgende Kommunikation einseitig. Nachdem Hector von sich aus in der Oberwelt erschienen ist, war Andromache immer in Hoffnung, dass weitere Hilfe erwartet werden könnte.³⁴⁴ Aus Andromaches festem Glaube auf dieses Wunder resultiert folgende Halluzination³⁴⁵ (683-685):

— arma concussit manu,
iaculatur ignes— cernitis, Danai, Hectorem?
an sola uideo?

Ein Bild eines triumphierenden und kämpferischen Hectors zu jener Zeit als er die griechische Flotte in Brand setze, bildete sie sich ein zu sehen.³⁴⁶ Dies kann auch Trabert bestätigen, der Halluzinationen überwiegend in Zusammenhang mit Affekten sieht.³⁴⁷ Beim Höhepunkt ihrer Verzweiflung „hört“ Andromache ihren Gatten kommen (*arma concussit manu*: 683) und anschließend „sieht“ sie ihn auch (*uideo*: 685). Dass Andromache akustische Geräusche von Waffen wahrnimmt, ist in Anbetracht der Situation, in der griechische Soldaten sich über das Grabmal Hectors hermachen, nachzuvollziehen. Heil merkt richtig an, dass Andromache die Geräusche jedoch falsch interpretiert und zuordnet.³⁴⁸ Auf die akustische Fehldeutung folgt die visuelle Halluzination. Selbstzweifel machen sich bei Andromache breit, dass ihre

³⁴³ Ebd., 252.

³⁴⁴ Ebd., 254.

³⁴⁵ Ebd., 254 mit Anm. 32. Vgl. K. TRABERT, *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien Senecas*, Diss. Erlangen 1953, 20 ff.

³⁴⁶ SCHETTER (s. Anm. 231), 254f.

³⁴⁷ TRABERT (s. Anm. 345), 28-30.

³⁴⁸ HEIL (s. Anm. 35), 100.

Wahrnehmung ihr einen Streich spielen könnte und fragt Odysseus und seine Begleiter, ob sie Hector denn auch erkennen (*cernitis, Danai, Hectorem?*: 684)? Würden sie Hector sehen, müsste Odysseus seine Drohung Hectors Grabmal zu verwüsten, nicht wiederholen (*Funditus cuncta eruam*: 685).³⁴⁹ Odysseus Reaktion und Worte zerstören Andromaches Hoffnungen und Illusionen endgültig. Sie sieht sich gezwungen, Astyanax aus dem Versteck zu holen, um Hectors Asche vor Schaden zu bewahren (705f.).

Bei der Verabschiedung ihres Sohnes Astyanax teilt Andromache ihm mit, dass er zu seinem Vater Hector eilen und ihm folgende Worte überbringen soll ³⁵⁰ (802-806):

'si manes habent
curas priores nec perit flammis amor,
seruire Graio pateris Andromachen uiro,
crudelis Hector? lentus et segnis iaces?
redit Achilles.'

Andromache reagiert auf Hectors Untätigkeit mit vorwurfsvollen und anklagenden Worten, weil er sie nicht vor den Griechen gerettet hat. Interessant ist der erotisch aufgeladene Unterton ihrer Worte, welche eine unbeschreibliche Liebe zu Hector offenkundig machen (*crudelis*: 805; *lentus*: 805) ³⁵¹ (808f.):

sume quae reddas tuo
oscula parenti.

Der Höhepunkt dieser körperlichen Sehnsucht (*oscula*: 809) ist erreicht, als Andromache von ihrem Sohn beim Abschied sein Gewand verlangt (809-812), denn die Asche eröffnet ihr ein besonderes Naheverhältnis zu ihrem Gatten (*scrutabor ore*: 812).³⁵² Andromaches Reaktionen und Interaktionen sind stark von der Beziehung und ihren Gefühlen zum Totengeist beeinflusst.

2.3.7 Funktion der Totengeistszene des Hector

Seneca fügt im dritten Akt eine weitere Totengeistszene ein, indem er Hector Andromache in ihrem Traum erscheinen lässt. Damit übernimmt Andromache die Funktion des Boten. Bei

³⁴⁹ Ebd., 100.

³⁵⁰ Vgl. KEULEN (s. Anm. 14), 412 zu 802.

³⁵¹ BOYLE (s. Anm. 10), 201 zu 805.

³⁵² Ebd., 201f. zu 812.

einem Traum handelt es sich um eine „psychische Aktivität während des Schlafes“.³⁵³ Ein Traum ist „mit dem Wacherleben vergleichbar“ und ein subjektives Phänomen.³⁵⁴ Hectors „Erscheinen“ bzw. „Wirken“ hat auf die Figur Andromache, seine Gattin, direkten und unmittelbaren Einfluss. Andromache erzählt von ihrem Traum nur einem gewissen *senex*, nachdem dieser sie dazu aufgefordert hat.

Die Totengeistszene hat grundsätzlich auch die Funktion, den Totengeist zu beschreiben und Gefühle auszulösen. Die Adressatin Andromache zeigt zunächst typische Gefühle, nämlich Angst und Unruhe (*hic proprie meum / exterret animum, noctis horrendae sopor*: 435f.; *mihi gelidus horror ac tremor somnum excutit*: 457). Die Funktion des Schreckens des Totengeistes spielt hier keine wesentliche Rolle, eher im Gegenteil könnte man aufgrund der Erscheinung Mitleid empfinden (444-450):

non qualis ultro bella in Argiuos ferens
Graias petebat facibus Idaeis rates,
nec caede multa qualis in Danaos furens
uera ex Achille spolia simulato tulit;
non ille uultus flammeum intendens iubar,
sed fessus ac deiectus et fletu grauis
similisque nostro, squalida obtectus coma.

Die einleitenden Worte „*non qualis*“ (444) zeigen den Totengeist des Hector alles andere als den früheren strahlenden Helden. Der tote Hector erscheint niedergeschlagen und müde (*fessus*: 449), demütig (*deiectus*: 449) und weinend (*fletu*: 449). Sein Aussehen stellt seinen Status als Besiegter und Verlierer auch im Tod dar.³⁵⁵ Das Publikum muss an dieser Stelle unvermeidlich an die gegensätzliche Beschreibung des Totengeistes des Achill denken (*qualis*: 182).

Schon durch die Verse 430-436 gibt Seneca die ersten Hinweise, dass die beiden Totengeisterscheinungen von Achill und Hector in Beziehung gesetzt werden sollen. Seneca scheint dieses gegensätzliche Bild der beiden Totengeister bewusst zu generieren. Hier entsteht ein Dualismus. Zum einen der mit Selbstbewusstsein auftretende Achill, der seine Forderungen durchsetzt, zum anderen der schwächelnde Hector, der scheitert. Beide Totengeistszenen fungieren als strukturierende Elemente, die die beiden Geschichten zu einer Gesamtheit verknüpfen sollen.³⁵⁶ Das Grabmal, als verbindendes Element zwischen den Totengeistern, hat

³⁵³ M. SCHREDL, *Traum*, Lexikon der Psychologie (2000),
<<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/traum/15724>> (16.01.2023).

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ SCHETTER (s. Anm. 231), 247.

³⁵⁶ Ebd., 172f.

die Funktion als Kontaktpunkt: Polyxena soll an Achills Grab geopfert werden und Astyanax wird im Grab des Hectors versteckt.

Der Totengeist des Hector hat unbestritten eine warnende Funktion. Andromache soll den gemeinsamen Sohn Astyanax vor den Griechen verstecken. Die Rede des Totengeistes, die von Andromache wörtlich wiedergegeben wird, erzeugt für das Publikum Spannung und Unmittelbarkeit.

In der Totengeistszene begegnen sich Gattin und Gatte. Dieses Naheverhältnis erklärt, warum der Totengeist die Funktion des Hoffnungsträgers für Andromache übernimmt. Dieser Hoffnungsschimmer war die Triebfeder für ihr Handeln. Die Aufforderung Hectors wurde von ihr erfüllt.³⁵⁷ Die Rede des Totengeistes des Hector veranlasst Andromache, ein Versteck für Astyanax zu suchen. Das Publikum, das gegenüber Andromache aus dem Seherspruch des Kalchas einen Wissensvorsprung hat, kann die Hinweise im dritten Akt klarer erkennen und weiß um das Schicksal von Astyanax Bescheid. Beim Zusammentreffen zwischen Andromache und Odysseus steigt die Spannung erneut und spätestens bei den Versen 680-684 erreicht die Totengeistszene des Hector ihren „dramatischen Höhepunkt“ und ihre „stärkste Wirkung“, weil Andromaches Hoffnung „auf ein rettendes Eingreifen ihres Gatten“ schließlich zerbricht (*quid agis?*: 686).³⁵⁸ Am Ende wird Andromache zur tragischen Figur, sie opfert aus Liebe ihren Sohn für einen Toten. Dass Totengeister in Traumerscheinungen einen Hauptcharakter warnen oder zu einer Handlung animieren ist ein sehr verbreitetes Mittel in der klassischen Literatur.³⁵⁹

Auffallend ist die Passivität des Totengeistes des Hector. Die Traumerscheinung und die Rede des Totengeistes des Hector bleiben die einzigen Zeichen, die er im Stück setzt. Der Totengeist des Hector macht weder Anstalten, auf die Anrufe seiner Gattin zu reagieren, noch sein eigenes Grabmonument vor der Zerstörung zu bewahren (634-704). Schetter formuliert das sehr drastisch, wenn er meint, der Totengeist des Hector ist in seiner Einflussnahme „in doppeltem Sinne tot“.³⁶⁰

In der Literatur wird der Wirkungs- und Machtbereich des Totengeistes richtigerweise als sehr eingeschränkt betrachtet. Die Substanzlosigkeit, die der Totengeist als Traumfigur einnimmt, nimmt für Boyle das Scheitern der Vision vorweg.³⁶¹ Für Schetter zeigt die Beschreibung Hectors (444-450) schon frühzeitig an, dass Hector das erwünschte Erwartungsbild von

³⁵⁷ Ebd., 247.

³⁵⁸ Ebd., 250.

³⁵⁹ KEULEN (s. Anm. 14), 304 zu 438-60.

³⁶⁰ SCHETTER (s. Anm. 231), 256.

³⁶¹ BOYLE (s. Anm. 10), 181 zu 460.

Andromache, nämlich Rettung und Schutz, nicht erfüllen kann und es sich bei dem Totengeist vielmehr um einen „illusorischen Charakter“ handelt.³⁶² Heil argumentiert, dass die Wirkung und die Macht des Totengeistes des Hector, wie auch schon beim Totengeist des Achill begrenzt sind. Der Totengeist des Hector kommt in entscheidenden Momenten Andromache und ihrem Sohn nicht zur Hilfe (681-685; 801-806).³⁶³

3 Zusammenfassung und Fazit

Die Untersuchungen zu den insgesamt vier Totengeistszenen in Senecas Tragödien „*Oedipus*“, „*Agamemnon*“ und „*Troas*“ haben sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede aufgezeigt. Bei allen vier Totengeistern handelt es sich um ehemalige angesehene und mächtige Männer. Laius und Thyestes waren Könige und Achill und Hector berühmte Kämpfer. In den bearbeiteten Tragödien ist aufgefallen, dass die Totengeistszenen an unterschiedlichen Stellen im Stück eingebaut sind. Die Totengeistszene des Laius befindet sich zentral im dritten Akt, die Szene des Totengeistes des Achill setzt im zweiten Akt ein und die des Hectors folgt anschließend im dritten Akt. Der Totengeist des Thyestes eröffnet sogar die Tragödie. Alle vier Totengeister haben einen einmaligen „Auftritt“ gemeinsam.

Während der Totengeist des Laius und des Thyestes beide unfreiwillig an die Oberwelt kommen, ist es bei den Totengeistern des Achill und des Hector ein freiwilliger Antrieb. Der Totengeist des Laius wird gezwungenermaßen und widerwillig an die Oberwelt heraufbeschworen und löst ein Naturspektakel, wie auch der Totengeist des Achill, durch sein Erscheinen aus. Der Totengeist des Thyestes ist der einzige, der als eine Art „Bühnengeist“ tatsächlich vor dem Publikum erscheint, ohne derartiges Naturschauspiel. Er wurde vielmehr von der Unterwelt entsandt bzw. entlassen. Der Totengeister des Laius und des Achill erscheinen beide in Form eines Augenzeugenberichts. Der Totengeist des Hector erscheint als Traumbild seiner Frau. Bis auf die Rede des Totengeistes des Thyestes, die von diesem selbstständig vorgetragen wird, werden die drei übrigen Reden der Totengeister von Figuren im Stück übermittelt. Die Reden der Totengeister des Achill und des Hector sind im Vergleich zu den anderen beiden kurz, doch bringen sie darin ihre Motive des Erscheinens auf den Punkt, während sich die Motive bei den anderen beiden Totengeister erst schrittweise aus der Rede

³⁶² SCHETTER (s. Anm. 231), 249.

³⁶³ HEIL (s. Anm. 35), 158 mit Anm. 105.

ergeben. Von einer anfänglichen Scheu und Zurückhaltung sind die Totengeister des Laius und des Thyestes gekennzeichnet, die erst im weiteren Verlauf ihrer Szene ihre Rachegeanken und Rachepläne preisgeben. Der Totengeist des Achill erscheint von Anfang an zornig, verärgert, einfordernd und drohend. Während bei drei Totengeistern Rachemotive festzustellen sind, findet sich einzig beim Totengeist des Hector das Motiv der Warnung. Dieser ist es auch, der aus diesem Grund einzig als „freundlicher“ Totengeist betrachtet werden kann. Alle vier Totengeister haben letztlich ein persönliches Interesse zu Erscheinen, weil sie in persönlicher Verbindung zur Geschichte des jeweiligen Stückes stehen.

Im Hinblick auf die Reaktionen bzw. Interaktionen auf Figurenebene, stelle ich fest, dass die Reden des Totengeistes des Laius und des Hectors die deutlichsten Einflüsse auf den weiteren Handlungsverlauf geliefert haben.

Ödipus, als einer der Adressaten der Laiusrede, reagiert schockiert und unmittelbar auf den Vorwurf des Vtermordes und des Mutterinzestes. Ödipus kann den „angeblichen“ Worten des Totengeistes keinen Glauben schenken. Die Bürger Thebens, repräsentiert durch den Chor, sind ein weiterer Adressat des Totengeistes des Laius. Sie stellen sich auf die Seite von Ödipus und leugnen die Anschuldigungen des Totengeistes. Kreon, Teilnehmer der Totenbeschwörung und Übermittler der Rede, scheint keine Zweifel an der Richtigkeit der Worte des Totengeistes zu haben. Die Folge der Rede des Totengeistes auf Figurenebene sind Konflikte, Misstrauen, gegenseitige Anschuldigungen und schließlich die Inhaftierung Kreons.

Andromache, einzige Adressatin der Rede des Totengeistes des Hector, reagiert auf die Traumerscheinung ihres toten Gatten und seine Rede ebenfalls unmittelbar. Sie ist völlig überwältigt und von der Hoffnung auf Hilfe und Schutz und dem Glauben an die Totenerscheinung angetrieben. Damit fällt es Andromache leicht, den auffordernden und warnenden Worten ihres Gatten zu folgen. Andromaches Wunsch aber, dass Hector ihr nochmals erscheint, bleibt trotz bittender und flehender Worte an ihren toten Gatten unerfüllt, obwohl ihre Halluzination anderes vermuten lassen würde. Der *senex*, Begleiter und Zuhörer Andromaches, verhält sich ohne Skepsis gegenüber der Schilderung der Traumerscheinung des Hector und steht ihr beratend zur Seite. Odysseus drohende und wiederholende Worte machen Andromaches Hoffnungen auf Hectors rettende Rückkehr zunichte. Andromaches Reaktionen und Interaktionen stehen in engem Zusammenhang zu ihrer Beziehung und zu ihren Gefühlen zum Totengeist des Hector.

Schwierig war die Beurteilung der Reaktionen bzw. Interaktionen auf die Figuren und das Handlungsgeschehen bezüglich der Totengeistszene des Achill. Die Forschungsliteratur liefert

keine eindeutige Antwort und ist dahingehend gespalten. Die vieldiskutierte Zusammengehörigkeit und das Zeitverhältnis der einzelnen Szenen lassen viel Interpretationsspielraum. Der Chor, der die Worte des Totengeistes referiert bekommt, zeigt keine Reaktion auf dessen Forderung, stattdessen folgt ein rasanter Übergang in die nächste Szene, bei der es thematisch um denselben Anlass wie für die Erscheinung des Totengeistes geht. Trotz der inhaltlichen Übereinstimmung zwischen dem Anspruch des Totengeistes des Achill und Pyrrhus, wird die Totengeisterscheinung des Achill mit keinem Wort erwähnt. Ich stimme daher mit der Forschungsposition überein, dass die Szene zwischen Agamemnon und Pyrrhus keine Reaktion bzw. Interaktion ausgehend von der Totengeisterscheinung des Achill darstellt. Meines Erachtens verfolgt Pyrrhus eigene persönliche Interessen, die sich mit der Forderung seines toten Vaters decken. Grund dafür könnte eine gemeinsame Vereinbarung zur Ehrung Achills sein, die zu Lebzeiten getroffen wurde. Ich schließe daher aus, dass die Interessen des Pyrrhus aufgrund der Totengeisterscheinung seines Vaters hervortreten.

Der Seher Kalchas formuliert die gleiche Forderung wie der Totengeist des Achill, beruft sich aber auf den Willen der *fata* und nicht auf den Totengeist. Es bleibt ungewiss, ob Kalchas möglicherweise die wiedergegebenen Worte des Totengeistes gehört hat und absichtlich den Bezug zum Totengeist weglässt oder ob es sich um eine zufällige inhaltliche Überschneidung handelt.

Auch das zweite Chorlied kann eine mittelbare Reaktion auf die Totengeistszene des Achills darstellen. Es wird ein Weiterleben nach dem Tod geleugnet und damit ein möglicher Bezug zur Totengeisterscheinung des Achill hergestellt.

Im dritten Akt vermittelt Andromache den Eindruck, dass sie die Totengeisterscheinung des Achill für wahrhält und diese die Hoffnung nährt, dass auch die Traumerscheinung Hectors etwas Reales ist.

Helena führt im vierten Akt Kalchas und Achills Forderung nebeneinander an, doch ohne weitere Verbindung zu seiner Erscheinung. Für beide, Andromache und Helena, gilt, dass es unklar bleibt, woher sie ihre Informationen zur Totengeisterscheinung Achills haben. Hekuba reagiert auf die scheinbare Totengeisterscheinung des Achill mit Entsetzen. Die Opferung Polyxenas durch Pyrrhus, die der Totengeist des Achill bei seiner Erscheinung forderte, wird erfüllt. Aus meiner Sicht können seine Erscheinung und Rede nicht als Auslöser der Polyxena-Handlung betrachtet werden.

Der Totengeist des Thyestes ist als Prologgeist von den übrigen Figuren getrennt bzw. steht diesen nie gegenüber, dasselbe gilt für seine Rede, in der er seinen Sohn Aegisthus adressiert und die Ermordung Agamemnons fordert. Bei der Untersuchung der Reaktionen bzw.

Interaktionen der Figuren Klytämnestra, Aegisthus und Cassandra ist festzustellen, dass die Ermordung Agamemnons aus unterschiedlichen Motiven gewünscht, geplant und durchgeführt wurde und aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen wird. Der Totengeist des Thyestes fordert den Tod Agamemnons als Familienrache. Für Klytämnestra spielen persönliche und eheliche Rachemotive eine Rolle. Für Cassandra bedeutet der Tod Agamemnons Rache für die Zerstörung Trojas. Aegisthus' Äußerungen sind nicht eindeutig und lassen Interpretationen zu. Aegisthus sollte als Rächer seines Vaters handeln, aber es präsentieren sich auch persönliche Motive. Man gewinnt den Eindruck, dass die Handlungen, getrieben durch die unterschiedlichen Motive der Figuren, eine gewisse Eigendynamik bekommen. Die Handlung bleibt thematisch, sprachlich, bildhaft, inhaltlich weitgehend mit dem Prolog abgestimmt und aufgebaut. Auffallend ist, dass sich für Klytämnestra gar kein Konnex zum Racheplan des Totengeistes herstellen lässt, sie aber zur zentralen Figur im Stück wird. Aegisthus scheitert zwar als Rächer meiner Ansicht nach, der Racheplan des Totengeistes wird jedoch erfüllt. Betrachtet man die Tragödie auf Metaebene, zeigt sich eine Mischung aus schicksalsbestimmter und subjektiv persönlicher Reaktion und Interaktion.

Alle vier Totengeister und ihre jeweiligen Szenen erfüllen aus meiner Sicht eine Vielzahl an Funktionen. Die Totengeister des Laius, des Achill und des Thyestes haben die informative Funktion gemeinsam. Der Totengeist des Laius soll Information aus der Vergangenheit liefern und macht zusätzlich unaufgefordert eine Zukunftsvorhersage. Der Totengeist des Achill macht in seiner Rede Anspielungen zur Vergangenheit und liefert Informationen zur Gegenwart und Zukunft sowohl zur Orientierung des Publikums als auch für die Figuren. Auch der Totengeist des Thyestes informiert das Publikum über vergangene, gegenwärtige und zukünftige Ereignisse. Der Totengeist des Hector hingegen übt die warnende Funktion aus.

Eine schauerhafte und fürchterliche Atmosphäre zu erschaffen haben alle vier Totengeistszenen zum Ziel. Dabei stehen bei den Totengeistern des Laius, des Hector und des Achill für das Publikum und für die Figuren die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes und das Auftreten im Fokus, während beim Totengeist des Thyestes eine solche Atmosphäre durch seine subjektiven Stimmungen und Empfindungen nur für das Publikum generiert wird. Das Erscheinungsbild des Totengeistes des Laius und des Hector wird in beiden Fällen bedauernswert und elend beschrieben, nur das Aussehen des Totengeistes des Achill ist strahlend und gleicht dem, welches er zu Lebzeiten hatte.

Drei von vier Reden der Totengeister werden den Figuren im Stück in übermittelter Form dargeboten, einzig die Rede des Totengeistes des Thyestes bekommt nur das Publikum zu hören. Die Reden sind der dramatischen Wirkung zweckdienlich. Jeder Totengeist formuliert

seine Rede an mindestens einen Adressaten, zu dem er eine verwandtschaftliche oder sehr enge Beziehung hat. Die Funktion der Vater-Sohn Beziehung ist beim Totengeist des Achill und des Laius relevant, weil meines Erachtens den Worten mehr Gewicht gegeben werden soll. Obwohl es vom Totengeist des Thyestes eine Adressierung an den Sohn gibt, verlieren seine Worte für mich ihre Wirkung, als wenn die Totengeistszene in das Handlungsgeschehen des Stückes eingebaut wäre. Alle vier Totengeistszenen haben aus meiner Sicht die Funktion Spannung aufzubauen.

Die Totengeistszene des Laius in der Tragödie „*Oedipus*“ ist meines Erachtens eine unverzichtbare dramatische Komponente, ein Herzstück der Tragödie. Ein Weglassen der Totengeistszene würde den dramatischen Höhepunkt nicht erreichen. Die Totengeistszene des Laius trägt, wenn auch nicht unmittelbar zur Erkenntnis bei Ödipus bei, dennoch sehe ich die Szene als Voraussetzung für die spätere Anagnorisis. Die Totengeistszene nimmt maßgeblich Einfluss auf den Handlungsverlauf und auf die Hauptfigur. Darin scheint meines Erachtens auch die Begründung zu liegen, weshalb Seneca der Totengeistszene einen so großen und zentralen Raum im Stück einräumt.

Für die Polyxena-Handlung muss eingestanden werden, dass sie auch ohne Totengeistszene des Achill in der Tragödie „*Troas*“ gleichermaßen stattgefunden hätte. Der Totengeist des Achill regt nach meinen Untersuchungen nicht zwangsläufig die Polyxena-Handlung an. Seine anfängliche Macht als Toter wird durch den Spruch von Kalchas verdrängt, wodurch der Totengeist für den restlichen Verlauf der Handlung keine entscheidende Funktion übernimmt. Die Totengeistszene des Achill dient vor allem für die dramatische Atmosphäre und Stimmung und als Gegenpol zur Totenerscheinung des Hector. Mein Eindruck ist, dass die Totengeistszene des Achill für die nachfolgende Totengeisterscheinung des Hector hinsichtlich der Glaubwürdigkeit und Authentizität von großer Bedeutung ist.

Die von Andromache erwartete hilfebringende und rettende Funktion des Totengeistes des Hector als Hoffnungsträger bleibt aus. Die Totengeistszene des Hector hat vielmehr eine verzögernde Funktion, das Schicksal für Astyanax ist ohnehin unvermeidbar. Meines Erachtens ist die Totengeistszene des Hector jedoch für die Erfüllung der dramatischen Zwecke innerhalb der Tragödie unverzichtbar, weil seine Einflussnahme auf Andromache und auf das Handlungsgeschehen nicht zu schmälern ist.

Dadurch, dass die Totengeistszene des Thyestes die Prologszene übernimmt, kommt der Totengeist und seine Rede mit den Figuren in keinen direkten Kontakt. Das beschränkt seine Wirkung enorm und stellt seine Berechtigung und seinen Anspruch auf Anwesenheit in Frage.

Bei der Totengeistszene des Thyestes bin ich eher der Meinung, dass sie für das Verständnis des Gesamtstückes aus dem Blickwinkel des Publikums von Bedeutung ist und weniger für die handelnden Figuren. Der Totengeist des Thyestes setzt zwar die Handlung in Bewegung und seine Forderung nach Agamemnons Ermordung erfüllt sich, jedoch aufgrund von individuellen Beweggründen der Figuren.

Mir persönlich sagt die Einbeziehung der Totengeistszene innerhalb des Stückes mehr zu, weil sie dann in den meisten Fällen einen direkten Effekt auf die Handlung und die Figuren haben kann und dadurch die Dramatik für meinen Geschmack verstärkt.

4 Literaturverzeichnis

Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare

A. J. BOYLE, *Agamemnon, Seneca, edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2019.

A. J. BOYLE, *Oedipus, Seneca, edited with Introduction, Translation and Commentary*, New York 2011.

A. J. BOYLE, *Seneca's Troades: introduction, text, translation and commentary*, Liverpool 1994.

E. FANTHAM, *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, Princeton 1982.

K. HELDMANN, *Seneca, Oedipus*, lateinisch/deutsch (Reclams universal-Bibliothek Nr. 9717), Stuttgart 1974.

A. J. KEULEN, *L. Annaeus Seneca Troades: introduction, text and commentary*, Leiden 2001.

R. J. TARRANT, *Seneca, Agamemnon, edited with a commentary*, Cambridge 1976.

T. THOMANN, *Seneca, Sämtliche Tragödien: latein-deutsch 1, Hercules furens*, Zürich 1961.

K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca: Oedipus, Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg 1994.

O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae: Tragoediae, incertorum auctorum Hercules Octavia*, Oxford 1986.

Sekundärliteratur

F. AMOROSO, *Seneca uomo di teatro? Le Troiane e lo spettacolo*, Palermo 1984.

K. ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Bern 1960.

A.M. BAERTSCHI, *Nekyiai. Totenbeschwörung und Unterweltsbegegnung im neronischflavischen Epos*, Diss. Berlin 2013.

M. V. BRAGINTON, *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Diss. Menasha 1933.

S. BRAUND, Einführung Agamemnon, in: S. Bartsch (Hgg.), *Seneca: Die kompletten Tragödien*, Bd. 2, Chicago 2017, 231-242.

S. BRAUND, *Seneca: Oedipus* (Companions to Greek and Roman Tragedy), London 2016.

M. COLAKIS, Life After Death in Seneca's Troades, *The Classical World* 78/3 (1985), 149–155.

G. DAHINTEN, *Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethismus*, Göttingen 1958.

J. DINGEL, Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte, in: H. Temporini et al. (Hgg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 32/2 (1985) - W. Haase (Hgg.), Teilband: Sprache und Literatur: 1052-1099.

F. FRENZEL, *Die Prologe der Tragödien Senecas*, Diss. Leipzig 1914.

W. H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna-Leipzig 1933.

T. GÄRTNER, „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören“ – Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie, *Studia Humaniora Tartuensia* 4 A 4 (2003), 1-53.

A. HEIL, *Die dramatische Zeit in Senecas Tragödien*, Leiden/Boston 2013.

A. HEIL, „Lieber mit Homer irren“? *Scheinbar unmögliche Autopsien in den Totenbegegnungen frühkaiserzeitlicher Epik*, Leiden 2022.

K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974.

B. HELLER, Beziehungen zwischen Diesseits und Jenseits – Vom Sozialcharakter des Todes in religiös-kulturellen Traditionen und der Moderne, *sozialpolitik* ch 1 (2017), 1-21.

D. HENRY, B. WALKER, Seneca und der „Agamemnon“: Einige Gedanken zum tragischen Untergang, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 74-91.

D. E. HILL, Seneca's Choruses, *Mnemosyne* 53 (2000), 561–587.

C. KUGELMEIER, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München 2007.

C. KUGELMEIER, Zweierlei Tod. Philosophische Konzepte und ihr Verhältnis zur Handlung in Senecas Troades, *Prometheus* 27 (2001), 25–48.

E. LEFÈVRE, Die Funktion der Götter in Senecas Troades, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Studien zur Originalität der römischen Tragödie, kleine Schriften*, Berlin/Boston 2015 (Beiträge zur Altertumskunde 324), 393-400.

E. LEFÈVRE, Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 457-476.

E. LEFÈVRE, Seneca als moderner Dichter, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 1-12.

E. LEFÈVRE, *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges. Wege der Forschung 310).

C. LINDSKOG, *Studien zum antiken Drama: I, II. Mit zwei Miscellen*, Lund 1897.

W. MARX, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, (Diss. Heidelberg 1928), Köln 1932.

G. MÜLLER, Senecas Oedipus als Drama, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 376-401.

I. OPELT, Senecas Konzeption des Tragischen, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 92-128.

W. H. OWEN, Time and Event in Seneca's Troades, *Wiener Studien* 83 (Neue Folge 4) (1970), 118-137.

O. REGENBOGEN, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt 1963.

M. RODRÍGUEZ-PANTOJA, The role of the ghosts in Seneca's tragedies, in: D. Romero-González — I. Muñoz-Gallarte — G. Laguna-Mariscal (Hgg.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019, 105-121.

D. ROMERO-GONZÁLEZ ET AL., *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019.

C. RUIZ MONTERO, Ghosts stories in the Greek novel: a typology attempt, in: D. Romero-González — I. Muñoz-Gallarte — G. Laguna-Mariscal (Hgg.), *Visitors from beyond the Grave: Ghosts in World Literature*, Coimbra 2019, 19-32.

W. SCHETTER, Senecas Oedipus-Tragödie, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges., Wege der Forschung 310), 402-449.

W. SCHETTER, Zum Aufbau von Senecas Troerinnen, in: E. Lefèvre (Hgg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 (Wiss. Buchges. Wege der Forschung 310), 230-271.

E. SCHLATTER, *Der Tod auf der Bühne, Jenseitsmächte in der antiken Tragödie*, Berlin/Boston 2018.

E. A. SCHMIDT, Vorzeichen zur Physiognomie des tragischen Œuvres Senecas, in: A. Bierl et al. (Hgg.), *Antike Literatur in neuer Deutung* (Festschrift für Latacz), Berlin/Boston 2004, 325-349.

M. SCHREDL, Traum, *Lexikon der Psychologie* (2000), <<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/traum/15724>> (16.01.2023).

B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969.

W. STROH, Troas, in: G. Damschen – A. Heil (Hgg.), *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist*, Leiden/ Boston 2013, 435-447.

W. STROH, B. BREITENBERGER, Die Aufführung der Troas als philologisches Experiment, in: A. Bierl – P. Möllendorff (Hgg.), *Orchestra: Drama–Mythos– Bühne*. (Festschrift für Flashar), Stuttgart [u.a.] 1994, 248–263.

K. TRABERT, *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien Senecas*, Diss. Erlangen 1953.

C. TRINACTY, Senecan Tragedy, in: S. Bartsch – A. Schiesaro (Hgg.), *The Cambridge companion to Seneca*, Cambridge 2015, 29-40.

M. WILSON, The Tragic Mode of Seneca's Troades, *Ramus* 12 (1983), 27-60.

O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas: mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan 1966.

5 Anhang

Abstract (Deutsch)

Totengeistszenen haben in der Literatur eine lange Tradition. Die Totengeister in Senecas Tragödien „*Oedipus*“, „*Agamemnon*“ und „*Troas*“ erscheinen entweder in Form eines übermittelten Augenzeugenberichts, eines Traumbildes oder als Figur auf der Bühne vor Publikum. In der vorliegenden Arbeit wurden die Reden der Totengeister für die Handlungsdynamik untersucht. Dabei wurde besonderes Augenmerk auf die jeweiligen Motive des Erscheinens, die Reaktionen bzw. Interaktionen auf Figurenebene und die Funktion der Totengeistszenen ausgehend vom lateinischen Text und dem Miteinbeziehen von Forschungsliteratur gelegt. Die Ergebnisse zeigten überwiegend Rachemotive und persönliche Beweggründe für das Erscheinen. Eindeutige Reaktionen bzw. Interaktionen auf die Figuren bewirkten die Reden der Totengeister des Laius und des Hector. Bei den Totengeistszenen konnte eine Vielzahl an Funktionen wie die Informationsübermittlung oder Zukunftsvorhersagen festgestellt werden. Es konnte auch aufgezeigt werden, dass der Totengeist durch sein Erscheinen eine emotionale Wirksamkeit hat, weil eine schauderhafte und fürchterliche Atmosphäre geschaffen wird. Durch das Wissen über vergangene aber auch über zukünftige Ereignisse werden Raum und Zeit innerhalb der Tragödie durch den Totengeist vergrößert. Außerdem gewährt der Totengeist dem Publikum eine größere Betrachtungsweise auf das Stück.

Abstract (English)

Ghost scenes have a long tradition in literature. Ghosts in Seneca's tragedies „*Oedipus*“, „*Agamemnon*“ and „*Troas*“ appear either in the form of a transmitted eyewitness account, a dream image, or as a figure on stage in front of audience. In the present work, the speeches of the ghosts were examined for plot dynamics. The respective motives of the appearance, the reactions or interactions on the character level and the function of the ghost scenes based on the Latin text and the inclusion of research literature were of special interest. The results showed predominantly revenge motives and personal motivations for the appearance. Clear reactions or interactions to the characters were caused by the speeches of the ghosts of Laius and Hector. A variety of functions, such as the transmission of information or predictions of the future, could be identified in the ghost scenes. It could also be shown that the ghost has an emotional effectiveness through its appearance, because a shuddering and fearful atmosphere is created. Through the knowledge of past but also future events, space and time within the tragedy are magnified by the ghost. In addition, the ghost grants the audience a greater way of looking at the play.