

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master 's Thesis

„Die Macht der Prodigien, (Fehl-)Deutung und Wirkung
prophetischer Träume am Beispiel von Pseudo-Senecas
„Octavia“

verfasst von / submitted by
Cosima Isabelle Handl, BEd

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

Wien, 2023

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

UA 199 517 519 02

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

MA Lehramt UF Italienisch, UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	1
Danksagung und Formalia	1
1. Abstracts	2
1.1. Deutsch	2
1.2. Englisch	3
1.3. Italienisch.....	4
2. Einleitung	5
2.1. Aufbau der Arbeit – Methodischer Zugang und Forschungsfragen	5
2.2. <i>Fabula praetexta</i> – etymologische Begriffserklärung und Forschungsstand.....	8
2.3. „Octavia“ – eine <i>praetexta</i> ?	11
2.3.1. Autorenschaft und Datierung der <i>fabula praetexta</i> „Octavia“	14
3. Historischer Kontext – das Leben am Hof Neros	16
3.1. Agrippina, Octavia, Poppaea – einflussreiche Frauen	20
4. „Octavia“ – eine eigentümliche <i>fabula praetexta</i>	25
4.1. Unterteilung der <i>praetexta</i>	25
4.2. Dramaturgie und theatrale Inszenierung der „Octavia“	26
4.2.1. Semantisierung des Raums.....	29
4.3. Darstellung historischer Persönlichkeiten in der <i>praetexta</i>	32
4.4. Träume – Diskurse, Arten und Deutungsansätze	34
4.5. Wirkung und (Fehl-)Deutung prophetischer Träume.....	42
4.5.1. Der Traum des Tarquinius Superbus.....	43
4.5.2. Der Traum der Atossa	45
4.6. Einsatz des prophetischen Traumes in der <i>praetexta</i> „Octavia“	48
4.6.1. „Octavia“ VV. 593-645 – Agrippinas Totengeist.....	48
4.6.2. „Octavia“ VV. 690 -761 – der prophetische Traum der Poppaea	56
5. Vom „Zwang“, prophetische Träume zu deuten	72
6. Fazit	75
7. Literaturverzeichnis	86
7.1. Primärliteratur und kritische Apparate.....	86
7.2. Sekundärliteratur	86
7.3. Abbildungsverzeichnis	89

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, am 1.5. 2023, Cosima Isabelle Handl, BEd

Danksagung und Formalia

In erster Linie möchte ich mich bei Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil herzlichst für seine fachliche Expertise und sein Engagement in der Funktion des MA-Arbeit-Betreuers bedanken, ohne welche die Vollendung der vorliegenden Arbeit unmöglich gewesen wäre.

Des Weiteren bin ich meiner Kernfamilie, vor allem meiner Mutter Dr. med. Yvonne Handl, meiner Schwester Stella Sophie Handl und meinem Bruder Benedikt Bernd Handl zu Dank verpflichtet, da sie mich während meines Studiums stets tatkräftig unterstützten. Besonders hervorzuheben ist hierbei allerdings meine Mutter, die mir von kleinster Kindheit an die Liebe, die sie gegenüber der lateinischen Sprache hegt, vermittelte. Zuletzt möchte ich mich auch bei meinem Fachkollegen und guten Freund Dipl.-Ing. Markus Lagler, BSc BA für wertvolle Gespräche bzgl. meines Themas bedanken.

Was die Formalia betrifft, so möchte ich anmerken, dass ich, soweit es mir in Bezug auf die lateinische Sprache sinnvoll und möglich erscheint, gendergerecht formuliere. Hierbei bediene ich mich entweder genderneutraler Begriffe, wie z.B. Publikum, oder – wenn es die Umstände verlangen – dem Binnen-I. Wenn es sich allerdings um Sekundärliteratur handelt, so wird, um alle Geschlechter zu inkludieren, das „*“ verwendet.

1. Abstracts

1.1. Deutsch

Gegenstand dieser MA-Arbeit ist die *fabula praetexta*, ein Genre, das im antiken Rom eine besondere Rolle innehatte. Als Unterhaltungsmedium befasste sich dieses Genre mit politischen und gesellschaftlichen Themen, wobei oft rezente soziale Missstände der römischen Gesellschaft aufgegriffen und kritisch hinterfragt wurden. Auch wenn die *fabula praetexta* ein Spiegelbild der Gesellschaft darstellt, ist die Überlieferungssituation in Bezug auf dieses Genre heutzutage sehr problematisch, denn bis auf die „Octavia“ sind *fabulae praetextae* nur fragmentarisch erhalten. Unter dem Gesichtspunkt des Einflusses des Genres auf die römische Kultur und Geschichte wird der Fokus dieser MA-Arbeit auf die einzig vollständig erhaltene *fabula praetexta* „Octavia“, die in der rezenten Forschung Pseudo-Seneca zugeschrieben wird, gelegt werden. Eingebettet wird diese zunächst im historischen Kontext, wobei der Fokus auf einflussreichen Frauenfiguren an Neros Hof liegt. Um die Autorenschaft der *fabula praetexta* „Octavia“ zu reflektieren, soll schließlich in Bezug auf den Einsatz von Traumsequenzen ein direkter Vergleich mit Senecas Dramen hergestellt und reflektierend beleuchtet werden. Hierbei soll des Weiteren auch auf die theatrale Inszenierung und Dramaturgie der *fabula praetexta* „Octavia“ eingegangen werden, wobei sowohl auf die Semantisierung des Raumes, das Konzept von Zugänglichkeit des römischen Palastes, die Intention des Autors und die Wirkung auf das antike Publikum, das diese meisterhafte *fabula praetexta* erleben durfte, Bezug genommen wird.

Das Kernstück dieser Arbeit stellt die Auseinandersetzung mit dem prophetischen Traum der Poppaea, der zweiten Frau Neros (VV. 690-761) und die diesen Traum einleitende Erscheinung Agrippinas Totengeist (VV. 593-645) dar. Antike Traumdeutung und der Einsatz von Traumsequenzen in Tragödien soll ebenso beleuchtet werden wie Traumkategorien. Hierbei soll speziell auf prophetische Träume, ihre Wirkung auf die Träumenden und ihre (Fehl-)Deutung unter Berücksichtigung des prophetischen Traums der Poppaea und auf weitere analog aufgebauten Traumsequenzen eingegangen werden. Abschließend wird ein Fazit über die Gesamtarbeit gezogen werden, in welchem alle nennenswerten Erkenntnisse zusammengefasst dargestellt präsentiert werden.

1.2. Englisch

The subject of this master's thesis is the *fabula praetexta*, a genre that played a special role in ancient Rome. As a medium of entertainment, this genre dealt with political and social issues, often taking up recent social distortions of Roman society and critically questioning them. Even if the *fabula praetexta* represents a mirror image of society, the situation regarding the transmission of this genre is very problematic today, because, except for the "Octavia", *fabulae praetextae* have only been preserved in fragments. From the point of view of the influence of the genre on Roman culture and history, the focus of this master's thesis will be placed on the only completely preserved *fabula praetexta* "Octavia", which in recent research is attributed to Pseudo-Seneca. It will first be embedded in its historical context, focusing on influential female figures at Nero's court. Finally, to reflect on the authorship of the *fabula praetexta* "Octavia", a direct comparison with Seneca's dramas will be made and reflectively examined in relation to the use of dream sequences. Furthermore, the theatrical staging and dramaturgy of the *fabula praetexta* "Octavia" will be discussed, referring to the semantization of space, the concept of accessibility of the Roman palace, the author's intention, and the effect on the ancient audience that was allowed to experience this masterful *fabula praetexta*.

The core of this work is the examination of the prophetic dream of Poppaea, the second wife of Nero (VV. 690 -761) and the introductory apparition of Agrippina's spirit of death (VV. 593-645). Ancient dream interpretation and the use of dream sequences in tragedies will be examined as well as dream categories. Prophetic dreams, their effect on the dreamer and their (mis)interpretation will be discussed, considering the prophetic dream of Poppaea and other analogously constructed dream sequences. Finally, a conclusion will be drawn about the overall work, in which all noteworthy findings will be presented in a summarized form.

1.3. Italienisch

L'oggetto di questa tesi di laurea magistrale è la *fabula praetexta*, un genere che ha avuto un ruolo particolare nell'antica Roma. Come mezzo di intrattenimento, questo genere trattava argomenti politici e sociali, spesso riprendendo le recenti lamentele sociali della società romana e mettendole criticamente in discussione. Sebbene la *fabula praetexta* rappresenti un riflesso della società, la situazione della trasmissione di questo genere oggi è molto problematica, perché, ad eccezione dell'"Octavia", le *fabulae praetextae* si sono conservate solo in frammenti. Dal punto di vista dell'influenza del genere sulla cultura e sulla storia romana, l'attenzione di questa tesi di laurea magistrale si concentrerà sull'unica *fabula praetexta* "Octavia" completamente conservata, che recenti ricerche attribuiscono allo Pseudo-Seneca. La *fabula praetexta* sarà innanzitutto inserita nel suo contesto storico, con un focus sulle figure femminili influenti alla corte di Nerone. Infine, per riflettere sulla paternità della *fabula praetexta* "Octavia", verrà effettuato un confronto diretto con i drammi di Seneca in relazione all'uso delle sequenze oniriche ed esaminato in modo riflessivo. Inoltre, si discuterà la messa in scena teatrale e la drammaturgia della *fabula praetexta* "Octavia", con riferimento alla semantizzazione dello spazio, al concetto di accessibilità del palazzo romano, all'intenzione dell'autore e all'effetto sul pubblico antico che ha vissuto questa magistrale *fabula praetexta*.

Il fulcro di questo lavoro è l'esame del sogno profetico di Poppea, seconda moglie di Nerone (vv. 690-761), e l'apparizione dello spirito dei morti di Agrippina che lo introduce (vv. 593-645). L'interpretazione dei sogni antichi e l'uso di sequenze di sogni nelle tragedie saranno esaminati così come le categorie di sogni. In particolare, verranno discussi i sogni profetici, il loro effetto sul sognatore e la loro (errata) interpretazione, prendendo in considerazione il sogno profetico di Poppea e altre sequenze di sogni con una struttura analoga. Infine, si trarrà una conclusione sul lavoro complessivo, in cui verranno presentati in forma sintetica tutti i risultati degni di nota.

2. Einleitung

Fabula praetexta – ein Begriff, der bereits bei antiken Schriftstellern klassischer Zeit als selbstverständliche Gattungsbezeichnung verwendet wird, ist in den letzten Jahrhunderten immer mehr in Vergessenheit geraten. Gerade aufgrund der Überlieferungssituation und der Frage, ob man wegen der meist nur fragmentarisch erhaltenen *fabulae praetextae* der römischen Republik ausreichend Parameter setzen kann, um diese einer einzigen Gattung¹ zuzuordnen, bzw. ob es in Bezug auf diese Gattung markante Unterschiede zwischen *fabulae praetextae* republikanischer und imperialer Zeit gibt, wird in der rezenten Forschung jedoch hinterfragt.

Forschungsinteresse an dieser Gattung entdeckte ich vor allem in dem Seminar „Lateinisches Seminar: Ps-Seneca, Octavia“, das Univ.-Prof. Dr. Andreas Heil im Sommersemester 2022 an der Universität Wien leitete. Im Fokus ebendieses Seminars stand die einzig komplett erhaltene *fabula praetexta* „Octavia“, die Pseudo-Seneca zugeordnet wird. Die Frage nach der Autorenschaft und Datierung dieser *praetexta*, begeisterten mich ebenso wie der Inhalt der „Octavia“ selbst und veranlassten mich dazu, diese in den Fokus meiner MA-Arbeit zu stellen.

2.1. Aufbau der Arbeit – Methodischer Zugang und Forschungsfragen

Was den methodischen Zugang der vorliegenden MA-Arbeit betrifft, so habe ich mich hierbei auf makrostruktureller Ebene für deduktive Literaturarbeit entschieden, wobei ich mich auf textgrundlegende Werke in lateinischer und altgriechischer Sprache stützen und diese mithilfe von mehrsprachiger Sekundärliteratur analysieren bzw. kritisch hinterfragen werde. Was die Mikrostruktur der vorliegenden Arbeit betrifft, so werden je nach Themenblock unterschiedliche Methoden angewandt werden, zumal diverse Forschungsfragen definiert werden.

Hinsichtlich des mikrostrukturellen Aufbaus der MA-Arbeit ist anzumerken, dass diese in drei Teile unterteilt ist, wobei diesen eine allgemeine Einleitung vorangeht, in welcher unter anderem auf den Forschungsstand bezüglich der Gattung *fabula praetexta* eingegangen wird, woraus sich folgende erste Forschungsfragen ergeben:

Kann man in Bezug auf das Genus praetexta eine diachrone Kontinuität belegen?

¹ Der Begriff Gattung wird hierbei nicht als Bezeichnung für die drei Großgruppen Lyrik, Epos und Drama, sondern im Sinne von „Untergattung“ bzw. als „Genre im Einzelnen“ verwendet.

Handelt es sich bei der „Octavia“ um eine fabula praetexta?

Diese Frage soll methodisch durch eine Diskurs- bzw. Metaanalyse erarbeitet werden, wobei antike und rezente Forschungsansätze um die Parametersetzung, durch welche *fabulae praetextae* der römischen Republik und der imperialen Zeit als Gattung definiert werden, beleuchtet und durch Inbezugnahme von fachspezifischer Sekundärliteratur kritisch hinterfragt werden sollen. Des Weiteren soll der *State of Art* in Bezug auf die Autorenschaft und Datierung der *fabula praetexta* „Octavia“ im Sinne einer Diskursanalyse dargelegt werden.

Anschließend soll als Auftakt zum Hauptteil dieser MA-Arbeit ein historischer Kontext in Bezug auf das Leben an Neros Hof präsentiert werden, nicht zuletzt, um die „Octavia“ historisch einzubetten. Hierbei soll besonders auf die historische Darstellung einflussreicher Frauen – Agrippina, Octavia, Poppaea – am kaiserlichen Hof eingegangen werden. Primärquellen diesbezüglich stellen vor allem die Werke der Historiker Tacitus – *annales*, liber 13-16 – und Sueton – *de vita Caesarum*, Nero – dar. Bevor analysiert wird, inwiefern historische Persönlichkeiten in der praetexta dargestellt werden, soll mit Inbezugnahme fachspezifischer Sekundärliteratur die Frage nach der Inszenierung des Dramas und der Wirkung auf das antike Publikum genauso wie die Semantisierung des dramatischen Raumes mittels Literaturarbeit und ggf. Metaanalyse kritisch hinterfragt und analysiert werden, woraus sich folgende Forschungsfragen ergeben:

Wie steht es um die theatrale Inszenierung der „Octavia“?

Welche Rolle spielt die Semantisierung des Raumes in Bezug auf den thalamus als schicksalhaften Angelpunkt?

Da das zentrale Thema der MA-Arbeit auf die Figur der Poppaea und ihren prophetischen Traum (VV.690-761) bzw. die vorhergehende Erscheinung des Totengeistes der Agrippina (VV.593-645) gelenkt werden soll, werden diese Szenen zunächst durch eine Diskursanalyse zum Thema Traumdeutung in der Antike eingeleitet, woraus sich folgende Forschungsfragen ergeben:

Welche Charakteristika weist die antike Traumdeutung auf?

Welche Traumarten werden in der Antike unterschieden und welche Stellung hat der prophetische Traum inne?

In welcher Art und Weise geschahen in der Antike (Fehl-)Deutungen von Träumen und welche Wirkung hatten diese auf die Träumenden?

Herrschte ein „Zwang“, prophetische Träume zu deuten?

Um diese Forschungsfragen zu bearbeiten, soll hierbei unter anderem neben dem prophetischen Traum der Poppaea der „Octavia“ auf den Traum des Tarquinius Superbus und den Traum der Atossa eingegangen werden. In Bezug auf die konkrete Analyse der prophetischen Traumsequenzen griechisch-römischer Tragödien ergibt sich auch die Frage danach, welche Wirkung prophetische Träume im Zuge von Tragödien einerseits auf die träumende Instanz, andererseits auf das Publikum hatten. Das abschließende Fazit soll als Abrundung der MA-Arbeit gelten, in welchem die wichtigsten Erkenntnisse und die Forschungsfragen kurz zusammengefasst dargestellt werden sollen.

Abschließend ist festzuhalten, dass lateinische und altgriechische Primärliteratur aus folgenden textkritischen Ausgaben entnommen wird:

Aeschylus, & West, M. (1991). *Aeschyli Persae*. Stuttgart: Teubneri.

Boyle, A. (2009). *Octavia. Attributed to Seneca*. Oxford: Oxford University Press.

Cicero, & Schäublin, C. (2013). *Über die Wahrsagung. Latein-deutsch*. Berlin: Akademie-Verlag.

Ferri, R. (2003). *A play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fitch, J. (2004). *Annaea Tragica. Notes to the Text of Seneca's Tragedies*. Leiden: BRILL.

Heugner, H. (1983). *Cornelii Taciti libri qui supersunt. Tom I: Annales Ab excessu Divi Augusti*. Stuttgart: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

Sueton, & Martinet, H. (2011). *Die Kaiserviten. Berühmte Männer/ de vita caesarum. De viris illustribus. Latein- Deutsch*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Zwierlein, O. (2007). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford University Press.

Was die lateinischen Passagen betrifft, so wird aufgrund der Pluralität der Übersetzungsmöglichkeiten auf eine Generalübersetzung verzichtet.

In Bezug auf die altgriechischen Passagen wird die Übersetzung von Vaschide und Pièron (1901, 170-171, vgl.⁸⁹) zum reflektierten Verständnis herangezogen.

2.2. *Fabula praetexta* – etymologische Begriffserklärung und Forschungsstand

Der Ausdruck *fabula praetexta* wird in der Literatur allgemein als *terminus technicus* verwendet, wobei die verbreitetste Kurzbeschreibung dieses Genres heutzutage „Tragödie in römischem, purpurnem Gewand“ ist.² Was die Wortbedeutung von *praetexere* (zieren, vorne anweben) vorweg impliziert, bezeichnet das Partizip Perfekt Passiv ursprünglich keine Gattung, sondern gilt zunächst als Attribut zu *toga*, beschreibt demnach die mittels eines Purpurstreifens gesäumte *toga* römischer BürgerInnen. In der römischen Frühzeit könnte diese Art der *toga* womöglich noch ein Gewand für Frauen und Männer gewesen sein, entwickelte sich dann aber zunehmend zu rein männlicher Bekleidung. Demnach assoziiert man mit dem Begriff *toga praetexta* vor allem die Tracht römischer Magistrate der *res publica Romana* – vgl. Liv. 34,7,2: *praetextis purpura togis*. Im Gegensatz zu den Etruskern oder Griechen beispielsweise, wird Kleidung im römischen Verständnis auf symbolische Art und Weise eingesetzt, wobei man durch diese auf die soziale Stellung, Amtswürde oder das Alter des/der Träger*in schließen kann. Somit hatte auch die *toga praetexta* von Anbeginn symbolische Bedeutung als Amtstracht und behielt diese auch in Bezug auf römische Beamte in der republikanischen Zeit.³ Nach antiker Tradition hätten die Römer diese Art der *toga* von den Etruskern übernommen, wie beispielsweise Livius in seinem Werk *ab urbe condita* behauptet – vgl. Liv. 1, 8,3: *...ab Etruscis finitimis, unde sella curulis, unde toga praetexta sumpta est*. Die feminine Form *praetexta* erklärt sich auch daraus, dass das Partizip in der Bezeichnung einer dramatischen Gattung als zu dem Substantiv *fabula* zugehörig verstanden wird. Jedoch zeigt sich auch bei Autoren, wie beispielsweise Sueton (vgl. *Claud.* 17,3: *sed ceteri pedibus et in praetexta...*), dass der Fachbegriff *praetexta* auch absolut verwendet wurde.⁴

Der selbstverständliche Gebrauch dieses Begriffs – sei es in absoluter oder attributiver Form – macht jedoch deutlich, dass sich dieser bereits unter antiken Gelehrten zur Benennung eines bestimmten Dramatypus etabliert hatte und diese Funktion bis zur Spätantike innehatte, wobei er in Bezug auf ein Drama zuerst in einem an Cicero adressierten Brief von Asinius Pollio in Ciceros *Ad familiares* im absoluten Gebrauch

² Boyle, A. (2009). *Octavia. Attributed to Seneca*. Oxford: Oxford University Press, 2.

³ Manuwald, G. (2001). *Fabula praetexta. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*. München: C.H.Beck München, 14-29.

⁴ Manuwald (2001), 8-10.

belegt ist – vgl. *fam.* 10, 32: *illa vero iam ne Caearis quidem exemplo, quod ludis praetextam de suo itinere ad L. Lentulum pricens. Sollicitandum posuit.*⁵

Ebendiese Beamten waren unter anderem – vor allem in der späten Republik – Gegenstand dieses Genres, wobei insbesondere Kragelund anmerkt, dass es sicherlich auch Überschneidungen zwischen Tragödie und *praetexta* auf inhaltlicher Ebene gegeben haben könnte, da die *praetexta* – wie auch die römische Tragödie – an sich zwar mythische Elemente griechischer und römischer Natur bzw. Legendenthemen aufweist, sich als Genre allerdings durch die Fokussetzung auf aktuelle Themen oftmals politischer Natur, weitgehend von den Tragödien abgrenzt, selbst wenn sakrale Elemente durchaus Teil dieses Genres sein können.⁶ Der Forscher Boyle stimmt mit Kragelunds Meinung weitgehend überein, betont allerdings den religiösen und sozialen Kontext konkreter, indem er darauf verweist, dass *fabulae praetextae* im 3. und 2. Jahrhundert vor Christus im Rahmen der *ludi scaenici* – theatraler Veranstaltungen – eingebettet waren, die in Rom zu Ehren von Gottheiten, wie z.B. Jupiter, Ceres et al. veranstaltet wurden. Ebendiese Spiele wurden von wichtigen römischen Magistraten organisiert, wobei durch die Inszenierung spezifische politische Ziele verfolgt werden sollten.⁷

Aufgrund der Tatsache, dass sich die *praetextae* bereits in der Republik vorwiegend mit historischen und politischen Themen auseinandersetzen, vertreten sowohl Kragelund als auch Boyle – wie auch andere Forscher*innen wie z.B. Manuwald und Lefèvre – die Meinung, das Genre *fabula praetexta* habe kein griechisches Pendant, da es sich hierbei um ein erhabenes, ernstes und vor allem historisches Drama handle, wodurch entweder die unmittelbare Lebenswelt der römischen BürgerInnen oder ihre Vergangenheit kritisch beleuchtet würde. Ergo sei die *praetexta* an sich auch Teil der *romanitas*, des kulturellen Verständnis der RömerInnen, was nicht zuletzt dazu dient, durch dieses Genre auf die gattungsspezifische Abgrenzung der Römer und ihr Denken zu schließen.^{3/6/7}

Auch wenn vor allem aus republikanischer Zeit der Gattung *praetexta* zugeordnete Dramen nur fragmentarisch erhalten sind, beschäftigte sich die Forschung schon seit Anbeginn der klassischen Philologie mit der Analyse und Schematisierung ebendieser.

⁵ Lersch, L. (1839). *De fabula togata, palliata et praetexta*. Rheinisches Museum für Philologie, S. 518-519.

⁶ Kragelund, P. (2016). *Roman historical drama. The Octavia in antiquity and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 9-11, 25-45.

⁷ Boyle (2009), xxv-xxvi.

Grundlegend hierbei wurden Arbeiten von Forschern wie beispielsweise Otto Ribbeck, der die *praetexta* gar in seiner Abhandlung *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik* (1875) anhand seiner Kenntnisse über dramatische Dichtung in Inhalt und Struktur bezeugter Stücke zu rekonstruieren versucht. Des Weiteren ging es Forschern des 19. Jahrhunderts vor allem darum, Annahmen von Spuren von *praetextae*, die in anderen Gattungen, wie z.B. in der Geschichtsschreibung erwähnt wurden, zu erschließen.

In den letzten Jahrzehnten erschienen schließlich verschiedene Ausgaben von *Praetexta*-Fragmenten (vgl. zB. Warmington (1935/36), Pedrolí (1954), de Durante (1966) et al.), wobei *praetextae* in Hinblick auf textkritische Probleme erörtert wurden und sofern es die Länge des Fragments zuließ, ebendiese auf ihren Inhalt analysiert wurden, wodurch die Arbeit am Text, die ab dem 19. Jahrhundert begonnen hatte, unter Berücksichtigung neuer Methoden und Forschungsergebnisse auf einen wissenschaftlich modernen Stand gebracht wurde. Was die Behandlung der *praetexta* in monographischer Form betrifft, so folgte lediglich N. Zorzetti (*la pretesta e il teatro latino arcaico*) dem Vorbild Otto Ribbecks, wobei sich der Forscher vorwiegend auf kulturelle und religiöse Faktoren in Bezug auf die Entstehung und Entwicklung dieser Gattung fokussiert und literaturwissenschaftliche Aspekte weitgehend außeracht gelassen werden. Neuere Untersuchungen – vor allem der 1990er und 2000er Jahre – versuchen einen anderen Zugang in Bezug auf *praetextae* zu finden, wobei sich z.B. Forscher wie Wiseman (1994/98), Flower (1995) und Goldberg (1995) mit speziellen Fragestellungen beschäftigen.⁸ Da sich die vorangehende Forschung allerdings weitgehend auf außerliterarische Aspekte fokussiert hatte und schon alleine durch die problematische Überlieferungssituation keine Auswertung des gesamten zum Genre *praetexta* verfügbaren Materials vorliegt, steht die Forschung bezüglich der Entstehung der Gattung *praetexta*, der Stellung republikanischer Dichter und der Inszenierungsbedingungen ebendieser Gattung noch vor kaum haltbaren Hypothesen. Vor allem für die Einordnung der lange Seneca zugeschriebenen einzig vollständig erhaltenen *praetexta* der imperialen Zeit, der „Octavia“, wäre eine klare Vorstellung, was *praetexta* eigentlich ausmacht, von großer Bedeutung. Wobei sich hier nicht nur die Frage nach den gattungsspezifischen Parametern stellt, sondern ob es sich bei der „Octavia“ überhaupt um eine *praetexta* handelt.⁹

⁸ Manuwald (2001), 9-11.

⁹ Kragelund (2016), 28-45.

Dies soll in Unterpunkt 2.3. dieser MA-Arbeit unter Berücksichtigung rezenter Forschungsergebnisse kritisch hinterfragt werden, wobei vor allem Forscher*innen wie Manuwald (2001), Ferri (2003), Boyle (2009) und Kragelund (2016) zu Rate gezogen werden sollen.

Die rezenteste Forschung – hierbei soll unter anderem das auf die „Octavia“ fokussierte Werk *Roman historical drama. The Octavia in antiquity and beyond* von Kragelund genannt werden – setzt sich unter anderem erstmals mit der Frage um eine diachrone Gattungskontinuität des Genres *praetexta* auseinander, wobei die Forscher*innen Kragelund et al. die republikanischen Fragmente der *praetextae* mit der „Octavia“ in Verbindung setzen und unter spezifischer Parametersetzung sowohl eine mögliche Kontinuität des Genus kritisch hinterfragen bzw. – wie bereits Manuwald es vor mehr als zwei Jahrzehnten in ihrem Werk *Fabula praetexta. Spuren einer literarischen Gattung der Römer* tat – damit, ob die „Octavia“ als *praetexta* zu deklarieren ist oder der römischen Tragödie zugehörig.

2.3. „Octavia“ – eine *praetexta*?

Um eine genrespezifische diachrone Kontinuität der *praetextae* als gegeben ansehen zu können, stützt sich die Forschung aufgrund der Überlieferungssituation republikanischer *fabulae praetextae* auf gattungsspezifische Parameter in Verbindung mit der „Octavia“, wobei diese mit Inbezugnahme römischer Tragödien zu definieren bzw. durch die Fragmente republikanischer und *praetextae* imperialer Zeit zu bestätigen oder zu widerlegen sind. Gattungsspezifische Kennzeichen hierfür wären beispielsweise Inszenierungsort, Form, Inhalt und behandelte Themen.¹⁰ Bei aus der republikanischen Zeit überlieferten Fragmenten, wie z.B. *Cato* und *Domitius* von Maternus, *Clastidium* und *Romulus* von Naevius, *Sabinae* von Ennius, *Brutus* von Accius und *Aeneas* von Pomponius Secundus, wird der Gegenstandsbereich der *praetextae* meist schon aufgrund des Titels recht deutlich.¹¹ Es handelt sich auf thematischer Ebene um die historische Vergangenheit Roms, sei es die mythenbehaftete Frühgeschichte, die historische Vergangenheit oder die unmittelbare Zeitgeschichte, in der *praetextae* verfasst wurden. Auch können *praetextae* aufgrund ihres historischen Bezugs zu der römischen Vergangenheit durch die Darstellungen antiker Historiker reflektiert betrachtet werden, da es sich bei diesem Genre nicht

¹⁰ Kragelund (2016), 130-140.

¹¹ Boyle (2009), xliii-iv.

zuletzt um Dramatisierungen historischer Ereignisse handelt.¹² Was die Metrik betrifft, so sind dem Genus zugewiesene Versmaße meist trochäische Septenare, jambische Senare oder gar Anapäste.¹³ Auch wenn keine spezifischen Inszenierungsorte für *praetextae* an sich auszumachen sind, so ist dennoch anzunehmen, dass sie im Zuge von *ludi* in Rom veranstaltet wurden, bei denen ein breites Publikum beiwohnte, zumal bereits Varro das Genus *praetexta* als „für das Volk lehrreich“ (vgl. 6,18: *docuit populum..*) wahrnahm.¹⁴ Doch inwiefern kann man von einer diachronen Kontinuität dieses Genus sprechen?

“To survive, genres must adapt.”

(Kragelund, *Roman historical drama. The Octavia in antiquity and beyond*, 131.)

Trotz der problematischen Überlieferungssituation des Genus geht die Forschung heutzutage davon aus, dass *praetextae* dennoch in einigen der oben genannten Parameter diachrone Kontinuität aufweisen. Der wohl auffallendste Unterschied zwischen der republikanischen und imperialen *praetexta* lässt sich allerdings in der politischen Tendenz und der damit einhergehenden Funktion des Genus verorten: Selbst, wenn man von den republikanischen *praetextae* nur Fragmente oder Titel erhalten hat, so kann man durchaus von einer affirmativen Haltung gegenüber politischen Gegebenheiten ausgehen. In *Brutus* von Accius stellt der Autor z.B. die Einführung der Republik als wünschenswert dar.¹⁵

Der Forscher Kragelund sieht eine gewisse Kontinuität des Genres dahingehend gegeben, dass sich der Bezug zur politischen Realität auch in Hinblick auf imperiale *praetextae* nicht verändert, kaiserliche historische Dramen allerdings viel gesellschaftskritischer und meist durch konkrete Kritik an bestehenden politischen Verhältnissen geprägt sind. Das Genre passt sich ihm zufolge ergo dahingehend an, dass es seine Form durch einen zeitbedingten Wandel, d.h. das heißt einer Veränderung auf inhaltlicher Ebene, ändert.¹⁶

Kragelund pflichtet Manuwald hierbei vollends zu, welche gar behauptet, dass man aufgrund der gattungsspezifischen Kennzeichen von einem kontinuierlichen Fortbestehen der Gattung ausgehen kann. Die Forscherin sieht die Veränderung in Bezug auf die Tendenz von der römischen Republik zur Kaiserzeit darin gegeben,

¹² Kragelund (2016), 144-149.

¹³ Manuwald (2001), 331-347.

¹⁴ Boyle (2009), xliii-xliv.

¹⁵ Manuwald (2001), 339-342.

¹⁶ Kragelund (2016), 130-133.

dass republikanische *praetextae* womöglich bereits bei späteren Wiederaufführungen zunehmend zeitkritisches Potential gehabt hätten, was im Wandel der Zeit und durch die Änderung in Bezug auf die Herrschaftsverhältnisse Roms womöglich bis zur Kaiserzeit zu einer Veränderung der Tendenz geführt hätte.¹⁷ Münzt man nun alle bereits aufgezeigten Charakteristika von *paetextae* auf die „Octavia“ um, so ergibt sich in der rezenten Forschung folgendes Bild:

Ungewöhnlich mag hierbei zunächst erscheinen, dass das Stück den Namen einer römischen Kaiserin trägt. Ein Umstand, der zunächst gegen die Zuordnung zum Genre sprechen könnte, da die Akteure bzw. Namensgeber republikanischer *praetextae* männliche Amtsträger oder auch mythische geschichtliche Persönlichkeiten waren. In Tragödien findet man Betitelungen durch Eigennamen vor, dies ist allerdings auch für *praetextae* typisch (vgl. *Brutus* von Cassius oder *Romulus* von Naevius), wobei Frauen z.B. bei Ennius' *Sabinae* in republikanischen *praetextae* oft nur als Kollektiv genannt werden. Nichtsdestotrotz behandelt die „Octavia“ allerdings auf inhaltlicher Ebene reale historische Persönlichkeiten, die an Neros Hof lebten.

Octavia ist als leidtragende Protagonistin aufgrund ihres Werdegangs, der analog auch durch die Hinzuziehung von Historikern, wie z.B. Tacitus und Sueton, vergleichend nachvollzogen werden kann, neben anderen historischen Persönlichkeiten, wie z.B. Agrippina, Poppaea, Seneca und Kaiser Nero, auf welche in Unterpunkt 3.1. genauer eingegangen werden soll, im Fokus des Geschehens, das sich vordergründig in Rom abspielt.¹⁸ Der Fokus der Handlung liegt hierbei vor allem auf Neros Hochzeit mit Poppaea und der Ermordung Octavias – ergo auf historischen Ereignissen –, die in das Jahr 62 n. Chr. zu verorten sind.¹⁹

Selbst, wenn das auf den ersten Blick sehr privat scheinende Thema der „Octavia“ zunächst gegen die Zugehörigkeit zum Genus sprechen möge, so betonen die Forscher*innen Kragelund und Manuwald, dass in der Kaiserzeit vor allem Themen wie Heirat keinesfalls rein persönlicher Natur waren, sondern immer ein Politikum darstellten. Welche Ausmaße dieses Politikum auf Roms Herrschaftsverhältnisse hatte, wird nicht zuletzt durch den Chor, der das *populus Romanus* als Kollektiv vertritt, präsentiert, der neben dem unerträglichen Regierungsstils Neros auch klar Stellung bezieht und Octavia als rechtmäßige Vertreterin des klaudischen Geschlechts

¹⁷ Manuwald (2001), 342-347.

¹⁸ Manuwald (2001), 261-291.

¹⁹ Kragelund (2016), 134-137.

ausmacht (vgl. *Oct.*, 267-287).²⁰ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass ich mich der rezenten Forschungsmeinung anschließe und die „Octavia“ aufgrund der genannten Charakteristika dem Genus *praetexta* zuordnen würde.

2.3.1. Autorenschaft und Datierung der *fabula praetexta* „Octavia“

Die Frage nach der Autorenschaft der *praetexta* „Octavia“ ist eine in der Forschung heiß diskutierte. Befürworter, wie beispielsweise Whiteman (1978), halten hartnäckig an der Autorenschaft des Philosophen Seneca fest und versuchen dies meist auf Basis der Ähnlichkeit bzw. vielschichtigen Referenzen zu Senecas Tragödien zu rechtfertigen. Allerdings verweist bereits der Inhalt der *praetexta* des Öfteren darauf, dass Seneca nicht als Verfasser gelten kann, da allein die chronologische Kohärenz ein großes Problem darstellt. Dies ist bei den Gegnern – wie beispielsweise Herington (1972), Billerbeck (1988), Schmidt (1985) und Kragelund (1988) – eines der Hauptargumente, um Seneca die Autorenschaft abzusprechen, wobei die rezente Forschung allerdings annimmt, dass der sogenannte Pseudo-Seneca wohl in einem relativen Näheverhältnis zu Seneca und dem Hof Neros stand.²¹ Herington stellte gar die These auf, dass es sich um einen Schüler Senecas handeln hätte können, welcher sich den Philosophen als Vorbild genommen hatte und versuchte Senecas Raffinesse in seiner *praetexta* zu adaptieren. Auch stilistische Ähnlichkeiten zu Senecas Tragödien könnten demnach eine Hommage an den Philosophen gewesen sein.¹⁴ Dennoch wäre es lt. der Mehrheit der Forscher*innen unmöglich gewesen, ein derartiges Stück zu Lebzeiten Neros zu veröffentlichen oder gar aufzuführen.²¹ Galimberti geht in seiner Konkretisierung um die Frage nach dem Autor der *praetexta* sogar noch einen Schritt weiter und versucht durch Fragmente und Briefe des Plinius Minor zu beweisen, dass der Tragiker Publius Pomponius Secundus der Autor der *Octavia* ist.²² Wobei Kragelund beispielsweise Galimbertis Ansatz schon allein dadurch widerlegt, indem er anmerkt, dass dieser Tragiker zur Erscheinung der *praetexta* bzw. zum Zeitpunkt der zentralen beschriebenen Ereignisse bereits über sieben Jahre tot war. Diese Unstimmigkeit um die Autorenschaft der „Octavia“ gibt bereits einen guten,

²⁰ Habermehl, P. (2009). *Die Dämonen der Geschichte. Trauerarbeit und historische Reflexion in der ps-senecanischen Octavia*. *Antike und Abendland*, 54(1), 114-116.

²¹ Holztratter, F. (1995). *Poppaea Neronis Potens. Die Gestalt der Poppaea Sabina in den Nerobüchern des Tacitus*. Graz/Horn: F. Berger & Söhne, 106-108.

²² Galimberti, A. (2002). *L'autore dell'Octavia*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 71-73). München: K.G. Saur, 71-73.

wenn auch kurzen Einblick über die Komplexität und das Bestreben der Forscher*innen, die *praetexta* einem Autor zuschreiben zu können. Es wurden unzählige Versuche in Bezug auf die Autorenschaft unternommen, wobei die Forschung den Autor der *praetexta* bis heute allerdings als Pseudo-Seneca bezeichnet.²³

Möglich erscheint auch die Annahme, dass der Autor der „Octavia“ in unruhigen Zeiten wie sie zu Neros Lebenszeit am kaiserlichen Hof geherrscht haben mussten, anonym bleiben wollte, nicht zuletzt, um sein Leben zu schützen. Der Umstand, dass die Veröffentlichung der *praetexta* zu Lebzeiten Neros – wie bereits vorher erwähnt – als unwahrscheinlich gilt, inspirierte die Forscher*innen des Weiteren natürlich auch dazu, sich die Frage zu stellen, in welches Jahr diese zu verorten wäre. Auch wenn es hier grundsätzlich wegen der Überlieferungssituation von *praetextae* zu einem Gattungsproblem kommt, sind die Forscher*innen zu dem allgemeinen Konsens gekommen, dass die *praetexta* „Octavia“ – so wie es die Gattung impliziert – erst frühestens in der Generation nach Neros Tod anzusetzen ist, lt. dem Forscher Barnes sicherlich erst nach Neros Tod am 9. Juni 68 n. Chr.²⁴ Der Forscher Schwazer rekonstruiert die Handlungsstränge der „Octavia“ dahingehend, dass er anmerkt, dass die Prophezeiung Neros Tod (68 n. Chr.) durch den Schatten Agrippinas (Oct., 618-631) und der prophetische Traum der Poppaea, welche den Hauptfokus der vorliegenden MA-Arbeit bilden sollen, als Hinweise auf den Tod Poppaeas Exmannes Crispinus und Neros zweiter Ehefrau selbst (66/65 n. Chr.) zu sehen sind. Spätestens die Prophezeiung Neros Tod würde bedeuten, dass Seneca als Autor ausgeschlossen werden kann, da er zu diesem Zeitpunkt bereits drei Jahre tot war.²⁵

Dennoch kam die Forschung trotz der Hypothesen von Barnes und Schwazer bis dato zu keiner eindeutigen, fundiert belegten Lösung. Der Ansatz, den beispielsweise Kragelund und Remelli vertreten, erscheint durchaus plausibel, auch, wenn man kein genaues Jahr festlegen kann: Beide Forscher*innen sind sich, auch wenn etwas differenziert begründet, einig, dass die *praetexta* womöglich nicht schon unter Otho und Vitellius, sondern erst in der Regierungszeit des Galba bzw. der Flavier veröffentlicht worden ist. Kragelund hält die Veröffentlichung unter Otho bzw. Vitellius

²³ Kragelund (2016), 144-148.

²⁴ Barnes (1982). *The Date of the Octavia*. *Museum helveticum* 39, 215-217.

²⁵ Schwazer, O. (2017). *The Pseudo-Senecan Seneca on the Good Old Days. The Motif of the Golden Age in the Octavia*. *Scripta Classica Israelica*, 67-79.

beispielsweise für unplausibel, da sich beide zu offen als Nachfolger Nero deklariert hätten. Remelli hingegen sieht eher die Auseinandersetzung mit Seneca als Erzieher eines Tyrannen, die 68/69 n.Chr. aufkam als ausschlaggebendes Argument, um die Veröffentlichung bzw. Inszenierung der *praetexta* später zu datieren. Ramelli vertritt auch in Bezug auf den Entstehungszeitraum unter Galba denselben Standpunkt wie Kragelund, nämlich, dass die Veröffentlichung der *praetexta* nicht nur als Erinnerung an Neros Gräueltaten und als *exemplum* diene, sondern auch durchaus gut in den historischen Kontext passen würde, da Galba Seneca und viele andere, die unter Neros Herrschaft ihr Leben lassen mussten, als Opfer des grausamen Herrschers proklamiert.^{23/26} Interessant ist hier auch anzumerken, dass beispielsweise Billerbeck – genauso wie die Forscher*innen Kragelund und Remelli implizit durch historische Rekonstruktionsversuche andeuten – allein bereits aufgrund der in der *praetexta* durchaus spürbaren Betroffenheit des Autors und der Wahl des Themas, eine spätere Veröffentlichung im 2. Jahrhundert n.Chr. ausschließt.²⁷

Summa summarum ist festzuhalten, dass von einer Autorenschaft des Philosophen Seneca abgesehen werden kann und der Autor aufgrund vielerlei Hypothesen als Pseudo-Seneca zu definieren ist, nicht zuletzt aufgrund seiner sprachlichen Adaptionen der „Octavia“ in Bezug auf Senecas Tragödien. Auch die Datierung ist bis dato nur hypothesenbasiert, wobei die Annahmen von Remelli und Kragelund am plausibelsten erscheinen.

3. Historischer Kontext – das Leben am Hof Neros

Um die *praetexta* „Octavia“, deren Handlung auf drei Tage komprimiert ist, dem rezenten Publikum zur Gänze greifbar zu machen, bedarf es einer kurzen historischen Einbettung des Geschehens und der ProtagonistInnen, wobei hier auf Paralleltexte der Historiker Tacitus und Sueton Bezug genommen werden soll. In der „Octavia“ korrespondieren die Tage mit der Einteilung der Akte: Akt 1 und 2 entsprechen demnach dem ersten Tag, ergo dem Tag vor Neros und Poppaea Hochzeit, der Akt 3 dem Hochzeitstag und die Akte 4 bis 7 dem Tag nach der Hochzeit.²⁸

²⁶ Ramelli, I. (2002). *Ipotesi sulla datazione e sull'attribuzione dell'Octavia*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München: K.G.Saur, 75-76.

²⁷ Holztratter (1995), 106-108.

²⁸ Holztratter (1995), 106-107.

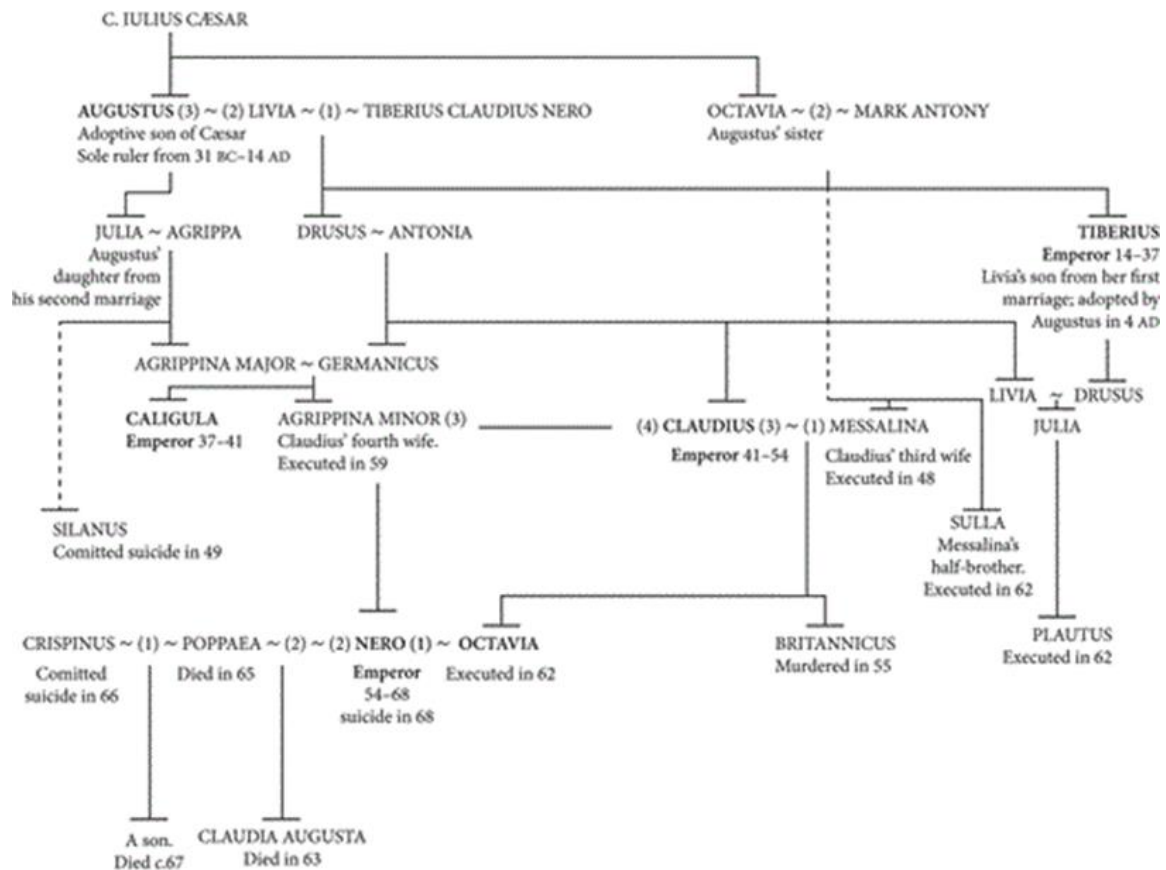


Abbildung 1

Wie beispielsweise Kragelund durch den tabellarisch gestalteten Stammbaum der julisch-klaudischen Dynastie (siehe Abbildung 1) zeigen will, sind in Bezug auf die „Octavia“ neben historischen Ereignissen, wie z.B. der Hochzeit Neros und Poppaeas, auch Verwandtschaftsverhältnisse und die damit einhergehenden Intrigen von Bedeutung, nicht zuletzt, um die *praetexta* „Octavia“ und ihre gekonnt umgesetzten Handlungsstränge zu verstehen.²⁹ Hierbei soll nun ein kurzer Überblick über den Aufstieg Neros zum Imperator durch Inbezugnahme der Historiker Tacitus (*ann.*, 12-16) und Sueton (*de vita Caesarum*, 6) geboten werden, welcher als Vorbedingung für die in der „Octavia“ behandelten Themen gelten soll.

Der Historiker Sueton widmet Neros Abstammung, seinem Werdegang und seinem Schicksal das gesamte Buch 6 seines Werkes *de vita Caesarum*. Da hierbei der Kaiser im Mittelpunkt steht, erhält das Publikum zunächst wichtige Informationen, wie z.B. Geburtsdatum, Geburtsort und Abstammung, die der Autor chronologisch darstellt. Interessant ist hierbei, dass Sueton bereits durch Äußerungen wie *de genitura eius*

²⁹ Kragelund (2016), 177-183.

statim multa et formidulosa multis coiectantibus praesagio fuit etiam Domiti patris vox, inter gratulationes amicorum negantis quicquam ex se et Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse (vgl. *de vita Caesarum*, 6, 1-2) anmerkt, dass bereits Neros Eltern indirekt dessen grausames Handeln als zukünftiger Kaiser prophezeien, indem sie behaupten, sie hätten nichts anderes als ein Übel zeugen können. Nero, der per Geburt eigentlich Lucius Domitius Ahenobarbus hieß, wurde im Alter von 11 Jahren von Kaiser Claudius adoptiert, erhielt demnach seinen späteren Namen und wurde zur Ausbildung dem Philosophen Seneca unterstellt. (vgl. *de vita Caesarum*, 6, 7,1: *undecimo aetatis anno a Claudio adoptatus est Annaeque Senecae iam tunc senatori in disciplinam traditus*) Auch hier trug sich laut Sueton ein weiteres *omen* zu: Seneca soll in der Nacht vor seinem Antritt als Erzieher Neros, einen prophetischen Traum gehabt haben und geträumt haben, er werde einen zukünftigen Kaiser unterrichten. (vgl. *de vita Caesarum*, 6, 7,1: *ferunt Senecam proxima nocte visum sibi per quietem C. Caesari praecipere [...]*) Spätestens ab dem Zeitpunkt der Adoption musste Neros Mutter Agrippina, die sehr ambitioniert gewesen sein muss, den Beschluss gefasst haben, für ihren noch minderjährigen Sohn als Kaisermacherin fungieren zu wollen.³⁰ Um dies zu gewerkstelligen soll sich Agrippina Gift bedient haben, dies beschreibt der Historiker Tacitus noch expliziter als beispielsweise Sueton: vgl. *annales*, XII, 67: *Adeoque cuncta mox pernotuere, ut temporum illorum scriptores prodiderint infusum delectabili boleto venenum, nec vim medicaminis statim intellectam, socordiane an Claudii vinolentia;*³¹ Als nun der Tod des Claudius als bestätigt galt, wurde der erst 17 jährige Nero zum Kaiser Roms ausgerufen, bevor sein Stiefbruder Britannicus – der rechtmäßige Nachfolger Claudius – volljährig war. Nero stilisierte sich zunächst als ein gerechter Herrscher, veranstaltete eine Vielzahl an Spielen und stellte es sich mit dem Senat gut.³² Aufgrund des Einflusses, den sowohl seine Mutter als auch seine Berater Burrus und Seneca auf den jungen Kaiser ausübten, wird diese Periode, die ungefähr 5 Jahre andauerte, in der Forschung als *quinquennium Neronis* oder *aureum quinquennium* bezeichnet.³³ Dennoch vertritt z.B. bereits der neuzeitliche Autor Gerolamo Cardano in seinem Werk „L’*encomium Neronis*“ die Meinung, antike Autoren, wie beispielsweise Sueton und Tacitus, hätten Neros erste Herrschaftsjahre

³⁰ Sueton, & Martinet, H. (2011). *Die Kaiserviten. Berühmte Männer/ de vita caesarum. De viris illustribus*. Latein- Deutsch. Berlin/Boston: de Gruyter, 634-639.

³¹ Heugner, H. (1983). *Cornelii Taciti libri qui supersunt*. Tom I: *Annales Ab excessu Divi Augusti*. Stuttgart: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 576.

³² Sueton & Martinet (2011), 639-645.

³³ Griffin, M. (2001). *Nero. The End of a Dynasty*. London: Routledge, 37-39.

so durchaus positiv gezeichnet, um die *comunis opinio* seines weiteren Werdeganges für die Nachwelt noch verderblicher zu gestalten³⁴, nicht zuletzt, um ihn danach als Tyrannen stilisieren zu können, der die von den RömerInnen im Allgemeinen verhassten *vitia luxuria, avaritia* und *saevitia* verkörperte.³⁵ Es ist allerdings auch anzumerken, dass Nero sich neben seiner Rolle als Imperator auch als *Artifex* wahrnahm und vor allem Literatur und Künste eine besondere Stellung während seiner Herrschaftszeit einnahmen.³⁶

Doch wie kann man sich nun das Leben an Neros Hof vorstellen?

Betrachtet man nun alle historischen Ereignisse, die sich vor dem Einsetzen der Handlung der *praetexta* „Octavia“ im Jahr 62.n.Chr. ereignen, wird schnell klar, dass das Leben am Hof des Nero von Intrigen, Verleumdungen und Angst geprägt gewesen sein muss. Bereits der Umstand, dass sich Nero durch die Beihilfe seiner Mutter Agrippina seines Stiefbruders Britannicus entledigte, bevor dieser die *toga virilis* erhielt, zeigt, dass die Intrigen und Machenschaften am kaiserlichen Hof sicherlich zum Teil zur Grausamkeit des Kaisers beitrugen, da er von Kindheit an durch sein äußerst grausames Umfeld geprägt wurde. Obwohl wohl spätestens nach dem mysteriösen Tod Claudius (54 n.Chr.) allen am Hof Neros bekannt gewesen sein musste, dass dieser keineswegs natürlicher Art gewesen war, sondern es sich um eine gezielte Vergiftung handelte, behauptet Tacitus, Nero habe darauf beharrt, dass Britannicus an einem epileptischen Anfall verstorben sei. (vgl. *annales*, 13, 16,3: *ille [Nero], ut erat reclinis et nescio similis, solitum ita ait per comitalem morbum, quo prima ab infantia afflicteretur Britannicus, et redituos paulatim visus sensusque*.) Der Umstand, dass dessen Totenfeier bereits am selben Abend stattfand, spricht allerdings gegen einen zufälligen Tod, wobei davon ausgegangen werden kann, dass – wie Tacitus es beschreibt – sein Wasser vergiftet wurde, nicht zuletzt um ihn als Nebenbuhler in Bezug auf die imperiale Thronfolge zu eliminieren.³⁷ Um Inzestvorwürfen vorzubeugen, ließ Agrippina Claudia, die Tochter Kaiser Claudius von den Octaviern

³⁴ Mazzoli, G. (2002). *Seneca, Augusto e il vitium temporis*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 129-137). München: K.G.Saur.

³⁵ Galimberti Biffino, G. (2002). *Un cliché rovesciato. L'encomium Neronis di Gerolamo Gardano*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 253-267). München: K.G. Saur, 253-263.

³⁶ Vogt-Spira, G. (2002). *Verkehrung als kulturelles Modell neronischer Zeit. Einige Überlegungen*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 305-310). München: K.G. Saur.

³⁷ Heugner (1983), 596-599.

adoptieren, wodurch sie der *gens Claudia* lege artis nicht mehr angehörte, weshalb auch die *praetexta* „Octavia“ gleichnamig erhalten blieb. Somit stand der Hochzeit zwischen Nero und Octavia, die bereits 53 n.Chr. vollzogen wurde, auch auf rechtlicher Ebene nichts mehr im Weg. Diese Ehe legitimierte Nero nicht zuletzt als Kaiser Roms und Nachfolger Claudius.³⁸

3.1. Agrippina, Octavia, Poppaea – einflussreiche Frauen

Um die unterschiedlichen Einflussbereiche der Frauen an Neros Hof aufzuzeigen, soll nun allerdings vordergründig auf die Handlungsspielräume von Agrippina, Octavia und Poppaea eingegangen werden.

Zunächst soll jedoch auch auf die aus der Provinz Asia stammende Freigelassene Claudia Acte, die zwar sicherlich auch einen gewissen Einfluss auf Nero ausübte, obwohl er sie sogar ehelichen wollte (vgl. Sueton, *de vita Caesarum* 6, 28,1: *Acten libertam paulum auit quin iusto sibi matrimonio coniungeret [...]*), in aller Kürze Bezug genommen werden, wobei diese allerdings in Bezug auf historische herrschaftsspezifische Begebenheiten kaum Einfluss innehat. Lediglich der Umstand, dass sie Agrippina, Neros Mutter ein Dorn im Auge war, zumal dieser – wie Tacitus beispielsweise in *annales* 13,13,1 belegt – sich durch die Geliebte, die er bereits kurz nach seinem Regierungsantritt – seit 55 n.Chr. – hatte, zunehmend von Octavia abwandte. Bis auf wenige Anmerkungen bei Tacitus, Sueton und in der *praetexta* „Octavia“ scheint die Freigelassene nicht mehr in der Literatur auf.³⁹ Im 13. Buch der *annales* von Tacitus erfahren wir des Weiteren, dass spätestens zur Zeit als Claudia Acte auf die historische Bildfläche tritt, der Einfluss Agrippinas auf ihren Sohn zunehmend schwindet. Zog sie zuvor die Fäden, wenn es um Intrigen am Hof ging, so beginnt um 55 n.Chr. schließlich der Machtkampf zwischen Agrippina einerseits und Neros Beratern Burrus und Seneca andererseits – vgl. *annales* 13,12-13.⁴⁰ Die Eifersucht der Mutter bezüglich der Freigelassenen könnte demnach auch davon rühren, dass ihr die Liaison des Sohnes von dessen Beratern lange Zeit verheimlicht wurde.⁴¹ Je mehr Agrippinas Macht über Nero schwindet, desto erpichter scheint sie darauf zu sein, neue Verbündete zu suchen, weshalb beispielsweise Tacitus anmerkt, dass sie schließlich von Nero des Hochverrats angeklagt wurde. (vgl. *annales* 13, 19,3:

³⁸ Waldherr (2005). *Nero. Eine Biografie*. Regensburg: Pustet, 57-60.

³⁹ Holztratter (1995), 133-138.

⁴⁰ Heugner (1983), 590-593.

⁴¹ Holztratter (1995), 136-139.

sed destinavisse eam Rubellium Plautum [...] ad res novas extollere coniugioque eius et imperio rem publicam rursus invadere [...])

Dieselbe *ambitio*, die Agrippina in Bezug auf ihre Rolle als Kaisermacherin für ihren Sohn Nero und die Intrigen am kaiserlichen Hof an den Tag gelebt hatte, kostete sie, nachdem sie die Gunst ihres Sohnes verloren hatte, zuletzt im Jahr 59 n.Chr. ihr Leben, auch wenn sie sich versuchte, davor mit Octavia gut zu stehen, stellte sich Nero dennoch letzten Endes gegen sie.⁴²

Selbst, wenn Agrippina ein sehr tragisches Schicksal ereilte, so war sie doch gleich dreimalig in die Machtverhältnisse und die damit einhergehenden Umwälzungen Roms verwoben: zunächst als Schwester des Caligula in sehr unruhigen und blutrünstigen Zeiten aufgewachsen, danach in der Rolle der Kaiserin und zweiten Frau ihres Vettters Claudius durch ihre *ambitio* und Intrigen an die Macht gekommen, machte sie schließlich ihren Sohn Nero erfolgreich zum nächsten Kaiser Roms, selbst, wenn sie dafür wortwörtlich über Leichen ging.⁴³



Festzuhalten bleibt hierbei allerdings, dass Agrippina die einzige Frau in der Geschichte Roms war, die öffentlich Macht ausübte.⁴⁴ Wie weit diese Macht reichte, lässt sich sogar abseits der Geschichtsschreibung belegen, nämlich, beispielsweise durch einen Aureus – eine Goldmünze –, die womöglich kurz nach Neros Herrschaftsantritt in Umlauf gekommen war.

Abbildung 2

Die Vorderseite der Münze (siehe Abbildung 2) zeigt Nero und seine Mutter Agrippina einander zugewandt im Profil. Auffallend ist hierbei nicht nur der Umstand, dass davor noch nie eine Frau die Vorderseite einer Münze in ebendieser Position zierte, sondern vielmehr die Aussage der Umschrift: „Agrippina Augusta, Frau des vergöttlichten Claudius, Mutter von Nero Caesar“. Somit kann man sagen, dass diese Münze, zu welchem Zweck sie auch in Umlauf gebracht worden war, gleich in mehrerlei Hinsicht

⁴² Heugner (1983), 600-605.

⁴³ Buckley, E., & Dinter, M. (2013). *A Companion to the Neronian Age*. Somerset: Wiley-Blackwell, 106-110.

⁴⁴ Romm, J. (2004). *The Woman who would rule Rome*. History Today, Bd.64, 10-16.

eine Revolution darstellte, nicht zuletzt, da es dadurch zu einer Umwälzung der Rollen von Frauen und Männern kam, zumal sich Agrippina öffentlich als Nero gleichgestellt präsentierte und sich als Frau durch die Nennung ihres Namens im Nominativ ein Vorrecht herausnahm, das bis dato nur den Cäsaren gestattet war. Es ging sogar so weit, dass Nero seiner Mutter gegenüber eine *damnatio memoriae* aussprach.⁴⁵

Betrachtet man nun Octavia, die bereits mit 13 Jahren mit ihrem damals 16-jährigen Stiefbruder Nero verheiratet wurde, so wird bereits bei den Bemerkungen antiker Historiker wie beispielsweise Sueton und Tacitus klar, dass Octavia nicht zuletzt als Mittel zum Zweck eingesetzt wurde, um Neros Kaiserwürden zu legitimieren, da sie eine direkte Nachfahrin Kaiser Claudius war. Im Großen und Ganzen ist von Octavias genauen Lebensumständen an der Seite Neros nicht allzu viel überliefert. Dennoch gibt beispielsweise Tacitus am Beispiel der Reaktion der Agrippina und Octavia, als sie vom Tod des Britannicus erfahren, einen kurzen Einblick darauf, wie traumatisiert die junge Frau durch die Machenschaften am Hof gewesen sein muss – vgl. *annales* 13, 16,4: *Octavia quoque, quamvis rudibus annis, dolorem caritatem, omnis affectus abscondere didicerat*. Die trotz ihres Alters sehr umsichtige Haltung, wenn es um Gefühlsäußerungen geht, spiegelt sich nicht zuletzt auch in der gleichnamigen *praetexta* wider, in der Octavias Angst sehr treffend zum Ausdruck gebracht wird. Nachdem sich Nero Octavia überdrüssig fühlt, sich nicht mehr lediglich mit seinen zahlreichen Affären beschäftigt, fällt sein Augenmerk auf die bereits verheiratete Poppaea, wobei die neue Frau an seiner Seite den Kaiser dahingehend beeinflusst, die ins Exil geschickte Octavia, am 9. Juli 62 n. Chr. auf der Insel Pandateria kaltblütig ermorden zu lassen, nachdem ihr mehrere nicht zu haltende Delikte untergeschoben worden waren.⁴⁶

Tacitus bespricht Poppaea in seinen *annales* – genaugenommen in den Claudius- und Nerobüchern – im Zusammenhang mit zwei weiteren Frauengestalten, die sowohl das klaudische Kaisergeschlecht als auch staatliche und gesellschaftliche Verhältnisse zu jener Zeit maßgeblich prägten, nämlich mit den beiden Frauen Kaiser Claudius, Messalina und Agrippina. Bevor der Historiker Tacitus kurze Anmerkungen zu Poppaeas Herkunft schriftlich festhält, spielt er bereits einleitend auf die zukünftige Bedeutung Poppaeas (vgl. *annales* 13, 45,1: *magnorum rei publicae malorum initium*

⁴⁵ Habermehl (2009), 118.

⁴⁶ Eck, W. (2002). *Die iulisch-claudische Familie. Frauen neben Caligula, Claudius und Nero*. In H. Temporini-Gräfin Vitzthum, *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora* (S. 151-163). München: C.H.Beck.

fecit) an. Nach dieser anfänglich schon sehr eindeutigen Anmerkung bespricht Tacitus zunächst jedoch Poppaeas körperlichen Vorzüge und ihre Schönheit, durch die sie auch Nero für sich gewann, wobei er diese allerdings damit gegenüberstellt, dass sie durchaus Defizite in Bezug auf Charakter und Moral (vgl. *annales* 13, 45,2: *huic mulieri cuncta alia fuere praeter honestum animum*) aufwies.

Er unterstellt Poppaea gar, ihre Schönheit dahingehend einzusetzen, um ihre beinharte Kalkulierbarkeit und ihren krankhaften Ehrgeiz zu verschleiern.

Dieses Argument greift der Historiker auch in Bezug auf Poppaeas Umgang mit Männern auf, wobei er explizit schreibt, dass sie kaltblütig alleine auf ihren Vorteil bedacht war. (vgl. *annales* 13, 45, 3-4: *Unde utilitas ostenderetur, illuc libidem transferebat*) Diese Aussage untermauert Tacitus dadurch, dass er die fließenden Übergänge von Poppaeas Ehen darstellt, während welchen sie auf ihren Vorteil und sozialen Aufstieg bedacht keine Unterschiede zwischen Ehemännern und Geliebten machte, um ihr Ziel zu verfolgen, in enge Verbindung mit Nero und seinem Hof zu treten.⁴⁷ Nero war von Poppaeas Charme, ihrer Schönheit und durchsetzungsfähigen Art wie in einem Bann gefesselt, Eigenschaften, die bereits seiner Mutter Agrippina zugeschrieben wurden. Auch war Poppaea, lt. Tacitus, für ihre Skrupellosigkeit und Grausamkeit bekannt – wie auch aus der *praetexta* „Octavia“ zur Genüge in Bezug auf Poppaea erkenntlich erscheinen.



Abbildung 3

Besonders ihre *ambitio* und ihre Durchsetzungsfähigkeit werden neben Tacitus Äußerungen in den *annales* beispielsweise wie auf der Vorderseite der Münze in Abbildung 3 aus der Provinz Ionien ersichtlich.

Poppaea und Nero stehen sich Angesicht zu Angesicht im Profil gegenüber, wobei die Bronzemünze sehr stark an diejenige erinnert, durch welche Agrippina Jahre zuvor ihre Machtposition verdeutlichte. Diese Darstellung wird ins Jahr 65/66 n.Chr. datiert und zeigt Poppaea am Ziel ihres sozialen Aufstiegs als Kaiserin an Neros Seite,

⁴⁷ Holztrattner (1995), 8-12.

nachdem sie Nero so weit beeinflusst hatte, Octavia, die Tochter Claudius umbringen zu lassen, da es ihr nicht ausreichte, dass diese ins Exil geschickt wurde.⁴⁸

Durchaus spannend ist in diesem Zusammenhang anzumerken, dass in der *praetexta* „Octavia“ eine Schwangerschaft Poppaeas erwähnt wird, die nicht zuletzt auch deren politische Relevanz im Hinblick auf den Sturz Octavias transparent macht, wobei beispielsweise Tacitus eine Schwangerschaft in dem 14. Annalenbuch keineswegs erwähnt. Erst im 15. Annalenbuch wird die Geburt der gemeinsamen Tochter Claudia im Jahr 63 erwähnt. Ein genaues Datum der Geburt, nämlich den 21. Jänner 63, erfahren wir allerdings durch eine inschriftliche Anmerkung (vgl. CIL 6, 2043). Nach der Geburt verlieh Nero sowohl Poppaea als auch der gemeinsamen Tochter Claudia den Ehrentitel „Augusta“, wobei belegt ist, dass die Tochter nach nur wenigen Monaten verstarb.⁴⁹ Tacitus geht hier vielmehr auf Neros Reaktion auf die Geburt der Tochter ein, welche den sonst so skrupellosen Monarchen durchaus menschlich sympathisch darstellt. Erst im 16. Annalenbuch kehrt Tacitus, nachdem er im restlichen Teil des 15. Annalenbuch auf die Pisonische Verschwörung und den Tod Senecas eingegangen war, zu Poppaea zurück. Poppaea tritt hierbei anlässlich ihres Todes als Protagonistin in Erscheinung, wobei sich Tacitus gegen die durch andere Autoren vertretene Annahme eines Giftmordes ausspricht, indem er sich gezielt der Tyrannenoptik bedient. Auch wenn er in seinen *annales* durchaus auch für diese untypische Züge Neros zeigt, wie beispielsweise seine Gefühle gegenüber Poppaea, so sind durchaus Parallelen zu anderen Tyrannen, wie beispielsweise Kambyses und Periandros zu erkennen, die ihre schwangeren Frauen auch durch ihre jähzornige Art umgebracht hatten. So schreibt der Historiker nur kurz, dass Poppaea im Jahr 65 n. Chr. als sie mit ihrem zweiten Kind schwanger war, angeblich von Nero durch einen Fußtritt im Alter von 35 Jahren zu Tode kam.

Interessant ist hierbei auch, dass Poppaeas Körper nicht, wie es in Rom zu dieser Zeit normalerweise Ritus war, eingeäschert wurde. Vielmehr beschreibt Tacitus (vgl. *annales* 16,6), dass Nero den Leichnam seiner zweiten Frau einbalsamieren ließ und sie im Grab der Julier feierlich bestattet wurde, wobei lt. Tacitus in der Bevölkerung eher Freude als Trauer über Poppaeas Tod geherrscht haben soll.⁵⁰

⁴⁸ Holztrattner (1995), 125-128.

⁴⁹ Eck (2002), 158-159.

⁵⁰ Holztrattner (1995), 128-132.

4. „Octavia“ – eine eigentümliche *fabula praetexta*

4.1. Unterteilung der *praetexta*

Was die Unterteilung der *praetexta* „Octavia“ betrifft, so möchte ich mich der von Ferri in seinem Kommentar *A play attributed to Seneca* gebotenen Struktur bedienen, sie der Übersicht halber allerdings ein wenig zusammengefasst darstellen.⁵¹ Hierbei sollen die Verse, welche im weiteren Verlauf dieser Arbeit genau analysiert werden sollen, visuell hervorgehoben werden:

Erster Tag – I. und II. Akt	
VV.1-33	Auftakt der <i>praetexta</i> : Octavias Monodie
VV.34-56	von der Amme Octavias vorgetragener Prolog
VV. 57-71	die Klage Octavias über ihre Lebensumstände innerhalb des Palastes
VV. 72-99	Austausch der Octavia und ihrer Amme in Anapästen im <i>thalamus</i>
VV. 100-272	Gespräch zwischen Octavia und ihrer Amme im <i>thalamus</i>
VV. 273-376	Chor, der sich klar Octavia affin zeigt
VV. 377-436	Auftrittsmonolog Senecas
VV. 437-439	Neros Gespräch mit dem Präfekten
VV. 440-592	Auseinandersetzung zwischen Kaiser Nero und dem ehemaligen Erzieher Seneca

Zweiter Tag – III. Akt	
VV. 593-645	Erscheinung des Totengeistes Agrippinas
VV. 646-668	Monodie der Octavia (nach ihrer Trennung von Nero)
VV. 669-689	Chorlied der römischen Bürger, die zum Angriff auf den Kaiserpalast aufrufen

⁵¹ Ferri, R. (2003). *A play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 67-69.

Dritter Tag – IV. bis VII. Akt	
VV. 690-761	Gespräch zwischen Poppaea Sabina und ihrer Amme vor dem <i>thalamus</i> über ihren prophetischen Traum
VV. 762-779	Chorlied der Anhänger Poppaeas/ Bericht über Aufstand der Anhänger Octavias/ Preisung Cupidos Macht
VV. 780-805	Dialog zwischen dem Boten und dem Chor
VV. 806-819	Chor, der Missstände Neros Herrschaft aufzeigt
VV. 820-845	Neros Hassrede
VV. 846-876	Neros Gespräch mit dem Präfekten bzgl. Ermordung Octavias
VV. 877-898	Klage des Chors über die Unzuverlässigkeit der Volksgunst
VV. 899-923	Klage Octavias vor der Abfahrt (Verhaftung durch Neros Soldaten)
VV. 924-957	Reaktion des Chors als Kollektiv der römischen Bevölkerung
VV. 958-971	Klage Octavias
VV. 972-982	finaler Chor der römischen BürgerInnen

4.2. Dramaturgie und theatrale Inszenierung der „Octavia“

Bereits der kurz gefasste Überblick über den thematischen Inhalt der „Octavia“ zeigt deutlich, wie komplex diese *fabula praetexta* aufgebaut ist. Die Struktur ist demnach mindestens genauso kompliziert wie der Inhalt selbst, weshalb ein Blick auf die Dramaturgie des Stücks und deren theatrale Inszenierung durchaus nennenswert erscheint.

In diesem Teil der Arbeit soll nun einerseits auf die Dramaturgie und theatrale Inszenierung an sich, andererseits auch auf die Semantisierung des dramatischen und historischen Raumes eingegangen werden, nicht zuletzt, um sowohl die Nähe der *praetexta* zu Senecas Tragödien aufzuzeigen als auch die Übergänge der doch sehr facettenreichen Darstellung historischer Persönlichkeiten zu diskutieren, welche im folgenden Unterpunkt (vgl. 4.3.) genau beleuchtet werden sollen.

Pseudo-Seneca präsentiert dem Publikum in seiner *praetexta* Szenen, die historische Ereignisse des Jahres 62. n.Chr. behandeln, wobei er diese in einem dreitägigen Zeitraum darstellt.

Innerhalb des Stücks kommt es des Weiteren auch zu Referenzen zur Vergangenheit (vgl. z.B.: das Erscheinen Agrippinas Totengeistes in VV.- 593 -645) und der Zukunft (vgl. z.B.: der prophetische Traum der Poppaea in VV. 712-761).

Die dramatischen Handlungen innerhalb der *praetexta* entwickelt sich durch ein Zusammenspiel unterschiedlichster Handlungsstränge, die durch die AkteurInnen der jeweiligen Szenen und den Chor, der eine äußerst wichtige Rolle innehat, szenenübergreifend miteinander verbunden sind.⁵²

Ferri merkt in Bezug auf den Aufbau der „Octavia“ an, dass bei der *praetexta* zwar besondere Merkmale des senecanischen Rezitationsdramas – wie z.B. die Unterbrechung der dramatischen Zeit während der Chöre oder die Vorrangigkeit der Ekphrasis vor der Handlung – fehlen, sieht dies allerdings nicht als ausschlaggebend dafür, die „Octavia“ nicht mit Senecas Tragödien zu vergleichen, da sich innerhalb der Szenen dennoch viele Parallelen zu ebendiesen ausmachen lassen,⁵³ worauf auch in meiner Analyse im weiteren Verlauf der MA-Arbeit Bezug genommen werden soll.

PERSONAE

OCTAVIA
NUTRIX OCTAVIAE
SENECA
NERO
PRAEFECTVS
AGRIPPINA
NUTRIX POPPAEAE
POPPAEA
NUNTIVS
CHORVS duplex

Scaena Romae

Betrachtet man nun die theatrale Inszenierung bezüglich der AkteurInnen, die wir im Stück antreffen, so ist festzuhalten, dass wir in der *praetexta*, deren Hauptakteurin die Namensgeberin Octavia ist, eine Vielzahl an NebenakteurInnen antreffen (vgl. Abbildung 4):

Die Handlung wird dennoch von einigen NebenakteurInnen, wie beispielsweise Seneca, Agrippina, dem Chor und den beiden Ammen – der Amme von Octavia und der Amme von Poppaea – markanter beeinflusst als beispielsweise von den beiden Präfekten und Kaiser Nero selbst.

Abbildung 4

Im Gegensatz zur heutigen geläufigen Theaterpraxis, in der die Namensnennung der Akteur*innen oft im Nachhinein geschieht, scheint Ferri der Mangel expliziter Einführungen jedoch nicht als Beweis gegen eine theatrale Inszenierung des Stücks an sich zu sehen. Der Forscher verweist vielmehr auf den Umstand, dass es auch in der griechischen Tragödie *usus* war, AkteurInnen nicht explizit zu nennen, wenn sie die Bühne betreten, sondern ihren Namen erst durch einen weiteren AkteurIn, die die

⁵² Boyle (2009), lix.

⁵³ Ferri (2003), 56-58.

Szene betritt und diese anspricht, zu erfahren. Das Fehlen expliziter Regieanweisungen in Bezug auf die *praetexta* „Octavia“ sieht der Forscher schon alleine nicht als problematisch an, da das Publikum bei der Aufführung einer *fabula praetexta* sicherlich auch aufgrund der eigenen Erfahrungswelt und dem womöglich nahen Vergangenheitsbezug selbst ohne die Nennung der Namen der AkteurInnen wusste, um wen es sich handelt.

Des Weiteren ist anzumerken, dass die Kleidung und Masken der AkteurInnen bei der theatralen Inszenierung Anhaltspunkte zur Identifizierung der Figuren gegeben haben könnten, das Publikum demnach – im Gegensatz zu den heutigen Leser*innen der *praetexta* – Assoziationen herstellen konnte.⁵³

Abseits der Einführung der AkteurInnen des Stücks, ist die literarische Nachahmung in Bezug auf die dramaturgische Konstruktion der „Octavia“ zu nennen, die zuweilen – lt. Ferri beispielsweise – recht überladen wirkt. Sieht man sich diesbezüglich beispielsweise den Beginn der *praetexta* an (vgl. 1-33), so handelt es sich bei dem Auftakt und dem Erscheinen der Octavia auf der theatralen Bildfläche zunächst um eine beinahe direkte *mise-en-scène* der *Elektra* des Sophokles (vgl. *Elekt.*, 77ff.), wonach der Rückzug in den Palast danach von der Amme Octavias (vgl. *Oct.*, 34-56) angekündigt wird, was Ferri als direktes Echo auf Euripides *Medea* sieht. Ferri merkt durch dieses Beispiel an, dass die Szenen der „Octavia“ oftmals durch den Gebrauch berühmter Theatermodelle der griechischen und römischen Tragödie derart überladen wirken, dass die Bewegung der AkteurInnen auf der Bühne dadurch übertrieben wirken könnte.

Selbst, wenn die Handlungsstränge der „Octavia“ anmuten lassen, dass es früher oder später zu einem Zusammentreffen der kaiserlichen AkteurInnen kommt, so geschieht dies in der *praetexta* nicht.⁵⁴ Pseudo-Seneca bricht damit ergo nicht nur durch die Fragmentierung der Handlungen, die eine mehr oder minder „historische Wahrheit“ generiert, sondern auch durch den Umstand, dass die Zeit der Handlungen und die Spielzeit temporal zusammenfallen und die Zeitsprünge von den Choreinlagen unabhängig zu sein scheinen, lt. Ferri, mit der griechischen Tragödie des 5. Jahrhunderts.⁵⁵

⁵⁴ Boyle (2009), lxiii-lxiv.

⁵⁵ Ferri (2003), 59-62.

Betrachtet man nun die Bauweise antiker römischer Theater (Abbildung 5) – wobei hier das Marcellus-Theater in Rom als repräsentatives Theater zur Veranschaulichung von Räumlichkeiten und der Zugänglichkeit zu ebendiesen dienen soll – so sind mehrere Faktoren in Zusammenhang mit der Semantisierung des dramatischen Raumes zu nennen: Die antiken Dramatiker kennen als fiktiven Handlungsort nur Theater unter freiem Himmel, nicht wie wir heutzutage in geschlossenen Gebäuden. Dementsprechend handelt es sich bei den antiken Theatern um eine öffentliche Begegnungsstätte. Die Bühne war, aufgrund der halbmondartigen Bauweise antiker Theater, an drei Seiten von fiktiven Räumen umgeben: Auf den Seiten ist der offene Bühnenraum von anderen Räumen getrennt (z.B. andere Bauten, einem offenen Feld etc.), hinter der Bühnenwand – in oder hinter geschlossenen Räumen, die sich das Publikum als Innenräume von Häusern, in denen Teile der tragischen Handlung stattfinden, vorstellen müssen – befindet sich ein weiter sinntragender Raum. Im Zentrum liegt hinter dem Orchester, das als Handlungsort des Chores anzusehen ist, die für das gesamte Publikum sichtbare Bühne. Es handelt sich in Bezug auf antike theatrale Inszenierung ergo auch um sichtbare bzw. unsichtbare Geschehen, die auf der Bühne oder im Bühnenhintergrund unterschiedlich inszeniert werden können. Die Vermittlung des nichtszenischen Geschehens kann allerdings auch durch Botenberichte – d.h. Erzählungen vergangenen Geschehens – vermittelt werden und die Handlung des Bühnengeschehens durchaus beeinflussen.⁵⁸

„Hinterszenische“ also im „Offstage“ stattfindende Handlungen, treffen wir auch in der „Octavia“ an. Hierbei wird die Hochzeit Neros und Poppaeas nicht auf der Bühne *per se* vollzogen, wir erfahren davon durch die Amme der Poppaea (vgl. *Oct.*, VV.694-703), sie fungiert hier also wie eine Art Botin bzw. Berichterstatteerin.

Nicht außeracht zu lassen sind hierbei in Bezug auf Tragödien auch Inszenierungsanweisungen.

Wie bereits unter 4.2. angemerkt, befinden sich bei der *praetexta* „Octavia“ vorwiegend implizit schauspielerbezogenen Bühnenanweisungen, die sich zuweilen mit prospektiv impliziten Inszenierungsanweisungen, die in der Regel in der Form von Aufforderungen, Bitten, Befehlen und Absichtserklärungen in Erscheinung treten⁵⁸ – vgl. z.B. den Traum der Poppaea, VV. 760-761: *tu vota pro me suscipe et precibus piis superos adora*, [...] – überschneiden, wobei die Charakterisierung der AkteurInnen

⁵⁸ Schmidt (2001), 343-345.

sicherlich auch durch ihren Zugang zu Räumlichkeiten des Palastes bzw. den behandelten Örtlichkeiten stattfand.⁵⁹

Im Gegensatz zu Senecas Tragödien, in denen der Bühnenraum meist bereits zu Beginn des ersten Aktes direkt oder indirekt semantisiert wird – vgl. hierbei z.B. *Thyestes*, wo der Schatten des Thyestes die Verortung bietet oder *Phaedra*, wo Hippolytus Athen verbal skizziert und das Publikum daraus schließen kann, dass es sich bei dem Palast, in dem ein Teil der Handlung stattfinden wird, um den königlichen Palast handelt⁵⁹ – geschieht die Semantisierung des dramatischen Raumes in der *praetexta* „Octavia“ vorwiegend auf verbaler Ebene und zuweilen so indirekt, dass die Verortung nicht unbedingt immer durchwegs klar ist. Erst im Prolog der Amme Octavias und in dem darauffolgenden Gespräch erfährt das Publikum, dass sich die Akteurinnen im *thalamus* befinden und können aufgrund der Referenzen, die Octavia im Auftakt des Stücks zu Nero, Claudius und Britannicus gegeben hat, schließen, dass es sich um den *thalamus* des kaiserlichen Hofs Neros handeln muss.

Da das Stück im Jahr 62. n. Chr. spielt, handelt es sich bei dem kaiserlichen Palast allerdings noch nicht um die *domus aurea*, sondern womöglich, um die *domus transitoria*, welche als Erweiterung der *domus Tiberiana* und der Verknüpfung hervorgehender Palasteinheiten gesehen werden kann. Anzunehmen ist, dass die *domus transitoria*, die Nero vermutlich um 60. n. Chr. zu bauen beginnen ließ, es ermöglichte, die kaiserlichen Ländereien auf dem Esquilin vom Platin aus zu erreichen und als Großprojekt somit der *domus aurea* vorhergeht. Da die *domus transitoria* allerdings ein weiteres Opfer des großen Brandes wurde, gibt es kaum nennenswerte Reste. Dennoch ist anzunehmen, dass zumindest Teile der *domus transitoria* ab 64 n. Chr. im Zuge des Baubeginns der *domus aurea* in das neue Großprojekt, das niemals fertiggestellt werden sollte, in die neue Herrschaftsresidenz integriert wurden.⁶⁰

Gehen wir ergo davon aus, dass der örtliche Fokus der Handlungsstränge innerhalb der „Octavia“ auf der *domus transitoria* in Rom liegt, so zeigt sich allerdings auch Pseudo-Senecas dramatische Raffinesse, dass er Referenzen zu Vergangenen und Zukünftigen auch abseits des zentralen Schauplatzes – des *thalamus* – semantisch konstruiert. Ein Beispiel hierbei wären etwa in VV. 624-625, in welchen Agrippinas Totengeist sich geradezu über Neros Bauunterfangen lustig macht, indem er den

⁵⁹ Schmidt, E. (2004). *Zeit und Raum in Senecas Tragödien. Ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik*, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, 344-347.

⁶⁰ Buckley & Dinter (2013), 322-326.

übertriebenen Prunk einerseits und den Umstand, dass er niemals damit zufrieden sein werde und die *domus aurea* deshalb nie zu Ende stellen werde, bespricht.

Pseudo-Seneca arbeitet hier also mit Zeit- und Ortswechseln im Sinne von szenischen Verzweigungen, wobei der *thalamus* dennoch der zentralste Ort des gesamten Stücks bleiben wird.⁵²

Im Allgemeinen lässt sich ergo festhalten, dass die „Octavia“ aufgrund vieler Aspekte sehr komplex aufgebaut ist, wobei Ortswechsel oft indirekt und verbal von AkteurInnen oder gar dem Chor als agierendes Kollektiv impliziert werden. Unter dem Unterpunkt 4.3. soll nun auf die Darstellung historischer Persönlichkeiten in der „Octavia“ eingegangen werden.

4.3. Darstellung historischer Persönlichkeiten in der *praetexta*

Doch wie werden die unter den Unterpunkten 3. und 4.2. besprochenen historischen Persönlichkeiten nun in der *praetexta* „Octavia“ von Pseudo-Seneca dargestellt?

Zumal Agrippina bereits 59 n. Chr. durch Nero zu Tode kam und die Handlung der *praetexta* im Jahr 62 n. Chr. spielt, möchte man zunächst annehmen, dass Agrippina nicht Gegenstand des Dramas sei. Dass sich Pseudo-Seneca in einem Näheverhältnis zu dem Philosophen Seneca befinden hätte können oder zumindest sehr kundig bezüglich dessen Werken – vor allem Tragödien – war, zeigt sich nicht zuletzt, wie er Agrippina in seinem Werk dennoch erscheinen lässt, um die Handlung zu beeinflussen. Agrippina kehrt in VV. 593-645 als unheilbringender Totengeist wieder und entstammt – wie beispielsweise Senecas Dämonen Tantalus im *Thyestes*, Thyest im *Agamemnon* – dem Reich der Finsternis.⁶¹ Inwieweit sie die Handlung beeinflusst und mit ihrer Erscheinung die Traumsequenz der Poppaea einleitet und den weiteren Verlauf der Tragödie bestimmt, soll im Unterpunkt 4.6.1 besprochen werden.

Ähnlich wie bei Tacitus wird Octavia in der gleichnamigen *praetexta* als leidtragende Instanz stilisiert. Im Gegensatz zu den vereinzelnden Erwähnungen um die historische Person in der Geschichtsschreibung, gesteht der Autor der *praetexta* „Octavia“ der ersten Frau Neros nicht nur zu, dass sein Werk ihren Namen trägt, sondern erhebt sie

⁶¹ Lefèvre, E. (2002). *Die Konzeption der "verkehrten Welt" in Senecas Tragödien*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption (S. 105-120). München: K.G. Saur.

gar auf die Ebene einer Protagonistin, einer virtuosens Helden.⁶² Hierbei stützt sich Pseudo-Seneca im ersten und letzten Akt auf Octavias Leid.

Zunächst als Teil der Katastrophen, die das Kaiserhaus in den Jahren vor Einsetzen der Handlung heimgesucht hatten (vgl. *Oct.*, VV. 1-74) und abschließend als traurigen Höhepunkt des Unglücks, dass die Frauen an Neros Seite erfahren haben. (vgl. *Oct.*, VV. 877-982)

Bedient sich Tacitus der Tyrannenoptik erst in seinem 16. Buch der *annales*, als er den Tod der Poppaea Sabina bespricht, so fungiert Octavia in der *praetexta* als „Sprachrohr“, indem sie bereits in V. 33 Nero – jedoch ohne namentliche Nennung – als *tyrannus* einführt, den sie für ihren Leidensweg als einzig schuldige Person ausmacht.⁶³ Entscheidend wird für die Handlung der *praetexta* der Umstand, dass Poppaea, die zuvor von Octavia schon abwertend als Nebenbuhlerin (vgl. *Oct.*, V.125: *paelex*) bezeichnet wurde, bereits von Nero schwanger sei.

Nero selbst verweist danach im V.591 darauf, indem er in seinem Gespräch mit Seneca angibt, dass dies schlussendlich der primäre Grund der Hochzeit mit Poppaea wäre.⁶⁴ Die Haltung des römischen Volkes, das sich in der *praetexta* größtenteils Octavia affin zeigt, wird nicht zuletzt durch den Chor im Drama verkörpert. Somit stellt der Dramatiker eine direkte Verbindung zwischen der politischen und gesellschaftlichen Gesamtsituation in Rom und den Eheverhältnissen Neros her und zeigt nicht zuletzt durch die gezielte Zerstörung Poppaeas Statuen am Hochzeitstag (vgl. z.B. VV.628-686) die Abneigung des Volkes gegenüber der zweiten Frau Neros. Ähnlich wie Pseudo-Seneca beschreiben auch Tacitus (vgl. *annales* 14,60,5) und Sueton (*Nero* 35,2) die Empörung des Volkes in Zusammenhang mit Neros Entscheidung, Octavia zu verleumden und zu verstoßen, um Poppaea ehelichen zu können. Octavia ist demnach zwar eine Protagonistin des Dramas, allerdings vordergründig aufgrund ihrer Stellung im Herrschaftssystem des Nero und als Oper des Kaisers.⁶⁵

Mehr als Octavia, steht allerdings Poppaea im Fokus der Handlung, selbst, wenn sie erst spät direkt auf der Bildfläche erscheint. Ihren ersten und einzigen Auftritt hat sie in VV. 690-761. Obwohl Octavia die Nebenbuhlerin im Zuge der gesamten *praetexta* für ihren Leidensweg – noch mehr als sie es bei anfänglich Nero tut – verantwortlich

⁶² Buckley & Dinter (2013), 218-220.

⁶³ Manuwald (2001), 308 -317.

⁶⁴ Kragelund (2016), 181-183.

⁶⁵ Manuwald (2001), 323-331.

macht, so erweckt Poppaea im Zuge ihres Auftrittes, in welchem sie weinend und verstört ihre Entscheidung, Nero zu ehelichen betrauert, einen komplett kontrastierenden Eindruck als ihn beispielsweise Tacitus von der historischen Persönlichkeit in den *annales* (vgl. *annales* 13,45. 14,1. 16,6,2) zeichnet.⁶⁶

Selbst, wenn es in der „Octavia“ oftmals den Anschein macht, dass der Dramatiker mit dem Historiker Tacitus übereinstimme, Poppaea habe dem Kaiser durch ihre Schönheit und Durchsetzungsfähigkeit den Kopf verdreht, so rückt Pseudo-Seneca Poppaea in ebendieser Szene unter einem anderen Gesichtspunkt in den Vordergrund. Er zeigt sie als ängstliche Frau, selbst, wenn sie davor die Drahtzieherin in Verbindung mit Octavias Ermordung gewesen sein musste.⁶⁷

Letzen Endes trug sie jedoch durch ihre *ambitio* nicht nur zum Fall des Kaisers bei, sondern musste für ihre Machtgier – genauso wie die daran unbeteiligte Octavia und die Kaisermacherin Agrippina davor – mit dem Leben bezahlen.⁶⁸

Inwiefern diese Machtgier einerseits für den Sturz Neros, andererseits für das jähe Ende der beiden Frauen verantwortlich gewesen ist, soll in den folgenden Teilen dieser MA-Arbeit anhand der Erscheinung des Totengeistes der Agrippina (*Oct.*, VV.593-645) und des prophetischen Traumes der Poppaea Sabina (*Oct.*, VV.690-761) demonstriert werden, wovon mittels eines kurzen Überblicks auf die Themen Traumdiskurse, Traumarten und Traumdeutung in der Antike eingegangen werden soll.

4.4. Träume – Diskurse, Arten und Deutungsansätze

Betrachtet man die heterogene Entwicklung des Traumverständnisses bis ins 21. Jahrhundert, so wird schnell klar, dass jede Kultur in jeder Epoche andere Zugänge zu Träumen an sich und der damit einhergehenden Traumdeutung aufweist, weshalb eine Übertragung von Traumdiskursen epochenübergreifend als unzufriedenstellend anzusehen ist. Der Umgang mit dem Thema Traum an sich ist kulturell geprägt, weshalb maßgebliche Charakteristika kulturell bestimmt sind und je nach geographischer Lage und kulturellen Praktiken diachron variieren.

Es scheint allerdings, als hätte die abendländische Kultur Träume und deren Deutung heutzutage quasi zum Anti-Phänomen stilisiert, indem sie der antiken Traumdeutung

⁶⁶ Manuwald (2001), 313-315.

⁶⁷ Kragelund (2016), 178-180.

⁶⁸ Boyle (2009), lix-xl.

durch die Vorrangigkeit von Rationalität, Vernunft und Realitätskontrolle die Berechtigung der Existenz abgesprochen hat.

Absolutheitsansprüche, wie sie beispielsweise Sigmund Freud in seinem Werk *Traumdeutung* auf psychologischer Ebene erhoben hat, ergo Träume zur Gänze analysieren zu können, werden in der rezenten experimentellen Traumforschung nicht nur widerlegt, es zeigt sich vielmehr, dass wir selbst heutzutage das Phänomen Traum selbst durch wissenschaftliche Methoden noch immer nicht zur Gänze erfassen können.⁶⁹ Im Gegensatz zu heutigen (natur-) wissenschaftlichen und psychoanalytischen Ansätzen pflegte die griechisch-römische Antike mit dem Phänomen Traum in einer Weise umzugehen, die mit den heutigen Ansätzen wenig bis gar nichts mehr zu tun hat. So wird antikes Traumverständnis heute meist in „volkstümliche“ bzw. „esoterische“ Diskurse verdrängt.⁷⁰

Traumdeutung hat in der Antike in unzähligen Kulturen, wie z.B. der mesopotamischen, ägyptischen, griechischen und römischen, eine wichtige Rolle inne, wobei Deutungen in der Literatur gattungsübergreifend eingesetzt werden. Dass heute separiert betrachtete Bereiche in der Antike miteinander verwoben waren und sich im antiken Verständnis gegenseitig beeinflussten, zeigt sich auch in dem Umstand, dass Träume und die damit verbundene Deutung neben der Philosophie, Religion, Medizin und Magie auch das Alltagsleben derartig prägten, dass man in der Betrachtung dieser Themen von heutigen Diskursen abweichend denken muss, nicht zuletzt, um zu verstehen, wie die Antike diese Themen behandelte.⁷¹

Bevor nun durch ausgewählte Beispiele des griechischen und römischen Kulturkreises auf das breit gefächerte Thema der Traumdeutung in der Antike eingegangen werden soll, soll zunächst versucht werden, den *terminus* Traum zu definieren:

Träume werden bereits in der Antike bis auf wenige Ausnahmen (vgl. Plinius, *Naturalis Historia* X 209ff. oder Lukrez, *de rerum natura* IV, 984ff.) als humanspezifisches und psychologisches Phänomen – ergo als wichtige Konstante der *conditio humana* – wahrgenommen. Hierbei ist der Traum an sich, lt. Walde, in der Antike mindestens genauso wichtig wie die darauffolgende Deutung.⁷²

⁶⁹ Walde, C. (2001). *Antike Traumdeutung und moderne Traumforschung*. Düsseldorf: Artemis&Winkler, 13-22.

⁷⁰ Walde, C. (2012) *Traum und Traumdeutung in der griechisch-römischen Antike oder vom Zwang, Träume zu deuten*. In A. Gerok-Reiter, & C.Walde, Traum und Vision in der Vormoderne: Traditionen, Diskussionen, Perspektiven (S. 21-44). Berlin: Akademie-Verlag, 21-22.

⁷¹ Walde (2001), 20-22.

⁷² Walde (2001), 17-19.

Was die Definition von „Traum“ an sich angeht, so möchte ich mich – wie auch C. Walde – der womöglich zunächst schlichten Definition der rezenten experimentellen Traumforscherinnen Strauch und Meier der Universität Zürich bedienen, die Traum als „das Erleben während des Schlafes“ definieren. Sinnvoll erachte ich diese Definition zunächst aufgrund der Tatsache, dass durch Fokussetzung auf den nächtlichen Schlaf ähnliche Phänomene, wie beispielsweise Tagträume bzw. Visionen und Halluzinationen, marginalisiert werden.⁷³ Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt ist hierbei der Umstand, dass Träume im Gegensatz zu Visionen jedermann zuteilwerden können, somit unabhängig von Alter, sozialem Status und Geschlecht sind und von unterschiedlichen Instanzen gedeutet werden können.⁷⁴ Des Weiteren stimme ich auch mit Waldes Meinung vollkommen überein, die in dieser Definition auch den Vorteil ausmacht, dass durch diese Definition nicht nur eine Nähe zu den Gedanken der Träumenden zulässt, sondern auch zu den Denkmodi des Wachens, was nicht zuletzt für die Inbezugnahme antiker Traumdiskurse als sinntragend erscheint.⁷²

Unweigerlich, um welche Traumkategorien es sich handelt, so scheinen bis heute drei Aspekte in Bezug auf Traumdeutung nach wie vor rezent: erstens, dass Träume zuweilen eine Diskontinuität zum Wachzustand bilden und die Träumenden zum Nachdenken anregen. Zweitens, dass Träume einen hohen Realitätsbezug aufweisen können, wodurch sie die Lebenswelt der Träumenden auch im Wachzustand zuweilen positiv oder negativ beeinflussen können. Drittens, dass das Erleben im Traum sehr subjektiv ist und eine Deutung oft für die Reflexion des Geträumten von Vorteil sein kann.⁷⁵ Inwiefern man von einem „Zwang“ in Bezug auf antike Traumdeutung sprechen kann, soll im Unterpunkt 5. dieser MA-Arbeit anhand ausgewählter prophetischer Träume besprochen werden.

Bereits Vorsokratiker wie Heraklit weisen auf die radikale Subjektivität von Träumen hin, wobei er behauptet, die Menschen hätten im Wachzustand eine gemeinsame Welt, im Traum aber tauche jeder in seine eigene Welt ab. (vgl. Heraklit, *Fragmente* 89)⁷⁶

⁷³ Strauch, I., & Meier, B. (1992). *Den Träumen auf der Spur. Ergebnisse der experimentellen Traumforschung*. Bern: Huber, 11.

⁷⁴ Weber, G. (2008). *Träume und ihre Deutung. Kontinuitäten und Rezeptionen*. In P. Schmidt, & G. Weber, Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock (S. 27-30). Berlin: Akademie Verlag.

⁷⁵ Walde (2012), 24-26.

⁷⁶ Meiser, M. (2017). *Traumdarstellungen und Traumdiskurs in der Antike, im antiken Judentum und im antiken Christentum*. In P. Oster, & J. Reinstädler (Hg.), Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft (S. 195-198). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Selbst, wenn die Forschung lange allgemeine Aussagen über Traumdiskurse der Antike getroffen hat und der Auffassung war, alle Träume der griechischen und römischen Antike hätten unweigerlich mit Gottheiten und Prophezeiungen zu tun, weisen Forscher*innen, wie beispielsweise Harris und Walde, heutzutage explizit darauf hin, dass in Bezug auf die Antike eine Dichotomie anzunehmen ist. Diese Dichotomie herrsche zwischen der großen Mehrheit, die das Mitwirken der Götter in Bezug auf Träume als maßgeblich und gegeben annahm und einer kleinen Minderheit, unter welche z.B. Philosophen wie Aristoteles zählten, die diese Haltung vehement negierten und das Träumen unter einem naturwissenschaftlicheren Aspekt wahrnahmen.⁷⁷ Weshalb auch ich der Meinung bin, dass man von Pauschalaussagen in Bezug auf antike Traumdiskurse Abstand nehmen sollte. Dies ist nicht zuletzt auch der Grund, warum ich nun versuchen möchte, unterschiedliche Aspekte, unter welchen Träume in antiken Traumdiskursen auftreten, durch Hinzunahme antiker *exempla* zu besprechen und bezüglich möglicher Charakteristika zu kategorisieren.

In der Geschichtsschreibung kommen Traumsequenzen bereits bei Herodot (vgl. Herodot, *Historiae* VII 12,1-18,4) in Bezug auf entscheidende historische Ereignisse vor. Ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. befassen sich griechische Literaten und Philosophen zum ersten Mal spezifisch mit der Deutung von Träumen, wobei hier zunächst Antiphon eine Systematisierung von Träumen anbietet.⁷⁸

Auch wenn heute keine Fragmente des Werkes *Oneirokritika* von Antiphon erhalten sind, so können wir z.B. durch Ciceros Nennung in *de divinatione* (vgl. *de div.* I, 116) daraus schließen, dass sich Antiphon womöglich mit diesem Thema auseinandersetzte, da er mit einer gewissen Skepsis in Bezug auf die rein religiös und mythisch interpretierten Traumdiskurse konfrontiert war.⁷⁹ Das antike Traumverständnis ist zunächst stark mit der Mythologie verbunden, da nach antiker Vorstellung die Anfänge der Traumdeutung in die mythische Vorzeit zurückreichen. Die Traumdeutung wird in Bezug auf diese Art des Traumes in der Grauzone zwischen dem Menschlichen und Göttlichen verstanden.

Auch wenn bereits die ersten Mythographen vielerlei Zeugnisse über den Einsatz derartiger Traumsequenzen in der Literatur geben, ist hierbei vor allem Aischylos zu nennen, welcher in seiner Tragödie *Prometheus* (5. Jahrhundert v. Chr.) in Verbindung

⁷⁷ Harris, W. (2009). *Dreams and experience in classic antiquity*. Cambridge/London: Harvard University Press, 123-127.

⁷⁸ Meiser (2017), 198-201.

⁷⁹ Van Lieshout, R. (1980). *Greeks on Dreams*. Utrecht: HES-Publishers, 217-224.

mit der mythologischen Figur des Prometheus bespricht, wie der Titan den Menschen nicht nur den Verstand und die Sprache zuteilwerden lässt, sondern auch die Möglichkeit zu träumen und die Kunst der Traumdeutung. Zuvor hatten die Götter uneingeschränkte Macht über die Menschen, da diese Traum und Wirklichkeit nicht differenzieren konnten. Vor allem die Kunst der Mantik, die Zukunftsschau, wie z.B. Haruspizien, Auspizien und Traumdeutung, trug dazu bei, dass sich die Menschen von den Göttern zum Teil emanzipierten. Wobei Prometheus vor allem durch die Traumdeutung die ihm zugestandenen Grenzen überschreitet, da Traumdeuter durch ihren Anspruch der Klärung und durch ihren fast gottgleichen Status Hybris impliziert, was dem Titanen nicht zuletzt zum Verhängnis wurde.⁸⁰ Betrachtet man die Mantik, hierbei vor allem die Traumdeutung an sich, aus philosophischer Sicht, so ist auch hier eine starke Diskrepanz zu merken: in der Stoa ist diese zuweilen ein Mittel, um die *sympatheia*, also den Zusammenhang aller den Kosmos betreffender Dinge, zu erforschen und wird dadurch aufgewertet, dass sie genauso wie andere Aspekte dazu beiträgt, die Welt und das Handeln der Personen zu verstehen.

Bei Platon und Aristoteles hingegen kommt es zu einer Abwertung der Traumdeutung. Dies geschieht bei Platon zum Teil aufgrund der Tatsache, dass er den Mantis (Traumdeuter), der seiner Meinung nach Träume durch Intention deute, dem Philosophen gegenüberstellt, der seine Erkenntnisse durch systematisches Nachdenken erhält. Dies führt dazu, dass Platon die Mantik aus seinem Idealstaat verbannt, da er durch diese Kunst erworbenes Wissen als minderwertig klassifiziert. Die wenn nicht sogar extremste Haltung nehmen allerdings beispielsweise Aristoteles und die Epikureer in Bezug auf Mantik ein: Sie verorten die Mantik geradezu in den Bereich des Aberglaubens, wollen die Genese des Traumes ergo in Impulsen der Seelen- und Körpertätigkeit sehen.

Doch selbst, wenn Aristoteles dem Traum in seinem Werk *de somniis* eine umfangreiche biologische Erklärung gibt, so weicht er dennoch in manchen Aspekten von dem rein naturwissenschaftlich geprägten Standpunkt ab: So bleibt trotz der physischen und psychischen Komponente, die Frage im Raum, inwiefern in einem Traum auch Determinanten der Zukunft ausgedrückt werden können. (vgl. Aristoteles, *de somniis* 45-46).⁸¹

⁸⁰ Walde (2001), 13-17.

⁸¹ Walde (2001), 27-33.

Interessant ist hierbei anzumerken, dass es bereits vor Aristoteles einen eher naturwissenschaftlichen anzumutenden Diskurs in Bezug auf Träume und ihre Deutung gab, der im Gegensatz zu Aristoteles und Platon nicht die psychische Komponente in den Fokus stellte, sondern die rein physiologische.⁸² Hippokrates von Kos und seine Vorgänger setzen den Schlaf in Verbindung mit dem Körper, wobei es sich hier vor allem um die Klärung von Krankheitsbildern handelt. Hierbei ist beispielsweise der Text „Über den Atem“ von Hippokrates zu nennen, in welchem der Arzt erforscht, welche Auswirkungen die Abkühlung des Blutes auf die Schlafqualität hat. Dies tut er in einer umfassenden Diskussion über die Luft als Ursache, die körperliche Krankheiten verursacht. Man kann ergo sagen, dass Hippokrates den Schlaf als eine Art *therapeuticum* sah, das nicht nur für die seelische, sondern vor allem für die körperliche Gesundheit maßgebend war. Er sieht den Schlaf hierbei also als aktive Kraft, die auf den Körper wirkt.⁸³

Wendet man sich nun den römischen Autoren zu, ist vordergründig Cicero zu nennen. Cicero, der sich in seinem Werk *de divinatione* mit den Argumenten für und gegen die Traumdeutung beschäftigt, merkt allem voraus an, es gäbe zwei Arten der *divinatio*: einerseits die, die durch *ars* (z.B. die Eingeweideschau) erlernt werde, andererseits die, die durch *natura* gegeben ist, Traum und Raserei. (vgl. *de divinatione* I 4–6).

Im Namen seines Bruders Quintus verknüpft Cicero in seinem Werk *de divinatione* erstmals die beiden vorher genannten Diskurse, einerseits den physischen und andererseits den physiologischen miteinander. In seinem ersten Buch vertritt er die Ansicht, dass die Seele hinsichtlich des Teiles, in dem Vernunft und Verstand angesiedelt sind, von der göttlichen Seele abstamme und setzt diese mit dem Teil in Relation, der über Emotionen, wie beispielsweise Leidenschaft und Begehren verfüge, der vom Körper losgelöst keinen Bestand hätte. (vgl. *de div.* I, 70.)⁸⁴

In seinem zweiten Buch geht Cicero auch selbst als Sprecher genauer auf die Sinnhaftigkeit der Traumdeutung ein. Hier wird sichtbar, dass seine Gedankenwelt sehr stark von Karneades Skepsis geprägt ist, zumal der Autor sich die Frage stellt, warum man Träumen Glauben schenken sollte. Auch wenn Cicero die Meinung vertritt, Träume seien Spuren von Gedanken, die den menschlichen Geist im Wachzustand beschäftigen und im Traum verarbeitet werden, so äußert er sich dennoch sehr

⁸² Harris (2009), 152-153.

⁸³ Holton, S. (2022). *Sleep and Dreams in Early Greek Thought*. Milton: Routledge, 86-93.

⁸⁴ Meiser (2017), 201.

skeptisch gegenüber Traumtypen, wie beispielsweise allegorischen und prophetischen Träumen. Skeptisch hinterfragt er hierbei auch, was Träume nützen, die wir nicht verstehen können. (vgl. *de div.* II 120-135) Er kommt daher zu dem Schluss, dass Traumdeutung an sich zur Beruhigung des Träumenden durchaus Berechtigung hat, die Träume deutende Instanz oft bewusst Traumbilder durch ihren eigenen Erfindungsreichtum interpretiert und Träume dadurch zuweilen falsch deutet. Dennoch lässt er die Leser*innen ihr eigenes Resümee ziehen, selbst, wenn seine Argumentationsstränge von großer Skepsis gefärbt sind. (vgl. *de div.* II 140-150)⁸⁵

Die wohl größte Sammlung divinatorischer Traumdeutung ist das in fünf Bücher unterteilte Werk *Oneirocritica* des kaiserlichen Traumdeuters Artemidorus von Ephesus aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., in dem der Autor zum ersten Mal in der Nachklassik alle vorher genannten Ansätze darstellt und versucht, aufgrund von Symboliken und anderen Parametern, wie z.B. Alter, sozialen Stand und Situation, Träume zu kategorisieren und verschiedene Charakteristika auszumachen. Ähnlich wie Cicero es vor ihm getan hatte, ist für den Traumdeuter zunächst wichtig herauszufinden, ob es sich um einen bedeutungsvollen Traum handelt, der einer Deutung würdig ist. So ergeben sich in seinem Werk folgende fünf Kategorien von Träumen:

1. Der divinatorische Traum, der Handlungsanweisungen vorgibt oder die Zukunft vorhersagt.
2. Die Vision, die meist sehr metaphorisch durch Bilder agiert.
3. Die Prophezeiung, die den Menschen durch Symbolik und Worte über den wahren Stand aufklärt.
4. Die Illusion, die seelische und körperliche Aktivität und Realität widerspiegelt.
5. Alpträume, die ihren Ursprung oft in unterschiedlichen Störungen bzw. Krankheiten haben.

Interessant erachte ich diese Kategorisierung vor allem aufgrund der Tatsache, dass der Traumdeuter diese sowohl durch Inbezugnahme seiner Vorgänger als auch durch seine eigene Praxis entwickelt hat.⁸⁶

⁸⁵ Cicero, & Schäublin, C. (2013). *Über die Wahrsagung. Latein-deutsch*. Berlin: Akademie-Verlag, 260-274.

⁸⁶ Viték, T. (2017). *Allegoric Dreams in Antiquity. Their character and interpretation*. Wiener Studien, Bd.130, 127-130.

Dies zeigt sich nicht zuletzt in der traditionellen Einteilung von Träumen in wahr und falsch. Hierbei sieht Artemidorus Träume mit divinatorischem Wert (vgl. Punkt 1-3) als „wahr“ an. Träume, die er als Produkt des Körpers und des menschlichen Geistes (vgl. Punkt 4-5) ansieht, betrachtet der Autor allerdings als „falsch“. Dies heißt allerdings nicht, dass diese Träume keine Existenzberechtigung haben, der Autor sieht in ihnen lediglich keinerlei divinatorischen Sinn, weshalb sie seiner Meinung nach nicht zwingend einer Deutung bedürfen.⁸⁶

Er empfindet es ergo lediglich für sinntragend, die erste Gruppe mittels des Oneirokritismus zu verteidigen. So unterteilt er diese wiederum in zwei Stränge, wobei der erste aus Träumen besteht, die direkt kommunizieren und allgemein als „epiphanisch“ bezeichnet werden können. Dieser erste Strang bedürfe aufgrund der konkreten Vermittlung von Traumbildern meist keiner Deutung durch eine traumdeutende Instanz. Der zweite Strang hingegen, unter welchen allegorische und prophetische Träume zählen, bedürfen alleine schon aufgrund der Tatsache, dass sie oft rätselhafte Symboliken verwenden, einer Traumdeutung, nicht zuletzt, um zur Gänze reflektiert zu werden.⁸⁷

Symboliken zu deuten ist die Grundkompetenz, die ein Traumdeuter besitzen musste, wobei allerdings auch die Subjektivität ebendieser Träume nicht außeracht gelassen werden sollte. Die Sinnhaftigkeit allegorischer bzw. prophetischer Träume wird nicht hinterfragt.

Dies geschieht schon alleine aufgrund der Tatsache, dass zwar im Gegensatz zu epiphanischen Träumen keine Gottheit für den Inhalt maßgebend ist, sondern meist Symboliken vorkommen, die Vergangenes oder gar Zukünftiges durch einen Schleier zeigen und aufgrund des emotiven Eindrucks, den sie auf die Träumenden haben, selbst nach dem Aufwachen einen bleibenden Eindruck hinterlassen.⁸⁸

Eben diese Wirkung und die (Fehl-)Deutung prophetischer Träume soll nun im nächsten Unterpunkt in Bezugnahme zweier Paralleltexte zur *praetexta* „Octavia“ besprochen werden, nämlich dem Traum des Tarquinius Superbus und der Atossa.

⁸⁷ Scott, C. (2022). *The Body, Eperience, and the History of the Dream Science in Artemidorus' oneirocritica*. Apeiron: De Gruyter, 131-153.

⁸⁸ Viték (2017), 132 -141.

4.5. Wirkung und (Fehl-)Deutung prophetischer Träume

Was den prophetischen Wert von Träumen betrifft, so bietet die griechische und römische Antike ein breit gefächertes und vor allem umfangreiches Feld für die Untersuchung. Dies bedingt sich auch in der Tatsache, dass prophetische Träume sowohl in Geschichte und Philosophie als auch Mythologie und Literatur einen wichtigen Stellenwert einnehmen, zumal sie im Gegensatz zu Orakeln, die wie bereits im vorhergehenden Teil der Arbeit angemerkt einer „ars“ unterliegen, sehr persönlicher Natur sind und von der „natura“ des Geistes impliziert sind.⁸⁹ Cicero bietet in seinem Werk *de divinatione* einige Beispiele, die zeigen, dass prophetische Träume in der Literatur oder Geschichte beispielsweise Verwendung finden, um historische oder private Ereignisse hervorzusagen. (vgl. *de divinatione* I, 71-77).⁹⁰

Genauer geht der Autor allerdings im zweiten Buch auf den tatsächlichen Unterschied zwischen Orakel und prophetischen Träumen ein: er argumentiert, dass prophetische Träume oft durch den göttlichen Teil der menschlichen Seele verursacht werden, während Orakel durch das direkte Einwirken der Götter entstehen. Daraus schließt er, dass Orakel in der Regel leichter zu interpretieren sind, prophetische Träume hingegen oft unkontrollierbarer und spontaner auftreten und bei der träumenden Instanz einen meist recht bitteren Nachgeschmack hinterlassen. Interessant ist hierbei auch, dass Cicero den Wahrheitsgehalt prophetischer Träume und Orakel bis zu einem gewissen Grad skeptisch beleuchtet, indem er in der Verbindung mit der Wirkung der beiden *divinationes* den Umstand reflektiert, dass man erst nach Eintreten des vermeintlichen Gesehenen rückwirkend Schlüsse auf diese schließen kann. Da sich sowohl Orakel als auch prophetische Träume oft unterschiedlichsten Symbolen bedienen können bedürfen jedoch beide einer Deutung. (vgl. *de divinatione* II, 108-112)⁹¹

Was die deutende Instanz betrifft, so zeigt Cicero bereits am Beispiel der Bestechlichkeit der Priester von Delphi, dass Fehldeutungen zum Vorteil und zu der Beruhigung der träumenden Instanz genutzt wurden. Auch hinterfragt er in diesem Zusammenhang die Sinnhaftigkeit, prophetische Träume zu deuten, da er anmerkt, dass der Traumdeuter oft zunächst auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und im Falle eines Königs eher eine euphemistische Fehldeutung bevorzugt, als Träume korrekt zu

⁸⁹ Vaschide, N., & Piéron, H. (1901). *Prophetic Dreams in Greek and Roman antiquity*. The Monist, 161-194.

⁹⁰ Cicero & Schäublin (2013), 74-81.

⁹¹ Cicero & Schäublin (2013), 234-239.

deuten. (*de divinatione* II, 117-118)⁹² Durchaus zutreffende *exempla* einer euphemistischen (Fehl-)Deutung prophetischer Träume sollen nun zunächst am Beispiel des Traumes des Tarquinius Superbus und der Atossa demonstriert werden, wobei sowohl auf die träumende Instanz an sich als auch auf die traumdeutende Instanz eingegangen werden soll.

4.5.1. Der Traum des Tarquinius Superbus

Der Traum des Tarquinius Superbus entstammt ursprünglich der *praetexta* „Brutus“ von Accius und ist heutzutage Dank Ciceros Werk *de divinatione* fragmentarisch erhalten. (vgl. *de divinatione* I, 43-47)⁹³

Cicero gibt in Kapitel 44 den Traum des Tarquinius Superbus konkret wieder:

44	Quoniám quieti córpus nocturno ímpetu dedí, sopore plácans artus lánguidos, visúst in somnis pástor ad me appéllere pecús lanigerum exímia pulchritúdine; duos cónsanguineos árietes inde éligi praecláriorēque álterum immoláre me; deinde eíus germanum córnibus conítier, in me árietare, eoque íctu me ad casúm dari; exín prostratum térra, graviter saúcium, resupínū in caelo cóntueri máximum ac miríficum facinus: déxtrorsum orbem flámmeum radiátum solis líquier cursú novo.	10 15 20
----	--	--

Tarquinius hat eines Nachts einen Traum, in dem er auf einer auf den ersten Blick einem *locus amoenus* ähnelnden Wiese zwei Widder sieht. Er schlachtet daraufhin den Schöneren, wird allerdings vom anderen Widder zu Boden gerissen. Die Widder-Symbolik scheint hier durchaus ausschlaggebend, da der Traum erst durch das aggressive Verhalten des einen Widders ins Negative umschwenkt.

Als Tarquinius am Boden liegt, wird er Zeuge eines Naturspektakels, nämlich, dass die Sonne ihren Lauf von links nach rechts ändert. Verstört wacht er danach auf und beschließt zu einem Traumdeuter zu gehen. Die Deutung des Traumes gibt Cicero in Kapitel 45 wieder:

⁹² Cicero & Schäublin (2013), 244-253.

⁹³ Cicero & Schäublin (2013), 51-53.

45 eius igitur somnii a conectoribus quae sit interpreta-
tio facta, videamus:

Der Traumdeuter warnt Tarquinius Superbus, nachdem er ihn versucht hatte, durch beruhigende Worte zu konsultieren, dass er denjenigen, den er für unzulänglich und ungefährlich hält, nicht unterschätzen soll.⁹⁴ Spannend ist hier, dass, wenn man sich den historischen Kontext ansieht, die Widder – lt. Kragelund – für Brutus Bruder, den Tarquinius umbringen ließ und Brutus, den er als dumm ansah und deshalb unterschätzte, stehen könnten. Was das Naturwunder betrifft, so sagt der Traumdeuter dem König Tarquinius, implizit seinen Fall und das Ende seiner Herrschaft voraus, da er meint, dass die Veränderung der Himmelskörper das römische Volk an die Spitze des Staates stellen würde. Es kommt ergo zu einer bewusst euphemistischen Deutung, welche allerdings eine gewisse Ambivalenz aufweist.

Hierbei lassen sich hier sogar mehrere Punkte ausmachen, die auch bei der *praetexta* „Octavia“ zu finden sind. Einerseits Himmelserscheinungen – z.B. in der „Octavia“ das Erscheinen eines Kometen, vgl. *Oct.*, 231-235, das analog zu Tarquinius Traum in Accius *Brutus* den Fall des Kaisers geradezu prophezeit –, die auf große Veränderungen deuten und andererseits die Wirkung von prophetischen Träumen, die

44

wir in diesem Fall allerdings nur vermuten können, da die Reaktion Tarquinius auf die Deutung durch den Traumdeuter leider nicht überliefert ist.⁹⁵ Anzunehmen ist allerdings bereits aufgrund des Umstandes, dass der König einen Traudeuter konsultiert, dass ihn die sehr vagen symbolischen Traumbilder bis in den Wachzustand derart verfolgt haben könnten, dass er alleine schon zur Klärung und Aufarbeitung des Geträumten einen Traumdeuter aufsuchte.

4.5.2. Der Traum der Atossa

Ein weiteres Beispiel für einen prophetischen Traum stellt der Traum der Atossa (VV. 176-225) aus der Tragödie *Persae* des Aeschylus, der ältesten erhaltenen Tragödie der Literaturgeschichte, dar. In dieser behandelt der Tragiker den Untergang der persischen Flotte in der Schlacht von Salamis aus der fiktiven Sicht des persischen Königshofs.⁹⁶

Im Gegensatz zu Tarquinius, dessen Traum angenehm beginnt, berichtet Xerxes' Mutter Atossa bereits bevor sie von ihrem prophetischen Traum erzählt, sie wäre seit der Abfahrt ihres Sohnes gen Ionien von anderen Träumen heimgesucht worden, könne sich allerdings nicht mehr genau an diese erinnern. Ihren prophetischen Traum beschreibt Atossa alles allerdings sehr deutlich:

BA. πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροισι ὀνείρασι
 ξύνειμ', ἅφ' οὐπερ παῖς ἐμὸς στείλας στρατόν
 Ἰαόνων γῆν οἷχεται πέρσαι θέλων,
 ἀλλ' οὐτί πω τοιόνδ' ἐναργὲς εἰδόμην
 180 ὥς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι.
 ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐείμονε,
 ἥ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἡσκημένη,
 ἥ δ' αὖτε Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,
 μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολὺ
 185 κάλλει τ' ἀμώμῳ, καὶ κασιγνήτα γένους
 ταῦτοῦ· πάτραν δ' ἔναιον ἥ μὲν Ἑλλάδα
 κλήρωι λαχοῦσα γαῖαν, ἥ δὲ βάρεβαρον.

97

⁹⁵ Kragelund (2016), 47-51.

⁹⁶ Staehlin, R. (1912). *Das Motiv der Mantik im antiken Drama*. Gießen: Verlag von Alfred Töpelmann, 12.

⁹⁷ Aeschylus, & West, M. (1991). *Aeschyli Persae*. Stuttgart: Teubneri, 11-13.

- 190 τούτω στάσιν τιν', ὥς ἐγὼ δόκουν ὄρᾱν,
 τεύχειν ἐν ἀλλήλησι· παῖς δ' ἐμός μαθὼν
 κατεῖχε κἀπράυνεν, ἄρμασιν δ' ὑπο
 ζεύγνυσιν αὐτὸ καὶ λέπαδν' ὑπ' αὐχένων
 τίθησι. χῆ μὲν τῇιδ' ἐπυργούτο στολῇ
 ἐν ἡνίασί τ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα,
 195 ἥ δ' ἐσφάδαίζε, καὶ χεροῖν ἔντη δίφρου
 διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βίαι
 ἄνευ χαλινῶν, καὶ ζυγὸν θραύει μέσον,
 πίπτει δ' ἐμός παῖς. καὶ πατήρ παρίσταται
 Δαρεῖος οἰκτίρων σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρᾱ
 200 Ξέρξης, πέπλους ῥήγνυσιν ἀμφὶ σώματι.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω.
 ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρρόου
 ἔψαυσα πηγῆς, ξὺν θυηπόλῳ χερὶ
 βωμόν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν
 205 θέλουσα θῦσαι πελανόν, ὧν τέλη τάδε·
 ὄρῳ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν
 Φοῖβου· φόβῳ δ' ἄφθογγος ἐστάθην φίλοι·
 μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ
 πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα
 210 τίλλονθ'· ὃ δ' οὐδὲν ἄλλό γ' ἢ πτήξας δέμας
 παρεῖχε. ταῦτ' ἐμοὶ τε δαίματ' ἔστ' ἰδεῖν,
 ὑμῖν τ' ἀκούειν. εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμός
 πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,
 κακῶς δὲ πράξας – οὐχ ὑπεύθυνος πόλῃ,
 σωθεὶς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.
 215 ΧΟ. οὐ σε βουλόμεσθα μῆτερ οὐτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις
 οὔτε θαρσύνειν· θεοὺς δὲ προστροπαῖς ἰκνουμένη,
 εἴ τι φλαῦρον εἶδες, αἰτοῦ τῶνδ' ἀποτροπὴν τελεῖν,
 τὰ δ' ἀγάθ' ἐκτελῇ γενέσθαι σοὶ τε καὶ τέκνοις σέθεν
 καὶ πόλῃ φίλοις τε πᾶσι. δεύτερον δὲ χρὴ χοάς
 220 Γῇι τε καὶ φθιτοῖς χέασθαι· πρευμενῶς δ' αἰτοῦ τάδε,
 σὸν πόσιν Δαρεῖον, ὃνπερ φῆις ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην,
 ἐσθλά σοι πέμπειν τέκνῳ τε γῆς ἔνερθεν εἰς φάος,
 τᾶμπαλιν δὲ τῶνδε γαίαι κάτοχα μαυροῦσθαι σκότῳ.
 ταῦτα θυμόμαντις ὧν σοι πρευμενῶς παρήνευσα·
 225 εὖ δὲ πανταχῇ τελεῖν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι.
 ΒΑ. ἀλλὰ μὴν εὖνους γ' ὁ πρῶτος τῶνδ' ἐνυπνίων κριτῆς
 παιδὶ καὶ δόμοις ἐμοῖσι τήνδε κυρώσας φάτιν.

Es erschienen vor ihren Augen zwei Schwestern, eine in persischem, eine in dorischem Gewand, wobei die eine Asien, die andere Europa bewohnte.

Die beiden Frauen scheinen sich zu einer gegenseitigen Fehde zu provozieren, wobei ihr Sohn Xerxes versucht, diese zu besänftigen. Er spannt beide an seinen Wagen und legt ihnen Ketten um den Hals. Die eine aber rebelliert und zerreißt das Joch, wodurch Xerxes vom Wagen stürzt. Als Xerxes nach dem Sturz auf dem Boden liegt, erscheint dessen toter Vater Dareios, woraufhin sich Xerxes die Kleider zerfetzt. Anzunehmen ist auch, dass der prophetische Traum einen recht bitteren Nachgeschmack hinterlassen hätte können, da Atossa nach dem Erwachen als sie im Begriff ist, den Göttern Opfer darzubringen und dafür aus dem Haus tritt, einen Adler sieht, der von einem Habicht in der Luft getötet wird.⁹⁷

Im Gegensatz zu Tarquinius, dessen Traum in einem *locus amoenus* beginnt, berichtet Xerxes Mutter Atossa bereits bevor sie von ihrem prophetischen Traum erzählt, sie wäre bereits seit der Abfahrt ihres Sohnes von anderen Träumen heimgesucht worden, könne sich allerdings nicht mehr genau an diese erinnern. In diesem Traum kommt es folglich nicht wie bei dem Traum des Tarquinius zu Omen innerhalb der Traumsequenz, die Tragweite des Traumes der Atossa manifestiert sich hier in Form eines weiteren Omens außerhalb des Geträumten und sorgt bei der Träumerin für erhebliches Unbehagen.

Interessant ist in diesem Traum aber auch die Traumdeutung, denn hier fungiert – im Gegensatz zum Traum des Tarquinius Superbus – der Chor als kollektiver Traumdeuter. So schreibt der Chor der Erscheinung des Dareios allerdings Gutes zu, ermutigt Atossa aber auch, den Göttern zu huldigen und für das Heil ihres Sohnes zu beten.

Im Gegensatz zu dem Traum des Tarquinius Superbus haben wir hier auch eine, wenn auch nur sehr knapp ausfallende, Reaktion der Atossa. Sie bedankt sich bei dem Chor für die kalmierenden Worte und versucht das Geträumte im Hinterkopf behaltend für den Sieg ihres Sohnes Xerxes zu den Göttern zu beten. Dennoch ist aufgrund des Inhaltes des Traumbildes und des darauffolgenden Auguriums anzunehmen, dass die Königin Atossa trotz des Beschwichtigungsversuches und der (Fehl-)Deutung durch den Chor wusste, dass sich ihr Traum bewahrheiten würde.⁹⁸

⁹⁸ Staehlin, R. (1912). *Das Motiv der Mantik im antiken Drama*. Gießen: Verlag von Alfred Töpelmann, 6-13.

4.6. Einsatz des prophetischen Traumes in der *praetexta* „Octavia“

In diesem Teil der MA-Arbeit sollen nun unterschiedliche Aspekte beleuchtet werden: zunächst soll einerseits im Zusammenhang mit dem Totengeist der Agrippina (VV.593-645) die stilistische und inhaltliche Nähe der *praetexta* zu Senecas Tragödien gezeigt werden, andererseits soll durch Hinzunahme kritischer Apparate der Inhalt der beiden zentralen Stellen – VV. 593-645 und VV.690-761 – erschlossen werden. In Bezug auf den prophetischen Traum der Poppaea sollen neben der inhaltlichen Analyse Referenzen zum Traum des Tarquinius Superbus und der Atossa gezogen werden, nicht zuletzt, um die traumdeutende Instanz und die damit einhergehende Macht der Prodigien in Verbindung mit der Deutung prophetischer Träume zu besprechen.

4.6.1. „Octavia“ VV. 593-645 – Agrippinas Totengeist

Das Erscheinen Agrippinas Totengeistes bildet den Abschluss der letzten Szene des zweiten Aktes der *praetexta* „Octavia“ und schließt direkt an die Auseinandersetzung zwischen Nero und Seneca (vgl. *Oct.*, 437-592) an. Thematisch bildet es den Auftakt zu der späteren Traumsequenz, selbst wenn der Übergang zum prophetischen Traum der Poppaea (vgl. *Oct.*, VV.690-761) durch die Monodie der Octavia nach der Trennung von Kaiser Nero (vgl. *Oct.*, VV. 646-668) und durch das Chorlied der römischen Bürger, die sich für den Angriff auf den Kaiserpalast aussprechen (vgl. *Oct.*, VV. 646-689), unterbrochen scheint.⁹⁹

Was das Erscheinen Agrippinas Totengeistes betrifft, so haben die Forscher Kragelund (2005) und Boyle (2009) unterschiedliche Interpretationsansätze in Bezug auf die Verortung der Szene: Kragelund stellt sich diese an „einem Abgrund, der aus den höllischen Regionen heraufführt“ (vgl. Kragelund (2005, 96.)) vor, würde die Szene ergo definitiv außerhalb des Kaiserpalastes verorten. Boyle hingegen gibt zwei mögliche Lokationen an: einerseits innerhalb des kaiserlichen Palasts – vielleicht sogar im *thalamus* –, andererseits vor dem Palast. Boyle merkt hierbei auch an, dass die Erscheinung Agrippinas Totengeistes durchaus Parallelen im inhaltlichen und stilistischen Aufbau zu Senecas berühmtesten Geisterszenen seiner Tragödien *Agamemnon* und *Thyestes* aufweist, sich allerdings darin von ebendiesen unterscheidet, dass der Autor der „Octavia“ diese Szene nicht als Tragödienauftakt, sondern als Auftakt zum prophetischen Traum der Poppaea nutzt.¹⁰⁰

⁹⁹ Boyle (2009), 168-169.

¹⁰⁰ Boyle (2009), 217-218.

Ich würde eine unmittelbare Nähe zum Kaiserpalast bzw. womöglich sogar die Verortung im *thalamus* als durchaus sinntragend erachten, da hierbei durch die räumliche Nähe sowohl auf die Verwandtschaft des Geistes mit Nero – Agrippa nennt sich nicht selbst namentlich – als auch auf den Umstand angespielt wird, dass Agrippina selbst noch als Totengeist vorhat, den Kaiserpalast zu vergiften.

Der Forscher Habermehl spricht in Bezug auf die Szene weitere gewichtige Details an, nämlich, dass Agrippinas Totengeist an sich das Böse nicht – im Gegensatz zu Tantalus im *Thyestes* und Thyestes im *Agamemnon* des Seneca – inspiriert, sondern vielmehr als prophetische Instanz auftritt, da Nero den Entschluss, Poppaea zu heiraten und Octavia hinrichten zu lassen, aus freien Stücken gefällt hatte.¹⁰¹

Es scheint mir in diesem Sinne sinnvoll, Agrippinas Erscheinung nicht als die Stimme einer höheren Macht anzusehen, sondern sie nach der Art Senecas (vgl. Tragödien, wie z.B. *Agamemnon* und *Thyestes*) als eine Art „Rachedämon“ bzw. „Furie“ wahrzunehmen, zumal Nero aufgrund des Muttermordes Gewissensbisse haben hätte können. Des Weiteren wird das Erscheinen des Totengeists bereits durch den Wunsch Octavias Amme auf Vergeltung (vgl. *Oct.*, VV.255-256: [...] *fortisan vindex deus existet aliquis, laetus et veniet dies.*) herbeigeseht.

Interessant ist hierbei auch die Interpretation von Kragelund, der anscheinend einen recht ähnlichen Standpunkt wie ich vertritt, indem er anmerkt, dass Agrippinas Geist das schlechte Gewissen, *conscientia*, verkörpert, das den Muttermörder Tag und Nacht verfolgt. Kragelund sieht mit dem Erscheinen Agrippinas Totengeist ergo den Zeitpunkt gegeben, an dem sich ihre beiden MörderInnen, Nero und Poppaea, von den kaltblütigen MörderInnen selbst zu Opfern ihrer Machenschaften verwandeln, zumal Agrippina in der Szene erschreckende Vorahnungen der Strafe für deren Verbrechen ausspricht und schließlich Neros Tod prophezeit.¹⁰²

Was den Erscheinungszeitpunkt betrifft, so sind sich die Forscher einig: sie behaupten, dass der Geist kurz vor Sonnenaufgang des Hochzeitstags – Tag 3 der „Octavia“ – erscheint. Boyle stützt sich in seiner Behauptung zur Untermauerung des Zeitpunktes auf Senecas Tragödien, wie z.B. *Troades* und *Phoenissae* und behauptet gar, Geistererscheinungen treten nur nachts und in der Regel kurz vor Sonnenaufgang in Tragödien auf.¹⁰³

¹⁰¹ Habermehl (2009), 118-119.

¹⁰² Kragelund (2016), 237-239.

¹⁰³ Boyle (2009), 218.

In VV. 593-597 erfährt das Publikum den Grund, weshalb der Totengeist aus dem Tartarus emporgestiegen ist. Diese Analogie finden sich lt. Boyle und Ferri in etlichen Tragödien, wie z.B. Sen. *Ag. 1ff.* (der Geist des Thyestes), *Thy. 1 ff.*, weshalb Boyle den Vers: *Tartaro gressum extuli* (vgl. *Oct.*, V. 593) als typischen Auftakt für eine Geistererscheinung in der Tragödie sieht.

Tellure rupta Tartaro gressum extuli,
 Stygiam cruenta praeferens dextra facem
 thalamis scelestis: nubat his flammis meo
 Poppaea nato iuncta, quas uindex manus
 dolorque matris uertet ad tristes rogos.

595

104

Agrippina, dessen namentlicher Nennung es schon alleine durch die vorher erwähnten Referenzen innerhalb der „Octavia“ nicht bedarf, tritt nun einer Furie gleich in Erscheinung, eine stygische Fackel in ihrer rechten Hand haltend. (vgl. *Oct.*, 594-595) Interessant ist hierbei anzumerken, dass Fackeln sowohl bei Hochzeiten als auch Begräbnissen in Verwendung waren: König beschreibt zudem beispielweise, dass Hochzeiten in der aristokratischen Schicht in der römischen Kaiserzeit sich meist auf drei Tage erstreckten und die Flamme der Fackeln, die von den Müttern des Brautpaares getragen wurden, symbolisch für die Dauer der Ehe sein sollten.¹⁰⁵

In diesem Auftakt zum prophetischen Traum der Poppaea spielt der Autor der „Octavia“ meiner Meinung nach mit der Doppeldeutigkeit der Fackel, einem *topos*, der in der antiken Literatur vielfach Verwendung findet. Genauso wie Rehm diese Verschmelzung von Hochzeits- und Totenfackeln in Bezug auf griechische Tragödien sieht¹⁰⁶, so sieht auch Boyle diese als ein dominantes Motiv des Stückes an sich, wobei er allerdings nicht nur Parallelen zu Senecas *Troades* sieht, sondern auch zur Geschichtsschreibung – vgl. Tacitus, *annales* 14, 63,3: *huic primum numptiarum dies loco funeris fuit.*)¹⁰⁷

Selbst, wenn sich Tacitus in diesen Zeilen auf den Tod der Octavia und nicht auf den der Poppaea bezieht, so haben diese beiden Stellen doch eins gemein: Der *thalamus* wird als Ort des Verbrechens und als Angelpunkt angesehen, worauf unter dem Unterpunkt 4.6.2. genauer eingegangen werden soll.

¹⁰⁴ Zwielerlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford University Press, 438.

¹⁰⁵ König, I. (2004). *Vita Romana. Vom täglichen Leben im alten Rom*. Stuttgart: Theiss, 29-32.

¹⁰⁶ Rehm, R. (2019). *Marriage to Death. The Confliction of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 22-29.

¹⁰⁷ Boyle (2009), 220-221.

Boyle sieht die Verschmelzung von Hochzeits- und Begräbnisfackeln des Weiteren nicht nur in Bezug auf die eben behandelten Verse, sondern bemerkt, dass jede kaiserliche Hochzeit, die in dem Stück direkt oder indirekt besprochen wird, mehr oder minder mit diesem Motiv arbeitet, somit also alle rezenten Hochzeiten als „Begräbnis-Hochzeiten“ zu sehen seien, was sich nicht zuletzt in der Präsenz von Furien und quasi-Furien mit Fackeln zeigt. Bei *vindex manus* (vgl. V.596) und dem vorangehenden *meo...nato* (vgl. V. 594-595) wird schnell klar, dass es sich bei dem Totengeist um die nach Rache sinnende Agrippina handelt, zumal sie kurz danach (vgl. *tristes rogos*: VV.596-597) recht offensichtliche Anspielungen auf den Tod der Poppaea, des Nero und dessen Tochter äußert.¹⁰⁷

Lt. Boyle ist die Erscheinung des Totengeistes der Agrippina danach in drei zeitliche Sequenzen zu unterteilen, was ich in Bezug auf die Übersichtlichkeit dieser doch sehr facettenreichen Sequenz als durchaus sinntragend erachte:

- 1) Die Vergangenheit: In VV. 598-613 wird der Mutttermord angesprochen und die darauffolgende *damnato memoriae*.
- 2) Die Zukunft: In VV. 614-631 bespricht Agrippina den Umstand, dass Nero für die Morde an Claudius und Britannicus Verantwortung übernehmen müsse und über seine zukünftige Sühne des Frevels und letzten Endes über seinen Tod.
- 3) Eine hypothetische Vergangenheit: Nachdem Agrippina Nero verflucht hat, wünscht sie sich Nero niemals bekommen zu haben und dass beide ihre MörderInnen, Nero und Poppaea, ins Verderben stürzen (vgl. VV. 632-643), wonach sie ihre Rede mit einer Art Selbstverunglimpfung beendet.¹⁰⁸

Um einen guten Überblick über diese drei von Boyle definierten Sinneinheiten der Sequenz zu generieren, werde ich mich im weiteren Verlauf der Analyse des Erscheinens Agrippinas Totengeistes an ebendiese Gliederung halten.

104	manet inter umbras impiae caedis mihi semper memoria, manibus nostris grauis adhuc inultis, reddita et meritis meis funesta merces puppis et pretium imperi nox illa qua naufragia defleui mea; comitum necem natiue crudelis nefas deflere uotum fuerat—haud tempus datum est lacrimis, sed ingens scelere geminauit nefas.	600 605
-----	---	------------------------------------

¹⁰⁸ Boyle (2009), 219.

Zunächst spricht Agrippina den Mutttermord an, der ihr immer im Gedächtnis bleiben wird. (vgl. V. 598: *semper memoria*) Vielmehr scheint sie allerdings der Umstand zu quälen, dass sie für ihre Dienste als Kaisermacherin mit dem Tod belohnt wurde und sich bis dato dafür nicht zu rächen vermochte. Hierbei stehen die Nomen *puppis...nox* (Vgl. VV.601-602) im direkten Bezug zu *memoria...manet* (vgl. V.598), dem Publikum wird ergo genauer erklärt, dass es sich um die Nacht ihres Todes auf dem Schiff handelt. Schnell schwenkt Agrippina allerdings von nostalgischer Trauer in wilde Rachsucht über, indem sie meint, es wäre nun nicht mehr die Zeit, deshalb Tränen zu vergießen. (vgl. VV. 604-605: *haud tempus datum est lacrimis [...]*) Sie wirkt entschlossener denn je, das ihr gegenüber verschuldete Verbrechen den Schuldigen doppelt zurückzugeben. (vgl. V.605: [...] *sed ingens scelere geminavit nefas.*)

perempta ferro, foeda uulneribus sacros
 intra penates spiritum effudi grauem
 erepta pelago, sanguine extinxi meo
 nec odia nati: saeuit in nomen ferus
 matris tyrannus, obrui meritum cupit,
 simulacra, titulos destruit mortis metu
 totum per orbem, quem dedit poenam in meam
 puero regendum noster infelix amor.

610

104

Interessant ist hierbei anzumerken, dass Agrippina in dieser Sequenz (vgl. VV.606-612) nicht nur den frevelhaften Mutttermord genau ausführt, sondern sich des Weiteren auch der Tyrannenoptik (vgl. Tacitus, *annales* 16) bedient, nicht zuletzt, um zu betonen, dass ihr Sohn, den sie als *tyrannus ferus* (vgl. VV.609-610) bezeichnet, selbst nach ihrem Tod all ihre Denkmäler geschändet hatte. Boyle weist allerdings darauf hin, dass der Senat lt. Tacitus (vgl. CIL 6, 2039) den Geburtstag Agrippinas lediglich zum *dies nefas* erklärte, die durch den Totengeist proklamierte *damnatio memoriae* ergo in der *praetexta* das einzige literarische Zeugnis in Bezug auf Agrippina bis zur Nennung bei Cassius Dio (*Hist. Rom.* 61,16,2) sei.¹⁰⁹

In direkter Verbindung mit dem Akt der Zerstörung der Denkmäler Agrippinas steht auch *mortis metu* (vgl. V. 611), welche eine gewisse doppeldeutige Interpretation zulässt, welche sowohl Boyle als auch Ferri bemerken: beide Forscher sind der Meinung, dass unklar ist, auf wessen Tod sich der Begriff bezieht.

¹⁰⁹ Boyle (2009), 222-223.

Boyle entschließt sich in seinem Kommentar dazu, *metu* als instrumentalen Ablativ zu sehen, wonach Nero sich der Angst bedient, um die Zerstörung aller Denkmäler Agrippinas zu erzwingen. Ferri hingegen sieht *metu* als kausalen Ablativ, wonach sich der Tod sowohl auf Nero als auch auf Agrippina beziehen könnte.^{110/109} Ich würde aufgrund der Tatsache, dass derartige Ambivalenzen des Öfteren in der *praetexta* „Octavia“ eingesetzt werden, gar behaupten, dass Pseudo-Seneca diese womöglich dazu nützt, um dem Publikum die Entscheidung um die Interpretation zu überlassen.

Extinctus umbras agitat infestus meas	
flammisque uultus noxios coniunx petit,	615
instat, minatur, imputat fatum mihi	
tumulumque nati, poscit auctorem necis.	
iam parce: dabitur, tempus haud longum peto.	
ultrix Erinys impio dignum parat	
letum tyranno, uerbera et turpem fugam	620
poenasque quis et Tantalı uincat sitim,	
dirum laborem Sisyphi, Tityi alitem	
Ixionisque membra rapientem rotam.	104

Extinctus umbras agitat infestus meas flammisque uultus noxios coniunx petit (vgl. VV. 614-615) weist darauf hin, dass Agrippina selbst im Tartaros von dem Geist des Ehemannes Claudius, heimgesucht wird, der sie für seinen Tod und den seines Sohnes verantwortlich macht. Claudius agiert ergo gegenüber Agrippinas Geist wie eine Furie, so wie sie dies in der Sequenz gegenüber Nero und Poppaea zu tun pflegt. Agrippina überträgt ihre Schuld in den darauffolgenden Versen auf Nero, indem sie sich an den Geist des Claudius richtet und ihm versichert, er werde seine Rache an Nero zeitnahstillen können. (vgl. V.618: *iam parce: dabitur, tempus haud longum peto.*) Durch die Nennung des berühmten Quartetts der im Tartarus gepeinigten Sünder (Tantalus, Sisypheos, Tityos und Ixion) scheint Agrippina den Totengeist des Claudius, der nach dem Namen des Mörders verlangt, geradezu beruhigen zu wollen, indem sie ihn um ein wenig mehr Zeit bittet, um ihm die ihm zustehende Rache und den Verantwortlichen ausliefern zu können.¹¹¹

¹¹⁰ Ferri (2003), 299-300.

¹¹¹ Boyle (2009), 224-225.

licet extruat marmoribus atque auro tegat
 superbus aulam, limen armatae ducis 625
 seruent cohortes, mittat immensas opes
 exhaustus orbis, supplices dextram petant
 Parthi cruentam, regna diuitias ferant:
 ueniet dies tempusque quo reddat suis
 animam nocentem sceleribus, iugulum hostibus 630
 desertus ac destructus et cunctis egens. 112

Im weiteren Verlauf nimmt der Totengeist der Agrippina nicht nur auf den Stolz des Sohnes Bezug, sondern bedient sich indirekt dem Sprichwort „Hochmut kommt vor dem Fall“. Auffallend ist, dass Pseudo-Seneca hierbei *aula* (vgl. V.625) als Synonym für den kaiserlichen Palast verwendet, was It. Ferri eine für die Poesie typische Verwendung ist, wenn es um hochstehende Persönlichkeiten oder die kaiserliche Familie geht. Agrippina greift in Bezug auf die *domus Aurea*, die durch *aula* beschrieben wird, auch Beschreibungen auf, die uns durch den Geschichtsschreiber Sueton (vgl. *Nero*, 31) überliefert sind. (vgl. VV. 624-625: *marmoribus atque auro tegat...aulam*)¹¹³ [...] *reddat suis animam nocentem sceleribus, iugulum hostibus...* (vgl. VV. 629-631) zeugt davon, dass der Totengeist der Agrippina Neros Tod vorhersagt, dem als Sühne ein Schwert in den Rachen gestoßen werden soll, wobei der Autor der „Octavia“ die finale Vendetta nach Senecas Manier durch den Einsatz einer Klimax auf Basis gleich dreier Adjektive zeichnet. (vgl. V. 631: *desertus...destructus...agens*)¹¹⁴

Heu, quo labor, quo uota ceciderunt mea?
 quo te furor prouexit attonitum tuus
 et fata, nate, cedat ut tantis malis
 genetricis ira, quae tuo scelere occidit? 635 112

Im letzten Teil der Sequenz, der sich von VV. 632-645 erstreckt, sieht Boyle ein würdiges Ende für das Erscheinen Agrippinas Totengeistes, indem er anmerkt, Pseudo-Seneca habe das Bild, das Agrippina zuvor als stereotypisch, rachsüchtige Frau gezeichnet hatte, geradezu implodieren lassen, indem er sie als Reue empfindende Mutter darstellt. Vor allem durch die rhetorisch wirkenden Fragen (vgl.

¹¹² Zwierlein (1986), 438-439.

¹¹³ Ferri (2003), 302-303.

¹¹⁴ Boyle (2009), 226-227.

VV. 632-635) tut sich ein psychologisch wirkender Konflikt zwischen dem Hass auf den Sohn, der sie getötet hat und der Liebe zu dem Kind, das sie zur Welt gebracht hat, auf., wodurch es zu einer Diskrepanz kommt.¹¹⁵

utinam, antequam te paruulum in lucem edidi
aluique, saeuae nostra lacerassent ferae
uiscera: sine ullo scelere, sine sensu innocens
meus occidisses; iunctus atque haerens mihi
semper quieta cerneret sede inferum
proauos patremque, nominis magni uiros,
quos nunc pudor luctusque perpetuus manet
ex te, nefande, meque quae talem tuli.
Quid tegere cesso Tartaro uultus meos,
nouerca coniunx mater infelix meis?

640
645 112

Paralleltexte hierzu sind beispielsweise Senecas *Medea*, die sich zwischen dem Hass gegenüber Jason und der Liebe zu ihren Kindern hin und her gerissen fühlt (vgl. *Med.* 916-957) oder Ovids *Althaea* (vgl. *Met.* 8, 481-511), die zwischen der Rache gegenüber ihrem Sohn Meleager für den Tod ihrer Brüder und der Liebe zum Sohn schwankt. Im Gegensatz zu diesen Vorbildern merkt Boyle allerdings an, dass Agrippina in der „Octavia“ in den VV. 636-645 nicht bedauert, als Mutter versagt zu haben, sondern am Ende (vgl. VV. 644-645: *Quid tegere cesso Tartaro uultus meos, [...]*) in eine Art von Selbsthass verfällt.¹¹⁵

Ferri merkt des Weiteren an, dass VV.636-638 (vgl. *utinam, antequam te paruulum in lucem edidi | aluique, saeuae nostra lacerassent ferae | uiscera: [...]*) unter anderem auch stilistische und inhaltliche Parallelen zu Ovids *Althaea* (vgl. *Met.* 8, 501-502: *o utinam primis arsisset ignibus infans, idque ego passa forem [...]*) aufweisen, der von Pseudo-Seneca durch den Wunsch, wilde Tiere hätten ihren Schoß zerrissen, nochmals dramatisiert wird. (vgl. *Oct.* 637-638).¹¹⁶

Letzten Endes lässt sich also festhalten, dass Agrippina, die zuvor die Schuld auf ihren Sohn Nero geschoben hatte, sich letzten Endes zumindest eine Teilschuld eingesteht, auch wenn sie dies nur auf der Ebene der *genetrix tyranni* tut. Sie könnte womöglich eingesehen haben, dass sie nicht nur die *mater infelix* (vgl. V. 645) ist, sondern allen in ihrem Umfeld durch ihre Intrigen Unglück gebracht hatte.

¹¹⁵ Boyle (2009), 227-228.

¹¹⁶ Ferri (2003), 305-307.

Das Erscheinen von Agrippinas Totengeist zeigt wenig später Wirkung, denn unter ihrem Bann stehend und von ihr verflucht schaut Poppaea unweigerlich in ihre düster wirkende Zukunft.¹¹⁷ Auch bei ihr vermischen sich süße Erinnerungen mit dem schlechten Gewissen und haben selbst nach dem Aufwachen noch einen so bitteren Nachgeschmack, so dass der zweiten Frau Neros zunächst die Worte fehlen. Dieser prophetische Traum soll nun unter dem Unterpunkt 4.6.2. dieser Arbeit besprochen und analysiert werden.

4.6.2. „Octavia“ VV. 690 -761 – der prophetische Traum der Poppaea

Was die Verortung des prophetischen Traums der Poppaea betrifft, so füllt dieser den gesamten dritten Akt der *praetexta* „Octavia“ aus. Die Sequenz, in der über den Traum gesprochen wird, findet am dritten Tag, womöglich noch vor dem Morgengrauen – zeitlich analog zur Erscheinung Agrippinas Totengeist – vor dem *thalamus* statt. Hierbei ist anzumerken, dass unter diesem Unterpunkt der Arbeit auch genauer auf den *thalamus* als Schicksal behafteten Ort Bezug genommen werden wird, woran sich nicht zuletzt die bereits angesprochene Semantisierung des dramatischen Raumes zeigen lässt.

Der dritte Akt stellt das Gegenstück zum ersten Akt dar, in dem Octavia und die Amme ein Gespräch geführt haben. In beiden Akten bedient sich der Autor der „Octavia“ lt. Boyle der *fidae nutrices*, allerdings auf unterschiedlichen Ebenen: Nachdem sowohl Octavia als auch ihre Amme im ersten Akt lange Monologe geführt haben, kommt es schließlich in den VV. 100-272 zu einem Dialog, wobei die Amme in den ehemaligen *thalamus* Octavias eindringt und ganz nach senecanischer Manier zur Reflexion der Gedanken und Gefühle der Octavia dient. Der dritte Akt hingegen findet vor dem *thalamus* statt, wobei Poppaea aus dem Ehegemach geradezu zu fliehen scheint. Gemein haben die beiden Akte, dass die Amme in einer mütterlichen Art und Weise, selbst, wenn sich die konsultierende und konsultierte Instanz keineswegs auf derselben sozialen Ebene befinden, versucht, zu beschwichtigen, Ratschläge zu geben bzw. zu maßregeln.^{118/119}

Was das Versmaß betrifft, so sind in Bezug auf die beiden Akte auch große Unterschiede festzustellen: Bedient sich der Autor der *praetexta* im ersten Akt einer jambisch-dialogischen Oszillation, so ist der gesamte dritte Akt ein jambischer Dialog.

¹¹⁷ Habermehl (2009), 119-120.

¹¹⁸ Boyle (2009), 94-95.

¹¹⁹ Boyle (2009), 238-239.

Der unterschiedliche Gebrauch des Versmaßes hat womöglich auch damit zu tun, dass der erste Akt sowohl in Monodien der beiden Sprecherinnen (Octavia/Amme) als auch in einen Dialog zu unterteilen ist.¹¹⁸

Bevor nun der prophetische Traum besprochen wird, soll auf die Dramaturgie des dritten Aktes eingegangen werden. Boyle merkt hierbei an, dass es zwar in Bezug auf die klassische griechische Tragödie atypisch sei, dass gleich zwei Figuren die menschenleere Bühne betreten, allerdings als nachklassische Entwicklung durchaus Verwendung fand. Hierbei sieht er zwischen dem Auftakt des dritten Aktes in der „Octavia“ und einigen Tragödien Senecas – beispielsweise *Med.* 380 und *Pha.* 583 – durchaus stilistische bzw. dramaturgische Parallelen gegeben. Es ist anzumerken, dass Boyle den Beginn des dritten Aktes, also den Zeitpunkt, in dem Poppaea aus dem *thalamus* stürmt, klar nach dem Vorbild der *Medea* strukturiert sieht, da die Herrin in Senecas *Medea* dicht von ihrer Amme verfolgt aus dem Schlafgemach stürzt.

Versucht man den dritten Akt der Übersicht halber zu unterteilen, so ergibt sich eine Vierteilung:

- 1) VV. 690-711: Die Amme hat das Wort: Sie empfängt die bestürzte Poppaea, fragt nach dem Grund ihrer Verzweiflung und beschreibt den Hochzeitstag.
- 2) VV. 712-739: Poppaea, die bis dato stumm zugehört hat, erzählt der Amme von ihrem prophetischen Traum und bittet sie um eine Deutung.
- 3) VV. 740-755: Die Amme deutet den Traum und versucht Poppaea zu besänftigen und ihr Mut zuzusprechen.
- 4) VV. 756-761: Poppaea beschließt Opferhandlungen durchzuführen, um den Göttern zu sühnen und das Gesehene von ihr abzuwenden.¹²⁰

Um einen guten Überblick über diese vier von Boyle definierten Sinneinheiten des dritten Aktes zu generieren, werde ich mich im weiteren Verlauf der Analyse des prophetischen Traumes der Poppaea Sabina an ebendiese Gliederung halten.

Hierbei ist des Weiteren anzumerken, dass ich mich in Bezug auf die Wirkung des Traumes sowohl Ferri als auch Kragelund anschließe, die meiner Meinung nach zu Recht bemerken, dass der Traum an sich auf zwei Ebenen funktioniert:

¹²⁰ Boyle (2009), 239-240.

einerseits auf der psychologischen, andererseits auf der orakelhaften Ebene, indem er Hoffnungen und Ängste der Träumenden offenbart und ebenso auf das nahende Ende Poppaeas und Neros anspielt.¹²¹

N V T R I X

Quo trepida gressum coniugis thalamis tui
effers, alumna, quidue secretum petis
turbata uultu? cur genae fletu madent?
certe petitus precibus et uotis dies
nostris refulsit: Caesari iuncta es tuo
taeda iugali, quem tuus cepit decor
et culta sancte tradidit uinctum tibi
genetrix Amoris, maximum numen, Venus.

Im Gegensatz zur Erscheinung Agrippinas Totengeistes, ist die Verortung des dritten Aktes offensichtlich und bedarf keiner weiteren Deutungserklärungen. Der gesamte Akt spielt innerhalb des kaiserlichen Palastes, genaugenommen vor dem *thalamus*, aus dem Poppaea der Amme entgegeneilt. Interessant ist hierbei, dass Kragelund beispielsweise anmerkt, dass es in der Antike durchaus üblich war, dass die Amme die Braut am Morgen nach der Hochzeitsnacht vor der Türe des *thalamus* erwartete, nicht zuletzt, um durch dieses Ritual die Omen für die Ehe zu verkünden. Die Deutung des Omens, wie es nach dem Ritus wäre, ist hierbei allerdings bereits durch die Fragen, die die Amme der offenbar verzweifelten *alumna* stellt, unterbrochen. (vgl. z.B. VV.690-692: *Quo trepida gressum coniugis thalamis tui effers...*)

Die Fragen spiegeln nicht nur den Gemütsstand der Poppaea wider, sondern deuten darauf hin, wie aufgelöst die Braut gewesen sein muss, die bis zum Vers 712 kein Wort über die Lippen bekommt. Bereits die erste Frage der Amme, unterstützt die szenische Interaktion und ist sozusagen üblich für den Auftritt tragischer Frauengestalten in Senecas Tragödien, vergleichen kann man dies z.B. mit *Medea* (308) und *Phaedra* (538), wobei sich gar stilistische Ähnlichkeiten mit *Medea* beispielsweise herstellen lassen.¹²³

¹²¹ Ferri (2003), 320-321.

¹²² Zwierlein (1986), 441.

¹²³ Kragelund (2016), 259-260.

Lt. Ferri reicht es hier aus, dass Poppaea als *alumna* bezeichnet wird, um zu verstehen, dass es sie sich um diese handelt, selbst wenn sie von der Amme nicht namentlich genannt wird.¹²⁴

Dieser Aussage ist hier hingehend beizupflichten, da das Publikum nach der Hochzeit und dem Tod der Octavia weiß, dass nun nur mehr Poppaea aus dem *thalamus* kommen kann.

Spannend ist hier allerdings auch die Phrase *gressum...effers* (VV. 690/91), die Boyle als Echo auf die Auftrittsszene des Geistes von Agrippina in V. 593 (vgl. *tellure rupta Tartaro gressum extuli* [...]) sieht. Der *thalamus*, aus dem Poppea eilt, ist bereits für Octavia die Hölle auf Erden gewesen. Nun scheint es, dass – wie es Agrippinas Geist bereits verlautbart hatte – der *thalamus* auch Poppaeas persönliche Hölle wird, nicht zuletzt durch den Traum, auf welchen später detailliert eingegangen werden wird.¹²⁵ Die Amme begehrt ergo herauszufinden, warum Poppaea so verstört wirkt. Was den Gebrauch von *quidve* in der nächsten Frage betrifft, so meint Fitch gar, dass dieses – wie beispielsweise das in Zwielerleins Apparat gebrauchte *quidve*, das auch in anderen Handschriften zu finden ist – durch *quodve* ersetzt werden sollte, da es die implizierte Furcht in Poppaeas Gesicht genauer widerspiegle.¹²⁶

Was die Frage *cur genae fletu madent?* (V. 692) betrifft, so wird sowohl von Boyle als auch Ferri die direkte Referenz zu Senecas *Phaedra* (vgl. Pha. 1121: *cur madent fletu genae*) bemerkt, dennoch bleibt, dass in den Handschriften auch *manent* und *mandant* vorkommt. Durch diese Frage reflektiert die Amme einem Spiegel gleich, das Aussehen der Poppaea, sowie den Umstand, dass ihre Wangen von Tränen benetzt sind. Anzumerken ist des Weiteren auch *petitus precibus et votis* (V. 693), das von den Forschern Ferri und Boyle gleichermaßen als direkte Anspielung auf die *Oedipus* Tragödie (vgl. *Oed.* 205: *adest petitus omnibus votis Creon*) zu sehen ist. Boyle merkt hier zudem an, dass auch inhaltliche Parallelen zu *Oedipus* zu sehen sind, da auch die Amme und Poppaea darauf bedachter hätten sein sollen, was sie sich von den Göttern erbitten.^{125/124} Hierbei ist es allerdings wichtig festzuhalten, dass diese Aussage in der *praetexta* „Octavia“ durch *nostris* erweitert wird.

¹²⁴ Ferri (2003), 322.

¹²⁵ Boyle (2009), 240.

¹²⁶ Fitch, J. (2004). *Annaea Tragica. Notes to the Text of Seneca's Tragedies*. Leiden: BRILL, 251-252.

Hier könnte also angenommen werden, dass die Amme schon während des gesamten Bezirzens Neros womöglich eine wichtige Gesprächspartnerin für Poppaea gewesen sein könnte, auch wenn sie ihr gegenüber sehr mütterlich ist, keinesfalls auf derselben sozialen Ebene steht.

In den VV. 695-697 bedient sich die Amme – wie es beispielsweise Boyle in seinem Kommentar betont – der Sprache der römischen Elegie: besondere Konnotationen sind z.B. in V. 695: *tuus cepit decor*,¹²⁷ wodurch auf sprachlicher Ebene klar wird, dass Nero Poppaea wegen ihrer Schönheit verfallen ist, ein Umstand, der sich nicht zuletzt auch in Bezug auf die historische Person Poppaea bei Tacitus findet. (vgl. *annales* 13, 45,2: *quippe mater eius, aetatis suae feminas pulchritudine supergressa, gloriam pariter et formam dederat*.)¹²⁸ Im Gegensatz zur Amme, die die Schönheit als tragende Kraft sieht, um Neros Liebe gewonnen zu haben, bespricht Tacitus in den *annales* die Schönheit Poppaeas dahingehend, dass er ihr beinahe unterstellt, diese gekonnt einzusetzen, um ihrer *ambitio* zu frönen.

Zuletzt wird in dieser Passage von Pseudo-Seneca die Referenz zu Venus als *genetrix Amoris* (V.697) im Zusammenhang mit dem vorhergehenden *culta sancte* (V.696) gemacht, da die Schönheit Poppeas eine wichtige Triebkraft für ihren sozialen Aufstieg zur Kaiserin an Neros Seite war, wie bereits im Zuge der Darstellung Poppaeas in den Nerobüchern der *annales* des Tacitus besprochen wurde. (vgl. Unterpunkt 3.1.) Dass es sich statt *culta sancte* um *culpa senece* handeln könnte, wäre lt. der Mehrheit der Forscher (Zwierlein, Ferri, Fitch, Boyle) sinnbefreit und würde auch nicht ins Versmaß passen.¹²⁶ Bei der Version *culpa senece* könnte es sich, lt. Univ. Prof. Dr. Heil, allerdings um eine Randbemerkung der Handschrift A handeln. Dafür könnte sprechen, dass sich Seneca nach dem Streitgespräch mit Nero in dem Wissen, dass er keine Macht mehr hatte, Nero milde zu stimmen und davon abzubringen, Poppaea zu ehelichen, aus der Affäre gezogen hatte, der Leser besagter Handschrift A aber vielleicht gerade Seneca die Schuld an dem weiteren Werdegang Neros gab. Möglich wäre meiner Meinung nach auch, dass er *culpa senece* in der Form einer Randbemerkung als Frage formuliert haben könnte.

¹²⁷ Boyle (2009), 241.

¹²⁸ Heugner (1983), 636.

O qualis altos quanta pressisti toros
residens in aula! uidit attonitus tuam

formam senatus, tura cum superis dares
sacrasque grato spargeres aras mero,
uelata summum flammeo tenui caput;

700

129

Die Verse 698 und 699 bilden die Überleitung zur Hochzeitszeremonie, die die Amme rekapituliert. Hierbei vergleicht sie Poppaea in ihrer Anmut und Schönheit mit der Göttin Venus selbst durch eine ihrer Attribute Nachdruck verleihende *exclamatio*. (vgl. *qualis...quanta toros residens in aula!*)

Direkt danach beginnt die Amme über die Hochzeit und die Reaktion des Senats auf Poppaeas Schönheit (vgl. VV. 699-700: *vidit attonitus tuam formam senatus [...]*) zu berichten. Nachvollziehbar erscheint, dass Poppaeas Amme die Reaktion des Senates als positiv darstellen will, wobei hierbei auch anzumerken ist, dass Boyle darauf hinweist, dass *attonitus...senatus* von dem Publikum als Schockzustand des Senats wahrgenommen werden hätte können, nicht zuletzt, da Nero seine erste Frau Octavia umbringen ließ, um Poppaea standesgemäß heiraten zu können.¹³⁰ Ferri bestätigt die Meinung Boyles, indem er Referenzen anbietet, in denen *attonitus* in dem Kontext von Wahnsinn und Angst gesetzt wird. (vgl. Senecas Tragödien und augusteische Poesie, z.B. Ov. Ars. 2, 295-296: *te [...] attonitum forma fac putet esse sua* und in der Octavia selbst, z.B. in VV. 35, 436, 633, 785)¹³¹

Ungewöhnlich scheint allerdings allen Autoren, wie auch mir, dass der Senat bei der tatsächlichen Zeremonie anwesend war, da römische Vermählungen zumal – vor allem in den Privaträumen – im Ausschluss der Senatoren und des Volkes vollzogen wurden. Was das Procedere der Hochzeit betrifft, so treffen wir hier für römische Vermählungen typische Szenarien an: einerseits die Opfergaben, andererseits das Bedecken des Hauptes der Braut mit dem Brautschleier. (vgl. V.702: *velata summum flammeo tenui caput*)¹³²

¹²⁹ Zwierlein (1986), 441-442.

¹³⁰ Boyle (2009), 243.

¹³¹ Ferri (2003), 326.

¹³² Rehm (2019), 17-19.

et ipse lateri iunctus atque haerens tuo
 sublimis inter ciuium laeta omina
 incessit habitu atque ore laetitiam gerens 705
 princeps superbo: talis emersam freto
 spumante Peleus coniugem accepit Thetin,
 quorum toros celebrasse caelestes ferunt
 pelagique numen omne consensu pari.
 Quae subita uultus causa mutauit tuos? 710
 quid pallor iste, quid ferant lacrimae doce. 133

Hier wird allerdings noch von der Amme, die die Hochzeitszeremonie für das Publikum verbal rekonstruiert. Durch *laetitiam gerens princeps* (VV. 705-706) verdeutlicht sie, dass Nero als stolzer Bräutigam auftrat. Die Beschreibung der perfekten Hochzeit durch die Amme gipfelt in dem Vergleich mit Peleus, dem König von Phthia und der Nereidin Thetis, aus deren Verbindung der Held und Halbgott Achilles entsprang.

Kragelund sieht hier beispielsweise schon alleine durch *laeta omina* (vgl. V.704) den Umstand als gegeben, dass sich die Amme, blind für die ihr gegenüberstehende Poppaea und deren Behagen, in eine Art eingebildete Glückseligkeit hineinredet.¹³⁴ Die Amme proklamiert die Hochzeit des Peleus und der Thetis als die Vermählung des Menschlichen und Göttlichen, in der Absicht ein „goldenes Zeitalter“ durch die Verbindung von Nero und Poppaea heraufzubeschwören. Zunächst denkt man hier sofort an Ovids Werk, die Metamorphosen, Buch 11, in welchem die Hochzeit von Peleus und Thetis beschrieben wird. Boyle verweist hierbei aber auf Catulls Epyllion, 64. Hierbei beschreibt der Autor der „Octavia“ die Zusammenkunft der aller Hochzeitsgäste allerdings durchaus positiver. (vgl. VV. 708-709: [...] *celebrasse caelestes fuerunt pelagique numen omne consensu pari.*).¹³⁰

Doch dem Publikum war durch die Referenz auf diese auf den ersten Blick perfekt scheinende Hochzeit sicherlich bewusst, dass der Umstand, dass Eris/Discordia zur Hochzeit von Peleus und Thetis nicht eingeladen wurde, schwerwiegende Folgen mit sich brachte. Somit kann ich Boyle hier – genauso wie Ferri – beipflichten, dass die Amme mit dem Vergleich eigentlich prophetischere Aussagen für den Niedergang und den Tod Poppaeas tätigt, als ihr vielleicht in dem Moment bewusst ist.^{130/135}

¹³³ Zwierlein (1986), 442.

¹³⁴ Kragelund (2016), 261-262.

¹³⁵ Ferri (2003), 327-328.

Auch wenn die Amme Poppeas Aufmerksamkeit eigentlich nur auf die positiven Aspekte dieser Hochzeit und vielleicht auf das Kind, das aus der Verbindung und dessen heldenhaftes Schicksal betrifft, lenken will, hat diese Referenz womöglich einen bitteren Beigeschmack bei der *alumna* hinterlassen. Erst nach dem Hochzeitsexkurs, durch welchen die Amme versucht, die bis dahin nach wie vor stumme Poppaea zu kalmieren, geht diese wieder auf die anfängliche Sorge um Poppeas Gemütszustand ein und befiehlt ihr gerade zu, sie aufzuklären, was der Grund für ihre Trauer ist. (vgl. VV.710-711: *subita...causa / quid ferant lacrimae doce.*)

POPPAEA

*Confusa tristi proximae noctis metu
uisuque, nutrix, mente turbata feror,
defecta sensu. laeta nam postquam dies*

133

Ab Vers 712 berichtet Poppaea von ihrem prophetischen Traum, wobei Boyle und Kragelund durchaus beizupflichten ist, dass Poppeas Traum nicht nur ein Kontrapunkt zu Octavias Traum ist, sondern gar als eine Art symbolische Umkehr der Hochzeit darstellt, die allein durch Octavias Tod eher als Begräbnis als als Hochzeit gesehen werden kann.^{123/130} Die ganze Traumsequenz-Szene hindurch scheint Poppaea, wie Boyle in seinem Kommentar anmerkt, nahbarer und auch sympathischer bzw. menschlicher zu sein als sie oft von Historikern dargestellt wird.¹³⁰

Bereits die Ablative *metu..visu*, *turbata mente* und *defecta sensu* (vgl. VV. 712-713) machen deutlich, wie sehr der Traum, von dem Poppaea in den nächsten Versen berichten werden wird, die Frau verschreckt und verstört hat. Sinnfrei erscheint mir, *proximae noctis* (vgl. V.712) also „nächster Nacht“ zu übersetzen, vielmehr bezieht sich ihre Verwirrung auf die Traumbilder der vorhergehenden Nacht.

*defecta sensu. laeta nam postquam dies
sideribus atris cessit et nocti polus,
inter Neronis uincta complexus mei
somno resolor; nec diu placida frui
quiete licuit. uisa nam thalamos meos
celebrare turba est maesta: resolutis comis
matres Latinae flebiles planctus dabant;*

715

720 133

Im Gegensatz zu Atossa, die davon berichtet, dass sie von mehreren Träumen geplagt wurde, beschreibt Poppea anfänglich, nachdem sie der Amme sagt, sie habe einen grauenvollen Traum in der Hochzeitsnacht gehabt, dass sie davor glücklich in Neros Armen gelegen war, wobei Parallelen zu Tarquinius Traum vor allem durch *frui quiete licuit* (vgl. VV.717-718) sichtbar werden. Das Oxymoron *dies sideribus atris* (vgl. VV. 714-715), das in dieser bzw. ähnlicher Form – wie beispielsweise Boyle anmerkt – durchaus an Senecas Tragödien erinnert (vgl. z.B.: *Phae.* 1217: *atrae lucis* oder *Tro.* 21: *ater...dies*), scheint ergo als *topos* etwas Furchtbares zu implizieren. Dadurch ist sowohl der Amme, die Poppaeas Erzählung des Traumes lauscht, als auch dem Publikum klar, dass der Inhalt des Traumes kein positiver sein wird, auch wenn der Traum erst mit den VV. 718-719 (vgl. *visa thalamos meos celebrare turba est maesta: [...]*) beginnt.¹³⁶ Es kommt lt. Kragelund abermals – hier im prophetischen Traum der Poppaea – zur Umkehrung der Hochzeitsfeier in eine Trauerfeier (vgl. VV. 718-719). Eine Menge an römischen Matronen mit sich raufenden Haaren (vgl. V.719-720: *resolutis comis*) drängen wehklagend, sich auf die Brust schlagend, in den *thamalus* (vgl. V. 720: *flebiles planctus dabant*) ein. Wie Rehm in ihrem Werk *Marriage to Death. The Confliction of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy* beschreibt hatten Frauen in Bezug auf Heirat und Begräbnis eine wichtige Rolle in Bezug auf die Rituale inne, weshalb sowohl in der Literatur als auch der bildenden Kunst des Öfteren eine Verbindung zwischen Hochzeit und Begräbnis hergestellt wird. Frauen wurden zuweilen auch dafür engagiert, den Leichnam für den darauffolgenden Leichenzug vorzubereiten, sofern es nicht genug Matronen in der Familie gab, um diese Aufgabe zu übernehmen. In der *praetexta* werden nun typische Merkmale der Trauer verwendet, einerseits das Haare Raufen, andererseits das Wehklagen durch das Schlagen auf die Brust zu verstärken.¹³⁷

inter tubarum saepe terribilem sonum
 sparsam cruore coniugis genetrix mei
 uultu minaci saeua quatibat facem.
 Quam dum sequor coacta praesenti metu,
 diducta subito patuit ingenti mihi
 tellus hiatu; lata quo praeceps toros
 cerno iugales pariter et miror meos,
 in quis resedi fessa. uenientem intuo

725

133

¹³⁶ Boyle (2009), 245.

¹³⁷ Rehm (2019), 21-26.

Beschreibt Poppaea die Matronen zunächst als Kollektiv an trauernden Frauen, die sie und ihre Entscheidungen zu betrauern scheinen, so erscheint ihr inmitten des erschütternden Geräusches von Trompeten der Totengeist der Agrippina, der bereits in seiner Erscheinung (vgl. V. 596: *vindex manus*) Rache geschworen hatte. Agrippina tritt nun als *vindex* in Erscheinung und schwingt drohend eine blutige Fackel. (vgl. VV. 721-723: *terribilem sonum...crurore coniugis genetrix mei...saeva quatibat facem*) Sie macht also die Drohung, die sie zu Beginn ihres Erscheinens ausgesprochen hatte, (vgl. VV. 593-594) wahr und „verwandelt die Hochzeitsfackeln in Begräbnisfackeln“.¹³⁸ Es öffnet sich die Erde, woraufhin Poppaea kopfüber in den Tartarus hinabstürzt. (vgl. VV. 724-726: *subito patuit ingenti mihi tellus hiatu*)

Der Sturz ist – wie auch bei den Träumen des Tarquinius und der Atossa – immer ein prophetisches Zeichen für den Fall/ den Untergang bzw. die Veränderung von Herrschaftsverhältnissen. In Bezug auf die VV. 724-728 sind sich die Forscher Boyle, Ferri, Fitch und Zwieler einig, dass der Fall der Poppaea in die Unterwelt, der in der *praetexta* von dem Totengeist der Agrippina initiiert wird, symbolisch für den tatsächlichen Tod Poppaeas steht, der sie nur drei Jahre später ereilen sollte.¹³⁹

Kragelund bestärkt die Meinung der anderen Forscher, zumal er anmerkt, Poppaea lande nach ihrem Sturz auf ihrer Hochzeitsliege, was als parodische Inversion zum Hochzeitsgelage gesehen werden kann, das durch die Amme ausführlich beschrieben wurde. Die Hochzeitsliege wird ergo in diesem Moment zur Totenliege umgekehrt.

Auch wichtig ist hier die Doppeldeutigkeit des Nomens *toros* (vgl. V.726), mit welcher der Autor hier bewusst im Sinne einer pointierten Antithese spielt. Zunächst von der Amme als Hochzeitsliege genannt, wandelt sich dieses nun in Poppaeas prophetischem Traum zu ihrer Totenbahre, auf der sie sich erschöpft niederlässt (VV. 728: *in quis resedi fessa*). Ferri sieht *resedi* (V.726) hier wegen der statischen Komponente eher als Perfekt von *resido* (Platz nehmen) als von *resideo* (sich dauerhaft aufhalten), wobei er anmerkt, dass *resedi fessa* (V. 726) beispielsweise an *fessa resedit* (vgl. *Ov.Fast.* 3, 15) oder *seu lapsa resedit* (vgl. *Verg. Aen.* 2, 739) erinnert.¹⁴⁰

¹³⁸ Ferri (2003), 329-330.

¹³⁹ Boyle (2009), 246.

¹⁴⁰ Ferri (2003), 330-331.

Ich möchte mich in Bezug auf *resedi* Ferris Meinung anschließen, da ich es sinntragender erachten würde, hier das Perfekt von *resido* zu sehen, schon allein aufgrund der Tatsache, dass sie sich von dem Fall erschöpft auf die Bahre setzt.

comitante turba coniugem quondam meum
natumque; properat petere complexus meos 730
Crispinus, intermissa libare oscula:
irrupit intra tecta cum trepidus mea
ensemque iugulo condidit saeuum Nero. 141

Ab den VV. 728-730 (vgl. *venientem...coniugem meum natumque*) ändert sich der Fokus von Poppaea auf ihren ersten Ehemann Rufius Crispinus und ihren gemeinsamen Sohn.¹⁴²

Ferri sieht in diesem Willkommen-Heißen durch die beiden gar ein direktes Echo auf das Motiv aus der *Apocolocyntosis* (*Sen. apocol.* 13: πάντα φίλων πλήρη), also eine große Schar an Seelen (vgl. *Verg. Aen.* 6, 479), die den Neuankömmlingen begegnet.¹⁴⁰ Boyle bestärkt diese Meinung, fügt hier allerdings noch hinzu, dass es sich hierbei gar um eine parodistische Umkehr der ehelichen *deductio* vom Vortag handeln könne, zumal es scheint, als wäre Poppaea eine zukünftige Todeswelt hinabgefallen, da ihr erster Ehemann erst im Jahr 66 n. Chr. – womöglich im Zuge der Pisonischen Verschwörung – Selbstmord begangen hatte und der gemeinsame Sohn im selben Jahr zu Tode gekommen war. Boyle merkt auch noch bei dem Ausdruck *libare oscula* (V.731) an, dass dies ein recht untypischer Ausdruck der Begrüßung von Eheleuten ist, da diese Art des Küssens (vgl. *Verg. Aen.* 1,256) im Zusammenhang eines väterlichen Kusses Jupiters an Venus verwendet wird, weshalb das Publikum vielleicht denken könne, dass der gemeinsame Sohn, der ebenfalls Crispinus hieß, die Mutter mit Küssen empfing.¹³⁹

Was den lokativischen Ablativ *iugulo* (V.733) betrifft, so meinen Boyle und Kragelund, dass der Begriff eine gewisse Ambivalenz zulässt,¹⁴² es könnte sich hier also entweder um Crispinus handeln, der im Zuge der Pisonischen Verschwörung von Nero zum Selbstmord gezwungen wurde, oder um Nero selbst.

¹⁴¹ Zwierlein (1986), 443.

¹⁴² Kragelund (2016), 264.

Ferri hingegen, sieht zweite Möglichkeit mit Bezugnahme auf den zukunftsweisenden Charakter prophetischer Träume als sinntragender.¹⁴³

Tandem quietem magnus excussit timor;
quatit ora et artus horridus nostros tremor 735
pulsatque pectus; continet uocem timor,
quam nunc fides pietasque produxit tua.
Heu quid minantur inferum manes mihi
aut quem cruorem coniugis uidi mei? 141

In den VV. 734-735 erwacht Poppaea endlich aus dem Traum, wobei ihr die Furcht noch in den Gliedern sitzt. (vgl. *magnus excussit timor*) Poppaea ist also sichtlich geschockt und hängt diesem Alptraum nach, ihre Zunge löst sich aber durch die ihr wohlwollende Amme. Sie beendet ihren Teil des Dialogs mit einer Frage, die wiederum sehr ambivalent ist, denn sie fragt die Amme, warum sie das Blut des Ehemannes (vgl. *coniugis mei* – V. 739) sah.

Nvt. Quaecumque mentis agitat intentus uigor, 740
ea per quietem sacer et arcanus refert
ueloxque sensus. coniugem thalamos toros
uidisse te miraris amplexu noui
haerens mariti? sed mouent laeto die
pulsata palmis pectora et fusae comae? 745
Octauiae discidia planxerunt sacros
inter penates fratris et patrium larem. 141

Im Gegensatz zum Traum des Tarquinius Superbus und dem Traum der Atossa, wird der prophetische Traum der Poppaea nicht von einem Traumdeuter oder einem Chor, der als Kollektiv fungiert, gedeutet, sondern von ihrer Amme. Selbst, wenn es sich in dem dritten Akt der *praetexta* um eine der träumenden Instanz sehr nahen Traumdeuterin handelt, so bedient sie sich dennoch einer für die römische Tradition typischer Traumtheorie, die analog zu dem einleitenden Worten des Sehers des Tarquinius Superbus Accius' *Brutus* zu sehen ist. (vgl. Cicero, *div.* 1, 45: [...] *agunt vigilantes agitantque, ea in cui in somno accidunt minus mirandum est.*)

Interessant ist auch bereits in Vers 740 das Wort *intentus*, das laut Ferri stimmiger wäre als das in anderen Handschriften vorkommende *infestus*, da das Verb *intendo* in

¹⁴³ Ferri (2003), 332.

der Literatur allgemein häufig in Verbindung mit *mentem* (vgl. Sen. *Ira* 3, 41, 1 *intenta mens ad...*), gebraucht wird und auf einen wachen Geisteszustand hindeutet.

Die Amme weist Poppaea ergo darauf hin, dass sich in Träumen viele Elemente des Erlebten befinden, die zumal mit Ängsten verschmelzen. (vgl. VV. 740-742)

Die anfänglich sehr rational wirkende Deutung des Traumes, schlägt bald um, sodass es zu einem eher psychologischen Zugang kommt, wobei sich Pseudo-Seneca durch die Verwendung der Adjektive *sacer* und *arcanus* (vgl. V. 741) der stoischen Psychologie bedient, indem er die Erhabenheit des Geistes und der Seele betont. Hier wird It. Ferri auch eine durchaus deutliche Nähe zu Seneca sichtbar, woraus man schließen kann, dass der Autor der *praetexta* sich dessen bewusst bedient hat. (vgl. Sen. *Cos. Helu.* 11,7: *animus...sacer et aeternus est* oder Sen. *Epist.* 41, 2-5: *sacer intra nos spiritus sedet...sic aniums, magnus ac sacer...conversatur quidem nobiscum, sed haeret origini suae*)¹⁴⁴

Die bewusste optimistische Fehldeutung des Traumes (vgl. VV. 742-752) sieht Boyle beispielsweise analog zu den religiösen Ratschlägen und der gezielten Fehldeutung des Chors in Bezug auf Atossas Traum in Aeschylus *Persae* (vgl. 215-225).¹⁴⁵

Laut Boyle könnte die offensichtliche Absurdität der Interpretation von Poppaeas Traum durch die Amme von einigen ZuschauerInnen gar als Hinweis auf die Verzerrung der Realität im Herzen von Neros Hof gedeutet werden.¹⁴⁵ Diese Meinung teilt auch Lefèvre, der allerdings noch weiter geht und auch in anderen Seneca zugeschriebenen Tragödien Hinweise auf die Konzeption der verkehrten Welt am Hof Neros erkennt (vgl. beispielsweise Sen. *Thy.* 678-679: *nox propria luco est, et superstitio inferum/ in luce media regnai*) Dies geschieht bei *Thyestes* einerseits aufgrund der eingesetzten Tyrannenoptik, andererseits auch aufgrund der Tatsache, dass Orte, wie z.B. der Hain, (vgl. *Thy.* 678-679) ähnlich wie der *thalamus* in der „Octavia“ zu der Hölle auf Erden stilisiert werden.¹⁴⁶

Des Weiteren interpretiert die Amme in ihrer Traumdeutung die Klage der Poppaea als Wiederholung der Klage der Octavia (vgl. V. 646), wobei sie das Trauern der Matronen von Poppaea weglenkt und gar meint, diese hätten lediglich die Scheidung der Octavia im Haus deren Bruder und des Vaters beklagt.

¹⁴⁴ Ferri (2003), 335.

¹⁴⁵ Boyle (2009), 248-249.

¹⁴⁶ Lefèvre, E., *Die Konzeption der „verkehrten Welt“ in Senecas Tragödien*. In: Castagna, & Vogt-Spira, G., *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, K.G. Saur (München 2002), 105-120.

Was *fratris* (vgl. V.747) betrifft, so merkt Boyle an, dass rezente Forscher sich uneins sind, ob hiermit Britannicus oder gar Nero gemeint ist. Boyle entscheidet sich für die unproblematischere Variante und schließt sich Ferris Meinung an, dass hierbei eine Referenz zu Britannicus hergestellt würde.¹⁴⁵

Ich persönlich halte es aber für möglich, dass der Autor der *praetexta* abermals mit einer gewissen begrifflichen Ambivalenz spielt, um dem Publikum die Interpretation offen zu lassen, zumal Octavia ihren Stiefbruder ehelichen musste.

fax illa, quam secuta es, Augustae manu
praelata clarum nomen invidia tibi
partum ominatur, inferum sedes toros 750
stabiles futuros spondet aeternae domus.
iugulo quod ensem condidit princeps tuus,
bella haud mouebit, pace sed ferrum teget.
Recollige animum, recipe laetitiam, precor,
timore pulso redde te thalamis tuis. 755 141

Weiters werden beispielsweise aus den Manen die Laren oder das Erscheinen der Agrippina (vgl. V. 748: *Augusta*) wird dahingehend gedeutet, dass Poppaea durch ihre Durchsetzungsfähigkeit und ihren Hass Bestand als Kaiserin Roms haben wird. In Vers 747 beharrt Ferri – genauso wie Boyle – darauf, dass statt wie bei Zwierlein *inter intra penates* stehen müsste, da der Singular *patrium larem* darauf hinweise, dass das Haus von Octavias Vater gemeint sei und nicht die Götter des Hauses.^{145/ 144}

Vollkommen absurd wird es allerdings, als die Amme die im Tartarus befindliche Hochzeitsliege dahingehend interpretiert, dass Poppaeas Ehe voller Freude sein wird. (vgl. VV. 750-751: *sedes toros stabiles futuros spondet aeterna domus*) Selbst, wenn die Amme in ihrer optimistischen Fehldeutung den *toros* als Hochzeitsliege interpretiert, so liegt hierbei durch *aeterna domus* auch die Bedeutung als „Totenbahre“ nahe, zumal *toros* sowohl die Hochzeitsliege als auch die Totenbahre bezeichnen kann. (vgl. z.B. Sen. *Pha.* 1241) Anzunehmen ist, dass hier abermals bewusst mit der Ambivalenz des Begriffs gespielt wird. In Vers 752 treffen wir *iugulo* abermals an, das nun von der Amme im Zuge ihrer erklärten Deutung dahingehend interpretiert wird, dass Nero (vgl. V. 752: *princeps tuus*) den vorherigen Ehemann Rufius Crispinus tötet. Hier ist allerdings auch die Perspektive ausschlaggebend, da es natürlich für die Amme sinnvoller erscheint, dass Nero den ehemaligen Ehemann Poppaeas umzubringen, nicht zuletzt, um die *alumna* zu beruhigen.

Das Publikum verstand dies aber wahrscheinlich, wie bereits erwähnt, durchaus ambivalent. In Vers 754 und 755 appelliert die Amme schließlich nachdrücklich, (vgl. VV. 754-755: *recollige...redde*) – vielleicht selbst nicht so sehr von ihrer Deutung überzeugt –, an Poppaea, sie möge doch die Angst loslassen und in den *thalamus* zurückkehren.

Der *thalamus* ist also hier – wie auch bereits vorher – im Fokus der Traumdeutung, wobei durch die mehrmalige Nennung dieses Begriffes der Bogen der Deutung gespannt wird.¹⁴⁷

Po. Delubra et aras petere constitui sacras,
caesis litare uictimis numen deum,

141

Im Gegensatz zu Tarquinius Traum, der leider nur fragmentarisch erhalten ist, fehlt uns bei der *praetexta* „Octavia“ die Reaktion der Träumenden auf die Fehlinterpretation durch die Amme nicht.

ut expientur noctis et somni minae
terrorque in hostes redeat attonitus meos.
Tu uota pro me suscipe et precibus piis
superos adora, maneat ut praesens status.

760

148

Sie fällt, auch wenn nicht wie nach Atossas Traum durch den Chor implizit verlangt, ziemlich analog zu dieser aus, selbst, wenn der Impuls, den Göttern nach dem Traum zu huldigen, von unterschiedlichen Instanzen ausgeht. Auch wenn die Amme Poppaea ermahnt hatte, sie möge in den *thalamus* zurückkehren (vgl. V. 755: *redde te thalamis tuis*), so veranlasst Poppaea die Angst des im prophetischen Traum Erlebten dazu, den Göttern zu opfern, um durch deren Hilfe dem Traumbild zu entrinnen. Wichtig ist hierbei anzumerken, dass Opfer und Bittgebete in der Antike ein natürliches Mittel sind, um die durch eine unheilvolle Vision hervorgerufenen Ängste zu zerstreuen, wie wir nicht zuletzt bereits am Beispiel des Traumes der Atossa (vgl. *Persae*, 215-225) versinnbildlicht bekommen haben. Des Weiteren verweist Ferri darauf, dass Opferhandlungen in der Tragödie oftmals in Bezug auf die theatrale Inszenierung als Vorwand zum Abgang einer Figur genutzt werden. (vgl. z.B. *Sen. Agam.* 802)¹⁴⁹

¹⁴⁷ Boyle (2009), 250.

¹⁴⁸ Zwierlein (1986), 444.

¹⁴⁹ Ferri (2003), 340.

Zu guter Letzt will Poppaea dafür beten, dass alles, was ihr im Traumbild gezeigt wurde, ihre Feinde treffen möge (vgl. V. 759: *in hostes redeat...meos*) und richtet sich auch hier – wie die Amme bereits davor – mit einem Appell direkt an diese, fordert sie auf, ja befiehlt ihr geradezu, auch für sie zu beten. (vgl. VV.760-761: *tu vota pro me suscipe et precibus piis superos adora, maneat ut praesens status*)¹⁵⁰ Boyle merkt vor allem in Bezug auf die Floskel *terror in hostes redeat attonitus meos* (vgl. V. 759) an, dass diese stark an die Szene der opfernden Clytemnestra des Sophokles erinnert. (vgl. Soph. *El.* 634-659)¹⁵¹

Etwas verwirrend finde ich hierbei allerdings, dass Poppaea von den Göttern erbeten möchte, dass alles so bleibt, wie es nun ist (vgl. V. 761: *praesens status*), was für mich in ihrem psychischen Zustand nach dem prophetischen Traum inhaltlich wenig Sinn ergibt. In Bezug auf den Vers 761 gibt es unterschiedliche Ansätze in der rezenten Forschung: Zwierlein behält in seinem Kommentar *maneat ut praesens status* bei, während Ferri beispielweise auf die Abänderung *maneat ut praesens metus*, die sich in Handschrift A findet, verweist. Der Forscher merkt in diesem Zusammenhang an, dass es sich bei der Abänderung von *status* in *metus* allerdings um eine Textverfälschung handeln könnte.¹⁵²

Boyle sieht in der Abänderung des Nomens allerdings ein größeres Problem, nämlich, dass *status* im Gegensatz zu *metus* zu schwach wäre, um den prophetischen Traum der Poppaea zu beenden, zumal die Angst die ganze Szene beherrscht hatte, selbst, wenn er Ferri beipflichtet, dass es sich bei der Abänderung um eine Verfälschung des Textes handeln könnte.¹⁵¹ Des Weiteren bieten sowohl Ferri als auch Boyle eine weitere Möglichkeit an, indem sie sich auf Helms Abänderung des Verses in *iam abeat ut praesens metus* stützen und dieser durchaus paläographische Plausibilität zusprechen.^{151/152}

Wenn man ihren Worten Taten folgen lässt, kann man davon ausgehen, dass Poppaea ihre Amme zurücklässt und ihren kurzzeitig aufgehaltenen Abgang wieder aufnimmt, wobei ihre Bewegungen bestätigen, dass das Gemach (der *thalamus*), aus dem sie zu Beginn der Szene herausgelaufen war und dass sie nun nicht wieder betreten will, nun eine verfluchte Qualität angenommen hat.

¹⁵⁰ Kragelund (2016), 269-270.

¹⁵¹ Boyle (2009), 251.

¹⁵² Ferri (2003), 341-342.

Man entnimmt Poppaeas Reaktion folglich, dass ihr Traum ihr final offenbart, dass es sich beim *thalamus* um eine Kammer des Todes handelt. Den Abgang Poppaeas, um die Götter um Gnade zu bitten, vergleicht Boyle mit einigen prominenten Vorbildern, wobei man auch hier die dramaturgische Nähe Pseudo-Senecas vernimmt, da die Endszene Poppaeas prophetischen Traumes analog zu einigen senecanischen Tragödien, wie z.B. dem Abgang des Agamemnon (Vgl. *Sen. Agam.* 807), des Creon (vgl. *Sen. Med.* 299-300) und dem des Atreus (vgl. *Sen. Thy.* 545) aufgebaut ist.¹⁵¹

Kragelund sieht Poppaeas gesamte kurze Bühnenpräsenz in gewissem Sinne als nichts anderes als ein verlängerter Abgang. Denn auch, wenn sie von der Flucht aus dem *thalamus* kurz durch die Amme aufgehalten wird und ihr von dem traumatisierenden Traum erzählt, so scheint sie der absurden Deutung der Amme weniger Glauben zu schenken, als ihrer Furcht, in den tödlichen *thalamus* zurückzukehren.¹⁵⁰ Der *thalamus* würde als Schicksal behafteter Ort der „Octavia“ demnach meines Erachtens ein treffliches Beispiel für die gezielte Semantisierung des Raumes darstellen.

5. Vom „Zwang“, prophetische Träume zu deuten

Vergleicht man nun den Traum des Tarquinius Superbus und den Traum der Atossa mit dem prophetischen Traum der Poppaea Sabina der *praetexta* „Octavia“, so stellt sich neben dem bereits besprochenen Umstand der gezielten (Fehl-)Deutung durch die unterschiedlichen traumdeutenden Instanzen auch im Allgemeinen die Frage beinahe von selbst, ob man in Bezug auf prophetische Träume von einem „Zwang“ der Traumdeutung sprechen kann.

Die Forscherin Walde setzt sich in ihrem Beitrag in dem Sammelband *Traum und Traumdeutung in der griechisch-römischen Antike oder vom Zwang, Träume zu deuten* mit ebendiesem Thema auf eine holistische Art und Weise auseinander.

Zunächst unterscheidet sie wie Aischylos und auch Cicero zwischen den mantischen Künsten, die Phänomene der realen Welt deuten einerseits und der Traumdeutungskunst, die sie als eine Art kosmotheistische Hermaneutik sieht, andererseits, da diese Phänomene des nächtlichen Traumes deutet und diese gezielt in Beziehung zur realen Lebenswelt der träumenden Instanz setzt.¹⁵³

¹⁵³ Walde (2012), 41-42.

Walde und Vítek sind alleine schon aufgrund der Auswirkung prophetischer Träume auf die unmittelbare Lebenswelt der Träumenden der Auffassung, dass man in der Antike von einem „Zwang“ der Traumdeutung sprechen kann.^{153/86}

Vítek spricht sich in diesem Zusammenhang vor allem dafür aus, prophetische Träume müssten schon alleine aufgrund ihrer hohen Symbolhaftigkeit gedeutet werden, wobei er den „Zwang“ der Deutung, wenn es um prophetische Träume geht, die einen *terminus post* für historische Ereignisse bilden¹⁵⁴, in enger Verbindung zu der herrschenden Gesellschaftsschicht und damit einhergehenden politischen Veränderungen ausmacht.⁸⁸

In dem folgenden Kapitel möchte ich nun aufgrund der bis dato angebotenen Literatur meine eigenen Gedanken zu diesem Thema äußern und die Ansätze der rezenten Literatur mit dem Inhalt der drei analysierten Träume besprechen.

Betrachtet man nun die drei unter Unterpunkt 4. analysierten Träume (Traum des Tarquinius Superbus, Traum der Atossa und Traum der Poppaea), so ist Víteks Äußerung, nämlich, dass der „Zwang“ der Traumdeutung eng mit den Herrschaftsverhältnissen verwoben ist, durchaus nachvollziehbar:

Tarquinius Superbus ist einer der ersten mythischen fremdländischen Könige Roms, der letzten Endes durch seinen Hochmut die Macht verliert und samt Familie aus Rom verbannt wird. Atossa, ist die Mutter des persischen Großkönigs Xerxes und Poppaea ist die zweite Ehefrau Kaiser Neros. Egal, um welche träumende Instanz es sich nun handeln möge, ihr Wachen und Träumen ist unweigerlich mit Machtverhältnissen verbunden.

Doch was bewegt die Träumenden nun dazu, eine Deutung zu verlangen und inwiefern könnte man dieses Verlangen als „zwanghaft“ ansehen?

Betrachtet man den Inhalt dieser prophetischen Träume, so sind diese gespickt voll mit unterschiedlichsten Symboliken, die sowohl Walde und Vítek, als auch ich persönlich für deutungswürdig halten. Diese können sowohl auf tierischer Ebene sein, wie beispielsweise die Widder-Symbolik in Tarquinius Superbus Traum, wobei die Tiere metaphorisch für historische Persönlichkeiten stehen oder wie bei Atossas Traum zwei Frauen, die Personifikationen gleich für Länder stehen. Im Falle von Poppaeas prophetischen Traum, in welchem wir uns zuweilen im Tartarus befinden, treffen wir auch Totengeister, wie z.B. Agrippina und Poppaeas ersten Ehemann und ihren Sohn, an.

¹⁵⁴ Kragelund (2016), 258.

Eine weitere Symbolik, die gar in allen Träumen – wenn auch auf unterschiedliche Weise – vorhanden ist, ist der sinnbildliche Sturz. Stürzt Tarquinius Superbus durch die Widder zu Boden, so sieht Atossa ihren Sohn Xerxes durch die Frauen vom Streitwagen stürzen. Poppaea hingegen stürzt kopfüber in den Tartarus hinab, nachdem ihr der Totengeist der Agrippina erschienen ist.

Interessant ist hierbei anzumerken, dass der Sturz nicht nur ein beliebtes Motiv in den drei Tragödien ist, um Ortswechsel zu implizieren (vgl. Poppaeas Traum), sondern auch unweigerlich als Herrschaftsumwurf verstanden wird. Es sei nun dahingestellt, ob die Träumenden diesen Sturz selbst im Traum erleben, oder ihnen nahestehende Personen stürzten sehen, ebensolche Symboliken sind unter anderem ein Grund, traumdeutende Instanzen aufzusuchen.

Ich denke, dass man in der Antike in Bezug auf hochstehende Persönlichkeiten und derartige Symboliken alleine schon durch die enge Verwobenheit persönlichen Schicksals mit Herrschaftsverhältnissen von einer Art „Zwang“ der Traumdeutung sprechen kann.

Ein weiterer wichtiger Aspekt erscheint mir allerdings, dass prophetische Träume und ihre Wirkung auf die Träumenden in der antiken Lebenswelt mehr Gewichtung als heutzutage haben, selbst, wenn es öfters zu (un-)beabsichtigten (Fehl-) Deutungen kommt. Zuletzt ist, meiner Meinung nach, auch die Angst und das Unbehagen nach dem Erwachen durchaus ausschlaggebend für den Deutungsdrang prophetischer Träume. Einerseits durch die Träumenden nicht selbst nachvollziehbare Omen, die gerade aufgrund ihrer Symbolhaftigkeit und Verwobenheit mit den Herrschaftsverhältnissen als mächtige Prodigien angesehen werden können. Andererseits durch das menschliche Bedürfnis, seine Angst, Vertrauten anzuvertrauen, selbst, wenn es daraufhin zu einer optimistischen Fehldeutung des Geträumten kommt, um die träumende Instanz zu beruhigen.

Die bereits angesprochene Macht ebensolcher Vorhersehungen im Traum, die die Träumenden in den behandelten Träumen auch nach dem Aufwachen nicht loslassen, zeigt sich, meiner Meinung nach, auch in dem Umstand, dass z.B. Atossa und Poppaea – selbst nach der Deutung – beschließen, den Göttern zu huldigen. Dies zeigt mir einerseits die hohe Sakralität der Antike, andererseits auch, dass sich prophetische Träume, wie auch Viték anmerkt⁸⁸, zwischen Göttlichem und Menschlichen befinden und die Götter nach Erwachen selbst als helfende Instanz angefleht werden.

Es lässt sich also festhalten, dass ich vollends mit der Meinung der Forscher*innen Walde und Viték übereinstimme, dass vor allem prophetische Träume in der Antike einem gewissen „Zwange“ der Traumdeutung unterliegen, selbst, wenn die drei Ausschnitte der Träume griechisch-römischer Tragödien zeigen, dass die Deutung durch Instanzen geschieht, die in einem unterschiedlichen Nähe- und Ferneverhältnis zu den Träumenden stehen, was nicht zuletzt deren Deutung maßgeblich beeinflussen kann.

6. Fazit

Die als Fazit bezeichnete *conclusio* dieser MA-Arbeit soll nun der Übersicht halber in zwei Teile unterteilt werden:

Im ersten Teil soll konkret auf die in der Einleitung präsentierten Forschungsfragen Bezug genommen werden, wobei die Forschungsfragen als Überschriften fungieren. Hierbei ist anzumerken, dass die Beantwortung der Forschungsfragen in derselben Reihenfolge geschehen wird, wie diese in den Unterkapiteln der vorliegenden MA-Arbeit besprochen wurden. Dieser Teil des Fazits gilt ergo als inhaltliche Zusammenfassung, in dem auf bereits genannte Fachliteratur Bezug genommen wird und diese synthetisiert unter den jeweiligen Forschungsfragen versucht wird, zu beantworten.

Der zweite Teil des Fazits soll eine allgemeine Reflexion zur Themenwahl und Arbeitsweise beinhalten. Im Zuge dessen sollen sowohl mögliche zukünftige Perspektiven in Bezug auf das Genre *praetexta* präsentiert werden als auch mögliche Erweiterungen bzw. Vertiefungen des in der MA-Arbeit besprochenen Themas.

*Kann man in Bezug auf das Genus praetexta eine diachrone Kontinuität belegen?
Handelt es sich bei der „Octavia“ um eine fabula praetexta?*

In Bezug auf das Genus *fabula praetexta*, das in der rezenten Forschung allgemeinen als *terminus technicus* als „Tragödie in römischem, purpurnem Gewand“ beschrieben wird, ist anzumerken, dass es sowohl *praetextae* aus der republikanischen Zeit als aus imperialer Zeit gibt, wobei hier nur eine *praetexta*, nämlich die „Octavia“ von Pseudo-Seneca vollständig erhalten ist.

Die Überlieferungssituation in Bezug auf republikanische *praetextae* ist recht problematisch, da heutzutage meist nur mehr Fragmente innerhalb von Werken anderer Autoren erhalten sind oder gar nur die Titel ebendieser die Jahrtausende überdauerten. Dennoch versuchen Forscher*innen, wie beispielsweise Boyle (2009) und Kragelund (2016) et al., Parameter auszumachen, die die *fabula praetexta* definitiv von der griechisch-römischen Tragödie abgrenzen: Aufgrund der Titel republikanischer *praetextae*, wie z.B. *Brutus* von Accius oder *Cato* von Maternus, und in Hinzunahme *praetextae*, wo der Inhalt zumindest teilweise ersichtlich scheint, schließen die Forscher*innen, dass sich die *fabula praetexta* als Genus – wie es der Name impliziert – im Gegensatz zur griechisch-römischen Tragödie mit historisch-politischen Themen auf eine durchaus direkte Art und Weise auseinandersetzt.

Der Forscher Boyle betont des Weiteren auch den sakralen und sozialen Aufführungskontext des Genus, indem er anmerkt, dass *fabulae praetextae* im 3. und 2. Jahrhundert vor Christus im Rahmen der *ludi scaenici* – theatraler Veranstaltungen in Rom – eingebettet waren und zu Ehren ausgewählter Gottheiten veranstaltet wurden. Ergo sei dieses Genus also genauso wie andere Veranstaltungen ein Teil des kulturellen Verständnisses der RömerInnen (*romanitas*) und habe kein griechisches Pendant.

Neuere Untersuchungen – vor allem der 1990er und 200er Jahre – versuchen nun auch abseits der inhaltlichen Analysearbeit der Fragmente Schlüsse auf das doch weitgehend sehr schlecht erhaltene Genus zu ziehen, indem sich die Forscher*innen auch auf außerliterarische Aspekte fokussieren.

Festzuhalten ist, dass die Forschung bis zum heutigen Tag nur Hypothesen zur Entstehung der Gattung, den Inszenierungsbedingungen und der Stellung republikanischer Dichter in der römischen Gesellschaft aufstellen konnte, was zu großen Teilen mit der mangelhaften Überlieferungssituation zusammenhängt.

Dennoch stellt sich die rezente Forschung nun in Hinzunahme der *praetexta* „Octavia“ die Frage, inwieweit man von einer diachronen Kontinuität in Bezug auf das Genus sprechen kann, vergleicht man nun republikanische Fragmente mit dieser einzig vollständig erhalten *praetexta* imperialer Zeit, die in Zusammenhang mit Senecas Corpus von Tragödien überliefert wurde, allerdings in der rezenten Forschung einem *auctori incerto*, der allgemein als Pseudo-Seneca bezeichnet wird, zugeschrieben wird.

Rezente Forscher*innen wie beispielsweise Kragelund sprechen sich explizit dafür aus, die *praetexta* „Octavia“ dem Genus *fabula praetexta* zugehörig anzusehen und somit von der Tragödie abzugrenzen, obwohl diese auch auf struktureller Ebene einige Merkmale der römischen Tragödie aufweist. Der Forscher tut dies einerseits auf der Ebene gattungsspezifischer Kennzeichen, wie beispielsweise Inszenierungsort, Form, Inhalt und behandelte historische Themen, als auch aufgrund der Tatsache, dass er trotz der problematischen Überlieferungssituation des Genus davon ausgeht, dass die republikanische und imperiale *fabula praetexta* durchaus eine gewisse diachrone Kontinuität aufweist. Er sieht die Kontinuität des Genus demnach dahingehend gegeben, dass sich der Bezug zur politischen und historischen Realität auch hinsichtlich der imperialen *praetexta* „Octavia“ nicht verändert, sich das Genre ihm zufolge in seiner Form lediglich an den zeitbedingten Wandel auf inhaltlicher Ebene angepasst hat.

Kragelund merkt vor allem in Bezug auf kaiserlich historische Dramen an, dass diese gesellschaftskritischer sind und durch konkrete Kritik an bestehenden politischen Verhältnissen geprägt sind, was nicht zuletzt in der *praetexta* „Octavia“ durchaus zum Ausdruck gebracht wird. Selbst, wenn es zunächst ungewöhnlich scheint, dass die *praetexta* nach einer römischen Kaiserin benannt ist, so zeigt sich doch durchwegs, dass das doch auf den ersten Blick sehr privat scheinende Thema der „Octavia“ dennoch für die Zugehörigkeit zu dem Genus spricht, da in der imperialen Zeit Heirat und persönliche Beziehungen im imperialen Kontext niemals lediglich privater Natur waren, sondern immer auch ein Politikum darstellten. Dies zeigt sich in der *praetexta* zumal durch den Chor, der als *populus Romanus* als Kollektiv fungiert und klar Stellung bezieht.

Summa summarum kann man also aufgrund der rezentesten Forschungsergebnisse davon ausgehen, dass man in Bezug auf die *fabula praetexta* von einer diachronen Kontinuität sprechen kann und die *fabula praetexta* „Octavia“ aufgrund der genannten Charakteristika als dem Genus zugehörig angesehen werden kann.

Wie steht es um die theatrale Inszenierung der „Octavia“?

Pseudo-Seneca präsentiert dem Publikum in seiner *praetexta* Szenen, die historische Ereignisse des Jahres 62.n. Chr. zeitgerafft in einem dreitägigen Zeitraum darstellen, wobei er innerhalb des Stückes sowohl Referenzen zu Vergangenen (vgl. Agrippinas

Tod) als auch Zukünftigem (vgl. Poppaeas, Rufus Crispinus und Neros Tod) zieht. Die dramatische Handlung innerhalb der *praetexta* entwickelt sich durch das Zusammenspiel unterschiedlichster Handlungsstränge, die durch die AkteurInnen der jeweiligen Szenen und dem Chor, der eine tragende Rolle einnimmt, szenenübergreifend miteinander verbunden sind. Selbst, wenn die Handlungsstränge der „Octavia“ anmuten ließen, es käme früher oder später zu einem Zusammentreffen der AkteurInnen, so bleibt dies in der *praetexta* aus.

Pseudo-Seneca bricht hierbei ergo lt. dem Forscher Ferri nicht nur durch die Fragmentierung der Handlung, die eine „historische Wahrheit“ generiert, mit den Traditionen der griechischen Tragödie, sondern auch durch den Umstand, dass die Spielzeit und die Zeit der Handlungen temporal zusammenfallen und die Zeitsprünge von den Choreinlagen unabhängig scheinen. Auch, wenn Ferri des Weiteren anmerkt, dass besondere stilistische Merkmale des senecanischen Rezitationsdramas – wie beispielsweise die Unterbrechung der dramatischen Zeit während der Choreinlagen – bei der „Octavia“ fehlen, so sieht er die Nähe zu Senecas Tragödien auf inhaltlicher Ebene gegeben.

Auch verweist der Forscher auf den hohen Einsatz von NebenakteurInnen, die die Handlung der *praetexta* durchaus beeinflussen. Selbst, wenn es in Bezug auf die „Octavia“ zuweilen zu einer Überladung an literarischen Nachahmungen (vgl. z.B. *Oct.*, 34-56 als direktes Echo auf Euripides *Medea*) kommt, so sieht Ferri dies allerdings nicht als Beweis gegen die theatrale Inszenierung. Der Umstand, dass die AkteurInnen nicht namentlich eingeführt werden, wird nicht als allzu problematisch angesehen, da das antike Publikum aufgrund der eigenen Erfahrungswelt und des nahen Vergangenheitsbezugs des Stücks auch durch die Kleidung und Masken der AkteurInnen Schlüsse ziehen hätte können, um wen es sich in der jeweiligen Szene handelt.

Welche Rolle spielt die Semantisierung des Raumes in Bezug auf den thalamus als schicksalhaften Angelpunkt?

Obwohl der Forscher Ferri beispielsweise behauptet, dass viele Szenen der *praetexta* vom fiktionalen Schauplatz des antiken Dramas von den Tragödien des 5. Jahrhunderts abweichen, in denen es eine typische Trennung zwischen *stage* und *off-*

stage gibt, so sieht Schmidt dennoch auf der Ebene der Raumsemantik viele Parallelen zu Senecas Tragödien.

Der Forscher Schmidt vertritt die Meinung, der dramatische Raum in senecanischen Dramen sei ein derartiger Bedeutungsfaktor für Senecas Tragödien, dass man hierbei sogar von einer „topographischen Semantik“ sprechen könne. Schmidt betrachtet ergo den dramatischen Raum als semantisch relevant, wobei er einerseits den Bühnenraum, andererseits den die Bühne umgebenden Raum, der die Handlung mitbestimmt oder von ihr bestimmt wird, als dramatischen Raum definiert.

Im Gegensatz zu Senecas Tragödien, in denen der Bühnenraum meist bereits zu Beginn des ersten Aktes direkt oder indirekt semantisiert wird – vgl. hierbei z.B. *Thyestes*, wo der Schatten des Thyestes die Verortung bietet – geschieht die Semantisierung des Raumes in der *praetexta* „Octavia“ vorwiegend auf verbaler Ebene und zuweilen so indirekt, dass die Verortung für die heutigen Leser*innen nicht immer durchwegs klar ist und unterschiedliche Interpretationen zulässt. Dies zeigt sich beispielsweise bei der Verortung der Szene in Bezug auf die Erscheinung Agrippinas Totengeist. Die Forscher Kragelund (2005) und Boyle (2009) sind sich hierbei uneinig und bieten unterschiedliche Interpretationssätze an: Kragelund würde diese Erscheinung außerhalb des kaiserlichen Palastes verorten, stellt sich diese an „einem Abgrund, der aus den höllischen Regionen heraufführt“ (vgl. Kragelund (2005, 96.)) vor. Boyle hingegen schlägt zwei mögliche Lokationen vor: einerseits innerhalb des Palastes – vielleicht sogar im oder vor dem *thalamus* – andererseits außerhalb des Palastes.

Der *thalamus* des Kaiserpalastes erfährt in Bezug auf die *praetexta* die wohl höchste räumliche Semantisierung, da er nicht nur zum Angelpunkt des Stückes, sondern auch zum Verbrechen belasteten Ort schlechthin stilisiert wird. Äußerst konkret zeigt sich dies unter anderem in den beiden behandelten Szenen der *praetexta*: Erstmals durch das Gespräch der Octavia mit ihrer Amme durch die Leidtragende behaftet, erscheint der Totengeist der Agrippina am Tag vor Nero und Poppaeas Hochzeit womöglich im oder vor dem *thalamus*. Die wenn nicht stärkste „topographische Semantisierung“ erfährt das Schlafgemach allerdings durch das Gespräch der Poppaea und ihrer Amme, in dem die verängstigte Frau Neros vor dem *thalamus* über ihren prophetischen Traum berichtet. Boyle merkt hierbei an, dass das Stürmen aus dem Ehegemach, das den dritten Akt des Stücks einleitet, klar nach dem Vorbild der *Medea* strukturiert ist.

Der *thalamus*, der schon für die leidtragende Octavia die Hölle auf Erden gewesen war, wird nicht nur durch das einleitende Erscheinen des Totengeistes der Agrippina, die verlautbart hatte, dass das Schlafgemach sich ebenso für Poppaea zur persönlichen Hölle wandeln werde, semantisiert, sondern noch vielmehr durch den Inhalt des prophetischen Traumes der Poppaea. Indem Poppaea während ihres Traumes kopfüber in den Tartarus stürzt und sich ihr Ehebett zum Totenbett wandelt, nimmt der *thalamus* eine verfluchte Qualität an, wird gar zur Kammer des Todes stilisiert.

Welche Charakteristika weist die antike Traumdeutung auf?

Welche Traumarten werden in der Antike unterschieden und welche Stellung hat der prophetische Traum inne?

Traumdeutung hat in der Antike in unzähligen Kulturen, wie z.B. der ägyptischen, griechischen und römischen Kultur, eine derart wichtige Rolle inne, dass diese in der Literatur gattungsübergreifend eingesetzt wird. Betrachtet man die heterogene Entwicklung des Traumverständnisses und der Traumdeutung bis ins 21. Jahrhundert, so wird schnell klar, dass jede Kultur in jeder Epoche andere Zugänge zu Träumen an sich aufweist, weshalb eine Übertragung von Traumdiskursen epochenübergreifend als unzufriedenstellend anzusehen ist. Denn die Auseinandersetzung mit dem Thema Traum und deren Deutungen können je nach geographischer Lage und kulturellen Praktiken diachron stark variieren. Dass heute separiert betrachtete Bereiche in der Antike miteinander stark verwoben waren und sich im antiken Verständnis gegenseitig beeinflussen, zeigt sich auch in dem Umstand, dass die Traumdeutung neben der Medizin, Magie und Philosophie auch das Alltagsleben maßgeblich prägte. Es ist ergo von der heutigen Sicht auf Traumdiskurse, in der das antike Traumverständnis zuweilen meist in „esoterische“ Diskurse verdrängt wird, Abstand zu nehmen, um die antiken Traumdiskurse und ihre Deutungen nachvollziehen zu können.

In der Antike werden Träume bis auf wenige Ausnahmen wie beispielsweise in *Naturalis Historia* X, 209ff. des Plinius als psychologisches und humanspezifisches Phänomen angesehen, ergo als wichtige Komponente der *conditio humana* verstanden. Hierbei scheint der Traum in der Antike lt. Walde mindestens genauso wichtig wie die darauffolgende Deutung zu sein.

Forscher*innen, wie beispielsweise Harris und Walde, weisen explizit darauf hin, dass man in Bezug auf Träume und deren Deutung in der Antike von einer Dichotomie ausgehen kann, demnach von Pauschalaussagen hinsichtlich antiker Traumdiskurse Abstand nehmen sollte. Des Überblicks halber kann man sagen, dass es in der griechischen Antike verschiedene Diskurse zum Thema „Traum“ gab, die diverse Charakteristika aufweisen: einerseits den naturwissenschaftlichen/ psychologischen Diskurs, den beispielsweise Aristoteles und Platon vertraten und andererseits den physiologischen Diskurs, deren wichtigster Vertreter der Arzt Hippokrates von Kos ist.

Erst im 1. Jahrhundert v. Chr. befasst sich der Staatsmann und Anwalt Markus Tullius Cicero in seinem Werk *de divinatione* mit dem Thema „Traumdeutung“ und verbindet die vorhergehenden Deutungsansätze miteinander, wobei er diese sehr skeptisch hinterfragt. Diese Skepsis wird noch deutlicher in Verbindung mit der Rolle prophetischer Träume und ihrer Deutung, denen in der Literatur großer Wert zugesprochen wird. Cicero hinterfragt hierbei allerdings den Nutzen von Träumen, die der wache Geist selbst nicht zu verstehen vermag und unterstellt der traumdeutenden Instanz zuweilen einen hohen auf den eigenen Vorteil bedachten Erfindungsreichtum in Bezug auf die Fehldeutung der von der träumenden Instanz gesehenen Symboliken.

Die wohl größte Sammlung in Bezug auf antike Traumdeutung stellt das in fünf Bücher unterteilte Werk „*Oneirocritica*“ des kaiserlichen Traumdeuters Artemidorus von Ephesus aus dem 2. Jahrhundert dar, der erstmalig versucht, Träume zu kategorisieren und Arten spezifische Charakteristika auszumachen. In Verbindung mit der eigenen Praxis und ihm vorhergehenden literarischen Quellen unterteilt er Träume in fünf Kategorien (divinatorischer Traum, Vision, Prophezeiung, Illusion, Alptraum), wobei er diesbezüglich Träume mit divinatorischem Wert als „wahr“ annimmt und Träume, die das Produkt des menschlichen Körpers und Geistes sind, als „falsch“. Eine Deutungsnotwendigkeit sieht er hierbei nur in der ersten Kategorie als gegeben an.

Dem prophetischen Traum misst der Autor allein schon aufgrund der Symbolhaftigkeit eine Sonderstellung zu und betont, dass diese Art des Traumes unbedingt einer Deutung bedarf, nicht zuletzt, um den die träumende Instanz nach den vagen im Traum gesehenen Traumbildern zu konsultieren und zu kalmieren.

In welcher Art und Weise geschahen in der Antike (Fehl-)Deutungen von Träumen und welche Wirkung hatten diese auf die Träumenden?

Um die (Fehl-)Deutung prophetischer Träume in der Antike zu besprechen, soll auf drei *exempla* eingegangen werden: einerseits auf den Traum des Tarquinius Superbus und den Traum der Atossa, andererseits auf den Traum der Poppaea.

Betrachtet man zunächst den prophetischen Traum des Tarquinius Superbus der *praetexta* „Brutus“, der in dem Werk *de divinatione* von Cicero fragmentarisch erhalten ist, so ist auf den königlichen Traumdeuter hinzuweisen, der den König zunächst mit kalmierenden Worten zu konsultieren versucht, danach allerdings die Warnung ausspricht, ihm nahestehende Personen nicht zu unterschätzen. Das Naturspektakel, das Tarquinius nach seinem Sturz sieht, nämlich, dass die Sonne ihren Lauf ändert, interpretiert der Traumdeuter dahingehend, dass er meint, die Veränderung des Himmelskörpers stelle das römische Volk an die Spitze des Staates, ergo implizit er damit das Ende Tarquinius Herrschaft. Selbst, wenn Tarquinius Reaktion auf die Traumdeutung nicht überliefert ist, kann man annehmen, dass er Teile der Traumdeutung hinterfragt haben hätte können.

Ein weiteres Beispiel für einen prophetischen Traum stellt der Traum der Atossa aus der Tragödie *Persae* von Aeschylus dar. Xerxes Mutter Atossa sieht auch den symbolischen Fall ihres Sohnes in einem vagen Traumbild, das sie auch noch im Wachzustand derartig verfolgt, dass sie eine Deutung fordert. Hierbei fungiert der Chor als kollektiver Traumdeuter und interpretiert das Gesehene optimistisch um. Verstärkt wird Atossas Unbehagen nach dem Erwachen allerdings dadurch, dass sie – wie von dem einstimmigen Traumdeuter postuliert – den Göttern huldigen will, wobei sie Zeugin eines weiteren Omens außerhalb des eigentlichen Traumes wird, nämlich, davon, dass ein Habicht einen Adler im Flug tötet. Anzunehmen ist daher, dass Atossa spätestens durch das *Augurium* der Wahrheitsgehalt des Traumes als manifestiert scheint.

Das wohl konkreteste Beispiel einer euphemistischen Fehlinterpretation stellt die Traumdeutung der Amme der Poppaea dar. Poppaea stürzt am Morgen nach ihrem Hochzeitstag tränenüberströmt aus dem *thalamus*. Hierbei merken die Forscher Ferri und Kragelund an, dass der prophetische Traum der Poppaea auf zwei Ebenen deutungswürdig erscheint:

Einerseits auf psychologischer, andererseits auf orakelhafter Ebene, da er sowohl Hoffnungen und Ängste der träumenden Instanz offenbart als auch unter anderem das nahe Ende der zweiten Frau Neros und des Kaisers selbst prophezeit.

So kommt es zum sinnbildlichen Sturz der Poppaea in den Tartarus, der Umkehrung des Ehebetts in ihre Totenliege und einigen vagen Begegnungen mit Poppaeas erstem Ehemann Rufus Crispinus, der sich oder Nero – dies ist in der Textstelle unklar und zeigt eine gewisse Ambivalenz auf – einen Dolch in die Kehle stößt und dem Sohn aus erster Ehe, der ebenfalls Rufus Crispinus hieß.

Die Amme, die hierbei als der träumenden Instanz sehr nahestehende Deuterin auftritt, versucht Poppaea – ähnlich dem Traumdeuter des Tarquinius Superbus – zunächst zu kalmieren, indem sie ihre *alumna* darauf hinweist, dass sich in Träumen viele Elemente des im Wachzustandes Erlebten befinden, die zumal mit Ängsten verschmelzen. Die anfänglich sehr rational wirkende Deutung schlägt bald um, wobei alle oben genannten negativ konnotierten Traumbilder optimistisch fehlgedeutet werden. Die Unglaubwürdigkeit der unmissverständlich euphemistischen Traumdeutung zeigt sich auch daran, dass Poppaea durch die Unheil hervorrufenden Traumbilder zerstreut – wie auch Atossa – beschließt, den Göttern zu opfern, um das Unheil von ihr abzuwenden.

Herrschte ein „Zwang“, prophetische Träume zu deuten?

Beleuchtet man die nun präsentierten *exempla* griechischer und römischer Tragödien bzw. *praetextae*, so stellt sich die Frage beinahe von selbst, ob man in Bezug auf prophetische Träume von einer „zwanghaften“ Deutung reden kann. Walde und Viték sehen bereits aufgrund der Auswirkung prophetischer Träume auf die unmittelbare Lebens- und Gefühlswelt der Träumenden den „Zwang“ der Traumdeutung als gegeben an.

Viték merkt des Weiteren an, dass prophetische Träume, deren Symbolik oftmals mit Machtverhältnissen und Herrschaftswechsel in Verbindung steht, die Macht der Prodigien aufzeigt. Ein weiterer damit einhergehender Aspekt wären auch die Angst und das Unbehagen, dass die träumende Instanz selbst nach dem Erwachen nicht loslassen. Die rezente Forschung vertritt folglich die Meinung, dass prophetische Träume in der Antike einem gewissen „Zwang“ in Bezug auf die Traumdeutung unterliegen, selbst, wenn es zuweilen zu einer (un-)bewussten Fehldeutung kommt.

Summa summarum lässt sich festhalten, dass diese drei *exempla* in Bezug auf das sehr umfangreiche Thema prophetischer Träume in der griechischen und römischen Antike in dieser MA-Arbeit dahingehend interpretiert und miteinander verglichen wurden, um den „Zwang“ hinsichtlich der Deutung prophetischer Träume in Tragödien zu hinterfragen und die Wirkung auf die träumende Instanz zu verdeutlichen.

Erweitern könnte man die Frage, wie „zwanghaft“ Traumdeutung in der römischen Antike war, zunächst auf andere Traumkategorien, nicht, zuletzt um auszumachen, ob auch in Bezug auf andere Traumtypen von einem „Zwang“ der Deutung zu sprechen ist. Zentral wäre hier auch die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Träume, die von allen unter dem Unterpunkt 4.4. angeführten Autoren als Basis für den Bedarf hinsichtlich der Deutung gesehen wird.

Hierbei könnte man z.B. neben Ciceros *de divinatione*, welcher in dieser Arbeit als Hauptreferenz in Bezug auf die römische Antike besprochen wurde, auch Lukrez' Werk *de rerum natura* – speziell liber III und V – zu Rate ziehen. Dies würde die Pluralität von Traumdiskursen und die damit einhergehende Traumdeutung im antiken Rom aufzuzeigen, wovon aufgrund der Fokussetzung dieser MA-Arbeit Abstand genommen wurde, da versucht wurde, der Leserschaft einen groben diachronen Überblick über das facettenreiche Forschungsgebiet hinsichtlich antiker Traumdiskurse zu bieten und die gleichermaßen gattungsübergreifend herrschende Dichotomie in Bezug auf Deutungsansätze in einem adäquaten Ausmaß anzuschneiden.

Neue Perspektiven könnten des Weiteren die genreübergreifende Betrachtung von Traumdiskursen und der Einsatz von Traumsequenzen beispielsweise in Epos (Vergil, *Aeneis*/ Statius, *Thebais*) und Poesie (Ovid, *Metamorphosen*) bieten. In diesem Zusammenhang könnte man auch die Macht des *Somnus* – des personifizierten Schlafes –, die *Atria Somni* und die Darstellung von Träumen in ebendiesen Genres besprechen.

Man könnte den Vergleich prophetischer Träume an sich auch innerhalb der Tragödie vertiefend betrachten, indem man sich weiterer analog aufgebauter Traumsequenzen der griechischen und römischen Tragödie bedient und diese miteinander vergleicht. Hierbei wäre eine Erweiterung auf Vergleichsstellen mit Euripides, Sophokles genauso interessant, wie beispielsweise eine noch genauere Auseinandersetzung mit Senecas Tragödien (z.B. *Medea*, *Phaedra*, *Thyestes*, *Troades*).

Eine vertiefende Auseinandersetzung mit berühmten antiken Tragikern, von welchen die Überlieferungssituation der Werke besser als bei dem Genus *praetexta* beispielsweise erhalten ist, könnte nicht nur auf inhaltlicher Ebene interessant sein, man könnte im weiteren Verlauf womöglich auch neue Erkenntnisse und Rückschlüsse in Bezug auf Dramaturgie und theatrale Inszenierung dramatischer Stücke ziehen. Dadurch könnte man womöglich neue Perspektiven auf die Semantisierung des Raumes und Inszenierungsorte bzw. historische Inszenierungskontexte generieren und vielleicht in Zukunft auch konkretere Rückschlüsse auf die Inszenierung von *praetextae* ziehen.

Aufgrund der Überlieferungssituation des Genus *praetexta*, der die Forscher*innen gewissermaßen limitiert und dazu führt, dass sehr hypothesenbasierend geforscht werden muss, ist eine Perspektivenerweiterung diesbezüglich davon abhängig, ob man in Zukunft womöglich bis dato verschollen geglaubtes Material wiederfindet. Wäre dies der Fall, so könnte die zukünftige Forschung an der Frage nach der diachronen Kontinuität in Bezug auf das Genus anknüpfen und die Hypothesen festigen.

Dennoch bietet die Rezeptionsgeschichte in Bezug auf die *fabula praetexta* „Octavia“ von Pseudo-Seneca auch heute schon die Möglichkeit zur Perspektivenerweiterung, selbst, wenn dies durch Inbezugnahme eines anderen Genus geschieht. Eine durchaus interessante Erweiterung in Bezug auf die in dieser MA-Arbeit zentral behandelten Textstellen der „Octavia“ (vgl. die Erscheinung Agrippinas Totengeistes und den prophetischen Traum der Poppaea) bietet die letzte Oper Claudio Monteverdis namens „L’incoronazione di Poppea“, welche 1642/43 in Venedig uraufgeführt wurde. Die in drei Akte gegliederte Oper, die auf dem libretto von Giovanni Francesco Busenello basiert, behandelt ein zuweilen deckungsgleiches Thema wie die in dieser Arbeit behandelte *praetexta*.

Interessant wäre hier beispielsweise die Darstellung der historischen Persönlichkeiten bei römischen Historikern (vgl. Tacitus, Sueton) mit deren Darstellung in der *praetexta* „Octavia“ und der Oper Monteverdis gegenüberzustellen. Hierbei könnten neben inhaltlichen Referenzen, Gemeinsamkeiten und Unterschieden womöglich auch neue Erkenntnisse über die Inszenierung gewonnen werden.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur und kritische Apparate

- Aeschylus, & West, M. (1991). *Aeschyli Persae*. Stuttgart: Teubneri.
- Boyle, A. (2009). *Octavia. Attributed to Seneca*. Oxford: Oxford University Press.
- Cicero, & Schäublin, C. (2013). *Über die Wahrsagung. Latein-deutsch*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Ferri, R. (2003). *A play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitch, J. (2004). *Annaea Tragica. Notes to the Text of Seneca's Tragedies*. Leiden: BRILL.
- Heugner, H. (1983). *Cornelii Taciti libri qui supersunt. Tom I: Annales Ab excessu Divi Augusti*. Stuttgart: Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- Sueton, & Martinet, H. (2011). *Die Kaiserviten. Berühmte Männer/ de vita caesarum. De viris illustribus. Latein- Deutsch*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford University Press.

7.2. Sekundärliteratur

- Barnes, T. (1982). The Date of the Octavia. *Museum helveticum* 39, 215-217.
- Billerbeck, H. (1988). *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen*. Leiden/New York/Kopenhagen/Köln: BRILL.
- Buckley, E., & Dinter, M. (2013). *A Companion to the Neronian Age*. Somerset: Wiley-Blackwell.
- Eck, W. (2002). *Die iulisch-claudische Familie. Frauen neben Caligula, Claudius und Nero*. In H. Temporini-Gräfin Vitzthum, *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora* (S. 103-163). München: C.H.Beck.
- Galimberti Biffino, G. (2002). *Un cliché rovesciato. L'encomium Neronis di Gerolamo Gardano*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 253-267). München: K.G. Saur.

- Galimberti, A. (2002). *L'autore dell'Octavia*. In L. Castagna , & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 71-73). München: K.G. Saur.
- Griffin, M. (2001). *Nero. The End of a Dynasty*. London: Routledge.
- Habermehl, P. (2009). *Die Dämonen der Geschichte. Trauerarbeit und historische Reflexion in der ps-senecanischen Octavia*. *Antike und Abendland*, 54 (1), 114-120.
- Harris , W. (2009). *Dreams and experience in classic antiquity*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Holton, S. (2022). *Sleep and Dreams in Early Greek Thought*. Milton: Routledge.
- Holztratter, F. (1995). *Poppaea Neronis Potens. Die Gestalt der Poppaea Sabina in den Nerobüchern des Tacitus*. Graz/Horn: F.Berger&Söhne.
- Kragelund, P. (2016). *Roman historical drama. The Octavia in antiquity and beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- König, I. (2004). *Vita Romana. Vom täglichen Leben im alten Rom*. Stuttgart: Theiss.
- Lefèvre, E. (2002). *Die Konzeption der "verkehrten Welt" in Senecas Tragödien*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 105-120). München: K.G. Saur.
- Lersch, L. (1839). *De fabula togata, palliata et praetexta*. *Rheinisches Museum für Philologie*, 509-521.
- Manuwald, G. (2001). *Fabula praetexta. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*. München: C.H.Beck München.
- Mazzoli, G. (2002). *Seneca, Augusto e il vitium temporis*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 129-137). München: K.G.Saur.
- Meiser, M. (2017). *Traumdarstellungen und Traumdiskurs in der Antike, im antiken Judentum und im antiken Christentum*. In P. Oster, & J. Reinstädler (Hg.), *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft* (S. 195-217). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Ramelli, I. (2002). *Ipotesi sulla datazione e sull'attribuzione dell'Octavia*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 75-76). München: K.G.Saur.
- Rehm, R. (2019). *Marriage to Death. The Conflicion of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

- Romm, J. (2004). *The Woman who would rule Rome*. History Today, Bd.64, 10-16.
- Schmidt, E. (2001). *Der dramatische Raum in den Tragödien des Seneca. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zur Raumregie und Raumsemantik*. Wien: Wiener Studien, 114, 341-345.
- Schmidt, E. (2004). *Zeit und Raum in Senecas Tragödien*. Ein Beitrag zu seiner dramatischen Technik . *Entretiens sur l'Antiquité classique*, S. 321-368.
- Schwazer, O. (2017). *The Pseudo-Senecan Seneca on the Good Old Days. The Motif of the Golden Age in the Octavia*. Scripta Classica Israelica, 67-79.
- Scott, C. (2022). *The Body, Eperience, and the History of the Dream Science in Artemidorus' oneirocritica*. Apeiron: De Gruyter.
- Staehtlin, R. (1912). *Das Motiv der Mantik im antiken Drama*. Gießen: Verlag von Alfred Töpelmann.
- Strauch, I., & Meier, B. (1992). *Den Träumen auf der Spur. Ergebnisse der experimentellen Traumforschung*. Bern: Huber.
- Van Lieshout, R. (1980). *Greeks on Dreams*. Utrecht: HES-Publishers.
- Vaschide, N., & Piéron, H. (1901). *Prophetic Dreams in Greek and Roman antiquity*. The Monist, 161-194.
- Vítek, T. (2017). *Allegoric Dreams in Antiquity. Their character and interpretation*. Wiener Studien, Bd.130, 127-152.
- Vogt-Spira, G. (2002). *Verkehrung als kulturelles Modell neronischer Zeit. Einige Überlegungen*. In L. Castagna, & G. Vogt-Spira, *Pervertere. Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption* (S. 305-310). München: K.G. Saur.
- Walde, C. (2001). *Antike Traumdeutung und moderne Traumforschung*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Walde, C. (2012) *Traum und Traumdeutung in der griechisch-römischen Antike oder vom Zwang, Träume zu deuten*. In A. Gerok-Reiter, & C.Walde, *Traum und Vision in der Vormoderne: Traditionen, Diskussionen, Perspektiven* (S. 21-44). Berlin: Akademie-Verlag.
- Waldherr, G. (2005). *Nero. Eine Biografie*. Regensburg: Pustet.
- Weber, G. (2008). *Träume und ihre Deutung. Kontinuitäten und Rezeptionen*. In P. Schmidt, & G. Weber, *Traum und res publica. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock* (S. 27-56). Berlin: Akademie Verlag.

7.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Kragelund, P. (2016). *Roman historical drama. The Octavia in antiquity and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 177. Im

Abbildung 2:

Eck, W. (2002). *Die iulisch-claudische Familie. Frauen neben Caligula, Claudius und Nero*. In H. Temporini-Gräfin Vitzthum, *Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora* (S. 152). München: C.H.Beck.

Abbildung 3:

Roman Provincial Coinage online (PCR) I, 2629

<https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/1/2629> [letzter Zugriff: 19.3.2023]

Abbildung 4:

Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Oxford University Press., 416.

Abbildung 5:

http://centros.edu.xunta.es/iesmanuelgarciabarros/latin_grego/imagenes/imagenes_teatro/plano_teatro.jpg.jpg [letzter Zugriff: 12.4.2023]