

# **SENECA, HERCULES FURENS**

**HANDLUNG, BÜHNENGESCHEHEN,  
PERSONEN UND DEUTUNG**

**INAUGURAL-DISSERTATION**

**ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER  
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I**

**DER**

**JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG**

**VORGELEGT VON**

**ALEXANDER EISGRUB**

**AUS WÜRZBURG**

**WÜRZBURG**

**2002**

Erstgutachter: Professor Dr. Dr. h.c. Udo W. Scholz  
Zweitgutachter: Professor Dr. Ludwig Braun  
Tag des Kolloquiums: 03.03.2003

## INHALT:

1. EINLEITUNG.....	4
2. HANDLUNG.....	17
2.1. ERSTER AKT (PROLOG).....	17
2.2. ERSTES CHORLIED .....	28
2.3. ZWEITER AKT .....	34
2.4. ZWEITES CHORLIED .....	52
2.5. DRITTER AKT.....	57
2.6. DRITTES CHORLIED.....	73
2.7. VIERTER AKT.....	79
2.8. VIERTES CHORLIED.....	88
2.9. FÜNFTER AKT .....	92
3. BÜHNENGESCHEHEN.....	109
4. PERSONEN.....	157
4.1. AMPHITRYON.....	157
4.2. CHÖRE .....	161
4.3. HERCULES.....	163
4.4. IUNO .....	171
4.5. LYCUS.....	173
4.6. MEGARA .....	177
4.7. THESEUS .....	181
5. DEUTUNG.....	185
6. LITERATURVERZEICHNIS .....	203
6.1. AUSGABEN, ÜBERSETZUNGEN UND KOMMENTARE .....	203
6.2. UNTERSUCHUNGEN.....	203
7. ANHANG .....	208

## 1. EINLEITUNG

Die widersprüchlichsten Deutungen hat unter den Tragödien des L. Annaeus Seneca wohl der *Hercules furens*<sup>1</sup>; sie reichen von einem stoischen Traktat in Dramenform bis zur Negation dieser philosophischen Lehre und von der Verherrlichung des Titelhelden als *sapiens* bis zu seiner völligen Verurteilung als Frevler, dessen Sturz selbstverschuldet ist. Diese Gegensätzlichkeit der Urteile erklärt sich als Folge ebenso gegensätzlicher methodischer Zugänge, durch die sich die Forschung der Tragödie zu nähern versuchte<sup>2</sup>.

Ausgangspunkt für den überwiegenden Teil der Beiträge zum *Hercules furens* ist die Überzeugung, daß die Tragödien inhaltlich auf der Lehre, die Seneca in seinen Prosaschriften entfaltet hat, beruhen und aus ihr heraus zu verstehen seien<sup>3</sup>. Dieser Ansatz, der sich bis in die Zeit des Frühhumanismus zurückverfolgen läßt<sup>4</sup>, wurde von Otto Edert in seiner Dissertation<sup>5</sup> wiederbelebt als Reaktion auf die Wertung Friedrich Leos, des Begründers der modernen Seneca tragicus-Forschung<sup>6</sup>. Dieser hatte die senecanischen Stücke mit dem Urteil der «tragoedia rhetorica» belegt und damit auf einen formalen Aspekt, nämlich die Anpassung griechischer Vorlagen an die Regeln kaiserzeitlicher Redekunst, reduziert<sup>7</sup>. In seiner Arbeit, die den beiden Hercules-Dramen des senecanischen Corpus gewidmet ist, geht Edert hinsichtlich des *Hercules furens* – der *Hercules Oetaeus* gilt ihm als Werk eines Seneca-Nachahmers – von einem Vergleich mit dem euripideischen Stück aus. Die deutlichen Unterschiede, die ihn von einer «Neubearbeitung» (1) sprechen lassen, führt Edert, anders als Leo, nicht auf rhetorische Ambitionen, sondern auf die Absicht des Autors zurück, in poetischer Form seiner Lehre Ausdruck zu verleihen. Für ihn sind die senecanischen Dramen daher «deklamationen im rahmen einer tragödie» (2), deren Einheit in der philosophisch-protreptischen Intention begründet ist (28sq.). Diese

<sup>1</sup> B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft. 2. Reihe, Bd. 32), Heidelberg 1970, 109.

<sup>2</sup> Eine Spezialbibliographie der sehr zahlreichen, den *Hercules furens* betreffenden Titel fehlt. Ein aktuelles und ausführliches Literaturverzeichnis, das aber auch allgemeine Titel einschließt, bietet M. BILLERBECK (Hrsg.), *Seneca. Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar* (Mnemosyne Suppl. 187), Leiden/Boston, Mass./Köln 1999, XI-XXIX. Ansonsten ist auf die einschlägigen Literaturberichte zu den Seneca-Tragödien zu verweisen: M. COFFEY, *Seneca Tragedies including pseudo-Seneca Octavia and Epigrams attributed to Seneca. Report for the years 1922-1955: Lustrum 2 (1957) 113-186, bes. 128-131*; H.J. METTE, *Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964): Lustrum 9 (1964) 5-211, bes. 171-176*; O. HILTBRUNNER, *Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975: ANRW 2,32,2 (1985) 969-1051, besonders 1006-1009*; B. SEIDENSTICKER/D. ARMSTRONG, *Seneca tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979 ff.): ib. 916-968*. Ihrem Anspruch nicht gerecht werden die als *Bibliographie* bezeichneten knappen Angaben von F.-R. CHAUMARTIN (Hrsg.): *Sénèque. Tragédies 1. Hercule Furieux – les Troyennes – les Phéniciennes – Médée – Phèdre*, Paris 1996, 7sq.

<sup>3</sup> HILTBRUNNER, *Tragödiendichter 1004*: «Im Ganzen besteht eine gewisse *communis opinio* dahingehend, daß der Stoiker Seneca in seinen Tragödien, wenn auch in anderer Weise als in den philosophischen Prosaschriften, stoische Anschauungen zum Ausdruck gebracht und eine Wirkung in deren Sinne angestrebt habe».

<sup>4</sup> J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften N.F. 51), Heidelberg 1974, 11, betrachtet den Tragödienkommentar von Trevet aus dem frühen 14. Jh. als Ausgangspunkt der Entwicklung.

<sup>5</sup> O. EDERT, *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss. Kiel 1909.

<sup>6</sup> Maßgeblich hierfür ist LEOS Untersuchung *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Darmstadt 1963 (Berlin 1878). Das Jahr 1878 gilt daher als Epochenjahr der Seneca tragicus-Forschung, cf. den Titel des Literaturberichts von SEIDENSTICKER/ARMSTRONG: «Seneca tragicus 1878-1978».

<sup>7</sup> LEO, *Observationes* 147-159.

weise auch den Chorliedern und der Unterwelterzählung des Theseus eine in den Gesamtzweck eingeordnete Bedeutung zu; erstere zeichneten als Stimme der Menge ein Lebensideal, das mit der Tugend des Hercules nicht Schritt halten könne (60), und der Bericht über das Totenreich verdeutliche die Größe des Sieges, den Hercules errungen habe (12). Der Alkide wird nach Edert in dem Drama durchgehend, vor allem im Hinblick auf seine über die Katastrophe hinweg ungebrochene Tatkraft, verherrlicht. Vor dem Eintritt des Wahnsinns erscheine er als unermüdlicher Wohltäter der Menschheit und Überwinder des Todes, der sich auf dem Weg zu seiner Vergöttlichung befinde. Aber auch nach dem Wahnsinn verhalte er sich im Sinne der Postulate des Philosophen Seneca richtig, sowohl wenn er zunächst seinem Leben aus «innerer Pein» (22) ein Ende setzen will, als auch wenn er sich aus der Einsicht, sonst durch den Tod Amphitryons einen «Frevel» zu verschulden, für das Weiterleben entscheidet; Hercules sei ein übermenschlicher Held, der in Glück und Unglück dargestellt werde (26). Letzteres ist von Iuno herbeigeführt, die als wirkmächtige Angehörige der Handlungsebene verstanden wird; daran, daß sie sich entgegen der stoischen Gottesvorstellung als böswillig erweist, nimmt Edert keinen Anstoß, denn Mythen seien zu Senecas Zeit ohnehin nicht mehr Gegenstand des Glaubens gewesen (59). Die Verherrlichung des Hercules gelte jedoch nur vordergründig der mythischen Figur, an der sich der Philosoph Seneca wenig interessiert gezeigt habe; vielmehr werde durch sie das «lob des stoischen weisen» (58sq.) dargebracht, der sich auch in höchstem Leid bewährt.

Diese günstige Wertung, die in Hercules das stoische Lebensideal verwirklicht sieht, hat in manchen Variationen, von denen hier nur die forschungsgeschichtlich einflußreichsten aufgezählt werden sollen<sup>8</sup>, ihre Fortsetzung gefunden. So sieht Franz Egermann<sup>9</sup> in dem Alkiden die «verkörperte virtus» (46), und im angelsächsischen Bereich rückt ihn C. John Herington<sup>10</sup> in die Nähe des stoischen *sapiens* (456 mit n. 76). Auch die Haltung, in der Hercules den Göttern gegenübertritt, wurde von Karlheinz Trabert<sup>11</sup> (57.77-83) sowie Kurt Anliker<sup>12</sup> (46sq.) für vollauf berechtigt erachtet. In jüngerer Zeit haben Gilbert Lawall<sup>13</sup> (passim) sowie das Autorenduo Anna L. Motto und John R. Clark<sup>14</sup> (passim, besonders 280-283) diese Richtung verteidigt; ihr wichtigstes Argument hierbei ist, wie schon bei Trabert (57) und Anliker (47), die Natur des Hercules als Jupitersohn und Halbgott, die ihn von den Maßstäben der Menschenwelt dispensiere. So seien sowohl die Weigerung, vor dem Opfer im vierten Akt das Blut von den Händen zu waschen, als auch das anschließende Friedensgebet (*Herc. f.* 926-939) legitimer Ausdruck der Sonderstellung, die der Alkide kraft seiner Herkunft einnehme.

Andere Interpreten jedoch, die die stoische Philosophie unter dem Gesichtspunkt ihrer Affektlehre als Maßstab der Deutung anlegten, gelangten zu einer gegenteiligen Wertung des *Hercules furens*; für sie

<sup>8</sup> Weitere Hinweise bei J.-A. SHELTON, *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style*, Göttingen 1978, 58 n. 1, und G. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Senecas Hercules furens*: WS N.F. 12 (1978) 121.

<sup>9</sup> F. EGERMANN, *Seneca als Dichterphilosoph: Senecas Tragödien* (hrsg. von E. LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 33-57 (NJAB 3 (1940) 18-36).

<sup>10</sup> C.J. HERINGTON, *Senecan Tragedy: Arion 5* (1966) 422-471.

<sup>11</sup> K. TRABERT, *Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien Senecas*, Diss. Erlangen 1953.

<sup>12</sup> K. ANLIKER, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien* (Noctes Romanae 9), Bern 1960.

<sup>13</sup> G. LAWALL, *Virtus and pietas in Seneca's Hercules furens: Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama* (hrsg. von A.J. BOYLE), Berwick/Victoria 1983, 6-26.

<sup>14</sup> A.L. MOTTO/J.R. CLARK, *Hercules Furens: Maxima Virtus: Senecan Tragedy*, Amsterdam 1988, 261-309.

ist der Alkide eine mit verhängnisvollen Fehlern behaftete Figur, die durch mangelnde Selbstbeherrschung ihr Unglück zumindest mitverschuldet, wenn nicht gar alleine verursacht<sup>15</sup>.

In diesem Sinne argumentiert Hans Joachim Mette<sup>16</sup> in seiner Deutung der Tragödie, die er als «mythisches Paradeigma» (489) versteht. Iuno plane zwar, von Sorge und Vorahnungen getrieben, Hercules zu Fall zu bringen, doch führe dieser den Wahnsinn und die Untaten selbst herbei, da er «im Wahn seiner Größe» (ib.) die natürlichen Grenzen überschritten habe. Der Alkide sei als Beispiel zu verstehen, an dem Seneca «die Gefährdung des <großen Menschen> schlechthin ... zu exemplifizieren» (487) versuche, doch werde ihm durch den Verzicht auf die Selbsttötung abschließend ein Sieg zugesprochen. Ein Verschulden des Hercules sieht auch Clemens Zintzen<sup>17</sup>, obwohl sein Ansatz methodisch weitgehend demjenigen von Edert entspricht. Senecanisches und euripideisches Drama werden miteinander verglichen und die hierbei festgestellten Veränderungen in dem römischen Stück als Beweise für die Umgestaltung des überkommenen Stoffes im Sinne der stoischen Lehre gedeutet, da alle literarischen Bestrebungen Senecas gleichermaßen durch seine Philosophie bestimmt seien (149). Die Wertung des Hercules, die so gewonnen wird, ist zunächst ungünstig. Er ist eine Figur des Übermaßes mit hybriden Zügen (160), beherrscht von Affekten – vornehmlich dem selbstzerstörerischen Zorn – und in einer Lebensweise befangen, die der objektiv richtigen, in dem ersten Chorlied vorgetragenen Ethik der Selbstbescheidung zuwiderläuft. Durch dieses Übermaß fordert Hercules das egalisierende Fatum heraus, als dessen Vertreterin Iuno zu begreifen ist (161sq.), und gerät zugleich in die hybride Verblendung, aus der sein Wahnsinn entsteht (191-194); der Sturz ist also doppelt, durch *inuida fortuna* und *caecus error*, motiviert (156sq.178), wobei die Verantwortung alleine auf dem Alkiden ruht (195). Erst nach dem Erwachen aus dem Wahnsinn wird ihm von Zintzen eine Besserung bescheinigt, die sich in zwei «Conversionen» vollziehe, die Einsicht in das frühere Fehlverhalten und eine Wandlung des Wesens bewirkten (204). Die erste «Conversion» bestehe in der Anerkennung der eigenen Schuld an den Untaten und in dem Entschluß, diese mit dem Tod zu sühnen, die zweite in dem Verzicht auf die Selbsttötung. Hierdurch bezwinde Hercules seine *uirtus* (*Herc. f.* 1315: *succumbe uirtus*) und überwinde sich selbst aus freiem Willen, womit er am Ende des Stückes zwar nicht als stoischer Tugendheld dastehe, aber immerhin den Plan Iunos vereitelt habe.

Das Bestreben Zintzens, Iuno in eine Personifikation umzudeuten, stellt keine Neuerung dar. Ettore Paratore<sup>18</sup> hatte bereits einige Jahre zuvor einen Widerspruch darin gesehen, daß der Wahnsinn des Hercules in dem Prolog als göttliche Intrige vorbereitet werde, bei seinem Eintritt aber als natürliche seelische Folge von Hybris erscheine (23.25.36); zum Ausgleich plädierte er dafür, die Iuno des Pro-

<sup>15</sup> Einen Überblick über diese Interpretationsrichtung geben WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 121, J.G. FITCH (Hrsg.), *Seneca's Hercules Furens. A Critical Text with Introduction and Commentary* (Cornell Studies in Classical Philology 45), Ithaca, N.Y./London 1987, 21 n. 19, MOTTO/CLARK, Virtus 262-266, und C. SCHMITZ, *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 39), Berlin/New York 1993, 127-129.

<sup>16</sup> H.J. METTE, Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas *Hercules Furens*: WS 79 (1966) 477-489.

<sup>17</sup> C. ZINTZEN, Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas <Hercules Furens>: *Senecas Tragödien* (hrsg. von E. LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 149-209.

<sup>18</sup> E. PARATORE, *Il prologo dello «Hercules Furens» di Seneca e l'«Heracle» di Eurpide* (Quaderni RCCM 9), Roma 1966.

loges als verkörpertem *furor* des Alkiden zu erklären (37), der vorab dargestellt und im vierten Akt schließlich wirksam werde. Diese Ausschaltung Iunos als vollgültige *dramatis persona* findet insbesondere bei den Vertretern der stoisierenden Richtung Unterstützung, von denen hierzu auf den Widerspruch verwiesen wird, der zwischen dem Verhalten Iunos und der stoischen Gottesvorstellung bestehe: eine Göttin, die zürne und erklärtermaßen Schaden stiften wolle, sei unmöglich und müsse deshalb, etwa auf dem Wege allegorischer Interpretation, aus der Ebene entfernt werden, die im Rahmen des Dramas als wirklich zu gelten habe. Für Jo-Ann Shelton<sup>19</sup> ist Iuno nichts anderes als ein Kunstgriff (22: «*simply a technique*»), der dazu dient, die seelischen Vorgänge in *Hercules* zu verdeutlichen. Das Ziel des Stückes, das als «*psychological drama*» (83) verstanden wird, sei es nämlich, die Entstehung menschlichen Wahnsinns gemäß der stoischen Affektlehre anhand eines Mythos vorzuführen (13). Die geistige Störung des *Hercules* ist nach Shelton die sich allmählich entwickelnde und selbstverschuldete Übersteigerung (66: «*exaggeration*») seiner Wut (64: «*anger*»; cf. 18.25.28.58.61.66)<sup>20</sup>; nichts weise bei dem Ausbruch des Wahnsinns auf göttliches Eingreifen hin (65), und zudem werde in den Prosaschriften Senecas die uneingeschränkte Verantwortung des Menschen für sein Tun vorausgesetzt (22). In der Prologrede, die als eine Art Zeitraffer zu begreifen sei (13), werde nur die Entwicklung, die sich im Rahmen der Handlung vollziehe, aus einer anderen Perspektive vorab durchgespielt. Der Übergang vom Futur in das Präsens (*Herc. f.* 67: *quaeret*; ib. 74: *quaerit*) bezeichne daher nicht, wie Anliker folgert (46sq.), das Fortschreiten des Gedankens von der Befürchtung zur eingebildeten Gewißheit, sondern gebe die psychischen Vorgänge in *Hercules* ihrem realen zeitlichen Verlauf entsprechend wieder. Nach Shelton ist also der *Hercules furens* eine pathologische, auf die Entwicklung des Titelhelden konzentrierte Studie, innerhalb derer Iuno keine Wirklichkeit zukommt. Auch die Bedeutung der übrigen Figuren für das Spiel – nicht jedoch für die Aussage des Stückes – wird von Shelton relativiert; sie seien nur «*supporting characters*», die das Wesen des *Hercules* von verschiedenen Seiten zu beleuchten hätten, während die Chorlieder, die den Schrecken des Todes und die Nutzlosigkeit jeder Tätigkeit (44.49) aufzeigten, den Maßstab zur Einschätzung des *Hercules* lieferten (42). Dieser, so Shelton, wird zwar nach stoischen Kriterien schuldig (68), doch gelingt es ihm zuletzt, seine Irrationalität zu beherrschen und damit den alten Fehler zu überwinden (73).

In ähnlicher Weise wie Shelton geht Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer<sup>21</sup> vor, versucht aber eine noch engere Beziehung zwischen dem Prosawerk Senecas und seiner Tragödie zu erweisen. Nach ihrer Einschätzung ist *Hercules* eine Figur, an der sich die Entstehungs- und Wirkungsweise der *ira*, wie sie

<sup>19</sup> SHELTON, *Theme* (cf. oben n. 8). Das erste Kapitel hieraus über die Deutung Iunos und des Prologes wurde vorab veröffentlicht (ead., *Problems of time in Seneca's Hercules Furens and Thyestes*: CSCA 8 (1975) 257-269).

<sup>20</sup> Eine ähnliche These wurde bereits in der von SHELTON nicht rezipierten Dissertation von A. SPECKA, *Der hohe Stil der Dichtungen Senecas und Lucans*, Königsberg 1937, formuliert: «Eine glückliche Erfindung des Dichters ist es, daß aus dieser grenzenlosen Anmaßung (sc. der Gebete 604sq. und insbesondere 926sq.) sich der Wahnsinn entwickelt, in dem *Hercules* schon zum Himmelssturm ansetzt, und so seine Unglückstat als Strafe für seine Verblendung erscheint» (ib. 4); auch ZINTZEN, *Virtus* 194, sah den Wahnsinn bereits als Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung.

<sup>21</sup> WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* (cf. oben n. 8).

in Senecas Traktat *De ira* dargelegt ist, in allen Einzelheiten verfolgen lasse. Der Alkide begehe zunächst den Fehler, die Bestrafung des Lycus selbst auszuführen, anstatt sie Theseus zu übertragen (116sq.). Infolgedessen wandle sich der notwendige Vorgang in einen maßlosen Racheakt, und Hercules kehre auf den Schauplatz in einem aufgereizten Zustand zurück, der als «gleitender Übergang» in den Wahnsinn zu gelten habe (118.120); dieser komme schließlich durch die Erinnerung an die Unrechtsherrschaft des Lycus (*Herc. f.* 936sq.) zum Ausbruch. Wellmann-Bretzigheimer vertritt also wie Zintzen und Shelton die These einer allmählichen Entwicklung, an der Hercules selbst Schuld trage; damit korrespondiere, daß ein göttliches Eingreifen unmittelbar vor der Wahnsinnszene nicht erkennbar sei<sup>22</sup>, während Iuno als *animus iratus* des Alkiden gedeutet werden könne<sup>23</sup> (144): die Figur der Göttin bezeichne auf allegorische Weise die Kraft, die Hercules zu seinen Taten und Untaten getrieben habe und treibe (129). Am Ende des Dramas, nachdem auch zu Beginn des fünften Aktes noch die *ira* beherrschend war, sieht Wellmann-Bretzigheimer jedoch eine günstige Entwicklung des Titelhelden vom «Tatmenschen» zum «Dulder» (127). Er gebe sein altes, von Affekt und Gewalt bestimmtes Heldentum zugunsten eines neuen auf, das in der Überwindung der eigenen Natur und der fürsorglichen Hinwendung zu Amphitryon bestehe (126).

Daß auf der Basis einer stoischen Interpretation des *Hercules furens* neben der günstigen und der ambivalenten Deutung des Titelhelden auch eine durchgehende Verurteilung möglich ist, zeigt die Arbeit von Denis Henry und B. Walker<sup>24</sup>. Diese Autoren sehen die eigentliche Aussage der Tragödie, daß der Mensch angesichts seiner Endlichkeit ein beschauliches, von Tatendrang freies Leben führen solle, auf die Chöre und einen Teil der Unterwelterzählung des Theseus (*Herc. f.* 662-759) beschränkt. Hercules dagegen, wie auch Iuno, seien lächerliche Figuren, denen die Neigung zu unbeherrschten Gefühlsausbrüchen gemeinsam sei. Der Alkide wirke sowohl in der Unterwelt als auch im Wahnsinn komisch (18sq.) und versage nach seinem Erwachen aus diesem Zustand, wenn er auf die Selbsttötung verzichte und sich nach dem Maßstab des Philosophen Seneca (*epist.* 77,15) damit seiner Freiheit begeben.

Das Vorherrschen stoischer oder stoisierender Deutungen forderte freilich auch Widerspruch heraus. Zu nennen ist hier an erster Stelle die Arbeit von Joachim Dingel<sup>25</sup>. Seiner Grundthese zufolge sind die Tragödien «autonom poetisch» (14), doch besteht diese Eigenständigkeit nicht in völliger Unabhängigkeit von dem Gedankengut der Prosaschriften Senecas, sondern in dessen Negation (17). Der Protagonist des *Hercules furens* (cf. 109-115) erscheint in dieser Sichtweise als Opfer Junos, die den Alkiden zur Größe zwingt und ihn «um dieser Größe willen vernichtet». Die Göttin sei sich dabei bewußt, keine vollständige Vernichtung erreichen, sondern nur der unvermeidlichen Vergöttlichung des Hercules «den Glanz nehmen» (111) zu können. Als Mittel hierzu sende sie Hercules den Wahnsinn, der folglich von außen bewirkt ist und nicht aus dem Wesen des Helden hervorgeht, der für sein Schicksal

<sup>22</sup> In derselben Weise deutet auch bereits ZINTZEN, *Virtus* 195, die Trennung von Iunos Auftritt und dem Ausbruch des Wahnsinns.

<sup>23</sup> Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis (Iuno als Verkörperung von Hercules' «anger») gelangt unabhängig hiervon A.R. ROSE, *Studies in Seneca's «Hercules Furens»*, Ann Arbor, Mich. 1983 (Diss. Boulder, Col. 1978), 79.90sq.; ib. 130: «Juno's symbolic role as the personification of Hercules' state of mind».

<sup>24</sup> D. HENRY/B. WALKER, *The futility of action: a study of Seneca's Hercules furens*: CPh 60 (1965) 11-22.

<sup>25</sup> DINGEL, *Dichtung* (cf. oben n. 4).



nicht verantwortlich gemacht werden könne (114). Auch sonst ist bei Dingel die Wertung des Hercules günstig; er sieht in ihm einen großen «Wohltäter», der als «Opfer des Neides und der Bosheit» bezeichnenderweise in dem Moment von der geistigen Umnachtung ergriffen wird, in dem er zum Nutzen der Menschheit die endgültige Befriedung des Kosmos erbittet (130). Besonderes Verdienst komme Hercules als Tyrannenmörder zu; die Unterwelterzählung des Theseus, die zeitlich mit der Tötung des Lycus einhergehe, bestätige durch die Schilderung der Strafen, die ungerechte Herrscher im Jenseits erleiden, die Rechtmäßigkeit dieser Handlungsweise. Im fünften Akt sieht Dingel jedoch Hercules gebrochen und erklärt den Verzicht auf die Selbsttötung aus «resignierendem Gehorsam» gegenüber der «Erpressung» Amphitryons (111). So erweist sich dieser anti-stoische Ansatz nicht nur in der Methode, sondern auch in seinem Ergebnis als konträr zu den Überlegungen Zintzens, gegen die Dingel ausdrücklich Stellung bezieht.

Einer primär stoischen Interpretation des *Hercules furens* stehen auch John G. Fitch<sup>26</sup> und Margarethe Billerbeck<sup>27</sup>, die als Verfasser der maßgeblichen Kommentare besondere Beachtung verdienen, skeptisch gegenüber.

Fitch räumt Übereinstimmungen in Formulierung und Gedankengut zwischen dem Prosawerk Senecas und der Tragödie durchaus ein (40), hält aber die strikte Anwendung der Philosophie als Maßstab der Dichtung für irreführend (40-44). So sei Hercules vor dem Ausbruch seines Wahnsinns nicht nur von der *ira*, sondern von mehreren Affekten gleichzeitig – gewaltsamem Tatendrang, Ehrgeiz, Besorgtheit um den eigenen Ruf und Größenwahn – bestimmt (24-28.39); diese entwickeln sich nach Fitch ungehindert weiter und führen ohne äußere Einwirkung in den Wahnsinn, der als Folge einer verfehlten Lebensweise zu verstehen ist (37). Iuno sei als bloßes Zugeständnis an die mythologische Tradition zu begreifen, und die Trennung ihres Auftrittes von der Wahnsinnszene verdeutliche, daß zwischen beiden keine kausale Beziehung bestehe (32); der Prolog diene lediglich dazu, eine unheilvolle Atmosphäre zu schaffen (116). Als Gegenentwurf zu der Lebensweise des Hercules werde die Beschränkung auf ein ruhiges und selbstgenügsames Leben in dem ersten Chorlied formuliert und in dem weiteren Verlauf der Handlung an Amphitryon als Kontrastfigur demonstriert. Bis zu diesem Punkt folgt der Ansatz von Fitch zumindest in groben Zügen der traditionellen Hercules-Kritik (cf. 21 n. 19); neue Wege werden erst in der Deutung des fünften Aktes beschrritten. In diesen dürfe nicht die unter philosophischen Gesichtspunkten zu erwartende Wandlung des Helden hineininterpretiert werden, für die der Text keinen Anhaltspunkt biete (35). Vielmehr erscheine der Alkide auch nach dem Wahnsinn in denselben Affekten wie zuvor befangen, ohne diese als Ursache seiner Verwirrung zu erkennen (37). Der Drang, Rache zu üben, richte sich nun gegen ihn selbst und führe zu dem Plan der Selbsttötung, der nur auf die Erpressung (38.42: «blackmail») des Amphitryon hin fallengelassen werde; diese wiederum gelinge allein deshalb, weil sie auf die Besorgtheit des Hercules um seinen Ruf berechnet sei. So sieht Fitch in dem *Hercules furens* ein völliges Scheitern des Helden, für den die Schlußworte des Theseus nur eine äußerliche Lösung bringen.

<sup>26</sup> FITCH, *Hercules* (cf. oben n. 15).

<sup>27</sup> BILLERBECK, *Hercules* (cf. oben n. 2).

Auch Billerbeck leugnet nicht stoisches Gedankengut in den Tragödien Senecas, stellt in ihnen aber ein Übergewicht des sprachlich-stilistischen Elementes fest. Das Interesse der Autorin gilt vorrangig, wie eine frühere Veröffentlichung<sup>28</sup> zeigt, der Abhängigkeit Senecas von Vergil, Horaz und Ovid (139-141). Seneca stehe «am Ende der augusteischen Dichtertradition» und «stärker als der Dichter» sei in ihm «der Redner und Stilist». Ihm komme es vor allem darauf an, mit rhetorischen Mitteln – das Urteil Leos von der «tragoedia rhetorica» wird in diesem Zusammenhang ausdrücklich gerechtfertigt – den Rezipienten in Stimmungen zu versetzen, während die Philosophie nur eine untergeordnete Rolle spiele. Entsprechend sind auch die Akzente in der Einleitung zu Billerbecks Ausgabe des *Hercules furens* gesetzt (31-38). Spezifisch stoische Formulierungen oder Gedanken seien in dem Drama kaum auszumachen; dort, wo eine philosophische Färbung zu konstatieren ist, handele es sich um populäre Vorstellungen oder rhetorische Versatzstücke (36). Indirekt gesteht Billerbeck der Stoa jedoch für das Verständnis des Dramas eine Bedeutung zu, da sie das frühkaiserzeitliche Herculesbild mitgeprägt habe, das für die Dichtung Senecas vorauszusetzen sei. Der Alkide wäre demnach auch hier als siegreicher *pacator mundi* und Wohltäter der Menschheit zu verstehen (37), dessen Verhalten weder vor noch nach dem Wahnsinn Grund zu Kritik gebe; er sei dazu und insbesondere zu dem Friedensgebet (*Herc. f.* 926-939), das Zintzen und andere als Ausdruck von Hybris werten, weniger durch seine Abstammung als durch seine Taten berechtigt. Der Wahnsinn müsse, entgegen psychologischer oder allegorischer Deutungsversuche, als Werk Iunos und allein aus deren Eifersucht begriffen werden, was sowohl den Charakter einer Strafe als auch den einer allmählichen, wesenseigenen Entwicklung ausschließe. Billerbeck sieht daher in der Tragödie Senecas kein anderes Verständnis des Mythos als bei Euripides, sondern nur eine Anpassung an die Erwartungen des zeitgenössischen Publikums (37).

Überblickt man nochmals diese Urteile über den *Hercules furens*, lassen sich als Ursache der Divergenzen unterschiedliche Auffassungen über das Verhältnis der Tragödiendichtung Senecas zu seiner Philosophie erkennen. Während diesem Verhältnis große Beachtung geschenkt wurde, ist dagegen der Tatsache, daß es sich bei dem *Hercules furens* zumindest der Form nach eindeutig um ein Bühnenstück handelt, für die Deutung nur wenig Bedeutung zugemessen worden. Sehr unvollständig erscheinen deshalb die bisherigen Bemühungen um eine generische Interpretation; das Drama wird dabei fast ausschließlich im Rahmen übergreifender Arbeiten behandelt, die sich mit dem gesamten senecanischen Corpus oder einer Mehrzahl von Stücken befassen. Hierbei war lange Zeit die Tendenz bestimmend, die Einheit oder die Aufführbarkeit der Stücke und damit ihren Charakter als Tragödien im traditionellen Sinn zu bestreiten. Die Richtung hierfür hatte August Wilhelm Schlegel<sup>29</sup> zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgegeben, als er die Dramen Senecas zu «Deklamationsübungen» abwertete und ihnen, vorwiegend aus ästhetischen Gründen, die Bühnentauglichkeit absprach. Forschungsgeschicht-

<sup>28</sup> M. BILLERBECK, *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen* (Mnemosyne Suppl. 105), Leiden/New York/København/Köln 1988.

<sup>29</sup> A.W. SCHLEGEL, *Senecas Tragödien: Senecas Tragödien* (hrsg. von E. LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 13sq (o.O. 1809).

lich entscheidend wurde jedoch ein Vortrag Otto Regenbogens<sup>30</sup> aus dem Jahr 1927. Sein Anliegen war es, die ungünstige Einschätzung der Tragödien, die sich inzwischen durchgesetzt hatte, zu revidieren, wofür er sich vor allem auf die Nachwirkung der Stücke vom frühen 14. bis in das 18. Jahrhundert berief. Aus den Gründen der damaligen Hochschätzung der Tragödien schloß Regenbogen auf ihre Eigenarten: bei Seneca herrsche einerseits ein typisch römisches Pathos von Schmerz und Tod, andererseits die Neigung zur Affektdarstellung vor (25.45). Als Träger dieser Eigenheiten stehe die Einzelszene im Vordergrund, zu deren Gunsten der Handlungszusammenhang vernachlässigt und eine zunehmende Auflösung des «Dramenkörpers» in Kauf genommen werde; diese von Stück zu Stück fortschreitende Entwicklung finde ihren Höhepunkt in den fragmentarisch scheinenden *Phoenissae* (26). Regenbogen demonstriert dies an Szenen, denen er, isoliert betrachtet, zum Teil durchaus Bühnenwirksamkeit bescheinigt (28.34), und sieht in der Aufgabe der größeren Einheit eine Analogie zu dem Kommata-Stil des Philosophen Seneca, dessen Lehre er als gedankliches Substrat der Stücke versteht (55).

Die These von der Auflösung des Dramenkörpers baute wenige Jahre später Wolf Hartmut Friedrich aus<sup>31</sup>. Er versuchte, durch eine Analyse der Tragödien einerseits Unstimmigkeiten zwischen den Einzelszenen und andererseits deren Tendenz, inhaltlich das für den Gesamtzusammenhang erforderliche Maß zu übersteigen, nachzuweisen. Aus diesen «Störungen des dramatischen Gefüges» schloß er auf eine Verselbständigung der Szenen, die schon in der *Medea* beginne und über *Phaedra*, *Hercules furens* und *Oedipus* schließlich zu den *Troades* und den *Phoenissae* als Endpunkt der Entwicklung führe (134sq.). Die senecanischen Stücke gelten Friedrich, abweichend von der traditionellen Form der griechischen Tragödie, als Aneinanderreihungen eigenständiger Szenen, die zu separater Aufführung bestimmt und nur durch oberflächliche Verbindungen zu einer formalen Einheit zusammengefaßt sind. Daß die Stücke eine «Einheitlichkeit ... in der Idee des Schaffenden besaßen» (136), nimmt er zwar an, doch hält er die Phantasie des Rezipierenden für notwendig, um diese Einheitlichkeit bewahren zu können. Im *Hercules furens*, der in dieser Entwicklung eine eher frühe Stellung einnehme, sei die Einheit noch durch die Hauptperson gewährleistet, doch gebe es mehrere «Störungen», die auch hier den Vorrang der Einzelszene vor der Stimmigkeit des Ganzen bewiesen. Einerseits betreffe dies die Eingangsszene des zweiten Aktes mit der Abfolge zweier langer, unverbunden nebeneinander stehender Reden Amphitryons und Megaras, was «von der Technik eines wirklichen Schauspiels sehr fern» (52) sei. Vor allem aber stellt Friedrich zahlreiche Ungereimtheiten zwischen Prolog und nachfolgender Handlung fest. So werde der Tatenkatalog des Hercules, den schon Iuno gegeben habe, von Amphitryon auf ungeschickte Weise wiederholt; auch sei dessen Feststellung, Iuno verfolge Hercules, nach dem Prolog überflüssig. Vor allem aber komme es hinsichtlich der Rückkehr des Hercules zu Widersprüchen. Einerseits sei nach Iuno Hercules schon längst auf die Erde zurückgekehrt, anderer-

<sup>30</sup> O. REGENBOGEN, *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas* (Libelli 102), Darmstadt 1963 (Vorträge der Bibliothek Warburg 7 (1927/1928)).

<sup>31</sup> W.H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna/Leipzig 1933 (Diss. Freiburg i.Br. 1931).

seits zeige sein Auftrittsgebet zu Beginn des dritten Aktes, daß er unmittelbar zuvor noch in der Unterwelt gewesen sein muß. Auch die Varianten der Rückkehr, die Iuno und Amphitryon geben, seien unvereinbar. Den Grund hierfür sieht Friedrich in dem Konzept Senecas, Iuno und Hercules als gleichwertige Gegner erscheinen zu lassen. Dazu bedürfe es eben, anders als bei Euripides, eines persönlichen Auftrittes der Göttin zu Beginn des Stückes, wobei die letzte Tat des Hercules schon vollendet sein muß, um ihr Eingreifen zu rechtfertigen. Hercules seinerseits könne als Gefahr für die Göttin nur dadurch glaubwürdig werden, daß er selbst in die göttliche Sphäre gerückt wird, wofür die an ihn gerichteten Gebete und die hierdurch hervorgerufene epiphanieartige Erscheinung nötig seien. Die schon in seiner Dissertation angedeutete These, daß Seneca in seinem *Hercules furens* zwei Vorlagen kontaminiert habe, baute Friedrich später noch aus<sup>32</sup> und folgerte, daß die – isoliert betrachtet – bühlenwirksamen Szenen, die sich nicht bei Euripides vorgebildet finden, auf verlorene römisch-republikanische Vorlagen zurückzuführen seien, während Senecas Leistung neben der Konzeption des Dualismus von Iuno und Hercules einzig in der stilistischen Anpassung bestünde, die mit dem Begriff der «neronischen Hyperbel» bezeichnet wird<sup>33</sup>.

Die Frage der Aufführbarkeit war in der wissenschaftlichen Diskussion stets gegenwärtig, doch fehlte es an methodisch klaren Ansätzen<sup>34</sup>; die Aussagen blieben daher oft vage und auf ästhetische Kriterien beschränkt<sup>35</sup>. Eine grundsätzliche Neuerung stellt deshalb der Versuch Otto Zwierleins<sup>36</sup> dar, die Dramen Senecas als Rezitationsstücke zu erweisen, die nur für diesen Zweck geschaffen, für die Bühne aber untauglich seien. Zwierlein streitet dabei das Vorkommen bühlenwirksamer Szenen und anderer Gemeinsamkeiten mit echter dramatischer Dichtung keineswegs ab, da er auch für das Genos des «Rezitationsdramas» von einer engen Anlehnung an «die äußeren Formen eines Bühnendramas» ausgeht (11). Entscheidend sei vielmehr das Vorkommen unspielbarer Szenen, ohne «daß sich dafür vernünftigerweise eine bloße, gelegentliche Nachlässigkeit des Dichters verantwortlich» machen lasse; als unspielbar werden Szenen verstanden, die «in sich unspielbar sind, ... die sich gegenseitig ausschließen und gegen die unabdingbaren Erfordernisse eines Bühnenspiels verstoßen» (126), wobei die Praxis der klassischen Tragiker Aeschylus, Sophokles und Euripides zum Maßstab genommen wird. Als weiteres Kriterium für den Rezitationscharakter wird die schon von Friedrich konstatierte Tendenz zur Verselbständigung der Einzelszene herangezogen. Der *Hercules furens* spielt in den Überlegungen Zwierleins eine geringere Rolle als etwa *Phaedra*, *Oedipus* oder *Medea*, wird aber durchaus in die Kritik einbezogen. So bestehe ein Widerspruch darin, daß die Kinder des Hercules verdeckt oder hinter der Bühne getötet würden, im fünften Akt aber als sichtbar vorausgesetzt seien (42sq.). Als unzumutbar gilt

<sup>32</sup> W.H. FRIEDRICH, Euripideisches in der lateinischen Literatur: *Hermes* 69 (1934) 300-315, hier relevant: 303-310; id., Die Raserei des Hercules: *Senecas Tragödien* (hrsg. von E. LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 131-148 (*Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967, 96-111).

<sup>33</sup> FRIEDRICH, Raserei 142-148.

<sup>34</sup> Cf. HERINGTON, Tragedy 444: «Were the tragedies intended for acting on a stage? We cannot, in method, be certain».

<sup>35</sup> Eine Übersicht hierüber bietet O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas mit einem kritisch-exegetischen Anhang* (Beiträge zur klassischen Philologie 20), Meisenheim a. Glan 1966, 9-11.

<sup>36</sup> ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* (cf. oben n. 35).

Zwierlein das Schweigen Megaras bei der Rückkehr des Hercules und die stumme Anwesenheit des Theseus über die gesamte Dauer des vierten Aktes (47-50). Ferner habe Seneca nicht verdeutlicht, was mit dem Cerberus nach seinem Erscheinen zu Beginn des dritten Aktes zu geschehen habe (53), und die Regelung von Sichtbarkeit und Hörbarkeit bei der Auftrittsrede des Lycus sei «auf der Bühne undenkbar» (67). Für völlig bühenfremd erklärte Zwierlein auch den Beginn des dritten Aktes (71sq.); daß Amphitryon, der gegen Ende des zweiten Aktes Hercules schon herannahen hörte, sich nun von dessen Anwesenheit völlig überrascht zeige, sei für ein Publikum, das den erwartungsvollen Greis ständig vor Augen habe, unzumutbar, während ein bloßer Hörer den Widerspruch nicht empfinde. Weitere Hinweise auf den Rezitationscharakter der Tragödie seien die mangelnde Einbindung des Chores in die Handlung (84sq.), die überflüssige Unterwelterzählung des Theseus (112sq.) und die schon von Friedrich beklagte Unverbundenheit der Eingangsreden Amphitryons und Megaras zu Beginn des zweiten Aktes (120).

Nicht zuletzt in Reaktion auf Zwierleins These wurden in den folgenden Jahren auch Versuche unternommen, aus klaren, textimmanenten Kriterien die Bestimmung der senecanischen Dramen für die Bühne abzuleiten. So verfolgt Dana F. Sutton<sup>37</sup> das Ziel (2sq.), die Aussagen über das Bühnengeschehen innerhalb eines jeden Stückes als zusammenhängende, in sich schlüssige Folge von Direktiven zu erweisen, die bei richtiger Interpretation und Befolgung eine Aufführung ermöglichen. In dem ersten Teil der Arbeit werden die Inszenierungsanweisungen, die sich in den Tragödientexten finden, sechs Kategorien zugeordnet<sup>38</sup>, in dem zweiten Teil folgt die Untersuchung der einzelnen Stücke auf das Vorkommen von vier Typen dieser Anweisungen hin. Dies, in Verbindung mit der in Renaissance und Gegenwart praktisch erwiesenen Aufführbarkeit der Stücke sowie einer klaren Einbeziehung von Theatereffekten belege die Konzeption der Tragödien für die reale Bühne.

Einen noch klareren Ansatz formulierte 1982 Ludwig Braun<sup>39</sup>; er lenkte die Aufmerksamkeit auf Szenen von entscheidender Bedeutung, in denen das gesprochene Wort nur durch einen begleitenden Vorgang verständlich wird, der seinerseits nicht gleichzeitig aus dem Text hervorgeht, sondern erst aus dem weiteren Verlauf des Dramas und teilweise nur auf umständliche Art erschlossen werden kann (46). Allein die Sichtbarkeit des jeweiligen Vorgangs auf der Bühne versetze das Publikum in die Lage, die Pointe zu erfassen, während ein bloßer Leser oder Rezitationsbesucher hieran gehindert wäre. Zwar könnten die nötigen Informationen bei einer Vorlesung, die die übliche Art der Erstpublikation gewesen sei (48), auch durch zusätzliche Bemerkungen oder Gesten des Vortragenden geliefert werden, doch widerlege dies nicht die eigentliche Bestimmung des Dramas für die Bühne. Derartige Szenen entdeckte Braun im *Thyestes* (970sq.), der *Medea* (893-978), der *Phaedra* (728), den *Troades* (1000sq.) und auch im *Hercules furens* (1229-1234; 1242sq.; 1271; 1296), in dem der Leser nach den Forderungen des Hercules, man solle ihm seine Waffen zurückgeben, jeweils solange im Unklaren

<sup>37</sup> D.F. SUTTON, *Seneca on stage* (Mnemosyne Suppl. 96), Leiden 1986.

<sup>38</sup> SUTTON, *Stage* («contents»): «Use of Dramatic Space an the *Scenae Frons*»; «Scenic Features»; «Scenic Effects»; «Dramatic Time»; «Actors»; «The Chorus».

<sup>39</sup> L. BRAUN, Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?: RPL 5 (1982) 43-52.

über die Erfüllung dieses Wunsches bleibe, bis die Forderung wiederholt werde oder die Rückgabe tatsächlich stattfinde. Karlheinz Töchterle<sup>40</sup> hat diesen Ansatz in leicht veränderter Form übernommen und auch für den *Oedipus* die Notwendigkeit einer Aufführung postuliert.

Der Ansatz Brauns hat sich aber noch in einer anderen Hinsicht als fruchtbar erwiesen; er hat gezeigt, daß das Bühnengeschehen nicht nur als Funktion des Textes im mathematischen Sinn aufgefaßt und die Fragestellung auf die Praktikabilität einer Aufführung beschränkt werden darf. Auch in umgekehrter Richtung können Wirkungen auftreten, wenn sichtbare Vorgänge das gesprochene Wort in einem neuen Licht erscheinen lassen. In diesem Sinne wandte sich Braun selbst nochmals<sup>41</sup> den Tragödien *Oedipus*, *Phaedra* und *Medea*, vor allem aber dem *Hercules furens* (112-124) zu, in dem er, verglichen mit dem euripideischen Hercules-Drama, alle entscheidenden Zuspitzungen der Handlung – die Todesdrohung gegen die Angehörigen des Alkiden, die Wahnsinnsszene, und schließlich Hercules' Entdeckung der eigenen Täterschaft sowie seinen Verzicht auf die Selbsttötung – viel stärker als bei dem attischen Tragiker in Bühnengeschehen umgesetzt sah. Daß Amphitryon die Hand des Hercules am Ende des Stückes ergreife, belege deutlich die Schuldlosigkeit, die der Alkide durch den Verzicht auf die Selbsttötung und damit auf das einzige in seiner Verantwortung liegende Verbrechen bewährt habe (121); diese Geste trage entscheidend dazu bei, Hercules als schuldloses Opfer Iunos erscheinen zu lassen (cf. 123sq.). Ähnlich zählt Wilfried Stroh<sup>42</sup> in dem Bericht über seine Inszenierung der *Troades* vier Szenen auf, in denen das aus dem Text rekonstruierte Bühnengeschehen das Verständnis der Worte in unerwartete Bahnen lenkte oder ihnen erst Sinn geben konnte; Stroh sieht sich dadurch in seinem Urteil bestätigt, Seneca sei «nicht nur ein Bühnenautor, sondern ein höchst ambitionierter und erfolgreicher Theaterdichter» (251). Unter dem Gesichtspunkt einer Wechselbeziehung von Text und Bühnengeschehen hat auch Jürgen Leonhardt<sup>43</sup> die Eingangsszene aus dem zweiten Akt des *Hercules furens* interpretiert, die Friedrichs und Zwierleins Anstoß erregt hatte. Die Bezogenheit der Rede Megaras auf diejenige Amphitryons – die auf psychologischer Ebene ohnehin gegeben sei – und die jeweiligen Stimmungsumschwünge würden für einen Zuschauer an Plausibilität gewinnen, wenn die Frau zunächst in sichtbarer Verzweiflung an der Seite des Greises verharre und sich von dessen Zuversicht buchstäblich emporreißen lasse, bis sie wieder in «ihre vorherige Teilnahmslosigkeit» zurückfalle. So erweise sich gerade eine als bühenfremd gescholtene Szene als besonders stark auf die «visuelle Verdeutlichung» (210) angewiesen. In dieselbe methodische Richtung weist der jüngst von Ernst A. Schmidt<sup>44</sup> unternommene Versuch, den Raum als «Bedeutungsfaktor» (341) in der senecanischen Tra-

<sup>40</sup> K. TÖCHTERLE, *Lucius Annaeus Seneca. Oedipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Heidelberg 1994, 39sq.; id., *Zum Medium von Senecas <Ödipus>: Signale innerhalb und außerhalb des Textes: WS 110 (1997) 134-137: Die Identifizierung des thebanischen Königs als Sohn des Laius sei nur durch eine begleitende Geste des korinthischen Boten zu Vers 855 zu verstehen.*

<sup>41</sup> L. BRAUN, *La forza del visibile nelle tragedie di Seneca: Dioniso* 52 (1982) 109-124.

<sup>42</sup> W. STROH, *Inszenierung Senecas: Orchestra. Drama. Mythos. Bühne. Festschrift H. Flashar* (hrsg. von A. BIERL/P. v. MÖLLENDORFF), Stuttgart/Leipzig 1994, 248-263.

<sup>43</sup> J. LEONHARDT, *Die Eingangsszenen in Senecas Hercules Furens: Satura lanx. Festschrift für W.A. Krenkel* (Spudasmata 62), Hildesheim/Zürich/New York 1996, 203-214, besonders 210.

<sup>44</sup> E.A. SCHMIDT, *Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik: WS 114 (2001) 341-360.*

gödie zu erschließen. Hierzu wird, als «Programm einer Untersuchung zu Raumregie und -semantik», die entsprechende Terminologie formuliert und anschließend exemplarisch auf die *Phaedra* angewandt (353-360). Die Überlegungen bleiben dabei nicht auf den sichtbaren Schauplatz beschränkt, sondern werden auch auf die angrenzenden fiktiven Räume hinter und neben der Bühne ausgedehnt; so eröffnet der Prolog der *Phaedra* durch die Beschreibung der umliegenden Wälder eine «Gegenwelt» (354) zu dem tatsächlichen, städtischen Ort der Handlung und erweitert den Konflikt zwischen Hippolytus und der Titelheldin um einen räumlichen Gegensatz. Nach Schmidt können also eindringliche Raum- oder Landschaftsbeschreibungen einer Erweiterung des Schauplatzes gleichkommen und damit eine konkrete Funktion im Rahmen des Dramas erfüllen.

Diese Skizze des Forschungsstandes gibt bereits zu erkennen, welche Richtung in der Auseinandersetzung mit dem *Hercules furens* einzuschlagen ist. Es gilt, die bislang fehlende, durchgehende und alle Teile des Stückes gleichermaßen berücksichtigende Analyse nachzuholen, die die Wechselwirkung von gesprochenem Wort und sichtbarer Handlung offenlegt. Der Text ist dabei so weit wie möglich als autonome Instanz zu betrachten, um der Gefahr einer philosophischen Präjudizierung zu entgehen. Auch soll auf den häufig angewandten Vergleich mit dem euripideischen Herakles-Drama verzichtet werden aus der Überzeugung heraus, daß zunächst auf dem Wege immanenter Betrachtung eine Wertung zu erarbeiten ist, die erst in einem zweiten Durchgang – der den hier vorgegebenen Rahmen überschreiten würde – einer ebenfalls selbständigen und gleichwertigen Interpretation des literarischen Pendantes gegenüberzustellen wäre. Mit diesem Ansatz soll den bisherigen Deutungen des Stückes keineswegs ihre Berechtigung abgesprochen werden. Die Untersuchung des inhaltlichen Zusammenhangs zwischen Prosa und Dichtung im Werk Senecas ist und bleibt ein selbstverständliches, legitimes Anliegen, wie auch der rhetorische Aspekt der Tragödie und ihre Einbindung in literarische Traditionen nicht zu bezweifeln sind. Es soll hier vielmehr um ein ergänzendes, gedankliches Experiment gehen, dem die Frage zugrundeliegt: welche Wirkung erzielt der Text des *Hercules furens*, wenn er unter den Bedingungen einer römischen Theaterbühne dargeboten wird?

Um hierauf eine Antwort geben zu können, ist folgende Vorgehensweise gewählt. In einem ersten Schritt sollen der Aufbau des Textes, die Urteile und Beweggründe der Figuren, Ansichten und Identität der Chöre sowie die Entwicklung bestimmter Motive herausgearbeitet werden, noch ohne weitergehende Schlüsse zu ziehen. Danach ist das erforderliche Bühnengeschehen zu rekonstruieren und auf seine Realisierbarkeit, aber auch auf seine Folgen für das Textverständnis zu untersuchen; die Ausführlichkeit dieses Kapitels rechtfertigt sich aus der Tatsache, daß der *Hercules furens* im Gegensatz zu anderen Seneca-Tragödien in der Moderne nicht aufgeführt wurde<sup>45</sup> und daher nicht auf praktische Erfahrungen zurückgegriffen werden kann. In einem dritten Schritt sollen aus den vorangegangenen

---

<sup>45</sup> Aufführungen – in Originalsprache oder Übersetzung – sind belegt für *Medea*, *Thyestes*, *Phaedra*, *Troades* (cf. P.J. DAVIS, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 26), Hildesheim/Zürich/New York 1993, 5 n. 4) und *Oedipus* (STROH, Inszenierung 250 n. 16); für den *Hercules furens* sind auch in der Renaissance keine Bühnendarstellungen bekannt, cf. die Auflistung (*Phaedra*, *Thyestes*, *Troades*, *Oedipus*, *Medea*) bei DAVIS, *Song* 6.

Einzelbeobachtungen Charakteristiken der Figuren und Chöre des Dramas erstellt werden. Aus dem so gewonnenen Verständnis von Handlung und Personen heraus ist abschließend der Versuch einer Deutung des *Hercules furens* zu unternehmen.



## 2. HANDLUNG

### 2.1. ERSTER AKT (PROLOG)

Zu Beginn des Prologes ist von Hercules noch keine Rede. Iuno, die sich rasch als Sprecherin identifiziert, beklagt vielmehr die demütigende Lage, in die sie durch die Untreue Iupiters geraten ist. Die eheliche Bindung wird der Form wie der Sache nach als aufgehoben betrachtet, da sich die Göttin auf den Titel einer *soror Tonantis* (1) beschränkt und aus ihrem angestammten Wohnsitz, dem Himmel, durch die dortige Anwesenheit der *paelices* (4sq.) auf die Erde vertrieben sieht. Iupiter erscheint unter diesem Gesichtspunkt als besonders schamloser Ehebrecher, der ohne jegliches Unrechtsbewußtsein sein Fehlverhalten dauerhaft fortsetzt und die Nähe seiner Geliebten derjenigen seiner Gattin vorzieht. Die angesichts dieser Demütigung verständliche Erregung Iunos steigert sich noch, wenn sie sich die verkehrte Ordnung des Himmels im Einzelnen vergegenwärtigt und die Verstirnungen durchmustert, die Iupiters Abenteuer für alle Welt sichtbar verewigen (6-18). Deutlich wird dies aus dem Rhythmus der katalogartigen Aufzählung<sup>46</sup>. Zunächst sind jeder Konstellation zwei Verse zugeordnet. Bei *Arctos* wird die Funktion als Leitgestirn der Seefahrt (7) und bei dem Stier die Stellung im Frühjahr (8) recht ausführlich beschrieben – beides Belege dafür, an welchem prominentem Platz die Schande Iunos aller Welt vor Augen steht. Auch das folgende Sternbild, die Atlantiden (10sq.), wird in zwei Versen abgehandelt, doch verbirgt sich dahinter bereits eine größere Anzahl von *paelices*<sup>47</sup>. Darauf folgen zunächst Orion und Perseus, dann die Zwillingspaare der Dioskuren sowie Apollo und Diana in jeweils einem Vers; zum Abschluß des Kataloges (16-18) werden Bacchus und Semele nur kurz und fast beiläufig erwähnt, während der eher harmlos wirkende Kranz der Ariadne seine besondere Bedeutung durch die Bemerkung Iunos erhält, durch ihn sei kein Teil des Himmels mehr frei von Schande. Gemessen an dem Verhältnis zwischen der Anzahl der besprochenen Objekte und der Anzahl der Verse beschleunigt sich also die Aufzählung, bis sie in die Erkenntnis mündet, daß überall Zeichen von Iupiters Untreue zu sehen sind; dies spiegelt die Verzweiflung wider, in die Iuno durch die Betrachtung des Himmels gerät<sup>48</sup>. Aber es hat sich nicht nur die Gefühlslage der Göttin in diesem Abschnitt verändert, sondern auch inhaltlich eine bedeutsame Ausweitung stattgefunden. Während vorab nur von *paelices* die Rede war, treten in der Aufzählung neben die zur Bärin verwandelte Callisto (*Arctos*), die Töchter des Atlas und Semele (16: *Bacchi parens*) als eigentliche Geliebte Iupiters auch Requisiten wie der Stier, auf dem Europa entführt wurde, und der Kranz Ariadnes, die als Geliebte des Bacchus nur indirekt mit der Untreue Iupiters in Verbindung zu bringen ist. Vor allem aber vermögen die unehelichen Abkömmlinge Perseus, die Dioskuren, Apollo und Diana, Bacchus sowie – mit Einschränkung – Ori-

<sup>46</sup> Zu dem astronomischen Realitätsbezug der Angaben cf. L. BRAUN, *Die Dichter und die Sterne*: WJ 24 (2000) 214.

<sup>47</sup> Namentlich Elektra, Maia und Taygete; cf. FITCH, *Hercules* ad 10-11, und BILLERBECK, *Hercules* ad 10-11.

<sup>48</sup> Die Steigerung in dem Katalog beschreibt unter formalen Gesichtspunkten FITCH, *Hercules* ad 6-18.

on<sup>49</sup>, Iuno in gleicher Weise aufzubringen. Damit ist die Hinwendung zu Hercules, insofern er ebenfalls ein Bastard Iupiters ist, vorbereitet.

Bevor aber dieser entscheidende Schritt erfolgt, richtet Iuno ihre Gedanken neu aus und sieht sich dadurch in eine noch bedrohlichere Lage versetzt. Mit der tadelnden Feststellung, die unabänderliche Vergangenheit zu beklagen, wendet sie sich der Gegenwart zu, erinnert sich aber gleichzeitig daran, wie oft sie durch thebanische Frauen zur Stiefmutter degradiert wurde (19-21). Wenn auch durch den Ausfall von zwei Halbversen an dieser Stelle des Textes<sup>50</sup> letzte Sicherheit nicht erreicht werden kann, ist doch deutlich, daß hier eine gegenwärtig bevorstehende Demütigung, die von einer neuen *paelex* und ihrem Sohn ausgehen muß, mit vergangenen Demütigungen zusammentrifft und die Lage Iunos nach der vorangehenden Steigerung (6-18) abermals verschärft erscheinen läßt. Aus dieser Bedrängnis heraus verkündet die Göttin, daß sie sich nicht mit der offenbar von Iupiter bereits versprochenen Verstimmung (23: *astra promissa*) Alcmenes und ihres Sohnes abzufinden gedenkt<sup>51</sup>, zumal zwei Gunstbezeugungen besonderen Anstoß erregen müssen: Alcmena ist nicht wie den anderen *paelices* eine beliebige Stelle des Himmels zugedacht, sondern der Platz Iunos, und für Hercules wurde schon bei seiner Zeugung durch die verlängerte Nacht für alle Welt erkennbar in die kosmische Ordnung eingegriffen (24-26). Die in ihrer Ausführlichkeit selbstquälerische Vergegenwärtigung des verzögerten Sonnenaufgangs erweist sich aber für den Gedankengang Iunos als folgenschwer, da hierdurch Hercules, der eher beiläufig als namenloser *natus* (23), vorbereitet durch die thematische Ausweitung im Verlauf des Sternbildkataloges (6-18), in das Blickfeld geraten war<sup>52</sup>, in den Mittelpunkt rückt<sup>53</sup>. Die Hinderung des Sonnenlaufes bringt Iuno so sehr auf, daß sie die drohende Verstimmung Alcmenes nicht weiter beachtet und sich mit der Wucht ihrer Gefühle nur noch gegen diejenige des Hercules wendet; Haß, Wut und Schmerz sind die treibenden Kräfte für die Bestrebungen, die Iuno als Krieg mit einer förmlichen Aufhebung des Friedens (29: *pace sublata*) und zeitlich unbegrenzten Kämpfen (ib.: *aeterna bella*) gegen den Alkiden versteht. Das Motiv des ewigen Unfriedens legt dabei nahe, daß Iuno nicht glaubt, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eintretende Verstimmung verhindern zu können, sondern daß sie darüberhinaus ihren Widerstand fortzusetzen gedenkt.

Ausgehend von dem Stichwort *bella* muß die Göttin aber erkennen, daß ihr für einen Kampf gegen Hercules keine Mittel mehr zur Verfügung stehen, da alle Gefahren, die Erde, Meer und Luft hatten

<sup>49</sup> Orion ist nicht alleiniger Sohn Iupiters, sondern wird von ihm gemeinsam mit Neptun und Merkur gezeugt, cf. *Ou. fast.* 5,493-544. Daß Iuno keinen Grund zur Eifersucht gehabt habe, da die Zeugung mutterlos erfolgt und Orion nur durch seine Nähe zu den Pleiaden in die Aufzählung geraten sei, wie BILLERBECK, *Hercules* ad 12, argumentiert, überzeugt nicht. Orion entstand aus der Vermischung des göttlichen Samens mit der Erde, die Iuno durchaus als feindliche Macht empfindet (cf. 20); er ist also letztlich ein außerehelicher Sohn Iupiters und fügt sich so in die Aufzählung, cf. FITCH, *Hercules* ad 12.

<sup>50</sup> Cf. G. RICHTER, *De corruptis quibusdam Senecae tragoediarum locis*: Jahresbericht Gymnasium Jena (1894/95) 1, 17-19, der als Ergänzung vorschlug: *haec etiam noua / inulta patimur?*; zu der metrischen Fragwürdigkeit dieser Konjektur BILLERBECK, *Hercules* ad 19.

<sup>51</sup> Daß es sich bei den von *licet* abhängigen Formulierungen in den Versen 21-27 um eine konzessive Protasis zu der Apodosis *non sic abibunt odia* (27) handelt, legt ausführlich BILLERBECK, *Hercules* ad 21, dar.

<sup>52</sup> Cf. ANLIKER, *Prologe* 45.

<sup>53</sup> Cf. K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas* (Hermes Einzelschr. 31), Wiesbaden 1974, 29sq.: «In v. 23 ist Herkules noch nichts weiter als der Begleiter der besonderen Feindin Alkmene ...; mit dem Relativsatz v. 24 ff., ... ist er bereits unmerklich ins Zentrum gerückt».

hervorbringen können, bereits überwunden sind (30-33). Hercules seinerseits ist als Gegner aber keine statische, sondern eine dynamische Größe. Iuno selbst geht von einem Wachstum ihres Gegners aus (33: *crescit*; cf. 62), das sie ironischerweise durch ihre bisherigen Gegenmaßnahmen befördert habe (33-36); zugleich entsteht der Eindruck, das Bild des Hercules in ihrer Vorstellung nehme umso konkretere und gefährlichere Züge an, je länger sie sich über ihn ausläßt. Ein bewußter und ein unbewußter Gedankengang zielen hier offenbar in dieselbe Richtung.

Zunächst sieht Iuno als Folge ihrer Anschläge und ihres Hasses das Ansehen des Gegners ins Ungeheure gesteigert (34-40). Diese unerwünschte Wirkung malt sie sich in aller Deutlichkeit aus (37-40): Hercules wird aufgrund seiner Tapferkeit in aller Welt, vom Osten bis zum äußersten Westen als Gott verehrt<sup>54</sup>. In dieser Schilderung tritt schon der Aspekt des Iupitersohnes zurück hinter einen durch eigene Leistung erworbenen Rang; während Iuno spricht, ist Hercules in ihren Gedanken also von dem eher unbedeutenden *natus* zu einer Größe herangewachsen, die zwar immer noch namenlos ist, aber Züge eigenständiger Göttlichkeit trägt. Die erste namentliche Nennung, die als weiterer Schritt der Konkretisierung zu verstehen ist, erfolgt unmittelbar darauf (41), wenn die Göttin ihre Lage mit der des Gegners vergleicht und die eigene Hilflosigkeit angesichts der ausgegangenen *monstra* (40) der Leichtigkeit gegenüberstellt, mit der Hercules seine Aufgaben erledigt. Ohne weiteren Beweis zieht sie daraus den Schluß, er nehme die Aufträge mit Freude entgegen (42); damit aber ist, nachdem Hercules formal bereits mehrfach als Handelnder in Erscheinung getreten war (33sq.: *superat ... crescit ... fruitur ... uertit*), ein weiterer Schritt zur Umdeutung des Alkiden von einem Objekt göttlichen Zornes in ein Subjekt mit eigenen Zielen getan. Das anfängliche Paradoxon der Anschläge, die Hercules zum Vorteil gereichen, nimmt Iuno abschließend in dem Motiv der Bewaffnung nochmals auf: kein Befehl des Eurystheus, der hier als Mittler der *iussa* Iunos angedeutet wird<sup>55</sup>, kann Hercules noch schaden, weil er seine überwundenen Gegner, den Nemeischen Löwen und die Hydra von Lerna, in Waffen verwandelt hat (44-46). Hercules hat auf diese Weise in den Gedanken Iunos auch äußerlich Gestalt angenommen; die Bewegung, in der sie ihn begriffen sieht (45: *uenit*), ist mit keinem Befehl in Verbindung zu bringen und gewinnt angesichts von Löwenfell und Pfeilgift eine bedrohliche Seite. Der Alkide ist nicht mehr als Sohn Iupiters ein Ärgernis, sondern durch die stetige Vergegenwärtigung seiner Person zu einem gottgleichen, unbesiegbaren Helden geworden, der sich gewalttätig (cf. 39.43sq.) und kampfbereit nähert.

Auf der Grundlage dieses Bildes stellt Iuno den Gang des Hercules in die Unterwelt (46-63) dar. Das Unternehmen wird allein auf seinen unersättlichen Tatendrang zurückgeführt<sup>56</sup>, der sich nach den bisherigen Erfolgen mit der Erde als Betätigungsfeld nicht mehr zufrieden gebe; die Verselbständigung des Alkiden, die sich schon mehrfach angedeutet hatte, ist damit zur Tatsache erklärt. Als Folgen des Unterweltabenteuers, das nach Iuno also kein *labor* mehr ist, werden thesenartig die Zerstörung des

<sup>54</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 39, und BILLERBECK, *Hercules* ad 39.39f.

<sup>55</sup> Eurystheus ist in dem Drama stets als Vermittler der Befehle Iunos aufzufassen, cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 213f.

<sup>56</sup> Cf. DINGEL, *Dichtung* 110.

Totenreiches sowie der Raub des Cerberus genannt (47sq.) und anschließend breit ausgeführt (49-63). Dem Zerstörungswerk zum Opfer gefallen ist die räumliche Abgrenzung der Unter- zur Oberwelt. Das einstige Schattenreich ist nun dem Tageslicht ausgesetzt (50.56) und den Manen steht, da die Styx kein Hindernis mehr bildet (54: *retegit*), der Rückweg auf die Erde offen (55.57). Schon bei seinem Abstieg in das Totenreich muß Hercules den Erdboden in großem Umfang aufgerissen haben (cf. 47)<sup>57</sup>, so daß Iuno mit eigenen Augen hinabsehen und das dortige Geschehen mitverfolgen konnte (50-52). Die bereits vorher beschworene Gewalttätigkeit hat sich auf folgenschwere Weise bestätigt und die Vernichtung einer legitimen Ordnung bewirkt; der Alkide erscheint der Göttin als Rechtsbrecher und Frevler<sup>58</sup>, der sich gegen eine vertragsartige Bindung der Totenseelen (49: *foedus umbrarum*) und das Mysterium des Todes, das in seiner Verborgenheit bestand, vergangen hat. Der zweite Anklagepunkt lautet, Hercules habe – womit stillschweigend ein Kampf vorausgesetzt wird – Dis bezwungen und führe den Cerberus als Beute mit sich. Dem Iupitersohn ist in seinem ungezügelter Tatendrang die Rolle des Angreifers, dem Unterweltgott die des Angegriffenen zugeteilt, doch Anstoß nimmt Iuno vor allem an dem Gehabe des siegreichen Hercules. Noch in der Unterwelt habe er vor seinem Vater mit der Beute geprahlt, die er dessen Bruder abgenommen hatte (51sq.), und damit völlige Respektlosigkeit gegenüber verwandtschaftlichen Bindungen bewiesen. Das schamlose Verhalten findet seine Fortsetzung nach der Rückkehr auf die Erde, wenn Hercules mit dem Cerberus durch ganz Griechenland eine Art Triumphzug<sup>59</sup> veranstaltet, den Iuno als Demonstration ihrer Niederlage und als persönliche Demütigung deutet (58sq.). Hercules hat gegenüber hohen, ihm eng verbundenen Gottheiten – Dis ist sein Onkel, Iuno immerhin seine Stiefmutter – eine maßlose Arroganz an den Tag gelegt und damit seine *impietas* offenbart. Hinter dieser persönlichen Ebene wird aber noch eine grundsätzlichere Bedrohung durch das Verhalten des Alkiden erkennbar. Die Sonne ist angesichts des Cerberus aus Furcht von ihrer Bahn abgewichen (60) und Iuno sieht sich, in dem Bewußtsein, diesen Hercules durch ihre eigenen *iussa* geschaffen zu haben, in Angst und Schrecken versetzt (61-63).

Hercules hat sich damit in der Vorstellung Iunos von einem Ärgernis zu einer akuten Bedrohung aufgebaut; worauf sich diese Bedrohung richtet, ist zwar noch nicht ausgesprochen, aber bereits in der Beschreibung des jüngsten Abenteuers angelegt. Dort war die Parallelisierung zwischen der Unterwelt und der Welt der olympischen Götter nicht zu übersehen. Der Hinweis auf die Herrschaft von Brüdern in beiden Teilen des Kosmos (51sq.) hatte schon eine Gemeinsamkeit erkennen lassen, die mit der Anspielung auf die Verlosung der drei Reiche unter Iupiter, Neptun und Dis (52-54) weiter ausgebaut wurde: was Dis erhalten habe, sei dem Anteil des Iupiter gleichwertig (*paria sortitus Ioui*). Damit ist bereits der Gedanke vorbereitet, daß derjenige, der das eine Reich erobern könne, auch imstande sei, sich des anderen zu bemächtigen. Eine konkretere Andeutung ergibt sich noch aus der Doppeldeutigkeit des Partizips *sortitus*, das nicht nur auf die Zuteilung der Herrschaft in der Vergangenheit, son-

<sup>57</sup> FITCH, *Hercules* ad 47-57.

<sup>58</sup> FITCH, *Hercules* ad 47-57: «Juno's language ... presents H. as a violator of natural boundaries».

<sup>59</sup> Darauf, daß der Cerberus wie eine Kriegsbeute im römischen Triumphzug zur Schau gestellt wird, verweist FITCH, *Hercules* ad 58f.

dern auch auf das zukünftige Schicksal der Brüder bezogen werden kann: so, wie Dis von Hercules bereits besiegt ist und selbst als Beute in Fesseln hätte weggeführt werden können, wird ihm auch Iupiter unterliegen. Zusätzlich mögen die Gedanken des Publikums durch das Bild des Triumphzuges in diese Richtung gelenkt werden. Die Vorführung des Cerberus erscheint hier zwar als ziellose Prahlerie, doch in der römischen Lebenswirklichkeit führt der Triumphzug zu dem Sitz des *Iupiter Capitolinus*, wobei der Triumphator, zumindest seiner äußeren Erscheinung nach, durch die rote Gesichtsfarbe und das Purpurgewand die Stellung dieses Gottes einnimmt<sup>60</sup>. Mit dem Verb *triumphat* wird also ein Hercules-Bild evoziert, in dem die Gleichsetzung mit Iupiter vorweggenommen ist. Die Überzeugung, Hercules werde auch den Himmel erstürmen, wird zwar während der Darstellung des Unterweltabenteuers von Iuno noch nicht gewonnen, doch erhält das Publikum deutliche Hinweise darauf, wie dieser Gedanke in erster Linie von der Parallele der Götterreiche, und nicht von dem geschilderten Verhalten des Hercules seinen Ausgang nimmt<sup>61</sup>.

Am Ende der Entwicklung steht tatsächlich der feste Glaube Iunos, Hercules sei bereits dabei, den Götterhimmel zu erobern und die Herrschaft dort an sich zu reißen (74: *quaerit ad superos viam*). Dies geht jedoch, ungeachtet jener vorbereitenden Motive, keineswegs geradlinig aus den bisherigen Überlegungen der Göttin hervor; im Zusammenhang mit dem Unterweltabenteuer hatte sie sogar einräumen müssen, daß Hercules seinen Sieg über Dis nicht in vollem Umfang ausgenutzt und auf die mögliche Herrschaft über sein Reich verzichtet hatte (52-54). Es ist deshalb besonders aufschlußreich für die Denkweise Iunos, mitzuverfolgen, wie ihre Furcht sich zu einer konkreten Annahme verdichtet. Zunächst fällt sie, wie sie dies schon nach der Himmelsbetrachtung getan hatte (19), ein Urteil über ihr eigenes Verhalten und wirft sich selbst vor, ihre Klage auf unbedeutende Gegenstände zu richten. Die Öffnung des Totenreiches und die Entführung des Cerberus erscheinen ihr als Kleinigkeiten (63: *leuia*) im Vergleich zu dem, was von Hercules für den Himmel zu befürchten ist. Den Inhalt dieser Befürchtung – eine dauerhafte Besetzung des Himmels – leitet sie aus Entsprechungen zwischen Götter- und Totenwelt ab. Beide Regionen seien Herrschaftsgebiete (*regna*), die das äußerste Ende der jeweiligen Richtung bilden (*summa; ima*), und Hercules könne, da er das eine Reich besiegt habe, auch das andere unterwerfen. In diesem Analogieschluß begeht Iuno aber einen grundlegenden Fehler, da sie aus dem Sieg über Dis, der eben nicht zur Errichtung einer Herrschaft genutzt wurde (cf. 52-54), das Bestreben und sogleich die Gewißheit folgert, daß Hercules Iupiter entmachten und ihm das Szepter entreißen werde<sup>62</sup>. Aus diesem Trugschluß geht aber auch hervor, wie Iuno, die anfänglich ihre Distanz zu dem untreuen Gatten betont hatte, sich ihm inzwischen wieder soweit verbunden fühlt, daß sie um seine Stellung bangt; die Bedrohung durch Hercules schafft eine neue Gemeinsamkeit und läßt die vorige Entfremdung an Bedeutung verlieren<sup>63</sup>. So hält sich Iuno neben der Pietätlosigkeit des Hercu-

<sup>60</sup> Cf. Plin. *nat.* 15,134; Tert. *cor.* 27.

<sup>61</sup> Hierauf verweist deutlich ANLIKER, *Prologe* 46.

<sup>62</sup> Sehr knapp zum Ausdruck gebracht von ANLIKER, *Prologe* 46: «Die Vorstellung vom Himmelsstürmer Herkules ist hervorgewachsen aus derjenigen vom Unterweltszerbrecher»; ebenso FITCH, *Hercules* 116.

<sup>63</sup> HELDMANN, *Untersuchungen* 34, spricht in diesem Zusammenhang von einer «Verschiebung der Fronten im Verlauf des Prologs».

les, die sich in seinem Verhalten gegenüber dem eigenen Vater niederschlägt (65), ausführlich die Gewalttätigkeit ihres Gegners (66-74) vor Augen. Der Vergleich mit dem gemächlichen Aufstieg des Bacchus soll zeigen, was von dem Alkiden nicht zu erwarten ist; sein Weg zu den Sternen, der einem militärischen Marsch (*iter*) gleichkommt, wird nur Trümmer hinterlassen und eine Vertreibung der übrigen Götter aus ihren angestammten Sitzen mit sich bringen (67sq.: *uacuo ... mundo*). Von dieser Vorhersage wendet sich Iuno dem Bild des Hercules zu, das ihre gegenwärtige Vorstellung beherrscht; es zeigt einen kraftstrotzenden Helden, der aus der Erfahrung des Atlas-Abenteuers weiß (70: *didicit ferendo*), daß er sich den Himmel unterwerfen kann. Er hat auf seinen Nacken die ungeheure Last des Kosmos einschließlich der Sterne, des Himmels und der Göttin selbst geladen, ohne das geringste Anzeichen körperlicher Anstrengung erkennen zu lassen. Die Einsicht Iunos, ungeachtet des Druckes, den ausüben sie bestrebt war (74: *me prementem*), nicht nur erfolglos geblieben, sondern von dem Alkiden wie beiläufig mitgetragen worden zu sein und ihm auf diese Art zu der Erkenntnis seiner Möglichkeiten verholfen zu haben, ist eine Variation des Motives, das den Prolog seit dem Stichwort *bella* (30) beherrscht: was dazu gedacht war, Hercules zu vernichten, hat ihn nur immer weiter wachsen lassen und gestärkt. Es ist deshalb kein Zufall, wenn auf die letzte Steigerung des Motives in der Atlas-Episode die furchterregendste Vorstellung, nämlich die des schon begonnenen Himmelssturmes, folgt (74: *quaerit ad superos uiam*)<sup>64</sup>.

Hercules ist für Iuno zu einem *magna meditans* (75) geworden, weshalb sie nun allen Grund hat, endlich gegen seinen Vormarsch ein wirksames Mittel zu ersinnen (75-85). Die Inspiration dazu erhofft sie sich von ihrer *ira*, die neben Haß und Schmerz schon lange spürbar war (cf. 28), aber inzwischen offenbar zu der vorherrschenden Empfindung geworden ist. Zudem will die Göttin nun selbst gegen den Alkiden vorgehen und entläßt daher die früheren Helfer – die Ungeheuer und den Mittelsmann Eurystheus – aus ihren Diensten (77sq.); der Appell an die *ira*, Hercules eigenhändig zu zerfleischen, kommt, da der Zorn Iunos als Teil ihres Wesens zu verstehen ist, dem Plan eines persönlichen Eingreifens gleich. Das, was sie aus dieser neuen Strategie entwickelt, ist jedoch, da sie weiter auf fremde Hilfe setzt, ebensowenig folgerichtig<sup>65</sup> wie wirksam. Sie beschließt zunächst – immer noch in der Form eines Befehles an die *ira* – die Titanen aus ihrer Gefangenschaft im Aetna zu befreien (79-82). Daß sie in der Lage wären, dem Alkiden Widerstand zu leisten, folgert Iuno offenbar aus ihrer früheren Rebellion gegen Iupiter und verfällt damit in den Widerspruch, den einen Aufrührer durch andere, gleichgesinnte Aufrührer bekämpfen zu wollen, was das Ziel einer Rettung Iupiters ad absurdum führt. Gleichzeitig wünscht Iuno die Freilassung eines Wesens, das ebenfalls unter dem Boden Siziliens interniert ist und als Verursacher von Erdbeben besondere Stärke verheißt. Einerseits scheint es sich

<sup>64</sup> Die Entwicklung der Befürchtung, Hercules werde den Himmel erstürmen, zu einer Gewißheit, arbeitet besonders deutlich ANLIKER, *Prologe* 46, heraus; cf. FITCH, *Hercules* ad 63-74.

<sup>65</sup> Hierzu PARATORE, *Prologo* 21. Dieser Widerspruch läßt sich nicht durch die Annahme glätten, Iuno wolle unter Verzicht auf Eurystheus die Verfolgung nun selber leiten (so FITCH, *Hercules* ad 76-82, und BILLERBECK, *Hercules* ad 77). Die Untiere sind als verworfene Helfer mit Eurystheus auf eine Stufe gestellt (PARATORE, *Prologo* 21), so daß auch ihre direkte Entsendung durch die Göttin, wie sie schon einmal stattgefunden hatte (cf. 216-222), ausgeschlossen sein müßte.

um einen Giganten (81), andererseits um ein vielköpfiges Ungeheuer (82) zu handeln<sup>66</sup>, was einem Rückfall in das alte, eingangs verworfene Vertrauen auf die *ferae* (77) schon sehr nahekommt. Diese Ungereimtheiten, die Ausdruck von Iunos Ratlosigkeit sind, gipfeln in dem anschließenden Wunsch, der Mond möge weitere *ferae* gebären. Sie bewegt sich bei dem Versuch, Hercules abzuwehren, gedanklich im Kreis, denn die Frage, welche anderen Ungeheuer das Gestirn bereits hervorgebracht hat, führt auf den Nemeischen Löwen<sup>67</sup>. Da aber dessen Überwindung bereits die erste Arbeit des Hercules war (cf. 46.944-946), ist es höchst unwahrscheinlich, daß ein Gegner derselben Herkunft dem Alkiden auf der Höhe seiner Macht noch schaden könnte. Auch äußerlich ist mit dem Wort *ferae* der Bogen zurück zu den Mitteln geschlagen, die anfangs als wirkungslos verworfen worden waren, und Iuno gesteht sich das Scheitern ihrer Überlegungen an dieser Stelle sogar ausdrücklich ein, indem sie festhält, Hercules habe solche mondgeborenen Gegner schon besiegt.

So ist der folgende Dialog, den Iuno mit sich selbst führt, als Ausdruck höchster Verzweiflung zu verstehen. Auf die Frage *quaeris Alcidae parem?* bleibt als einzige Antwort, dies sei nur er selbst (84sq.). Die Formulierung ist paradox, da ein solcher Kräftevergleich ebenso unsinnig wie undurchführbar ist, und variiert auf den ersten Blick nur den Gedanken, daß nach herkömmlichem Verständnis kein ebenbürtiger Gegner des Hercules mehr denkbar ist. Der rettende Einfall Iunos resultiert nun daraus, daß sie entgegen aller Wahrscheinlichkeit voraussetzt, eine Person könne dazu gebracht werden, sich selbst zu bekämpfen. Damit ist der lange ersehnte, dem Alkiden gewachsene Gegner in ihm selbst gefunden, und die Göttin spricht den Wunsch aus, er möge sogleich in den Kampf gegen sich eintreten. Der Großteil (86-121) des restlichen Prologes ist damit ausgefüllt, diesen zunächst unverständlichen Grundgedanken zu entwickeln.

In einem ersten Schritt werden die Furien mit Flammenhaaren und Schlangenhänden aus der Tiefe der Unterwelt heraufbeschworen (86-99). Ihre Namen sind ein Programm dessen, was Iuno beabsichtigt. Die *discors dea* (92-94), deren Gefährlichkeit aus ihrer dreifachen Sicherung in der Unterwelt durch besondere Dunkelheit, Separierung und Internierung hervorgeht, deutet auf eine Spaltung im Wesen des Hercules hin, die für den angestrebten Kampf die Voraussetzung schafft; *scelus* und die nach dem eigenen Blut lechzende *impietas* lassen ein Verbrechen an den engsten Verwandten erwarten. Irrtum (*error*) und Tobsucht (*furor*) schließlich bezeichnen Zustände, die zu solchen Geschehnissen führen können. Iuno ist sich ihres Erfolges bereits so sicher, daß sie sich bei ihrer Beschwörung unterbricht, um Hercules ironisch zu dem Himmelssturm aufzufordern (89-91), dem sie kurz zuvor noch mit Entsetzen entgegengesehen hatte<sup>68</sup>. Zudem kündigt sie an, ihm, der der Unterwelt entkommen zu sein glaube, diese in seiner Heimat Theben (91: *hic*) vorzuführen.

Schließlich erachtet Iuno die Furien für anwesend und beginnt, ihnen konkrete Befehle zu erteilen (100-106). Sie sollen sich, von Megaera angeführt, formieren und Hercules mit Schlägen und Feuer

<sup>66</sup> Zu den mythologischen Hintergründen ausführlich BILLERBECK, *Hercules* ad 80-82. Bei dem Giganten dürfte es sich um Enceladus handeln, bei dem Ungeheuer um Typhon.

<sup>67</sup> Die Belege für eine Herkunft des Nemeischen Löwen vom Mond stellt BILLERBECK, *Hercules* ad 83, zusammen.

<sup>68</sup> Cf. F. FRENZEL, *Die Prologe der Tragödien Senecas*, Diss. Leipzig/Weida 1914, 38.

zusetzen, um sein Gemüt zu erschüttern und seinen Geist zu überhitzen (105sq.). Die Verbindung zu Tod und Unterwelt wird bei diesem Vorgang besonders deutlich an der Person der Megaera, deren todbringende Hand die Fackel aus einem Scheiterhaufen entnimmt. Trotz der unheilvollen Andeutungen sollen die Furien aber mit dem Wahnsinn nur die Voraussetzung für ein direktes Eingreifen schaffen, das sich die Göttin selbst vorbehält (107). Es kommt ihr darauf an, daß Hercules geistig in einen Zustand versetzt wird (107sq.: *animo captus ... magno furore percitus*), in dem seine Handlungen von außen gelenkt werden können (ib.: *ut possit ... agi*). Um dies aber leisten zu können, hält Iuno den *furor* auch bei sich für notwendig und fordert daher von den Furien, sie noch vor Hercules in der entsprechenden Weise, die den Wahnsinn bewirkt, zu traktieren (108-112). Dieser Zustand wird zwar dringlich herbeigesehnt (109b: *Iuno, cur nondum furis?*), doch tritt er nicht umgehend ein<sup>69</sup>. Die nachfolgenden Ausführungen der Pläne (112b-121a) sind nicht als Produkt des *furor* aufzufassen, sondern als Entfaltung der Einschränkung, mit der Iuno ihren Befehl an die Furien verbunden hatte: die Dämonen der Unterwelt sollten sie nur dann in den Zustand geistiger Verwirrung stürzen, wenn sie etwas vorbereite, was einer Stiefmutter würdig sei (111sq.); um aber zu beweisen, daß ihre Pläne bezüglich Hercules diesem Anspruch genügen und entsprechend grausam und boshaft sind, enthüllt sie sie an dieser Stelle<sup>70</sup>: entgegen früherer Absichten<sup>71</sup> soll Hercules wohlbehalten zurückkehren und die Söhne unversehrt vorfinden, worauf Iuno seinen Bogen und die übrigen Waffen führen und damit ein Verbrechen vollbringen wird. Die Eigenschaften des Alkiden, die sich bisher zum Nachteil der Göttin ausgewirkt hatten – seine unerhörte Tapferkeit, seine halbgöttliche Natur und seine Kampfstärke – sollen sich in dieser Situation, zur Freude Iunos, gegen ihn selbst kehren. Damit ist die Ermordung der eigenen Söhne von der Hand des *furens* (120) nicht ausdrücklich, aber unmißverständlich als Ziel festgelegt. Iuno hat ihren Plan dazu in starker, von *ira* und *dolor* (cf. 99) bestimmter Erregung, jedoch nicht in der geistigen Umnachtung des *furor* gefaßt, den sie erst benötigt, wenn sie physisch in das Geschehen eingreifen (cf. 107) und Hercules die Untat begehen lassen wird. Wenn sich also Iuno fragt, warum sie noch nicht rase, ist dies nicht als absoluter Wunsch nach diesem Zustand, sondern als Anzeichen der Ungeduld<sup>72</sup> zu verstehen, mit der sie den Zeitpunkt des entscheidenden Schlages gegen Hercules herbeisehnt, der ja hierfür, wie sie selbst erkennt (113), erst noch nach Theben zurückkehren muß.

Daß Iuno noch nicht in den Zustand des *furor* eingetreten ist, zeigt sich auch an der merkwürdigen Nüchternheit, mit der der Prolog endet. Die Göttin kehrt (121b-122) zu dem Gedanken zurück, von dem die Beschäftigung mit Hercules ihren Ausgang genommen hatte (21b-26a). Die Aufnahme des

<sup>69</sup> Anders: L. HERRMANN, *Le Théâtre de Sénèque*, Paris 1924, 393: «... elle se jette elle-même dans le délire»; FRENZEL, *Prologe* 20.

<sup>70</sup> Mit Vers 111 ändert Iuno also weder ihren Plan, noch verzichtet sie fortan auf die Hilfe der Furien, wie FRENZEL, *Prologe* 38, behauptet.

<sup>71</sup> Mit *uota mutantur mea* (112) werden also nicht die bisher an die Furien erteilten Befehle widerrufen, wie BILLERBECK, *Hercules* ad 112, annimmt (paraphrasierend: «nein, was ich von euch soeben wollte, habe ich mir nun anders überlegt»); zutreffend dagegen PARATORE, *Prologo* 22sq., der *atos incolumes* (113) als Verzicht darauf deutet, die Kinder durch Lycus töten zu lassen, und FITCH, *Hercules* ad 112: «previously Juno's hopes and prayers were that Hercules would fail to return safely, but now they are for the opposite».

<sup>72</sup> BILLERBECK, *Hercules* ad 109.



Alkiden durch seinen Vater Iupiter in den Götterhimmel, der anfänglich mit größter Erbitterung entgegesehen wurde, wird nun aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus hingegenommen. Daß Hercules nicht als strahlender Held auf der Höhe seines Ruhmes, sondern mit Händen, die eine Untat verübt haben, die *astra promissa* (23) erreichen wird, genügt der Göttin, um der Apotheose gelassen entgegenzusehen. Der Tagesanbruch erinnert sie schließlich daran, daß die Zeit zur Ausführung ihres Planes drängt (123sq.)<sup>73</sup>.

Überblickt man den Prolog abschließend, so fällt eine sehr deutliche Gliederung ins Auge. Auf eine Einleitung (1-21), die zu der Person des Hercules hinführt, folgt der Hauptteil (21-122), der durch den Gedanken der Apotheose des Helden zu Beginn und am Ende als Ringkomposition ausgewiesen ist<sup>74</sup>. An beiden Stellen geht es um die Verstärkung des Alkiden durch Iupiter, und an beiden Stellen gibt sich Iuno Rechenschaft über ihre Haltung zu diesem Ereignis, das sie als unmittelbar bevorstehend und unabwendbar<sup>75</sup> ansieht. Zuerst antwortet sie mit dem Bekenntnis von immerwährendem Haß, dann aber zeigt sie sich bereit, die Apotheose hinzunehmen. Ursache dieser tiefgreifenden Änderung können nur die Gedanken sein, die zwischen den beiden Eckpunkten zum Ausdruck gebracht werden. Unmittelbar einsichtig ist das für den Plan, Hercules im Wahnsinn ein Verbrechen begehen zu lassen, damit er nur als Befleckter in den Himmel aufgenommen werden kann. Da aber Iuno den entscheidenden Einfall erst im Zustand größter Ratlosigkeit und Verzweiflung fassen konnte, liegt es nahe, auch den Abschnitt des Hauptteiles, in dem Ratlosigkeit und Verzweiflung anwachsen (30-85), instrumental aufzufassen. Mit anderen Worten: gegen Iuno besteht der Verdacht, daß sie die Vorstellung, Hercules sei eine Gefahr für sie und die gesamte kosmische Ordnung, bewußt herbeiführt und verstärkt, um ihren Erfindungsgeist zu stimulieren und ein Mittel zu ersinnen, das die Aussicht auf die Verstärkung schließlich erträglich macht. Um diesen Verdacht zu erhärten, müßte also nachgewiesen werden, daß die Göttin selbst letztendlich darum weiß, daß Hercules nicht die existentielle Bedrohung ist, als die sie ihn vorübergehend sieht.

Nicht mit dieser Fragestellung vermischt werden darf der Umstand, daß für ein aufmerksames Publikum Iuno von vornherein kaum glaubwürdig und der Himmelssturm des Hercules als gedankliches Produkt der Göttin, das in der Wirklichkeit keine Entsprechung haben muß, erkennbar ist. Hinweise darauf, daß Iuno in ihren Aussagen kein unbedingtes Vertrauen verdient, gibt bereits die Einleitung

<sup>73</sup> Cf. HELDMANN, *Untersuchungen* 13: «Der frühe Morgen, den Juno anbrechen sieht, ist ihr das Fanal zum Kampf». Auf einen weiteren, atmosphärischen Aspekt verweist in diesem Zusammenhang FRENZEL, *Prologe* 11, der urteilt, daß sie «(sc. Iuno) verschwindet ..., wohl weniger, um irgendwelche Anstalten zu treffen, als weil sie das Tageslicht zu scheuen scheint»; ebenso FITCH, *Hercules* 117. Auf die Dunkelheit als Mittel zur Steigerung des Unheimlichen verweist auch BILLERBECK, *Hercules* 183 n. 1.

<sup>74</sup> Diese Struktur ist in der bisherigen Forschung kaum beachtet worden; lediglich FRENZEL, *Prologe* 41, hat beide Stellen einander zugeordnet und festgestellt, daß der Göttin am Ende die Verstärkung des Hercules «gegenüber einer augenblicklichen Befriedigung ihres Hasses relativ gleichgültig» ist. FITCH, *Hercules* 116 n. 2, erkennt immerhin, daß die Suche nach einem Mittel gegen Hercules ab Vers 30 die Einheit des Prologes begründet und kritisiert auf der Grundlage dieses Urteils die traditionelle, an dem Wechsel Iunos von der Klage zur Planung ausgerichtete Gliederung (1-74; 75-122), die auch von PARATORE, *Prologo* 16, ZINTZEN, *Virtus* 159, und wieder von BILLERBECK, *Hercules* 184, vertreten wird.

<sup>75</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* 184sq.

des Prologes (1-19). Die Entrüstung über die schamlose Untreue Jupiters, die von Anfang an vorherrscht und sich durch die Vergegenwärtigung des Himmels und der Thebanischen Erde noch steigert, schließt eine unvoreingenommene Haltung gegenüber einer Figur wie Hercules aus. Hinzu kommen mehrere Ungereimtheiten hinsichtlich der Lage Iunos. Sie begründet zunächst ihren Abstieg aus dem Himmel mit einer Vertreibung durch die allgegenwärtigen *paelices* (4.17), räumt dann aber ein, daß ihr persönlicher Platz bislang noch frei sei und erst von der noch nicht verstirrten Alcmene besetzt zu werden droht (22). Die Aussicht hierauf spielt jedoch am Ende des Prologes, wenn das Motiv der von Jupiter bewirkten Verstirrung wiederaufgenommen wird (121sq.), überraschenderweise keine Rolle mehr – die thebanische *paelex* ist spurlos aus den Gedanken der Göttin verschwunden<sup>76</sup>, was kaum verständlich wäre, wenn ihre Apotheose tatsächlich die befürchtete Folge haben könnte. Die Verstirrungen sind also entgegen dem Eindruck, den Iuno zeitweise erweckt, keine reale Bedrohung, sondern ein Ärgernis (cf. 17: *proburo*), das der eigenen Gefühlslage entsprechend in unterschiedlicher Stärke empfunden wird; nur so erklären sich die widersprüchlichen Aussagen Iunos<sup>77</sup>. Daß der Abstieg auf die Erde nicht nur ohne äußerlichen Zwang, sondern wohl auch nicht allein aus Empörung über die Gegenwart der Nebenbuhlerinnen erfolgt ist, deutet die Lokalisierung der Göttin<sup>78</sup> in Theben und der Plan ihres dortigen Eingreifens an. Ginge es in erster Linie um Flucht, wäre Theben, das wie der Himmel an frühere Fälle von Jupiters Untreue erinnert (19-21), sicher nicht der passende Rückzugsort; Iuno dürfte vielmehr von dem schon längst gefaßten Vorsatz geleitet sein, die Vergöttlichung des Hercules zu sabotieren, während der Prolog eher zufällig mit einem anderen Gedanken beginnt. Auch die Überzeugung Iunos, der Alkide wolle den Himmel erstürmen und Jupiter entmachten, kann von einem Publikum ohne Mühe als nicht stichhaltig erkannt werden<sup>79</sup>; wie bereits dargelegt, entwickelt sich das Bild des Aufrührers Hercules während des Sprechens, von Haß und Furcht bestimmt<sup>80</sup>, ohne Folgerichtigkeit aus verschiedenen Motiven wie der brüderlichen Beziehung von Jupiter und Dis oder der Atlas-Episode.

Diese Anzeichen für die Unglaubwürdigkeit Iunos belegen jedoch noch nicht, daß sie selbst ihre Befürchtungen hinsichtlich des Hercules (cf. 30-85) als Mittel zum Zweck betrachtet und in ihrer Wahrfähigkeit relativiert. Den Ausschlag geben hier zwei andere Details. Zum einen ist erkennbar, daß Iuno von ihren Gefühlen nicht einfach beherrscht wird, sondern sie vielmehr zu lenken und sich nutz-

<sup>76</sup> Cf. HELDMANN, *Untersuchungen* 29.

<sup>77</sup> Zweifel an der Vertreibung Iunos aus dem Himmel äußert bereits FRENZEL, *Prologe* 37: «Die Leidenschaft der Eifersucht spricht aus ihr (sc. Iuno), aus der Übertreibung «caelo pulsa», von der in Wirklichkeit natürlich nicht die Rede sein kann»; weniger entschieden urteilt ANLIKER, *Prologe* 45: «Der besondere Anlaß ihres Verhaltens wird dabei ... gar nicht ersichtlich»; HELDMANN, *Untersuchungen* 26sq., kleidet dieselbe Unsicherheit in die Formel der «doppelten Motivation»: «Das Unwahrscheinliche und gleichzeitig Überzeugende dieser Partie liegt gerade darin, daß beide Vorstellungen, Junos Verstoßung im konkreten und übertragenen Sinn, vollkommen ineinander übergehen».

<sup>78</sup> Hierzu FRENZEL, *Prologe* 37.

<sup>79</sup> ANLIKER, *Prologe* 46.

<sup>80</sup> Insofern ist HELDMANN, *Untersuchungen* 22, zuzustimmen, der von einem «typischen Affektmonolog» spricht.

bar zu machen versucht<sup>81</sup>. Deutlich wird dies bereits aus der kritischen Betrachtung des eigenen Verhaltens (19), die auf den Höhepunkt und Abschluß des Sternenbildkataloges folgt: die Entrüstung über die allseits sichtbare Schande wird von der Vergangenheit auf die Gegenwart gelenkt und damit zugleich eine entscheidende Wendung eingeleitet. Ebenso nimmt das Bild des bedrohlichen Hercules seinen Ausgang von einer selbstkritischen Frage (30: *quae bella?*) und erreicht nach einer bewußt herbeigeführten Neuausrichtung (63b) in der Vision des Himmelssturmes seinen Höhepunkt. Die Empfindungen von Haß, Schmerz und Zorn werden nicht einfach ausgelebt, sondern in einer Weise dirigiert und gesteigert, die vom Ergebnis her betrachtet höchst zielgerichtet wirkt: der rettende Einfall wäre ohne diese Vorbereitung, die das Bewußtsein größter Gefährdung erzeugt hat, ausgeblieben. Mehr noch als diese Eigenart der gedanklichen Abläufe spricht aber die abschließende Meinung Iunos über die Verstirnung des Hercules (121sq.) dafür, daß sie in diesem letztlich nicht die zuvor beschworene Gefahr sieht. Würde Iuno am Ende des Prologes tatsächlich noch glauben, daß es Hercules auf eine Unterwerfung des Himmels, die Entmachtung Iupiters und die Vertreibung aller Götter (cf. 67sq.) abgesehen hätte, könnte sie sich auch mit seiner von Iupiter geduldeten Apotheose im Zustand schuldhafter Befleckung nicht abfinden. Wie könnte ein Gewalttäter, der die Unterwelt zerstört hat, kein Recht gelten läßt und die *pietas* verhöhnt (cf. 51sq.), durch einen ihm von außen aufgezwungenen Makel daran gehindert werden, sein hochgestecktes Ziel weiterzuverfolgen? Iuno ist hier offensichtlich zu ihrem anfänglichen Bild von Hercules (21-26) zurückgekehrt, das ihn als den von Iupiter geehrten *natus* zeigte, und gibt damit selbst das Bild des Himmelsstürmers als eine nur vorübergehende Vorstellung zu erkennen.

Das Ergebnis dieser Betrachtungen über den Prolog läßt sich also wie folgt zusammenfassen. Iuno nimmt Anstoß an Hercules, weil er als unehelicher Sohn Iupiters verstirnt werden und so ihre Schande als betrogene Ehefrau am Himmel verewigen soll. Sie betrachtet zwar die Apotheose als unabwendbar, sucht aber nach einem Weg, um ihren Empfindungen von Haß und Schmerz genüge zu tun. Da ein solcher Weg zunächst nicht erkennbar ist, versetzt sie sich gezielt in eine Gemütslage, in der sie Hercules schließlich als nicht zu überbietende Gefahr für die kosmische Ordnung empfindet. Die vorübergehende Überzeugung einer solchen existentiellen Bedrohung verhilft ihr zu dem rettenden Einfall, Hercules im Wahnsinn ein Verbrechen begehen zu lassen. Durch die Gewißheit aber, den verhaßten Stiefsohn auf diese Weise kompromittieren zu können, erreicht Iuno ihr anfängliches Ziel und kann sich mit der Verstirnung abfinden. Der Wahnsinn, der Hercules treffen soll, ist also keine Strafe für einen geplanten Himmelssturm<sup>82</sup>, ja er steht nicht einmal mit dem Verhalten des Alkiden in Zusammenhang; der Wahnsinn ist nur eine Reaktion Iunos auf die Begünstigung, die Hercules durch Iupiter

<sup>81</sup> Zu der Bedeutung dieser «Selbstaufreizungen» HELDMANN, *Untersuchungen* 32; cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 30 («Selbsteinwurf»).75.

<sup>82</sup> Dies nimmt jedoch ANLIKER, *Prologe* 47, an und gerät dadurch in einen Widerspruch, da Hercules den Plan zum Himmelssturm – wie ANLIKER ganz richtig erkennt – tatsächlich erst im Zustand des Wahnsinns faßt. ANLIKER bezeichnet dies als «kausalen Anachronismus» und sieht dadurch den «solide(n) Zusammenhang der Realitäten ... aufgehoben, bis zu dem Grade, daß Ursache und Wirkung ineinander verfließen». Hier wirkt offenbar die These REGENBOGENS von der «Auflösung des Dramenkörpers» weiter.

erfährt und die er folglich nicht zu vertreten hat. Iuno geht es nicht um Gerechtigkeit oder die Ahndung von Hybris, sondern darum, der Verstärkung des Hercules den «Glanz» zu nehmen<sup>83</sup>.

## 2.2. ERSTES CHORLIED

Am Anfang des ersten Chorliedes steht eine reine Naturbeschreibung, die ihren Ausgang von den morgendlichen Gestirnbewegungen nimmt und allmählich die Erde einbezieht (125-136). Ein gliederndes Element ist dabei das dreimal wiederholte *iam* (125.132.134), das die schnelle Abfolge der Lichterscheinungen hervorhebt: kaum ist der eine Vorgang skizziert, wird schon der nächste sichtbar. Besonders klar tritt das Motiv der Schnelligkeit in der Sonnenbewegung hervor, denn der *Titan* steht, obwohl er gerade erst aus dem Meer aufgestiegen ist und damit den Horizont an seiner niedrigsten Stelle überwunden hat, bereits über dem Gipfel der Oeta. Aus diesem ersten Abschnitt des Chorliedes wird aber auch deutlich, daß der rasche Anbruch des Tages keinen Anlaß zu ungetrübter Freude gibt. Das Verblässen der Sterne, die schließlich nur noch auf der dem Sonnenaufgang entgegengesetzten Seite des Himmels sichtbar sind (cf. 125sq.) und so den Eindruck des Zurückweichens vor dem Tageslicht erwecken, wird in militärische Metaphern gefaßt. Sie nehmen ihren Ausgang von dem mehrdeutigen Verb *micare* (125), das sowohl das Leuchten der Gestirne als auch der Blitzen der Waffen im Gefecht bezeichnen kann<sup>84</sup>. Wie nach einem verlorenen Kampf sind die Sterne erschöpft, während die Nacht und der Morgenstern als Feldherren ihre versprengten Scharen zum Rückzug sammeln und der Große Wagen sich mit gewendeter Deichsel dieser Bewegung anschließt. Auch der Mond, der als letzter Himmelskörper diesen Abschnitt beschließt, flieht, doch wird zugleich auf seine mit Sicherheit erfolgende Rückkehr verwiesen (136). Der vorherrschende Eindruck ist daher nicht unbeschwerter Freude über den Sieg der Sonne, sondern die Erkenntnis eines sich tagtäglich wiederholenden Kampfes. Ähnlich bedrückend wirkt die Beschreibung der Morgenröte auf den Wäldern des Kithairon-Gebirges (134sq.). Der Hinweis auf die thebanischen Bacchantinnen genügt, auch ohne daß ihre Untaten genannt werden, um durch die Formulierung *aspersa die* in Verbindung mit der roten Färbung das Bild einer Unmenge vergossenen Blutes zu evozieren, so daß nach dem Himmel auch die Erde als Ort des Unfriedens erscheint.

Die aus dem Himmelsgeschehen abgeleitete Vorstellung eines täglich sich erneuernden Kampfes ist das beherrschende Motiv, wenn sich der Chor der Menschenwelt zuwendet (137-158). So, wie Tag für Tag die Sonne aufgeht (137: *exoritur*), beginnt der Morgen für alle Menschen mit schwerer Arbeit<sup>85</sup>. Als erstes Beispiel wird der Hirte genannt (139sq.), der schon in der morgendlichen Kälte seine Herde aus dem Stall entlassen muß, um sie auf die Weide zu führen. Dort bewegen sich Jungstier und

<sup>83</sup> DINGEL, *Dichtung* 111: «So will sie nur dieser Gottwerdung den Glanz nehmen, indem sie Hercules mit Blutschuld belädt ...». Iuno bezweckt also nicht, wie SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 118, annimmt, die «Selbsterstörung» des Hercules.

<sup>84</sup> Das Leuchten der Sterne bezeichnet *micare* z.B. bei Catull. 61,207; Ou. *am.* 2,16,4; Sil. 15,677, das Blitzen der Waffen z.B. bei Verg. *Aen.* 2,734; 7,743; Liu. 1,25,4; Stat. 4,154.

<sup>85</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 137f.: «Labor arises like the sun».

Ziegenböcklein unbeschwert und zweckfrei, während die Kühe grasen, um ihre Kälber wieder säugen zu können; jugendlichem Leichtsinns ist die Sorge um den Nachwuchs gegenübergestellt. Den Mühen des Lebens sind also nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Tiere unterworfen, und selbst nicht domestizierte Lebewesen wie die Nachtigall (146-149) sind entgegen dem ersten Anschein nicht wirklich frei. Zwar singt der Vogel und breitet seine Federn in der Sonne aus, doch erinnert das Klagen der Küken daran, daß sie gefüttert werden wollen. Vor diesem Hintergrund ist der vielstimmige Gesang, den der Chor konstatiert (150sq.), weniger das Anzeichen einer Idylle als die abschließende Bekräftigung dafür, daß der Tag den *labor durus* für alle gleichermaßen mit sich bringt.

Gesonderte Beachtung verdient noch die Umschreibung der Nachtigall als *Thracia paelex* (149). Der Chor scheint damit keine tiefergehende Bedeutung zu verbinden, während das Publikum sich durch dieses Motiv, das auf eine Untat im Kreis der engsten Angehörigen verweist, an den Plan Iunos erinnert fühlen dürfte, Hercules gegen seine eigene Familie wüten zu lassen (113-121). So kommt rückblickend den thebanischen Bacchantinnen eine weitere Bedeutung zu, denn auch die Ermordung des Pentheus durch Mutter und Tanten, worauf der Chor anspielte (134sq.), ist ein solches Verbrechen<sup>86</sup>. Die unheilvollen Erwartungen, die der Prolog in dieser Hinsicht geweckt hat, werden auf subtile Art weitergeführt.

Während der Tagesbeginn durch das Motiv des Vogelgesanges zu einem Abschluß gebracht worden ist (151: *testata diem*), wird die These von der Allgegenwart des *labor durus* durch weitere Beispiele für einen mühsamen und gefährvollen Lebenserwerb gestützt. Der Seemann ist abhängig von den Winden sowie einer dauernden existentiellen Unsicherheit ausgesetzt (152sq.), und ebenso bedroht erscheint der Fischer durch seinen Sitz auf einem überhängenden Felsen<sup>87</sup>, von dem herab er seine Angeln in das Meer auswirft. Bei ihm wird zusätzlich die Anstrengung betont, die die unablässige Folge der verschiedenen Handgriffe mit sich bringen muß: er präpariert entweder seine Haken oder wartet angespannt auf Beute; einen Zustand der Ruhe gibt es für ihn nicht.

Damit ist die Beispielreihe, die die bestimmende Rolle des *labor durus* illustrieren soll, abgeschlossen. Der Chor kehrt an dieser Stelle jedoch nicht zu dem einleitenden Motiv zurück, sondern stellt eine Verbindung zwischen den beschwerlichen Lebensbedingungen (159: *haec*) und einem überraschend günstigen Seelenzustand her (159-161). Tiefe Ruhe (*tranquilla quies*) und ein frohes Zuhause (*laeta ... domus*) werden als Ertrag von Schuldlosigkeit und bescheidenem Besitz dargestellt, die sich aus der Lebensweise von Hirt, Seemann und Fischer ergeben. Der Zwang zu mühe- und zuweilen gefährvoller Tätigkeit erweist sich für die Betroffenen als Gewinn, weil er sie davor bewahrt, sich mit Schuld und Reichtum zu belasten.

Der Chor fährt damit fort, das genaue Gegenteil dieses günstigen Zustandes zu schildern (162-174). Der Gegensatz bezieht sich auch auf den Raum der Betrachtung, da an die Stelle des ländlichen oder

<sup>86</sup> Cf. DAVIS, *Song* 127 n. 10, der dennoch den Ton des ersten Chorliedes fälschlich als «entirely optimistic» einschätzt.

<sup>87</sup> So P. GRISOLI, Per l'interpretazione del primo canto corale dell'*Hercules furens* di Seneca (vv. 125-201): *BollClass* 19 (1971) 78sq.; kritisch zu dieser Deutung BILLERBECK, *Hercules* ad 155, unter Hinweis auf die literarische Tradition des Motivs.

maritimen Milieus die Städte treten. Dort werden die Menschen nicht von den lebensnotwendigen Bedürfnissen, sondern von übersteigerten Hoffnungen und Ängsten angetrieben; die Qualen, die hieraus folgen, führt eine Reihe von Beispielen vor, die schon durch ihre abwechselnde, in verschiedene Richtungen weisende Einleitung mit *hic* oder *ille* die Unruhe widerspiegeln<sup>88</sup>, die den verfehlten Lebensformen gemeinsam ist. An erster Stelle wird ein Mensch gezeigt, der Zugang zu den Mächtigen sucht (164-166). Seine Hoffnung ist offenbar darauf gerichtet, sich die Gunst der *reges* zu erwerben, wofür er seinen Schlaf und damit selbstverständlich auch seine Ruhe aufopfert; Härte und Hochmut der Mächtigen, die nicht einmal unmittelbar spürbar werden, sondern auf die Tore ihrer Paläste übertragen erscheinen, verurteilen das Vorhaben jedoch zum Scheitern. Das selbstgesteckte Ziel kann auch derjenige nicht erreichen, der nach unbegrenztem Reichtum strebt (166-168). Zwar gelingt ihm tatsächlich der Erwerb von bedeutenden Schätzen, doch fühlt er sich in seiner Unersättlichkeit immer noch arm und gibt so das paradoxe Bild eines *pauper* ab, der inmitten seines Goldes steht. Auf diese Beispiele, die die Jagd nach unerreichbaren Zielen zeigen, folgt das Bild eines Menschen, der eine besonders hohe Stellung bereits erreicht zu haben scheint (169-171). Zu verdanken hat er dies allein der Stimmung des Volkes, während er selbst untätig, ja sogar betäubt wirkt. Allerdings ist die Gunst des Volkes äußerst unbeständig; ihr Vergleich mit dem Meer und die metaphorische Gleichsetzung mit der substanzlosen Luft, die den Geehrten aufbläht, nimmt bereits den Sturz als sicheres Ereignis vorweg, so daß hier nicht zu Hoffnungen, sondern zu Furcht Anlaß gegeben ist. Ein letztes Beispiel zeigt den Anwalt (172-174), dessen hauptsächliches Anliegen der materielle Verdienst ist (*uendens; locat*). Dazu bietet er seine Parteinahme einschließlich gespielter Gefühle an und verliert durch diese Art von Prostitution die moralische Integrität. Er ist nicht mehr *innocuus* (cf. 159), sondern *improbus* und auch in äußerlichem Sinn durch das Geschrei auf dem Forum, das er durch seine eigenen Auftritte noch verstärkt, von der *tranquilla quies* getrennt.

Nach dieser Reihe, die das Gegenstück zu den nichturbanen Lebensbildern abgibt, meditiert der Chor erneut über die Ruhe (175-177). Dabei handelt es sich jedoch nicht um dieselbe *quies*, die zuvor (160) als Ertrag eines schuldlosen Lebens bezeichnet worden war<sup>89</sup>. Deutlich wird dies schon aus der näheren Beschreibung des Zustandes als *secura* (175) im Gegensatz zu *tranquilla* (160). Anstatt einer bloßen Verstärkung durch ein Adjektiv, das Meeresstille evoziert und deshalb wie ein Nachklang der maritimen Lebensbilder wirkt, wird die Ruhe nun mit der Freiheit von Sorgen verbunden. Der Hinweis, daß diese besondere Art von Ruhe nur wenigen zu Teil wird, bekräftigt den Unterschied zu der *tranquilla quies*, die sich nach der Meinung des Chores ja bei allen Menschen, die fern der Städte ein bescheidenes Leben führen, von selbst einstellt. Folgerichtig wird die *secura quies* auch nicht auf äußere Umstände, sondern auf eine innere Haltung zurückgeführt: es kommt darauf an, in dem Wissen um die Kürze des Lebens den unwiederbringlichen Augenblick zu genießen. Die Ethik des Chores umfaßt offenbar zwei Stufen: relative Ruhe und Freude als Folge eines einfachen Lebens abseits städ-

---

<sup>88</sup> GRISOLI, Canto 81.

<sup>89</sup> Diesen Unterschied arbeitet besonders deutlich GRISOLI, Canto 82sq., heraus.

tischer Betriebsamkeit und für wenige Fortgeschrittene aus diesem Kreis die Befreiung von Sorgen als Frucht der richtigen Lebenseinstellung.

In diesem Sinn ruft der Chor dazu auf, solange froh zu leben, wie es das Schicksal zulasse (178); diese zeitliche Einschränkung (*dum fata sinunt*) ist auch das Motiv, von dem die folgenden Gedanken (179-182) ihren Ausgang nehmen. Das Verstreichen der Lebenszeit wird mit der raschen Bewegung eines Läufers oder eines rollenden Rades gleichgesetzt. In der zweiten Metapher bleibt dabei unklar, wie der schnellverfliegende Tag eigentlich das Jahresrad vorwärts dreht; die Aussage des Bildes ist jedoch eindeutig und besteht darin, den Ablauf großer Fristen auf das Vergehen scheinbar unbedeutender kleiner Abschnitte zurückzuführen. Das Motiv des verfliegenden Tages gibt rückblickend auch dem Anfang des Chorliedes noch eine zusätzliche Bedeutung<sup>90</sup>. Der rasche Anbruch des Morgens, hervorgerufen durch das dreifach wiederholte *iam*, wird so zur Illustration des auf Flüchtigkeit beruhenden Zeitbewußtseins; die Zeit erscheint als ein ständig und unerbittlich arbeitender Mechanismus, der sein Vorrücken nie aussetzt. Dieselbe Unerbittlichkeit legen die Parzen an den Tag, die unablässig spinnen und die einmal aufgewickelten Fäden, die den linearen Verlauf der Zeit verkörpern, nicht wieder abspulen. Die Folge all dieser zeitlichen Bewegungen ist es, daß die ganze Menschheit ihrem Tod entgegengeführt wird (183sq.), der furchteinflößende, raubtierhafte (*rapidis*) Züge trägt und die Existenz der Menschen ständig bedroht (*incerta sui*). Ungeachtet dieser Schrecken ist der Mensch aber nicht nur Opfer des Schicksals, sondern er beschleunigt es noch aus eigener Kraft, wobei sich der Chor in diese Kritik einbezieht (185: *ultra quaerimus*). Darauf folgt eine kurze und einmalige Hinwendung zu Hercules, dem vorgeworfen wird, in übermäßiger Tapferkeit in das Totenreich zu hasten (186sq.). Das Publikum wird diese Apostrophe ohne Zögern mit dem Cerberusabenteuer, das schon im Prolog eine bedeutende Rolle gespielt hatte, verbinden<sup>91</sup> und darin einen Tadel an dem konkreten Verhalten des Alkiden erkennen; das Verb *uisere*, das auf einen vorübergehenden Aufenthalt, nicht aber auf den endgültigen Eingang in die Unterwelt hinweist, berechtigt auch zu dieser Deutung. Für den Chor kann diese Beschränkung auf das gegenwärtige Abenteuer nicht unterstellt werden, da die Formulierung zu allgemein ist und noch eine andere, weitergehende Bedeutung nahelegt, nämlich eine grundsätzliche Kritik an der Lebensweise des Helden. Dies zeigt der Gedankengang, in den die Apostrophe eingeordnet ist. Von dem äußeren Zwang der Sterblichkeit war die Überlegung fortgeschritten zu dem eigenen Verschulden der Menschen an ihrem Tod, wofür Hercules als besonders eklatantes Beispiel wahrgenommen wurde<sup>92</sup>. Der Chor hält den Alkiden offenbar für ebenso sterblich wie sich selbst<sup>93</sup> und macht ihm seinen durch Tapferkeit und Hast geprägten Lebenswandel zum Vorwurf.

Die Feststellung, daß das Publikum in Kenntnis des Prologes die Worte des Chores anders versteht, als sie allein aus dem Lied heraus zu deuten wären, gilt nicht nur für die Anrufung des Hercules, sondern auch für den gesamten Schlußteil (188-201). Während der Chor den Alkiden lediglich als Beispiel

<sup>90</sup> Cf. MOTTO/CLARK, *Virtus* 288: «Hence ... the bright driving of the sun ... is a sure sign ... of the hastening doom that besets all men».

<sup>91</sup> Cf. u.a. ZINTZEN, *Virtus* 163, BILLERBECK, *Hercules* 245.

<sup>92</sup> So bereits FRENZEL, *Prologe* 39, und später FITCH, *Hercules* 162.

<sup>93</sup> Cf. ZINTZEN, *Virtus* 163: «(sc. Hercules ist) ein Mensch wie jeder andere».

aufgefaßt hatte und gleich darauf zu Überlegungen allgemeiner Art zurückkehrt, muß der Zuschauer diese Äußerungen auf Hercules und sein bevorstehendes Schicksal beziehen<sup>94</sup>, worauf am Ende des Kapitels noch einmal zurückzukommen sein wird. Zunächst zu der Perspektive des Chores. Er betont nochmals die Unausweichlichkeit des Todes, dessen von den Parzen festgelegten Zeitpunkt er als Gerichtstermin versteht (189sq.)<sup>95</sup>, vor dem es kein Zurückweichen gibt. Vor diesem Hintergrund wird Kritik an denen geübt, die eine herausragende Stellung einnehmen; sie führen dadurch, so der Grundgedanke, ihren Tod noch früher herbei, als es das Schicksal ihnen bestimmt hat. Als Beispiele hierfür gelten dem Chor Menschen, die weltweiten Ruhm erwerben oder einen Triumph begehen dürfen. Mit verächtlicher Gleichgültigkeit (192-196: *alium ... tradat ... laudat ... tollat ... alius ... eat*) weist er die Maßstäbe solcher Erfolge, die offenbar von einer Mehrheit anerkannt werden, zurück; Bekanntheit (*fama*) erscheint als Produkt städtischer Geschwätzigkeit und wird zusätzlich noch dadurch abgewertet, daß die Städte zuvor als Hort verfehlter Lebensweisen gezeichnet worden waren. Auffällig ist in beiden Beispielen das Motiv der Höhe nicht nur im übertragenen, sondern auch im räumlichen Sinn; der eine wird durch das Gerede in den Himmel gehoben, der andere befindet sich hoch auf dem Triumphwagen. Dem entspricht in der anschließenden Darstellung einer bescheidenen Lebensweise (197-200), wie sie der Chor für sich in Anspruch nimmt, das Motiv der Niedrigkeit. Schon die Erde (*tellus*) als Standort eines abgelegenen Heimes bildet einen Gegensatz zu den erhöhten Punkten, und auch das schäbige Leben in Armut wird mit geringem räumlichen Niveau assoziiert (200). Von diesem anspruchs- und tatenlosen (198: *pigros*)<sup>96</sup> Dasein verspricht sich der Chor hohes Alter und damit die Ausschöpfung der zugeteilten Lebensspanne, während die Höhe des Ruhmes, als dessen Triebkraft abschließend die *uirtus animosa* in Erscheinung tritt, einen tiefen Sturz und damit den verfrühten Tod nach sich zieht. Die Gegenüberstellung verschiedener Lebensweisen (139-158; 162-174), die den inhaltlichen Schwerpunkt des Chorliedes bildet, hat somit in einer Wiederholung ihre höchste Zuspitzung erfahren. Der Sammlung städtischer Verirrungen (162-174) entspricht hier der Ruhm von Einzelschicksalen, die ebenfalls an ein urbanes Umfeld gebunden sind (cf. 192-196), und die Beispiele ländlichen und maritimen Lebenserwerbs finden eine gesteigerte Fortsetzung in dem Bekenntnis des Chores zu Armut und Untätigkeit. Als Folgen stehen sich nun nicht mehr Ruhe und Freude einerseits (159-161), falsche Hoffnungen und Ängste andererseits (162sq.) gegenüber, sondern langes Leben oder vorzeitiger, gegen die Bestimmung des Schicksals herbeigeführter Tod.

Aus diesen Betrachtungen wird der Chor durch den überraschenden Auftritt von Amphitryon und Megara mit ihren Kindern herausgerissen (202-204: *sed ...*).

<sup>94</sup> So FITCH, *Hercules* 162: «the audience cannot but identify the *alius* of 192ff. at least in part with H. himself».

<sup>95</sup> Zu der juristischen Terminologie der Verse S. WALTER, *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien*, Diss. Zürich 1975, 62sq.

<sup>96</sup> Die Umdeutung der nach römischen Vorstellungen verwerflichen *pigritia* in eine empfehlenswerte Verhaltensweise (cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 198) bekräftigt, wie auch die Verse 192-196, daß der Chor zu gängigen Werturteilen in Opposition steht.



Es ist oben bereits angedeutet worden, daß ein Publikum in Kenntnis des Prologes zu einem veränderten Verständnis des Schlußteiles (188-201) und damit des gesamten Chorliedes gelangen dürfte. Die darin vorgebrachten Gedanken zur Lebensführung sind zwar allgemein formuliert und nicht ausdrücklich auf Hercules bezogen, aber von denjenigen, die die Worte Iunos in Erinnerung haben, müssen sie als Anspielung auf den Alkiden aufgefaßt werden; vor allem die Motive des weltweiten Ruhmes sowie des Triumphzuges, die gegen Ende des Chorliedes besondere Bedeutung gewinnen, waren ja von der Göttin mit der Person des Hercules verbunden worden (34-40.58sq.). Von daher erscheint die Gesetzlichkeit, der der Chor das Schicksal hochgestellter Menschen unterworfen sieht, als weitere Ankündigung und zugleich als abweichende Erklärung für den Sturz des Alkiden. Während Iuno hierzu eine Intrige erdacht hatte, wird hier der Eindruck erweckt, der Held bewege sich aufgrund seiner verfehlten Lebensweise selbstverschuldet auf den Untergang zu<sup>97</sup>. Durch Vers 201 (*alte uirtus animosa cadit*) wird somit das gesamte erste Chorlied zu einer mit dem Prolog konkurrierenden Deutung der kommenden Katastrophe.

Wer aber trägt diese Gedanken vor? Der Chor identifiziert sich nicht ausdrücklich und wird auch nur an wenigen Stellen formal als Subjekt faßbar (185: *quaerimus*; 197: *me mea tellus*), doch lassen sich aus seinen Äußerungen recht genaue Schlüsse ziehen. Zunächst kann festgestellt werden, daß er sich in Theben aufhält; die Anspielung auf das Kithairon-Gebirge, das gerade im Morgenrot erstrahlt (134sq.), reicht dazu aus angesichts der eindeutigen Weise, in der Iuno ihren Standort bestimmt hatte (19-21). Diese Örtlichkeit ist aber für den Chor kein vorübergehender oder ungewöhnlicher Aufenthalt, sondern seine Heimat, da er sich von Haus und Grund nicht getrennt fühlt und beides vielmehr als sicheren, jederzeit verfügbaren Besitz ansieht (197.199sq.). Die Heimat des Chores läßt sich sogar noch genauer eingrenzen. Die Darstellung der Städte als Orte, an denen eine verfehlte Lebensweise vorherrscht, das günstigere Urteil über die Menschen in nichturbanen Gegenden und schließlich der Hinweis auf eigenen Landbesitz legen nahe, daß hier nicht Bewohner der Stadt Theben, sondern ihres Umlandes sprechen<sup>98</sup>. Sie sind allem Anschein nach durchweg männlichen Geschlechts, da die Berufe und Verhaltensweisen, unter denen schließlich eine Wahl in eigener Sache getroffen wird (197), Männern vorbehalten sind<sup>99</sup>. Was den gesellschaftlichen Rang des Chores angeht, so spielt sich sein Leben in einem bescheidenen, ja ärmlichen Milieu ab. Die Abgeschlossenheit des bäuerlichen Anwesens wird ausdrücklich auf die eigenen Verhältnisse bezogen (197) und in gleicher Weise dürfte die Schüchternheit

<sup>97</sup> Cf. FITCH, *Hercules* 22: «We can scarcely fail to perceive that Hercules is the outstanding exemplar of *uirtus animosa*».

<sup>98</sup> Die Hinweise auf das Landleben versteht dagegen DAVIS, *Song* 42sq., nur als Indiz für die «philosophical identity» des Chores. Daß in der senecanischen Tragödie Urteile über den Wert des Stadt- oder Landlebens Rückschlüsse nicht nur auf die Einstellung der jeweils sprechenden Personen, sondern auch auf deren räumliche Zuordnung erlauben können, belegt aber z.B. der Prolog der *Phaedra*: die *umbrosae siluae* als Ort der Jagd sind für Hippolytus das Gebiet, in das er sich, offenbar des heimatlichen Palastes überdrüssig, tatsächlich zurückzieht. Cf. SCHMIDT, Raum 354, aber auch bereits W.-L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien* (Beiträge zur klassischen Philologie 39), Meisenheim am Glan 1974, 30sq.: «Bei Seneca wird die Trennung der beiden Welten, der Hippolytus-Welt und der Phaedra-Welt, auch geographisch untermauert, Hippolytus und Phaedra leben in verschiedenen Regionen».

<sup>99</sup> BILLERBECK, *Hercules* 241 n. 1, im Anschluß an ROSE, *Studies* 62 n. 63.

der *fortuna* und der geringe Umfang des Besitzes (200) zu verstehen sein. Auch über das Lebensalter läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Aussage treffen. Der Chor bezeichnet sich zwar nicht selbst als alt, doch führt er die *cana senectus* mit großer Bestimmtheit auf eine bescheidene und träge Lebensweise zurück. Um eine solche Behauptung aufstellen zu können, bedarf es entsprechender Erfahrungen; diese könnten grundsätzlich auch aus der Anschauung fremder Lebensläufe gewonnen sein, doch würde gerade in einer so existentiellen Frage das Erleben am eigenen Leib die Gewißheit der Aussage verständlicher erscheinen lassen. Dies ist aber nicht die einzige Überlegung, die dafür spricht, einen Chor von Greisen anzunehmen; vor allem die gedankliche Entwicklung des gesamten Liedes kann als Hinweis auf ein hohes Alter der Vortragenden verstanden werden. Bei der vorangegangenen Betrachtung hatte sich ja gezeigt, daß die allmähliche Entfernung von dem Ausgangspunkt der Morgenstimmung und das Fortschreiten zu der Gegenüberstellung verschiedener Lebensweisen bis hin zu dem abschließenden Urteil auf assoziativem Weg erfolgten. Der Chor handelt nicht ein Thema folgerichtig ab, sondern läßt sich, ohne ein klares Ziel zu verfolgen, von seinen Eindrücken und Meinungen vorantreiben. Seine Gedanken in morgendlicher Stunde, die im allgemeinen den Beginn der täglichen Arbeit und Sorge bedeutet (cf. 137sq.), zweckfrei schweifen zu lassen, setzt aber voraus, von ebendieser Arbeit und Sorge befreit zu sein. Dafür jedoch wäre ein hohes Lebensalter hier die naheliegendste Erklärung.

Das erste Chorlied des *Hercules furens* wird also aller Wahrscheinlichkeit nach von greisen, ärmlichen Landbewohnern aus der Umgebung Thebens gesungen, die sich zu Tagesbeginn auf dem Schauplatz einfinden und, indem sie ihren Gedanken freien Lauf lassen, schließlich dazu geführt werden, ihre Lebenseinstellung zu verkünden. Wenn sich auch manches an diesem Bild nicht mit letzter Sicherheit feststellen läßt, zeigt sich doch deutlich, daß hier Personen, die der Ebene des Schauspiels zuzuordnen sind, und nicht unpersönliche Stimmen aus dem Hintergrund sprechen. Ein aufmerksames Publikum ist deshalb davor gewarnt, das Chorlied als objektive Äußerung aufzufassen, wie dies die Forschung zuweilen getan hat<sup>100</sup>.

### 2.3. ZWEITER AKT

Der zweite Akt beginnt mit zwei langen, aufeinanderfolgenden Reden der Personen, die der Chor namentlich angekündigt hatte (202-204). Zunächst ergreift Amphitryon das Wort (205-278).

Er wendet sich in einem Gebet an Iupiter, auf dessen Allmacht über die Götter und den gesamten Kosmos (205) er seine Hoffnung setzt; der *Olympi rector* und *mundi arbiter* soll der unablässigen Tätigkeit des Hercules, die alleine auf die Verfolgung durch Iuno zurückgeführt wird (213sq.), ein Ende setzen. Begründet wird die Bitte jedoch nicht vorrangig aus der Lage des Hercules, sondern aus den Folgen seiner Lebensweise, unter denen sich Amphitryon leiden sieht. Was Hercules vollbringt,

<sup>100</sup> Z.B. ROSE, *Studies* 67: «They (sc. the Chorus) function as a moralizing observer, and, probably, it is safe to assert, as the voice of the poet himself»; FITCH, *Hercules* 163: «And only the chorus could give an objective view of this kind, as the other dramatis personae all have a prejudiced view of Hercules».

ist für den Greis eine Reihe von schweren Plagen, ein fortwährendes Unglück (206sq.) und Übel (208sq.). Er klagt über die täglich neu gefühlte Unsicherheit, als ob er selbst von den Gefahren bedroht wäre<sup>101</sup>, denen Hercules ausgesetzt ist; daß die Herausforderungen unmittelbar aufeinanderfolgen und keine Zeit zur freien Verfügung übrig lassen, bedauert er vor allem deshalb, weil ihm auf diese Weise die Nähe des Hercules vorenthalten bleibt. Ein neuer Feind und ein neuer, befohlener Kampf zwingen den gerade Heimgekehrten wieder zum Aufbruch, oder verhindern gar sein Eintreffen und bringen die Angehörigen um die Wiedersehensfreude.

Die Zuweisung der alleinigen Schuld an Iuno (213sq.) ist in diesem Zusammenhang besonders gewagt, erfolgt sie doch im Rahmen eines Gebetes zu Iupiter und kommt somit einer Beschwerde über das Verhalten seiner Ehefrau gleich; sie verlangt daher nach einer deutlichen Begründung, die in Form eines Kataloges erbracht wird (213-248). Die Aufzählung der herculischen Taten, die nach den Klagen des Greises das Schicksal des Helden in den Vordergrund treten läßt, beginnt mit einem Ereignis in früher Kindheit (213-221; cf. 215: *infantis aetas*); es ist wohl deshalb ausführlicher und bildhafter dargestellt als die nachfolgenden, in der Fremde vollbrachten Taten, weil Amphitryon hier noch als Augenzeuge zu denken ist<sup>102</sup>. Iuno schickt zwei furchterregende Schlangen, doch Hercules entledigt sich mühelos und auf spielerische Weise der Gefahr. Dieses unerwartete Verhalten ist aber kein Heldentum nach herkömmlichem Verständnis, sondern beruht auf dem noch unentwickelten Vermögen, die Bedrohung wahrzunehmen. Amphitryon hält ausdrücklich fest, daß Hercules Ungeheuer besiegte, noch bevor er sie als solche erkennen konnte (215sq.); die Unbefangenheit zeugt also weder von Mut, noch von dem Bewußtsein einer Überlegenheit, sondern lediglich von alterstypischer Neugier, und die Tötung ist keine Reaktion auf eine Gefahr, sondern ein spielerischer, zweckfreier oder allenfalls dem Vergnügen dienender Vorgang<sup>103</sup>. Nur in der nachträglichen Wertung Amphitryons gewinnt dieser erste Tötungsakt als Vorübung für den Kampf mit der ebenfalls schlangenartigen Hydra einen heroischen Sinn.

In der Aufzählung schließen sich nun in rascher Abfolge die weiteren Taten an (222-248), die die besonderen Fähigkeiten des Hercules erweisen. Die Kerynitische Hirschkuh überwindet der Alkide dank seiner Schnelligkeit, den Nemeischen Löwen mit der Kraft seiner Arme. In Form einer Praeteritio folgen der König Diomedes, der seinen Pferden zum Fraß vorgeworfen wird, der Erymanthische Eber und der kretische Stier (226-230), darauf die Tötung des Geryoneus und die Verbringung seiner Herde vom äußersten Westen nach Theben (231-234). Schließlich wird beschrieben, wie Hercules eine Wüstenlandschaft aufsuchen mußte und sie durch einen ungeheuren Kraftakt – den Durchbruch der Straße von Gibraltar – in das Mittelmeer verwandelte, worauf der Raub der Hesperiden-Äpfel folgt. Die

<sup>101</sup> Diese Verschmelzung beobachten bereits W. HOFFA, *Textkritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien: Hermes* 49 (1914) 467, und W. SCHULZE, *Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas*, Diss. Halle 1937, 33. Sie widerlegen dadurch Zweifel an der Überlieferung der Passage, cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 207.

<sup>102</sup> Dies kann als weiteres Argument für die Zuweisung der Verse 205-278 an Amphitryon gewertet werden, denn Megara, der diese Verse in der A-Tradition zugewiesen sind, dürfte als Gattin des Hercules keine derart anschauliche Vorstellung von seiner Kindheit haben. Die Diskussion um die insgesamt kaum umstrittene Zuweisung der Verse 205-278 an Amphitryon faßt BILLERBECK, *Hercules* 276, zusammen.

<sup>103</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 220.

Mehrzahl dieser Taten weist für die Menschheit einen nutzbringenden Aspekt auf; so war der Löwe für die Einwohner von Nemea ein *maximus timor*, der Erymanthische Eber hatte die Haine verwüstet und der Stier unzählige Menschen in Angst und Schrecken versetzt. Diomedes wird durch seinen Tod daran gehindert, weiterhin seine menschenfressenden Rosse zu füttern, und die Flutung der trennenden, lebensfeindlichen Wüste schafft das einigende *mare nostrum*. Amphitryon sieht inzwischen in den Taten, die ihm anfangs nur als Ursache persönlichen Leidens und als Folge göttlicher Schikanen erschienen waren (cf. 205-213), Leistungen zum Wohle der Menschheit<sup>104</sup>, während ihr Charakter als *iussa Iunonis* weitgehend zurücktritt. Nur bei dem Wüstenabenteuer wird noch einmal das ursprüngliche Motiv aufgegriffen (235: *iussus*), doch ist die Flutung als entscheidende Handlung hiervon unabhängig, und ebenso frei erscheint der Raub der Hesperiden-Äpfel (239sq.). Diese veränderte Einschätzung tritt noch deutlicher in der Aufzählung weiterer Taten hervor (241-248). Die Tötung der Hydra von Lerna und die Vernichtung der Stymphalischen Vögel (241-244) werden in Form trotziger Fragen vorgetragen, die gegen imaginäre Zweifel gerichtet scheinen, und in dasselbe Licht sind auch der Sieg über die Amazonenkönigin sowie die Reinigung der Augiasställe als zwei eher bizarre Beispiele für die Tatkraft des Hercules gerückt. Schließlich läßt Amphitryon klar erkennen, in welcher Rolle er Hercules jetzt sieht: er gilt ihm als Beschützer der Erde und als Garant eines weltweiten Friedens (249sq.). Nicht mehr Hercules, der als Opfer göttlicher Willkür Anlaß zu Sorge gibt, sondern Hercules, der seine Kraft zum Wohle der Menschheit einsetzt, ist nun das vorherrschende Bild<sup>105</sup>.

Wenn die Frage nach dem Ertrag der Mühen (249a: *quid ista prosunt?*) Amphitryon wieder auf die Gegenwart führt, ist allein dieser neue Aspekt der Taten als Leistungen, von denen berechtigterweise ein Nutzen erwartet werden darf, maßgeblich. Von der ursprünglichen Bitte um ein Ende der ständigen Gefährdungen und Kämpfe, die gegenüber Iupiter durch die Aufzählung der *labores* eigentlich bekräftigt werden sollte, ist nun keine Rede mehr. Auch beklagt der Greis nicht mehr aus seiner persönlichen Sicht die Abwesenheit des Hercules von Theben, sondern aus der Perspektive der Menschheit die Abwesenheit des Hercules von der Erde (249-251); das private Element ist damit ganz aus der Betrachtung geschwunden. Hercules ist aber nach dem Urteil Amphitryons mehr als nur ein Wohltäter, der – wie es die Aufzählung seiner Taten nahegelegt hatte – bestimmte, örtlich begrenzte Gefahren beseitigt, denn die gerechte Ordnung der gesamten menschlichen Gesellschaft wird als von seiner Präsenz abhängig betrachtet. Daß Hercules, wie Amphitryon stillschweigend voraussetzt (cf. 275-277), sich fern der Erde in der Unterwelt aufhält, hat deshalb eine allgemeine Perversion des staatlichen Lebens zu Folge: ein erfolgreiches Verbrechen gilt als Heldentat, die Verbrecher herrschen über die Rechtschaffenen und an die Stelle des Rechts ist die Gewalt getreten (251-253). Als Beispiel für diesen weltumspannenden Zustand erinnert Amphitryon an die Vorgänge, die er in Theben selbst miterlebt hat (254-258). Die restlose Auslöschung des angestammten Königshauses hat nicht nur einem Usurpator zur Macht verholfen, sondern auch die Hoffnung auf Rache und Wiederherstellung der rechtmäßigen Ord-

<sup>104</sup> Diesen Wandel bemerkt bereits ANLIKER, *Prologe* 52; cf. FITCH, *Hercules* ad 216-48.

<sup>105</sup> Von einer «ungeschickten Wiederholung» des Tatenkataloges, wie sie FRIEDRICH, *Untersuchungen* 52, bemängelt, kann angesichts dieser verändernden Wirkung nicht gesprochen werden.

nung durch Blutsverwandte zunichte gemacht. Die moralischen Rollen in dieser bedrückenden Lage verteilt Amphitryon jedoch weniger eindeutig, als es nach seinen ersten Angaben (251-253) zu erwarten gewesen wäre; der Unwürdigkeit des neuen Herrschers stellt er nämlich die Unwürdigkeit des thebanischen Volkes gegenüber, das zwar Gottheiten hervorzubringen im Stande war und ist, aber einen derartigen *dominus* hinnimmt<sup>106</sup>. Diese in knapper Form angedeutete (259) Antithetik wird breit ausgeführt (260-270). Natürlich spielt in der Argumentation der Umstand eine wichtige Rolle, daß Jupiter mehrmals in Theben Liebesabenteuer gesucht hat, aus denen später neue Götter hervorgingen; der Stolz, über Hercules mit dieser Linie in Verbindung zu stehen, veranlaßt Amphitryon dazu, in bescheidener Form die Hoffnung auf eine Apotheose auch in seinem Fall auszusprechen (266: *fas sit loqui*). Zu den Göttern, die aus Theben hervorgegangen sind, zählt Amphitryon aber auch die jungen Männer der Drachensaat und den Jupitersohn Amphion, denen ein kriegerischer Aspekt gemeinsam ist, der in dem gezogenen Schwert (261) sowie dem Bau der Stadtmauer zum Ausdruck kommt. Die stetige Bereitschaft zu kämpfen und das Gemeinwesen zu verteidigen, erscheint als eine göttliche, mit der Stadt untrennbar verbundene Tradition, zu deren Fortführung auch die gegenwärtigen Bürger verpflichtet wären. Stattdessen weichen sie feige zurück (269: *quo reccidistis?*) und zittern vor einer unwürdigen Figur, die als *exul* nicht einmal auf eine eigene, angestammte Herrschaft zurückgreifen kann (270: *suis carentem finibus*).

Schließlich muß Amphitryon erkennen, daß auch Hercules aufgrund seiner erzwungenen Abwesenheit keine Hilfe bringen kann (271-274). Der Aufenthalt in der Unterwelt, der aus einem Befehl Iunos erklärt wird<sup>107</sup>, führt zu dem Paradoxon, daß der Alkide, sonst auf der ganzen Welt Garant für gerechte Verhältnisse, insofern selbst ein Opfer der Tyrannei geworden ist, als die nach dem Tod der herrschenden Dynastie ihm zustehende Heimat (274: *Thebas ... Herculeas*) von einem Thronräuber unterdrückt wird. Doch gerade an dieser Stelle, an der Amphitryon in Verzweiflung verfallen müßte, erfolgt ein Umschwung zu großer Zuversicht; der Greis ist sich nämlich sicher, Hercules werde aus der Unterwelt zurückkehren und Lycus seiner verdienten Strafe zuführen. Zwar beruht die Gewißheit, mit der dieses Geschehen angekündigt wird, vordergründig auf dem Vertrauen in die Fähigkeit, sich wenn nötig auch mit Gewalt einen Weg bahnen zu können (276sq.), doch fußt die Hoffnung letztlich in dem Glauben an die göttliche Natur des Alkiden. Einen Hinweis darauf erhält das Publikum schon mittels der Reihenfolge der vorausgesagten Handlungen (275sq.), die den Aufstieg zu den Sternen nach Anwesenheit und Strafaktion ansetzt. Unter *ad astra emergere* ist hier zunächst im Sinn eines *Hysteron proteron* die Rückkehr aus der Unterwelt an die Erdoberfläche zu verstehen<sup>108</sup>, doch erinnert die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks in Verbindung mit seiner auffälligen Stellung und der Bedeutung der Sterne in dem Prolog (cf. 23) an die Hoffnung Amphitryons auf eine Apotheose des Hercules

<sup>106</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 268-270.

<sup>107</sup> Dies geht hervor aus *seruit* (273) in Verbindung mit der früheren Klage über die unablässigen, bis in die Gegenwart anhaltenden Befehle der Göttin (cf. 207-214).

<sup>108</sup> FRENZEL, *Prologe* 43, mißverstet die Formulierung, wenn er sie alleine als Vorhersage der Verstirnung deutet.

(266sq.)<sup>109</sup>. Und schließlich wendet sich Amphitryon direkt an den Abwesenden und bittet ihn wie einen Gott um sein Eingreifen zugunsten der Angehörigen. Damit hat er sein ursprüngliches Anliegen in das Gegenteil verkehrt; während er sich anfangs an Iupiter als helfende Macht gewandt hatte, um Hercules von weiteren Mühen zu befreien, wendet er sich nun an Hercules, auf daß er durch sein tatkräftiges Eingreifen die Rettung bringe. Was als Gebet an den höchsten Gott begonnen hatte, endet faktisch als Gebet an dessen Sohn Hercules<sup>110</sup>, der sich von einem bedauernswerten Opfer in eine Erlöserfigur gewandelt hat.

In der folgenden Rede Megaras (279-308) ist genau die gegenläufige Entwicklung des Herculesbildes festzustellen. Zu Beginn weisen ihre Worte manche Ähnlichkeit mit den Schlußgedanken auf, die Amphitryon vorgebracht hatte<sup>111</sup>. Auch die Frau wendet sich voller Zuversicht an Hercules, und auch für sie rückt seine Kraft ungeachtet aller Hindernisse das Entkommen aus der Unterwelt in den Bereich des Möglichen. In beiden Punkten geht sie jedoch noch über die Erwartungen des Amphitryon hinaus: die Rückkehr wird von ihr noch drängender ersehnt<sup>112</sup> und das Motiv der Gewalttätigkeit stark ausgeweitet. Grundsätzlich hält es Megara für nötig, daß Hercules die als Hindernis gedachte Dunkelheit der Unterwelt wie einen Vorhang zerreißt, während die Möglichkeit einer Rückkehr auf unversperrtem Weg angedeutet (280sq.), aber nicht ernsthaft in Erwägung gezogen wird. Megara erwartet geradezu den zerstörerischen Durchbruch des *orbis* und die Verbringung all dessen, was in der Unterwelt verborgen war, auf die Erde. Die Hoffnung auf eine derartige Leistung sieht sie in einer früheren Tat des Hercules begründet, die sie sich in den entscheidenden Einzelheiten vergegenwärtigt (283-288). Es handelt sich um die Umleitung des Flusses Peneios in Thessalien, wofür Hercules eine Gebirgsformation gespalten und damit seine Fähigkeit unter Beweis gestellt hatte, die Erde auch an ihren mächtigsten Stellen durchbrechen zu können. In dieser Allgewalt erwartet Megara Hercules bei seiner Rückkehr aus der Unterwelt (283: *qualis*; 289: *talis*) und korrespondierend mit dem Bild der reißenden Wassermassen, die Hercules im Tempetal freisetzte, entwickelt Megara auch eine genaue Vorstellung davon, was er nun mit sich bringen möge (290-295; cf. 282sq.). Nicht nur die Grenzmarkierungen zwischen Ober- und Unterwelt soll Hercules ausreißen, sondern auch die Gesamtheit der Totenseelen vor sich hertreiben. Allerdings erscheint dies in der Vorstellung Megaras nicht als Akt der Befreiung oder als Rückführung in das Leben, da die Verstorbenen ihre Identität verloren haben (292: *oblitos sui*) und sich vor dem Tageslicht fürchten (293: *lucisque pauidos*). Das Schicksal der Manen, die von ihrer Verbringung auf die Erde keine Vorteile hätten, ist auch gar nicht das Anliegen Megaras, der es

<sup>109</sup> Zu der Doppeldeutigkeit der Passage ausführlich, jedoch ohne weitergehende Schlußfolgerungen, BILLERBECK, *Hercules* ad 276.

<sup>110</sup> Diese Antithetik formuliert bereits ANLIKER, *Prologe* 53, gefolgt von SHELTON, *Theme* 31.

<sup>111</sup> Die Ähnlichkeit reicht, worauf FITCH, *Hercules* ad 279ff., hinweist, bis in die Wortwahl: «The opening word «emerge» was certainly suggested by «emerget» at the end of Amphitryon's speech ... and may well be intended as a deliberate echo of the word on Megara's part».

<sup>112</sup> Anstelle von Wünschen (cf. 277sq.: *adsis*; *uenias*) wird eine ganze Reihe von Imperativen formuliert (279: *emerge*; 280: *abrumpe*; 281: *redi*; 283: *emitte*).

nur darauf ankommt, sich Hercules in einer möglichst machtvollen Pose vorzustellen<sup>113</sup>. Sie sehnt ihn hier nicht als Wohltäter der Menschheit und als Retter aus der eigenen Bedrängnis herbei, wie dies Amphitryon getan hatte, sondern als Gatten (279: *coniunx*), dessen Auftreten zu Stolz berechtigen soll. Daher will sie in ihm nicht nur den abhängigen Befehlsempfänger sehen, sondern einen Helden, der aus eigener Machtvollkommenheit mehr als das Verlangte leistet und sich zu einer Art Herrschaft über die *populi* der Manen aufgeschwungen hat. Daher auch liegt ihr nur an einer triumphalen Heimkehr des Gatten, für die selbst Zerstörungen größten Ausmaßes und der Umsturz der Weltordnung, insofern sie auf einer Trennung von Erde und Unterwelt beruht, bedenkenlos in Kauf genommen werden<sup>114</sup>. Megara sehnt den siegreichen Gatten offenbar so stark herbei, daß sie ihre gegenwärtige Lage vergißt<sup>115</sup>; ein Spiegelbild dieser Sehnsucht ist das Verlangen nach Eltern, Kindern und Heimat (289), das sie als Motivation für eine Rückkehr bei Hercules voraussetzt.

Mit dieser Vorstellung einer triumphalen Rückkehr des Hercules hat die Zuversicht Megaras ihren Höhe-, aber auch ihren Endpunkt erreicht. Die Ernüchterung folgt aus einer Besinnung auf die Ungewißheit des eigenen Schicksals, angesichts deren die vorangegangenen Erwartungen als überspannt abgetan werden (295sq.). Unter der *nostra sors* versteht Megara aber weniger die eigene Lage, als die des Hercules, dessen Rückkehr plötzlich völlig unsicher erscheint, da nicht nur an der Möglichkeit, sondern auch an dem Willen hierzu Zweifel laut werden. Das lange Ausbleiben weckt in Megara den Argwohn, von ihrem Gatten vergessen worden zu sein (298), so daß sie sich bestimmten Gottheiten zuwendet, um die Erfüllung ihrer Sehnsucht zu erreichen (299-302); Jupiter sowie Ceres werden aufgrund ihrer Allmacht (299: *deorum ductor*) und der besonderen Verbindung zur Totenwelt reiche Opfer und aufwendige Kulthandlungen gelobt, wohl in der unausgesprochenen Hoffnung, sie mögen Hercules zurück nach Theben bringen. Die Aussicht darauf schätzt Megara nun wieder günstig ein<sup>116</sup>, da sie bereits ihre Empfindungen für diesen Fall vorwegnimmt (303-305). Sie bezieht sich dabei auf ihre von Lycus getöteten Angehörigen, die sie wiederbelebt und, was Kreon anbelangt, sogar in die frühere herrscherliche Stellung eingesetzt sieht. Dies bedeutet freilich nicht, daß Megara tatsächlich ihre Rückkehr in das Leben, etwa durch einen Aufstieg aus dem Totenreich zusammen mit Hercules, erwartet<sup>117</sup>, denn sie beschränkt diese wiederhergestellte Existenz ausdrücklich auf ihr subjektives Urteil (303: *rebor*). Es geht ihr vielmehr darum, die Rache für ihre Angehörigen vollzogen zu sehen, wofür das Eingreifen des Hercules unerlässlich ist. So hat sich Megara, nach dem anfänglichen Überschwang ernüchert (cf. 298), in dem sie Hercules allein in seiner Eigenschaft als Gatte zurückerwartet hatte, der letzten Position Amphitryons angenähert, weil sie den Alkiden für eine bestimmte Aufgabe

<sup>113</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 293, die durch die Formulierung *ante te populos age* unter Berufung auf Parallelen (Tac. *hist.* 2,89,1; Sen. *benef.* 3,23,2) den «erfolgreichen Militär charakterisiert» sieht.

<sup>114</sup> Diese bedrohliche Seite in den Wunschvorstellungen Megaras bemerkt DAVIS, *Song* 70.

<sup>115</sup> Die «selbstvergessene Liebessehnsucht» hebt LEONHARDT, Eingangsszenen 209sq., hervor.

<sup>116</sup> Das Schwanken Megaras zwischen Hoffnung und Verzweiflung analysiert in diesem Sinn SCHULZE, *Untersuchungen* 34.

<sup>117</sup> Cf. LEONHARDT, Eingangsszenen 209: «und da sie (sc. Megara) ja kaum erwarten kann, daß Hercules diese wieder zum Leben erweckt, muß man dies so verstehen, daß nach der Rückkehr des Hercules der Tod ihrer Verwandten keine weitere Bedeutung mehr für sie hat».

herbeiwünscht. Aber selbst auf der Stufe dieser reduzierten Erwartung kann sich Megara nicht halten und erwägt die Möglichkeit, daß Hercules von einer unüberwindlichen Macht zurückgehalten werde (305-308). Für diesen Fall kündigt sie für sich und ihre Kinder (306: *omnes*) den Tod und die Wiedervereinigung in der Unterwelt an; wodurch dieser Tod eintreten soll, ist unklar, doch weist die Bezeichnung *fractos* (308) auf einen gebrochenen Lebenswillen als Ursache hin. Die Frau knüpft ihr eigenes Schicksal und das ihrer Kinder damit untrennbar an das Schicksal des Hercules, der entweder zurückkehren und in Theben alles zum Guten wenden oder in dem Totenreich wieder mit seinen Angehörigen zusammentreffen soll. Ein weiteres Leben ohne Hercules ist für Megara unvorstellbar, und um ihr bedingungsloses Festhalten an der ehelichen Bindung über den Tod hinaus zu bekräftigen, erklärt sie jede göttliche Hilfe, wenn Hercules einer stärkeren Kraft (305sq.: *maior potestas*) erliegen und ausbleiben sollte, für unwirksam. Der Alkide hat sich in ihrer Vorstellung somit einem Opfer höherer Gewalt angenähert; weil sie ihn aber weiterhin, wenn auch ohne die Zuversicht Amphitryons, als einzig möglichen Retter ansieht wird, ist dies in Bezug auf die etablierten Götter die Verneinung eines Gebetes<sup>118</sup>.

An diesen Reden Amphitryons (205-278) und Megaras (279-308) zu Beginn des zweiten Aktes ist oft ihre unverbundene Abfolge als undramatisch bemängelt worden<sup>119</sup>, und tatsächlich werden über 100 Verse gesprochen, ohne daß auch nur ansatzweise eine dialogische Entwicklung erkennbar wäre. Allerdings relativiert sich die Ungewöhnlichkeit dieses Befundes bereits, wenn man dem Gebetscharakter beider Reden Rechnung trägt. Es ist nur natürlich, daß Menschen, die die Erfüllung ihrer Anliegen alleine von einer höheren Macht erhoffen können, sich unmittelbar an diese wenden, ohne untereinander in Kontakt zu treten. Zudem läßt sich das Gebet Megaras in seinem Stimmungsverlauf als Reaktion auf das Gebet des Amphitryon verstehen, wie Leonhardt überzeugend dargelegt hat<sup>120</sup>. Die plötzliche, auf Hercules gegründete Zuversicht des Greises (275-278) reißt offenbar Megara mit und treibt sie dazu, sich in ähnlichem Überschwang mit eigenen Worten an den Abwesenden zu wenden, bis sie allmählich in eine düstere Stimmung abgleitet. Verstärkt wirkt dieser Bezug durch die kompositorische Einheit, zu der sich beide Gebete fügen. Dem zuversichtlichen, von beiden Sprechern getragenen und mit dem Retter Hercules verbundenen Mittelteil (275-295) stehen in bedrückter Stimmung ein Anfang und ein Schluß gegenüber, in denen Hercules als Leidender erscheint, während die Rede von göttlicher Macht ist, deren Wirksamkeit aber von Amphitryon im Lauf seines Gebetes mittelbar, von Megara sogar ausdrücklich verneint wird. So bestätigt sich in verschärfter Form die argwöhnische Feststellung Iunos, Hercules werde aufgrund seiner Tatkraft wie ein Gott verehrt (39sq.): der Alkide ist nach dem Urteil der Menschen, soweit es durch Amphitryon und Megara vertreten ist, nicht nur zu den helfenden Göttern hinzugetreten, sondern droht bereits, sie zu verdrängen.

<sup>118</sup> So FITCH, *Hercules* ad 308, in Bezug auf Iupiter und Ceres.

<sup>119</sup> Eine Auflistung der entsprechenden Arbeiten findet sich bei LEONHARDT, Eingangsszenen 204 n. 7.

<sup>120</sup> Cf. LEONHARDT, Eingangsszenen 207: «Die von den Interpreten vermißte Bezugnahme Megaras auf das von Amphitryon Gesagte ist vorhanden; aber sie besteht nicht in verbaler Interaktion, sondern in affektiver Reaktion».



In dem folgenden Streitgespräch zwischen Amphitryon und Megara (309-328) stoßen die Haltungen, die beide jeweils am Ende ihrer Gebete eingenommen hatte, aufeinander<sup>121</sup>. Megara erklärt ausführlicher als zuvor, warum sie nicht mit einer Rückkehr des Hercules rechnet; an erster Stelle steht für sie das Gewicht der Erde, unter dem sie sich Hercules in der Unterwelt begraben denkt (317sq.), gefolgt von der Ungerechtigkeit des Schicksals, das außerordentliche Heldenhaftigkeit nicht begünstigt, sondern straft (325-328). Bisherige Erfolge, die Amphitryon als Präzedenzfälle anführt (319-324), begründen nach Megara keine Zuversicht, da gerade mit der Häufigkeit des Davonkommens in der Vergangenheit die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns steige (328). Bemerkenswerter als der Austausch festgefügtter Meinungen ist in diesem Streitgespräch die Art und Weise, in der Amphitryon Megara anredet (309sq.). Er bezieht sich dabei weder auf das persönliche Verhältnis zu der Schwiegertochter, noch auf die private Seite ihrer ehelichen Bindung an Hercules, sondern allein auf deren politische Bedeutung. Die Frau wird nicht als Gattin, sondern als Verbündete (309: *socia*) des Hercules bezeichnet, deren Aufgabe darin besteht, durch Wahrung der ehelichen Treue (*casta fide*) den Thron und die Söhne des Alkiden zu beschützen; diese Anrede wirkt wie eine mahnende Erinnerung an Pflichten, deren sich Megara zuvor in ihrer getrübtten Stimmung nicht bewußt gezeigt hatte. Anstatt sich verfrüht auf den Tod einzurichten, sollte sie – so lautet die versteckte Botschaft Amphitryons – die Aufgaben erfüllen, die ihr in Abwesenheit des Hercules zukommen. Einen bestimmten Zeitpunkt für dessen Rückkehr weiß Amphitryon freilich nicht vorherzusagen, so daß seine Aufforderung an Megara, eine zuversichtlichere Haltung einzunehmen, darauf hinausläuft, sie solle Geduld üben.

Das Streitgespräch wird durch den überraschenden Auftritt des Lycus beendet. Megara versucht, die Aufmerksamkeit Amphitryons auf dieses Ereignis zu lenken (329: *sed ecce*) und beschreibt dabei die unbeherrschte, bedrohliche Wut des Tyrannen, die seine Körpersprache offenbart. Mit dieser Stimmung lassen sich die Worte des Lycus zunächst nicht in Verbindung bringen, denn anstatt zu wüten und zu drohen, rühmt er vielmehr voller Stolz Reichtum und Größe des thebanischen Territoriums (332-336)<sup>122</sup>. Die Stadt selbst ist bedeutend (*urbs*), das umgebende Land fruchtbar und so ausgedehnt, daß selbst von exponierten Orten wie dem Kithairon-Gebirge und dem Isthmos noch kein fremdes Gebiet zu sehen ist. Mehr jedoch als auf der Güte des Reiches beruht der Stolz des Lycus auf der Art und Weise, wie er an die Herrschaft gelangt ist: er hat sie, ohne erbrechtliche Ansprüche oder zumindest eine adelige Herkunft vorweisen zu können, aus eigener Kraft errungen. Indem er diese Leistung als *clara uirtus* bezeichnet und der Untätigkeit all derer gegenüberstellt, denen ihre Machtstellung durch Rechtstitel zugefallen ist, postuliert er die moralische Überlegenheit seiner Usurpation über die legitimen Formen von Herrschaft. Damit hat Lycus die herkömmlichen Vorstellungen in das Gegenteil verkehrt; auf diese Perversion aber wird das Publikum noch zusätzlich hingewiesen durch den Begriff

<sup>121</sup> FRIEDRICH, *Untersuchungen* 54; FITCH, *Hercules* 183.

<sup>122</sup> BILLERBECK, *Hercules* ad 329-31, sieht in der von Megara beschriebenen Art und Weise des Auftritts einen Widerspruch zu der Freundlichkeit, mit der Lycus der Frau später gegenübertritt, mißt den Versen 329-331 in dieser Hinsicht aber keine große Bedeutung bei («doch sind solche ankündigende Porträts geradezu stereotyp und widerspiegeln das stoische Interesse an der Physiognomik»).

der *uirtus*, den Amphitryon bereits in seinem Eingangsgebet verwendet hatte (252). Dort war es als ein Merkmal der umgestürzten Weltordnung gedeutet worden, daß gegenwärtig jedes gelungene Verbrechen als Heldentat gelte, und so muß jeder, der diese Worte in frischer Erinnerung hat, die vorgebliche Leistung des Lycus als ein solches *felix scelus* erkennen. Dies verweist auch auf eine weitere Entsprechung<sup>123</sup> zwischen den beiden Abschnitten des zweiten Aktes: Lycus rühmt sich, kein *ignauus heres* (338) zu sein, während er zuvor von Amphitryon als *ignauus exul* (269) geschmäht wurde. Wie im Fall der *uirtus* scheint auch hier der Tyrann die Wertungen verkehrt zu haben, so daß es naheliegt, die Feigheit, die er anderen vorwirft, auf ihn selbst zu beziehen. Schon seine nächste Überlegung bestätigt diesen Verdacht, da er plötzlich angesichts des widerrechtlichen und gewaltsamen Charakters der Herrschaft, der gerade noch sein ganzer Stolz war, in Furcht gerät (341sq.). Grund dafür ist die Feindseligkeit der Untertanen, die er als ständige Gefährdung empfindet und nur durch Waffengewalt in Schach halten zu können glaubt. Lycus, der nun zu dem Schluß gelangt ist, daß seine völlige Bindungslosigkeit und Fremdheit in Theben für die Behauptung seiner Stellung von Nachteil ist, sieht den einzigen Ausweg in einer Ehe mit Megara, die kraft ihrer Abstammung seiner *nouitas* einen *color*, also den Anschein von überkommener Legitimität, verleihen soll. Wie der Tyrann zu dieser Idee kommt, läßt sich nicht genau nachvollziehen; einerseits gibt es zu Beginn der Rede noch keinen Hinweis auf den Heiratsgedanken, der ja erst aus dem Bewußtsein der Gefährdung hervorgeht, andererseits folgt er ohne weitere Erwägungen, wie selbstverständlich auf die Analyse der Lage in Theben. Ebenso rasch, wie er den Plan gefaßt hat, geht Lycus dazu über, die möglichen Folgen seines Vorhabens zu erwägen. Was das Verhalten Megaras betrifft, so hält er eine Weigerung zwar für unwahrscheinlich, beschließt aber für den gegenteiligen Fall die Auslöschung der gesamten *domus Herculeae*. Haß und Gerede des Volkes, die hieraus folgen müßten, will Lycus auf sich nehmen, da es die wichtigste Fähigkeit eines Herrschers sein müsse, solchen Widerständen zu trotzen. Von diesem Punkt aus rückblickend betrachtet, erscheint der Gedankengang des Lycus ab seinem Eingeständnis der Furcht (341) auf den ersten Blick widersprüchlich, da der Widerwille des Volkes einerseits den Heiratsplan motiviert hatte und andererseits durch dessen Folgen noch verstärkt zu werden droht, so daß sich der Tyrann mehr denn je gefährdet sehen müßte<sup>124</sup>. Dieser Widerspruch löst sich jedoch, wenn klar zwischen der Perspektive des Publikums und derjenigen der Dramenfigur Lycus unterschieden wird. Das Publikum weiß, wie sehr sich Megara nach ihrem Gatten sehnt und daß sie selbst ihren Tod und den ihrer Kinder in Betracht gezogen hat, um eine Wiedervereinigung zu erreichen. Dies zwingt zu dem Schluß, daß der Plan des Lycus von vornherein zum Scheitern verurteilt ist und eine weitere Verschlimmerung der Lage des Usurpators mit sich bringen muß. Während also aus dieser Perspektive der Versuch, Megara zu heiraten, unsinnig erscheint, ist er aus der Sicht des Tyrannen, der um ihre Haltung noch nicht weiß, durchaus folgerichtig. Da er von einer Einwilligung der Frau ausgeht, ist es für ihn sinnvoll, diese einzige Möglichkeit zur Befestigung seiner Herrschaft zu nutzen, während das

<sup>123</sup> Eine Gegenüberstellung der Wertungen von Amphitryon und Lycus liefert I. OPELT, *Der Tyrann als Unmensch in der Tragödie des L. Annaeus Seneca*, Diss. Freiburg 1951, 22 n. 14.

<sup>124</sup> Diesen Widerspruch sieht LEONHARDT, Eingangsszenen 212.

Scheitern nur als Eventualität erwogen wird, um auf alle denkbaren Ereignisse vorbereitet zu sein. Die Steigerung des Widerwillens, den das Volk gegen den unberechtigten Herrscher ohnehin empfindet, verliert als unwahrscheinlicher Fall an Bedeutung gegenüber den vermeintlich guten Aussichten auf eine Stützung der Machtstellung. Lycus ermuntert sich nun, seinen Plan in die Tat umzusetzen, da er Megara in Trauerkleidung bei einem Heiligtum stehen sieht. Zugleich nimmt er Amphitryon mit einem verächtlichen Unterton, der auf die Schwäche des Greises abzielt, zur Kenntnis (355-357). Die Zumutungen, die in der sich ankündigenden Begegnung liegen, sind damit schon vorab verdeutlicht: Lycus wird Megara, der der hilflose Greis keinen Schutz bieten kann, zur Ehe drängen, obwohl sie offensichtlich noch um ihre Angehörigen trauert, die er selbst getötet hat.

Megara ihrerseits weiß noch nicht, welchen Plan Lycus verfolgt; nur so erklärt sich ihre an Amphitryon oder an sich selbst gerichtete Frage, was der Tyrann vorhabe (358sq.). Ihre Befürchtungen gehen jedoch, wie die Umschreibung des Tyrannen als *nostris generis exitium ac lues* in Verbindung mit der Frage *quid noui parat?* zeigt, dahin, daß sie mit ihren Kindern und Amphitryon ein ebenso gewaltsames Ende finden wird wie Vater und Brüder. Unter diesen Voraussetzungen beginnt die Auseinandersetzung mit Lycus, der seinen dynastischen Plan in drei Stufen<sup>125</sup> (359-396; 397-438; 489-515), unterbrochen von einer retardierenden Auseinandersetzung mit Amphitryon (439-489), zu verwirklichen sucht.

In der ersten Stufe nähert sich Lycus Megara in der Rolle des Bittstellers (359b-371). Er spricht sie auf ihren prominenten Namen hin an, was zwar für das Publikum, das den Grund des Vorganges kennt, recht plump wirkt, aber der unwissenden Megara als wenigstens mittelbare Anerkennung ihrer königlichen Stellung erscheinen muß; zudem bittet er sie in aller Bescheidenheit um Gehör. Darauf gibt Lycus eine allgemeine, aber sehr anschauliche Schilderung der Folgen, die ein unversöhntes Nebeneinander ehemaliger Kriegsgegner für Land und Leute hat (362-367). Die Fortdauer von Haß und Wut, die Bereitschaft des Siegers zur Gewalt und der Wunsch der Besiegten, sich zu erheben, führen eine vollständige Verwüstung herbei, in der die Felder veröden, die Siedlungen zerstört und die Menschen zugrunde gerichtet werden. Auf das eindrucksvolle Bild der Ascheschicht, unter der ganze Völker begraben liegen, folgt die Lehre, daß es für den Sieger nützlich, für den Besiegten aber notwendig ist, Frieden zu schließen. Damit bricht die kunstvolle Rede ab, und es folgt mit wenigen Worten in kurzen, unverbundenen Sätzen das Anliegen. Lycus fordert Megara großzügig auf, sich an der Herrschaft zu beteiligen, und schlägt auch eine persönliche Verbindung (*sociemur animis*) vor, für die die rechte Hand, in die sie einschlagen soll, als Unterpfand zu verstehen sei. Wie ist nun diese erste Stufe zu bewerten? Zunächst ist zu bemerken, daß hinter den entgegenkommenden Worten der Versuch steht, Megara unter Druck zu setzen. Dies geschieht einerseits auf moralischem Weg über den Zusammenhang, der zwischen dem Wohl des Landes und ihrer Bereitschaft zur Verständigung hergestellt wird, sowie mittels der ausgestreckten Hand, die als Vorleistung nach einem entsprechenden Entgegenkommen verlangt; andererseits wird aber auch durch den Verweis auf die tatsächlichen Machtverhält-

<sup>125</sup> Diese Stufenfolge erkennt OPELT, *Ummensch* 28.

nisse<sup>126</sup> und die Unfreiheit des Besiegten (369: *uicto necesse est*) eine versteckte Drohung ausgesprochen<sup>127</sup>. An dieser Diskrepanz zwischen der Entscheidungsfreiheit, die Megara vordergründig zugesprochen wird, und den Methoden, die ihr Verhalten in der gewünschten Weise lenken sollen, erweist sich die Hinterhältigkeit des Tyrannen, die noch deutlicher in der Formulierung des eigentlichen Anliegen zum Vorschein kommt. Von einer ehelichen Bindung ist an dieser Stelle nämlich noch keineswegs die Rede<sup>128</sup>; der Vorschlag *sociemur animis* ist an sich mehrdeutig und muß von Megara auf die Versöhnung der verfeindeten Seiten bezogen werden, da er in einem rein politischen Zusammenhang steht, in dem es um das Wohl des Landes, das richtige Verhalten einstiger Kriegsgegner und schließlich um die Beteiligung an der Herrschaft geht. Auf die Frage, wie Lycus weiter verführe, wenn er schon an dieser Stelle die Zustimmung Megaras erreichen würde, gibt es keine Antwort, doch ist es offensichtlich, daß eine Einwilligung Megaras, die für einen völlig anderen Gegenstand erstrebt wird, auf diesem Weg erschlichen werden soll.

Megara verweigert jedoch den Handschlag und schweigt mit grimmigem Gesichtsausdruck, bis Lycus sie nach dem Grund ihrer Ablehnung fragt (371b). Ihre Erwiderung (372-395), die weit über eine Antwort hinausgeht, führt Lycus das Scheitern seiner Strategie vor Augen. Weder hat er Megara durch sein scheinbares Entgegenkommen und seine vorgetäuschte Großzügigkeit gewinnen noch durch Druck und versteckte Drohungen einschüchtern können. Sie betrachtet das Angebot als Zumutung, weil an der Hand des Tyrannen noch das Blut von Kreon und seinen Söhnen klebt (373); daß die Ablehnung allein auf diese Weise und nicht aus der ehelichen Verpflichtung gegenüber Hercules erklärt wird, beweist dabei, wie ahnungslos Megara gegenüber der wahren Absicht des Tyrannen noch ist. Um Lycus jede Hoffnung zu nehmen und deutlich zu machen, wie undenkbar für sie eine Berührung dieser Hand und damit eine Versöhnung ist, zählt Megara eine Reihe völlig unabänderlicher Naturerscheinungen auf, die sich dennoch eher in ihr Gegenteil verkehren werden als ihr eigenes Verhalten (373-378). Megara beläßt es jedoch nicht bei dieser überdeutlichen Weigerung, sondern geht zu einer Anklage über. Sie wirft Lycus vor, ihr Vater, Brüder und den väterlichen Palast genommen zu haben. Als einzigen Besitz, der ihr verblieben sei, bezeichnet sie das *odium tui* (382), dem sie einen befremdlich hohen Wert einräumt. Der Haß wird nicht nur in eine Reihe mit den engsten Angehörigen und dem Elternhaus gestellt, sondern ihnen – oder zumindest der Erinnerung an sie – übergeordnet und zu einem Gegenstand eifersüchtiger Liebe erhöht, weil dieselbe Empfindung des Volkes den eigenen Anteil zu schmälern droht; für Megara hat also der Haß paradoxerweise die Stelle nahestehender Men-

<sup>126</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 386f.: «Freilich läßt Lycus keine Gelegenheit vorbeigehen, ohne Megara in Erinnerung zu rufen, dass er der Sieger sei».

<sup>127</sup> Cf. OPELT, *Unmensch* 24.

<sup>128</sup> Dies wird von FITCH, *Hercules* ad 369ff., klar dargelegt und nochmals von LEONHARDT, Eingangsszenen 211, besonders nachdrücklich betont. Zu den Fehldeutungen als Heiratsantrag ib. n. 38; mißverstanden wird dort allerdings SCHULZE, *Untersuchungen*, der das *sociemur animis* eben nicht als Werbung, sondern als Antrag eines «Herzens-», bzw. «Freundschaftsbundes» (cf. ib. 36sq.) auffaßt. Von LEONHARDT nicht zur Kenntnis genommen, hat auch bereits OPELT, *Unmensch* 24, die Worte des Lycus als «Friedensangebot» in ihrer rein politischen Bedeutung richtig eingeschätzt. Einen Rückschritt bedeutet der Kommentar von BILLERBECK, *Hercules* ad 370, die bereits an dieser Stelle einen «Antrag» sieht, der in Vers 413 nur verstärkt werde.

schen eingenommen<sup>129</sup>. Freilich ist dieser Haß als Gefühl einer Frau ebenso ohnmächtig wie der Haß des Volkes, und da Megara nach wie vor nicht mit der Rückkehr des Hercules rechnet, versucht sie, ihren Wunsch nach Rache durch die Vorstellung eines Fluches, der auf den Herrschern Thebens lastet, zu befriedigen (384-396)<sup>130</sup>. Das Wissen um die Geschichte der Stadt und die Fülle an Beispielen für das Unglück, das unter anderen Ödipus, Eteokles und Polynikes, Niobe und Kadmos getroffen hat, geben Megara die Gewißheit, daß auch Lycus ein ähnliches Ende als göttliche Strafe für seine Anmaßung finden wird. In ihrem unbedingten Vertrauen auf diese Art ausgleichender Gerechtigkeit ermutigt Megara sogar noch den Tyrannen auf ironische Weise, seine Gewaltherrschaft nach Belieben auszuleben (384.395b), da er seinem Untergang ohnehin nicht entgehen könne.

Megara hat Lycus also nicht nur durch die Ablehnung seines Angebotes, sondern stärker noch durch das offene Bekenntnis ihres Hasses und die zuversichtliche Erwartung seines grausamen Todes gereizt. Wenn der Tyrann nun seinen zweiten Anlauf (397-413) beginnt, ist er entsprechend aufgebracht und findet erst allmählich in seine frühere Taktik zurück. Zunächst herrscht er Megara als Tobsüchtige (*rabida*) an, befiehlt ihr zu schweigen und verlangt unbedingten Gehorsam gegenüber dem Herrscher, wobei er diese Forderung in eine für Megara demütigende Anspielung auf die Untertänigkeit des Hercules gegenüber Eurystheus kleidet (398). Damit sind zugleich die wahren Machtverhältnisse in Erinnerung gerufen, die anschließend noch stärker hervorgekehrt werden (399-401); Lycus legt dabei Wert auf die Waffengewalt, über die er verfügt, und auf seine völlige Ungebundenheit gegenüber allen Gesetzen. Dennoch entschließt er sich, nicht weiter auf seine Übermacht zu bauen, sondern die Auseinandersetzung im Wort zu suchen und wie in einem Gerichtsverfahren<sup>131</sup> seine Sache zu vertreten; er erneuert damit den Versuch, den Eindruck einer Begegnung unter Gleichen zu erwecken, und begibt sich dem Anschein nach wieder auf eine Ebene mit Megara. Sein Anliegen ist es dabei, die Tötung Kreons und seiner Söhne, die von Megara als Verbrechen verstanden und daher als das entscheidende Hindernis für eine Aussöhnung angesehen wurde, zu rechtfertigen. Ausgangspunkt hierfür ist der Umstand, daß der König und seine Söhne in einem Krieg gefallen sind – offenbar eine unbestrittene Tatsache, denn Lycus kann es sich erlauben, Megara die Möglichkeit eines Widerspruches einzuräumen. In einem Krieg aber verselbständigt sich die Gewalt (403-405), weil das einmal geweckte Verlangen nach Kampf und Blut nicht mehr eingedämmt werden kann. Aus der Sicht des Lycus muß diese allgemeine Enthemmung die persönliche Schuld desjenigen, der tötet, zu dem Zeitpunkt der Tat aufheben, womit auch die Grausamkeit gegenüber Kreon und seinen Söhnen (cf. 256-258) als ein den Umständen angemessenes Verhalten ihre Berechtigung findet. Die Frage nach Schuld ist folglich nur außerhalb des Kampfesgeschehens relevant, weshalb Lycus Gründe und Ergebnis des Krieges in ihrer moralischen Bedeutung einander gegenüberstellt. Ob Kreon, weil er sein eigenes Reich verteidigte, im Recht und er selbst wegen seines verbrecherischen Zieles im Unrecht gewesen sei, hält Lycus für völ-

<sup>129</sup> Zu günstig erscheint die Deutung von OPELT, *Ummensch* 24: «... seine (sc. des Hasses) Aufgabe in der Einigung mit dem Tyrannen bedeutet Aufgabe ihres (sc. Megaras) Wesens, deshalb stellt sie ihn noch über Vater, Brüder, Herrschaft und väterliches Haus».

<sup>130</sup> Diese ausgleichende Funktion der Passage sieht auch OPELT, *Ummensch* 24.

<sup>131</sup> Zum einschlägigen Vokabular BILLERBECK, *Hercules* ad 401f.

lig belanglos, da einzig der Ausgang des Krieges zähle, in dem sich dieses Verhältnis umkehrt. Der Erfolg legitimiert den Usurpator und seine Gewalttaten, so daß er sich vom Angeklagten in den Vertreter einer gerechten Ordnung wandelt, während Megara, die der physisch und daher auch moralisch unterlegenen Seite zugehört, nicht mehr als Klägerin, sondern indirekt selbst als Beschuldigte erscheint. In dieser Situation bietet Lycus – als ob es sich um ein Entgegenkommen handelte – an, die Erinnerung an alles Vergangene zu tilgen (408b). Hier wie schon bei seiner ersten Annäherung an Megara vertraut Lycus also auf eine Doppelstrategie, die vordergründige Großzügigkeit mit versteckten Drohungen und Nötigungen verbindet. Die Großzügigkeit kommt, abgesehen von dem Angebot eines Schlußstriches unter die Vergangenheit, in der Erinnerung an einen einseitigen Waffenstillstand (409: *cum uictor arma deposuit*) und in dem Verzicht auf einen Kniefall Megaras vor dem Herrscher vom Ausdruck. Lycus zeigt sogar Bewunderung für die Haltung, die Megara in ihrem Unglück an den Tag legt und sie als würdige Gattin eines Königs erweise. So soll Megara den folgenden, nun sowohl nach Zusammenhang als auch nach Formulierung eindeutigen Heiratsantrag als besondere Auszeichnung und Ehrung auffassen<sup>132</sup>. Der Tyrann hat damit sein Angebot, das angesichts des Schicksales Kreons und seiner Söhne eine Zumutung darstellen muß, als Wohltat verschleiert, die der Frau eine wahrhaft königliche Stellung an seiner Seite bescheren soll. Hinter der Fassade solcher Freundlichkeiten wird allerdings deutlicher Druck ausgeübt. Es wird mit der Unterscheidung zwischen Sieger und Besiegten wiederum auf die tatsächlichen Machtverhältnisse verwiesen (409sq.) und Lycus stellt seinen Verzicht auf Waffengewalt (409) als Vorleistung dar, von der sich Megara dazu gedrängt fühlen soll, sich entsprechend zu verhalten und ihre Feindschaft aufzugeben. Die Doppelstrategie des Tyrannen zielt darauf ab, Megara die Überzeugung zu vermitteln, daß es einerseits in ihrem eigenen Interesse liegt, andererseits aber auch aufgrund der äußeren Umstände unumgänglich ist, sich der Verbindung nicht zu verweigern.

Für Megara jedoch ist dies eine solche Ungeheuerlichkeit, daß sie in ihrer Reaktion weder Lycus eine Antwort im eigentlichen Sinne erteilt noch ihre Ablehnung offen ausspricht, geschweige denn begründet (414-421). Als Ausdruck äußersten Entsetzens beschreibt sie nur ihre Empfindungen, die sie mit den Gefühlen aus der Zeit des Krieges vergleicht. Während das frühere Geschehen sie nicht schrecken konnte (415-417), spürt sie nun Furcht (*thalamis tremesco*) und sieht sich als Gefangene. Ihr Wille zum Widerstand ist jedoch ungebrochen, da sie trotz der Vorstellung, in Ketten gelegt und durch einen allmählichen Hungertod zu Grunde gerichtet zu werden, an der Verbindung mit Hercules festhält und ankündigt, ihm die Treue bis in den Tod zu wahren. Bei diesem letzten Gedanken wendet sich Megara unmittelbar an den abwesenden Gatten, der für ihr Empfinden offenbar präsenter ist als Lycus. Nicht mehr der Tod des früheren Königs und seiner Söhne, sondern die enge Bindung der Frau an Hercules stellt sich dem Tyrannen nun als entscheidendes Hindernis für den Heiratsplan dar, weshalb er ihn in dem folgenden Streitgespräch mit Megara (422-438) herabzusetzen und sich selbst als die bessere Partie darzustellen versucht. Vor allem die für dauerhaft gehaltene Abwesenheit des anderen, der in

<sup>132</sup> Dieser utilitaristische Aspekt spricht gegen die Annahme von HERRMANN, *Théâtre* 403, und ZINTZEN, *Virtus* 173, Lycus bewundere Megara tatsächlich.

der Unterwelt versunken sei, wird ins Feld geführt (422). Dieser Ansatz liegt nahe, da Megara indirekt Lycus zu verstehen gegeben hatte, nicht mit der Rückkehr des Alkiden zu rechnen; weder bei dem Wunsch nach einer Bestrafung des Tyrannen noch in der Erkenntnis höchster Gefahr (414-421) hatte sie das Eingreifen des Hercules erwartet oder auch nur in Erwägung gezogen. Dem Publikum ist diese Einstellung zu Beginn des zweiten Aktes noch weitaus deutlicher vor Augen geführt worden. Umso mehr überrascht es, daß Megara in ihrer Erwiderung (423) nun eine Wendung vollzieht und nicht mehr von einem dauerhaften Verbleib des Gatten in der Unterwelt ausgeht. Der gegenwärtige Aufenthalt gilt ihr vielmehr als Episode, die notwendig ist, um die Höhen (*supera*) zu gewinnen, womit nicht die Rückkehr auf die Erde, sondern nur der Übergang in einen neuartigen Zustand gemeint sein kann: der Gang in die Unterwelt bewirkt nach dieser Deutung nicht das Scheitern des Hercules, sondern eröffnet ihm die Aussicht auf eine Apotheose. Um die Unmöglichkeit dieses Gedankens zu erweisen, greift Lycus zu demselben Argument, das Megara gegenüber Amphitryon verwendet hatte (cf. 317sq.), und verweist auf das ungeheure Gewicht der Erde, das auf Hercules lastet. Hiergegen führt Megara die erwiesene Fähigkeit des Hercules an, den Kosmos zu tragen, obwohl sie zuvor aus derartigen Präzedenzfällen keine Hoffnung schöpfen konnte. Eine Rückkehr zu der anfänglichen Zuversicht<sup>133</sup> dürfte hierin aber nicht zu sehen sein, da Megara wiederholt den Fluch des thebanischen Herrscherhauses beschwört (386-396.495-497), der sonst auch gegen den Gatten gerichtet zu denken wäre, und am Ende des Aktes wiederum nicht mit Hercules als Rächer oder Retter rechnet; ihr geht es in der gegenwärtigen Auseinandersetzung wohl nur darum, ihren Gatten vor den Herabsetzungen des Lycus in Schutz zu nehmen – selbst dort, wo sich diese mit ihrer eigentlichen Überzeugung decken.

Lycus droht darauf zum erstenmal mit der Anwendung von Zwang, dem sich Megara aber unter Hinweis auf ihre Todesbereitschaft schon vorab entzieht (426). Nach der unverblühten Drohung schlägt der Tyrann einen neuen Weg ein und parodiert die Rolle des Liebhabers, indem er Megara in vorge-spielter Unterwürfigkeit fragt, welches Geschenk (*munus*) sie einer Ehe vorzöge; Megara führt dieses Spiel fort und stellt herausfordernd den Tod des Tyrannen an erster und den ihren an zweiter Stelle zur Auswahl. Lycus zeigt sich, da ihm wiederum der Tod gewünscht wird (cf. 395sq.), äußerst gereizt. Ähnlich, wie er Megara nach ihrer Tirade (384-396) als *rabiosa* bezeichnet hatte, erklärt er sie nun für verrückt (429: *demens*) und bedroht sie sogar erstmals mit dem Tod. Die erhoffte Wirkung bleibt jedoch aus und Megara kann ihrem Ende, insofern es eine Wiedervereinigung mit Hercules zu Folge hätte, sogar eine vorteilhafte Seite abgewinnen; durch dieses Argument gerät Megara jedoch in einen Widerspruch zu ihren jüngsten Aussagen über die Rückkehr des Gatten. Zwar könnte sich die Gewißheit, der Alkide werde die Unterwelt verlassen (cf. 423.425), mit der Aussicht auf eine Begegnung ebendort so vereinbaren lassen, daß es, bevor er auf die Erde zurückkehrt, zu einem vorübergehenden Zusammentreffen kommt, doch wirkt eine solche Erklärung gekünstelt und wenig überzeugend. Wahrscheinlicher ist, daß in der Vorstellung einer Wiedervereinigung im Totenreich die ursprüngliche und eigentliche Erwartung Megaras, Hercules könne sich nicht befreien, durchbricht, während der

<sup>133</sup> So jedoch SCHULZE, *Untersuchungen* 37: «Ihrem Feinde gegenüber findet sie (sc. Megara) den Glauben an Hercules wieder».

Widerspruch gegen die gleichartige Ansicht des Lycus (cf. 422.424) nur erhoben wurde, um ihm keine Schmähung des Abwesenden zu erlauben. Megara spricht also auch entgegen ihrer eigenen Überzeugung, wenn es darum geht, Hercules als Gegenstand ihres Stolzes (cf. 290-293) zu verteidigen.

Der ungünstige Verlauf des Streitgesprächs bewegt Lycus dazu, wiederum das Vorgehen zu ändern und seine gesellschaftliche Stellung auszuspielen, die ihm als Herrscher gegenüber dem Diener Hercules den Vorzug zu geben scheint (430). Da sich Megara, um diesen auch ihr bewußten (cf. 294sq.431) Makel auszugleichen, auf die *uirtus* des Alkiden beruft, kommt es zu einer Auseinandersetzung über den Inhalt des Begriffs (433-435). Für die Frau ist entscheidend, daß Veranlassung und Wirkung aus dem Träger der Tugend herausverlagert sind; *uirtus* beweist ihrer Meinung nach, wer harte Befehle ausführt und dadurch der Menschheit (435: *cuncti*) nutzt. Für den Tyrannen dagegen setzt *uirtus* voraus, daß aus eigenem Antrieb und zum eigenen Nutzen gehandelt wird, weshalb er Hercules diese Eigenschaft abspricht. Das Publikum aber dürfte zögern, sich einer dieser Deutungen anzuschließen. Die *uirtus* des Lycus war ja zuvor schon als skrupelloses Machtstreben entlarvt worden (251sq.340), und Megara definiert den Begriff auf das Ziel hin, Hercules gegen Schmähungen in Schutz zu nehmen, wofür sie bereits an anderer Stelle ihre Überzeugung verleugnet hatte (425; cf. 317sq.).

Nach einer Variation bereits verwendeter Argumente (436sq.; cf. 424sq.), in der Megara noch deutlicher die Erwartung einer Apotheose des Hercules zum Ausdruck bringt, bemüht sich Lycus, die göttliche Herkunft des Alkiden, an die er tatsächlich nicht glaubt (cf. 357), in Zweifel zu ziehen, um die Treue Megaras zu unterhöhlen. Da Amphitryon es für seine Aufgabe hält, der Unterstellung einer rein menschlichen Herkunft zu widersprechen, kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dem Tyrannen (439-489), der so an der Verfolgung seines Heiratsplanes vorübergehend gehindert wird. In der Entwicklung, deren Ende für das Publikum durch das Treuebekenntnis Megaras (cf. 305-308) und die Ankündigung des Lycus, im Fall von Widerstand die Angehörigen des Hercules zu töten (cf. 350sq.), bereits absehbar ist, stellt das Streitgespräch ein retardierendes Moment dar, das die Spannung, wie es zu der unvermeidlichen Zuspitzung kommt, noch weiter ansteigen läßt; zudem trägt es neue Züge zu dem Bild des abwesenden Helden bei.

Daß Hercules ein Sohn des höchsten Gottes ist, bestätigt sich, da Amphitryon vor allem unter Berufung auf das Beispiel Apollos (451-453.455) und Jupiters (457-460) Lycus' Argumente zu entkräften vermag; der Tyrann muß Schritt für Schritt zurückweichen, bis schließlich sein Einwand einer bedrohten Kindheit, mit dem er die göttliche Natur des Hercules zu widerlegen hoffte (456), von dem Greis in eine Ankündigung der Apotheose verwandelt wird (457-462; cf. 266sq.277).

Von der Tapferkeit des Hercules, die mittelbar durch ihre Unvereinbarkeit mit menschlichem Elend (*miser*) seine göttliche Abstammung beweisen soll (463sq.), entsteht dagegen in dem Streit (464-489) ein uneinheitliches Bild. Lycus beschreibt in allen Details die Verweichlichung des Alkiden am Hof der Omphale (465-471) und bezichtigt ihn, von sich aus (480: *ipsius haec sunt opera*), gleichsam zur Erholung nach den Arbeiten (476-478) König Eurytus mit seiner Dynastie ausgelöscht sowie die



Thespius-Töchter vergewaltigt<sup>134</sup> zu haben (477-480). Obwohl also Hercules der Lächerlichkeit preisgegeben und sogar als verbrecherischer Wüstling dargestellt wird, widerspricht Amphitryon nicht und bestätigt indirekt sogar die Vorwürfe<sup>135</sup>. Zur Rechtfertigung der Omphale-Episode führt er das entsprechende Verhalten – wie bei Hercules wird auf Kleidung, Haartracht und Hände hingewiesen – des Bacchus an (472-476), und die beiden Gewaltakte werden mit einer größeren Anzahl (480: *non nosti omnia*; cf. 481-487) von Fällen aufgerechnet, in denen der Alkide auch aus eigenem Antrieb, aber zum Nutzen der Menschheit handelte, indem er Verbrecher zur Strecke brachte (480-487). Der Streit um die Tapferkeit hinterläßt also einen recht zwiespältigen Eindruck von dem Verhalten des Hercules, insofern es nicht durch anbefohlene *labores* vorgegeben ist. Das abschließend gezeichnete Bild des Alkiden als richtender Instanz treibt Amphitryon schließlich zu der Vorhersage, auch Lycus werde von ihm noch zur Rechenschaft gezogen, zumal sein Verbrechen – die Verletzung des Ehrechts – schwerer wiege als das der anderen Übeltäter (487-489). Wie Megara (cf. 396.428) gibt auch der Greis dem Tyrannen offen zu verstehen, daß er dessen Tod wünscht, wobei er, anders als die Frau und entsprechend seiner zuversichtlichen Einstellung (cf. 312sq.), die Ausführung von Hercules erwartet.

Mit dieser Wendung rückt der Heiratsplan des Tyrannen wieder in den Vordergrund<sup>136</sup>, der nun in der dritten Stufe verfolgt wird. Lycus scheint sich zunächst vor Amphitryon gegen den Vorwurf des *stuprum* zu verteidigen, indem er die Berechtigung seiner Absicht zu erweisen versucht. Er akzeptiert hierzu überraschend die gerade noch hartnäckig bestrittene Abstammung des Alkiden von Iupiter und zieht von der Verbindung des Gottes mit Alcmene eine Parallele zu seinem Heiratsplan (489-492): Amphitryon – der hier in der Abwesenheit des Hercules offenbar in der Rolle eines Vormunds<sup>137</sup> für seine Schwiegertochter gedacht ist, über die er eine ähnliche Verfügungsgewalt wie einst über seine Gattin ausübe – habe bereits Iupiter eine Frau überlassen und werde nun das gleiche zugunsten des Lycus tun. Zugleich solle sein Beispiel Megara lehren, daß sie mit der Zustimmung ihres Ehemannes rechnen könne, wenn sie sich einer besseren Partie (492: *meliolem*) zuwende. Nun hat jedoch Lycus schon zu Beginn seines Auftritts die Überzeugung kundgetan, Hercules sei der leibliche Sohn Amphitryons (cf. 357), und trotz aller Rückzieher in dem Streitgespräch über dieses Thema deutet nichts auf eine tatsächliche Änderung hin. Wenn aber Lycus selbst gar nicht an die Grundlage seiner Rechtfertigung glaubt, kann es sich bei der Berufung auf Iupiter nur um ein ironisches Spiel han-

<sup>134</sup> Daß es sich um eine Massenvergewaltigung handelt, steht in Einklang mit der geläufigen Version des Mythos von Hercules und den Thespius-Töchtern, cf. Stat. *silu.* 3,1,42sq.; Ou. *epist.* 9,51sq.; die Formulierung wörtlich aufzufassen, wie dies ZINTZEN, *Virtus* 176, unternimmt («... wie Vieh behandelt ...»), dürfte wohl zu milde sein. Über die sexuelle Konnotation von *pecorum ritu* cf. BILLERBECK, *Hercules* ad loc.

<sup>135</sup> Ungeachtet der Reaktion des Amphitryon sieht DINGEL, *Dichtung* 113, die Vorwürfe als unbestätigt an, weil Lycus aufgrund seines Charakters nicht «objektiv» sei. Letzteres trifft freilich zu, doch ist hier die Entgegnung des Greises ausschlaggebend, der nicht abstreitet, sondern nur rechtfertigt oder ergänzt.

<sup>136</sup> Cf. SCHULZE, *Untersuchungen* 38.

<sup>137</sup> Zu der Stellung Amphitryons in der Abwesenheit des Hercules im Sinne des römischen Rechts BILLERBECK, *Hercules* ad 490. Daß «die Entscheidung, Megara an Lycus zu verheiraten, ... demnach in seine Kompetenz» falle (ib.), mag zwar formal zutreffen, doch hat die versteckte Mahnung zur Bewahrung der ehelichen Treue (309sq.) gezeigt, daß der Greis, vielleicht im Bewußtsein seiner eigenen Schwäche, die Entscheidung in Wirklichkeit allein bei Megara liegen sieht.

deln<sup>138</sup>, das dazu dient, Amphitryon und Megara mit ihrem eigenen Argument zu schlagen und zu demütigen. Der Greis wird so zu einer kläglichen, hilflosen Figur herabgesetzt, die, indem sie die göttliche Abstammung des Hercules postuliert, die eigene Minderwertigkeit einräumt, und Megara soll ihren Gatten als unwürdig empfinden. Nach dieser sarkastischen Einlage geht der Tyrann zu der Androhung bloßer Gewalt über (493sq.) und kündigt an, durch Vergewaltigung eine Dynastie zu begründen, falls Megara sich einer Heirat verweigern sollte.

Megara sieht nun keine Möglichkeit mehr, der Verbindung mit Lycus auszuweichen und beschwört daher nochmals die in den Schicksalen Kreons, Labdacus' und Oedipus' verkörperten *solita fata* der thebanischen Dynastien auf sich und den Tyrannen herab (495-497; cf. 396). Allerdings begnügt sie sich nicht mehr mit deren Eintritt in unbestimmter Zukunft, sondern hofft auf eine umgehende Wirkung (497: *nunc*); noch deutlicher (498: *nunc nunc*) tritt diese Ungeduld in dem Wunsch hervor, auch die Danaiden mit ihren blutigen Händen mögen bei der Eheschließung zugegen sein. Sie sollen aber nicht von sich aus einwirken, sondern nur Beistand gewähren (499: *adeste*) bei der Tötung des Lycus, die Megara in der Hochzeitsnacht selbst vollziehen will. Megara sieht also die einzige Möglichkeit, um den dynastischen Plan des Lycus zu vereiteln, in ihrem eigenen Eingreifen<sup>139</sup>, da sie weder mit dem rechtzeitigen Eintritt der *solita fata*, geschweige denn mit der Rückkehr des Hercules rechnet. Daß sie damit ein Verbrechen begehen und Schuld auf sich laden wird, ist ihr vollauf bewußt (500: *explebo nefas*).

Nach dieser Drohung erachtet Lycus den anfangs für unwahrscheinlich erachteten Fall (cf. 348-350) einer Weigerung für eingetreten und läßt seinen Heiratsplan fallen; er wird nun, wie das Publikum bereits weiß (cf. 351), die Vernichtung der *domus Herculeae* in die Wege leiten. Wie ein Richter, der ein Urteil begründet, hält er Megara ihre Delikte nochmals vor<sup>140</sup> und kündigt an, seine Macht an ihr zu erweisen (501sq.). Er ist sich sicher, daß ihn weder ein Gott noch Hercules, falls ihm wider Erwarten die Rückkehr gelingen sollte, aufhalten könne, und fordert deshalb Megara ironisch auf, sich an den Altar zu klammern. Was er konkret beabsichtigt, geht erst aus dem anschließenden Befehl hervor, der an nicht näher bestimmte Helfer erteilt wird: es soll Holz herbeigeschafft werden, um das Heiligtum mitsamt der Frau und den Kindern, die darin Schutz suchen, zu verbrennen (506-508).

Amphitryon setzt, obwohl er bei diesem Plan nicht berücksichtigt ist, als selbstverständlich voraus, auch getötet zu werden, und richtet an den Tyrannen nur den Wunsch, als erster sterben zu dürfen (509sq.). Dies geschieht auf eine sehr ironische Weise: er bezeichnet die erhoffte Gewährung seiner Bitte als *munus* des Machthabers und begründet sie mit seiner Qualität als tatsächlicher Vater des Hercules (*genitor Alcidae*), was seiner wahren Ansicht über die Herkunft des Helden widerspricht. Damit

<sup>138</sup> Diese Bewertung bereits bei SCHULZE, *Untersuchungen* 38.

<sup>139</sup> Diesen entscheidenden Schritt zum eigenen Handeln konstatiert OPELT, *Unmensch* 29.

<sup>140</sup> Den Urteilscharakter dieser Worte des Lycus betont OPELT, *Unmensch* 29sq., zu Recht und stellt einen Zusammenhang her mit dem Bestreben des Tyrannen, sich als Herrscher zu gerieren.

nimmt er das ironische Spiel des Lycus (cf. 489-492) wieder auf<sup>141</sup> und eignet sich die Position des Gegners zu seinem eigenen Vorteil an, wie auch dieser sich auf die entsprechende Ansicht des Amphitryon berufen hatte, wo sie als Argument seinen Interessen dienlich war (489-492). Daß Amphitryon Hercules in verwandtschaftlicher Beziehung am nächsten stehe und folglich als erstes Mitglied der *domus Herculea* getötet werden müsse, kann also nur ein Vorwand sein. Lycus verweigert jedoch dem Greis aus machtpolitischen Gründen nicht nur die Erfüllung seines Wunsches, sondern den Tod an sich (511-513). Anstatt alle Gegner zu vernichten, sei es besser, jedem das Gegenteil seiner Hoffnungen zuteil werden zu lassen. Wer wie Amphitryon als *miser* das Ende ersehnt, muß gewaltsam am Leben erhalten werden, während nur derjenige, der als *felix* an seinem Dasein hängt, zugrunde gerichtet werden soll. Niemand darf hoffen, daß sein Wunsch, gleich ob er auf das Leben oder den Tod gerichtet ist, durch den Tyrannen erfüllt wird; es kommt Lycus also darauf an, soviel Furcht wie möglich zu verbreiten, um seine ständig gefährdete Herrschaft zu sichern. Nachdem Lycus diese Maxime seiner Staatskunst dargelegt hat, kündigt er an, ein Opfer für Neptun<sup>142</sup> darzubringen, während die Vorbereitungen zur Verbrennung Megaras und ihrer Söhne getroffen werden (514sq.).

Amphitryon wendet sich in höchster Not nochmals (cf. 205sq.) an Iupiter, der in seiner Allmacht den Tyrannen von dem verbrecherischen Tun abhalten soll (516-519). Da die erwartete Hilfe aber ausbleibt, verwirft er jegliches Gebet zu den Göttern als nutzlos und ruft stattdessen Hercules an (520a). In diesen wenigen Versen (516-520a) wiederholt sich also *in nuce*, aber dafür umso deutlicher, die Entwicklung, die ausführlich in der Eingangsrede des Amphitryon (205-278) mitzuverfolgen war<sup>143</sup>: auf die Anrufung Iupiters folgt die Anrufung des Hercules, der für die wirksamere Instanz gehalten und somit *de facto* in den Rang eines helfenden Gottes erhoben wird<sup>144</sup>. Das Ende des Aktes geht jedoch über die geraffte Wiederholung der Eingangsszene hinaus, da sich hier die zuvor nur geweckte Hoffnung auf die rettende Rückkehr des Hercules tatsächlich zu erfüllen beginnt; Amphitryon erkennt in einem unvermittelt einsetzenden Erdbeben den Schritt des herannahenden Hercules, der, wie es scheint, den Hilferuf gehört hat.

Von dieser kompositorischen Einheit wird auch der Gesamteindruck des zweiten Aktes bestimmt. Ungeachtet der pessimistischen Haltung Megaras und der Zuspitzung der Lage ist die Erwartung bestimmend, Hercules werde rechtzeitig nach Theben zurückkehren. Er wird dabei als gottgleicher, ja den Göttern überlegener Retter herbeigesehnt, als Friedensbringer und Garant der Gerechtigkeit, der Gebete erhören und alle den Menschen gesetzten Grenzen überwinden kann. Seine zwischenzeitlich zur Sprache gebrachten Fehler verblassen dagegen völlig. Diese hochgesteckten Erwartungen sind nun

<sup>141</sup> Diese Ironie verkennt HERRMANN, *Théâtre* 432, wenn er hierin einen Anhaltspunkt dafür sieht, daß Amphitryon in der Frage der Vaterschaft schwankend sei; zutreffend BILLERBECK, *Hercules* ad 509f.: «Sarkastisch dreht Amphitryon nun die Positionen um ...».

<sup>142</sup> Zu der mythologischen Beziehung von Lycus zu Neptun, die hier vorausgesetzt ist, SCHULZE, *Untersuchungen* 39.

<sup>143</sup> Diese Übereinstimmung zwischen Beginn und Schluß des Aktes beobachtet auch, jedoch nur unter dem statischen Aspekt der gebetsartigen Anrufung des Hercules, FITCH, *Hercules* 23.

<sup>144</sup> FRIEDRICH, Raserei 143sq., wertet dies hart als «Blasphemie».

neben den Befürchtungen Iunos der Maßstab, der an den Helden anzulegen ist, sobald er tatsächlich den Schauplatz betritt.

#### 2.4. ZWEITES CHORLIED

Das zweite Chorlied beginnt als allgemeine Klage über das Verhalten der *Fortuna*. Der Chor sieht diese Schicksalsmacht als Instanz an, die über die Lebensumstände des Menschen entscheidet, und erwartet von ihr die Belohnung von Tapferkeit und Rechtschaffenheit; stattdessen aber – so der Vorwurf – behandle sie gerade die hervorragenden Individuen aus Mißgunst ungerecht (525sq.). Als Beispiel für diese Gesetzlichkeit wird Hercules angeführt. Die Form, in der dies geschieht, läßt sich nicht eindeutig bestimmen, da die Konjunktive *regnet*, *exagitet*, *resecet* und *referat* ebenso als entrüstete Frage wie auch als konsekutiver Gedankengang aufgefaßt werden können<sup>145</sup>, doch kommt in jedem Fall der Unwille des Chores zum Ausdruck, die Lage des Hercules als unabänderlich hinzunehmen. Bevor allerdings der Alkide in den Blick gerückt wird, erfährt der Vorwurf gegen *Fortuna* durch das Gegenbeispiel des Eurystheus nochmals eine Verschärfung (526). Er ist sicher kein *uir fortis* oder *bonus* und die Herrschaft, die er in aller Bequemlichkeit ausübt, kein *aequum praemium* des Schicksals; an seiner Person zeigt sich vielmehr, daß *Fortuna* nicht nur die Helden schädigt, sondern in völliger Verkehrung der Gerechtigkeit die Untauglichen auch noch privilegiert. Das *regnare in facili otio* wäre also die Belohnung, die eigentlich Hercules zustünde, doch ist sein Leben eine unablässige Folge von Kämpfen und Mühen (527sq.). Belegt wird dies anhand zweier eigentlich abgeschlossener Taten, die in unablässig sich erneuernde Herausforderungen umgedeutet werden (529sq.: *resecet*, *referat*). Die längst erledigte (cf. 46.222) Hydra wird durch ihre nachwachsenden Köpfe zu einem Symbol der aussichtslosen Lage, in der sich Hercules gegenüber dem Schicksal befindet: gleichgültig, wieviele Köpfe er abschlägt und wieviel Tatkraft er dadurch beweist, ist es ihm nicht möglich, die Gefahr zu beseitigen und von *Fortuna* das verdiente *otium* zu erlangen. Das Motiv des Nachwachsens dürfte, auch wenn es nicht ausgesprochen wird, erklären, warum die Äpfel der Hesperiden als zweites Beispiel gewählt sind. Hercules ist hier ebenso wie in dem Kampf mit der Hydra vor eine Aufgabe gestellt, die nicht zu einem Abschluß gebracht werden kann; die Mißgunst des Schicksals scheint ihn auf immer in einer mühe- und gefahrvollen Lebensweise festzuhalten. An der Hesperiden-Episode überrascht jedoch ein Detail: der Drache, der den Diebstahl der Früchte verhindern soll, schläft in dem entscheidenden Augenblick, so daß der Hinweis auf seine Wachsamkeit (531) eine ironische Note erhält. Das Untier konnte offenbar, wie auch die *sorores*, überlistet werden, womit sich die Gefährdung des Hercules und die Trostlosigkeit seiner anfangs gezeichneten Lage relativiert.

Dennoch muß das Publikum, wenn der Chor nach der Anklage dazu übergeht, als eine Episode aus dem Leben des Hercules die Unterwerfung der Amazonenkönigin zu beschreiben (533-546), ein wei-

<sup>145</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules ad 525 (diuidis)*. Für die Frageform entscheidet sich u.a. O. ZWIERLEIN, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (AAWM Einzelveröffentlichungen 6), Stuttgart/Wiesbaden 1986, ad 526ff., für den konsekutiven Gedankengang BILLERBECK (loc. cit.).

teres Beispiel für die *non aequa praemia* des Schicksals erwarten. Zunächst wird auch eindringlich der Weg in das unwirtliche und von Barbaren bevölkerte Land geschildert, das Hercules im Winter über das gefrorene Meer aufsuchen mußte. Die Erstarrung des Wassers (537: *dura ... aequora*; 540: *stat*), die Stille angesichts der ausbleibenden Brandung (536) und die Verwandlung in eine Fläche, die Mensch und Pferd trägt (539.541), werden in ihrer Eigenartigkeit noch hervorgehoben durch die Kontrastierung mit dem sommerlichen Zustand, der an derselben Stelle regen Schiffsverkehr erlaubt. Daß der Alkide diese fremdartige, lebensfeindliche Landschaft durchqueren mußte, fügt sich noch gut zu den Schikanen des Schicksals, jedoch hinterläßt die Begegnung mit der Amazonenkönigin einen anderen Eindruck. Hercules gilt in diesem Zusammenhang zwar als *uictor* (546), doch ist von einem Kampf nicht die Rede. Stattdessen wird die Herrscherin (cf. 542) sogleich knieend vor Hercules gezeigt, wie sie selbst die Teile ihrer Rüstung – *balteus*, *pelta* und *uincula* – ablegt, um sie als Beute zu übergeben. Dieses leicht erworbene *spolium* ist aber nicht der einzige überraschende Aspekt; wenn die Amazonenkönigin die Schulterriemen entfernt, wird die weiße Haut ihrer Brust sichtbar und der deutliche Hinweis hierauf (545) verleiht dem Vorgang eine erotische Note<sup>146</sup>. Auch der Kniefall, das Aufblicken zu Hercules (546) und selbst die Bereitschaft, sich zu unterwerfen, werden dadurch in ein anderes Licht gerückt; es entsteht der Eindruck, die Herrscherin habe sich aus Liebe ergeben und der Kampf, der eigentlich vorauszusetzen war, habe zumindest nicht ernsthaft stattgefunden. Das Abenteuer, das mit der Wegbeschreibung noch als Illustration für die Ungerechtigkeit des Schicksals begonnen hatte, findet damit ein für Hercules nicht nur ungefährliches und erfolgreiches, sondern auch recht angenehmes Ende, denn neben der reichen Beute ist ihm zumindest der Anblick der entkleideten Frau sicher. Mit der Amazonenepisode hat sich die relativierende Tendenz fortgesetzt, die von dem ironischen Motiv des wachsamem Drachens (531sq.) ausgegangen war, und das Leben des Hercules erscheint nun keineswegs mehr so bedrückend, wie es der einleitende Vorwurf an *Fortuna* erwarten ließ. Das Chorlied hat sich von einer düsteren Klage über das Schicksal des Alkiden in einen nahezu frivolen Bericht über sein Leben verwandelt.

Die gerade erreichte Unbeschwertheit wird jedoch von einer vorwurfsvollen Frage abgelöst, die an Hercules selbst gerichtet ist und seinen Gang in die Unterwelt zum Gegenstand hat (547-549). Der Chor beklagt die Waghalsigkeit des Helden, weil ihm völlig unverständlich ist, wovon er sich zu dem Abstieg in die Tiefe, aus der es keine Rückkehr gebe, verleiten ließ. Wieder scheint der Alkide in eine aussichtslose Lage geraten, wenn auch nicht mehr der mißgünstigen *Fortuna*, sondern seinem eigenen, selbstverantworteten Verhalten die Schuld zugeschrieben wird. Hoffnung deutet sich allerdings bereits darin an, daß die Unterwelt als Reich der Proserpina umschrieben wird (549), denn die Figur der königlichen Herrscherin verweist zurück auf die überwundene Amazonenkönigin und nimmt so die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs vorweg. Auf ähnliche Weise wirkt auch die anschließende

---

<sup>146</sup> Auf die erotisierenden Motive verweisen FITCH, *Hercules* ad 545, und BILLERBECK, *Hercules* ad 544-46.545.546.

Zeichnung der Unterwelt (550-557)<sup>147</sup>. Vordergründig dient sie dazu, das Abstoßende des Ortes hervorzuheben und so den freiwilligen Abstieg des Hercules umso weniger nachvollziehbar wirken zu lassen. Die Dunkelheit des unterirdischen Reiches wird nicht einmal durch Lichterscheinungen<sup>148</sup> gemildert und es herrscht absolute Windstille, so daß die Gewässer völlig unbewegt sind. Dieser Ruhe wird die Bewegung der Toten gegenübergestellt, die durch den reißenden Schlund des Todes in die Unterwelt gebracht und dort übergesetzt werden (555-557). Der Kontrast zwischen der einzelnen Gestalt des Fährmannes und den Massen der Toten, die Geschlechtern und sogar Völkern gleichkommen, läßt aber rückblickend Prosperina als Herrscherin über zahllose Untertanen erscheinen und verstärkt so nochmals die hoffnungsvolle Parallele zu der Amazonenkönigin und ihren *gentes* (542). Ferner korrespondiert das Motiv der Meeresstille (550sq.554) mit der winterlichen Starre der skythischen Gewässer<sup>149</sup>; in beiden Fällen wird die Bewegungslosigkeit des gewöhnlich unruhigen Elementes durch ein betontes *stat* zu Versbeginn (540.554) festgehalten. Hercules hat also in der Unterwelt keine schlechteren Voraussetzungen für einen Erfolg als bei seinem Gang zu den Amazonen; hier wie dort gilt es, unwirtliche Gewässer und volkreiche Herrscherinnen zu überwinden. Der frühere Sieg läßt auch für die Gegenwart hoffen.

Von der so entstandenen Hoffnung ermutigt, wendet sich der Chor erneut an Hercules mit dem Wunsch, er möge sich die Rückkehr aus der Unterwelt erkämpfen (558sq.). Die Hindernisse – die durch Rechtssatzung geschützte Styx und die von den Fäden der Parzen symbolisierte Unumkehrbarkeit des Schicksals – werden zwar deutlich gesehen, aber ihre Überwindung scheint doch in den Bereich des Möglichen gerückt. Als ob er Hercules dadurch ermutigen könnte, erinnert ihn der Chor an einen bereits bestandenen Kampf mit Dis (560-565). Während des Krieges um Pylos hat sich der Unterweltherrscher, entgegen des Anscheines von Macht (560) und Gefährlichkeit (563), als wehleidiger Feigling erwiesen: von Hercules nur leicht verwundet, ergriff er die Flucht und fürchtete sich als *mortis dominus* paradoxerweise davor, selbst zu sterben. Ebenso wenig wie Proserpina ist er also ein ernstzunehmender Gegner und seine frühere mühelose Überwindung legt nahe, daß er auch gegenwärtig Hercules nicht werde davon abhalten können, das Totenreich zu verlassen; der Aufstieg zur Erde, der zuerst als undenkbar (548) und dann nur als möglich (558sq.) galt, nimmt sich angesichts der Schwäche des Dis inzwischen wie eine Leichtigkeit aus. Folgerichtig erwartet der Chor in seiner nächsten Apostrophe (566-568) von Hercules mehr als nur die eigene Rückkehr. Die Aufforderung, das Schicksal zu durchbrechen, die gesamte Unterwelt dem Tageslicht zu öffnen und eine Vielzahl gangbarer Wege zurück auf die Erde zu schaffen, zielt auf nicht weniger als auf die Befreiung der Menschheit von der Notwendigkeit des Todes<sup>150</sup>. Dunkelheit und Abgeschlossenheit der Unterwelt sollen aufgehoben und die *uiae irremeabiles* (548) in *uiae faciles* (568) verwandelt werden, so daß allen

<sup>147</sup> Diese und die folgenden Parallelisierungen in dem zweiten Chorlied arbeitet deutlich FITCH, *Hercules* 252-254 und ib., ad 590f., heraus.

<sup>148</sup> Für die Deutung der Dioskuren an dieser Stelle als Elmsfeuer tritt BILLERBECK, *Hercules* ad 553, unter Verweis auf Sen. *nat.* 1,1,13 ein. Daß es in der Unterwelt nicht einmal eine solche Lichterscheinung gibt, ist als Steigerung gegenüber der ohnehin selbstverständlichen Abwesenheit von Gestirnen zu verstehen.

<sup>149</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 550-54.

<sup>150</sup> FITCH, *Hercules* ad 566.567f.; 568.

allen Totenseelen der Weg zurück in die Welt der Lebenden offensteht<sup>151</sup>. Während der Chor anfänglich die Rückkehr des Hercules ohne konkreten Grund, nur aus einem unbestimmten Mitgefühl heraus erhoffte, sehnt er nun den Alkiden als Erlöser aus der eigenen Todesverfallenheit herbei.

Um diese weitreichende Sehnsucht zu rechtfertigen und sich selbst – Hercules wird ab Vers 566 nicht mehr direkt angesprochen – zu ermutigen, führt der Chor abschließend als Präzedenzfall das Schicksal von Orpheus und Eurydike an (569-589). Es geht dabei also nicht nur darum, Orpheus im Hinblick auf seinen Abstieg in die Unterwelt und seine geglückte Rückkehr als Vorläufer des Hercules zu deuten<sup>152</sup>, sondern ebenso um die Rückführung der verstorbenen Eurydike, in der die Befreiung aller Totenseelen, auf die der Chor hofft, als Möglichkeit vorweggenommen ist<sup>153</sup>. Die Lehre, die aus dem Beispiel zu ziehen ist, wird am Ende des Liedes deutlich ausgesprochen (590sq.). *E minoribus ad maiora* argumentierend, wird die Möglichkeit, daß Hercules mit Gewalt die *regia* besiegt, die hier für die Macht des Dis steht, aus der Tatsache abgeleitet, daß dasselbe Ergebnis schon einmal nur durch ein Lied erzielt wurde<sup>154</sup>. Der Sänger Orpheus erscheint als geringerer Vorläufer des kämpferischen Alkiden und die Wirkungen seiner Kunst auf Erden und in der Unterwelt werden deshalb so ausführlich geschildert, um die Erwartung zu begründen, daß Hercules noch wesentlich mehr leisten könne. In der Menschenwelt bewegt Orpheus Felsen und hält Flüsse sowie wilde Tiere auf (572-574), in der Totenwelt rührt er selbst Eumeniden<sup>155</sup> und Richter zu Tränen (577-581) und kann schließlich Dis überzeugen, der Eurydike unter der bekannten Bedingung freigibt (582-587). Daß Orpheus aus eigener Schuld (588sq.) Eurydike dennoch verliert, spielt in den Erwägungen des Chores keine Rolle, da es ihm allein auf die ja bestehende Möglichkeit einer Befreiung aus der Unterwelt ankommt<sup>156</sup>; wenn schon bloßer Gesang derartige Wirkungen hervorbrachte und in einem Fall die Rückkehr in das Leben erlaubte, so die Berechnung, können die Gesetze der Unterwelt durch Gewalt gänzlich aufgehoben werden.

Welchen Gesamteindruck hinterläßt nun das zweite Chorlied? Bestimmend ist hierfür der Wandel von betübter Klage zu freudiger Gewißheit. Hier wiederholt sich damit unter dem Gesichtspunkt der Stimmung die Entwicklung des zweiten Aktes, die von anfänglicher Bedrücktheit schließlich zu größ-

<sup>151</sup> Cf. HENRY/WALKER, *Futility* 17.

<sup>152</sup> So z.B. L. BOCCIOLINI PALAGI, *Orfeo nelle tragedie di Seneca: ambivalenza e funzionalità di un mito: Paideia* 53 (1998) 28.

<sup>153</sup> Nicht überzeugend dagegen ZINTZEN, *Virtus* 180, der die Analogie auf Orpheus und Hercules beschränkt, während er in dem von dem Gatten verschuldeten endgültigen Tod Eurydikens wie später FITCH, *Hercules* 253, nur einen Vorverweis auf das Schicksal Megaras sieht. Von einem Publikum dürfte ein solcher Vorverweis allerdings nur schwach und allein aufgrund mythologischen Allgemeinwissens empfunden werden, da das Ende Megaras in dem Drama bisher noch nicht einmal dort angekündigt wurde, wo die Möglichkeit dazu bestanden hätte: Iuno deutet nur den Tod der Hercules-Söhne an (113). Skeptisch gegenüber dem Vorverweischarakter, für den ferner SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 114 n. 95, SHELTON, *Theme* 45, und BOCCIOLINI PALAGI, *Orfeo* 29sq., eintreten, zeigt sich auch BILLERBECK, *Hercules* 382 n. 5, da die optimistischen Schlußverse des Chorliedes (590sq.) von einer entsprechenden *praemeditatio* abhalten würden.

<sup>154</sup> Cf. FRENZEL, *Prologe* 44.

<sup>155</sup> Zur Begründung und Geschichte der Emendation von *euridicen/-em* in *Eumenides* und der Umwandlung von *Threiciae nurus* in ein Akkusativobjekt cf. BILLERBECK, *Hercules* ad loc nach B. SCHMIDT, *Observationes criticae in Annaei Senecae tragoedias*, Jena 1865, 16sq.

<sup>156</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* 382.

ter Zuversicht am Ende geführt hatte<sup>157</sup>. Insbesondere aber spiegelt das Chorlied genau den Verlauf wider, den das Gebet Amphitryons (205-278) genommen hatte. Am Anfang steht jeweils eine Klage über das ruhelose und gefährliche Leben des Alkiden; dem *otium*, das der Chor vermißt, entsprechen in den Worten des Greises *requies* und *tempus* (212). Die Schuld hieran wird feindseligen Mächten – hier der *Fortuna inuida*, dort der eifersüchtigen Iuno – zugewiesen, doch die Erinnerung an frühere Taten führt jeweils zu einer Veränderung der Sichtweise; für Amphitryon wurden die *labores* im Laufe seiner Aufzählung zu Wohltaten an der Menschheit, der Chor wird durch das Amazonenabenteuer in eine von Leichtigkeit und Zuversicht geprägte Stimmung versetzt. Das Bild des Hercules wandelt sich jeweils; der Leidende wird in eine treibende Kraft umgedeutet, und an den Endpunkten schließlich fordert man von Hercules eben das, wovor ihn zu bewahren die anfängliche Hoffnung war: ein erneutes, machtvolles Eingreifen. Amphitryon erwartet zunächst die Befreiung aus der allgemeinen Notlage (275-278), dann die Rettung vor einem leidvollen Dasein (520), und der Chor ersehnt gar die Überwindung seiner Sterblichkeit durch einen Sieg des Hercules über Dis und Proserpina. Alle empfinden die Lebensweise des Hercules erst als aufgezwungene Belastung, erwarten dann aber ihre Rettung aus der subjektiv höchsten Not – für den Chor ohne konkreten Anlaß der eigene Tod, für den Greis das Weiterleben nach dem bevorstehenden Ende der Angehörigen – durch eine Tat des Alkiden nach bewährtem Muster. Die Erwartungen an Hercules, die bereits im zweiten Akt deutlich wurden, werden so durch das Chorlied nochmals bekräftigt, ja sogar gesteigert: sie gelten nun nicht mehr dem Retter aus einer bestimmten Notlage, sondern dem Todesüberwinder, der die ganze Menschheit von ihrem Schicksal erlösen soll.

Für die Identität des Chores gibt es hier noch weniger Anhaltspunkte als im ersten Chorlied. Anders als zuvor sagen die Vortragenden weder direkt noch indirekt etwas über ihre Heimat, Lebensweise oder Alter aus und treten nicht einmal grammatikalisch als Subjekte in Erscheinung. Nur aus ihren Meinungen und Hoffnungen, die im Verlauf des Liedes hervortreten, können vage Rückschlüsse gezogen werden; hilfreich hierbei ist der Vergleich von Motiven und Themen, die beiden Chorliedern gemeinsam sind. Hierzu zählt der Tod als Menschheitsschicksal. Sowohl in dem ersten als auch in dem zweiten Chorlied werden seine Unvermeidbarkeit (181-185.188-191; 555-557), seine Schrecken (186; 550-557) und seine Unumkehrbarkeit (181sq.; 559) hervorgehoben. In dem ersten Chorlied wird dies als unabänderlich (190sq.) hingenommen und die einzig mögliche Reaktion darin gesehen, die gesamte Lebensführung entsprechend auszurichten; in dem zweiten Chorlied dagegen ist anstatt der Resignation Auflehnung spürbar, die sich in der Hoffnung artikuliert, der Mensch könne zukünftig von seiner Sterblichkeit befreit werden (567-569.590sq.). Ferner wird Hercules in beiden Chorliedern wegen seines Ganges in die Unterwelt getadelt (186sq.547-549)<sup>158</sup>, doch geschieht dies in sehr unterschiedlichen Zusammenhängen. In dem ersten Chorlied gilt der Alkide als besonders ausgeprägtes

<sup>157</sup> BILLERBECK, *Hercules* 382, sieht nur eine Entsprechung zwischen «dem verheißungsvollen Aktende» und dem zuversichtlichen Ausklang des Chorliedes (590sq.).

<sup>158</sup> Die Übereinstimmung betont BILLERBECK, *Hercules* 381sq.



Beispiel für eine verfehlte Lebensweise und wird daher nur beiläufig erwähnt; in dem zweiten Chorlied aber ist er, in wechselnder Wertung, das bestimmende Thema. Zunächst wird er zwar bedauert und getadelt, schließlich aber aufgrund seiner Tatkraft zu einer Erlöserfigur erhoben, auf die alle Hoffnungen gerichtet sind<sup>159</sup>. Die Kritik in dem ersten Chorlied ist grundsätzlich, in dem zweiten jedoch nur ein vorübergehender Gedanke, der rasch aufgegeben wird zugunsten der Umdeutung des Hercules in einen Todesüberwinder. Ebenfalls in beiden Chorliedern findet sich der Glaube an eine Schicksalsmacht, die Menschen ihrer herausgehobenen Stellung wegen zu Fall bringt (201sq.524sq.)<sup>160</sup>. In dem ersten Chorlied wird aber das mit dem Schlagwort der *uirtus animosa* bezeichnete Verhalten der Menschen verurteilt, die ihr Leben an dieser Gesetzmäßigkeit nicht auszurichten bereit sind; im Gegensatz dazu richtet sich die Kritik des zweiten Chorliedes an *Fortuna*, weil sie auf die Leistungen der *uiri fortes* und *boni* mit Schikanen antwortet. Resignation und Auflehnung sind in dieser Frage zwischen den Chorliedern ebenso verteilt wie hinsichtlich des Todes. Der Chor nimmt also in dem zweiten Lied zu bedeutenden Themen – als solche dürfen Tod, Schicksal und die Person des Hercules sicherlich gelten – eine Haltung ein, die sich von derjenigen, die in dem ersten Lied artikuliert wurde, stark unterscheidet oder ihr sogar zuwiderläuft. Um dies zu erklären, muß entweder ein tiefgreifender Wandel der Ansichten desselben Chores oder der Auftritt eines neuen Chores angenommen werden.

## 2.5. DRITTER AKT

Zu Beginn des dritten Aktes tritt Hercules erstmals auf. Er ist inzwischen nach Theben zurückgekehrt und wendet sich an die olympischen Götter, weil er annimmt, ihnen gegenüber durch den Anblick des Cerberus, den er auf die Erde gebracht hat und mit sich führt (603: *hoc*), einen Frevel<sup>161</sup> zu begehen. Das vorrangige Bestreben des Hercules ist es, schädliche Folgen abzuwenden, die sich hieraus ergeben könnten; daher richtet er sein Gebet<sup>162</sup> zunächst an den Sonnengott Phoebus (593-597), dessen regelmäßiges Erscheinen am Himmel für das Leben auf der Erde unerlässlich ist. Um zu verhindern, daß er vor dem Cerberus zurückweicht und so der Erde sein Licht (593: *lucis almae*) entzieht, bittet ihn Hercules um Verzeihung und entschuldigt sich mit dem Hinweis, nur gezwungenermaßen gehandelt zu haben. Diejenigen Götter dagegen, deren Zuwendung für die Welt zumindest vorübergehend entbehrlich ist, fordert Hercules auf, sich dem Anblick des *nefas* (603) auf eine ihrem Wesen gemäße Weise zu entziehen: Jupiter soll sich mit seinen Blitzen selbst blenden, Neptun in das Meer abtauchen und den übrigen Bewohnern des Himmels wird geraten, ihren Blick in die Höhe anstatt wie üblich auf die

<sup>159</sup> Auf die gegenüber dem ersten Chorlied veränderte Einstellung zu Hercules weist deutlich FRENZEL, *Prologe* 44, hin.

<sup>160</sup> ZINTZEN, *Virtus* 179; ähnlich BILLERBECK, *Hercules* 381sq., die darauf verweist, daß in dem zweiten Chorlied keine vergleichbare Warnung wie in den Versen 186-201 ausgesprochen wird.

<sup>161</sup> Diese Einschätzung geht aus den Umschreibungen hervor, die anstatt des Namens verwendet werden: statt *Cerberus* steht *quid illicitum* (595), *arcana mundi* (597), *facie noua* (601), *portenta* (603) und *nefas* (ib.).

<sup>162</sup> Von «typischem Gebetsstil» spricht SCHMITZ, *Dimension* 123.

*terrena* (601) zu richten. Nachdem Hercules so zu erkennen gegeben hat, für wen der Anblick des Cerberus nicht bestimmt ist, nimmt er seine eigene Person und Iuno hiervon aus; die Begründung liegt offenbar darin, daß er sich als Ausführenden und die Göttin als Befehlende in einer besonderen Beziehung zu der Tat sieht (603sq.). Der Gedanke an die Verfolgung durch Iuno bringt ihn dazu, die Unstillbarkeit ihres Hasses zu beklagen, dem die Erde nicht mehr genug Raum für Schikanen (604sq.: *poenas; labores*) biete. Das Publikum wird durch diese Überlegung unweigerlich an eine Äußerung Iunos aus dem Prolog erinnert (cf. 46) und so noch nachdrücklicher, als es durch die zweimalige Hervorhebung des Befehlscharakters (596.604) ohnehin geschieht, auf den Unterschied verwiesen, der zwischen beiden Passagen in der Deutung des Unterweltabenteuers besteht: während die Göttin die Welt für den Tatendrang des Alkiden für zu eng gehalten und ihm den Abstieg in das Totenreich aus eigenem Antrieb unterstellt hatte, sieht Hercules das die Erde übersteigende Maß in dem *odium* der Göttin, die ihn zu einem solchen Wagnis gezwungen habe. Man erwartet nun eine Schilderung des gerade vollendeten *labor* unter den Aspekten von Mühe und Gefahr, doch gelangt Hercules, wenn er die Ergebnisse des Geschehens zusammenfaßt, zu einer ganz anderen Wertung. Unverholener Stolz<sup>163</sup> spricht aus der Feststellung, etwas Unerhörtes gesehen und aus der Unterwelt einen Sieg von großer Bedeutung davongetragen zu haben (606-613.). Hercules ist sich bewußt, durch die Anschauung des unterirdischen Reiches allen Lebenden, aber auch einem Gott wie Apollo etwas vorauszuhaben; der Sieg in der Unterwelt ist seiner Meinung nach umfassend und nicht nur auf die Durchdringung ihrer Dunkelheit und die Zähmung des Cerberus (611: *nocte quiddam grauius*) beschränkt, sondern erstreckt sich auf deren Herrscher und den Tod selbst. Wenn auch hier nicht deutlich wird, ob Hercules dies nur auf seine eigene Rückkehr oder auf das Schicksal der gesamten Menschheit bezieht, so zeigt er sich doch überzeugt, damit den letzten denkbaren Widerstand beseitigt zu haben (613: *quid restat aliud?*). Weitere Schikanen von seiten Iunos sind für ihn nicht mehr vorstellbar. So ist die abschließende Hinwendung zu der Göttin und die Aufforderung, sie möge einen neuen Auftrag erteilen, nicht wörtlich zu nehmen, sondern als Verhöhnung der überwundenen Gegnerin zu verstehen<sup>164</sup>. Besonders klar geht dies hierbei aus den verschärfenden Motiven hervor, die der Göttin ihre Hilflosigkeit vor Augen führen sollen: die Unvorstellbarkeit neuer Aufgaben (614: *si quid ultra est*), eine vorgespielte Ungeduld, die trotz des gerade erst abgeschlossenen *labor* schon von langer Untätigkeit spricht (ib.: *iam diu pateris*), und die Selbstverständlichkeit, mit der jeder neue Befehl zu einem neuen Sieg führen müßte (615b: *quae uinci iubes?*).

<sup>163</sup> HENRY/WALKER, *Futility* 15; den prahlerischen Ton des Abschnitts betont auch SHELTON, *Theme* 61.

<sup>164</sup> In diesem Sinne bereits W. BRUDER, *Der Kalkül der Vernunft in den Tragödien des L. Annaeus Seneca*, Diss. Freiburg 1954, 5sq.: «Wir hören wohl nicht zuviel heraus, wenn wir als Grundtenor seiner (sc. des Hercules) Worte einsetzen: Juno, jetzt bist du am Ende deiner Kraft!» (ib. 6); als provozierend und hybrisch empfindet ZINTZEN, *Virtus* 160, Vers 614 (cf. ib. 182), Überhebung sieht in der gesamten Hinwendung zu Iuno auch bereits FRENZEL, *Prologe* 44. Die Forderung nach neuen Aufträgen wörtlich zu nehmen und deshalb, wie HELDMANN, *Untersuchungen* 50, in Hercules den «große(n) Dulder, der auch jetzt noch kein Ende seiner Mühen absehen kann», zu erblicken, oder gar wie DINGEL, *Dichtung* 110, von einer Unterwerfung unter die Göttin zu sprechen («Das mag sarkastisch klingen, doch ändert es nichts an der Tatsache, daß Hercules hier seinen Gehorsam beweist»), überzeugt dagegen nicht. Bemerkenswert ist ferner, daß selbst MOTTO/CLARK, *Virtus*, die bemüht sind, Hercules von dem Vorwurf eines unangemessenen Verhaltens gegenüber den Göttern freizusprechen, an dieser Stelle einen spöttischen Ton (ib. 278: «when he (sc. Hercules) tauntingly inquires ...») feststellen.

Dieses Eingangsgebet des Hercules ist sehr aufschlußreich für sein Verhältnis zu den Göttern, das durchaus nicht einheitlich ist. Ein unzweifelhaft ehrerbietiges Verhalten legt der Alkide nur Apollo gegenüber an den Tag, indem er ihn um Verzeihung bittet und seine Tat als befohlen rechtfertigt. Auch die Absicht, dem übrigen Pantheon den Anblick des Cerberus zu ersparen, ist noch von *pietas* getragen<sup>165</sup>. Der Umstand aber, daß den Göttern ihr Verhalten vorgeschrieben wird, erweckt den Eindruck einer etwas herablassenden Fürsorglichkeit, die aus dem Gefühl der Überlegenheit, wie es sich in dem Résumé der Unterweltganges offenbart, herrührt. Völlig respektlos ist schließlich die Hinwendung zu Iuno in einer höhnischen Gebetsparodie<sup>166</sup>. Während in einem echten Gebet – und so hatte der Auftritt des Hercules noch begonnen – ein Gott um seiner Macht willen um die Erfüllung eines Wunsches gebeten wird, dient hier das ironisch vorgebrachte Anliegen nur dazu, der Adressatin ihre Machtlosigkeit zu demonstrieren. Hercules gerät also während seiner Eingangsrede in eine hybride Haltung<sup>167</sup>; ebenso wichtig wie diese Feststellung ist jedoch, daß der Gedanke an eine Erstürmung des Himmels ausbleibt. Weder als neues *iussum* noch als selbstgestecktes Ziel findet er Eingang in die Vorstellung des Hercules. Dabei läge dieses Vorhaben durchaus nahe, und Anklänge an den Prolog führen dem Publikum eindringlich vor Augen, wie knapp Hercules vor dem entscheidenden gedanklichen Sprung steht. Iuno hatte im Laufe ihrer Rede die Gewißheit, daß Hercules den Himmel stürmen und dort die Herrschaft an sich reißen werde, aus der Parallele zwischen Götter- und Unterwelt hervorgesponnen, die auf der Vorstellung eines dreigeteilten, unter den Brüdern Dis, Neptun und Iupiter durch Losentscheid aufgeteilten Kosmos beruht<sup>168</sup>. Eben diese Parallele kehrt in den Worten des Hercules wieder (607-610), der Dis als *dirus Iupiter* und dessen Reich als dasjenige des dritten Loses bezeichnet. Da Hercules durchaus an eine eigene Herrschaft denkt, die Unterwelt aber, die ihm diese Möglichkeit geboten hätte, als wenig anziehend verwirft, wäre eine Hinwendung zu dem Götterhimmel als lohnenderem Ziel nur folgerichtig. Hinzu kommt die offen gestellte Frage, was noch zu tun bleibe (613b); da einerseits Erde und Unterwelt als Betätigungsfelder erschöpft sind, andererseits die Ausweitung der *labores* über die *terrae* als Möglichkeit erkannt wurde (605), müßte auch hier die Überlegung zwangsläufig auf den Himmel führen. Obwohl also alles in der Rede des Alkiden auf einen Himmelssturm hinauszulaufen scheint, bildet sich der Gedanke bei ihm – anders als bei Iuno – nicht aus. Für ihn liegen der gewaltsame Aufstieg und der Sturz Iupiters außerhalb des Vorstellbaren; nicht einmal als neuer *labor* im Auftrag Iunos, geschweige denn als eigenes Unternehmen kommt ihm dergleichen in den Sinn.

<sup>165</sup> Cf. SCHMITZ, *Dimension* 124sq.; C. WIENER, *Kaiserzeitliche Stoa und römische Belletristik. Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Epos*, Habil. Würzburg 2002 (masch.) 78.

<sup>166</sup> Eine Entwicklung in dem Gebet des Hercules erkennt in ähnlicher Weise auch SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 114 n. 96. Er sieht den Ausgangspunkt im Anschluß an TRABERT, *Studien* 79, in «demütiger Scheu», die über das Zwischenstadium von Entschuldigungen (596.603-606) in «hybriden Stolz» (605-612) übergehe. Nicht nachvollziehbar ist dagegen das Urteil von LAWALL, *Virtus* 11, der die Worte des Hercules durchweg für «pious and respectful» hält.

<sup>167</sup> Cf. WIENER, *Stoa* 78: «Hier kann man Hercules in starkem Selbstvertrauen, möglicherweise sogar in Hybris sprechen hören ...». WIENER hält dies jedoch für gerechtfertigt, insofern Iuno *Fortuna* verkörpere, gegen die es gemäß stoischer Ethik anzukämpfen gelte (cf. ib. 75).

<sup>168</sup> Cf. oben, Erster Akt (Prolog) 20sq.

Erst nach dieser Hinwendung zu den Göttern nimmt Hercules auch von seiner Umgebung Kenntnis und bemerkt Soldaten in feindseliger Haltung, die das Heiligtum abgeriegelt haben (616sq.). Hierauf meldet sich Amphitryon zu Wort, der Hercules zwar deutlich wahrnimmt, aber zunächst in vier Fragen, von denen er zwei an sich selbst und zwei an den Heimgekehrten richtet, Zweifel an der Richtigkeit seiner Sinneseindrücke äußert (618-625). Er hält es für möglich, daß der Anblick des Alkiden nicht der Wirklichkeit entsprechen, sondern eine Ausgeburt des eigenen Wunschdenkens (618: *uota*) sein könnte, und wendet sich mit diesen Bedenken schließlich an den Heimkehrer. Gewißheit bringt dem Greis, da eine Antwort ausbleibt, erst die Berührung des herculischen Körpers, der durch den kräftigen Bau von Schultern, Armen und rechter Hand unverwechselbar ist<sup>169</sup>. Daß Amphitryon so lange zögert, die vollendete Rückkehr des Hercules als Tatsache anzusehen, obwohl er diesem Ereignis im vorangegangenen Akt erst mit grundsätzlicher und dann mit sehr konkreter Zuversicht entgegengesehen hatte, scheint auf den ersten Blick widersprüchlich<sup>170</sup>, doch kann dies als Ausdruck der übergroßen Freude gedeutet werden, die der Greis nach eigener Aussage (621b) empfindet. Die Anwesenheit des Hercules, der für ihn als *domitor orbis* und als *Graium decus* ein Gegenstand des Stolzes sowie als *Thebarum salus* der Retter in der Not ist, bedeutet für ihn keine eigentliche Überraschung, sondern die Erfüllung seiner sehnlichsten Erwartungen, und dieser Überschwang schlägt sich für kurze Zeit in Mißtrauen und Ungläubigkeit nieder<sup>171</sup>. In diesem Zusammenhang ist auch der leise Tadel bemerkenswert, den der Greis gegenüber dem Helden äußert (622: *sera ... salus*). Zwar könnte der Vorwurf einer späten Rückkehr ganz allgemein als Anspielung auf die lange Abwesenheit des Hercules während seines Unterweltganges verstanden werden, doch liegt es näher, ihn auf den Hilferuf am Ende des zweiten Aktes (520a) zu beziehen; Amphitryon wäre sich demnach des zurückliegenden Geschehens noch sehr wohl bewußt und würde sein Erstaunen darüber bekunden, daß Hercules nach der Anrufung und den ersten Anzeichen einer Rückkehr erst jetzt erschienen ist.

Auch Hercules nimmt nun Amphitryon zur Kenntnis – allerdings nur beiläufig (626-628). Für ihn zählt einzig die erkannte Gefahr (cf. 616sq.). Daher geht er mit keinem Wort auf die zweifelnden Fragen des Greises ein, begrüßt ihn nicht und läßt kein Anzeichen von Wiedersehensfreude erkennen. Stattdessen verlangt der Alkide eine Erklärung dafür, warum Megara und die Söhne, die er inzwischen entdeckt haben muß, Attribute der Trauer aufweisen. Amphitryon faßt hierauf sehr knapp die Lage in Theben – den gewaltsamen Tod Kreons, die Usurpation des Lycus und dessen gegenwärtigen Anschlag auf die Angehörigen des Hercules – zusammen (629sq.); die dynastischen Pläne des Tyrannen einschließlich der angedrohten Vergewaltigung Megaras werden weggelassen und kommen so Hercules überhaupt nicht zur Kenntnis. Statt des anfänglichen Überschwangs (cf. 618-625) spricht aus die-

<sup>169</sup> Cf. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 130; ZINTZEN, Virtus 184.

<sup>170</sup> Den Widerspruch sieht ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 72, gefolgt von FITCH, *Hercules* ad 618-25.

<sup>171</sup> BILLERBECK, *Hercules* ad 623f., verweist darauf, daß «Überraschung und Ungläubigkeit bei der Begrüßung lang ersehnter Personen ... nicht ungewöhnlich» seien.

sem Bericht die Nüchternheit eines militärischen Rapports<sup>172</sup>, und der Umstand, daß die verwendeten Verwandtschaftsbezeichnungen (*socer; natos parentem coniugem*) auf die Sicht des Hercules abgestimmt sind, zeigt, wie überlegt und wie wenig spontan hier formuliert wird.

Hercules dagegen bricht in eine Klage über die Undankbarkeit der Welt aus, weil ungeachtet der Wohltaten, die er ihr erwiesen habe, niemand seinen Angehörigen zu Hilfe gekommen sei (631-633). Dies zeigt einerseits, daß der Alkide seine Angehörigen für die Dauer des Unterweltganges nicht gedankenlos, sondern in dem begründeten Vertrauen auf den Schutz durch die Allgemeinheit zurückgelassen hat; dies zeigt aber auch, daß er sich kraft seiner Leistungen in der Rolle eines *patronus* der gesamten Menschheit sieht und von ihr Beistand als Gegenleistung einfordern zu können glaubt. Nach dieser gerade zweieinhalb Verse währenden Klage wirft er sich vor, den Tag zu verschwenden, und faßt den Plan, Lycus zu töten. Obgleich Hercules den Usurpator für einen unwürdigen Gegner hält (634: *ferat ... notam*), erhebt er ihn zu seinem letzten Feind (*summus hostis*) und stellt ihn so in eine Reihe mit den früheren Gegnern. Dies entspricht einer feierlichen Kriegserklärung, die durch den Begriff der Schlachtung (634: *mactetur*) noch eine religiöse Überhöhung erfährt; Lycus wird so die Rolle des Staatsfeindes zugewiesen, dessen Vernichtung keine private Angelegenheit ist, sondern im öffentlichen Interesse liegt. Hercules bleibt jedoch nicht bei dieser Haltung und spricht unmittelbar darauf von dem Blut seines persönlichen Feindes, das zu vergießen er sich fortgerissen fühlt (636). Hier geht es offensichtlich nicht mehr um eine Handlung zugunsten anderer, sondern um die Befriedigung eines eigenen Wunsches, der sich zur treibenden Kraft entwickelt hat. Es ist die Gier nach Blut<sup>173</sup> und damit die Lust am Töten, die als zweite Motivation für den Kampf gegen Lycus deutlich wird, und die klangliche Nähe zwischen *feror* und *furor* ist in diesem Zusammenhang ein weiterer, versteckter Hinweis auf den Charakter der bevorstehenden Handlung<sup>174</sup>. Immerhin stellt Hercules Theseus, dessen Anwesenheit und Dienstbarkeit er als selbstverständlich voraussetzt, zum Schutz der Angehörigen ab (637) und rechtfertigt seinen erneuten Aufbruch mit der objektiven, von persönlichen Motiven unabhängigen Notwendigkeit des Kampfes (638a: *me bella poscunt*); dann fordert er Amphitryon und Megara auf, ihre Umarmungen auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben<sup>175</sup>, und bemerkt scherzhaft, seine Rückkehr nach Theben solle dem Dis Lycus melden.

Die Eigenart dieses ersten Auftritts besteht nun darin, daß Hercules in einem Spannungsfeld gegensätzlicher Erwartungen vorgeführt wird. Einerseits hatten ihn Megara und Amphitryon im vorangegangenen Akt als Retter in höchster Not herbeigesehnt (cf. 275-278.306sq.520), und als solcher tritt er auch tatsächlich in Erscheinung: er erkennt die Gefahr, erfragt das Notwendigste und geht sofort daran, Abhilfe zu schaffen. Der Greis und die Ehefrau hatten aber auch die lange Abwesenheit des Alkiden beklagt (210sq.296-298) und sind nun bemüht, ihn in ihrer Nähe festzuhalten (638sq.). Um Lycus

<sup>172</sup> Auch OPELT, *Ummensch* 31, und BILLERBECK, *Hercules* ad 629f., bemerken die auffällige Kürze der Formulierung, ohne jedoch weitere Schlüsse daraus zu ziehen.

<sup>173</sup> Dieses Motiv hebt besonders FITCH, *Hercules* ad 634.634-36.636 hervor.

<sup>174</sup> Einen niederen persönlichen Beweggrund hält auch WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 117, für ausschlaggebend, doch sieht sie ihn in ihrer auf den Nachweis von *ira* angelegten Interpretation in dem Streben nach Rache.

<sup>175</sup> Daß es sich der Formulierung nach um einen Aufschub handelt, verdeutlicht FITCH, *Hercules* 24.

abzustrafen, muß er ihnen diese ersehnte Gegenwart jedoch wieder entziehen. Für menschliche Anteilnahme, für Worte des Trostes bei dem erneuten Aufbruch, für Mitleid angesichts des Todes von Kreon, der ja Megaras Vater war, und für Wiedersehensfreude bleibt keine Zeit; eine direkte Hinwendung zu ihnen erfolgt nur, um Auskunft oder Bewegungsfreiheit zu erlangen. Hinzu kommt, daß Hercules seine Aufmerksamkeit allein auf ungewohnte oder unerwartete Umstände richtet. In Theben zu sein und das dortige Heiligtum vor sich zu haben, wird nicht eigens zur Kenntnis genommen; nur die feindseligen Soldaten fallen in dieser Umgebung auf, da mit ihnen nicht zu rechnen war. Ebenso reagiert Hercules auf die Gegenwart der Angehörigen, an denen nur das Außergewöhnliche, nämlich die Attribute der Trauer, wahrgenommen werden. All dies begünstigt den Eindruck, Hercules sei seinen Angehörigen gegenüber gefühllos<sup>176</sup>.

Menschliche Zuwendung erfahren Megara und Amphitryon, die weinend zurückbleiben, von Theseus. Dieser erinnert an die bereits gewonnene Sicherheit, indem er Megara als *regina* anredet<sup>177</sup> und dem Greis die Unversehrtheit des Hercules vor Augen hält. Um auch noch die verbleibende Befürchtung zu zerstreuen, der Alkide könne in dem neuerlichen Kampf scheitern, beruft sich Theseus auf seine Kenntnis des Helden und erklärt das Gelingen der Strafaktion gegen Lycus für gewiß. Dies geschieht in der eigenartigen Form, daß sich Theseus von der Zukunft in die Gegenwart und von der Gegenwart in die Vergangenheit berichtet (643sq.); Hercules ist nach seinem Urteil offenbar so schnell, daß das beschreibende Wort nicht mit dem tatsächlichen Geschehen Schritt halten kann und während des Sprechens mehrfach korrigiert werden muß. Bei wörtlicher Betrachtung ist also die Gefahr für Hercules schon in dem Moment, in dem Theseus über sie hinwegzutrusten versucht, gebannt. Ob Megara sich auf diese Weise überzeugen und von ihrer Trauer abbringen läßt, ist nicht zu ersehen, da sich in dem weiteren Verlauf des Aktes kein Hinweis mehr auf ihr Verhalten und ihre Person findet. Amphitryon jedoch macht sich die Zuversicht des Theseus zu eigen und schließt den Gedanken an Hercules durch ein kurzes Gebet um göttlichen Beistand ab; auch er hält offenbar den Sieg des Alkiden bereits für gesichert. Das ganze Interesse des Greises gilt von diesem Zeitpunkt an nur noch der Unterwelt. Um seine Wißbegier zu befriedigen, wendet er sich mit einer schmeichelnden Anrede, die die Ebenbürtigkeit mit Hercules betont, an Theseus und fordert ihn auf, in chronologischer Reihenfolge die dort vollbrachten Taten zu berichten. Die präzisierende Unterteilung dieser Aufforderung in die Frage nach dem Weg, der in das Totenreich führt einerseits und andererseits danach, wie der Cerberus seine Fesselung ertragen habe (648sq.), gibt die Gliederung der folgenden Erzählung in eine Beschreibung der Örtlichkeiten (662-759) und einen Bericht über die herculischen Taten (760-827) vor<sup>178</sup>. Theseus setzt der Bitte des Amphitryon jedoch zunächst Widerstand entgegen (650-653), weil er das Erlebte selbst in der Erinnerung noch als schrecklich empfindet und sich von dem Aufenthalt in der Unterwelt geschwächt fühlt. Auffällig ist hieran, daß er formal betrachtet die Forderung

<sup>176</sup> Von einem «überaus frostigen Wortwechsel mit Amphitryon» spricht BRUDER, *Kalkül* 6; kritikwürdige Gefühllosigkeit des Hercules sehen in diesem Zusammenhang auch ZINTZEN, *Virtus* 186, und FITCH, *Hercules* 275.

<sup>177</sup> Zu dieser Funktion der Anrede FITCH, *Hercules* ad 641.

<sup>178</sup> LIEBERMANN, *Studien* 64; FITCH, *Hercules* ad 648f.

Amphitryons nicht zurückweist, sondern sogar annimmt (650: *memorare cogis ...*); stattdessen wird dem Greis durch den nachdrücklichen Hinweis auf die Widrigkeiten, die mit dem Vortrag verbunden wären, nahegelegt, sein Anliegen von sich aus zurückzunehmen. Von dieser Brücke, die ihm Theseus taktvoll baut, macht Amphitryon aber keinen Gebrauch und erneuert stattdessen sein Anliegen, das nun mit einer Begründung versehen ist (654-658). Der Greis geht auf die körperlichen Beschwerden, über die Theseus geklagt hatte, nicht ein, sondern bemüht sich, dessen Einstellung bezüglich des Erinnerns als falsch zu erweisen (cf. 650sq.). Wenn er nur seine Furcht überwinde, so der Gedankengang Amphitryons, sei die Erinnerung der eigentliche Ertrag des Erlebten, der umso größer ausfalle, je schreckerregender jenes gewesen sei. Er lenkt auf diese Art von dem eigenen Wunsch, der die Triebkraft seiner Forderungen ist, ab und suggeriert Theseus, der Bericht über die Unterwelt läge als *fructus optimus laborum* vorrangig in seinem eigenen Interesse. Theseus gibt angesichts dieser Hartnäckigkeit seinen Widerstand auf, doch obwohl der Greis nochmals ungeduldig drängt (657b: *fare ...*), beginnt er nicht unvermittelt mit dem Bericht, sondern schickt ein kurzes Gebet voran (659-661). Es zeigt Theseus in einer Situation, die der des Hercules zu Beginn des Aktes sehr ähnlich ist und so zu einem Vergleich herausfordert<sup>179</sup>. Beide bringen von ihrem Aufenthalt in der Unterwelt etwas zur Kenntnis der Oberwelt, was deren Rechtsordnung verletzt oder zumindest verletzen könnte: Hercules den Cerberus, Theseus seine Erlebnisse; beide handeln dabei nicht freiwillig, sondern gezwungen: Hercules auf Befehl Iunos, Theseus auf Drängen des Amphitryon; beide halten es dennoch für nötig, sich mit einer Entschuldigung an die göttlichen Mächte zu wenden, die sie durch ihr unfreiwilliges Tun betroffen glauben. Damit sind aber die Gemeinsamkeiten erschöpft und es beginnen die Unterschiede. Hercules spricht ausschließlich zu den Olympischen Göttern (cf. 597-603), weil er sie durch den Anblick des Cerberus zu beleidigen fürchtet; an die Herrscher der Unterwelt verschwendet er keinen Gedanken, da er sich ihnen gegenüber, die er für restlos besiegt hält (cf. 609sq.), nicht mehr absichern zu müssen glaubt. Theseus dagegen wendet sich, ohne das göttliche Element in seiner Gesamtheit zu vernachlässigen (658: *fas omne mundi*), mit besonderer Deutlichkeit an Dis und Proserpina. Er sieht sie offenbar nach wie vor in ihrer angestammten Stellung als Herrscher der Unterwelt und hält diese weiterhin für einen von der Erde bedeckten, geheimen Bereich, dessen Abgeschlossenheit auch nur mit einer Erzählung zu durchbrechen des Einverständnisses der dortigen Gottheiten bedarf. Der bedeutendste Unterschied zwischen den Gebeten des Hercules und des Theseus liegt jedoch in der Art des Sprechens und der hieraus ersichtlichen Denkweise. Theseus formuliert sein Anliegen ehrfürchtig und trägt es kurz und bündig vor, ohne von der klaren Linie abzuweichen. Hercules dagegen beginnt sein Gebet zwar in respektvoller Haltung, gerät aber, durch Ausweitung der Motive und Abschweifung, in eine immer größere Vertraulichkeit mit den Göttern, die gegenüber Iuno in Respektlosigkeit und Hohn umschlägt. Anstatt einer klaren Linie zu folgen, läßt sich Hercules von augenblicklichen, gefühlsbedingten Eingebungen leiten, so daß am Ende statt der Gottesanbetung die Gotteslästerung steht. Auf

<sup>179</sup> Auf diese Parallelität weist SHELTON, *Theme* 61 n. 10 hin, um der Hybris des Hercules die Frömmigkeit seines Begleiters gegenüberzustellen.

Schlagworte reduziert, erscheinen also Hercules und Theseus in ihren Gebeten als Beispiele für Maßlosigkeit und für Maßhalten, für Hybris und Frömmigkeit.

Es beginnt nun mit der Beschreibung der Unterwelt der erste Teil der Erzählung (662-759). Deren erster Abschnitt (662-696) ist als Antwort auf die Frage nach der Länge des Weges dorthin aufzufassen (668.675; cf. 648); so wird zwischen dem Taenarus-Gebirge (662-667) als Ausgangs- und dem Cocytus-Sumpf als Endpunkt immer wieder die Bewegung als Motiv hervorgehoben<sup>180</sup>. Theseus gibt jedoch keine abstrakte Auskunft über die Länge der Wegstrecke, die die Toten zurückzulegen haben, sondern eine atmosphärisch dichte Beschreibung von *casus horridi*, wie sie Amphitryon verlangt hatte (cf. 657). Dies gilt bereits für den Eingang der Unterwelt im Taenarus-Gebirge (662-667), der durch die Dichte der umgebenden Bewaldung die Finsternis der Unterwelt vorwegnimmt und zugleich als Schlund erscheint (664: *ora*; 665: *hiatque*; 666: *ingens uorago faucibus uastis*), der die ganze Menschheit verschlingt (667); der Tod als unausweichliches, bedrückendes Menschheitsschicksal tritt damit in den Vordergrund. Auf den Eingang folgt die erste Etappe des Abstiegs, während der das anfängliche Zwielficht völliger Finsternis weicht (668-672). Weiterhin wird die Mühelosigkeit der Abwärtsbewegung, die durch den Vergleich mit sturmverwehten Schiffen eine bedrohliche Note erhält, mit der Unmöglichkeit einer gegenläufigen Bewegung kontrastiert (675-682), für die Dunkelheit, der Verlust des Gedächtnisses und der labyrinthartige Verlauf der Lethe ursächlich sind. Endpunkt der Wegbeschreibung ist der Cocytus-Sumpf (686-696); auffällig an dieser Region ist, daß sie durchaus Ähnlichkeiten mit einer irdischen Landschaft aufweist: es gibt in ihr Wasser, Vögel, Bäume und zahlreiche Bewohner. Alle diese Merkmale, die an sich reizvoll sein könnten, sind jedoch in einer äußerst abstoßenden und lebensfeindlichen Weise ausgeprägt. Das Wasser des Cocytus ist noch unbewegter als das der Lethe, deren Fließrichtung schon nicht wahrnehmbar ist (cf. 680-685), bei den Vögeln handelt es sich um Geier und Eulen, die ihre unglücksverkündenden Rufe ausstoßen, und das Laub der Eibe ist dunkel und starr. Die Gestalten schließlich, die den Sumpf bevölkern, sind keine wirklichen Lebewesen, sondern Verkörperungen von Zuständen menschlichen Daseins, die entweder mit dem Tod verbunden sind oder auf ihn hinführen. Verspätete Scham, Furcht, Schmerz und Trauer sind offenbar Gefühle, die bei Betroffenen oder Hinterbliebenen mit dem Eintritt des Todes einhergehen, während Schlaf, Hunger, Krankheit, Krieg und Greisenalter das Ende selbst bewirken. Mit dem Stichwort des Greisenalters, das durch seinen mühsamen Gang gekennzeichnet ist, wird für das Publikum ein Bezug zwischen dem persönlichen Schicksal Amphitryons und der Unterwelt erkennbar; nach menschlichem Ermessen wird er selbst sich bald auf den beschriebenen Weg begeben müssen. Vor diesem Hintergrund müssen auch die folgenden Worte Amphitryons betrachtet werden (697). Sein Wunsch, zu erfahren, ob in der Unterwelt Getreide und Wein gedeihen, wirkt zunächst befremdlich, da nicht erkennbar ist, welchen Vorteil die Totenseelen hiervon haben sollten. Verständlich wird dies erst, wenn man bedenkt, in welchem Zusammenhang eine solche Frage eigentlich zu erwarten wäre:

<sup>180</sup> 667: *iter*; 668: *incipit ...uia*; 674: *pergat*; 675: *nec ire labor est; ipse deducit uia*; 677: *pronus aer urget*; 678: *gradumque*.



sie ist naheliegend für einen Menschen, der vor dem Wechsel seines Wohnsitzes steht und wissen möchte, ob die neue Heimat fruchtbar genug ist, um seine grundlegenden Bedürfnisse zu befriedigen. Die Befremdlichkeit von Amphitryons Äußerung beruht also darauf, daß er eine in der Menschenwelt selbstverständliche Überlegung auf die Totenwelt überträgt<sup>181</sup>. Zugleich wird so deutlich, worauf sein ausgeprägtes Interesse an der Beschaffenheit der Unterwelt eigentlich zurückzuführen ist: das Bewußtsein, bald selbst sterben zu müssen, bedingt das Verlangen, möglichst viel über den Ort zu erfahren, der eine Art neuer Heimat darstellen wird.

Theseus antwortet auf diese Frage wiederum nicht abstrakt, sondern mit einer weiteren ausführlichen Beschreibung, die nun nicht mehr den vorgelagerten Räumen der Unterwelt, sondern dieser selbst gilt (698-706). Der schon zuvor erweckte Eindruck, es handle sich bei ihr um eine Negation der den Menschen bekannten Welt, wird durch eine Reihe von Verneinungen<sup>182</sup> zu Beginn (698-700) ausdrücklich bestätigt; in ihr fehlen das Grün der Wiesen, der im Wind wogende Weizen und obsttragende Bäume. Stattdessen ist der Boden unfruchtbar und, mangels Bearbeitung, so unbewegt wie das Sumpfwasser des Cocytus; gleiches gilt für die Luft und die hier offenbar als eine Art Bewölkung gedachte Dunkelheit, die ebenfalls keine Bewegung kennen. Anstatt der Belebtheit der Erde, die sich in Wind und Wechsel der Jahreszeiten (cf. 699: *adulta ... seges*) äußert, herrscht hier eine immerwährende, bedrückende Gleichförmigkeit vor, die Theseus zu harten Urteilen veranlaßt (703.705sq.). Für ihn ist das Totenreich ein unwiderruflicher Endpunkt und noch schlimmer als der Tod selbst.

In den weiteren Fragen Amphitryons steht nicht mehr die Örtlichkeit an sich, sondern die Lokalisierung und Tätigkeit bedeutender Gestalten darin im Vordergrund (707sq.727-730.747-749), so daß sich aus den Antworten des Theseus die Organisation des Totenreiches erschließt. Die erste dieser Fragen (707sq.) gilt dem Herrscher der Unterwelt, von dem der Greis bereits eine bestimmte Vorstellung hat. Er setzt ihn als unumschränkten Gebieter über das Schattenreich sowie die zahlreichen Totenseelen (*populos leues*) voraus und wünscht nur, näheres über seinen Sitz zu erfahren. Theseus reagiert wiederum mit einer sehr ausführlichen und bildhaften Beschreibung (709-727), die in einer Art Crescendo von der Umgebung über die Festung des Dis bis hin zu dem furchterregenden Anblick seiner Person führt. Die Gegend ist hervorgehoben durch eine Abgrenzung innerhalb des Tartarus mittels besonderer Dunkelheit, abgelegener Lage und Umrahmung durch die träge Styx und den wilden Acheron, die dort aus einer gemeinsamen Quelle entspringen. Zwischen den Flußläufen liegt die gewaltige, finstere *regia* des Dis, die Theseus so unmittelbar vor Augen tritt, daß er Einzelheiten wie das Tor und den Weg, den die Totenseelen nehmen müssen, beschreibt, als ob er Amphitryon auf ihren Anblick hinweisen

<sup>181</sup> Deshalb ist die Kritik von SHELTON, *Theme* 51 («questions which seem rather silly»), und BILLERBECK, *Hercules* ad 697 («Amphitryons Frage ... wirkt etwas deplaziert») nicht berechtigt; die Bedeutung der Fragen für die Charakteristik Amphitryons verkennt auch ZINTZEN, *Virtus* 187, wenn er in ihnen lediglich retardierende Momente sieht, die den Bericht über die Taten des Hercules «angemessen praeludieren» sollen; auch LIEBERMANN, *Studien* 70, übersieht den charakterisierenden Aspekt, wenn er urteilt, die Fragen des Greises seien «lediglich um der Beantwortung willen da».

<sup>182</sup> Die Verneinungen als bestimmendes Merkmal der Passage betonen HENRY/WALKER, *Futility* 13sq., F. CAVIGLIA (Hrsg.), *Il furore di Ercole. Introduzione, testo, traduzione e note* (Scriptores Latini 17), Rom 1979, 45, und FITCH, *Hercules* ad 698-703.

könnte<sup>183</sup>. Die Tätigkeit des Dis, der auf einem Vorplatz seiner Festung thronet (720), besteht darin, die neu angekommenen Totenseelen zu mustern. Dabei bietet der Herrscher ein Bild des Schreckens; göttliche Würde (*maiestas*) und die Ähnlichkeit zu seinem olympischen Bruder sind ihm nicht abzusprechen, doch ist dieser Aspekt auf das Drohende und Furchtbare eingeschränkt, wie es Iupiter nur im Zorn zur Schau stellt. Das Ergebnis dieser Eindrücke faßt Theseus, wie schon am Ende seiner vorigen Antwort (cf. 705sq.), in paradox überspitzten Wendungen zusammen: Dis selbst mache zum Großteil den Schrecken seines Reiches aus und seinen Anblick fürchte alles, was dort ansonsten selbst Furcht erregt.

Die zweite Frage Amphitryons (727-730) gilt der Totengerichtsbarkeit. Neben der Identität des Richters (730) beschäftigt ihn ein Gerücht (*fama*), demzufolge Verbrecher nach ihrem Tod auch dann noch zur Rechenschaft gezogen werden, wenn sie selbst ihre Missetaten schon längst vergessen haben. Dahinter ist, wie bei der Frage nach der Fruchtbarkeit der Unterwelt, ein persönlicher Bezug spürbar. Der bejahrte Amphitryon fürchtet offenbar, Verfehlungen zu einer Zeit begangen zu haben, in die seine Erinnerung nicht mehr zurückreicht, und wünscht nun zu erfahren, ob er hierfür noch Strafe zu erwarten habe. Theseus beginnt seine Erwiderung (731-747) ebenso knapp wie umfassend. Indem er von *iudicia sera* spricht, bestätigt er ausdrücklich die *fama* der späten Vergeltung und indirekt auch die Bestrafung derjenigen, die ihre Untaten bereits vergessen hatten; zugleich berichtigt er die Annahme Amphitryons, es gebe nur einen Totenrichter, dahingehend, daß drei *quaesitores* an ebensovielen verschiedenen Orten Recht sprechen. Danach verselbständigt sich jedoch die Schilderung und überschreitet deutlich den von Amphitryon vorgegebenen Rahmen, indem sie sich den Grundsätzen der jenseitigen Rechtssprechung zuwendet. Ihr liegt das *ius talionis* zugrunde, nach dem die Form der Strafe das geahndete Verbrechen widerspiegeln muß (735sq.)<sup>184</sup>. Es ergibt sich so ein evidenten Zusammenhang zwischen Tat und Folge, für den Theseus Beispiele aus eigener Anschauung anführt (737-739): er selbst hat gesehen, wie frühere Gewaltherrscher in Verliese eingesperrt oder ihre Rücken von der Hand des Volkes – das sie unterdrückt hatten – geschunden wurden. Die Schicksale der Mächtigen, die nun für den Mißbrauch ihrer Stellung zu büßen haben, werden hier offenbar als die eindrucksvollsten Belege für den Grundsatz einer vergeltenden Gerechtigkeit angeführt. Endgültig weicht Theseus von der Frage Amphitryons, die sich nur auf die Verfolgung von Verfehlungen bezogen hatte, ab, wenn er im Anschluß an diese Schreckensbilder den gerechten Herrscher und seine Belohnung beschreibt (739-745). Trotz seiner Macht über Leben und Tod (740: *dominus uitae*) zeichnet er sich durch Milde aus und verzichtet darauf, Blut zu vergießen; so bewahrt er seine Unschuld und kann sich eines langen und glücklichen Lebens im Diesseits erfreuen. Auf den Tod folgt entweder die Verstirnung oder der Eingang in das Elysium, der einen Glückszustand bedeutet und die spätere Erhebung zu

<sup>183</sup> 718-720: *hic uasto specu ... hoc umbris iter, haec porta regni*.

<sup>184</sup> Die Urteile der Totenrichter unter Berufung auf *sortitur* in Vers 732 als zufälligen Losentscheid aufzufassen, wie dies HENRY/WALKER, *Futility* 14, unternehmen, ist daher nicht möglich; zu der hier vorauszusetzenden Rolle des Loses im Gerichtsverfahren cf. BILLERBECK, *Hercules ad 732*. Wenn auch in der Unterwelt ein anderes Prinzip der Rechtssprechung angewandt wird, als HENRY/WALKER, *Futility*, behaupten, ist ihnen dennoch in der Einschätzung «Hell is envisaged as a place of impartial justice» (ib. 14) zuzustimmen.

einem Totenrichter (745: *iudex*) einschließt. Nach dieser Gegenüberstellung der Schicksale des grausamen, ungerechten und des milden, gerechten Herrschers appelliert Theseus direkt an die Machthaber der Welt (746: *quicumque regnas*), kein Menschenblut zu vergießen. Theseus ist von den Eindrücken, die die Schicksale der Herrscher bei ihm hinterlassen haben, so überwältigt, daß er sein tatsächliches Gegenüber Amphitryon vorübergehend ignoriert und sich stattdessen an die gar nicht anwesende Gesamtheit der Regenten wendet<sup>185</sup>, um sie von verbrecherischer Grausamkeit abzuhalten und vor der jenseitigen Strafe zu bewahren, die in ihrem Fall den Grundsatz bloßer Vergeltung sogar überschreitet (746sq.: *modo maiore*). An dem Typus des Machthabers hat Theseus offenbar die möglichen Extreme des Totenschicksals – grausamste Strafe auf der einen, höchste Belohnungen auf der anderen Seite – kennengelernt; darin ist die Erklärung für das lange Verweilen bei diesem besonderen Gegenstand zu suchen, an dem Amphitryon ja gar kein Interesse gezeigt hatte.

Weiterhin ist danach zu fragen, welche Wirkung das Bild des ungerechten Herrschers auf ein Publikum haben dürfte. Hierzu ist von Übereinstimmungen auszugehen, die zwischen der Skizze des Theseus und dem tatsächlichen Verhalten des Lycus bestehen; Grausamkeit, Unterdrückung des Volkes und vor allem die Auslöschung von Menschenleben waren im zweiten Akt die bestimmenden Merkmale des herrscherlichen Gebarens und sind hier als Gründe für härteste Strafen angegeben. So wird das Publikum zu der Erkenntnis geleitet, daß Lycus zu dem von Theseus beschriebenen Schlag der Machthaber gehört und nun, nach seinem Tod, Vergeltung für seine Verbrechen in der Unterwelt zu erwarten hat. Der inzwischen verblaßte Bezug zwischen der Unterwelterzählung und der zeitnahen, wenn auch unsichtbaren Rachehandlung wird auf diese Weise wiederbelebt, nachdem er bereits durch die Ankündigung des abgehenden Hercules, Lycus in das Totenreich zu schicken (639sq.), hergestellt worden war. Noch stärker wirkt dieser Bezug, wenn man die chronologische Abstimmung zwischen der Bestrafung des Lycus und der Unterwelterzählung in Betracht zieht<sup>186</sup>. In dieser stehen ja, obwohl sie von den Fragen Amphitryons in immer neue Richtungen gelenkt wird, die einzelnen Aspekte des Schattenreiches nicht zusammenhanglos nebeneinander, sondern vermitteln ein lückenloses und folge-

<sup>185</sup> Man braucht also nicht mit G.A. SEECK, *Senecas Tragödien: Das römische Drama* (hrsg. von E. LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen), Darmstadt 1978, 403, anzunehmen, daß diese Apostrophe nur eine politisch aktuelle Mahnung ist, für die Theseus «aus der Rolle» fallen muß.

<sup>186</sup> Die Vorschläge, die bislang hierfür vorgelegt wurden, erscheinen nicht ganz befriedigend. Nach DINGEL, *Dichtung* 127, besteht «die Pointe des Ganzen ... darin, daß hinter der Szene gerade (sc. während der Verse 735-747) ein Tyrann, Lycus, erschlagen wird»; DINGEL leitet hieraus seine günstige Deutung des Hercules als Tyrannenmörder ab; für die Gleichzeitigkeit von Erzählung und hinterszenischer Bestrafung tritt auch SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 114, ein. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules, glaubt, die Verkleidung des Hercules mit dem Löwenfell in der Cerberus-Episode symbolisiere «zugleich das unsichtbare Wüten des Rächers im Palast» (ib. 132), und «die Gleichzeitigkeit von szenischer Hadesschilderung und hinterszenischem Lycus-Mord» zeige auf, wie «Hercules ... gleichsam ein Stückchen Unterwelt» verwirkliche, indem er den Tyrannen «mit infernalischer Gnadenlosigkeit» töte (ib. 145). HERINGTON, *Tragedy* 452, schlägt vor, daß Theseus in seiner Unterwelterzählung «is not only describing what Hercules has been through; he is indicating what Hercules for the moment is» (ib. 452), und will damit den verdunkelten Geisteszustand des Helden andeuten. So unterschiedlich die Wertungen sind, so übereinstimmend wird doch der Bezug in einem Synchronismus zwischen der Unterwelterzählung, insbesondere ihren auf Tyrannen bezogenen Passagen, und der Tötung des Lycus gesehen. Wo aber liegt der Beweis für diesen Synchronismus, zumal Lycus kein ebenbürtiger Gegner des Hercules ist und seine Tötung, auch wenn die Aussage des Theseus (642-644) eine Übertreibung sein sollte, deshalb schwerlich die ganze Länge der Unterweltserzählung in Anspruch nehmen dürfte?

richtiges Bild von den Stationen, die der Mensch nach seinem Tod zu durchlaufen hat: auf den Abstieg in die Tiefe folgt die Ankunft bei Dis und, für Missetäter, die Aburteilung durch die Totenrichter mit der anschließenden Bestrafung. Da aber nach den Worten des Theseus der Tyrann stirbt, noch bevor die Erzählung beginnt (cf. 642-644), können die in allgemeiner Form dargestellten Stationen zugleich als jeweiliger Stand seines gegenwärtigen Schicksals verstanden werden.

Amphitryon geht auf die Worte des Theseus nur insofern ein, als er zu erfahren wünscht, ob die Verbrecher in einer Art Kerker eingeschlossen sind und, gemäß der *fama* (748; cf. 727), in Fesseln ihre immerwährenden Strafen ertragen müssen. Theseus bestätigt dies durch einen Katalog (750-759), in dem die bindende Wirkung der jeweiligen Strafen hervorgehoben wird; die scheinbare Freiwilligkeit, in der Tityos sich dem Raubvogel als Fraß darbietet (756: *praebet*), ist nur eine ironische Variante des Fessel-Motives. Mit dieser Aufzählung, die auch die Danaiden (757) einschließt, ist Theseus von seiner vorigen Beschränkung auf Machthaber abgerückt; so wird deutlich, daß der vergeltenden Gerechtigkeit der Unterwelt nicht nur sie, sondern alle Menschen ungeachtet ihrer Stellung und ihres Geschlechtes unterworfen sind.

Damit ist der erste Teil der Unterwelterzählung beendet und die altersbedingte Neugierde des Amphitryon auf die Beschaffenheit des Totenreiches sowie die Eigentümlichkeiten seiner Gerichtsbarkeit gestillt. Zugleich hat aber auch der Bericht einen topographischen und atmosphärischen Hintergrund geschaffen, vor dem nun die Taten des Hercules dargestellt werden können. Hierauf dringt mit Ungeduld (760: *nunc ede...*) Amphitryon, der so den zweiten Teil seines ursprünglichen Anliegen (cf. 649) mit Nachdruck wieder aufnimmt. Während zuvor nur von dem Verhalten des Cerberus die Rede war, wird nun die Schilderung des Kampfes verlangt und Auskunft gefordert, ob das Untier letztlich als Geschenk des Dis oder als Beute auf die Erde gelangt ist (760sq.). Schon hieraus läßt sich entnehmen, was Amphitryon von Theseus zu hören erwartet und mit welcher Motivation er diesem Teil der Unterwelterzählung folgen wird. Der Greis setzt nämlich voraus, es habe sich bei dem Kampf des Alkiden um eine Heldentat (*nobilis pugna*) gehandelt; von dem Bericht hierüber erhofft er sich offenbar eine Bestätigung seines Stolzes auf Hercules. Mit dieser gegenüber dem ersten Teil der Unterwelterzählung veränderten Motivation korrespondiert auch ein verändertes Verhalten des Greises, der nun keine Zwischenfragen mehr stellt und schweigend zuhört.

Theseus kommt dem Verlangen Amphitryons mit einem wiederum langen Bericht (762-827) nach, an dessen Beginn er nochmals zu einer Ortsbeschreibung ausholt (762sq.). Die Merkmale der Dunkelheit und der Bewegungslosigkeit genügen dabei, um die Erinnerung an die zuvor geschilderte unwirtliche Landschaft wachzurufen und ihr die hier gezeigte Stelle am Ufer der Lethe zuzuordnen. In dieser bedrückenden Umgebung angesiedelt ist Charon, der zugleich die Aufgaben eines Wächters (764: *seruat amnem*) und eines Fährmannes (768: *portitor*) erfüllt. Besonders an ihm hervorgehoben wird seine furchterregende Erscheinung, die jedoch nicht auf körperlicher Monstrosität, sondern auf einer verwahrlosten Greisenhaftigkeit beruht (764-767; 765: *senex*); verschmutzt, mit langem, verfilzten Bart, tief in die Höhlen eingesunkenen Augen und einem Gewand, das nur durch einen Strick zusammen-

gehalten wird, steht er auf seinem Boot und treibt es mittels einer langen Stake voran. Erst nach diesen ausführlichen Angaben beginnt Theseus mit seinem Bericht über die Taten des Hercules (769sq.), die ihm offenbar aus eigener Anschauung bekannt sind. Charon hat gerade mit leerem Kahn angelegt, um neu angekommene Totenseelen aufzunehmen, als sich Hercules in rasender Geschwindigkeit seinen Weg durch die wartende Menge bahnt. Ohne auf die Worte des Fährmannes einzugehen, überwältigt er diesen mit seiner Stake und stürmt auf das Boot, das unter der ungewöhnlichen Last beinahe sinkt. Daß Hercules als einzelner die Totenseelen in Völkerstärke aufwiegt und sogar übertrifft (775-777), führt die übermächtige Stärke, mit der er in das Schattenreich eindringt, vor Augen. Ein weiterer, besonders drastischer Beleg für letzteren Aspekt ist die Reaktion der einst von Hercules getöteten Ungeheuer, die sich nun in den stygischen Sümpfen aufhalten. Sie geraten vor dem Herannahenden in eine Furcht, die in ihren Äußerungen übertrieben, ja sogar lächerlich wirkt (778-781). Centauren sowie Lapithen zittern, und die Hydra von Lerna zieht sich nicht nur in den abgelegensten Teil des Sumpfes zurück, sondern steckt ihre Köpfe in den Untergrund, als ob sie mit dem Anblick auch die Gefahr meiden könnte.

Die nächste Station auf dem Unterweltgang des Hercules ist der schon zuvor (cf. 709-727) eindringlich beschriebene Palast des Dis; auch hier entsteht der Eindruck, Theseus spreche als Augenzeuge des Geschehens, da er die Episode mit einem Verb der visuellen Wahrnehmung verbindet (782: *apparet*). Hier haust in einer Höhle (792.804) der Cerberus. Vor allem die Giftigkeit des Untieres wird stark hervorgehoben durch den Eiter, der seinen drei Köpfen (784sq.807) anhaftet (785: *tabo*), sowie die schlangenförmige Behaarung, die von Nattern über Vipern bis hin zu dem Drachenschwanz reicht (786sq.; cf. 794sq.812). Theseus beschreibt den Cerberus als wild (783) und äußerst reizbar (788). Abgesehen von einer kurzen Phase der Verunsicherung (791-793), reagiert das Ungeheuer auf die furchtlose Annäherung des Hercules mit heftigeren Drohgebärden als üblich (cf. 783.788-791) – selbst die Schatten der Glückseligen, die offenbar in einer weit entfernten Region der Unterwelt gedacht sind, werden durch das Gebell erschreckt (795-797). Der Alkide erweist sich angesichts des bedrohlichen Gegners als listiger Kämpfer und verwendet sein Löwenfell nicht nur als Schutzwaffe, sondern auch als Verkleidung, die Größe vorspiegelt<sup>187</sup> (797-799). Hercules verwandelt sich, um dem Hund gegenüberzutreten zu können, selbst in ein Ungeheuer<sup>188</sup> und deckt seinen Gegner aus dieser Position heraus mit Schlägen ein, bis er seinen Widerstand aufgibt und mit hängenden Köpfen die Höhle verläßt. Sprunghaft setzt Theseus seinen Bericht mit einer Szene vor den Unterweltherrschern Dis und Proserpina fort (804-806), die, angesichts der Geschehnisse in Furcht geraten, von ihrem Thron aus den Cerberus ebenso wie Theseus als *munus* bewilligen. Damit ist die einleitende Frage des Amphitryon (cf. 761) auf unmißverständliche Weise beantwortet und die Deutung des Ungeheuers als *spolium* ausgeschieden. Aber auch auf die unklare Rolle des Theseus<sup>189</sup> innerhalb des Unterweltaben-

<sup>187</sup> Daher ist die Lesart *clepit* der A-Überlieferung keineswegs «inappropriate for Hercules», wie FITCH, *Hercules* ad 799, urteilt; sich dem Feind mit einer gewissen Verschlagenheit zu nähern, fügt sich sehr gut zu der übrigen Schilderung des Kampfesweise.

<sup>188</sup> Cf. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 132, die jedoch hieraus eine allegorische Deutung ableitet.

<sup>189</sup> Auf den lange Zeit fehlenden Bezug zu dem «Ich-Erzähler» Theseus weist DINGEL, *Dichtung* 122, hin.

teuers wirft diese Stelle Licht. Bislang war nur ersichtlich, daß ihm die Unterwelt und die Taten, die Hercules dort vollbracht hat, aus eigenem Erleben bekannt sein müssen, und daß er als Gefährte des Alkiden auf die Erde zurückgekehrt ist (cf. 646sq.: *magni comes magnanimi nati*). Warum und seit wann er Hercules begleitet, war offen geblieben, da Theseus seine eigene Person nicht in Erscheinung treten ließ. Nun zeigt sich, daß er von dem Alkiden aus einer Gefangenschaft losgebeten werden mußte, in die er wohl schon zu einem früheren Zeitpunkt geraten war; Grundlage seiner Kenntnis des Weges und des Totenreiches war demnach sein eigener, von dem des Hercules unabhängiger Abstieg, während er die Taten des Hercules schon als Gefangener mitangesehen haben muß.

Der letzte Teil der Erzählung (807-827) umfaßt die Verbringung des Cerberus auf die Erde. Das Ungeheuer verhält sich dabei zunächst völlig teilnahmslos, läßt sich von Hercules besänftigen und sogar an die Kette legen. Seine ursprüngliche, wesenseigene Wildheit scheint ausgelöscht (808: *oblitus sui*), und die Bezeichnung als *custos peruigil* ist angesichts eines ängstlichen Hundes, der mit gesenktem Kopf, angelegten Ohren und wedelndem Schwanz sich von seinem neuen Herrn abführen läßt, reine Ironie<sup>190</sup>. Den Rückweg aus der Unterwelt, der offenbar keine weiteren Schwierigkeiten bereitet, übergeht Theseus stillschweigend und setzt mit seinem Bericht erst wieder ein, sobald der Ausgang im Taenarus-Gebirge erreicht ist. Dort leistet der Cerberus angesichts des ungewohnten, blendenden Tageslichts heftigen Widerstand und droht bei dem Versuch, zurück in die Unterwelt zu fliehen, Hercules mit sich zu reißen (813-817). Anders als zuvor kann dieser die Situation nicht alleine meistern und ist auf die Hilfe seines Gefährten Theseus angewiesen, um den Auftrag erfüllen zu können (818-821). Nachdem der Cerberus dem Tageslicht in vollem Umfang ausgesetzt ist, wehrt er sich nicht mehr und beschränkt sich darauf, durch verschiedenste Bewegungen und Windungen dem schmerzhaften Anblick auszuweichen, bis er schließlich Schutz im Schatten seines Bezwingers sucht und damit seine endgültige Selbstaufgabe beweist (821-827). Die Schilderung des Rückweges nach Theben, von der Theseus durch das unvermutete Erscheinen einer fröhlichen, bekränzten Menge abgehalten wird, die Loblieder auf Hercules singt (827-829), ist deshalb nicht mehr von Belang.

Der dritte Akt ist, zusammenfassend betrachtet, dadurch geprägt, daß erstmals der wahre Hercules erkennbar wird. Dies geschieht auf zweifache und darum besonders nachdrückliche Weise: durch den persönlichen Auftritt zu Beginn und durch die Schilderung seiner Taten in der Unterwelt am Ende. Letztere kann, obwohl sie nur einen mittelbaren Einblick gibt, hinsichtlich ihrer Wahrhaftigkeit durchaus mit dem Aktbeginn auf eine Stufe gestellt werden, wenn auch über die Glaubwürdigkeit des Berichterstatters Theseus zu diesem Zeitpunkt noch kein abschließendes Urteil möglich ist. Das pietätvolle, leidenschaftslose Verhalten gegenüber Menschen und Göttern, durch das sich der attische Held

---

<sup>190</sup> Eine Parallele zu dieser Ironie ist die Charakterisierung des Drachens, der die Äpfel der Hesperiden bewachen soll, cf. oben, Zweites Chorlied 52sq., zu den Versen 531sq.

eingeführt und von dem Alkiden abgehoben hat, hinterläßt nämlich einen überaus günstigen Eindruck und vermag Vertrauen in seine Worte zu begründen<sup>191</sup>.

Ein erstes Urteil über Hercules ist nun möglich, und so liegt es nahe, ihn an den bisherigen Befürchtungen und Erwartungen zu messen. Ist er ein Zerstörer der kosmischen Ordnung, ein gottgleicher Retter bedrängter Menschen, oder gar ein Menschheitsbefreier und Todesüberwinder?

Die Vorwürfe und Verdächtigungen Iunos, die ohnehin nur instrumentalen Charakter besaßen<sup>192</sup>, sind nun in den entscheidenden Punkten endgültig widerlegt.

Dies gilt an erster Stelle für das Unterweltabenteuer. Der Alkide hat es nicht aus eigenem Antrieb (46-49), sondern auf Befehl der Göttin (596.604) unternommen<sup>193</sup>. Ebenso hat die von ihr eindringlich beklagte Zerstörung des Totenreiches mit der Folge, daß allen Manen der Rückweg in die Welt der Lebenden eröffnet sei (47.49sq.54-56), nicht stattgefunden. Hercules scheint zwar von einem umfassenden, auch das Todesschicksal einschließenden Sieg auszugehen (610-612), doch ergibt sich aus dem Bericht des Theseus ein anderes Bild. Das Eindringen in die Unterwelt hat deren Ordnung nicht dauerhaft geschädigt. Die Überwältigung des Charon (762-775) vermittelt zwar den Eindruck voreiliger Gewaltanwendung, da der Fährmann den Alkiden nicht abgewiesen, sondern nur nach seinem Ziel gefragt und zum Anhalten aufgefordert hatte (772); obwohl also eine Verständigung oder Einigung nicht grundsätzlich ausgeschlossen war, hat Hercules nicht einmal den Versuch dazu unternommen und sofort die handgreifliche Lösung gewählt<sup>194</sup>. Darauf, daß Charon durch den Angriff bleibenden Schaden genommen hätte, gibt es jedoch keinen Hinweis. Er wurde nur vorübergehend mit seiner eigenen Stake niedergehalten (774) und ist weiterhin als Wächter (764: *seruit amnem*) des Unterweltstromes anzunehmen. Ebenso folgenlos ist die Entfernung des Cerberus aus der Unterwelt. Seine Aufgabe ist es nämlich nicht, die Totenseelen an der Rückkehr aus dem Schattenreich in die Welt der Lebenden zu hindern<sup>195</sup> – dies bewirken ja die *umbrae tenaces* (679); der Cerberus dient nur als eine Art Hofhund (cf. 788-795)<sup>196</sup>, der die Burg des Dis vor den Manen zu schützen hat (809; cf. 783-785.788-

<sup>191</sup> In der Ausgeglichenheit sieht auch ZINTZEN, *Virtus* 187, die Glaubwürdigkeit des Theseus begründet; daher ist SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 113, zu korrigieren, der den Bericht des Theseus mit den vorangehenden, befangenen Schilderungen des Hercules auf eine Stufe stellt und daraus folgert, Hercules werde «900 Verse hindurch ... indirekt charakterisiert» und für das Publikum erst ab dem vierten Akt – der Auftritt zu Beginn des dritten Aktes wird als unbedeutend abgetan – direkt erkennbar.

<sup>192</sup> Dazu oben, Erster Akt (Prolog) 25-28.

<sup>193</sup> Dazu oben 58.

<sup>194</sup> Zu sehen ist diese Episode vor dem Hintergrund von Verg. *Aen.* 6,384-410: der durch den goldenen Zweig und die Begleitung der Seherin legitimierte Aeneas erscheint als Gegenbild zu Hercules, der die Überfahrt erzwungen hat (bes. 391-394). Unnötige Gewalttätigkeit in dem Verhalten des Alkiden konstatiert auch WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 131. Auf die Gewalttätigkeit des Hercules allgemein verweist häufig ZINTZEN, *Virtus* 154.176.184.186.191.194, der letztendlich eine Überwindung dieses Fehlers annimmt (ib. 206); der Gewalttätigkeit des Alkiden messen auch SHELTON, *Theme* 62.77-80, sowie FITCH, *Hercules* 275.318 und ad 771-75, große Bedeutung bei.

<sup>195</sup> Diese bedeutende Funktion hat z.B. der am Eingang der Unterwelt postierte Kerberos bei Hesiod, *theog.* 769-773.

<sup>196</sup> Die an einen gewöhnlichen Hund erinnernden Verhaltensweisen des Cerberus heben FITCH, *Hercules* ad 810-12, und HENRY/WALKER, *Futility* 18, hervor.

791)<sup>197</sup>, von denen aufgrund ihrer schattenhaften Natur ohnehin keine ernsthafte Bedrohung ausgehen kann<sup>198</sup>. Seine Abwesenheit bedeutet also keineswegs die von Iuno behauptete (55) Eröffnung eines allgemeinen Rückweges aus dem Totenreich. Und schließlich bleibt festzuhalten, daß Hercules auch für seine Rückkehr die Unterwelt nicht aufgebrochen und dem Tageslicht geöffnet hat, denn nur so erklärt sich, warum für den Ausstieg die altbekannte Öffnung im Taenarus-Gebirge benutzt wurde (813-827, cf. 662-667). Ferner hat Hercules, entgegen der Aussagen Iunos (48.51-54) und seiner eigenen Annahme (609-612), keinen Sieg über Dis und Proserpina davongetragen. Das Zusammentreffen mit dem Herrscherpaar (804-806) verlief kampflös und mit klar verteilten Rollen: den thronenden Gottheiten trat der Alkide als Bittender (806: *petenti*) gegenüber und erreichte damit, den Cerberus als Geschenk – nicht als Beute (48.51sq.; cf. 761) – mit sich führen zu dürfen. Daß Dis und Proserpina bei dieser Begegnung Furcht empfanden (804: *extimuit*) und Hercules im Nachhinein mit seiner Überlegenheit prahlt (609sq.), ändert daran nichts. Die Herrscher des Totenreiches sind in ihrer Stellung nicht angetastet worden; andernfalls hielte es Theseus kaum für notwendig, vor seinem Bericht diese Gottheiten um Erlaubnis zu bitten (658-661). Das Totenreich besteht also räumlich und hierarchisch in seiner überkommenen Ordnung fort. Damit ist aber nicht nur die Anklage Iunos als haltlos erwiesen, sondern auch die in dem zweiten Chorlied zum Ausdruck gebrachte Hoffnung, Hercules werde die Menschheit von ihrem Todesschicksal befreien<sup>199</sup>, zunichte gemacht<sup>200</sup>. Hercules hat nicht mehr und nicht weniger getan, als die ihm von Iuno gestellte Aufgabe zu erfüllen<sup>201</sup>. Freilich werden im dritten Akt nicht alle Vorwürfe der Göttin widerlegt. Ihre Verhöhnung durch Hercules (614sq.) kann als Bestätigung für das *de me triumphat* des Prologes (58) aufgefaßt werden, und der Triumphzug mit Cerberus (58sq.) bleibt zumindest unwidersprochen. Daß der Alkide sich mit dem Hund vor Iupiter gebrüstet habe (51sq.), ist aber das genaue Gegenteil dessen, was er bei seinem ersten Auftritt unternimmt: er betet nämlich zu Iupiter, um ihm den Anblick des Untieres zu ersparen (597sq.). Und der Cerberus weicht vor dem Sonnengott Phoebus zurück (821-827), nicht, wie unterstellt (60sq.), dieser vor ihm – als ob das Versöhnungsgebet des Alkiden (592-597) erhört worden wäre<sup>202</sup>.

<sup>197</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 782f.: «The reference to the palace of Dis suggests that Cerberus is conceived of as its watchdog».

<sup>198</sup> Die hier erkennbare Vorstellung eines im Grunde nutzlosen, am Palast des Dis postierten Cerberus wird noch deutlicher artikuliert in dem Märchen von Amor und Psyche: *canis namque praegrandis, teriugo et satis amplo capite praeditus, immanis et formidabilis, tonantibus oblatrans faucibus mortuos, quibus iam nil mali potest facere, frustra territando ante ipsum limen et atra atria Proserpinae semper excubans seruat uacuam Ditis domum* (Apul. *met.* 6,19,3sq.).

<sup>199</sup> Dazu oben, Zweites Chorlied 54sq.

<sup>200</sup> So auch SHELTON, *Theme* 57.

<sup>201</sup> Diese Beschränktheit des Erfolges in der Unterwelt wird aus der Erzählung des Theseus bereits von HENRY/WALKER, *Futility* 16, und später SHELTON, *Theme* 55-57, sowie FITCH, *Hercules* 276, erschlossen. Insofern sind die Einschätzungen von EDERT, *Herakles* 12, ANLIKER, *Prologe* 81, der in der Unterwelterzählung «unüberbietbare Heldentat» und den «letzten großen Sieg» erkennen zu können glaubt, und von SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 113, der Hercules auch in der Unterwelterzählung verherrlicht sieht, zu relativieren; gleiches gilt für die günstigen Urteile von ZINTZEN, *Virtus* 187, und BILLERBECK, *Hercules* 403.

<sup>202</sup> P. ENDRES, *Zur Schuldfrage im Hercules furens des L. Annaeus Seneca*, Zulassungsarbeit Würzburg 1988 (unveröffentlicht), 34.



Auch der zweite große Vorwurf Iunos gegen Hercules – der geplante oder schon begonnene Himmelssturm (63-74) – ist gegenstandslos<sup>203</sup>. Selbst nach der erfolgreichen Rückkehr aus der Unterwelt versteht er sich als – jetzt freilich erlöster – Befehlsempfänger der Göttin (613-615) und läßt keinerlei eigenes Machtstreben erkennen (cf. 609sq.). Abgesehen von Iuno bezeugt er den Göttern grundsätzlich die geschuldete *pietas*; den Himmel zu erobern ist für Hercules nicht einmal als neues *iussum Iunonis* denkbar.

Welcher Eindruck des Hercules ergibt sich nun, gemessen an den Erwartungen seiner Angehörigen? In erster Linie ist er der Retter, der in höchster Not erscheint, und, obwohl er gerade eine mühevollere Aufgabe hinter sich gebracht hat, unverzüglich und umsichtig alles Notwendige unternimmt. Die gebeteerhörende Macht, als die ihn Megara (279-293) und vor allem Amphitryon (519-523) erwartet haben, ist er jedoch nicht. Dies ergibt sich aus der Unwissenheit, die Hercules bei seinem Erscheinen in Theben über die dortige Lage offenbart. Der Alkide weiß nichts über die neuen Machtverhältnisse in seiner Heimatstadt, zeigt sich verwundert über den Anblick feindseliger Soldaten und muß von Amphitryon erst über die Zusammenhänge aufgeklärt werden. Selbst von einer Notlage ist ihm nichts bekannt; zumindest damit hätte er aber rechnen müssen, wenn ihn tatsächlich die Anrufung Amphitryons erreicht hätte. Hercules ist also ganz offensichtlich zufällig nach Theben zurückgekehrt, kurz nachdem Amphitryon um seine Hilfe gefleht hatte<sup>204</sup> – ein Punkt, in dem sich die hohen Erwartungen, die auf ihn gerichtet wurden, nicht erfüllt haben. Außerdem liegt seinem richtigen Verhalten an einer Stelle ein zweifelhaftes Motiv zugrunde: die unter den Gesichtspunkten von Schutz und Rache (cf. 643) notwendige Beseitigung des Lycus wird auch mit dem Wunsch nach Blutvergießen begründet. So bleibt das vordergründig makellose Bild des Retters nicht ganz ungetrübt.

## 2.6. DRITTES CHORLIED

Dem dritten Chorlied geht nicht nur die Ankündigung eines Chorauftrittes voraus, sondern auch eine Vorwegnahme seines Inhalts: das Publikum muß nach den Worten des Theseus (829) Lobgesänge auf den *magnus Hercules* erwarten. Umso überraschender ist die Entwicklung, die das Chorlied nimmt, denn in seinem ersten Teil (830-874) entsprechen dieser Erwartung allenfalls die fünf einleitenden Verse. Anstatt ausgelassener Freude zeigt der Chor nicht mehr als eine gewisse Erleichterung, daß Hercules die letzte der ihm von Eurystheus abverlangten Taten erfolgreich abgeschlossen hat und aus der Unterwelt zurückgekehrt ist; daß dabei von einer Beraubung des Dis gesprochen wird, muß keinen unauflösbaren Widerspruch zu der Aussage des Theseus, der Cerberus habe als *munus* die Unterwelt verlassen (cf. 805sq.), darstellen, da das *spoliare* auf die dem Hercules gestellte Aufgabe und nicht auf die Art und Weise, in der er sie tatsächlich ausführte, bezogen ist. Als Lob im eigentlichen Sinn kann nur die unmittelbar an Hercules gerichtete Feststellung verstanden werden, daß er den anbefohlenen

<sup>203</sup> Dazu oben 59; cf. WIENER, *Stoa* 74.

<sup>204</sup> Hercules wird also nicht, wie FRIEDRICH, *Raserei* 143sq., und in seiner Nachfolge ANLIKER, *Prologe* 56, sowie CAVIGLIA, *Furore* 36, annehmen, als ein Gebete erhörender Gott dargestellt.

Gang in die Unterwelt auch gewagt habe (834). Das Motiv des Eingangs (ib.: *caecos aditus*) wirkt auf den Chor jedoch wie ein Stichwort, um sich von Hercules ab- und dem Weg in das Totenreich zuzuwenden<sup>205</sup>, der eindringlich vergegenwärtigt wird (835-857), wobei die Aufmerksamkeit weniger der Umgebung als den Personen, die ihn beschreiten müssen, gilt. Der Weg selbst ist lang und bedrückend durch Dunkelheit und Stille (835sq.848.857), wird aber stets von einer gewaltigen Menschenmenge begangen (837). Um sich deren Größe auszumalen, zieht der Chor zum Vergleich Anlässe aus dem irdischen Leben heran, die besonders umfangreiche Massen anlocken (838-847): Schaustellungen bei der Einweihung eines neuen Theaters, die Olympischen Spiele und die Feier der Mysterien von Eleusis. So eindrucksvoll diese Beispiele hinsichtlich der Menschenbewegungen sind, die sie vor Augen führen, so unpassend wirken sie ihrer Motivation nach, da Spiele und Kultveranstaltungen mit Bereitswilligkeit, ja Begierde<sup>206</sup> aufgesucht werden, während der Abstieg in die Schrecken der Unterwelt nur erzwungen denkbar scheint.

Nachdem so eine Vorstellung gewonnen ist von der Größe der Menge, die den Weg in das Totenreich begeht, werden in der Beschreibung einzelne Gruppen herausgegriffen (848-857), die durch das Lebensalter, in dem sie der Tod ereilt hat, bestimmt sind. Beachtung finden an erster Stelle die Greise, bezeichnet durch ihren langsamen Schritt und ihre trauervolle Haltung, die nicht auf den Tod, sondern noch auf das irdische Leben zurückzuführen ist, dessen sie bereits überdrüssig waren. Ihnen gegenübergestellt wird eine jüngere Gruppe aus unverheirateten jungen Frauen, ebenso jungen Männern und Kleinkindern, die sich im Laufschrift vorwärts bewegt (851-856). Nur für sie wird, um ihre Furcht zu lindern, der Weg in die Unterwelt durch Feuerschein erhellt, während die *ceteri* (857) – also sowohl die Greise, als auch die Masse der in mittleren Jahren Verstorbenen – die Dunkelheit durchschreiten müssen. Auf diese Reisebeschreibung folgen Gedanken, die auf das Ende der Bewegung und die Ankunft an einem Ziel hindeuten (859-863). Der Chor will zunächst von den Toten selbst wissen, wie sie sich angesichts der Dunkelheit und in dem Bewußtsein, von der ganzen Erde verschüttet zu sein, fühlen. Hierbei ist offenbar nicht mehr an den Abstieg gedacht, da keine Ausnahme mehr die Finsternis durchbricht und die Vorstellung einer gewaltigen Last, die auf jedem einzelnen ruht, mit der Möglichkeit einer Bewegung nicht vereinbar ist. Auch die Beschreibung der Unterwelt in ihrer Dunkelheit und Stille, vor allem aber in ihrer Starrheit (861-863; 861: *stat*) bezeichnet deutlich einen Gegensatz zu der prozessionsartigen Bewegung der Massen und damit deren Endpunkt. Eine ausdrückliche Antwort auf seine Frage erteilt sich der Chor nicht, doch liegt es nach den bisherigen Äußerungen (cf. 834.836.850.856sq.) auf der Hand, daß er für die Zeit nach dem Tod die ständige Empfindung von Bedrückung und Schrecken erwartet. Von dieser Sichtweise des jenseitigen Daseins sind auch die Überlegungen bestimmt, die der Chor nun darüber anstellt, wie sich die Lebenden angesichts des Todes verhalten sollten (864-874). Als wünschenswert gilt ihm vor allem, erst in hohem Alter zu sterben, da man gar nicht spät genug in die Unterwelt eingehen könne, aus der es keine Rückkehr gebe. Die *senectus*, die der Chor vorher mit Gebrechlichkeit und Lebensüberdruß verbunden sowie als das be-

<sup>205</sup> Diese Entwicklung am Beginn des Chorliedes konstatiert FITCH, *Hercules* 334.

<sup>206</sup> 838sq.: *populus ... avidus*; 840: *ruit*; 846: *properant*.

drückende Gegenteil des jugendlichem *melius aeuum* eingeschätzt hatte (849-851), stellt nun im Vergleich zu dem Tod und seinen Folgen das kleinere Übel dar; das Leben wird nicht um seiner selbst willen, sondern nur als Mittel zum Zweck – um den Eingang in das Totenreich aufzuschieben – hochgeschätzt, weshalb es auch noch in der Phase seines Verfalls von Wert ist. Nachdem der Chor einen späten Tod gewünscht hat, fragt er verständnislos, wozu die gegensätzliche Verhaltensweise des *properare fatum* (867) gut sein solle, noch ohne auszusprechen, wem er eine solche Verfehlung vorwirft. Statt einer Klärung dieser naheliegenden Frage folgt ein drastisches Bild der Todesverfallenheit aller Menschen: sie bewegen sich in ihrer Gesamtheit, über die ganze Welt verstreut, unvermeidlich auf den Tod und die Unterwelt zu. Die Menge der Lebenden und die der Toten sind in ein- und derselben Bewegung begriffen, die zwangsläufig in das Reich des Dis führt, und das Leben selbst ist nur die Vorstufe des Todes. Diesen Gedanken spitzt der Chor nochmals zu (870-872.874), um den Tod, an den persönlich er appelliert, im Sinne des vorigen Wunsches (864) zu beschwichtigen: er solle sich Zeit lassen, da ihm auf kurz oder lang ohnehin die ganze Menschheit zufalle<sup>207</sup>. So könnte rückblickend der Eindruck entstehen, auch das *properare fatum* (867) sei als Handlung des Todes zu aufzufassen, die ihm angesichts der letztendlichen Unvermeidbarkeit keinen Nutzen bringe. Tatsächlich aber zeigt sich bei der erneuten Verwendung des Motivs der Eile (873), daß die Abkürzung des Lebens, wie sie in Vers 867 angedeutet wurde, nicht das Werk des Todes, sondern das der Menschen selbst ist. Ihr aller Verhalten – der Chor schließt sich ausdrücklich ein (872sq.: *paramur; properamus*) – erscheint daher höchst widersprüchlich: die unvermeidlichen Schrecken des Todes vor Augen, nutzen sie nicht die Gelegenheit eines Aufschubs, sondern führen ihr Ende früher als nötig herbei. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt auch die Einstellung der Spiel- oder Festbesucher, die oben beschrieben wurden (cf. 838-847), um die Masse der absteigenden Totenseelen zu veranschaulichen, eine neue Bedeutung. Die bereitwillige Hast, mit der sie sich in ein Theater, nach Olympia oder Eleusis begaben, ist kein unpassendes Element in dem Vergleich mit den Verstorbenen, sondern die Entsprechung zu dem beklagten, allgemeinen *properare* (873) auf den Tod hin. So wird noch einmal nachdrücklich das Bild einer Menschheit gezeichnet, die sich auf einen unvermeidlichen Abgrund zubewegt und diese Bewegung selbst noch beschleunigt.

Fortgesetzt wird das Chorlied nun in einer metrisch und inhaltlich völlig veränderten Weise (875-894). Auf die sapphischen Elfsilbler folgen Glykoneen, und an die pessimistischen Betrachtungen über das unvermeidliche sowie das selbstverschuldete menschliche Schicksal schließen sich endlich ungetrübte *laudes Herculis* an, die seit der Ankündigung des Theseus (829) zu erwarten waren. Zu Beginn des Abschnitts wird der gegenwärtige Tag zu einem Freudentag für Theben erklärt (875). Um ihn angemessen zu begehen, fordert der Chor zu einer Reihe von kultischen Handlungen auf; Altäre sollen im Rahmen von Dankgebeten berührt, reiche Opfer dargebracht und mit gemischten Chören feierliche Gesänge aufgeführt werden. Sogar eine Unterbrechung der täglichen Arbeit wird von den Landbewohnern gefordert, um die Feststimmung auf das ganze Reich auszuweiten. Der Grund für diese au-

<sup>207</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 872.

Bergewöhnlichen Vorkehrungen wird nachgereicht (882-892): Hercules ist erfolgreich am Ende seiner *labores* angelangt. Dieser Gedanke, der schon den Ausgangspunkt (cf. 830-834) des Chorliedes gebildet hatte, wird jedoch in völlig veränderter Weise aufgegriffen. Dort waren die Taten und insbesondere das Unterweltabenteuer als Schikanen dargestellt worden, deren gelungene Bewältigung nur insofern von Bedeutung sei, als der Alkide nun keine weiteren derartigen Belastungen mehr zu erwarten hätte (cf. 832sq.); vorteilhafte Folgen für die Menschheit wurden nicht erwähnt und durch die Feststellung der weiterhin bestehenden Todesnotwendigkeit (cf. 872-874) der Sache nach ausgeschlossen. Hier dagegen steht der Aspekt des allgemeinen Nutzens ganz im Vordergrund: ein umfassender Friedenszustand und die Aufhebung jeglicher Furcht sind Erträge des *labor* (888), wie sie nicht der Perspektive des Hercules, sondern der der Menschen zuzuordnen sind. Überraschend weit gehen dabei die Vorstellungen, die mit dieser *pax* verbunden sind. Wenn die bändigende Kraft des Hercules nicht nur der Erde, sondern auch der Unterwelt jede Gefährlichkeit genommen hat, kann dies nur als eine Überwindung des Todes verstanden werden, die allen Menschen zugute kommt. Der Tod als Ereignis wird zwar nicht ausgeschlossen, doch stellt die Unterwelt keine Bedrohung mehr dar, weil sie der Macht der Alkiden unterworfen und die Möglichkeit einer Rückkehr gegeben ist. Nach den Worten des Chores ist also ein Zustand eingetreten, in dem die Menschen ohne zeitliche Begrenzung von jeder existentiellen Gefährdung befreit sind. Die *magnique ... Herculis laudes* (cf. 829) erscheinen angesichts dieser Leistung vollauf berechtigt.

Zum Abschluß des Liedes (893sq.) fordert der Chor einen Opferpriester (*sacrificus*) auf, sich mit Pappellaub zu bekränzen, womit das Motiv der Festvorbereitungen (cf. 875-881) in bestimmterer Form erneuert wird.

Die auffällige Zweiteilung bestimmt den Gesamteindruck, den das dritte Chorlied hinterläßt. In dieser Struktur spiegelt sich die Unterwelterzählung des Theseus aus dem vorangegangenen Akt wider, in der ebenfalls zwei gegensätzliche Teile aufeinanderfolgten. Der düsteren Schilderung des gesamten Totenreiches dort (662-759) entspricht hier die Darstellung des abwärts führenden Weges<sup>208</sup>, während der Jubel des zweiten Abschnittes (875-893) sein Gegenstück in den Taten des Hercules findet, die Theseus berichtet hat (762-827). Insofern wird der Erfolg, den der Alkide in dem Schreckensreich errungen hat, nochmals in Erinnerung gerufen. Zugleich aber steht den naiven *laudes Herculis* die durch die Erzählung des Theseus gestützte Überzeugung gegenüber, daß der Tod keineswegs überwunden und auch die Unterwelt nicht befriedet ist; diejenigen, die Hercules nun als Menschheitserlöser feiern wollen, sind allem Anschein nach ebenso im Irrtum über die wahre Lage wie schon Iuno, als sie die gewaltsame Öffnung des Totenreiches (54-56) beklagt hatte.

Auch für die Identität der Vortragenden ist die Zweiteilung des dritten Chorliedes von entscheidender Bedeutung, denn sie wirft die Frage auf, wie sich ein solcher Wechsel in Urteil und Stimmung erklä-

<sup>208</sup> Dies halten HENRY/WALKER, *Futility* 14sq., fest; ähnlich ZINTZEN, *Virtus* 189, in Bezug auf die Verse 830-863, und BILLERBECK, *Hercules* 477.

ren läßt. Die Annahme einer unpersönlichen Stimme aus dem Hintergrund, die ohne Folgen für ihre Glaubwürdigkeit beliebige Inhalte vortragen kann, scheidet als Erklärung aus, da der Chor kurz zuvor (cf. 827-829) unmißverständlich der Handlungsebene zugeordnet und damit ein Eindruck bestätigt wurde, den schon das erste *canticum* erweckt hatte<sup>209</sup>. Auch innerhalb des Chorliedes oder in seinem Umfeld ist kein Grund für den Wechsel auszumachen. Die glückliche Rückkehr des Hercules war schon am Ende des dritten Aktes allgemein bekannt, und für einen anderen äußeren Anlaß, der während des Gesanges eintritt, gibt es keinen Anhaltspunkt<sup>210</sup>. Auch eine autonome gedankliche Entwicklung<sup>211</sup>, die den Umschlag bewirken könnte, ist nicht auszumachen. Es war zwar in dem bisherigen Verlauf der Tragödie schon mehrfach zu beobachten, daß sich Haltungen oder Urteile im Verlauf eines Gebets (cf. 205-278) oder eines Gesanges (cf. 524-592) ohne äußere Einwirkung in ihr Gegenteil verkehrten, doch war dies nie ohne vorbereitende Schritte erfolgt, und selbst die rettende Eingebung Iunos und ihr Aufschwung aus tiefer Verzweiflung zu unerschütterlicher Siegesgewißheit (cf. 84sq.) traten bei genauerer Betrachtung nicht unvorbereitet ein<sup>212</sup>. Von einer solchen Entwicklung ist hier jedoch nichts zu spüren, denn vor dem Beginn der eigentlichen *laudes Herculis* (875) wird der von Anfang an latente Gedanke der Todesnotwendigkeit nur variiert und schließlich auf das äußerste zuge-spitzt (874), ohne einen Ansatzpunkt für den nachfolgenden Jubel und die ihm zugrundeliegende Überzeugung (890: *pacatis inferis*) zu bieten.

Weiter führt in der Frage nach der Ursache des Bruches und der Identität der Vortragenden erst der Vergleich mit den beiden vorangegangenen Chorliedern, bei dem sich deutliche Übereinstimmungen des ersten Teiles (830-874) mit dem ersten Chorlied, sowie des zweiten Teiles (875-894) mit dem zweiten Chorlied ergeben. Was die erste der Parallelen betrifft, so wird in beiden Abschnitten der unumkehrbare Verlauf der Zeit (179-181; 866), die Vorstellung des menschlichen Lebens als eine Bewegung auf den Tod hin (183sq.; 870-874), dessen Unvermeidlichkeit (184sq.; 871-874) und vorzeitige Herbeiführung durch das verfehlte Verhalten der Menschen (185; 873) behandelt<sup>213</sup>. Der Tod ist jeweils das beherrschende Thema und wird als Verschlechterung gegenüber der irdischen Existenz sowie als Abstieg in ein bedrückendes Schattendasein (175-177.187; 834-837.858-863) begriffen; einen möglichst langen Aufschub des Todes zu erwirken, gilt deshalb als Ziel des Lebens, wodurch das hohe Alter einen mittelbaren Wert erhält (198; 864). Das zweite Chorlied und der zweite Abschnitt des dritten Chorliedes decken sich in der grundsätzlichen Überzeugung, daß der Tod als Menschheitsschicksal durch Hercules überwunden werden kann; dies wird, zuerst als Hoffnung ausgesprochen (566-

<sup>209</sup> Dazu oben, Erstes Chorlied 33sq.

<sup>210</sup> Völlig spekulativ in diesem Sinn DAVIS, *Song* 45, der den Umschwung als Reaktion auf den soeben erfolgten Auftritt des Hercules zu deuten versucht: «It seems more likely that the chorus's celebration is prompted by the sight of Hercules himself».

<sup>211</sup> Für eine solche Deutung tritt SHELTON, *Theme* 46, ein, die ihre Erklärung auf die psychologische Ebene verlagert und den Umschwung darauf zurückführt, daß der Chor sich plötzlich an die Rückkehr des Hercules erinnert.

<sup>212</sup> Cf. oben Erster Akt (Prolog) 23.

<sup>213</sup> Cf. GRISOLI, *Canto* 97.

568.590sq.), schließlich als erreicht betrachtet (889-892)<sup>214</sup>. Es entsteht der Eindruck, daß sich in den einander zugeordneten Chorpartien auch die jeweils selben Personen äußern<sup>215</sup>.

Die Übereinstimmungen zwischen erstem und drittem Chorlied helfen rückblickend, die Frage nach der Identität des Chores zu entscheiden, der das zweite *canticum* vorträgt. Als Erklärung für die starke inhaltliche Differenz der ersten beiden Chorlieder war oben auf die Möglichkeit eines Stimmungswechsels angesichts der veränderten äußeren Lage verwiesen worden<sup>216</sup>; die sich ankündigende Rückkehr des Hercules hätte den Chor der Greise zu einer hoffnungsvolleren Haltung bewegen können. Diese Erklärung versagt jedoch, wenn nun das dritte Chorlied auf weite Strecken dieselbe Einstellung wie das erste Chorlied offenbart. Wie könnte ein- und derselbe Chor seine pessimistischen Gedanken zunächst in Erwartung des Hercules aufgeben, und wieder in sie zurückzufallen, nachdem der Held tatsächlich die Unterwelt verlassen und Lycus abgestraft hat? Anstatt von einem solch unmotivierten Schwanken zwischen gegensätzlichen Positionen auszugehen, ist es viel schlüssiger, für das zweite Chorlied einen zweiten Chor anzunehmen<sup>217</sup>, der eine andere Haltung einnimmt als die Greise.

Für das dritte Chorlied liegt es nun nahe, von einer Aufteilung an die beiden schon in Erscheinung getretenen Chöre auszugehen. Sein erster Teil ist dem Chor des ersten *canticum* zuzuordnen, wofür neben den schon aufgezeigten thematischen Übereinstimmungen auch das jeweilige Abschweifen der Gedanken spricht. In dem ersten Chorlied hatte die Bewegung ihren Ausgang von der Betrachtung des Tagesanbruchs genommen und über die Beschreibung verschiedener Lebensweisen schließlich auf den Tod und seine Bedeutung geführt. Auch in dem dritten Chorlied steht mit dem matten Versuch, *laudes Herculis* anzustimmen (830-834), eine Reaktion auf äußere Gegebenheiten am Anfang, von denen das Motiv des Unterwelteinganges wegführt auf die Todesthematik als eigentliches Anliegen. Was in dem ersten Chorlied als Merkmal des Alters aufzufassen war, kann auch hier wieder als Hinweis auf die Greisenhaftigkeit der Vortragenden verstanden werden. Der zweite Teil des dritten Chorliedes wäre analog dazu dem zweiten Chor zuzuweisen; das Aufbegehren gegen den Tod sowie die zuversichtlichere Haltung legen es nahe, auch hinsichtlich des Lebensalters einen Gegensatz zu dem ersten Chor anzunehmen und hier von jüngeren Leuten auszugehen. Der unvorbereitete inhaltliche Bruch, der das dritte Chorlied prägt, kann durch diese Aufteilung an zwei verschiedene Chöre eine befriedigende Erklärung finden.

<sup>214</sup> Diese Beobachtung bei DAVIS, *Song* 45.

<sup>215</sup> Den Bruch des dritten Chorliedes erklärt bislang nur W.H. OWEN, *Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies*: CPh 99 (1968) 305sq., durch die Zuweisung an zwei verschiedene Chöre: «... the chorus, speaking of death at the hour of Hercules' most recent victory. ... The semichorus which accompagnies the hero in triumph quickly returns the theme to Hercules' credit».

<sup>216</sup> Dazu oben, Zweites Chorlied 56sq.

<sup>217</sup> Der Einsatz eines zweiten Chores ist für die senecanische Tragödie nicht singulär und wird ebenso für den *Agamemnon* (cf. DAVIS, *Song* 23) und die *Troades* (cf. STROH, *Inszenierung* 261) angenommen. Denselben Befund weist übrigens auch die *Octavia* auf, cf. C.J. HERINGTON, «Octavia praetexta»: Eine Betrachtung: *Senecas Tragödien* (hrsg. von E. LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 567.

## 2.7. VIERTER AKT

Zu Beginn des vierten Aktes verkündet Hercules, bevor er sich im Rahmen eines Dankopfers, auf das schon in dem zweiten Teil des vorangegangenen Chorliedes die Erwartungen gerichtet waren (cf. 876-881.893sq.), den Göttern zuwendet, den Erfolg seiner jüngsten Tat (895-897): von seiner Hand haben nicht nur Lycus, sondern auch dessen Gefolgsleute den Tod gefunden. Hercules rechtfertigt diese Strafe, insofern sie jedem nach dem Maß seiner persönlichen Schuld zuteil geworden sei. Lycus mußte mit seinem Leben für die Auslöschung der früheren Dynastie büßen (895: *ultrice*), und die entsprechende Behandlung seiner *comites* ergibt sich aus deren freiwilliger Bindung an den verbrecherischen Herrscher. Der Alkide darf also für sich in Anspruch nehmen, in abgewogener Weise Vergeltung geübt zu haben. Nicht über alle Zweifel erhaben ist aber die Gesinnung, in der er gehandelt hat. Hercules hatte ja zu Beginn des dritten Aktes bei seinem Aufbruch die Gier nach Feindesblut als letzten Beweggrund genannt (cf. 636) und war so in ein Zwielicht geraten, da auch die Lust an Kampf und Blutvergießen als treibende Kraft seines Verhaltens erschien. Daß er seine Tat nun ausschließlich als Rache und Strafaktion erklärt, kann auch als nachträgliche Beschönigung verstanden werden und ändert daher nichts an dem Verdacht gegen seine innere Haltung.

Hercules ist also, wie zu Beginn des dritten Aktes, nach vollbrachter Tat auf den Schauplatz zurückgekehrt (895-939; cf. 592-640). Die Ähnlichkeit der Ausgangslage fordert dazu heraus, sein jetziges Verhalten mit dem früheren zu vergleichen: wie wird er sich nun, da keine weiteren Gefahren mehr drohen, zu seinen Angehörigen und den Göttern und stellen?

Die Begrüßung von Amphitryon und Megara, die Hercules zuvor verweigert, indirekt aber für den Zeitpunkt nach der Bestrafung des Lycus in Aussicht gestellt hatte (638sq.: *differ amplexus... differ*), bleibt aus. Da sich auf Megara überhaupt kein Hinweis findet, wird sie entweder von ihrem Gatten vollständig ignoriert oder ist gar nicht mehr anwesend, und Amphitryon wird wiederum nicht um seiner selbst willen, sondern nur aufgrund von Einwänden, die er in einem sakralen Zusammenhang vorbringt (918sq.; 924-926), zur Kenntnis genommen und grob abgefertigt.

Eindringlich wendet sich Hercules dagegen den Göttern zu. Aus dem Bewußtsein des Erfolges heraus kündigt er an, Iupiter und den übrigen Himmelsbewohnern ein Dankopfer darzubringen (898sq.) – eine durchaus von *pietas* zeugende Absicht. In diesem Zusammenhang dient ein erstes Gebet (900-908) dazu, den Beistand verschiedener Götter zu erbitten, worauf für die Zeremonie Vorbereitungen (908-918) getroffen werden, in deren Verlauf es zu einer Auseinandersetzung mit Amphitryon (918-926) kommt. Schließlich trägt Hercules in einem zweiten Gebet (926-939) seine Anliegen vor.

Das einleitende Gebet beginnt mit einer nachdrücklichen Anrufung der Athena (900-902) unter ihrem kriegerischen Aspekt als Verbündete und Helferin in den zurückliegenden *labores*; dies scheint der Beginn der Danksagung zu sein, die Hercules angekündigt hatte (898sq.). An zweiter Stelle steht der Wunsch nach der Anwesenheit des Bacchus (903sq.). Auch er wird, durch die Anspielungen auf die

Rache an Lykurgos und die Überwindung des Roten Meeres<sup>218</sup> sowie durch den szepterähnlichen Thyrsusstab, als kriegerische und machtvolle Gottheit dargestellt, doch ist ein Nutzen dieser Eigenschaften für Hercules nicht ersichtlich. Gleiches gilt für das Geschwisterpaar Apollo und Diana, von dem immerhin einer Hälfte wehrhafte Züge zugestanden werden. Die geleistete Unterstützung für Hercules ist also nicht das verbindende Motiv der Aufzählung, sondern begründet nur die Nennung Athenas an erster Stelle; nach welchen Gesichtspunkten Hercules seine Auswahl trifft, zeigt sich erst am Schluß des Gebetes, wenn er sich an alle seine Geschwister im Himmel wendet, sofern sie nicht von Iuno geboren sind<sup>219</sup>. Der Alkide sieht sich offenbar als Teil einer göttlichen, auf der Vaterschaft Jupiters gegründeten und durch den Aspekt der Wehrhaftigkeit<sup>220</sup> ausgezeichneten Familie, über deren Umfang und Zusammensetzung zu bestimmen er sich berechtigt glaubt. Um den höchsten Gott als *pater* (898) zu verehren, wünscht er, seine Halbgeschwister um sich zu versammeln, und schließt dabei die Abkömmlinge Jupiters, die mit dessen Ehefrau gezeugt sind und, im Vergleich zu den außerehelichen Kindern, das bessere Recht auf ihrer Seite haben, als Brüder *ex nouerca* aus. Hercules spricht in dem Bewußtsein, mit den olympischen Göttern – abgesehen nur von Iupiter – auf einer Stufe zu stehen<sup>221</sup>, und geht damit über die Haltung, die er zu Beginn des dritten Aktes eingenommen hatte, noch hinaus<sup>222</sup>.

Nach diesen einleitenden Worten bereitet Hercules umsichtig die Opferhandlung vor (908-918). Es ergeht der Befehl, kostbare und exotische Gaben in großem Umfang herbeizuschaffen. Auch soll Theseus an der Kulthandlung mitwirken; sein Part ist es, die Kultstätten von lokaler Bedeutung – die der Stadtgründer, des Zethus sowie die Quelle Dirke und das Hausheiligtum im Palast des Kadmos – aufzusuchen, während sich Hercules, wie geplant (898sq.), das für Iupiter bestimmte Hauptopfer vorbehält. Nach dieser Aufteilung, die von Theseus wortlos hingenommen wird, obwohl sie offensichtlich eine räumliche Trennung der Opfernden vorgibt, will der Alkide mit dem Befehl, Weihrauch in das Feuer zu streuen, die Zeremonie eröffnen.

Dem stellt sich jedoch Amphitryon mit der Aufforderung entgegen, Hercules solle seine von dem zurückliegenden Kampf noch blutigen Hände säubern und entsühnen (918sq.). Wie aber reagiert Hercules? Weder an dieser Stelle, noch im weiteren Verlauf des Aktes wird dies eindeutig geklärt; der Wortlaut der Szene legt jedoch nahe, daß die Reinigung unterbleibt. Denn alleine daraus, daß von Seiten des Alkiden keine offene Weigerung erfolgt (cf. 920-924) und Amphitryon danach nicht länger auf dem Ritual besteht (cf. 924-926), kann nicht der Schluß gezogen werden, Hercules füge sich<sup>223</sup>. Seine

<sup>218</sup> Daß hiermit auf den «Siegeszug» des Bacchus-Kultes «im Osten» angespielt ist, legt BILLERBECK, *Hercules* ad 903, dar.

<sup>219</sup> Auf dieses Kriterium der Auswahl verweist bereits FRENZEL, *Prologe* 45, um die Anmaßung des Hercules zu belegen.

<sup>220</sup> ZINTZEN, *Virtus* 192; FITCH, *Hercules* ad 900-906.

<sup>221</sup> ZINTZEN, *Virtus* 191sq.: «Er ruft den Götterhimmel an, dem er sich gleichgestellt sieht».

<sup>222</sup> Eine Steigerung gegenüber dem Beginn des dritten Aktes sieht auch BRUDER, *Kalkül* 6: «... zeigt sich uns Hercules in noch verstärktem Selbstbewußtsein».

<sup>223</sup> So jedoch DINGEL, *Dichtung* 128, der diese Überzeugung mit der «poetischen Eigenart dieser (Lese-)Tragödien, die ja auch sonst auf ein «lückenloses» szenisches Geschehen verzichten», begründet (ib. 128sq.); zu der Nachwirkung dieser Deutung BILLERBECK, *Hercules* ad 918f., die sich ohne neue Argumente anschließt.



Erwiderung (920-924) kommt nämlich inhaltlich einer Zurückweisung des Anliegens gleich<sup>224</sup>: Er läßt den – zwar als unerfüllbar gedachten – Wunsch erkennen, das Blut des Lycus als Libation aus dessen abgeschlagenem Kopf darzubringen, da Iupiter kein Opfer höher schätze als Blut und Körper eines ungerechten Herrschers. Der Vorhaltung, menschliches Blut sei bei einer Opferhandlung grundsätzlich fehl am Platz, setzt Hercules also die Überzeugung entgegen, daß das Blut einer bestimmten Sorte von Mensch in noch viel drastischerer Weise als durch befleckte Hände an einem Altar seine Berechtigung hätte. Durch den Wunsch nach mehr Blut erscheint aber die Forderung, das vergleichsweise wenige, bereits vorhandene zu beseitigen, der Sache nach klar abgelehnt. Auch daß Amphitryon nicht insistiert, beweist nichts; vor allem im fünften Akt wird zu beobachten sein, wie die Starrheit des Alkiden den Greis dazu bewegen wird, immer neue Forderungen zu stellen, obwohl die alten noch nicht erfüllt sind<sup>225</sup>.

Bei seiner zweiten Intervention (924-926) bringt Amphitryon ein neues Anliegen vor und verlangt von Hercules nun, Iupiter um ein Ende der *labores* zu bitten. Seine Absicht dabei ist es, denen, die – offenbar durch die Arbeiten des Alkiden – erschöpft sind, endlich Ruhe zu verschaffen. Wer aber sind diese *fessi*? Der Zusammenhang mit den *labores* legt es zunächst nahe, an Hercules zu denken, der ja die Taten vollbracht hat; er präsentiert sich aber in so ungebrochener Tatkraft, daß ihm Amphitryon unmöglich eine Ermüdung unterstellen kann. So führt die Überlegung weiter auf die Angehörigen des Hercules. Megara hatte sich zwar über das bewegte Leben ihres Gatten und seine dauernde Abwesenheit beklagt (296-298), sich aber nie als erschöpft bezeichnet; von Amphitryon dagegen wird das Wort *fessus* noch mehrmals in Bezug auf die eigene Person verwendet (1250.1309). Der Greis, der sich schon eingangs unter der ruhelosen Tätigkeit des Alkiden leiden gesehen hatte (207-209), versteht sich auch hier als Opfer der *labores*; er spricht zu Hercules in eigenem Interesse und scheint dies durch die Annahme einer Vielzahl von *fessi* verschleiern zu wollen.

Ohne die Motivation des Anliegens zur Kenntnis zu nehmen, antwortet Hercules mit einer scharfen Zurückweisung<sup>226</sup> (926sq.) und betont, daß es allein ihm (*ipse concipiam*) zustehe, würdige Bitten zu formulieren. Amphitryons Forderung ist damit als unwürdig abgetan, wobei der Maßstab der *dignitas* von Iupiter und Hercules gemeinsam und einvernehmlich gesetzt zu denken ist. Letzterer glaubt sich, während er den Wunsch der menschlichen Vaterfigur Amphitryon nach *otium* ablehnt, mit dem göttlichen Vater völlig einig in den Vorstellungen über seine Aufgabe<sup>227</sup>. Worin diese bestehen soll, wird in der folgenden, gebetsartigen Rede (926-939) deutlich. Hercules beschreibt als Ziel zunächst einen Zustand der Erde, in dem Natur und Menschheit von allen denkbaren Gefahren befreit sind (927-937).

<sup>224</sup> Richtig WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 118 n. 26. Es kann daher, wie später nach den Versen 926sq., auch nicht die Rede davon sein, daß Hercules nicht mehr auf die Worte Amphitryons reagiere (so HELDMANN, *Untersuchungen* 56 n. 147), geschweige denn, daß dies als Zeichen einer «beginnende(n) Entrückung» des Alkiden zu verstehen sei (ib. 56).

<sup>225</sup> Dazu unten, Fünfter Akt 99sq.104.

<sup>226</sup> Cf. OWEN, *Commonplace* 304; FITCH, *Hercules* ad 926f.: «Arrogance is evident in the snub to Amphitryon».

<sup>227</sup> Cf. BRUDER, *Kalkül* 7: «Selbstherrlich unterstellt er (sc. Hercules) seine eigenen Gedanken den Göttern»; ZINTZEN, *Virtus* 192: «Dieser Herakles ... sieht sich als Stellvertreter des Zeus auf Erden»; WIENER, *Stoa* 80: «Tatsächlich ist hier Hybris nicht abzuleugnen, wenn Hercules ... sich mit dem Göttervater auf eine gleiche Stufe stellt».

Nichts soll die kosmische Ordnung gefährden; die Menschen sollen in der Sicherheit eines tiefen Friedens ihre Kraft sowie ihre Mittel (*ferrum*) ungehindert für den Ackerbau einsetzen und sich auf diese Weise Wohlstand erwerben; Seestürme und Blitz sollen der Vergangenheit angehören, und der Wunsch, daß die alljährlichen Hochwasser nach der Schneeschmelze ausbleiben mögen, schließt die Abschaffung des Winters ein. Um auch die letzte Gefahr in der Natur aufzuheben, wird die Befreiung der Vegetation von allen Giften erstrebt, während es innerhalb der menschlichen Gesellschaft keine Gewaltherrschaft mehr geben soll. Dies wirft natürlich die Frage auf, von wem sich Hercules die Verwirklichung einer solch umfassenden Vorstellung erhofft, zumal Eingriffe in den astronomischen und meteorologischen Bereich für ihn bisher noch von keiner Seite bezeugt wurden. Die wiederholte Bezugnahme auf Iupiter (cf. 898.914.923.926sq.) läßt zunächst vermuten, er solle der Welt in diesen Bereichen den vollständigen Frieden bringen, doch wird der Gott nicht – wie dies in den Gebeten Amphitryons (cf. 205.516-518) geschehen war – als Träger der hierzu benötigten Allmacht angesprochen, sondern nur beiläufig in seiner Eigenschaft als Blitzeschleuderer erwähnt, auf die er künftig sogar verzichten soll<sup>228</sup>. Stattdessen tritt Hercules selbst als Garant des Friedens<sup>229</sup> insoweit hervor, als er jeden Verbrecher und jedes Ungeheuer, das möglicherweise noch verborgen ist, zum Kampf herausfordert (937-939). Er nimmt damit zwar nicht in Anspruch, alle vorgebrachten Erwartungen selbst zu erfüllen, versteht sich aber offenbar als *pacificator mundi* (cf. 882), der im Einvernehmen mit Iupiter handelt und sich dessen rückhaltloser Unterstützung gewiß sein kann. Im Unterschied zum Beginn des dritten Aktes, als Hercules den Göttern, abgesehen von Iuno, noch eine gewisse *pietas* entgegengebracht und für seine Angehörigen Sorge getragen hatte, setzt er sich nun drastisch von der durch Amphitryon verkörperten Menschenwelt ab und rechnet sich selbst der göttlichen Ebene zu<sup>230</sup>.

An dieser Stelle (939) setzt die geistige Verwirrung des Hercules ein, die in sich eine deutliche, in der Tötung der Angehörigen gipfelnde Entwicklung aufweist<sup>231</sup>.

Am Anfang steht, wie die kommentierenden Worte Amphitryons (952-954) mit Verzögerung belegen, eine reine Wahnvorstellung. Hercules wird zu seiner Überraschung (939b: *sed quid hoc? ...*) von einer Vision (939-952) aus seinem Gebet herausgerissen; für ihn verkehrt sich die Ordnung des Himmels, die er gerade noch als Teil des Weltfriedens geschützt wissen wollte. Mitten am Tag geht, ohne erkennbaren Grund, die Sonne im Osten unter, so daß wie am nächtlichen Himmel Sternbilder sichtbar werden. Unter diesen erkennt Hercules als Ertrag seiner ersten Arbeit den Löwen von Nemea, der auch verstirnt noch seine gewohnte Angriffslust zeigt und zu einem Sprung über die mit Herbst und Winter

<sup>228</sup> Dieses Ansinnen will FRENZEL, *Prologe* 45, durch die Setzung eines Ausrufezeichens offenbar als besonders deutlichen Beweis für die Anmaßung des Hercules verstanden wissen; in demselben Sinn äußert sich deutlich FITCH, *Hercules* 26.

<sup>229</sup> In der Anmaßung dieser Rolle sieht FRIEDRICH, *Raserei* 138sq., eine «Vermessenheit», die die «tragische Schuld» des Alkiden begründe. SHELTON, *Theme* 64, die diese Äußerungen bereits als Ausdruck des Wahnsinns versteht, paraphrasiert dennoch zutreffend: «Hercules does not pray ... but boasts that he shares Jupiter's role of maintaining universal peace».

<sup>230</sup> Zutreffend FRENZEL, *Prologe* 45: «... und nun gebährdet er (sc. Hercules) sich förmlich als Gott».

<sup>231</sup> Darauf verweist grundsätzlich TRABERT, *Studien* 38sq.

verbundenen Konstellationen ansetzt, um den Stier als Zeichen des Frühlings zu reißen. Auch wenn Hercules dabei stets von zukünftigen Handlungen spricht (947-952: *rapiet ... transiliet ... petet ... frangetque*), spielt sich doch in seiner Vorstellung offenbar das gesamte Geschehen ab, da sonst nicht zu erklären wäre, warum nach der anfänglichen Unsicherheit, welches Sternbild bedroht sei (947: *aliquod sidus*), schließlich der Stier als eindeutiges Ziel angegeben werden kann. Dennoch weist nichts darauf hin, daß Hercules den Vorgang als bedrohlich empfindet und ein erneutes Eingreifen in Erwägung zieht; stattdessen läßt er für die herausgehobene Stellung des Untieres am Himmel eine gewisse Bewunderung erkennen (945: *refulget parte non minima*), von der er ungeachtet der weiteren Entwicklung nicht abrückt<sup>232</sup>. So wird deutlich, wie tief der Bruch zwischen diesem Hercules und dem Hercules ist, der kurz zuvor noch den ungestörten Lauf der Gestirne eingefordert hatte (cf. 927-929)<sup>233</sup>.

Nach den Worten Amphitryons (952-954), die ihn nicht erreicht haben, springt Hercules von der Vision, die er nahezu unbeteiligt verfolgt hat, zu einem neuen Gegenstand über (955-973). Zu Beginn steht hier kein Wahnbild, sondern eine Überlegung (955-957)<sup>234</sup>. Aus der Erkenntnis, daß Erde, Meer und Unterwelt bereits befriedet sind, folgert Hercules, nur noch der Himmel biete ihm ein würdiges Betätigungsfeld. Gleich darauf faßt er den Plan, dort einzudringen – wozu er sich durch ein Versprechen Jupiters (959: *astra promittit pater*) ermächtigt glaubt; ein echter *labor* scheint also, um dieses Ziel zu erreichen, gar nicht vonnöten. Dann aber beginnen Zweifel, die sich zuerst gegen die Verlässlichkeit Jupiters richten, Hercules zu quälen. Über die Möglichkeit, daß der Gott die Erfüllung seines Versprechens verweigern werde, tröstet sich Hercules mit der Überzeugung hinweg, die Erde könne ihn ohnehin nicht länger fassen und sei bereits dabei, ihn endlich der Götterwelt zurückzugeben (961: *reddit*); Hercules hält seine Apotheose für eine Art naturgesetzlicher Notwendigkeit, die den Willen Jupiters unerheblich werden läßt. Dann jedoch sieht Hercules, der jetzt wieder vollständig in eine Haluzination eintritt, die Versammlung der olympischen Götter – offenbar unter Einschluß Jupiters – vor sich, wie sie ihn herbeiruft und die Türen öffnet. Doch erneut zeichnet sich Widerstand ab, der nun von Iuno ausgeht und nicht einfach übergangen werden kann. Von der Göttin selbst – was voraussetzt, daß er sie im Rahmen der Versammlung vor sich sieht – will Hercules wissen, ob sie ihn aufnehme oder den Himmel verschließe. Darauf glaubt er, an einer verschlossenen Türe zu rütteln (964), die Iuno unmittelbar vor ihm zugeschlagen haben müßte. In den folgenden Fragen (964sq.), die in Ermangelung eines Gegenübers als Selbstgespräch aufzufassen sind, wird deutlich, daß Hercules nach so viel Ungewißheit mit seiner Geduld am Ende angelangt ist. Für ihn sind die Götter eine unzuverlässige, zerstrittene Gemeinschaft, deren Zögern unberechtigter Auflehnung (964: *contumacis ... mundi*) gleichkommt. Er faßt deshalb den Entschluß, sein vermeintliches Recht mit Gewalt durchzusetzen, wobei er den Feind wieder in Iupiter sieht, dem er eine Willkürherrschaft (966: *regnum impotens*) und die Ver-

<sup>232</sup> Daß sich Hercules angesichts der erneuten Aktivität seines früheren Gegners «frustriert» fühle, wie BILLERBECK, *Hercules* ad 944-52, annimmt, ist nicht zu belegen.

<sup>233</sup> Die Löwen-Vision als Symptom des Bruches zwischen gesundem und verwirrten Hercules erkennt SCHMITZ, *Dimension* 131.

<sup>234</sup> Darauf, daß in dem Wahnsinn des Hercules eine solche «deliberative Schicht» von den «visionären Partien» unterschieden werden kann, verweist TRABERT, *Studien* 38sq.

letzung seiner väterlichen Pflichten (ib.: *patris impii*) vorwirft. Der familiäre Charakter dieser Auseinandersetzung zeigt sich auch darin, daß Hercules seinen Großvater Saturn für den bevorstehenden Kampf befreien will, damit Iupiter sowohl von seinem Vater als auch von seinem Sohn, die beide Opfer seiner *impietas* wurden, angegriffen werde; diese Anspielung auf den Sturz des Saturn durch seinen Sohn legt aber auch nahe, Hercules wolle sich nicht nur Zutritt in den Himmel verschaffen, sondern nun seinerseits Iupiter gewaltsam ablösen. Bekräftigt wird dieser Verdacht durch die Absicht, sich auch die Titanen, die als Aufrührer schlechthin zu gelten haben, dienstbar zu machen. Hercules selbst will diese Streitmacht anführen und Berge von einer derartigen Größe ausreißen, daß ihnen noch ganze Wälder voller Centauren anhaften; diese Berge sollen aufeinandergeschichtet als Treppe den Aufstieg in den Himmel ermöglichen. Der gesamte Plan des Hercules gewinnt durch die urtümlichen Gestalten Saturns und der Titanen sowie durch das Centauren-Motiv, das auf ferne, unwirtliche Landschaften verweist, barbarische Züge. Nicht ein überlegter Kampf, sondern ein Akt gewalttätiger Rasei (cf. 968: *me duce furentes*) steht bevor, dem Hercules jedoch in bester Stimmung entgegensteht, wenn er sich seinen Erzieher Chiron bei dem Anblick des unter der Ossa begrabenen heimatlichen Pelion vorstellt oder übermütig in Erwägung zieht, der Olymp werde von selbst die dritte und letzte Stufe bilden. Noch bevor es in der Vorstellung des Hercules zu dem Himmelssturm selbst kommt, wendet sich Amphitryon wieder an ihn (973-975) und fordert ihn auf, den frevelhaften Gedanken ein Ende zu setzen. Der Greis hofft, Hercules besitze ungeachtet der geistigen Verwirrung noch die Fähigkeit, sich selbst zu beherrschen, doch dringt er nicht zu ihm durch. Hercules wird stattdessen von einer Vision heimgesucht (976-981), die ihm die Giganten als Konkurrenten, die ihrerseits gerade den Himmel zu erstürmen versuchen, vor Augen führt. Ihr Anführer Tityos, der aus der Unterwelt geflohen ist, steht schon kurz vor dem Ziel, während andere Giganten – wohl um eine Treppe zu bauen, wie Hercules sie geplant hatte – Gebirge ausreißen. Dann sieht sich Hercules plötzlich, jedoch ohne Verwunderung zu zeigen, in die Unterwelt versetzt, wo ihm zwei Furien begegnen. Das Auftreten der ersten erinnert dabei in manchen Einzelheiten an das Verhalten, das Iuno im Prolog von den Furien erwartet hatte: die Erinys verbreitet das Geräusch ihrer Schläge (982; cf. 88) und führt einen Holzpfehl, den sie an einem Scheiterhaufen entzündet hat (983; cf. 103), immer näher an das Gesicht des Hercules heran (983sq.; cf. 105sq.). Der *furor*, den Iuno auf diese Weise herbeizuführen plante (108), kündigt sich hiermit an. Tisiphone, die zweite Furie, hat unterdessen in der Vorstellung des Hercules die Aufgabe des Cerberus übernommen und sperrt mit ihrer Fackel ein Tor, das zu der Burg des Dis gehören muß (cf. 720.782-785).

Auch diese Haluzination wird unvermutet, hier aber zur Überraschung des Hercules (987: *sed ecce*), von einer weiteren abgelöst<sup>235</sup>. Auf der Erde, in Theben entdeckt er in einem Versteck die Kinder des Lycus. Daß eine solche *proles* der Einbildung zuzurechnen ist, Hercules gleichzeitig aber um das tatsächliche Ende des Tyrannen weiß (988sq.), deutet auf eine Mischung von Wahn und Wirklichkeit hin, die bislang noch nicht festzustellen war; es wird immer klarer, daß die Verwirrung des Hercules

<sup>235</sup> Hercules glaubt also, wenn er die Kinder entdeckt, keineswegs mehr, auf dem Weg in den Himmel zu sein, wie FRENZEL, *Prologe* 45sq., annimmt.

nicht statischer, sondern dynamischer Art ist. Von welcher Bedeutung diese Vermischung ist, zeigt sich umgehend, wenn Hercules die Tötung der Kinder beschließt und zur Tat schreitet. In bester Stimmung kleidet er das Vorhaben in die sarkastische Bemerkung, sie ihrem Vater zurückgeben zu wollen (988sq.), und kommentiert voller Selbstzufriedenheit über sein Können den Abschluß eines Pfeiles. Aus den Worten des entsetzten Amphitryon (991-995) geht hervor, daß tatsächlich der Pfeil abgeschossen und ein Kind getroffen wurde, bei dem es sich jedoch um einen Sohn des Hercules handelt. Dieser will für einen Moment den Plan weiterverfolgen und die übrigen Kinder des Lycus aufspüren, verwirft das aber als Zeitverschwendung (996: *quid moror?*) und hält es für dringlicher, die Mauern von Mykene einzureißen, worauf er sich sofort dorthin versetzt sieht und sein Zerstörungswerk beginnen kann (999-1001). Der Wechsel von Theben nach Mykene beruht also, anders als der vom Himmel in die Unterwelt (981sq.) und von dort nach Theben (986sq.), auf einer bewußten, wenn auch im Wahn gefällten Entscheidung des Alkiden. So entsteht der Eindruck, die Verwirrung des Hercules steigere sich dahingehend, daß er, der den Haluzinationen zunächst nur ausgeliefert war, sich nun selbst in ihnen zu bewegen beginnt; der äußeren Zuspitzung der Lage nach Vers 987 entspricht also auch eine Verschlimmerung des Krankheitsbildes. Das Ziel in Mykene ist freilich nicht nur die Zerstörung seiner Mauern, sondern die Tötung des Eurystheus, den Hercules für einen Verbrecher (1002: *scelesti patris*) hält; nachdem er sich gewaltsam Einblick verschafft hat, sieht er jedoch nur ein Kind dieses Herrschers vor sich. In einem Zwischenruf (1002-1009) beschreibt Amphitryon, wie Hercules einen weiteren seiner Söhne ungeachtet flehender Gesten und Laute auf besonders grausame Art tötet, worauf Megara mit dem letzten Kind, das sie in ihrem Gewand zu verbergen versucht, aus einem Versteck flieht. Dieser *profuga* (1010) hält Hercules entgegen, daß ihr nicht einmal die Flucht in die unmittelbare Nähe Jupiters Rettung bringen könne. Er erkennt in ihr also nicht seine Ehefrau, sondern nur eine weibliche Gestalt, die er der Götterwelt zurechnet; die naheliegende Vermutung, er glaube Iuno vor sich zu sehen, bestätigt sich später (1018)<sup>236</sup>. Der Irrtum in der Person ist so unüberwindlich, daß ihn Megara, die auf den Rat Amphitryons (1012-1015) ihren Fluchtversuch abgebrochen und sich direkt an Hercules gewandt hat (1015-1018), weder durch den Hinweis auf ihre Identität noch durch den Anblick des letzten Kindes, das sie Hercules entgegenhält, durchdringen kann. Er ist tatsächlich davon überzeugt, seine *nouerca* Iuno in der Gewalt zu haben und will sie als Genugtuung für das von ihr zugefügte Unrecht (1018: *da poenas mihi*) töten, was er mit der sarkastischen Bemerkung ankündigt, sie solle Jupiter von seinem Ehejoch befreien. Für noch dringlicher hält es Hercules jedoch, das Kind zu beseitigen, das er Iuno als Mutter zuordnet (1020); da als sein Vater aber auch in der verwirrten Phantasie des Alkiden niemand anderes als Jupiter denkbar ist, bedeutet dies der Absicht nach den Mord an einem Halbbruder. So erfährt das Verwechslungsmotiv, das mit den vermeintlichen Kindern der Tyrannen Lycus und Eurystheus begonnen hatte, seine äußerste Steigerung<sup>237</sup>. Die folgenden, wiederum von Amphitryon geschilderten (1022-1026) Tötungsakte, die Hercules trotz einer letzten verzweifelten Erinnerung Megaras an die wahre Identität des Kindes (1021) vollzieht, stellen die dritte

<sup>236</sup> FITCH, *Hercules* ad 1010, sieht diese Verzögerung als «part of Sen.'s portrayal of the madness».

<sup>237</sup> CAVIGLIA, *Furore* 47; cf. FITCH, *Hercules* ad 1018f.; ENDRES, *Schuldfrage* 46.

und grausamste Stufe des Geschehens dar. Der erste Mord war noch aus der Distanz, ohne erkennbare Reaktion des Opfers erfolgt, während der zweite Mord schon ein brutaler Gewaltakt war, dem die von Amphitryon berichteten Bitten des Kindes vorausgingen. Nun ereignen sich zwei Morde nahezu gleichzeitig, nachdem längere Bemühungen der Opfer um Schonung und Anerkennung ihrer wahren Identität mitzuverfolgen waren. Verschärft wird der Eindruck durch die Arglosigkeit (cf. 1017) des letzten, offenbar jüngsten Kindes und die Todesarten: das Kind geht an dem Anblick des wahnsinnigen Vaters (1022: *igneo uultu*) zugrunde, den es kurz zuvor noch freudig begrüßt hatte, und die Mutter wird mit Keulenschlägen bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt.

Dieser Höhepunkt scheint nicht der zwangsläufige Endpunkt des Geschehens zu sein, da von den Angehörigen des Hercules als letztes mögliches Opfer noch Amphitryon übrig ist. Er will sein Leben sogar aus freien Stücken ein Ende setzen, nachdem er ein derartiges Unglück noch erleben zu müssen beklagt und den Tod als gangbaren Ausweg erkannt hat (1026-1028). Er rechnet offenbar nicht mit einer Gesundung des Hercules und will dem *luctus* entgehen, den Alter und Einsamkeit mit sich bringen müßten. Als Werkzeug der Selbsttötung soll ihm der Verwirrte dienen, den er direkt zum Schuß oder Schlag auf seine Person herausfordert (1028-1030). Befremdlich ist in diesem Zusammenhang die ebenfalls an Hercules gerichtete Ermunterung, zum Schutz seines Rufes den unechten Vater zu beseitigen (1030sq.); Amphitryon scheint damit Hercules, der ihn seit dem Beginn seiner Verwirrung ignoriert hat, einen Grund für die ersehnte Tötung liefern zu wollen. Dabei setzt er aber voraus, daß der Alkide die Worte hören und die wahre Identität seines Gegenübers erkennen könne, was nach den bisherigen Vorgängen nicht zu erwarten ist. Die Worte Amphitryons können also entgegen dem ersten Anschein nicht wirklich an den formalen Adressaten gerichtet sein, sondern müssen vielmehr verstanden werden als Ausdruck des Verhältnisses zu Hercules. Dieses kann aber nicht aus dem Verhalten des wahnsinnigen Hercules, für den der Greis überhaupt keine Rolle gespielt hatte, sondern nur aus den Zurückweisungen zu Beginn des Aktes (cf. 920-924.926sq.) erklärt werden, mit denen sich der noch gesunde Hercules unter Berufung auf seine Würde von Amphitryon ab- und seinem göttlichen Vater Iupiter zugewandt hatte. Amphitryon trägt hieran offenbar nicht weniger schwer als an den nachfolgenden Ereignissen.

An dieser Stelle (1032-1034) wendet sich eine warnende Stimme an Amphitryon, äußert ihr Unverständnis über sein Vorhaben und rät ihm zur Flucht, um Hercules wenigstens vor diesem einen Verbrechen zu bewahren; diese Worte aber schreibt die handschriftliche Überlieferung einhellig dem Theseus zu<sup>238</sup>. Ohne bereits die Bühnensituation zu berücksichtigen<sup>239</sup>, kann dies jedoch aus inhaltlichen Erwägungen als unwahrscheinlich erwiesen werden. Daß Theseus nur zu Flucht und Versteck raten sollte, anstatt selbst einzugreifen, paßt nicht zu einer Figur, die Hercules an Stärke und Tatkraft durchaus ebenbürtig ist<sup>240</sup>; dagegen weist auf die Chorlieder ein Gedanke in der einleitenden Frage

<sup>238</sup> Hieran hält fest HERRMANN, *Théâtre* 181, ohne die durchgehende Anwesenheit des Theseus zu postulieren; Theseus sei, so HERRMANN, durch den Lärm des Geschehens aufgeschreckt, auf den Schauplatz zurückgekehrt.

<sup>239</sup> Zu Abgang und Wiederauftritt des Theseus unten, Bühnengeschehen 133.143-145.

<sup>240</sup> Dazu unten, Theseus-Charakteristik 182.

(1032) zurück<sup>241</sup>. Daß Amphitryon dort als *senior* umschrieben wird, kann als verschärfendes Moment in der Ablehnung der Selbsttötung verstanden werden: das hohe Alter und die damit verbundene Todesnähe lassen es besonders widersinnig erscheinen, sich selbst um die wenige, noch verbleibende Zeit zu bringen. Diese Kritik an einem Verhalten, das den ohnehin unvermeidlichen Tod noch früher als nötig herbeiführt, deckt sich aber mit Aussagen des ersten und des ersten Teiles des dritten Chorliedes so deutlich, daß auch hier dieselben Sprecher angenommen werden können; für die thebanischen Greise ist das Leben als Aufschub des Todes Selbstzweck, so daß nicht einmal die gegenwärtige Lage Amphitryons für den Wunsch nach einem vorzeitigen Ende Verständnis weckt.

Amphitryon hält auch dann noch an seinem Vorhaben fest, wenn Hercules, da er sein Ziel erreicht sieht, Zeichen einer Beruhigung erkennen läßt (1035-1038). Bemerkenswert ist dabei, wie sich die Untaten in der Vorstellung des Täters rückblickend verwandeln. Er ist sich bewußt, eine größere Anzahl von Personen (1035: *domus*; 1037: *gregem*) getötet zu haben, unter denen er eine Frau als Opfer zumindest nicht ausschließt. Iuno beseitigt zu haben, glaubt Hercules aber nicht mehr, da er die Göttin anredet und ihr die Ermordeten höhnisch<sup>242</sup> als Opfer anpreist<sup>243</sup>; unter diesem Gesichtspunkt kann auch die Ankündigung, Argos werde weitere Opfer bieten, als Hinweis verstanden werden, daß Hercules den vermeintlichen Angriff auf Mykene ebenfalls nicht mehr in Erinnerung hat. Stattdessen ist er überzeugt, nur die Sippe eines einzigen Tyrannen, unter dem Lycus zu verstehen sein dürfte (1035: *pudendi regis*; cf. 987: *regis inimici*)<sup>244</sup>, ausgerottet zu haben. Hercules ist zwar weiterhin in seinem Wahn befangen, doch obwohl er neuerliche Gewalttaten in Aussicht stellt (1038), zeichnet sich in der gedanklichen Rückkehr zu Lycus eine Beruhigung und Entfernung von dem Höhepunkt des Wahnsinns ab, den die Verwechslung Megaras mit Iuno markiert hatte.

Amphitryon nimmt dies nicht zur Kenntnis und versucht, die Ankündigung weiterer Opfer (1038) in seinem Sinne zu nutzen, indem er sich an einem Altar als *hostia* (1040) darbietet und voller Ungeduld den tödlichen Schlag von der Hand des Hercules erwartet (1039-1042)<sup>245</sup>. Dieser bleibt jedoch aus, und Amphitryon muß zu seiner Überraschung erkennen, daß Hercules zunächst zittert und anschließend wie leblos zusammenbricht. Nachdem er sich davon überzeugt hat, daß der Alkide entgegen dem ersten Anschein nicht tot, sondern nur bewußtlos ist, ordnet er an, ihn ruhen zu lassen und befiehlt den Dienern, die herculischen Waffen zu entfernen. Den Zustand des Schlafenden schätzt er dabei zwie-

<sup>241</sup> Die Zuweisung der Verse an einen Chor unterstützt mit Beobachtungen aus anderen Seneca-Dramen und dem euripideischen Herakles BILLERBECK, *Hercules* ad 1032-34, die zugleich einen forschungsgeschichtlichen Überblick über die Diskussion liefert.

<sup>242</sup> Zu diesem Aspekt FITCH, *Hercules* ad 1036-38.

<sup>243</sup> Dies bemerken HERRMANN, *Théâtre* 396, FRENZEL, *Prologe* 46, und, im Hinblick auf den Verlauf des Wahnsinns, TRABERT, *Studien* 38. Auch FITCH, *Hercules* ad 963.1018f., erkennt den Zusammenhang zwischen Hercules' wechselnden Vorstellungen von Iuno und dem Verlauf seines Wahnsinns.

<sup>244</sup> So auch FRENZEL, *Prologe* 46, und BILLERBECK, *Hercules* ad 1036. Wenn Hercules die Angehörigen des Lycus getötet und damit, wie sein höhnischer Ton (1036-1038) anzeigt, Iuno einen Schaden zugefügt zu haben glaubt, deckt sich dies mit der Rolle, die die Göttin ursprünglich dem thebanischen Tyrannen zugewiesen hatte: einem früheren Plan nach sollte Lycus die Hercules-Söhne in der Abwesenheit des Vaters töten (cf. 112sq.; PARATORE, *Prologo* 22sq.). Lycus wird also als Helfer Iunos verstanden, sowohl von der Göttin selbst, als auch von Hercules.

<sup>245</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 1039-42.

spältig ein; einerseits läßt er erstmals Hoffnung auf eine Heilung der geistigen Verwirrung erkennen (1051sq.), andererseits zieht er eine Fortdauer oder ein Wiederauftreten des *furor* mit der Gefahr neuer Gewaltakte in Betracht.

Abschließend betrachtet, erweist sich der vierte Akt als Umschwung der Handlung, als Sturz von höchstem Erfolg in tiefstes Unglück. Hercules, der anfangs in festlichem Rahmen als unbesiegbare Held und Schutzherr der Welt auftritt, erleidet in seiner engsten Umgebung und dazu von eigener Hand, wenn auch geistig umnachtet, eine Niederlage, wie sie schwerer nicht denkbar ist. Verstärkt wird dieser Kontrast noch durch die Kontinuität des Opfermotivs<sup>246</sup>. Der geplante Akt der *pietas* hat sich als *scelus* (1004) verwirklicht; anstatt der angekündigten *greges opimi* für Iupiter (909) wird am Ende der *grex* einer vermeintlichen Tyrannendynastie Iuno dargebracht. Wenn nach den Untaten der Wahnsinn abflaut, bezeichnet der Alkide die Toten, die er der Familie des Lycus zurechnet, ironisch als Opfer zu Ehren der Göttin<sup>247</sup>. Sein noch in geistiger Gesundheit gefaßter Vorsatz hat sich damit, in völlig pervertierter Form umgesetzt, gegen ihn gewendet<sup>248</sup>: an die Stelle von Opfertieren sind Menschen getreten, und anstatt der Ehrung Iupiters erfolgt die Verhöhnung Iunos. Auf diese Weise wird aber nicht nur der Umschwung der Handlung, sondern auch der Bruch zwischen dem gesunden und dem verwirrten Hercules, der schon aus dem Motiv der Gestirnordnung zu ersehen war<sup>249</sup>, nochmals dokumentiert.

## 2.8. VIERTES CHORLIED

Das vierte Chorlied<sup>250</sup> beginnt mit einer umfassenden Aufforderung zur Trauer. Trauern sollen der Himmel samt seinem *parens* Iupiter (1054sq.), die Erde und das Meer, vor allem aber (1057: *tuque ante omnes*) die Sonne (1060: *Titan*), da Hercules zu ihr in einer besonders engen Verbindung gestanden habe. Der Held wird als Gefährte und Gastfreund des Gestirns gesehen, der in seiner weltumspannenden Tätigkeit mit ihm die Kenntnis des äußersten Ostens und Westens teilte und selbst in den Sonnenpalästen jenseits dieser Regionen verkehrte. In diesen ausgreifenden Forderungen an alle Bereiche des Kosmos<sup>251</sup> kommt die Unermeßlichkeit der Trauer zum Ausdruck, die der Chor empfindet. Diese Trauer gilt aber überraschenderweise nicht, was die Situation eigentlich nahelegt, den Toten, sondern

<sup>246</sup> Das Opfermotiv arbeitet besonders deutlich SHELTON, *Theme* 77sq., heraus, jedoch um eine Kontinuität im Verhalten des Hercules zu beweisen.

<sup>247</sup> Den Zusammenhang der Verse 634, 920-924 und 1036sq. unter diesem Gesichtspunkt betont wiederholt FITCH, *Hercules* ad 634.920-24.1036-38.

<sup>248</sup> Cf. ANLIKER, *Prologe* 86: «... so wandelt sich das Dankopfer zu Beginn des vierten Aktes in eine scheußliche Verkehrung: die «*greges opimi*», die der Jupitersohn seinem Vater darbringen wollte (909), sind nun zu einer Herde geworden, die er Juno schlachtet».

<sup>249</sup> Cf. 928sq. und 944-952; dazu oben 82sq.

<sup>250</sup> Zum Aufbau BILLERBECK, *Hercules* 537.

<sup>251</sup> Zu der kosmischen Dimension des Chorliedes SCHMITZ, *Dimension* 136sq.



einem Lebenden. Wie die Begründung zeigt, die dem Appell an die Sonne beigegeben ist (1060-1062), muß das Gefühl Hercules zugebracht sein<sup>252</sup>.

Nach dieser klageartigen Einleitung nimmt das Lied Gebetscharakter an. Die Götter in ihrer Gesamtheit werden aufgefordert, Hercules von seiner Verwirrung zu befreien (1063-1065), und der Schlaf soll, bis dies erreicht und mit der Rückkehr in den früheren Geisteszustand die vollständige Genesung eingetreten ist (cf. 1081), den Erschöpften ruhigstellen (1077-1081). Der *somnus* ist also nur eine hilfreiche Ergänzung zu dem Wirken der Götter<sup>253</sup>, doch wird ihm die größere Aufmerksamkeit geschenkt. Während die Götter für den Chor eine namenlose Gemeinschaft bleiben, deren erhofftes Eingreifen nicht näher bestimmt wird, gewinnt der Schlaf, sowohl was seine Wirkung (1077-1081) als auch was seine Individualität (1066-1076) anbelangt, sehr deutliche Züge. Das Bild, das sich aus der langen Litanei (1066-1076) ergibt, die Teil seiner Anrufung ist, wirkt recht zwiespältig. Einerseits gilt der Schlaf als der bessere Teil des menschlichen Lebens (1067), der Ruhe und Sicherheit mit sich bringt, wie sie im Bild des Hafens zum Ausdruck kommt (1071), und selbst ein zeitweiser Ausgleich der gesellschaftlichen Gegensätze ist sein Verdienst (1074). Andererseits vermischt er im Traum Wahrheit und Trug und verbreitet so größte Unsicherheit über die Zukunft. Ambivalent ist vor allem die Ähnlichkeit des Schlafes mit dem Tod, die in die Metapher einer brüderlichen Beziehung übersetzt ist. Der Schlaf als Zustand rückt dadurch in die Nähe des bedrückenden, furchterregenden Totendaseins in immerwährender Finsternis (1075sq.), ist aber weniger hart als die *dura mors*, bereitet die Menschen auf ihr unvermeidliches Schicksal vor und kann so zur Linderung ihrer Angst beitragen. Der Chor beurteilt den Schlaf also nicht nur im Hinblick auf die gegenwärtige Lage des Hercules, sondern auch nach seiner grundsätzlichen Bedeutung für das menschliche Dasein, das als Qual empfunden wird. Unweigerlich in den Tod und das anschließende Totendasein führend, ist es von Angst und Unsicherheit geprägt, so daß der bewußtlose Zustand des Schlafes ungeachtet seiner Zwiespältigkeit und Ähnlichkeit mit der *dura mors* noch als der bessere Teil (1067) zu gelten hat. Wenn auch der Chor für Hercules die Wiederherstellung seines früheren Zustandes und damit notwendig seiner Tatkraft erhofft, so scheint er doch im allgemeinen das aktive Leben bis hin zur Aufgabe des Bewußtseins abzulehnen.

Die Hoffnung, die der Chor auf die betäubende Wirkung des Schlafes gesetzt hat, erfüllt sich an Hercules nicht. Er gerät vielmehr in eine Unruhe, die sich nicht nur in unbewußten, an einen Kampf erinnernden Bewegungen<sup>254</sup> äußert, sondern auch eine Entsprechung in dem raschen Wechsel der Einschätzungen und Wünsche in dieser Passage (1082-1099) findet. Zuerst wertet der Chor das Verhalten des Hercules als Ausdruck der Fortdauer seiner geistigen Verwirrung (1083sq.), deutet es dann aber durch den Vergleich mit dem Wellengang des Meeres, der über das Ende des ursächlichen Sturmes

<sup>252</sup> Cf. FITCH, *Hercules* 391.

<sup>253</sup> Verfehlt ist die Interpretation von BILLERBECK, *Hercules* 537: «ruft der Chor ... den Schlaf an, Hercules von seinem Wahnsinn zu befreien». Befreiende Wirkung spricht der Chor allein dem Eingreifen der Götter zu (1063sq.: *solute*), während der Schlaf nur betäuben soll (1077-1079: *foue ... preme ... alliget ... nec linquat*), ohne den Wahnsinn zu heilen (cf. 1066: *domitor ... malorum, requies animi*).

<sup>254</sup> So z.B. TRABERT, *Studien* 35: «Der Schlafende scheint noch im Traum seinen Kampf fortzusetzen»; ebenso ZINTZEN, *Virtus* 197.

hinaus anhält, überraschend zuversichtlich in eine rein äußerliche Nachwirkung der bereits zurückgegangenen Tobsucht um und fordert Hercules auf, auch diese Symptome noch zu überwinden (1092). Als Ziel wird nach wie vor (cf. 1081) die vollständige Genesung des Alkiden und seine Rückkehr in den früheren Zustand, der durch die Eigenschaften der *pietas* und der *uirtus* bestimmt war, angegeben (1094). Dann aber äußert der Chor den entgegengesetzten Wunsch: Hercules soll in seiner Verwirrung verbleiben, die ihn über die Wirklichkeit hinwegtäuscht (1096: *error caecus*), damit er vor der Erkenntnis seiner Untat bewahrt bleibe (1094-1099). Unter der Voraussetzung, daß die Unkenntnis einer Schuld der Unschuld am nächsten komme, erscheint so der *furor* paradoxerweise als Ausweg aus der Lage, die er herbeigeführt hat<sup>255</sup>. Der Chor erwartet davon allerdings keine Entsühnung, sondern lediglich eine Schonung des Hercules: das *nefas* ist objektiv vorhanden, nur seine Wahrnehmung könnte dem Alkiden erspart werden (1099: *nescire nefas*).

Der Chor kehrt daraufhin wieder zu seinem einleitenden Anliegen (cf. 1054-1062) zurück, möglichst den gesamten Kosmos in die Trauer über die Lage des Hercules einzubeziehen (1100-1114), geht dabei aber einen anderen Weg. Seine Wünsche richten sich nicht mehr unmittelbar auf das Mitgefühl von Himmel, Iupiter, Erde, Meer und Sonne, sondern auf das Verhalten des Hercules, der in seiner andauernden Verwirrung (cf. 1112) stöhnen und auf sich einschlagen soll. Von diesen unbewußten Bewegungen, die äußerlich einem Traueritual gleichen, erhofft sich der Chor Schall von einer Lautstärke, die den übermenschlichen Maßen des Helden gerecht wird (1100.1114: *sonent*). Seine Brust und seine Schultern, auf denen der ganze Kosmos Platz fand (1102), sollen als mächtige Resonanzkörper für die harten (1113) und zahlreichen (ib.) Schläge von starker Hand (1103. *uictrice manu*) dienen. Der Zweck dieses außergewöhnlichen, noch durch Gestöhn des Alkiden (1104: *gemitus uastus*) verstärkten Lärms ist es, den Kosmos in seiner ganzen Weite zu durchdringen (1104-1111.1114). Für die Höhe stehen *aether* (1104) und die darunterliegenden Luftschichten, für die Tiefe Proserpina (1105), der wieder an seinen angestammten Ort zurückgekehrte<sup>256</sup> Cerberus (1106sq. *imo antro*; cf. 804), die gesamte Unterwelt (1108) und das Meer (1109). Damit ist die Weite des Kosmos gemäß der Vorstellung von den *tria regna* (1114) abgedeckt. Obwohl der Chor am Ende dieses Abschnitts (1112-1114) seine Vorstellungen von der Lautstärke des Rituals nochmals aufgreift und steigert, indem er die Schläge zu der Größe des Unglücks, das auf Hercules lastet, in Beziehung setzt und wünscht, daß schon ein einziger den dreigeteilten Kosmos zum Widerhallen bringen möge, gibt er sich damit nicht zufrieden und fordert von den Waffen des Alkiden, auf ihren Besitzer einzuschlagen (1115-1121); Bogen, Pfeil, Köcher und Keule sollen sich daran beteiligen und den Schall verstärken. Aber nicht nur

<sup>255</sup> So MOTTO/CLARK, *Virtus* 288.

<sup>256</sup> Zu ersehen aus dem betonten Detail der *uastisque ... colla ... uincta catenis* (1106). Diese Ketten dienen nicht, wie wie BILLERBECK, *Hercules* ad 1106, folgert, dazu, den Cerberus in der Unterwelt nach Art eines Wachhundes festzuhalten, was ja vor seiner Entführung, als er sich frei bewegen konnte, auch nicht der Fall war (cf. 804a und 807sq.); der Chor erinnert sich offenbar an die Ketten, die Hercules dem Ungeheuer angelegt hat (808). Die Verbringung des Cerberus auf die Erde und sein gegenwärtiger Aufenthalt in dem Totenreich stehen also nicht zueinander in einem Widerspruch, der durch die «gesteigerte Vorstellungskraft des Dichters» (BILLERBECK loc. cit.) erklärt werden müßte, sondern bringen eine zeitliche Abfolge von Ereignissen zum Ausdruck: der Chor ist sich einerseits der Tat des Hercules, andererseits aber auch der Rückkehr des Cerberus bewußt. Richtig wertet FITCH, *Hercules* ad 1105-7, die Verse als Beweis für die Rückkehr des Cerberus.

dies, sondern auch körperlicher Schmerz wird von dem Einsatz der Waffen erhofft (1119sq.), um der Trauer einen Ausdruck zu verleihen, der Hercules und seiner Lage angemessen ist.

Nachdem die Trauer in dem bisherigen Verlauf der Chorliedes nur Hercules in seiner durch Schuld und Wahnsinn bestimmten Lage gegolten hatte, wird sie erst im letzten Teil (1122-1137) auch auf einige seiner Opfer, nämlich die Söhne, umgelenkt<sup>257</sup>. Diese werden gezeigt als vorzeitig aus dem Leben gerissene Menschen, die ihre eigentliche Bestimmung – nach Meinung des Chores offenbar stetiger Kampf zum Wohle der Menschheit – nicht erreichen konnten<sup>258</sup>; weder hatten sie bislang Tyrannen abgestraft noch überhaupt Unterweisung in der Kampfkunst erhalten. Daß die Hoffnung, die Söhne würden ihrem Vater nicht nur nacheifern, sondern auch sich ihm als ebenbürtig erweisen (1122: *patriae laudis comites*), berechtigt war, noch bevor große Leistungen erbracht wurden, beweist die Erinnerung an die spielerische Jagd auf wilde Tiere (1126-1130). Die Benutzung des Bogens und die Überwindung von Hirsch und Löwen entsprechen der Kampfweise (cf. 989-995) und den frühen Taten (cf. 222-225) des Hercules, die sich hier in verkleinertem Maßstab wiederholen. Anstatt der gewaltigen Waffe des Alkiden (cf. 992) wird von den Kindern eine gewöhnliche skythische Ausrüstung benutzt, die Hirsche werden nicht im Lauf eingeholt, sondern aus der Distanz erlegt, und die Löwen sind keine furchterregenden Ungeheuer, sondern nicht ausgewachsene Jungtiere. Die Kinder hatten also schon deutlich sich nach der Art des Vaters zu entwickeln begonnen, als sie von diesem um ihr Leben gebracht wurden; die Ähnlichkeit von Erzeuger und Erzeugten war also nicht nur, wie in der Mordszene von Megara beschworen (cf. 1016sq.), auf das Äußere des jüngsten Kindes beschränkt, sondern ein allgemeiner, umfassender Zug, der die Tat noch tragischer wirken läßt. Hercules hat in seinen Kindern einen Teil seiner eigenen Person vernichtet, womit die Ankündigung Iunos, er werde sich selbst bekämpfen (cf. 85b), eine weitere Bestätigung erfährt.

Diese Kinder fordert der Chor nun nachdrücklich auf, in das Totenreich hinabzusteigen (*ite*: 1131sq.1135), und setzt diese Bewegung in eine deutliche Beziehung zu dem Unterweltgang des Hercules. Schon der Landeplatz an der Styx, der als erstes Ziel genannt wird (1131sq.), erinnert an die Überwältigung des Charon als erste Tat des Hercules (cf. 762-777) in jener Region, und der beklemmende Weg (*iter triste*), den die Kinder vor sich haben, wird ausdrücklich mit demjenigen gleichgesetzt, auf dem Hercules seinen berühmten *labor* ausgeführt hat (1136). So offenbart sich – entgegen den Überzeugungen aus dem dritten Chorlied (cf. 889-892) – die Nutzlosigkeit der Tat, da den Kindern der Abstieg in das schattenhafte Totendasein (1131: *umbrae*) nicht erspart bleibt. Aber auch noch ein zweiter, unmittelbarer Bezug zu dem Unterweltabenteuer des Hercules ist zu erkennen. Die Bewegung der Kinder erhält Züge einer Sühneleistung, indem als ihr zweites Ziel die *irati reges* (1137) angegeben werden, bei denen es sich um die Herrscher der Unterwelt handeln muß<sup>259</sup>, die noch über das Verhalten des Hercules in ihrem Reich aufgebracht sind. Die getöteten Söhne des Hercules, selbst

<sup>257</sup> Den geringen Anteil der eigentlichen Totenklage an dem Chorlied bemerkt bereits FITCH, *Hercules* 391.

<sup>258</sup> Zu dem traditionellen Motiv der *mors immatura* und den Versatzstücken in Totenklagen um junge Menschen BILLERBECK, *Hercules* ad 1122-30.1124-30.

<sup>259</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 1122-37.1137.

unschuldig (1132), nähern sich so in ihrer Bedeutung einem Opfer an, das die zürnenden Gottheiten versöhnen soll. So erweckt der Chor auf der Ebene vager Andeutungen den Eindruck, der Wahnsinn des Hercules und die in ihm verübten Untaten seien als Ausgleich oder Rache für ein verfehltes Verhalten gegenüber Dis und Proserpina zu verstehen<sup>260</sup>.

Betrachtet man das vierte Chorlied nochmals in seiner ganzen Länge, so fällt gegenüber den beiden vorangegangenen Chorliedern vor allem eine Veränderung auf: von der Überwindung des Todes ist keine Rede mehr; der Widerstreit der Meinungen hierüber, der das dritte *canticum* geprägt hatte, ist entschieden. Dies gilt nicht nur für die Passagen, die ohnehin an den Gesang des ersten Chores erinnern, sondern auch dort, wo unverhohlene Sympathie für Hercules geäußert und seine Rückkehr zu früherer Stärke und Tatkraft gewünscht wird; bei allem Mitgefühl für den Alkiden traut ihm offenbar doch niemand mehr zu, die Gesetze des Todes zugunsten seiner Angehörigen, geschweige denn der ganzen Menschheit, zu durchbrechen. Der Abstieg in die Unterwelt wird für die Menschheit als ebenso unvermeidlich betrachtet wie für die gerade aus dem Leben gerissenen Kinder; die Überzeugung, daß die *infern* befriedet seien und kein Grund mehr zur Furcht bestehe (890sq.), ist damit stillschweigend aufgegeben. In dem vierten Chorlied wird also das Scheitern des Hercules als Todesüberwinder eingestanden.

Aussagen über die Identität der Vortragenden lassen sich hier noch weniger als in den vorangegangenen Liedern treffen. Der Chor tritt formal nicht als Subjekt in Erscheinung, so daß Rückschlüsse auf seine Zusammensetzung wiederum nur über die Einstellungen möglich sind, die er zu erkennen gibt. Unter diesem Gesichtspunkt fallen Übereinstimmungen mit dem ersten und zweiten sowie mit den entsprechenden Teilen des dritten Chorliedes auf. Gemeinsam mit den Passagen, die jüngeren Leuten zuzuschreiben waren (524-592.875-894), ist die starke Zuneigung für Hercules; während sich zuvor alle Hoffnungen auf ihn richteten, wird ihm nun das ganze Mitgefühl und die ganze Trauer zugewandt, in die die eigentlichen Opfer nur insoweit einbezogen sind, als sie selbst Abbilder des Alkiden waren. An den Gesang der Greise hingegen erinnert die Einschätzung des Todes als eines harten, furchtbaren und für die ganze Menschheit unvermeidlichen Schicksals, an dem der Unterweltgang des Hercules nichts geändert hat; auch der Abstieg der Toten kehrt als Motiv in auffälliger Weise wieder (1131-1137; cf. 834-863). Eine klare Zuweisung der verschiedenen Haltungen an die beiden Chöre ist hier, anders als in dem dritten Chorlied, jedoch nicht möglich.

## 2.9. FÜNFTER AKT

Zu Beginn des fünften Aktes ist Hercules wieder erwacht, aber zunächst völlig orientierungslos (1138-1143). An seinen Versuchen, die Umgebung zu erkennen, wird deutlich, wie sehr er seiner Heimat

<sup>260</sup> So DAVIS, *Song* 46.189; ähnlich FITCH, *Hercules* ad 1135f.1137.

entfremdet ist; im Zweifel gilt ihm nicht diese, sondern das Ende der Welt als wahrscheinlicher Ort des Aufenthaltes<sup>261</sup>. Erst nachdem er sich im äußersten Osten, Norden und Westen vermutet hat, wird ihm seine Rückkehr nach Theben bewußt (*certe redimus*). Aber auch wenn Hercules diese Gewißheit gewonnen hat, ist er noch weit von seiner gewohnten Verfassung entfernt. Er glaubt, da ihm die Erinnerung an die unmittelbar zurückliegenden Ereignisse fehlt, gerade aus der Unterwelt zurückgekehrt zu sein (cf. 1144-1146), und befindet sich somit seiner Vorstellung nach noch in derselben Lage wie zu Beginn des dritten Aktes<sup>262</sup>; der Vergleich beider Passagen zeigt jedoch, daß hier keine Rückversetzung in den früheren Zustand stattgefunden hat. Während Hercules sich zuvor von dem Erlebnis der Unterwelt völlig ungerührt gezeigt und als Sieger gefühlt hatte, ist er nun zutiefst verunsichert. Wenn ihm eine unbestimmte Anzahl von blutigen Leichen auffällt, die vor der *domus* liegen (1143-1146), fragt er sich nicht, wie man erwarten könnte, nach der Identität der Toten, sondern zweifelt die Zuverlässigkeit der eigenen Sinneswahrnehmung an und erwägt, von nachwirkenden Eindrücken aus dem Totenreich getäuscht zu werden. Zu seiner eigenen Beschämung empfindet Hercules sogar Furcht, da er ein großes Unglück ahnt, ohne es näher bestimmen zu können. Schließlich vermißt er seine Angehörigen (1149sq.) und fragt voller Zuneigung nach ihrem Aufenthalt; gegenüber dem *parens* Amphitryon ist kein Vorbehalt mehr zu spüren und die Gattin wird in ungewohnter Zärtlichkeit als stolze Mutter gedacht. Das gesamte Verhalten des Hercules in dieser Szene ist, an seinem früheren Auftreten gemessen, ebenso beisspiellos wie das Zittern seiner Hände am Ende der Raserei (cf. 1042-1044), erinnert aber an Aussagen des Theseus zu Beginn des dritten Aktes, der über eine Einschränkung der Sehkraft als Folge seines Aufenthaltes in der Unterwelt geklagt (651-653; cf. 1144-1146) und Anzeichen von Furcht (650sq.655; cf. 1147) erkennen lassen hatte. Daß Hercules nun ähnlich wie Theseus empfindet, erweckt den Eindruck, er sei erst jetzt aus einer Unterwelt, die er gründlich kennengelernt habe, zurückgekehrt. Dieser Umstand verweist aber in aller Deutlichkeit zurück auf die Ankündigung Iunos, Hercules in seiner Heimat mit den *infern* zu konfrontieren (91); der Wahnsinn hat auf ihn die Wirkung entfaltet, die eigentlich von dem Gang in die reale Unterwelt zu erwarten gewesen wäre.

Die Veränderung des Hercules ist jedoch nicht von Dauer. Die Rückkehr in das gewohnte Verhalten erfolgt rasch und nimmt ihren Ausgang von der Entdeckung, daß alle Waffen abhanden gekommen sind (1150-1153)<sup>263</sup>. Obwohl Hercules davon ausgeht, im Schlaf entwaffnet worden zu sein (1155), betrachtet er den Vorgang wie eine Niederlage im Kampf und bezeichnet die verschwundene Ausrüstung als Beute (1154: *spolia*), denjenigen aber, der sie entwendet hat, als Sieger (1156: *meum uictorem*)<sup>264</sup>. Mit der Annahme eines gefährlichen Störenfrieds ist aber wieder eine für das Leben des Her-

<sup>261</sup> Zutreffend SCHULZE, *Untersuchungen* 40: «Die Fragen sind also keine leeren Worte, sondern durch das Wesen des Fragenden bedingt».

<sup>262</sup> Auf diese Parallele verweist SHELTON, *Theme* 76.

<sup>263</sup> Daß hier der gewohnte Hercules spricht, bemerkt ZINTZEN, *Virtus* 193sq. (cf. ib. 199), wenn auch seine weitere Schlußfolgerung, die geistige Verfassung des Alkiden bewahre einschließlich des Wahnsinns ihre Kontinuität, hier nicht geteilt wird.

<sup>264</sup> Als Zeichen von Kontinuität im Wesen des Hercules wertet dies J.G. FITCH, *Pectus o nimium ferum: Act V of Seneca's Hercules Furens*: Hermes 107 (1979) 243.

cules typische Lage eingetreten, die zur Tat drängt; daher wiederholen sich Verhaltensweisen, die schon zu Beginn des dritten Aktes zu beobachten waren. Zunächst aber stellt Hercules Vermutungen über die Person seines vermeintlichen Überwinders an; dieser ist für ihn nur als weiterer, unehelicher Sohn Jupiters denkbar, was weitreichende Folgen für sein Selbstverständnis hat. Hercules, der bisher darauf vertraute, mögliche Angreifer schon durch seine bloße Existenz abzuschrecken (1153-1155) und von seiner Unbesiegbarkeit überzeugt war (cf. 613-615.937-939), sieht sich nun zugunsten eines neuen, favorisierten Halbbruders von seinem göttlichen Vater im Stich gelassen. Mit seinen Waffen hat Hercules also nicht nur die Werkzeuge seiner täglichen Arbeit, sondern auch die Mitte seiner Identität verloren, nämlich die Überzeugung, mit Zustimmung Jupiters eine unangreifbare Herrschaft über die Erde ausüben zu können. Die Antwort des Hercules auf seine vermeintliche Verdrängung ist jedoch kein stiller Rückzug, sondern ein lautes Aufbegehren. Er wünscht dringlich, seinen Überwinder zu sehen, und verlangt schließlich sogar direkt von ihm sich zu zeigen, was der Herausforderung zu einem Zweikampf gleichkommt (cf. 1168-1173). Damit ist der Alkide zu seinem gewohnten Verhalten zurückgekehrt.

In dieser gereizten Stimmung erkennt Hercules in den Leichen, die er schon vorher bemerkt hatte, seine Angehörigen (1159-1161). Die Reaktion hierauf (1161-1163) läßt von der Zärtlichkeit, mit der er noch vor kurzem nach Frau und Kindern gefragt hatte, nichts mehr spüren. Nicht der Verlust nahestehender Menschen trifft ihn, sondern der Umstand, daß man ein solches Verbrechen während seiner Anwesenheit in Theben gewagt hat (1162: *ausus est*). Zugespitzt ausgedrückt bedeutet dies: nicht an der Untat als solcher nimmt Hercules Anstoß, sondern daran, daß durch sie sein Ruf als Beschützer, der schon durch seine Gegenwart Sicherheit gewährleisten könne, beschädigt wurde<sup>265</sup>. Wie zuvor bei dem Verlust der Waffen, fragt Hercules nicht nach der praktischen Bedeutung des Geschehens, sondern nur nach den Folgen, die sich daraus für sein Ansehen ergeben. Weder die völlige Wehrlosigkeit noch die drohende Einsamkeit beunruhigen ihn, sondern nur die Überzeugung, nicht mehr gefürchtet und respektiert zu werden. Eine Veränderung bewirkt die Erkenntnis von dem Tod Megaras und der Kinder nur hinsichtlich der vermuteten Identität des Täters. Hercules gibt, wohl da es sich nicht mehr um reine Kräfteverhältnisse, sondern um ein Verbrechen handelt, den Gedanken an einen jüngeren Halbbruder auf und zieht einen neuen Gewaltherrscher nach Art des Lycus, um dessen Mordpläne er ja noch weiß (cf. 630), in Erwägung. Um endlich Gewißheit zu erlangen, ruft Hercules die Einwohner ganz Griechenlands zu Hilfe (1166: *succurre*) und bedroht unmittelbar darauf alle, die ihm die Auskunft verweigern sollten, mit dem Tod. Seinen Gemütszustand, in dem er diese Worte spricht, bezeichnet er selbst als *ira* (1167); eine nüchterne Überlegung oder Abwägung ist hierin natürlich nicht zu erwarten, und so erklärt sich auch die Unverhältnismäßigkeit, mit der über den Begriff des *hostis* (1167sq.) das Vergehen des Mordes mit dem Verschweigen des Mörders gleichgesetzt wird. Da aber selbst diese Drohungen nicht zum Ziel führen, wendet sich Hercules, wie schon zuvor (cf. 1157-1159), direkt seinem vermeintlichen Überwinder zu, um ihn – jetzt offen – zum Kampf herauszufordern. Mit

<sup>265</sup> Auf die Sorge des Hercules um den eigenen Ruf verweist besonderes FITCH, *Pectus* 243sq.

großer Ungeduld<sup>266</sup> drängt Hercules auf das Erscheinen des Gegners und versucht zusätzlich, ihn durch den Vorwurf der Feigheit zu reizen; so unterstellt er ihm indirekt, sich zu verstecken (1168: *lates?*) und, obwohl im Besitz der geraubten Waffen, selbst vor dem unbewaffneten Hercules noch Angst zu haben (cf. 1172sq.). Für Hercules steht also zu diesem Zeitpunkt fest, daß seine Entwaffnung und die Tötung der Angehörigen das Werk ein- und derselben Person sind, bei der es sich um einen Tyrannen oder einen Rächer für frühere Opfer wie Diomedes, Geryoneus, Antaeus oder Busiris handeln könnte.

Was Hercules schließlich aus dieser kampflustigen, gereizten Stimmung herausreißt, ist das unerwartete Verhalten von Theseus und Amphitryon (1176-1179): beide weichen seinem Blick aus und verhüllen weinend ihre Gesichter. Nur auf den ersten Blick überrascht es, mit welcher Selbstverständlichkeit Hercules dabei die Anwesenheit seines Gefährten und vor allem die des Greises hinnimmt, den er zuvor ausdrücklich vermißt hatte (1149). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich nämlich, daß sich hier die Situation, wie sie zu Beginn des dritten Aktes bestanden hatte, auch in ihren psychologischen Voraussetzungen wiederholt. Wiederum sieht sich der Alkide einer ihm unbekanntem Lage in Theben gegenüber und fordert Auskunft; wiederum schenkt er den Menschen seiner Umgebung – nun Theseus und Amphitryon statt Amphitryon, Megara und den Kindern – nur insoweit Beachtung, als sie sich auf ungewöhnliche Art verhalten. Die Frage nach dem Verbleib des Greises (1149) war Symptom eines Ausnahmezustandes, der nun überwunden ist. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Aufforderung des Hercules, Theseus und Amphitryon sollen die Bekundung ihrer Trauer aufschieben, um schnell die geforderte Auskunft geben zu können (1175: *differte fletus*); auf ähnliche Weise hatte Hercules zu Beginn des dritten Aktes die Gefühle anderer abgewehrt (638sq.)<sup>267</sup>, als er die Rache an Lycus vollziehen wollte. Hercules ist also auch zu dem ungeduldigen Tatendrang zurückgekehrt, der schon vor dem Ausbruch des Wahnsinns für ihn kennzeichnend war.

Theseus und Amphitryon schweigen trotz allen Drängens weiter, während Hercules, um sich ihre Gesichten der Scham zu erklären, Mutmaßungen darüber anstellt, welchen besonders unwürdigen Figuren – Eurystheus oder Anhänger des Lycus – er zum Opfer gefallen sein könnte (1180-1182); wieder erweist sich so die Sorge um das eigene Ansehen als bestimmendes Motiv. Noch deutlicher geht dies aus der folgenden Beschwörung (1183-1186) und der Auseinandersetzung mit Amphitryon (1186-1191) hervor. Das einzige Anliegen des Hercules ist die Rache, doch treibt ihn dazu nicht der Schmerz über den Verlust seiner Angehörigen, sondern das Bedürfnis, Ausgleich für eine persönliche Niederlage zu schaffen (1187: *inultus ego*). Der Tod von Megara und den Kindern ist nur mittelbar von Belang und steht gleichgewichtig neben dem Verlust der Waffen (1185sq.) als Zeichen für die verlorene Überlegenheit. Um sich selbst zu rehabilitieren, sieht sich Hercules auf die Auskunft des Amphitryon angewiesen, dem er so die mittelbare Verantwortung für sein Ansehen zuschiebt. Die Erinnerung an diese

<sup>266</sup> 1169: *procede*; 1171: *nulla pugnandi mora est*; 1172: *en nudus adsto*.

<sup>267</sup> Auf diese Entsprechung verweisen FITCH, *Pectus* 242; id., *Hercules* 25 und ad 1175 («Hercules characteristically puts a higher priority on violent retribution than on natural expression of love or grief»), sowie BILLERBECK, *Hercules* ad 1175, die an beiden Stellen dieselbe Ungeduld konstatiert.

Verantwortung – die Beschwörung erfolgt bei dem Ruhm des Hercules und dem *numen* von Amphitryons Namen, insofern es als begünstigende Kraft bei den Heldentaten gewirkt hat (1184sq.) – soll den Greis umstimmen, der aber nach wie vor versucht, mit Andeutungen eines noch größeren Unglücks Hercules von weiteren Nachforschungen abzuhalten. Erst, als Amphitryon vor ihm zurückweicht und er Blut an seinen Händen entdeckt, beginnt Hercules an seiner Überzeugung, er sei Opfer eines Unbekannten geworden, zu zweifeln und erschließt dann aus dem Anblick des blutgetränkten Pfeiles, den nur er selbst verschossen haben kann (1196-1198), seine Täterschaft, die er durch das andauernde Schweigen von Amphitryon und Theseus bestätigt findet. Hercules bewertet seine Tat sofort als Verbrechen und weist sich die Schuld daran in vollem Umfang zu (1200: *nostrum est*).

Daraufhin bricht Amphitryon sein Schweigen und legt Hercules die Zusammenhänge dar, die über die Frage der bloßen Täterschaft hinausreichen (1200sq.). Anknüpfend an die Selbstverurteilung stellt er dem *scelus* den *luctus* als das gegenüber, was Hercules eigentlich zukomme, und spricht ihn unter Verweis auf die alleinige Verantwortung Iunos von jeder Schuld frei; nach Amphitryon besteht also die Aufgabe des Alkiden nur in der Trauer, nicht aber in der Anklage oder Ahndung eines eigenen Fehlverhaltens. Wie ist nun diese Sichtweise zu bewerten? Versucht Amphitryon nur, durch falsche Angaben Hercules zu beruhigen, oder sagt er die Wahrheit? Für letzteres spricht vor allem die Ähnlichkeit der Äußerung zu den Versen 629sq. im dritten Akt. Hier wie dort muß Amphitryon den unwissenden Hercules über die Lage in Theben unterrichten, dort nach der Rückkehr aus der Unterwelt, hier nach dem Erwachen aus dem Wahnsinn. In beiden Fällen beschränkt sich der Greis auf knappe, gedanklich dreigliederte Angaben, die in ihrer Nüchternheit in deutlichem Gegensatz zu seinen sonst wortreichen und gefühlsbetonten Äußerungen stehen. Im dritten Akt hatte Amphitryon bei jener Gelegenheit nachprüfbar die Wahrheit gesprochen, so daß die Parallele in Form und Eigenart der Aussage gleiches auch an dieser Stelle nahelegt. Darüberhinaus wird die Glaubwürdigkeit des Alten durch eine inhaltliche Erwägung gestützt, denn er spricht hier ohne eigennützige Absicht. Es geht ihm nur darum, Hercules in der Einschätzung seiner Lage zu berichtigen, nicht aber, wie später nach dem Aufkommen des Planes zur Selbsttötung, ihn in seinem Verhalten zum eigenen Vorteil (cf. 1246-1257) zu lenken. Ein Publikum, aber auch Hercules selbst, der die Verse 629sq. als zutreffende Unterrichtung wahrgenommen hatte, müßten also zu dem Schluß kommen, er sei tatsächlich frei von jeder Schuld an seiner Untat, dafür aber zur Trauer um seine Angehörigen verpflichtet.

Hercules aber nimmt dies überhaupt nicht zur Kenntnis<sup>268</sup> und hält weiterhin an seiner alleinigen Schuld fest; die Suche nach einer der Schwere des Vergehens angemessenen Strafe (1202-1218) könnte ebensogut lückenlos an die Worte *nostrum est* (1200) anschließen. Ohne Amphitryon, den er noch kurz zuvor als *genitor* (1192.1199) bezeichnet hatte, zu beachten, wendet er sich seinem *genitor* Iupiter zu und fordert ihn auf, wenigstens für seine Enkel späte Rache zu nehmen. Hercules nimmt Anstoß daran, daß ihn noch kein strafender Blitz getroffen hat, und versucht den Gott, dem er Gleichgültigkeit gegenüber seiner Person unterstellt (1203: *oblite nostri*), durch den Hinweis auf die enge verwandt-

<sup>268</sup> Cf. SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 110.



schaftliche Beziehung zu den Opfern zum Eingreifen zu bewegen; wie schon an früheren Stellen (cf. 960-967.1157-1159) zeigt sich hier also, wie sehr Hercules Iupiter mißtraut. Der Gedanke an den rächenden Blitz führt aber weiter zu der Vorstellung eines Gewitters von kosmischen Ausmaßen, das nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bestrafung steht, sondern eher die innere Verfassung des Hercules spiegelt, in der er angesichts der Untätigkeit Iupiters nach einer angemessenen Buße sucht. Seine erste Überlegung gilt dabei den kaukasischen Felsen, an die Prometheus gefesselt war (1206-1210). Hercules scheint zu wünschen, daß sein Körper dort als Fraß für einen gierigen Vogel angebunden werde, bricht aber mitten in dem Gedanken ab und fragt sich wiederholt, warum diese Stelle frei sei; er kann sich in seiner Ungeduld offenbar nicht damit abfinden, nicht schon längst nach Art des Prometheus zu leiden. Nur in dessen frühere Lage versetzt zu werden genügt ihm allerdings bald nicht mehr, wie seine genauere Vorstellung von dem Ort des Buße zeigt. Nicht nur ein Vogel, sondern eine Vielzahl räuberischer Tiere soll sich dort nähren, und die Waldlosigkeit des Gebirges deutet hin auf den ungehinderten Einfall des Sonnenlichtes als zusätzliche Qual für den Gefesselten. Aber auch mit diesen verschärften Bedingungen gibt sich Hercules nicht zufrieden und wünscht, das Motiv der Fesselung an einen Felsen in barbarischer Umgebung beibehaltend, von den Symplegaden in unaufhörlichem Wechsel gestreckt und gepreßt zu werden. Schließlich springt er zu einer völlig anderen Vorstellung über und erwägt seine Selbstverbrennung auf einem noch zu errichtenden Scheiterhaufen. Darin endlich sieht er eine angemessene Form der Buße und entschließt sich zu ihrer umgehenden Ausführung; dies zeigen die nachdrückliche Betonung der Handlungsnotwendigkeit und die beschönigende Umschreibung des Tötungsaktes (1218: *inferis reddam Herculem*), wie sie in ähnlicher Weise auch schon der Liquidierung des Lycus (639sq.) und der der Kinder (988sq.) vorausgegangen war. Mit dem Entschluß des Hercules, sich selbst zu töten, ist die Konstellation erreicht, die den weiteren Verlauf der Handlung bestimmen wird<sup>269</sup>; in diesem Rahmen ist zu beachten, welche Begründungen einerseits Hercules, andererseits Amphitryon und Theseus für ihre gegenläufigen Bestrebungen geben werden.

Da Amphitryon keine Möglichkeit sieht, den seiner Meinung nach noch Rasenden anzusprechen, und es bei einer Kommentierung des Verhaltens beläßt (1219-1221)<sup>270</sup>, kann Hercules ungestört damit fortfahren, Pläne für seine Selbstbestrafung zu spinnen (1221-1226). Er gibt sich nämlich mit der Vernichtung seines *corpus* (1206.1217) nicht zufrieden, sondern will sich auch für das anschließende Dasein in der Unterwelt erschwerende Bedingungen auferlegen. Die dort den Furien und Verbrechern vorbehaltenen Regionen sind ihm nicht entlegen genug, so daß er nach ihm noch unbekanntem Stellen suchen und dazu bis an das Ende der Unterwelt gehen will. Nachdem Hercules so sein Vorgehen festgelegt hat, wendet er sich wieder dem Diesseits zu und schlägt Töne an, die zunächst sehr ungewöhnlich klingen: er befürchtet, daß niemand seine Söhne angemessen (1228: *digne*) betrauern wird. Hercules ist also der Meinung, daß nur er selbst als Vater dies könnte, sieht sich dazu aber außerstande. Für

<sup>269</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 1218.

<sup>270</sup> Auf den bloß kommentierenden Charakter der Äußerung verweist SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 110.

ursächlich hält er wohl seinen baldigen Abschied aus der Welt der Lebenden (cf. 1227sq.: *quis ... deflere ... poterit*), vor allem aber eine grundsätzliche Unfähigkeit zur Trauer, die er auf die lange Erfahrung von Unglück und seine übermäßige Wildheit (1226b) zurückführt. Damit ist jedoch der Auftrag des Amphitryon (1200b: *luctus est istic tuus*) als unerfüllbar zurückgewiesen<sup>271</sup>. So erweisen sich rückblickend die zusammenhängenden Tiraden des Hercules (1202-1218.1221-1229) als Verneinung dessen, was Amphitryon angemahnt hatte (1200sq.): die Schuld, von der ihn der Greis freisprach, schreibt sich der Alkide voll und ganz zu, während er die Trauer, die von ihm verlangt wurde, nicht leisten kann oder will<sup>272</sup>.

Darauf fordert Hercules die Rückgabe seiner Waffen und kündigt seinen toten Söhnen<sup>273</sup> an, für sie Pfeile und Bogen zu zerbrechen sowie Keule und Köcher zu verbrennen. Durch die Zuordnung der einzelnen Waffen an die Getöteten erhält der Vorgang ein feierliches Gepräge, das seinem beabsichtigten Charakter als Sühnopfer (1235: *dent arma poenas*) entspricht. Zusammen mit den Waffen und den Söhnen will Hercules aber auch noch seine Hände, die er als mörderisch<sup>274</sup> (*nouercales*) bezeichnet, verbrennen. Wie ist nun dieser Plan zu bewerten? Zunächst ist festzuhalten, daß alle Einzelheiten der schon zuvor (1216-1218) als Ziel festgelegten Selbsttötung durch Verbrennung auf einem Scheiterhaufen zuzuordnen sind. Die Waffen sollen als Brennmaterial dienen (cf. 1216-1218) und durch ihre Zerstörung die vollständige Selbstvernichtung<sup>275</sup> bewirken. Bemerkenswert ist an diesem Plan auch, daß sich Hercules offenbar Seite an Seite mit seinen Söhnen auf demselben Scheiterhaufen einzusäckern beabsichtigt. Daß so der Gegensatz zwischen Opfern und Täter aufgehoben würde, ist, wie sich später zeigen wird (cf. 1278), keine bedeutungslose Äußerlichkeit<sup>276</sup>.

Die Überzeugung, eine angemessene Form der Sühne gefunden zu haben, führt offenbar eine gewisse Beruhigung herbei, so daß Amphitryon wieder den Versuch wagt, sich direkt an Hercules zu wenden (1237; cf. 1219-1221). Er hält hierbei an der Schuldlosigkeit des Alkiden fest (cf. 1200sq.), begründet diese aber nicht mehr mit dem Eingreifen Iunos, sondern mit der Verwirrung (*error*), aus der heraus die Untaten verübt wurden; nicht das äußerliche Geschehen, sondern die zugrundeliegende Gesinnung

<sup>271</sup> Daß die Verhärtung als «Zeichen grösster Trauer» zu verstehen sei, wie BILLERBECK, *Hercules* ad 1227-29, urteilt, und Hercules somit die ihm von Amphitryon auferlegte Pflicht (1201) erfülle, ist dem Zusammenhang nach nicht glaubhaft.

<sup>272</sup> Es ist daher nicht nachvollziehbar, daß mit der Frage, wer die toten Kinder beweinen solle, «eine Wandlung zu nüchternem Nachdenken über die Untat einsetzt und damit zugleich die Läuterung des rasenden Herakles» beginne, wie ZINTZEN, *Virtus* 201, behauptet.

<sup>273</sup> Daß die Waffen den einzelnen Opfern unter Ausschluß Megaras zugeordnet werden, erweist A. HEIL, *Die Waffen des Herakles*. Zu Seneca, *Hercules Furens* 1229-36: *Philologus* 144 (2000) 147sq. Zusätzlich zu den Belegstellen aus dem *Hercules furens* (1194sq.; 1203sq.; 1227) und der Parallele aus dem euripideischen Drama, die HEIL anführt, ist hierbei auf den Schlußteil des vierten Chorliedes (1122-1137) als weiteres Argument zu verweisen, da dort über das Motiv der frühen Schießübungen bereits eine Verbindung der Söhne zu den Waffen ihres Vaters hergestellt worden war (cf. oben, *Viertes Chorlied* 90sq.).

<sup>274</sup> So BILLERBECK, *Hercules* ad 1236.

<sup>275</sup> Cf. SCHULZE, *Untersuchungen* 44; BRUDER, *Kalkül* 10; es handelt sich also nicht, wie ZINTZEN, *Virtus* 201, meint, um ein «sichtbares Zeichen» einer «sich anbahnenden Wandlung» des Hercules; auch die Einschätzung von FITCH, *Pectus* 244sq., und id., *Hercules* 412sq., daß Hercules hier zum einzigen Mal, wenn auch erfolglos, versuche, seine gewohnte Rolle zu durchbrechen, überzeugt nicht, da hierbei der Zusammenhang zwischen Waffenvernichtung und Selbstvernichtung ignoriert wird.

<sup>276</sup> Dazu unten 101sq.

ist nach dieser Argumentation entscheidend. Diese strikte Trennung von *error* und *scelus* erkennt Hercules jedoch nicht an, wenn er allein aus der Folgeschwere der Verwirrung die Schuldhaftigkeit seines Verhaltens ableitet. Dieser Position schließt sich vordergründig auch Amphitryon in seiner Erwiderung an, wenn er die Schuldfrage nicht mehr berührt und von dem Alkiden nur noch fordert, er solle die Last des Unglücks mit der ihm eigenen Kraft ertragen (1239: *nunc Hercule opus est ...*). Dabei dürfte es sich aber um ein taktisches Zurückweichen handeln, da der Greis seine vorige Einschätzung an späterer Stelle nochmals aufgreift (1297); die Unzugänglichkeit des Hercules, ebenso wie das vorrangige Ziel, die Selbsttötung zu verhindern, halten Amphitryon davon ab, weiterhin offen aus seiner Überzeugung zu beharren.

Die Frage, was er sich selbst schuldig sei, bewegt auch Hercules, doch sieht er seine Aufgabe nach wie vor in der Selbsttötung (1240sq.). Als treibende Kraft gibt er hierfür das Gefühl von Scham an, das auf dem vermuteten Verhalten der Menschheit beruht, die er schon durch seinen Anblick (*impio aspectu*) zu vertreiben fürchtet. Deshalb fordert Hercules nachdrücklich die Rückgabe der Waffen, die also, wie erst hier aus dem Text hervorgeht, auf das erste Ersuchen (1229sq.) hin nicht erfolgt sein kann, und kündigt für den Fall, daß dies nicht geschieht, an, auf andere Weise seinem Leben ein Ende zu setzen. Über seinen Geisteszustand scheint sich Hercules zu diesem Zeitpunkt nicht sicher zu sein; er sieht sein Schamgefühl durch den *furor* vermindert und überläßt das Urteil darüber, ob diese Form des Wahnsinns andauert, Amphitryon und Theseus, die es durch ihre Entscheidung für oder gegen die Aushändigung der Waffen kundtun sollen.

Amphitryon sieht sich also vor die Notwendigkeit gestellt, wirksamere Argumente vorzubringen, um Hercules von der Selbsttötung abzuhalten; dieser soll nun sein Weiterleben als eine Schuldigkeit gegenüber der Person des Greises begreifen (1246-1257). Begründet wird dies von Amphitryon zunächst mit der engen familiären Beziehung<sup>277</sup> und seiner altersbedingten Lage. Er ist sich bewußt, nicht einfach als Vater des Hercules auftreten zu können, geht aber doch von einer unverletzlichen, schützenswerten Verbindung (1246: *sancta generis sacra*) aus und eröffnet Hercules sogar die Möglichkeit, in ihm nicht nur den Ziehvater, sondern den leiblichen Erzeuger zu sehen. Eine Entscheidung in dieser Frage gilt dem Greis aber als überflüssig, da er durch jeden dieser beiden Titel – es geht hier nur um die Bezeichnung (1247: *uocas*), während die Natur der Beziehung gar nicht zur Debatte gestellt wird<sup>278</sup> – seinen Anspruch (1246: *ius*) begründet sieht. Danach verweist Amphitryon auf sein Alter, das nach dem Grundsatz der *pietas* schon für sich betrachtet Achtung gebiete, und macht schließlich seinen Anspruch auf Hercules als Schutz gegen Einsamkeit, als Stütze und Trost geltend (1250-1252). Auch aus seiner Erfahrung mit Hercules gewinnt Amphitryon ein Argument. Er beklagt, daß ihm die bisherige Lebensweise des Alkiden durch dauernde Abwesenheit und das Wissen um seine ständige Gefährdung nur Leiden eingebracht habe (cf. 205-213). Hercules soll sich deshalb, so rechnet der

<sup>277</sup> Die spezifisch römischen Rechtsvorstellungen, die hier den Hintergrund bilden, legt SCHULZE, *Untersuchungen* 44sq., dar.

<sup>278</sup> Insofern geht BILLERBECK, *Hercules* ad 1247f., zu weit, wenn sie behauptet, Amphitryon suche «um der Überredung willen die umstrittene Vaterschaft durch Etymologisierung zu seinen Gunsten zu entscheiden».

Greis offenbar, dazu verpflichtet fühlen, als Wiedergutmachung jetzt seine sinnlich erfahrbare Anwesenheit – den lange vorenthaltenen *fructus* – zu gewähren. In dieser bewegten Äußerung Amphitryons (1246-1257) ist also ein Fortschreiten von allgemeinen, an gesellschaftlichen Normen ausgerichteten Argumenten hin zu der Formulierung eines rein persönlichen Bedürfnisses mitzuverfolgen. Der Greis gibt immer offener zu erkennen, worin sein wichtigstes Anliegen besteht und weshalb er Hercules von der Selbsttötung abzuhalten versucht: er will sich einfach dessen lange entbehrte Nähe sichern.

Was Hercules hierauf sagt (1258-1262), ist formal keine Antwort, da weder Amphitryon angesprochen noch auf seine Argumente im Einzelnen eingegangen wird. Inhaltlich bedeutet aber diese Äußerung eine barsche Zurückweisung, da mit der Feststellung, es gebe keinen Grund um weiterzuleben, der Anspruch, den Amphitryon auf die Nähe des Hercules zu besitzen glaubte, für nichtig erklärt wird<sup>279</sup>. Hercules begründet in diesem Zusammenhang mit neuen Argumenten zum dritten Mal (cf. 1245; 1216-1218.1235sq.) sein Festhalten an dem Plan der Selbsttötung. Zum einen sieht er sich als Opfer eines umfassenden Verlustes all der Güter (1259: *bona*), die für ihn den Wert des Lebens ausmachen. Die Aufzählung dieser Güter ergibt eine eigenartige, in ihrer Abfolge nicht eindeutig erklärbare und von Ironie nicht freie Reihung innerer Zustände und äußerer Besitztümer (1259-1261). Hercules beklagt an erster Stelle, auf den vorangegangenen Zustand des Wahnsinns bezogen, seinen Verstand<sup>280</sup> (*mentem*) eingebüßt zu haben, und abschließend den Verlust des *furor*, dessen Fortdauer ihn vor der Erkenntnis der eigenen Täterschaft (cf. 1094-1099) bewahrt hätte<sup>281</sup>. Ferner beruft sich Hercules auf den Verlust von Kampfkraft, Ruf (*fama*) sowie – mitten in der Aufzählung – Gattin und Kindern. Als zusätzlichen Grund gibt er noch (1261sq.) die Überzeugung an, daß seine Schuld nur durch den Tod gesühnt werden könne. Was Hercules zu der Selbsttötung bewegt, ist also vor allem die Beschädigung seines eigenen Status, während der menschliche Verlust zumindest keine vorrangige Rolle spielt; der Existenz Amphitryons wird dadurch sogar die Qualität eines *bonum* mittelbar, aber deutlich abgesprochen.

Amphitryon greift angesichts der Starrsinnigkeit des Hercules nochmals auf seine frühere Argumentation (1249-1252), jedoch in zugespitzter Form zurück (1263). Der Greis, der bereits zu verstehen gegeben hatte, daß er ohne die Nähe und Hilfe des Hercules nicht weiterleben könne, deutet auf dieser Grundlage die Selbsttötung des Alkiden der Abschreckung halber in einen Vatermord um und verweist, als dies immer noch keine Wirkung zeigt, auf die Zumutung, die der Akt der Selbsttötung in seiner Gegenwart darstellen müßte. Beide Argumente zielen auf die *pietas* ab, die Verpflichtung gegenüber der Vaterfigur Amphitryon. Aber auch Hercules nimmt für sich in Anspruch, mit der Selbsttötung nach dieser Norm zu handeln, da er nur so ausschließen könne, tatsächlich einen Vatermord zu begehen. Den zweiten Einwand versucht Hercules dadurch zu entkräften, daß dank seiner Untaten der

<sup>279</sup> Treffend hierzu FITCH, *Pectus* 246: «a blank refusal», und id., *Hercules* ad 1258-62: «Once again, as at 920ff., Hercules rejects a crucial appeal from Amphitryon»; cf. WIENER, *Stoa* 84: «er (sc. Hercules) argumentiert noch sehr egoistisch».

<sup>280</sup> So zutreffend BILLERBECK, *Hercules* ad 1260.1261, gegen ZINTZEN, *Virtus* 157 («Gesinnung»).

<sup>281</sup> So u.a. SCHULZE, *Untersuchungen* 45, und DINGEL, *Dichtung* 112 n. 7, mit Hinweisen auf die literarischen Vorbilder dieses Gedankens; verfehlt dagegen ZINTZEN, *Virtus* 157.161 mit n. 42, der den *furor* als dauerhaften Charakterzug sieht, dessen Verlust ohne Ironie beklagt werde.

Anblick solcher Grausamkeiten für den Greis nicht neu oder ungewohnt sei. Wiederum zeigt sich also Hercules gegenüber den Anliegen des Amphitryon völlig ungerührt.

Dies zwingt Amphitryon dazu, einen neuen Gedanken vorzubringen (1265sq.). Er versucht nun nicht mehr, Hercules von seiner Unschuld zu überzeugen oder zur Rücksichtnahme im Sinne der *pietas* zu bewegen, sondern appelliert an ihn in seiner Rolle als Richter. Hercules solle seine Taten abwägen und sich angesichts der sonstigen Leistungen das einzige Verbrechen (*crimen*) selbst verzeihen. Amphitryon setzt also auf das ihm hinlänglich bekannte (cf. 249-252.448sq.) Bedürfnis des Hercules, Gerechtigkeit zu schaffen, und versucht damit zum zweiten Mal (cf. 1239), eine bewährte Fähigkeit des Helden in seinem Sinn zu nutzen. Der Grundgedanke der Rechtsprechung soll dabei die Vergebung (*uenia*) sein, die nicht leichtfertig, sondern nach reiflicher Überlegung (*intuens*) und mit guten Gründen – der einzigen Untat steht eine Vielzahl von Heldentaten gegenüber – gewährt wird. Hercules müßte also von seiner bisherigen Haltung, in der für Milde kein Raum war, abweichen; er hält auch eine solche, auf Barmherzigkeit beruhende Justiz nicht grundsätzlich für verfehlt, lehnt es aber ab, sie auf sich selbst anzuwenden (1267sq.). Sein erstes Argument ist das Prinzip der Gleichbehandlung, durch das er sich daran gehindert sieht, sich die Nachsicht zu gewähren, die er allen anderen zuvor verweigert hatte. Das zweite Argument ist die Bewertung seiner Leistungen, bei denen nicht, wie Amphitryon behauptet hatte, das zahlenmäßige Verhältnis von Heldentaten und Untat zählt, sondern die Gesinnung, in der sie vollbracht wurden; in seinen Ruhmestaten (*laudanda*) sieht Hercules kein persönliches Verdienst, da sie auf Befehle zurückgehen, während er nur die Tötung der Angehörigen voll und ganz zu verantworten habe. Die einzelne Untat wiegt nach dieser Betrachtung schwerer als die übrigen Verdienste und macht es unmöglich, Nachsicht zu üben.

Hercules rückt also nicht von dem Plan der Selbsttötung ab und erneuert deshalb gegenüber Amphitryon die Forderung nach Herausgabe der Waffen. Zuvor verweist er auf verschiedene Möglichkeiten, die den Greis zu einer Änderung seiner ablehnenden Haltung bewegen könnten (1269-1271): die Verpflichtung aufgrund der familiären Bindung, Mitgefühl mit dem bedauernswerten Schicksal oder dem beschädigten Heldentum. Hercules verlangt also auf ähnliche Weise wie Amphitryon (1246-1257), daß sein Wille aus Rücksicht auf seine persönlichen Anliegen erfüllt werde, wobei die Sorge um das Ansehen im Vordergrund steht. Die einzelnen Begründungen sind deshalb auch nicht auf die Empfindungen des Greises berechnet, der ja die *pietas* in entgegengesetzter Weise (cf. 1248) wirksam gesehen und bisher kein Interesse an Ruhm oder Ansehen des Alkiden gezeigt hatte.

An dieser Stelle meldet sich nun Theseus zu Wort (1272-1277). Er unterstellt – was offensichtlich nicht der Wahrheit entspricht –, daß die Bitten Amphitryons von ausreichender Wirkung (*satis efficaces*) seien, und begründet seine Einmischung damit, sich dem Anliegen des Greises lediglich anschließen zu wollen. Was er vorzubringen hat, geht jedoch über Wiederholungen weit hinaus. Er fordert von Hercules eine Rückkehr zu seiner früheren Haltung: er soll sich aufraffen und zu seiner gewohnten Tapferkeit zurückkehren. Dies ist aber nicht Selbstzweck, sondern Voraussetzung, um die eigentliche

Aufgabe zu bewältigen, die nach Theseus in der Überwindung des Jähzorns liegt (*Herculem irasci ueta*). Offenbar sieht er die Absicht der Selbsttötung als Folge des *irasci*, also eines seelischen Vorgangs in Hercules, den dieser aus eigener Kraft überwinden könnte.

Hercules hält dennoch an seinem Entschluß fest und gibt zur Begründung an, er habe die Verbrechen begangen, wenn er am Leben bleibe, sie jedoch erlitten, wenn er sterbe (1278). Da freilich die nachträgliche Umkehrung des Tatbestandes, wie sie der Wortlaut unterstellt, nicht möglich ist, kann diese Äußerung nur auf die Folgen bezogen werden, die sich Hercules von dem Akt der Selbsttötung für sein Ansehen erhofft. Er geht davon aus, stets als Verbrecher zu gelten, solange er lebt, durch die Beendigung seines Lebens aber den Status eines Opfers erlangen zu können; Hercules soll als Opfer des Hercules denselben moralischen Rang erhalten wie die Söhne als Opfer desselben Hercules. Hier wird also offen ausgesprochen, was in der Absicht, sich Seite an Seite mit den Kindern zu verbrennen, schon vorher (cf. 1236sq.) angeklungen war.

Hercules gibt noch eine zweite Begründung für die geplante Selbsttötung. Er beschreibt sich selbst in verfremdeter Weise als Ungeheuer, das er endlich aus der Welt schaffen müsse (1280-1282). Nach dem Muster der früheren Kämpfe wird so die Selbstvernichtung zu einer besonderen Verpflichtung erhoben, der Hercules in seiner Ungeduld (1279-1281: *propero... iam dudum ... oberrat*) sogleich mit seiner bloßen Rechten<sup>282</sup> genüge zu tun versucht. Da sich die Selbsttötung ohne Hilfsmittel aber als undurchführbar erweist, bezichtigt sich Hercules der Feigheit und stellt Überlegungen für den Fall an, daß ihm die Waffen weiterhin verweigert werden (1284-1294). Um den benötigten Scheiterhaufen zu errichten, will er zunächst die Wälder des Pindus und des Cithaeron ausreißen, malt dann aber als andere Möglichkeit die Zerstörung Thebens aus, dessen Häuser und Tempel er mitsamt den darin wohnenden Menschen und Göttern auf sich häufen will. Da er selbst diese Maßnahme noch nicht für ausreichend erachtet, faßt er als zusätzliche Last die Stadtbefestigung mit Mauer und Toren sowie schließlich die ganze Welt ins Auge. Um sich selbst zu töten, ist Hercules offenbar bereit, seine Heimat einschließlich zahlloser Menschen mit sich zu reißen, an Heiligtümern zu freveln<sup>283</sup> und sogar den *mundus* zu vernichten, dessen Lageveränderung (1294: *uertam*) in diesem Zusammenhang keine geringere Bedeutung haben kann<sup>284</sup>. Vordergründig muß diese Äußerung als Drohung verstanden werden, mit der die Herausgabe der Waffen erzwungen werden soll. Nicht zu übersehen ist aber, wie brüchig und widersprüchlich insgesamt die Denkweise des Hercules ist: sein Ziel, die Erde von einer Gefahr zu befreien (1279), führt letztlich zu dem Plan, ebendiese Erde zu zerstören. Offenbar gerät Hercules durch die Vorstellungen, wie seine Selbsttötung ohne die Waffen zu bewerkstelligen sei, in einen Zustand, in dem sich die Gewalt als Mittel von dem ursprünglichen Ziel ablöst und, im Widerspruch zu diesem, zum Selbstzweck aufsteigt.

Amphitryon sagt hierauf zu, die Waffen umgehend zurückzugeben (1295a: *reddo arma*); warum aber rückt er gerade hier, nachdem er sich dem Wunsch des Hercules (cf. 1229sq. 1242-1244. 1271) schon

<sup>282</sup> Eine Waffe ist hierfür, anders als LIEBERMANN, *Studien* 134, annimmt, nicht vorauszusetzen.

<sup>283</sup> Auf diesen Aspekt verweist FITCH, *Hercules* ad 1287f.

<sup>284</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 1293f.

mehrmals verweigert hatte, von seiner früheren Haltung ab? Die Überzeugung, Hercules sei geistig gesundet<sup>285</sup>, kann nicht der Grund sein. Zwar hatte der Alkide die Aushändigung seiner Waffen vorab als Bestätigung der wiedergewonnenen *sana mens* gedeutet (1243sq.), und Amphitryon erklärt ihn wenig später tatsächlich für genesen (1313), doch kann der für den Gesinnungswandel offenbar entscheidende Wutausbruch (1285-1294) wohl kaum als Anzeichen für ein Abflauen des *furor* gedeutet werden. Der Greis hat sich lediglich von den maßlosen Drohungen des Hercules einschüchtern und zur Herausgabe der Waffen umstimmen lassen. Ganz ähnlich sieht dies Hercules, wenn er das Einlenken des Amphitryon höhnisch kommentiert (1295b); daß dieses eines *genitor Herculis* würdig sei, kann nämlich bei der geringen Meinung, die der Alkide noch von sich hat, keine Anerkennung<sup>286</sup> bedeuten. Hercules bescheinigt damit nur in Form eines ironischen Lobes Amphitryon dieselbe Feigheit, deren er sich zuvor (1283sq.) selbst bezichtigt hatte.

Den Umstand, daß Hercules den Pfeil eigens zur Kenntnis nimmt, mit dem er den ersten seiner Söhne getötet hatte, nutzt Amphitryon, um nochmals die Schuldfrage aufzugreifen (1297). Er sieht Hercules in der Rolle eines bloßen Werkzeugs und hält, wie zu Beginn der Auseinandersetzung (1201), alleine Iuno für verantwortlich. Alle zwischenzeitlichen Abweichungen von dieser These werden auf diese Weise endgültig als taktische Wendungen erkennbar<sup>287</sup>. Obgleich Hercules nicht ausdrücklich widerspricht und sich dieser Deutung sogar anzuschließen scheint – daß er die eigene Person bei der gegenwärtigen Benutzung des Pfeiles so stark betont, könnte als Bestätigung dafür verstanden werden, daß sich Iuno zuvor der Waffe bediente<sup>288</sup> –, besteht er weiter auf der Selbsttötung (1298); das vordergründige Einlenken ist also wiederum nur die ironische Übernahme einer gegnerischen Position (cf. 489-492.509sq.). Geändert hat sich allein der Plan; anstatt sich auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen (cf. 1216-1218.1232-1236.1284-1287), will sich Hercules nun mit dem Pfeil, den er soeben zurückerhalten hatte, töten (1298.1300).

Das Ereignis ist, da nun keine langen Vorbereitungen mehr nötig sind, in bedrohliche Nähe gerückt. Um es im letzten Moment noch abzuwenden, verweist Amphitryon zunächst auf die körperlichen Anzeichen seiner Furcht (1298sq.) und dann auf ein Verbrechen, das Hercules willentlich und wissentlich begehen werde (1300sq.). Die Parallelität der mit *ecce* eingeleiteten Formulierungen legt nahe, daß es sich jeweils um den selben, jedoch verschieden bezeichneten sichtbaren<sup>289</sup> Umstand handelt – den außerordentlich heftigen Herzschlag des Greises, der sich sogar auf der Brust abzeichnet und die Gefährdung seines Lebens vor Augen führt. Wenn Hercules sich von dem ersten Hinweis völlig ungerührt zeigt, nach dem zweiten aber einlenkt und sich ohne Vorbehalte dem Willen Amphitryons un-

<sup>285</sup> So BRAUN, Tragödien 47, der davon ausgeht, daß durch «diese Rückgabe der Waffen ... dem Hercules, nach seinem Wahnsinnsanfall, wieder die Fähigkeit zu selbstverantwortetem Handeln zuerkannt» wird.

<sup>286</sup> Anerkennend scheint jedoch BILLERBECK, *Hercules* ad 1295, diese Äußerung zu verstehen: die Würdigkeit des Amphitryon bestehe für Hercules darin, daß er ihn durch die Rückgabe der Waffen nicht länger von dem *ingens opus* der Selbsttötung abhalte.

<sup>287</sup> Es handelt sich hier also nicht, wie ZINTZEN, *Virtus* 201, behauptet, um einen «Rückschritt der Argumentation», der den tobenden Hercules besänftigen soll.

<sup>288</sup> So paraphrasiert SCHULZE, *Untersuchungen* 46: «gerade das Geschoß, an dem ich (sc. Hercules) unschuldig bin, will ich jetzt nehmen».

<sup>289</sup> Cf. BRAUN, *Forza* 119.

terwirft (1301b), scheint dies also darauf zurückzuführen, daß ihm erst durch das Wort *scelus* bewußt wird, welche Auswirkung seine Selbsttötung auf den Greis haben und welche Schuld er damit auf sich laden würde. Diese Erklärung vermag allerdings nicht zu befriedigen, da Amphitryon schon lange zuvor erfolglos versucht hatte, ein solches Ableben seiner Person Hercules als Verbrechen vor Augen zu stellen (1263); es wird deshalb bei der Besprechung des Bühnengeschehens noch einmal auf den Gesinnungswandel zurückzukommen sein<sup>290</sup>.

Wie aber verhält sich Amphitryon angesichts des Umschwungs, und wie ist seine Reaktion zu bewerten? Er gibt vor, keine Wünsche zu haben, und beschreibt lediglich seine Lage und diejenige des Hercules, sowie die Folgen, die die Selbsttötung für beide nach sich ziehen müßte (1302-1313). Völlig neu ist dabei, daß Amphitryon vor einer Selbsttötung des Hercules keine Furcht mehr zeigt; Hercules könne ihm zwar durch den Verzicht auf seinen Plan den *natus* erhalten (1303) und ihn glücklich machen (1305), durch ein gegenteiliges Verhalten aber nicht schädigen. Das Gefühl dieser Unabhängigkeit beruht offenbar auf der Überzeugung, der eigene Tod werde unmittelbar dem des Hercules folgen, so daß ein von Trauer und Unglück belastetes Weiterleben ausgeschlossen ist; nur so lassen sich die scheinbar widersinnigen Behauptungen, Hercules könne ihm, Amphitryon, den Sohn nicht nehmen und ihn nicht ins Unglück stürzen, erklären. Den Hercules macht der Greis darauf aufmerksam, daß das Weiterleben allein in seinem eigenen Interesse liege: die Selbsttötung käme nämlich einem Totschlag an dem Ziehvater gleich (1308: *occidis*) und müßte so den Ruf des Alkiden zerstören (cf. 1306sq.). Daß er bei diesem Rat an Hercules von keinem Eigennutz geleitet ist, verdeutlicht Amphitryon, indem er seinen eigenen Tod als erwünscht darstellt. Zuerst kehrt er die durch Alter und Unglück bedingte Lebensmüdigkeit hervor (1308-1310), deutet dann sein Ende in eine lange ersehnte Erlösung um (1310sq.: *tam tarde patri uitam dat aliquis?*) und kündigt schließlich, als Höhepunkt der Steigerung, seinen unverzüglichen Freitod an – der aber zugleich ein Verbrechen des Alkiden wäre (1313; cf. 1300b).

Wie ist nun diese neuartige und verwirrende Argumentation des Amphitryon zu werten? Ist er wirklich gegenüber Hercules so gleichgültig und seines Lebens so überdrüssig, wie eine isolierte Betrachtung des Abschnitts nahelegt? Das weitere Verhalten deutet in eine andere Richtung. Schon wenig später reagiert der Greis überschwenglich auf den Entschluß des Hercules, sich nicht zu töten, ergreift voller Freude seine Hand und verspricht sich von seiner Nähe ein Dasein, das frei von seelischem Schmerz ist (1319-1321). Als echter Wechsel von einer grundsätzlichen, in erster Linie mit dem Alter begründeten (1309) und daher von der Entscheidung des Alkiden völlig unabhängigen Todessehnsucht zu einer selbst die Gebrechen (1320a) in Rechnung stellenden Zuversicht wäre dies nicht zu erklären; der Umstand, daß die neue Erwartung Amphitryons mit seinem früheren Ziel, sich Hercules als Stütze in Alter und Unglück zu bewahren (1250-1252), übereinstimmt, spricht vielmehr dafür, daß die dazwischenliegende, abweichende Argumentation (1302-1313) vorgeschoben ist. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erweist sich, daß der Greis hier aus seinen bis dahin erfolglosen Bemühungen die

<sup>290</sup> Cf. unten, Bühnengeschehen 150sq.154.



richtigen Schlüsse gezogen hat. Grund des Scheiterns war ja, daß seine Hauptforderung, die Selbsttötung solle aus Rücksicht auf seine Person unterbleiben, immer wieder an der Gleichgültigkeit des Hercules abgeprallt war (1258-1264.1300a), der sich nur um das eigene Ansehen besorgt gezeigt hatte. Folgerichtig setzt nun Amphitryon bei der *fama* (1307) an und versucht Hercules davon zu überzeugen, daß er sie mittels der Selbsttötung nicht, wie er bisher glaubte, retten (cf. 1278), sondern zerstören werde; die Aussicht darauf, durch den eigenen Tod den des Greises in verbrecherischer Weise zu verschulden, bringt den Alkiden auch tatsächlich von seinem Plan ab (1301b.1314-1317)<sup>291</sup>. Daneben erweckt Amphitryon den Eindruck völliger Uneigennützigkeit, indem er sich der Entscheidung des Hercules gegenüber persönlich zunächst gleichgültig zeigt (1302-1305) und schließlich sogar behauptet, die Selbsttötung als Anlaß für den eigenen Freitod herbeizusehnen<sup>292</sup> (1308-1313).

Von der Sorge um sein Ansehen bestimmt verzichtet Hercules also auf die Selbsttötung, faßt aber sein Weiterleben als neuen, von Amphitryon anbefohlenen *labor* (1315-1317) auf<sup>293</sup>. So sieht sich Hercules in der paradoxen Lage, daß er, um sein auf Heldenhaftigkeit beruhendes Ansehen zu bewahren, seine Heldenhaftigkeit aufgeben zu müssen glaubt (1315: *succumbe, uirtus*); er handelt also letztlich in der Überzeugung, er habe die vorteilhafte Seite seines Wesens um seines Ansehens willen zu unterdrücken, obwohl ihm Theseus schon zuvor einen Weg gewiesen hatte, um mit der *uirtus* und nicht gegen sie den Todeswunsch zu überwinden (1276sq.). Die Fixierung auf die eigene *fama* lenkt Hercules also dahin, sein Weiterleben nur als Last zu begreifen.

Das Drama nähert sich damit seinem Ende. Ein letzter Konflikt entsteht aus der Überzeugung des Hercules, mit dem Verzicht auf die Selbsttötung sei noch keine abschließende Lösung erreicht. Er hält es für nötig, in die Verbannung zu gehen (1321b), um Entsöhnung (1323-1329) zu finden. Darin stimmt er zwar mit Amphitryon, der das Motiv der Wanderschaft in seine Vorstellung von einem gemeinsamen Leben mit dem Alkiden bereits aufgenommen hatte (1320: *hac nisus ibo*), und Theseus (1341-1344) überein, doch lassen die konkreten Überlegungen, wie diese Ziele erreicht werden können, den Wesensunterschied zwischen dem Alkiden und seinem Gefährten nochmals in aller Deutlichkeit hervortreten.

Die Gedanken des Hercules bewegen sich in der für ihn typischen Weise jenseits menschlicher Maßstäbe in erdumspannenden, ja sogar kosmischen Dimensionen. Aus dem Glauben an die eigene Schuld heraus hält er, angefangen von den großen Strömen bis hin zu der Gesamtheit aller Weltmeere (1328: *tota Tethys*), kein Gewässer für ausreichend, um seine Hände von der Befleckung zu reinigen, und das Bedürfnis, sich aus Scham den Blicken all derer, die ihn kennen zu entziehen (1322; cf. 1240sq.), läßt keinen noch so extremen Ort auf der Erde als Exil tauglich erscheinen, da er durch seine früheren Ta-

<sup>291</sup> Der Verzicht auf die Selbsttötung ist also entgegen dem Urteil von ZINTZEN, *Virtus* 205, nicht die Leistung eines Hercules, «der geläutert sein früheres Wesen aufgibt»; ein «bewußter Willensakt» (ib. 206) liegt freilich vor, doch keineswegs im stoischen Sinne der Selbstüberwindung.

<sup>292</sup> Der Todeswunsch Amphitryons wäre demnach eher eine List als ein heroischer Charakterzug, von dem wohl T.B.B. SIEMERS, *Seneca's Hercules Furens en Euripides' Heracles*, Diss. Utrecht 1951, ausgeht (cf. ib. 108).

<sup>293</sup> Zu günstig sind daher Deutungen, die in dem Entschluß des Hercules eine Wandlung zum Besseren sehen, z.B. SCHULZE, *Untersuchungen* 46 («Aus Rücksicht auf den Vater ...»); BRUDER, *Kalkül* 12. Zutreffend dagegen DINGEL, *Dichtung* 111, für den dies «resignierender Gehorsam» und Ergebnis einer «Erpressung» ist.

ten überall bekannt ist (1331). Schließlich glaubt er sogar, daß der ganze Kosmos vor seinem Anblick zurückschaudert<sup>294</sup>, und bittet deshalb Theseus, ihm ein Versteck zu suchen (1335). Eine Antwort hierauf wartet er jedoch nicht ab, sondern gibt seinem Begleiter gleich vor, was er zu tun habe: er solle ihn zurück in die Unterwelt bringen und an dieselbe Stelle fesseln, an der er selbst gefangen war. Um dies zu erreichen, appelliert Hercules an das Mitgefühl, das der andere als *arbiter* gegenüber Verbrechen stets bewiesen habe, versucht aber auch Druck auszuüben, indem er mit der Befreiung und Rettung des Theseus den Anspruch auf eine derartige Gegenleistung begründet (1336-1338). Mit dem Wunsch, sich in der Unterwelt zu verbergen, ist Hercules faktisch aber wieder zu der Absicht der Selbsttötung zurückgekehrt<sup>295</sup>; das Scheitern seines Planes wird so offenbar, noch bevor er selbst es unter dem Gesichtspunkt eingesteht, daß er auch an diesem letzten für ihn denkbaren Ort des Exils bekannt ist. So ist Hercules in einer ausweglosen Lage angelangt, weil ihm kein Ort mehr offenzustehen scheint<sup>296</sup>. Als bestimmend hat sich für Hercules auch bei diesen Überlegungen die Sorge um das Urteil der Mitwelt erwiesen, dem er sich durch sein als Versteck aufgefaßtes Exil (1322.1331.1341) zu entziehen gedenkt, während er sich zu seiner engsten Umgebung rücksichtslos verhält. Amphitryon und seinen Wunsch nach Nähe hat er schon aus den Augen verloren, wenn er über weit entfernte Orte nachdenkt, an die ihm der Greis sicher nicht folgen kann<sup>297</sup>, und Theseus läßt er nur als Gehilfen, nicht aber als Helfer und Ratgeber gelten.

Das Schweigen des ratlosen Hercules gibt Theseus endlich die Gelegenheit, der ursprünglichen Bitte seines Gefährten (1335) zu entsprechen<sup>298</sup>. Diese letzten Verse (1341-1344) des Dramas eröffnen nicht nur einen Ausweg, sondern verdeutlichen noch einmal die Gegensätzlichkeit von Hercules und Theseus<sup>299</sup>. Bereits zu Beginn des dritten Aktes hatten sich ja die Unterschiede zwischen beiden Helden offenbart, als sie nach der Rückkehr aus der Unterwelt Gebete sprachen<sup>300</sup>. Hier ist ihnen wieder die Motivation der Rede gemeinsam – beiden geht es um Entsöhnung und Exil für Hercules – und wieder ist das Ergebnis höchst unterschiedlich. Während Hercules wortreich seinen Vorstellungen freien Lauf gelassen hat, trägt Theseus knapp und nüchtern eine Lösung vor<sup>301</sup>. Als Ort der Verbannung, nach dem Hercules in den entferntesten Regionen vergeblich gesucht hatte, bietet er seine nahegelegene attische Heimat an; daß Hercules dort ausdrücklich erwartet wird (1341: *te ... manet*; 1343: *te ... uocat*), widerlegt nachträglich dessen Behauptung, der ganze Erdkreis fliehe vor ihm (1332). Auch ist in Athen auf Entsöhnung zu hoffen, für die anstatt ungeheurer Wassermassen das schlichte Land (1344: *terra*)

<sup>294</sup> SCHMITZ, *Dimension* 229-231, untersucht das Motiv der Befleckung einschließlich des Zurückweichens vor ihr, bleibt aber bei der oberflächlichen Deutung, daß Hercules tatsächlich aus Rücksicht auf seine Umgebung handle.

<sup>295</sup> Dies erkennen richtig SCHULZE, *Untersuchungen* 49.56, und in seiner Nachfolge ANLIKER, *Prologe* 91.

<sup>296</sup> Cf. ANLIKER, *Prologe* 91.

<sup>297</sup> Cf. FITCH, *Pectus* 247.

<sup>298</sup> Diesen exakten Bezug der Schlußworte des Theseus hält bereits HELDMANN, *Untersuchungen* 52 n. 136, fest.

<sup>299</sup> Die Behauptung von HENRY/WALKER, *Futility* 19, daß eine solche Gegensätzlichkeit aufgrund einer oberflächlichen Zeichnung des Theseus («The character of Theseus remains resolutely underdeveloped») fehle, kann daher nicht überzeugen.

<sup>300</sup> Dazu oben, Dritter Akt 63.

<sup>301</sup> Dies erkennt bereits HERRMANN, *Théâtre* 448, an. Aus der Kürze der Äußerung kann also keineswegs, wie dies FRENZEL, *Prologe* 46, angedeutet hat, auf ihre Bedeutungslosigkeit geschlossen werden.

ausreichend ist. Anders als Hercules, der die Unmöglichkeit seiner Entsühnung nur behauptet hatte, beweist Theseus das Gegenteil durch das Beispiel des Mars, aus dem er die Fähigkeit der attischen Erde, Götter (1344: *superos*) in den Stand der Unschuld zurückzusetzen, abstrahiert. So tritt am Ende des Dramas die Gegensätzlichkeit von Hercules und Theseus als Überlegenheit des letzteren in Erscheinung. Theseus gibt die Antworten, die Hercules vergeblich gesucht hatte, und weist zudem durch das Exempel des Mars, der dank der Entsühnung zu seiner kriegerischen Lebensweise zurückkehren konnte, den Weg in die Zukunft. Daß Hercules eine persönliche Schuld an dem Tod seiner Angehörigen trägt und die Aussagen Amphitryons (1200sq.1297) unzutreffend sind, ist aus den Schlußworten des Theseus aber nicht abzuleiten<sup>302</sup>; bestätigt wird in ihnen lediglich die Notwendigkeit einer Entsühnung, wie sie nach allgemein-antiker Vorstellung im Falle einer Befleckung notwendig war.

Der übergreifende Eindruck, den das bewegte Geschehen des fünften Aktes hinterläßt, beruht auf einer deutlichen Kontinuität im Verhalten des Hercules über den Wahnsinn hinweg<sup>303</sup>. Nach einer kurzen Zeit der Verunsicherung (1147-1150) erfolgt die Rückkehr zu Gewohntem. Sobald die Untat erkannt ist, drängt der Alkide darauf, an deren Urheber Rache zu nehmen und ihn zu bestrafen. Das hervorstechende Motiv dabei ist die Sorge um die eigene Ehre, die durch das als Niederlage und Verbrechen aufgefaßte Geschehen gefährdet erscheint; Hercules legt daher große Ungeduld an den Tag, wenn es darum geht, den Täter zu finden, dessen gewaltsame Beseitigung ihm mit absoluter Selbstverständlichkeit als die angemessene Antwort gilt<sup>304</sup>. Die Tragik besteht nun darin, daß sich dieses bewährte Verhalten in der neuen Lage als völlig inadäquat erweist. Der Drang, jeden Gegner unverzüglich zu vernichten, der Hercules früher für die ganze Welt, ja selbst für die Götter (cf. 445sq.) zu einem Helfer gemacht hat, stürzt ihn nun in eine Krise, in der er selbst auf die Hilfe anderer angewiesen ist<sup>305</sup>. Dies gilt schon für die voreilige Annahme eines Gegners, die in die Irre führt und zu überzogenen Drohungen (1167sq.) verleitet; ihre Überwindung wäre, ungeachtet der eigenen Bemühungen des Hercules (cf. 1195-1198), nicht ohne das Verhalten von Theseus und Amphitryon denkbar, dem der Alkide schließlich wie ein Kind gegenübertritt (1192; cf. 1002sq.). Vor allem aber kann Hercules nach der Erkenntnis seiner eigenen Täterschaft nur durch das drastische Eingreifen Amphitryons davor bewahrt werden, mit der Selbstausslöschung einen kapitalen Fehler zu begehen<sup>306</sup>. Die Verwirklichung des Planes würde nämlich zu der Verletzung von Pflichten führen, die ein Weiterleben erfordern – die Pflicht, sich nach Maßgabe der *pietas* für Amphitryon als Stütze des Alters zu erhalten, und die Pflicht, selbst

<sup>302</sup> Als objektive Bestätigung einer Schuld des Hercules wertet diese Verse u.a. C. AUVRAY-ASSAYAS, *La conclusion de l'Hercule furieux de Sénèque: traditions grecques et clémence stoïcienne*: REL 65 (1987) 160.

<sup>303</sup> Diese Kontinuität betont FITCH, *Pectus* 242; id., *Hercules* 35-38, und nimmt sie zur Grundlage einer negativen Wertung des Hercules.

<sup>304</sup> Negativ gedeutet von FITCH, *Hercules* 413, in Bezug auf die Verse 1242sq.: «The intention of using the weapons in retributive violence shows that he (sc. Hercules) has once again donned the heroic straitjacket, which he wears till the end of the play».

<sup>305</sup> Die Hilfsbedürftigkeit des Hercules betont WIENER, *Stoa* 81.

<sup>306</sup> Daß der Plan der Selbsttötung in der Kontinuität der früheren Taten steht, betont FITCH, *Hercules* 25.

zu einer heroischen, der göttlichen Herkunft angemessenen Lebensweise zurückzukehren (1342-1344). Hercules verzichtet auf die Selbsttötung nicht aus Einsicht in diese Pflichten, sondern aus Sorge um die Ehre, worauf Amphitryon seine Intervention geschickt berechnet hatte. Und selbst in den praktischen Fragen<sup>307</sup> nach Entsühnung und Exil bleibt Hercules, der in seiner übermäßigen Leidenschaftlichkeit gefangen ist<sup>308</sup>, auf Theseus angewiesen, um einen Weg aus der Verzweiflung zu finden.

---

<sup>307</sup> So FITCH, *Pectus* 248 und id., *Hercules* ad 1344, besonders ib. 38: «it (sc. das Angebot des Theseus) solves the practical problem of Hercules' future».

<sup>308</sup> Cf. ZINTZEN, *Virtus* 200.

### 3. BÜHNENGESCHEHEN

*Schauplatz.* – Vorab ist nach den spieltechnischen Voraussetzungen des Bühnengeschehens zu fragen. Hierzu zählen als unveränderliche Eigenarten des römischen Theaters das *pulpitum* und die *scenae frons*; das gesamte Personal des Dramas einschließlich der Chöre<sup>309</sup> tritt auf dem rechteckig-länglichen Podium in Erscheinung, das nach hinten durch die Illusion einer Gebäudefassade abgeschlossen ist. Für Auftritte und Abgänge bestehen Möglichkeiten von unterschiedlicher Bedeutung: werden die Türen der *scenae frons* benutzt<sup>310</sup>, ist damit ein Betreten oder Verlassen des dahinterliegenden imaginären Gebäudes bezeichnet; werden die seitlichen Zugänge benutzt, wird ein Zusammenhang mit offenen Räumen oder Landschaften hergestellt, die jenseits des Schauplatzes zu denken sind. Mit welchen konkreten Inhalten sind diese Gegebenheiten im Fall des *Hercules furens* ausgefüllt, und welche Ergänzungen sind nötig?

Die Bühne ist gleichgesetzt mit einem öffentlichen Platz in der Stadt Theben. Auf diesem Platz muß sich ein Altar befinden, wie er im zweiten und vierten Akt immer wieder in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Ferner ist ein Gebäude anzunehmen, das als Heiligtum<sup>311</sup> in engem räumlichen Zusammenhang mit dem Altar steht (cf. 506sq.). Daß noch ein weiteres Bauwerk vorhanden sein muß, erhellt aus der Wahnsinnszene, wenn Hercules eine *regia* aufzubrechen vermeint (1000-1002). Kennzeichnend für die Verwirrung des Alkiden ist es zu diesem Zeitpunkt, richtige Sinneseindrücke falsch zu deuten und mit den Feinden in Verbindung zu bringen. Die eigenen Kinder werden als Kinder erkannt, doch dem Lycus und Eurystheus als Söhne zugeordnet, wie auch Megara als Frauengestalt wahrgenommen, jedoch mit Iuno identifiziert wird. Dieser Eigenart des *error* zufolge muß Hercules tatsächlich einen Palast (*regia*) vor sich haben, bei dem es sich freilich nicht um den des Eurystheus, sondern um den eigenen, thebanischen handelt. So erklärt sich auch, daß im fünften Akt (1143) die Rede ist von einer *domus* – ein besonders im dichterischen Sprachgebrauch häufiges Wort für Palast<sup>312</sup>. Diesen Palast stellt die *scenae frons* dar<sup>313</sup>, während das Heiligtum als eine Bühnenarchitektur zu denken ist, die sich eng an den Altar anschließt<sup>314</sup>, ohne ihn gegenüber den Zuschauern zu verdecken<sup>315</sup>; seine – im Gegensatz zur *scenae frons* eines großen Theaters – leichte, wohl gerüstartige Bauweise ermöglicht

<sup>309</sup> Cf. H.-D. BLUME, Theater B. Rom: Der Neue Pauly 12,1 (2002) 273.

<sup>310</sup> Drei Türen fordert Vitruv (5,6,8), cf. HERRMANN, *Théâtre* 204; H.-D. BLUME, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt<sup>3</sup>1991, 124 n. 72.

<sup>311</sup> *Templa*: 506.521.616; *limen sacrum*: 617.

<sup>312</sup> So etwa bei Enn. *scaen.* 91; Catull. 64,32; Lucr. 2,27; Hor. *epod.* 9,3; Ou. *trist.* 3,1,35; cf. I.B. HOFMANN, *domus*: TLL 5,1 (1909-1934) 1971.

<sup>313</sup> Bereits HERRMANN, *Théâtre* 200, nimmt den Palast *au fond de la scène* an, geht aber von einer ephemeren Architektur aus (ib. 212); SCHMIDT, Raum 345, ohne spezielle Begründung, sieht die *Troades* als «Ausnahme gegenüber den anderen vollständigen Stücken, die alle vor einem Palast spielen». Ohne die Frage eines zweiten Gebäudes zu erörtern, treten für die Deutung der *scenae frons* als Heiligtum SHELTON, *Theme* 24 n. 23, und SUTTON, *Stage* 8, ein.

<sup>314</sup> FITCH, *Hercules* ad 506: «it (sc. this temple or shrine) is close to the altar, probably just behind it».

<sup>315</sup> Zu derartigen Hilfskonstruktionen (*pegmata*) HERRMANN, *Théâtre* 212; um einen vergleichbaren Aufbau muß es sich bei dem Grab des Hector in den *Troades* handeln, cf. SCHMIDT, Raum 351.

die Erschütterung der *templa*<sup>316</sup> gegen Ende des zweiten Aktes (520sq.). Zu seiner Ausstattung gehört ferner eine unbestimmte Zahl von Götterstatuen (356)<sup>317</sup>. Das Heiligtum ist, um die Sicht auf die Mitteltüre (*ualuae regiae*) der *scenae frons* nicht zu behindern, auf dem *pulpitum* seitlich versetzt zu denken<sup>318</sup>. Als Schauplatz der Tragödie ist also ein Heiligtum mit seiner Umgebung vor dem thebanischen Königspalast anzunehmen.

*Erster Akt (Prolog).* – Der Prolog bereitet für eine Aufführung noch keine Schwierigkeiten. Wenn Iuno zu sprechen beginnt, hat sie ihre Heimat bereits hinter sich gelassen (3: *deserui*; 4: *locumque ... dedi*) und einen neuen Ort für ihren Aufenthalt gewählt, so daß sich Überlegungen darüber erübrigen, wie sie den Schauplatz betritt; sie wird, wenn der Vorhang fällt, dort für das Publikum sichtbar<sup>319</sup>, wo sie ihren gesamten Auftritt bestreitet. Da sich Iuno ausdrücklich auf der Erde lokalisiert und in Theben ihre Intrige ins Werk zu setzen beabsichtigt, dürfte sie, wie anschließend die übrigen Personen des Dramas, auf der Bühne erscheinen, die eben diesen Ausschnitt der Welt repräsentiert. Der Vorschlag, Iuno den Prolog von einem erhöhten Platz in der *scenae frons* aus – dem *Theologeion* – vortragen zu lassen<sup>320</sup>, wird dagegen ihrer besonderen Lage nicht gerecht. Es kommt hier nicht darauf an, Iunos göttliche Natur durch eine räumliche Absonderung zu betonen, sondern vielmehr darauf, sie als Kraft sichtbar zu machen, die sich in die Welt der Menschen begeben hat, um dort in das Geschehen einzugreifen.

Im ersten Teil des Prologes (1-21) sind die Sternbilder, von denen Iuno spricht, sowie die nächtliche Dunkelheit (cf. 123sq.), die dies impliziert<sup>321</sup>, als real zu betrachten, da beides in dem anschließenden Chorlied eine Bestätigung findet<sup>322</sup>. Darstellbar sind diese Umstände auf der römischen Bühne freilich nicht, so daß hier von einer *Wortkulisse* gesprochen werden kann<sup>323</sup>. Die abwechselnden Demonstrativpronomina *hinc* und *illinc* (6-18) legen dabei deutende Gesten der Göttin nahe<sup>324</sup>, die diesen Mangel an Darstellungsmöglichkeiten ausgleichen und die Vorstellung eines vollständig okkupierten Himmels unterstützen können. Anders verhält es sich in dem zweiten Teil (21-122) des Prologes. Auch hier werden Umstände und Vorgänge als sichtbar und gegenwärtig geschildert<sup>325</sup>, doch können sie nicht ohne weiteres als wirklich gelten. Die Interpretation dieses Abschnittes hatte gezeigt<sup>326</sup>, wie sich die

<sup>316</sup> Daß stets der Plural *templa* gebraucht wird (506.521.616), ist ohne weitere Bedeutung aus dem dichterischen Sprachgebrauch zu erklären; so ist an anderer Stelle auch von *pharetrae* (1117) die Rede, obwohl zu der Ausrüstung des Hercules zweifellos nur ein Pfeilköcher gehört; ähnlich 503 (*aras*).

<sup>317</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 356.

<sup>318</sup> HERRMANN, *Théâtre* 200; cf. SCHMIDT, Raum 353, der eine entsprechende Anordnung des Altars in der *Phaedra* postuliert.

<sup>319</sup> Cf. SCHMIDT, Raum 350.

<sup>320</sup> HERRMANN, *Théâtre* 210; SUTTON, *Stage* 17.

<sup>321</sup> FRENZEL, *Prologe* 37.

<sup>322</sup> Ausdrücklich genannt wird in beiden Passagen das Sternbild der Bärin (6sq.; 129-131) und der Tagesanbruch (123sq.; 125-137).

<sup>323</sup> SCHMIDT, Raum 344: «Geforderte Bühnenrealisierung und Wortkulisse lassen sich im Einzelfall weder systematisch noch textinterpretatorisch voneinander scheiden, sondern allein historisch».

<sup>324</sup> SUTTON, *Stage* 43 n. 1.

<sup>325</sup> Vor allem 56: *et sacra dirae mortis in aperto iacent*; 100-103: *incipite, famulae Ditis*.

<sup>326</sup> Cf. oben, Erster Akt (Prolog) 19-25.

Gedanken Iunos verselbständigen und aus Vermutungen zu sinnlich faßbaren Gewißheiten entwickeln, so daß sich die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit aufheben. Jede Bestätigung der Worte Iunos durch tatsächliche Vorgänge auf der Bühne würde diese besondere Wirkung des Prologes zerstören; der Auftritt von Furien, wie ihn Frenzel vorgeschlagen hatte<sup>327</sup>, ist deshalb abzulehnen. So wird sich das äußere Geschehen darauf beschränken, daß Iuno bis Vers 84 ihren Vortrag mit Gesten der Furcht und Verzweiflung, danach mit solchen der Freude und Siegesgewißheit begleitet.

Nach dem Prolog muß Iuno, durch den Tagesbeginn veranlaßt (123sq.), von der Bühne abgehen; wie aber gestaltet sich dieser Abgang und welche Bedeutung gewinnt er? Eine Rückkehr in den Himmel ist für die Göttin schon deshalb ausgeschlossen, weil sie ihre weitere Anwesenheit in Theben für unerläßlich hält, um die Intrige gegen Hercules durchzuführen (cf. 19-21.118-121.). Daß sie sich durch die *scenae frons* zurückzieht, ist ebenfalls nicht möglich, da das als Eintritt in den Palast verstanden würde, dessen gegenwärtiger Bewohner Lycus aber in dem Prolog gar keine Rolle gespielt hatte. Es bleibt also nur einer der seitlichen Abgänge, wobei die Göttin weiterhin in der nächsten Umgebung zu denken ist.

*Erstes Chorlied.* – Der Chor der greisen Landleute muß aus der nichtstädtischen Umgebung Thebens kommen und wird folglich die Bühne über einen der seitlichen Wege betreten, und zwar den von Iuno nicht benutzten, um den Eindruck zu vermeiden, es hätte zu einer Begegnung mit der abgehenden Göttin kommen müssen<sup>328</sup>. An dem Chorlied selbst fällt die enge Verknüpfung mit der umgebenden Handlung auf. Der Tagesbeginn als astronomisches Geschehen, der als letzter Gedanke Iunos den Abbruch ihrer Tiraden begründet hatte (123sq.), ist das erste Motiv des Chores und wird breit ausgeführt (125-136); so wird der zeitlich lückenlose Anschluß beider Dramenteile betont. Am Ende des Liedes kündigt der Chor überrascht (202: *sed ...*) den Auftritt von Megara, ihren Kindern und Amphitryon an (202-204) und leitet damit ebenso lückenlos zu dem folgenden Akt über, der anfänglich allein von diesen Personen bestritten wird. Dies erzeugt den Eindruck einer kontinuierlichen zeitlichen Abfolge, in der das Lied die Dauer von den ersten Anzeichen des Tagesbeginns bis zu dem morgendlichen Erscheinen der handelnden Personen überbrückt.

Was aber geschieht mit dem Chor nach Ende seines Vortrages? Einen ersten Hinweis geben schon die Schlußverse des Chorliedes (202-204), in denen zwar von dem Auftritt anderer Personen, nicht aber von eigener Bewegung oder gar einem Abgang die Rede ist<sup>329</sup>. Bekräftigt wird die Annahme, der Chor verbleibe auf der Bühne, durch die Verse 268-270 des zweiten Aktes, in denen Amphitryon das thebanische Volk der Feigheit gegenüber dem Tyrannen Lycus bezichtigt. Natürlich läßt sich aus einer solchen Apostrophe, die auch als bloßer Ausdruck eines tief empfundenen Gefühls verstanden werden kann, nicht zwingend die Präsenz der Angesprochenen folgern, doch fällt hier eine Übereinstimmung

<sup>327</sup> FRENZEL, *Prologe* 11.

<sup>328</sup> Dafür, daß in der senecanischen Tragödie gemäß der griechischen Konvention strikt zwischen einem rechten, ländlichen, und einem linken, städtischen Zugang unterschieden werde, wie HERRMANN, *Théâtre* 204, annimmt, gibt es, auch im weiteren Verlauf der Handlung, keinen Anhaltspunkt.

<sup>329</sup> Hieraus folgert SUTTON, *Stage* 38, den Verbleib des Chores auf der Bühne.

auf zwischen der Haltung, die der Greis beklagt, und derjenigen, die der Chor in der Frage der Lebensführung eingenommen hatte; es ist ein und dieselbe Mentalität, wenn sie auch gegensätzlich bewertet wird. Was Amphitryon kritisiert, ist der Abstieg von früherer kriegerischer Tapferkeit zu einer Feigheit, die selbst einem schwachen Tyrannen erlaube, die Herrschaft an sich zu reißen und zu behaupten (260-270). Dem hatte in dem Chorlied das Lob der *pigritia* und eines bescheidenen Lebens in der Hoffnung auf hohes Alter entsprochen, wodurch stillschweigend jede Auflehnung, ja sogar jede tatkräftige Anteilnahme am öffentlichen Leben ausgeschlossen worden war (192-201). Der Chor der Greise ist also bestens geeignet, das thebanische Volk, an das die Verse 268-270 gerichtet sind, zu repräsentieren, wenn ihn auch der Vorwurf der Untätigkeit angesichts der hohen Lebensalters persönlich nicht treffen kann. Dieser Bezug verliert dadurch nicht an Glaubwürdigkeit, daß Amphitryon erst nach dem fraglichen Chorlied die Bühne betreten hat und folglich dessen Inhalt nicht kennt, denn der Chor hatte ja nicht auf ein besonderes Ereignis abgehoben, das auf andere Art nicht zu erfahren gewesen wäre, sondern seiner grundsätzlichen Einstellung Ausdruck verliehen, die als ein Detail der Lage in Theben unschwer als bekannt vorausgesetzt werden darf. Der Chor dürfte also auch nach Vers 204 weiterhin auf der Bühne anwesend sein und von Amphitryon in den Versen 268-270 direkt angesprochen werden; so offenbart sich nachträglich in der Anklage des Greises die Kehrseite der Lebensweisheit, die der Chor gepriesen hatte. Sie mag der Garant dafür sein, unbehelligt ein hohes Alter zu erreichen, doch bereitet sie zugleich illegitimen und unwürdigen Herrschern den Boden und bedeutet Verrat an früherer Größe und göttlichen Traditionen.

*Zweiter Akt.* – Der zweite Akt wird eingeleitet durch den Auftritt der Familie des Hercules (cf. 202-204); genau festgelegt ist hierbei der Trauerhabit Megaras sowie die Reihenfolge des Erscheinens und der langsame Gang des Greises. Durch diese Anordnung wird dem Publikum von vornherein die verkehrte Ordnung vor Augen geführt, die den Verlauf des zweiten Aktes beherrschen wird: Amphitryon, der in Abwesenheit des Hercules eigentlich eine Art Vormundschaft für Megara ausüben müßte (cf. 490), ist für diese Aufgabe zu hilflos; die Führung fällt so zwangsläufig Megara zu, auf der auch die größte Verantwortung und die Last der Entscheidung ruhen wird. Die Kinder sind hier unter dem Begriff *grex* zusammengefaßt; ihre Anzahl wird erst aus der Mordszene des vierten Aktes deutlich, und daß sie auch hier schon Trauer zur Schau tragen müssen, ist den Worten des Hercules (628sq.) zu entnehmen. Darüber, woher der Auftritt erfolgt, schweigt der Chor ebenso wie über das Ziel der Bewegung. Die Angehörigen des Hercules gehören zwar dem thebanischen Königshaus an oder sind ihm, wie Amphitryon, eng verbunden, können aber nicht aus der *porta regia* auftreten, die dem gegenwärtigen Machthaber vorbehalten ist; sie werden also die Bühne durch eine der seitlichen Türen der *scenae frons* betreten<sup>330</sup>. Als ihr Ziel wird in den Worten des Lycus (356sq.) das hier zum ersten Mal erwähnte Heiligtum deutlich, das am frühen Morgen offenbar zum Zweck des Gebetes aufgesucht

<sup>330</sup> HERRMANN, *Théâtre* 204. Darauf, daß der Palast – anders als bei Euripides (cf. 53.330) – den Angehörigen des Hercules nicht verschlossen ist, verweist WALTER, *Interpretationen* 10.



wird<sup>331</sup>. Die Angehörigen des Hercules werden also nach ihrem Erscheinen auf der Bühne zu den Götterstatuen, noch nicht aber direkt an den Altar treten, da zu Beginn des Aktes noch kein Grund vorliegt, die Asylie des Ortes in Anspruch zu nehmen. Über das Bühnenbild ist bereits gesagt worden, daß das Heiligtum seitlich versetzt auf dem *pulpitum* positioniert sein muß, um den Blick auf die Mitteltüre des Palastes freizugeben; der Chor, der weiterhin präsent bleibt, hätte die Möglichkeit, sich auf die andere Seite zurückzuziehen.

Auf das Erscheinen dieser Gruppe folgen die beiden langen, von Friedrich<sup>332</sup> als undramatisch gescholtenen Reden Amphitryons (205-278) und Megaras (279-308). Daß zwischen beiden Teilen ein inhaltlicher, psychologisch begründeter Bezug besteht, ist bereits oben dargelegt worden<sup>333</sup>; die Verzweiflung Amphitryons am Anfang und diejenige Megaras am Ende begrenzen einen Stimmungsbogen, in dessen mittlerem Teil der Greis von plötzlicher Zuversicht ergriffen wird, die auch Megara vorübergehend mitreißt. Das begleitende Bühnengeschehen kann, wie Leonhardt vorgeschlagen hat<sup>334</sup>, wesentlich dazu beitragen, diesen Zusammenhang zu verdeutlichen. Megara wird mit dem Ausdruck von Verzweiflung das Gebet Amphitryons teilnahmslos an sich vorbeiziehen lassen, bis sie bei der unvermuteten Wendung *sed non tenebit* (275) aufhorchen und in derselben Begeisterung wie Amphitryon das Wort ergreifen wird, um nach Vers 295 entsprechend dem Stimmungsumschwung in ihre alte Haltung zurückzusinken<sup>335</sup>. Diese Gebetsszene steht also weniger einer Aufführung im Wege, als daß sie ihrer bedürfte, um die gedanklichen Zusammenhänge zu unterstreichen<sup>336</sup>.

An die Gebete schließt sich das Streitgespräch zwischen Amphitryon und Megara an, in dem die gegensätzlichen Einschätzungen, ob eine glückliche Rückkehr des Hercules (309-328) möglich sei, aufeinanderprallen. Dann erfolgt der Auftritt des Lycus, dessen Erscheinung durch die Worte Megaras recht genau festgelegt ist (329-331): drohender Gesichtsausdruck, unbeherrschte Gangart und das Szepter in der Rechten. Da Lycus der gegenwärtige Herrscher von Theben ist, muß er aus der Mitteltüre des Palastes hervortreten<sup>337</sup>, um sich an dem morgendlichen Anblick seines Reiches zu erfreuen, wie seine Eingangsworte (332-338) zeigen. Durch diesen Weg des Auftritts ist zu Megara und Amphitryon, die sich an dem seitlich gelegenen Heiligtum befinden, ein Abstand vorgegeben, der als Erklärung für die folgende Differenzierung zwischen akustischer und visueller Wahrnehmung dienen kann.

<sup>331</sup> HERRMANN, *Théâtre* 181; FITCH, *Hercules* ad 202-204; BRAUN, *Forza* 113: «la famiglia di Ercole accede all'Altare di Giove, lo fa per lamentarsi con il dio e per implorare aiuto con una preghiera». Ein Indiz hierfür, auf das BRAUN, *ib.* 115, hinweist, ist auch die Veränderung, die das Äußere Megaras zwischen ihrem Erscheinen und der Auseinandersetzung mit Lycus erfährt: während anfänglich das offene Haar der Frau zu erkennen ist (202: *crine soluto*), sieht später der Tyrann ihr Haupt verhüllt (355sq.) – gemäß der römischen Gebetsitte.

<sup>332</sup> Cf. oben, Einleitung 11.

<sup>333</sup> Cf. oben, Zweiter Akt 40.

<sup>334</sup> LEONHARDT, Eingangsszenen 210.

<sup>335</sup> Denkbar ist auch, daß Megara zunächst «dasitzt oder daliegt» und sich nach Vers 275 erhebt (cf. LEONHARDT, Eingangsszenen 210); danach muß sie aber ungeachtet ihres erneuten Stimmungsumschwungs stehenbleiben (cf. 356: *adstat*).

<sup>336</sup> LEONHARDT, Eingangsszenen 210: «Doch ich meine, daß sich diese Stelle gerade nicht als Beleg für eine angeblich undramatische Gestaltung des Dramas anführen läßt. Im Gegenteil zeigt sich, das Senecas Text vielleicht noch mehr als der Text des Euripides mit visueller Verdeutlichung rechnet».

<sup>337</sup> Für die Mitteltüre (*ualuae regiae*) aufgrund der herrscherlichen Stellung bereits HERRMANN, *Théâtre* 204.

kann. Aus der Perspektive Megaras stellt sich die Lage sehr deutlich dar. Sie sieht Lycus so genau, daß sie Amphitryon nicht nur auf seine Identität, sondern auch auf Einzelheiten seiner Erscheinung hinweisen kann, während ihr die Worte des Tyrannen völlig entgehen. Nur unter dieser Bedingung ist das Verhalten Megaras in der folgenden Szene zu verstehen, wenn sie sich erst ahnungslos über die wahre Absicht des Tyrannen zeigt (358sq.) und dann seinen Heiratsantrag mit größter Überraschung zur Kenntnis nimmt (414-421). Weniger klar ist die Situation aus der Perspektive des Lycus. Er ist sich offenbar sicher, daß Megara ihn nicht gehört haben kann, da sonst die anfängliche Verschleierung (359-371) der kurz zuvor noch ausgesprochenen dynastischen Pläne (345-348) sinnlos wäre. Wann er aber die Gegenwart Megaras bemerkt, ist, da die üblichen Anhaltspunkte im Text wie *ecce* oder *sed* (cf. 202.329.616) fehlen, nicht genau zu bestimmen. Spätestens wenn der Tyrann die Anwesenheit Megaras und Amphitryons bei dem Heiligtum als glücklichen Zufall bezeichnet (354sq.), ist dies geschehen. An dem Anfang seines Auftrittes dagegen ist noch überhaupt kein Bezug zu der Frau zu erkennen; daß er sie nicht sieht, wäre leicht daraus zu erklären, daß sein Blick in die Ferne gerichtet ist und ihm dadurch die nähere Umgebung entgeht. Megara tritt erst mit der Überlegung, wie die gefährdete Herrschaft zu sichern sei, in sein Blickfeld. Die Möglichkeit, daß mit der ersten gedanklichen Wahrnehmung (345-347) auch die sinnliche zusammenfällt und Lycus von ihr zu sprechen beginnt, sobald er sie gesehen hat, ist nicht auszuschließen und würde diesen Zeitpunkt ein wenig nach vorn verlegen, doch gibt es keine überzeugenden Argumente hierfür. Im Gegenteil, der Gedankengang des Lycus entwickelt sich aus sich selbst heraus und bedarf keines äußeren Anstoßes, um auf Megara als Trägerin der Legitimität zu führen. Zudem legt die dichte Beschreibung äußerlicher Details wie Kleidung und Haltung (355-357), die im Gegensatz zu den abstrakten vorangehenden Überlegungen steht, nahe, daß erst mit Vers 354 eine sinnliche Wahrnehmung hinzutritt. So bleibt nur der Schluß, Lycus nehme die Angehörigen des Hercules erst wahr, nachdem er seine Pläne entwickelt hat. Ob diese Szene geschickt gestaltet ist, soll hier nicht diskutiert werden; sicher ist, daß durch die Worte Megaras und Lycus' eine Konvention wechselseitiger Wahrnehmung aufgestellt ist, die die folgenden Geschehnisse immerhin plausibel erscheinen läßt. Theater ist aber auf solche Konventionen angewiesen<sup>338</sup>.

Zusammen mit Lycus müssen auch die Soldaten die Bühne betreten, von denen erst im dritten Akt die Rede ist (616sq.)<sup>339</sup>. Weder die Ankündigung Megaras (329-331) noch die Eingangsrede des Tyrannen (332-357) schließen das aus, obwohl an beiden Stellen von einer Begleitung keine Rede ist. Daß Ankündigungs- oder Überleitungsverse nicht allzu eng ausgelegt werden dürfen, zeigt ein benachbartes Beispiel aus dem *Hercules furens*. Wenn Lycus sich den Angehörigen des Hercules nähert (354-357), erwähnt er die Kinder nicht, obwohl sie sich auch zu diesem Zeitpunkt zweifellos bei ihrer Mutter aufhalten (cf. 507). Und wenn Lycus über die Gefährdung seiner Macht räsoniert (341-345), ist das sogar ein Argument für die Anwesenheit Bewaffneter, da ein solcher Herrscher seinen Palast kaum ungeschützt verlassen dürfte. Zudem entspricht es den Gepflogenheiten des antiken Theaters, daß der

<sup>338</sup> Cf. HERRMANN, *Théâtre* 179.

<sup>339</sup> Hierfür plädiert SUTTON, *Stage* 46.

Herrscher stets von einer Leibgarde<sup>340</sup> begleitet wird; deren Anwesenheit hat hier aber auch Auswirkungen auf das Verständnis der folgenden Szenen. Dem Zuschauer steht so dauerhaft das völlige Ungleichgewicht in den Machtverhältnissen zwischen dem Tyrannen und den Angehörigen des Hercules vor Augen; Lycus ist nicht nur durch sein Szepter, sondern auch durch die bewaffnete, stets einsatzbereite (cf. 342-344) Truppe im Hintergrund als Machthaber erkennbar, während ihm Amphitryon, Megara und die Kinder ohne jeden Schutz ausgeliefert sind. Dies verleiht den versteckten und den offenen Drohungen gegenüber Megara eine sehr konkrete Bedeutung; die mögliche Verwüstung des Landes (362-370) und die Hinweise auf die realen Machtverhältnisse (368sq.397-401) sind keine abstrakten Erwägungen mehr, sondern erhalten einen unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit. Dasselbe gilt für die zahlreichen Gelegenheiten, bei denen Lycus von der Gewalt der Waffen spricht, auf der seine Stellung beruhe (342-344; 364.401.403.405). Dort aber, wo Lycus friedliche Absichten beteuert und eine Verständigung unter Gleichberechtigten in Aussicht stellt, wird er durch die Anwesenheit der Soldaten der Verstellung überführt. Auch sein Gewaltverzicht (409), der schon angesichts der vorangehenden Bekenntnisse zur Gewaltausübung (342-433.401) unglaubwürdig gewirkt hatte, kann in Gegenwart der bewaffneten Macht, die nach wie vor bereitsteht, nicht als ehrliche Vorleistung aufgefaßt werden, und seine Großzügigkeit, mit der er die Angebote einer Versöhnung und Hochzeit garniert, erscheint vor diesem bedrohlichen Hintergrund nur noch als Hohn. Wenn also der Tyrann von Bewaffneten begleitet eine Frau einzuschüchtern versucht, wirft dies auf ihn ein noch ungünstigeres Licht, als es sein alleiniger Auftritt tun würde; umso stärker wird der Widerstand aufgewertet, den Megara, aber auch Amphitryon leisten. Die dreimalige Zurückweisung (372-396.414-421.495-500) der immer unverhüllteren Annäherungen, das unbeirrte Festhalten an der ehelichen Treue sowie die Verteidigung der göttlichen Herkunft und der *virtus* des Hercules sind nicht nur Gesinnungsdemonstrationen, sondern Entscheidungen, die im Bewußtsein um die unmittelbare Todesgefahr gewagt werden. Das Bühnengeschehen leistet also in dem zweiten Akt einen erheblichen Beitrag, um die Charakterzüge der handelnden Personen – die Hinterhältigkeit und Feigheit des Lycus, den Mut und die Standhaftigkeit Megaras und Amphitryons – stärker hervortreten zu lassen, als es das gesprochene Wort alleine könnte.

Gegen Ende des einleitenden Selbstgesprächs verläßt Lycus seine Stellung in der Bühnenmitte und geht auf das Heiligtum zu. Dieser Vorgang ist sowohl in den Worten des Tyrannen (355-357) als auch in denen Megaras (358sq.) angedeutet und schafft die Voraussetzung dafür, daß die Personen, jetzt alle bei dem Heiligtum versammelt, einander hören können. Die folgenden Auseinandersetzungen sind arm an konkreter Handlung. Lediglich der erste Annäherungsversuch des Lycus ist von einer klar festgelegten Geste begleitet: der ausgestreckten Rechten, in die einzuschlagen Megara sich weigert (371)<sup>341</sup>. Da die entgegengestreckte Hand nicht für ein aufrichtiges Angebot steht, sondern als Vorleistung Megara unter Druck setzen soll, wird Lycus sie auch bei den ablehnenden Worten der Frau nicht

<sup>340</sup> BRAUN, Forza 113, spricht von der «guardia del corpo», BILLERBECK, *Hercules* ad 616sq., von der «bewaffneten Garde» des Tyrannen.

<sup>341</sup> Cf. HERRMANN, *Théâtre* 188.

gleich zurückziehen, so daß die Verse 372sq. für den Zuschauer noch einen deutlichen Bezug zu dem Bühnengeschehen besitzen. Ob Megaras Anklage, daß an dieser Hand das Blut Kreons und seiner Söhne klebe, wörtlich zu verstehen ist, kann nicht entschieden werden. Sollte dies aber der Fall sein – ästhetische Einwände sind jedenfalls nicht zu erheben, da später auch Hercules mit blutigen Händen auftritt –, würden so die Tötung des rechtmäßigen Königs und damit die Usurpation des Lycus als nur kurz zurückliegende Ereignisse erscheinen, was die Zumutung, die in dem Angebot des Tyrannen liegt, noch stärker hervortreten ließe. Spätestens wenn Megara die Worte *odium tui* (382) spricht, muß der Tyrann sein Vorhaben als aussichtslos erkennen und seine Rechte zurückziehen. Über die Bewegungen Megaras und Amphitryons lassen sich ansonsten keine bestimmten Aussagen treffen, abgesehen davon, daß sich der Greis zunächst im Hintergrund halten und mit Vers 439 dem Tyrannen gegenübertritt, um die Göttlichkeit des Hercules zu verteidigen. Deutlicher sind die Angaben, die Lycus betreffen. Megara hatte schon bei seinem Erscheinen (329-331) auf die äußeren Anzeichen von Unbeherrschtheit hingewiesen; immer wenn Lycus in der Auseinandersetzung mit Megara die Fassung verliert (397sqq.; 422sqq.), liegt es nahe, ihn entsprechend zu denken. Außerdem hatte Megara das auffällige Hantieren mit dem Szepter betont, das der Tyrann indirekt bestätigt (399sq.; 430.502). Ständig das Symbol der Herrschaft zu schwingen, ist für ihn offenbar notwendig, um sich selbst des Anspruches und der bedrohten Stellung zu vergewissern; nur für kurze Zeit gibt er das Szepter aus der Rechten, um Megara diese Hand reichen zu können. Unter diesem Aspekt erscheint auch Halbvers 429a in neuem Licht. Die unmittelbare Todesdrohung, die Lycus dort gegen Megara ausspricht, verlangt nach einer konkreten Möglichkeit der Umsetzung. Wie aber könnte der Tyrann die Frau auf der Stelle töten? Sicher trägt er ein Schwert an seiner Seite, doch dürfte er instinktiv mit seiner Rechten und dem darin befindlichem Gegenstand ausholen – dem Szepter als Schlagwaffe<sup>342</sup>. Wenn aber Lycus tatsächlich das Szepter gegen Megara erhebt, um sie damit zu töten, so wäre seine fast in demselben Atemzug (430) gestellte Frage, ob ihr eben dieses Szepter nicht lieber sei als der *famulus* Hercules, ein ungeheurer Zynismus, der sich jedoch gut zu dem Gesamteindruck<sup>343</sup> des Tyrannen fügen würde.

Am Ende des Aktes hat sich die Aufstellung der Personen verändert. Wenn Lycus ankündigt, daß Megara sich seiner Gewalt nicht werde entziehen können, fordert er sie ironisch auf, Zuflucht zu dem Altar des Heiligtums zu nehmen und ihn zu umklammern (503). Spätestens zu diesem Zeitpunkt muß Megara aus der Stellung bei den Götterstatuen, in der sie Lycus entgegengetreten war, weichen und sich mit ihren Kindern an die Opferstätte selbst zurückziehen<sup>344</sup>; wahrscheinlich ist sie aber schon nach ihren letzten Worten (500) dorthin geflohen, da der Tyrann bereits mit dem Hinweis auf die Macht seines Szepters (502: *quid possint*) auf ein Schutzrecht anzuspieren scheint, das ansonsten vor dem herrscherlichen Zugriff bewahrt. Bestätigt wird die neue Stellung durch Lycus, der in seinem Mordbefehl von den *supplices sui* der *templa* spricht und hierunter Megara und ihren *grex* versteht.

<sup>342</sup> Darauf, daß bereits durch die Wortwahl Megaras (331: *sceptra concutiens*) das Symbol der Herrschaft in die Nähe einer Waffe gerückt wird, verweist FITCH, *Hercules* ad 329-31.

<sup>343</sup> Dazu unten, Lycus-Charakteristik 177.

<sup>344</sup> BRAUN, Forza 113: «queste parole di Lico significano la svolta».

Amphitryon dagegen wird neben dem Heiligtum stehenbleiben oder sich sogar von diesem entfernen<sup>345</sup>, um sich Lycus als Ziel darzubieten, da er vor den anderen und offenbar von der Hand des Tyrannen sterben will (510: *ut primus cadam*); dieser aber läßt ihn, nachdem er den Wunsch zurückgewiesen hat, einfach stehen und geht von der Bühne ab, um Neptun zu opfern (514sq.). Welchen Weg er hierfür benutzt und wo das Neptun-Heiligtum anzunehmen ist, wird in Zusammenhang mit den Anfängen des dritten und des vierten Aktes zu klären sein<sup>346</sup>.

Das Ende des zweiten Aktes ist auch der Zeitpunkt, an dem die Garde des Lycus die Stellung beziehen muß, in der Hercules sie wenig später antreffen wird (cf. 616sq.); wie und wann genau es dazu kommt, kann mangels ausdrücklicher Angaben im Dramentext nur erschlossen werden. Die Aufstellung der Soldaten an dem Zugang des Heiligtums, die offenbar dazu dienen soll, Megara und die Kinder zu bewachen<sup>347</sup>, ergibt erst dann einen Sinn, wenn sie sich an den Altar geflüchtet haben (503)<sup>348</sup>. Die Maßnahme muß also zwischen Vers 503 und dem Abgang des Tyrannen (515) von diesem wortlos mittels einer Geste<sup>349</sup> getroffen worden sein; noch weiter eingrenzen läßt sich der mögliche Zeitraum auf die Verse 509sq., wenn man bedenkt, daß ein stummer Wink für die Soldaten erst dann zu einem verständlichen Befehl werden kann, wenn der eigentliche Plan ausgesprochen ist (506-508).

Eine nähere Betrachtung erfordert der Mordbefehl des Lycus, der sich aus drei Teilen zusammensetzt (506-508.514sq.). Zuerst wird an eine Gruppe von Menschen der Auftrag erteilt, Holz zu sammeln. Dann wird als Ziel dieser Handlung die Errichtung eines Scheiterhaufens festgelegt, dessen Brand das Heiligtum zerstören und die Schutzsuchenden töten soll. Schließlich wird präzisiert, daß das Holz in der Zeit zusammenzutragen ist, in der Lycus zum Zweck eines Opfers abwesend sein wird. Das ist einerseits für diejenigen, die den Befehl *congerite siluas* auszuführen haben, eine Zeitvorgabe, und zeigt andererseits, daß Lycus die Arbeit offenbar nicht für wichtig genug erachtet, um sie selbst zu überwachen; mit dieser Ankündigung (514sq.) ist aber zugleich impliziert, daß der Scheiterhaufen nicht entzündet wird, bevor der Tyrann nach vollbrachtem Opfer auf die Bühne zurückgekehrt ist und diese Aktion persönlich einleiten wird. An wen aber ist der Befehl zum Holz sammeln gerichtet? Die Soldaten scheiden aus, da ihnen eine andere Aufgabe zugewiesen wird; auch die Greise des Chores kommen nicht in Betracht, da die Arbeit körperliche Kraft erfordert und wohl nur von jüngeren Männern geleistet werden kann. Es müssen also weitere Personen, etwa Diener<sup>350</sup> oder geknechtete Theba-

<sup>345</sup> Eine Entfernung von dem Altar schlägt BILLERBECK, *Hercules* ad 509f., vor, die davon ausgeht, daß die Angehörigen des Hercules durchgehend so nahe an dem Altar bleiben, wie es die Verse 356sq. erfordern.

<sup>346</sup> Cf. unten 127sq.131sq.

<sup>347</sup> BRAUN, *Forza* 113; auch BILLERBECK, *Hercules* ad 616f., auf die Situation zu Beginn des dritten Aktes bezogen.

<sup>348</sup> Umgekehrt glaubt BRAUN, *Forza* 113, daß die Flucht an den Altar eine Folge des Vorrückens der Soldaten sei, da die Worte *sceptra quid possint scies* (502) als Motivation für das Verhalten Megaras und der Kinder nicht ausreichen («le parole di Lico da sole non possono avere questo effetto ..., la messa in scena dovrebbe in questo momento, a un cenno di Lico, far avanzare la guardia del corpo contro Megara»). Megara, die von dem Tyrannen nie etwas anderes als Verderben erwartet hat (cf. 358sq.), muß aber schon nach ihrer eindeutigen Morddrohung (500) mit einem entsprechenden Vorgehen des Lycus rechnen, so daß es keiner weiteren äußeren Anlässe bedarf, um die Asylie des Heiligtums in Anspruch zu nehmen.

<sup>349</sup> So auch BRAUN, *Forza* 113.

<sup>350</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 506 («Diener; Sklaven»).

ner, zugegen sein; seit wann und weshalb aber befinden sie sich auf dem Schauplatz? Da Lycus den Befehl mit großer Selbstverständlichkeit erteilt, ohne die Angesprochenen zu bezeichnen, ist ihre Anwesenheit für diesen Zeitpunkt bereits vorauszusetzen<sup>351</sup>. Seit den ersten Worten des Lycus aber ist kein Hinweis zu erkennen, der das Erscheinen weiterer Personen begründen oder wenigsten plausibel machen könnte; so bleibt nur die Annahme, der Auftritt erfolge zeitgleich mit dem des Lycus und sei dadurch motiviert, daß letzterer als Herrscher neben seiner Garde stets auch Helfer um sich hat, wenn er den Palast verläßt. Nachdem also geklärt ist, an wen der Befehl *congerite siluas* ergeht, bleibt die Frage, ob und in welchem Umfang er erfüllt wird. Eine vollständige Ausführung<sup>352</sup> würde den seitlichen Abgang der Diener von der Bühne und ihre Rückkehr von dort mit großen Mengen Holz, die um das Heiligtum aufgeschichtet werden müßten, bedeuten. Einen ersten Hinweis darauf, daß letzteres nicht eintritt, gibt das Verhalten des Hercules zu Beginn des dritten Aktes. Seine Aufmerksamkeit gilt nach seiner Heimkehr ausschließlich Umständen, die ihn überraschen, wie etwa der Trauerkleidung von Frau und Kindern<sup>353</sup>. Ein *rogus* aber, der für ihn ebenso unerwartet sein müßte, wird nicht erwähnt und ist daher wohl auch nicht auf der Bühne vorhanden. Diese Vermutung bestätigt sich im fünften Akt, wenn Hercules für die Selbstverbrennung einen Scheiterhaufen erst noch errichten zu müssen glaubt (1216). Die Unverzichtbarkeit, die er dabei seinen Waffen zumißt (1229-1236.1242-1245), belegt zudem, daß überhaupt kein anderes Brennmaterial auf der Bühne lagert<sup>354</sup>. Der Befehl des Lycus kann sich also höchstens in dem Abgang seiner Diener, nicht aber in der Herbeischaffung von Holz oder gar der Errichtung eines *rogus* auswirken.

Nach diesen Klärungen ist nochmals auf den Auftritt des Lycus zurückzukommen. Er betritt also am Morgen mit Dienern und Soldaten aus der *scenae frons* kommend die Mitte der Bühne, während sich der Chor der Greise auf der einen, die Angehörigen des Hercules auf der gegenüberliegenden Seite bei dem Heiligtum aufhalten. Der Schauplatz ist dicht bevölkert, und doch müssen die Worte des Lycus (332-357) als Selbstgespräch verstanden werden. Die Familie des Hercules und die Greise bereiten dabei keine Schwierigkeiten, da sie sich zu dem Sprechenden in einem Abstand befinden, der der Konvention nach die Möglichkeit des Hörens ausschließt<sup>355</sup>. Das Gefolge des Lycus aber wird näher an dem Tyrannen stehen, und doch muß er sich sicher sein, von ihm nicht gehört zu werden. Die Erwägungen über die Herrschaft und ihre Gefährdung, die dynastischen Pläne als einzigen Ausweg und vor allem über die eigene Furcht (341) können nicht offen vor Untergebenen ausgesprochen werden, zumal Lycus, wie das ständige Hantieren mit dem Szepter zeigt, stets bemüht ist, seine Autorität zur Geltung zu bringen. Die Szene wäre nur dadurch glaubwürdig zu gestalten, daß das Gefolge sich im Hintergrund nahe der *scenae frons* hält, während Lycus auf dem *pulpitum* weit nach vorne tritt und in

<sup>351</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 506.

<sup>352</sup> Diese scheint SCHULZE, *Untersuchungen* 39, anzunehmen.

<sup>353</sup> Cf. oben, Dritter Akt 62.

<sup>354</sup> Daß der Scheiterhaufen nach der Absicht der Hercules allein aus seinen Waffen bestehen soll, erkennt klar HEIL, *Waffen* 146.148.

<sup>355</sup> Cf. oben 113sq.

Richtung des Publikums spricht. Unter dieser Voraussetzung ließe sich aber der schon festgestellte Widerspruch zwischen dem drohenden Gebaren des Tyrannen, das Megara beschreibt (329-331), und der Selbstzufriedenheit, in der er zu reden beginnt, auflösen: er kehrt durch die entsprechende Gestik den Herrscher hervor, während er an seinen Knechten und Soldaten vorbeischiebt (330: *incessu uenit*), und offenbart seine innersten Regungen, sobald er die endgültige Aufstellung genommen hat und sich ungehört glaubt.

Am Ende des zweiten Aktes nimmt Amphitryon ein Erdbeben und dröhnende Geräusche aus der Tiefe wahr, nachdem er Hercules um Hilfe angerufen hat (520-523). Diese Verse erregen aufgrund der Unvereinbarkeit mit den Angaben Iunos (55-61) und Theseus' (813-827) Anstoß, der aber nicht, wie zuweilen vorgeschlagen, durch eine Tilgung beseitigt werden kann. Die Nachahmung der Stelle im *Hercules Oetaeus* (1128-1130) spricht deutlich für ihre Authentizität, ganz abgesehen davon, daß keine Erklärung für eine Interpolation zu finden wäre, die solche inhaltlichen Komplikationen mit sich bringt<sup>356</sup>. Was die Worte Amphitryons für die Rückkehr des Alkiden zu bedeuten haben, wird an späterer Stelle im Zusammenhang mit dem Beginn des dritten Aktes zu besprechen sein<sup>357</sup>; vorerst soll nur der Frage nachgegangen werden, ob hier ein reales Bühnengeschehen anzunehmen ist. Edert hatte nämlich nicht nur die Interpretation, sondern auch die Wahrnehmung des Erdbebens als Selbsttäuschung Amphitryons gewertet<sup>358</sup>. Der Greis habe sich durch sein Gebet und die Anrufung des Hercules in eine zuversichtliche Erregung gesteigert, die in seiner Einbildung Donner und Erdbeben als Schritt des nahenden Alkiden hervorbringe. Die Entwicklung des Gedankens, die sich aus den Worten Amphitryons ablesen läßt, zeigt jedoch, daß es sich um reale Erscheinungen handeln muß. Eine Selbsttäuschung wäre nur möglich, wenn sich Amphitryon etwa folgendermaßen äußern würde: «höre mich, Sohn – du mußt und wirst mich hören – und tatsächlich, ich höre deinen Schritt». In Wirklichkeit aber zeigt er sich nach seinem Hilferuf von den besagten Wahrnehmungen zunächst überrascht und von seinem Anliegen abgelenkt (520: *cur subito labant*); erst nachträglich deutet er sie als von Hercules verursacht. Die Vorgänge können also keine aus der Erwartung hervorgesponnene Illusion sein; sie sind vielmehr objektiv vorhanden, werden bemerkt und erst dann mit der Erwartung in Verbindung gebracht. Bühnentechnisch bereitet die Umsetzung der Worte Amphitryons keine Schwierigkeiten, denn vorgeschrieben ist durch sie nur ein Wanken des Heiligtums und ein lautes, aus der Tiefe des Bodens dringendes Geräusch (520-522). Da die *templa* eine ephemere Architektur auf der Bühne sind, können sie sicher unschwer in die nötige Bewegung versetzt werden.

*Zweites Chorlied.* – Das zweite Chorlied bereitet für eine Aufführung einige Schwierigkeiten. Die Interpretation hatte ergeben, daß es aus inhaltlichen Gründen nicht von demselben Chor wie das erste *canticum* vorgetragen werden kann<sup>359</sup>; die zuversichtliche Stimmung und die Hoffnung, Hercules wer-

<sup>356</sup> Zu der Geschichte der Tilgungsversuche BILLERBECK, *Hercules* ad 520-523.

<sup>357</sup> Dazu unten, 122-124.

<sup>358</sup> EDERT, *Herakles* 16sq.

<sup>359</sup> Dazu oben, Drittes Chorlied 77sq.

de nicht nur aus der Unterwelt zurückkehren, sondern auch den Tod an sich überwinden, sind nicht mit der Weltsicht der thebanischen Greise vereinbar. Es ist also ein zweiter Chor nötig, doch findet sich über dessen Identität, Auftritt und eventuellen Abgang sowie deren Motivation keine Aussage. Zudem ist das zweite Chorlied inhaltlich kaum mit der umgebenden Handlung verbunden. Ein Zusammenhang wird nur durch die Person des Hercules und das Unterweltabenteuer hergestellt, während jeder Hinweis auf die bedrohliche Lage in Theben oder die von Amphitryon angekündigte Rückkehr des Hercules fehlt<sup>360</sup>. Wenn aber der Chor von solch spektakulären Ereignissen nicht spricht, scheint dies seine Unwissenheit über den Stand der Handlung zu beweisen. Das zweite Chorlied könnte also von einem Chor ohne eigene Identität vorgetragen werden, der eigens hierzu die Bühne betritt und danach sofort wieder verläßt; es würde sich bei diesem Abschnitt des Dramas um eine Art Zwischenaktmusik handeln, wie sie Aristoteles durch den Begriff des *Embolimon* definiert hatte, der als Gegensatz zu dem klassischen, von einem dauerhaft auf der Bühne anwesenden Chor gesungenen *Stasimon* zu verstehen ist<sup>361</sup>. Die Einstufung der senecanischen Chorlieder als *Embolima* hatte aber schon Friedrich Marx<sup>362</sup> mit der Begründung abgelehnt, ihr Zusammenhang mit der Handlung sei zwar viel loser als in der attischen Tragödie, aber niemals völlig aufgehoben. Im *Hercules furens* kann die Einbindung der übrigen drei Chorlieder in das dramatische Geschehen sogar als besonders eng gelten, so daß eine Ausnahmestellung des zweiten Chorliedes sehr befremdlich wäre. Gibt es also einen Weg, den Auftritt eines zweiten Chores aus der vorangegangenen Handlung zu begründen?

Die insgesamt hoffnungsvolle Einstellung des Chores ließ auf dem Tod noch ferne und damit wahrscheinlich junge Menschen schließen<sup>363</sup>. Tatsächlich haben im Verlauf des zweiten Aktes zwei Gruppen die Bühne betreten, die dieses Kriterium erfüllen könnten: die Soldaten und die Diener des Lycus. Die Soldaten sind zwar bis in den dritten Akt mit Sicherheit anwesend, nehmen dort aber eine feindselige Haltung gegen Hercules (616sq.) ein und kommen infolgedessen nicht für ein Chorlied in Frage, das die Hoffnung auf eine Rückkehr des Alkiden zum Inhalt hat; sie sind also durch stummes Personal darzustellen. Anders dagegen die Diener, bei denen es sich um thebanisches Volk handeln kann, das ja in seiner Gesamtheit geknechtet ist (342-344). Sie unterwerfen sich Lycus entsprechend der Feigheit, die Amphitryon dem gesamten Volk anlastet (268-270), sind innerlich aber doch dessen Gegner (cf. 343sq.) und können somit auf der Seite des Hercules stehen. Ist aber die fortdauernde Anwesenheit der Diener überhaupt vorstellbar, nachdem an sie der Befehl ergangen ist, Holz zu sammeln? Das *congerite siluas* alleine begründet keinen sofortigen Abgang, da es erst in Verbindung mit den beiden folgenden Versen (507sq.) eine sinnvolle Handlungsanweisung ergibt. Es wäre möglich, diesen Befehl als

<sup>360</sup> Zu den «Ungereimtheiten zwischen Chor und Handlungsverlauf» u.a. BILLERBECK, *Hercules* 381; FITCH, *Hercules* 255: «the Chorus is ignorant of the developments at the end of the preceding act ... in the odes of Senecan tragedy, however, choral knowledge or ignorance seems to depend not on its presence or absence during the previous scene, but rather on the playwright's fiat» (cf. ib. ad 827-29); ähnlich DAVIS, *Song* 25, mit der Schlußfolgerung, der Chor könne während des zweiten Aktes nicht auf der Bühne präsent gewesen sein..

<sup>361</sup> Arist. *poet.* 1456a, 26-32; cf. Hor. *ars* 193-195. Cf. FITCH, *Hercules* 255 n. 76.

<sup>362</sup> F. MARX, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Köln 1932 (Diss. Heidelberg 1928), 5.

<sup>363</sup> Dazu oben, Drittes Chorlied 78.



vorab gegebene Anweisung zu verstehen, deren Ausführung von dem Tyrannen erst in dem Moment seines eigenen Abganges verlangt wird. Den Soldaten muß ohnehin durch eine Handbewegung bedeutet werden, das Heiligtum zu umstellen, und so kann eine entsprechende Geste auch an die Diener gerichtet werden. Diese können sich zwar zu einem seitlichen Bühnenausgang hin in Bewegung setzen, müssen aber nicht so zielstrebig abgehen wie Lycus, da ihnen die Erfüllung ihres Auftrages innerlich widerstrebt. Wenn wenige Verse später das von dem aufsteigenden Hercules verursachte Erdbeben beginnt, das Amphitryon in freudige Gewißheit versetzt, die übrigen Anwesenden aber erschrecken und in Verwirrung stürzen dürfte, ist ein Anlaß gegeben, das Holzsammeln noch weiter aufzuschieben und die eigenen Gedanken auszusprechen. Nach dem Chorlied schließlich und vor dem Erscheinen des Hercules müßten die Diener die Bühne verlassen, um endlich ihren Auftrag auszuführen. Wenn aber das zweite Chorlied auf diese Weise in die Handlung integriert werden kann, stellt sich auch die Frage nach dem inhaltlichen Verständnis neu. Ist es überhaupt möglich, daß diese Verse von einer Schar vorgetragen werden, die das Ende des zweiten Aktes miterlebt hat und sich der gegenwärtigen Lage in Theben sowie der letzten Worte des Amphitryon bewußt sein muß? Zunächst ist festzuhalten, daß ein offener Widerspruch zwischen dem Aktende und dem Chorlied nicht gegeben ist; der Chor verneint die Bedrohung Megaras und der Kinder sowie die Zuversicht des Greises nicht, sondern ignoriert sie lediglich und sucht nach eigenen Gründen, die Hoffnung auf eine Rückkehr des Hercules geben. Wenn der Bezug auf die momentane Lage in Theben fehlt, beweist dies also kein Unwissen, sondern nur, wie sehr der Chor in seinem Denken auf Hercules festgelegt ist; das Mitgefühl für ihn und die Hoffnung auf seine Rückkehr lassen alles andere in den Hintergrund treten und unwichtig erscheinen. Daß der Chor von der Rückkehr seines Helden aus der Unterwelt auch die Überwindung der eigenen Todesverfallenheit erwartet, liefert eine psychologisch schlüssige Erklärung für diese Verdrängung. Der Gedanke an ein persönliches, weder zeitlich begrenztes noch vom Tod bedrohtes Glück läßt die Angehörigen des Hercules ebenso belanglos wirken wie die prekäre Lage in Theben. Betrachtet man das Chorlied unter diesem Gesichtspunkt als Bestandteil der Handlung, stellt es sich als Stimme von Menschen dar, die in ihrem Bestreben, dem Tod zu entgehen, alle Erwartungen auf Hercules richten und darüber die Gegenwart vernachlässigen. Daß eben dieser Chor, nachdem er Hoffnung geschöpft hat, abgeht, um das Holz zur Verbrennung von Megara und ihren Kindern zu sammeln, würde die Verwerflichkeit der selbstbezogenen Haltung noch deutlicher hervortreten lassen: die Sympathie, die hier für Hercules als Heilsbringer an den Tag gelegt wurde, verdient ihrerseits keine Sympathie.

*Dritter Akt.* – Nachdem die Diener über einen der seitlichen Wege abgegangen sind, verbleiben auf der Bühne Megara mit ihren Kindern, die an dem Altar von den Soldaten eingeschlossen sind, und in geringer Entfernung hiervon Amphitryon<sup>364</sup>. Auch der Chor der Greise ist, wahrscheinlich immer noch auf die gegenüberliegende Seite zurückgezogen (cf. 268-270), weiterhin anwesend. Die ersten Worte

---

<sup>364</sup> Cf. BRAUN, Forza 114.

in dem Akt spricht aber Hercules; sie deuten darauf hin, daß er den Cerberus mit sich führt, und wenig später ist auch die Anwesenheit des Theseus zu erkennen (637). Wie ist nun der Auftritt dieser Gruppe zu denken?

Um die Frage des Bühnengeschehens zu klären, müssen die Aussagen über die Rückkehr des Alkiden nochmals zusammengefaßt und gegeneinander abgewogen werden. Den Worten Iunos (55-62) nach befand sich Hercules schon zu Beginn der Stückes nicht mehr in der Unterwelt; er muß sie, wie die unterstellte Reaktion der Sonne zeigt, bei Tageslicht und wohl schon vor längerer Zeit verlassen haben, da ein anschließender Triumphzug durch Griechenland als Tatsache geschildert wurde. Damit ist zugleich nahegelegt, daß der Ausstieg aus dem Totenreich fern von Theben erfolgte. Was Theseus berichtet (813-827), widerlegt die angstverzerrten Sichtweisen Iunos in vielen Einzelheiten<sup>365</sup>, bestätigt oder präzisiert aber einige ihrer grundlegenden Daten: die Unterwelt wurde im Taenaros-Gebirge verlassen, was bei Tageslicht geschah und, wenn der Marsch nach Theben zu Beginn des dritten Aktes vollendet ist, angesichts der überwundenen Entfernung schon einige Zeit zurückliegen dürfte. Den Worten der Iuno und des Theseus liegt also dieselbe, wenn auch den berichtenden Charakteren entsprechend ganz unterschiedlich dargestellte Version von Hercules' Rückkehr zugrunde.

In eine andere Richtung weist das Ende des zweiten und der Beginn des dritten Aktes. Amphitryon (520-523) nimmt ein Geräusch aus der Tiefe wahr, glaubt sich erhört und erkennt darin den Schritt des Hercules. Dieser wäre also bis dahin noch in der Unterwelt zu denken, aus der er nach dem zweiten Chorlied, das noch ein ungewisses Schicksal des Alkiden voraussetzt, epiphanieartig in Theben hervorbrechen müßte. Zwei Umstände scheinen dies zu bestätigen. Der Greis geht, wenn er auf Hercules trifft, mit keinem Wort mehr auf die Art und Weise seiner Rückkehr ein, die also, wie *e silentio* zu folgern wäre, in der von ihm erwarteten Form stattgefunden haben muß. Vor allem aber ist das einleitende Gebet des Hercules (592-615) nur verständlich, wenn es unmittelbar nach dem Verlassen der Unterwelt gesprochen wird; ein Hercules, der Apollo und andere Götter mit dem Anblick des Cerberus erst dann versöhnen will, wenn er sich schon geraume Zeit auf der Erde befindet und durch Griechenland gewandert ist, wäre dagegen eine unsinnige Vorstellung. Aus dem Übergang vom zweiten zum dritten Akt läßt sich also eine späte, epiphanieartige Rückkehr des Alkiden folgern.

Ausgehend von diesen Beobachtungen liegt es nahe, zwei im Rahmen des Dramas gleichermaßen verbindliche und daher unvereinbare Versionen von der Rückkehr anzunehmen; darauf beruht auch die bis heute akzeptierte<sup>366</sup> Lösung, die Friedrich formulierte<sup>367</sup>. Er erklärte die Unstimmigkeit aus der Eigenart des senecanischen Dramas, die Einzelszene über die Einheit zu stellen und um den Effekt der ersteren willen letztere aufzugeben. Hercules solle zu einer göttergleichen Figur aufgewertet werden,

<sup>365</sup> Dazu oben, Dritter Akt 71sq.

<sup>366</sup> Cf. FITCH, *Hercules* 252; BILLERBECK, *Hercules* ad 520-523; der Versuch von SHELTON, *Theme*, den Widerspruch durch die Aufgabe der zeitlichen Einheit zwischen Prolog und nachfolgender Handlung zu lösen (cf. oben, Einleitung 6sq.), wird an dieser Stelle nicht diskutiert, da er sich nicht auf die Gegebenheiten einer Aufführung, an der sich SHELTON bezeichnenderweise wenig interessiert zeigt (14sq.), übertragen ließe. Wie sollte einem Publikum verdeutlicht werden, daß sich während der Rede Iunos die Handlung schon in einem ersten Durchgang abspiele, auf den das weitere Drama als Wiederholung folge?

<sup>367</sup> FRIEDRICH, *Untersuchungen* 48-51.

wozu am Ende des zweiten Aktes die angedeutete Epiphanie aus dem Erdboden beitrage, auch wenn dies mit dem Prolog und der Erzählung des Theseus nicht zu vereinbaren sei<sup>368</sup>.

Es ist nun zu überlegen, ob die These Friedrichs nicht einiger Korrekturen bedarf und eine Deutung erreicht werden kann, die dem dramatischen Genos angemessener ist. Ansatzpunkt ist dabei die Beobachtung, daß Hercules zu Beginn des dritten Aktes zwar unmittelbar nach seiner Rückkehr aus der Unterwelt gezeigt wird, die hinzuzudenkende Version des Vorgangs aber mit den Aussagen von Iuno und Theseus, und nicht mit den Erwartungen des Amphitryon übereinstimmt. Hercules tritt nämlich keineswegs als der am Ende des zweiten Aktes herbeigesehnte Retter in Erscheinung, sondern ist ohne jede Kenntnis einer Notlage und kann folglich nicht auf den Hilferuf des Greises (520a) hin nach Theben gekommen sein<sup>369</sup>. Stattdessen kreisen seine einleitenden Gedanken nur um den Cerberus und die *labores*, wie es bei einem Verlassen der Unterwelt nach erfüllten Auftrag – entsprechend den Angaben von Iuno und Theseus – zu erwarten wäre.

In den Versen 592 bis 615 sind also Worte des Hercules zu hören, die zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort, nämlich vor Beginn der Dramenhandlung im Taenarus-Gebirge, gesprochen wurden; der Alkide wird in einer Situation sichtbar, die bei Wahrung der Einheiten von Zeit und Ort nicht darstellbar wäre. Was aber wird durch diesen doppelten Bruch ermöglicht? Zum einen ist es der Vergleich zwischen dem Bild, das Iuno von dem Rückkehrer Hercules zeichnet (57-59), und dessen tatsächlichem Verhalten. Das Publikum wird in die Lage versetzt, die aufgestellten Behauptungen an der Wirklichkeit zu messen. Der Alkide fordert zwar die Göttin heraus, wahrt aber gegenüber den anderen Olympiern die *pietas* und läßt keine weiterreichenden, auf den Sturz Iupiters zielenden Ambitionen erkennen<sup>370</sup>. Zum anderen wird, ohne eine tatsächliche Epiphanie voraussetzen zu müssen, die Gelegenheit zu einem effektvollen ersten Auftritt geschaffen. Man stelle sich als Gegenprobe das Erscheinen des Hercules auf der Bühne bei einer konsequent gestalteten Handlung vor: was sollte ein Held sagen, der das Totenreich schon vor längerer Zeit verlassen hat und nach einem Marsch durch Griechenland in seine Heimat gelangt? Sollte er den Göttern für diese gewöhnliche Heimkehr danken, sollte er seine Familie begrüßen, nach Ruhe oder einer Mahlzeit verlangen? Daß eine derart unheroische Präsentation der Eigenart des senecanischen Dramas völlig fremd wäre, liegt auf der Hand.

Die Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt mit dem Cerberus und Theseus, vor Beginn der Handlung und fern von Theben im Taenarus-Gebirge, ist also die im Rahmen des Dramas verbindliche Version, und das Auftrittsgebet (592-615) ist ein *coup de théâtre*, um eine wichtige Szene hieraus vorzuführen zu können. In diese Überlegung ist auch der Schluß des zweiten Aktes einzuordnen. Mit ihm wird nicht nur ein Erdbeben als Theater effekt festgelegt, um die Ankunft des Hercules vorzubereiten, sondern auch der Bruch vorbereitet, den das Gebet (592-615) bewirkt. Durch die Aussage, der Lärm dringe aus der Tiefe und sei auf den Schritt des Alkiden zurückzuführen, wird die seit dem Prolog bekann-

<sup>368</sup> FRIEDRICH, Euripideisches 308, spricht von einer «Epiphanie» des Hercules als «Fremdkörper, der eine andere, in sich harmonische Konzeption stört»; bezeichnend für Seneca sei «die Erhöhung des Helden zum Gebete erhörenden Gott»; in demselben Sinne SCHULZE, *Untersuchungen* 39.

<sup>369</sup> Dazu oben, Dritter Akt 73.

<sup>370</sup> Dazu oben, Dritter Akt 59.72.

te Ereignisfolge überlagert und für den Moment die Illusion aufgebaut, die Rückkehr aus der Unterwelt finde erst jetzt statt. So wird den ersten Worten des Hercules ein Anschein von Folgerichtigkeit verliehen, der bei nüchterner Betrachtung nicht aufrechtzuerhalten ist; der Einzelszene und ihrem Effekt ist hier tatsächlich der Vorrang vor der Stimmigkeit des Ganzen eingeräumt worden. Es bleibt festzuhalten, daß eine Epiphanie im engeren Sinn nicht stattfindet, da der Alkide offenbar nur, weil er seinen letzten *labor* erfüllt hat, nach Theben zurückgekehrt ist, während ein kausaler Zusammenhang mit den dortigen Vorgängen nicht besteht<sup>371</sup>. Daß er seinen Angehörigen in höchster Not gerade noch Hilfe bringen kann, ist also nicht mehr als ein glücklicher Zufall.

Wie ist nun vor diesem Hintergrund die Ankunft des Hercules auf der Bühne zu denken? Man wird sich wohl für einen einfachen Auftritt von der Seite her entscheiden, denn der eigentliche Ausstieg aus der Unterwelt wird später von Theseus so eingehend geschildert (813-827), daß er hier nicht als reales Geschehen vorweggenommen werden darf. Für den Auftritt ist die Seite zu wählen, die die Diener für ihren Abgang nicht benutzt hatten, um für den Zuschauer den Eindruck zu vermeiden, es hätte im nebenszenischen Raum zu einer Begegnung kommen müssen. Der Alkide könnte, von Theseus begleitet, auf die Bühne stürmen, um dann in ihrer freien Mitte seine Aufstellung zu nehmen und das Eingangsgebet (592-615) zu sprechen. In diesem Gebet sind zwei Details eng mit dem Bühnengeschehen verbunden: die Anwesenheit des Cerberus und der Wunsch des Hercules (603sq.), diesen Anblick sich selbst und Iuno vorzubehalten.

Folgt man der üblichen Form des Mythos, wird das Untier bei dem Auftraggeber Eurystheus in Mykene abgegeben und gelangt gar nicht nach Theben; verschiedene Gründe sprechen jedoch für seine Bühnenpräsenz<sup>372</sup>. So zeigt das Auftrittsgebet (592-615), wie oben ausgeführt, Hercules ja nicht bei seiner eigentlichen Ankunft in der Heimat, sondern unmittelbar nach dem Verlassen der Unterwelt, als sich die Bestie zweifellos in seiner nächsten Nähe befand (cf. 813-827). Zudem wird auf sie als etwas räumlich Nahes (603: *hoc nefas*) verwiesen, und es wäre nicht zu erklären, wie Amphitryon noch vor der Erzählung des Theseus zu dem Wissen über die Fesselung des Ungeheuers gelangt (649), wenn er es nicht an der von Hercules angelegten stählernen Kette (808) gesehen hätte. Dazu fügt sich, daß die eine Präsenz des Cerberus in Theben ausschließende kanonische Version des Mythos an den entscheidenden Stellen abgeschwächt oder umgangen wird. Im Prolog scheinen zwar die *Argolicae urbes* (59), durch die Hercules den Hund führt, auf die Eurystheus-Episode hinzudeuten, doch ist die Ablieferung nicht festgelegt; in dem Auftrittsgebet wird nicht Eurystheus, sondern Iuno als Auftraggeber des *labor* genannt (603-606), so daß der Cerberus in unmittelbarer Nähe zu denken ist, wenn sich Hercules mit der Vollzugsmeldung an die Göttin wendet. Die Anwesenheit des Cerberus ist also aus der Eigenart

<sup>371</sup> Hercules wird also nicht, wie FRIEDRICH, *Raserei* 143sq., und in seiner Nachfolge ANLIKER, *Prologe* 56, sowie CAVIGLIA, *Furore* 36, annehmen, als ein Gebete erhörender Gott dargestellt.

<sup>372</sup> So fast alle Interpreten, cf. ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 54, und deutlich FITCH, *Hercules ad 595-604*; davon abweichend nur BILLERBECK, *Hercules* 406. Ihrer Ansicht nach setze «die Begrüssung der Olympier nicht die sichtbare Präsenz des Hundes voraus, da die Weltordnung so lange gestört ist, als Cerberus auf der Oberwelt weilt» (cf. ib. ad 1106-07).

von Hercules' erstem Auftritt zu erklären und verstärkt die oben festgestellte Tendenz der Szene zum Effektivollen.

Dies führt natürlich auf die spekulative Frage, in welcher Form der Cerberus darzustellen sei; hierbei ist für einen verkleideten, lebendigen Hund<sup>373</sup> plädiert worden. Angemessener wäre wohl die Verkörperung durch mehrere Menschen unter einer entsprechenden Verkleidung, wodurch die Größe des Ungeheuers (cf. 798-800) überzeugender dargestellt werden könnte. Es ist dabei dasselbe Verhalten vorzusetzen, das Theseus nach dem Verlassen der Unterwelt beobachtet hatte (821-827): nahezu vollständige Selbstaufgabe, in der ein eigener Wille nur noch in dem Drang zu erkennen ist, das Tageslicht zu meiden – selbst wenn dazu der Schatten des Überwinders Hercules aufgesucht werden muß. Wie lange aber kann sich das Untier, wie lange muß es sich auf der Bühne aufhalten, und wann verläßt es diese am wahrscheinlichsten? Notwendig ist seine Anwesenheit, solange die Götter deshalb um Nachsicht oder Abwendung gebeten werden bis zu dem Moment, in dem der Alkide den frevelhaften Anblick auf sich und die Auftraggeberin Iuno beschränken will; danach (604b sq.) ist der Cerberus für ihn kein Thema mehr. Im vierten Chorlied schließlich wird er wieder in der Unterwelt lokalisiert (1105-1107)<sup>374</sup>; daß dabei ausdrücklich auf die Ketten verwiesen wird, die ihm Hercules angelegt hatte und die sich immer noch um seine Häse schlingen, beweist, daß hier die Rückkehr des vormals entführten Untieres als vollendet angesehen wird<sup>375</sup> und der Chor Zeuge sowohl des Erscheinens als auch der Entfernung gewesen sein muß. So bleibt die Frage, wann innerhalb des langen Zeitraumes, der umgrenzt ist durch die Verse 604, nach dem der Cerberus von der Bühne entfernt werden kann, und 1106sq., bis zu denen dies geschehen sein muß, dieser Vorgang tatsächlich stattfindet. Nur eine einzige mögliche Anspielung auf die Anwesenheit des Untieres läßt sich zwischen diesen Grenzpunkten ausmachen; es ist die Frage, die Amphitryon an Theseus richtet, um zu erfahren, wie der Hund seine Gefangenschaft ertragen habe (649). Das Interesse des Greises gilt, wie sich im weiteren Verlauf des Aktes zeigt (cf. 760sq.), eigentlich der Tat des Hercules und folglich nur indirekt dem Cerberus; wenn dieser hier dennoch im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht, könnte das auf seine sichtbare Anwesenheit deuten. Dem stehen jedoch zahlreiche Schwierigkeiten entgegen, die eine längere als die unbedingt erforderliche Gegenwart des Untieres auf der Bühne nach sich zöge. Wenn Hercules sich seinen Angehörigen nähert und schließlich abgeht, um Lycus zu bestrafen, könnte er den Cerberus nicht mit sich führen<sup>376</sup> und müßte ihn in der Obhut einer anderen Person, die nur Theseus sein kann, zurücklassen. Von Theseus wäre das Untier auch während der gesamten Unterwelterzählung zu hüten, und vollends verwirren würde sich die Lage, wenn Hercules zu Beginn des vierten Aktes zurückkehrt

<sup>373</sup> SUTTON, *Stage* 46: «a specially gotten-up dog».

<sup>374</sup> Diesen *terminus ante quem* für die Rückkehr des Cerberus nimmt auch FITCH, *Hercules* ad 595-604, an. Daß die Verse 985sq., in denen die Abwesenheit des Cerberus in der Unterwelt vorausgesetzt ist, einen *terminus post quem* markieren, wie BILLERBECK, *Hercules* ad 1106-7, annimmt, ist nicht zwingend, da die fraglichen Worte in geistiger Verwirrung gesprochen werden.

<sup>375</sup> So FITCH, *Hercules* ad 1105-7 («still wearing his chains»). Dagegen BILLERBECK, *Hercules* ad 1106-07, die dieses Motiv aus der «gesteigerten Vorstellungskraft des Dichters» erklären will und das Detail der Ketten lediglich als Hinweis auf die Eigenschaft des Cerberus als Wachhund versteht.

<sup>376</sup> Nicht nachvollziehbar ist der Vorschlag von FITCH, *Hercules* ad 595-604, bei einer Aufführung «it would be easy to solve the stage problem, by having Cerberus exit with H. at 640».

und dafür Theseus abgeht, so daß der Cerberus ständig einem neuen Bewacher zugeführt werden müßte. Überzeugender ist es daher, sich für die frühestmögliche Entfernung zu entscheiden. Wenn Hercules der Meinung ist, Iuno habe das *nefas* lange genug zu Gesicht bekommen, kann er den Cerberus auf der Stelle entweichen lassen oder verjagen, da der Auftrag der Göttin, der ja nur auf die Entführung aus der Unterwelt gelaute hat, erfüllt<sup>377</sup> und das weitere Schicksal der Bestie ohne Belang ist. Mit diesem frühen Zeitpunkt korrespondiert auch die höhnische Anklage des Hercules am Ende seines Auftrittsgebetes, mit der er Iuno vorwirft, seine Hände schon zu lange ruhen zu lassen (614sq.). Einen solchen, wahrscheinlich von einer beidhändigen Geste begleiteten Vorwurf kann der Alkide erst dann glaubwürdig äußern, wenn er den Cerberus nicht mehr an der Kette hält<sup>378</sup>. Auch gewinnt die Ironie des *iam diu* ihre volle Schärfe erst, wenn damit ein sehr kurzer Zeitraum wie der Abstand zwischen den Versen 604 und 614 bezeichnet wird<sup>379</sup>.

Aber selbst eine so kurze Spanne der Sichtbarkeit kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Wunsch des Hercules, nur er und Iuno mögen den Cerberus zu Gesicht bekommen, nicht erfüllbar, ja sogar unsinnig ist. Wenn Hercules zunächst von den auf der Bühne anwesenden Greisen und Soldaten ebensowenig Notiz nimmt wie von Amphitryon, ließe sich das zur Not aus der Eigenart seines Auftritts erklären. Da das Gebet ja im Taenarus-Gebirge gesprochen wurde, ist die thebanische Umgebung hier genaugenommen noch gar nicht präsent. Auch könnte ein entsprechend stürmisches Erscheinen als Erklärung wirken. Wenn Hercules sofort an den vorderen Rand der Bühne eilt und, dem Publikum zugewandt, zu sprechen beginnt, muß er seine Umgebung nicht wahrnehmen, und die überraschte Art und Weise, wie er wenig später die Soldaten erkennt (616sq.), erweckt den Eindruck, er habe sie tatsächlich zunächst übersehen. Doch auch Theseus hat den Cerberus schon längst zu Gesicht bekommen, und vor allem widerspricht Hercules sich selbst, da er durch seine anfängliche Entschuldigung voraussetzt, Phoebus müsse den Anblick des Untieres ertragen (595sq.). Der beschränkende Wunsch *cernant duo* kann folglich gar nicht als wirkliches Anliegen, sondern nur als Ausdruck des Empfindens verstanden werden, Iuno wie in einem Zweikampf gegenüberzustehen.

Nach dem Eingangsgebet beginnt Hercules – nun wirklich in Theben angekommen – die Umgebung wahrzunehmen. Seine folgenden Reaktionen erklären sich daraus, daß er nur auf unerwartete Anblicke eingeht, während er alles, was zum gewohnten Bild Thebens gehört, wortlos als Selbstverständlichkeit hinnimmt<sup>380</sup>.

Unerwartet ist an erster Stelle der Anblick der Soldaten (616sq.). Sie müssen Hercules längst gesehen haben und nehmen daher eine feindselige Haltung ein (*infestus; terror... obsidet*), die etwa durch ge-

<sup>377</sup> Hierauf verweist FITCH, *Hercules* ad 1105-7.

<sup>378</sup> Aus diesem Grund ist der Vorschlag von SUTTON, *Stage* 46, der Cerberus werde von stummem Personal an der Kette geführt, abzulehnen.

<sup>379</sup> Der Vorwurf von ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 54 («es erfolgt kein Hinweis mehr auf den Cerberus. Schattenhaft, wie er dem Hörer bekannt wurde, sinkt er auch wieder ins Dunkel zurück»), der von FITCH, *Hercules* ad 595-604 übernommen wird («after this speech Sen. quite forgot about the creature»), ist bei genauerer Prüfung also nicht zu halten.

<sup>380</sup> Cf. oben, Dritter Akt 62.

zogene Schwerter zum Ausdruck gebracht werden kann. Daß Hercules die Ursache dieses Anblicks zu erfahren wünscht, legt zudem eine Annäherung an das Heiligtum nahe. Bestätigt wird das durch die Worte Amphitryons, der sich durch die Wiedersehensfreude zwar gelähmt fühlt (621) und deshalb bei dem Heiligtum bleiben muß, aber dennoch kurz darauf Hercules berühren und befühlen kann (623-625). Daß übrigens der Greis den Cerberus und damit auch Hercules von Anfang an sehen, offenbar aber nicht hören kann – die Stimme des Alkiden, die Amphitryon ja auch gut bekannt sein dürfte, spielt in der Erkennungsszene (618-625) keine Rolle – entspricht der Bühnenkonvention, die schon aus dem Auftritt des Lycus und der Reaktion Megaras abzuleiten war<sup>381</sup>. Was die späte Reaktion des Amphitryon betrifft, so ist sie aus dem Mißtrauen gegenüber der eigenen Sinneswahrnehmung (618sq.) leicht zu erklären. Hercules ist während seines Gebetes für ihn zunächst nur von der Seite, wahrscheinlich leicht versetzt von hinten zu sehen. In dieser Zeit kann Amphitryon durch entsprechende Gesten verdeutlichen, daß der Anblick in ihm erste Ahnungen weckt; größere Gewißheit entsteht, wenn Hercules sich zu dem Heiligtum wendet. Hercules dagegen läßt nicht erkennen, ab wann ihm die Gegenwart Amphitryons bewußt ist. Schon bevor er an ihn die Frage richtet, was in Theben vorgehe (626-628), muß er zumindest seine Berührung gespürt haben. Höchstwahrscheinlich hat er den Greis bereits in dem Moment gesehen, in dem er sich dem Heiligtum zugekehrt hatte, doch gilt ihm seine Anwesenheit als so selbstverständlich, daß er mit keinem Wort darauf eingeht.

Als nächstes zeigt sich Hercules verwundert über die Trauerkleidung seiner Frau und seiner Kinder, die folglich erst jetzt für ihn sichtbar geworden sein können. Die Soldaten, die anfangs das Heiligtum umstellt und die Schutzsuchenden verdeckt hatten, müssen bei der Annäherung des Hercules kampflös geflohen sein<sup>382</sup>, so daß Megara mit den Kindern den Altar verlassen und auf Hercules zugehen kann, den sie, ebenso wie Amphitryon, kurz darauf umarmt (638sq.). Daß die Frau ihrerseits Hercules verzögert zu Gesicht bekommt und entsprechend spät, dann aber heftig bewegt (638sq.641sq.) reagiert, läßt ihr Schweigen weniger anstößig wirken, als Zwierlein urteilt<sup>383</sup>.

Hercules läßt sich von Amphitryon über die Lage in Theben unterrichten und beschließt, Lycus zu töten. Theseus muß sich inzwischen Hercules genährt haben oder ihm von vornherein gefolgt sein, um den Schutzauftrag (637)<sup>384</sup> entgegennehmen zu können. Der Abgang des Hercules muß in dieselbe Richtung erfolgen, in der auch Lycus zuvor die Bühne verlassen hatte, doch ergibt sich hieraus eine Schwierigkeit: wie kann der Alkide wissen, wo er nach dem Tyrannen zu suchen hat? Lycus war am Ende der vorhergehenden Aktes aufgebrochen, um Neptun ein Opfer darzubringen. Amphitryon ist

<sup>381</sup> Cf. oben 114.

<sup>382</sup> BRAUN, Forza 114. BILLERBECK ad 616sq. hält die Anwesenheit der Soldaten für ein der euripideischen Vorlage entlehntes, bei Seneca nicht folgerichtig eingepaßtes Motiv, da sie den Abgang der Gruppe nicht in Betracht zieht: «Es wäre in der Tat schwer vorstellbar, dass Hercules seinen Plan, Lycus zu töten, vor der bewaffneten Garde ankündigt (634-640), um später mit der Nachricht zurückzukehren, er habe den Tyrannen samt seiner Gefolgschaft niedergemacht».

<sup>383</sup> ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 47sq.

<sup>384</sup> Dieser Auftrag, der die Abwesenheit einer konkreten Bedrohung voraussetzt (*ne qua uis ... ingruat*), ist, wie BRAUN, Forza 114, richtig bemerkt, *terminus ante quem* für den Abgang der Soldaten des Lycus.

zwar Zeuge dieser Absicht geworden, doch teilt er sie Hercules in seinem Rapport (629sq.) nicht mit; auch ist keine Geste vorstellbar, mit der zu diesen Worten auf verständliche Art und Weise der Aufenthaltsort des Tyrannen bezeichnet werden könnte. Für Hercules dagegen scheint es sich von selbst zu verstehen, wo er seinen Feind auffinden kann, da er hierzu weder eine Überlegung äußert noch eine Frage stellt. An welchem Ort also müßte man, auch ohne ausdrücklichen Hinweis, Lycus vermuten? Da er die Macht in Theben an sich gerissen hat, scheint dies nur der Palast sein zu können<sup>385</sup>. Das Vorhaben des Opfers widerspricht dem nicht. Ein Heiligtum kann sich durchaus innerhalb eines Palastes befinden<sup>386</sup>, und die offenbar enge Verbindung des Lycus zu Neptun legt die Möglichkeit nahe, er habe in seinem neuen Heim einen entsprechenden Kult eingerichtet. Lycus hätte demnach am Ende des zweiten Aktes die Bühne auf demselben Weg verlassen, auf dem er sie betreten hatte, und Hercules müßte nun ebenfalls durch die *ualuae regiae* hinter die *scenae frons* gehen, um von dort nach der Tötung des Tyrannen zurückzukehren<sup>387</sup>. Ob diese Hypothese zu halten ist, wird sich also erst mit dem Beginn des vierten Aktes klären lassen, wenn die Rückkehr stattfindet.

Nach dem Aufbruch des Hercules bleiben mit Gewißheit Theseus, Megara und Amphitryon auf der Bühne zurück (641-643). Weiterhin bei Megara werden sich auch die Kinder aufhalten; ebenso ist die fortdauernde Anwesenheit des Greisenchores wahrscheinlich, der sich bisher sehr unbeweglich gezeigt hatte und keinen Hinweis auf einen Abgang gibt.

Nachdem Theseus Megara und Amphitryon, die über den erneuten Aufbruch des Hercules in Tränen ausgebrochen waren, getröstet hat, drängt der Greis sehr schnell auf einen Bericht über die Unterwelt und die Taten, die der Alkide dort vollbracht hat. Dieser Bericht nimmt, abgesehen von den Überleitungsversen 827-829, den ganzen dritten Akt ein. Ob und in welchem Maße die Unterwelterzählung für die Aussage des Dramas von Belang ist, wird an anderer Stelle noch zu besprechen sein<sup>388</sup>; hier soll diese Szene nur unter dem Aspekt des Bühnengeschehens betrachtet werden.

Zunächst ist zu fragen, ob Theseus außer Amphitryon noch weitere Zuhörer hat. Megara war zwar kurz zuvor noch anwesend, doch könnte sie nach Vers 644 getröstet und beruhigt die Bühne verlassen<sup>389</sup>. Wohin aber sollte sie gehen? Wenn auch keine unmittelbare Gefahr mehr droht und der Sieg des Hercules schon feststeht, so ist doch die Lage in Theben immer noch unsicher. Hercules selbst hatte dies so eingeschätzt und den Gefährten in Gegenwart seiner Angehörigen mit deren Schutz betraut (637). Nur um diesen gewähren zu können, ist Theseus auf der Bühne zurückgeblieben, anstatt Hercules zu folgen, und es wäre völlig unverständlich, wenn Megara mit den Kindern diesen Schutz verlassen und sich entfernen würde. Zudem ist es nicht anstößig, sich Megara und deren Söhne als Zuhörer der schauerlichen Erzählung vorzustellen. Die Frau hatte sich in der Auseinandersetzung mit Lycus als mutig und todesbereit erwiesen, so daß ein Bericht über die Region, in die hinabzusteigen

<sup>385</sup> So HERRMANN, *Théâtre* 204.

<sup>386</sup> So z.B. das Heiligtum in dem Pelopiden-Palast (*Thy.* 641-664).

<sup>387</sup> So METTE, Funktion 484sq.; ebenso WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 118.132.

<sup>388</sup> Dazu unten, Deutung 185sqq.

<sup>389</sup> Für einen Abgang Megaras spricht sich SUTTON, *Stage* 45sq., aus.



sie sich ausdrücklich bereit erklärt hatte (426.429), sie nicht erschrecken kann. Außerdem hatte Megara von ihrem Gatten besondere Heldentaten erhofft (294sq.), von denen zu erfahren sich nun die Gelegenheit bietet<sup>390</sup>. Wenn auch die Kinder des Hercules furchtlos den Worten des Theseus lauschen, wird nur ein Eindruck vorweggenommen, der sich in dem vierten Chorlied bestätigt: sie folgen in ihrer Wesensart bereits dem Vater nach (1123-1130). Der Chor der Greise schließlich ist ebenfalls als Publikum des Theseus vorstellbar. Die in dem ersten Chorlied erkennbar gewordene Präokkupation mit dem Tod, der, ähnlich wie von Amphitryon<sup>391</sup>, als eigenes, nahendes Schicksal empfunden wird, ist ein guter Grund, einem Bericht aus erster Hand über das Totenreich zu folgen.

Die nächste Frage gilt der Glaubwürdigkeit dieser Szene. Megara, die Kinder sowie die Greise lauschen gebannt der Erzählung des Theseus, und Amphitryon läßt durch seine drängenden Zwischenfragen erkennen, daß ihn nichts anderes mehr beschäftigt als die Beschaffenheit der Unterwelt und die Heldentaten des Hercules. Ihnen allen ist aber bewußt, daß Hercules unterdessen, mit noch unbekanntem Ausgang, Lycus zu töten versucht. Es ist deshalb kritisiert worden, die Angehörigen des Hercules könnten unmöglich so ruhig einem Bericht zuhören, wenn er selbst noch in Gefahr schwebt<sup>392</sup>. Dieser Vorwurf ist schon von Regenbogen<sup>393</sup> durch den Hinweis auf die Überlegenheit des Hercules entkräftet worden. Lycus ist kein ebenbürtiger Gegner, der Hercules gefährlich werden könnte, und Amphitryon zeigt sich, sobald Theseus ihn an diesen Umstand erinnert hat (642-644), beruhigt. Mit einem kurzen Wunsch um göttlichen Beistand (645sq.) schließt er das Kapitel ab und wendet sich seinen eigenen Anliegen zu. Für Megara ist nach den tröstenden Worten des Theseus dieselbe Zuversicht vorauszusetzen.

In dem Ablauf der Dramas hat die Unterwelterzählung die Aufgabe, die Zeit zu überbrücken, in der Hercules für die Bestrafung des Lycus von der Bühne abwesend ist<sup>394</sup>. Neben diese chronologische tritt aber noch eine andere, aus dem Inhalt der Erzählung hervorgehende Bedeutung. Die Wirkung eines Dramas hängt, wie dies auch im *Hercules furens* immer wieder zu beobachten ist, stark von dem Raum ab, den die Bühne darstellt. Aber auch die für den Zuschauer nicht sichtbaren Räume neben und hinter der *scenae frons* erhalten durch Auftritte und Abgänge sowie die sie ergänzenden Angaben über Ausgangsort und Ziel eine Bedeutung, die den Schauplatz in einen größeren Zusammenhang einbettet. Da es sich bei den imaginären Räumen um gewöhnliche Landschaften mit Wäldern oder Heiligtümern handelt, genügen kurze Hinweise, um die Vorstellungskraft des Zuschauers zu lenken. In der Erzählung des Theseus wird nun ein weiterer, der realen Erfahrungswelt entzogener Raum, der unter der Bühne zu denken ist, so eindringlich beschrieben, daß dies einer sinnlichen Vergegenwärtigung nahe-

<sup>390</sup> Für die Anwesenheit Megaras während der Erzählung des Theseus plädieren HERRMANN, *Théâtre* 423, und REGENBOGEN, *Schmerz* 38 n. 1.

<sup>391</sup> Dazu oben, Dritter Akt 64sq.66, zu den Zwischenfragen des Amphitryon.

<sup>392</sup> So etwa HENRY/WALKER, *Futility* 12, unter Verweis auf T.S. ELIOT, Seneca in Elizabethan translation: *Selected essays*, New York 1932, 55, und ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 112. Letztlich ist diese vielfach geteilte Kritik wohl zurückzuführen auf G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*, Paris 1861, cf. F. AMOROSO, *Annunzi e scene d'annunzio nel teatro di L. Anneo Seneca: Dioniso* 52 (1981) 331 n. 61.

<sup>393</sup> REGENBOGEN, *Schmerz* 38 n. 1: «... das ist für ihn (sc. Hercules) keine Aufgabe; Lycus ist sozusagen schon tot, ehe ihn die rächende Keule trifft».

<sup>394</sup> So u.a. BILLERBECK, *Hercules* 403.

kommt. Immer wenn im weiteren Verlauf des Stückes von Unterwelt und Tod die Rede ist, wird der Zuschauer das Bild vor Augen haben, das Theseus von diesem Reich und seiner Ordnung gezeichnet hat. Wenn Amphitryon im fünften Akt erneut den Tod sucht, hinterläßt dies einen anderen Eindruck als dasselbe Verhalten am Ende des zweiten Aktes. Die Unterwelt ist, obwohl den Blicken des Zuschauers entzogen, zu einem Bestandteil der Handlung geworden<sup>395</sup>; sie ist, um die Formulierung Schmidts<sup>396</sup> aufzugreifen, durch die Erzählung des Theseus «semantisiert» worden.

*Drittes Chorlied.* – Vor Beginn des dritten Chorliedes wird, was nicht nur innerhalb des *Hercules furens*, sondern im gesamten senecanischen Tragödiencorpus ein Einzelfall ist, der Auftritt eines Chores angekündigt (827-829). Davis hatte, von einem einzigen Chor ausgehend, daraus den Schluß gezogen, daß dieser zuvor die Bühne verlassen haben müsse und während des dritten Aktes nicht als anwesend gedacht werden dürfe<sup>397</sup>; Sutton dagegen postulierte hier den einmaligen Auftritt eines Nebenchores<sup>398</sup>. Zahlreiche andere Stimmen haben es für überflüssig erklärt, die Hinweise auf Präsenz oder Abwesenheit des Chores folgerichtig verknüpfen zu wollen, da der Chor in der senecanischen Tragödie allein von der Willkür des Autors abhängt und nicht der Logik einer Bühnenhandlung unterworfen sei<sup>399</sup>. Die Überlegungen zum Inhalt des dritten Chorliedes hatten oben jedoch ergeben, daß es nicht von einem Chor alleine glaubwürdig vorgetragen werden kann, sondern auf die zwei bisher in Erscheinung getretenen Chöre aufgeteilt werden muß<sup>400</sup>; sein erster Teil (830-874) ist also den Greisen zuzuweisen, sein zweiter Teil (875-894) den jüngeren Leuten, die im zweiten Akt mit Lycus die Bühne betreten und sie nach dem folgenden *canticum* verlassen hatten<sup>401</sup>. Kann aber dieser Befund mit dem Bühnengeschehen vereinbart werden?

Keine Schwierigkeiten bereitet der Chor der Greise, der auch während des dritten Aktes den Schauplatz nicht verlassen hat<sup>402</sup>. Wenn Theseus die Herannahenden erkennt und auf ihre ausgelassene Stimmung, die Bekränzung und die schon hörbaren *laudes Herculis* – die als Nachahmung der Triumphgesänge römischer Soldaten<sup>403</sup> auch ohne verstehbaren Text ein eindeutiges Signal geben können – hinweist, setzt er dadurch auch die Greise über den Sieg in Kenntnis, die sich ihrerseits den *laudes Herculis* anzuschließen bemühen. Die ersten fünf Verse ihres Gesanges (830-835) kreisen daher um das erfolgreich bestandene Abenteuer des Alkiden in der Unterwelt; daß dieses und nicht die gerade

<sup>395</sup> In diesem Sinn bereits DINGEL, *Dichtung* 125: «Die Schilderung ... vergegenwärtigt das Jenseits so sehr, daß es dem Hörer als reale Gegenwart ... erscheint».

<sup>396</sup> SCHMIDT, Raum 342.

<sup>397</sup> DAVIS, *Song* 19: «... if the return of the chorus is noted by a character, than we can be sure of its previous absence ... it guarantees the absence of the chorus in Act 3 of Hercules»; so im Ergebnis auch bereits HERRMANN, *Théâtre* 370.

<sup>398</sup> SUTTON, *Stage* 41sq.; cf. id., *Seneca's Hercules Furens. One chorus or two?*: *AJPh* 105 (1984) 301-305.

<sup>399</sup> ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 84sq.; FITCH, *Hercules* ad 827-829; BILLERBECK, *Hercules* ad 827-829; cf. DAVIS, *Song* 15-19.

<sup>400</sup> Cf. oben, *Drittes Chorlied* 78.

<sup>401</sup> Cf. oben 117sq.120sq.

<sup>402</sup> Dazu oben, 128sq.

<sup>403</sup> Auf diesen historischen Bezug verweist BILLERBECK, *Hercules* ad 827-29, unter Berufung auf Liu. 45,38,12 (*et imperatoris laudes canentes per urbem incedunt*); cf. WALTER, *Interpretationen* 83.

erst vollzogene Bestrafung des Lycus zum Gegenstand genommen wird, ist psychologisch folgerichtig, da der Tyrann kein ebenbürtiger Gegner war und der Ruhm des Alkiden nicht hiermit, sondern mit der weitaus schwierigeren Rückkehr aus dem Totenreich begründet werden muß. Der Gedanke an das Wagnis des Unternehmens (834) aber bringt den Chor dazu, von dem ursprünglichen Anliegen abzuweichen und sich dem Weg in die Unterwelt im gegenständlichen (835-863) und im übertragenen Sinne (864-874) zuzuwenden. Dies ist zum einen aus der altersbedingten Eigenart des Chores zu erklären, die schon in dem ersten Lied eine ähnliche Abschweifung von einem äußeren Anlaß, nämlich dem Tagesbeginn, bewirkt hatte<sup>404</sup>, kann zum anderen aber auch als Nachklang der Unterwelterzählung gedeutet werden, die die Greise mitangehört haben müssen. Für den Bericht des Theseus hatte ja die Frage Amphitryons nach dem Weg (648) den Ausgangspunkt gebildet, und eben jenes Motiv prägt den ersten Teil des dritten Chorliedes<sup>405</sup>.

Der Wiederauftritt der jüngeren Leute, die den zweiten Teil des dritten Chorliedes vortragen, ist durch die Worte des Theseus (827-829) begründet. Die früheren Helfer des Lycus, die die Bühne verlassen hatten, um das Holz für die Verbrennung Megaras und ihrer Kinder zu sammeln, müssen, bevor sie ihren Auftrag erfüllen konnten, von Rückkehr und Sieg des Hercules erfahren haben; sie werden auf den Schauplatz also seitlich aus derselben Richtung zurückkehren, in die sie zuvor abgegangen waren. Erst wenn die Greise ihren Gesang beendet haben, tragen sie ihre Wünsche vor, wie der Festtag in Theben angemessen zu begehen sei (876-881), ohne daß dies Folgen für das Bühnengeschehen haben muß<sup>406</sup>.

Mit dem Ende des dritten Chorliedes verbindet sich auch der erneute Auftritt des Hercules, der als Opferpriester angesprochen wird (893sq.)<sup>407</sup>. Wie aber gelangt er auf den Schauplatz zurück? Wenn er, wie oben vermutet, in den Palast eingedrungen war<sup>408</sup>, um Lycus zu töten, müßte sein Wiederauftritt aus der *scenae frons* erfolgen<sup>409</sup>. Das könnte erklären, warum er plötzlich zugegen ist, ohne daß Theseus ihn zuvor (827-829) bemerkt hatte; allerdings ergäbe sich daraus eine andere Schwierigkeit: woher sollte der Chor der Diener, der vor der Rückkehr des Hercules abgegangen war und sich seitdem in einem neben der Bühne zu denkenden Wald aufgehalten hat, von dem Sieg des Hercules oder zumindest seiner gelungenen Rückkehr aus der Unterwelt wissen, wenn dieser sich bislang nur auf der Bühne und in dem Palast befunden hätte? Dieser Chor muß also in jener ländlichen Gegend auf Hercules getroffen sein und so von dem glücklichen Ausgang erfahren haben. Das wiederum bedeutet, daß das Neptun-Heiligtum, zu dem sich Lycus am Ende des zweiten Aktes begeben hatte und wo er von Hercules getötet worden sein muß, nicht in dem Palast, sondern außerhalb von Theben, also neben der Bühne zu denken ist, und zwar auf der Seite, auf der die Diener das Holz beschaffen wollten. Warum aber konnte zu Beginn des dritten Aktes als selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß Hercules den

<sup>404</sup> Dazu oben, Erstes Chorlied 34.

<sup>405</sup> Dies bemerkt HERINGTON, *Tragedy* 451.

<sup>406</sup> FITCH, *Hercules* 335.

<sup>407</sup> Zur Gleichsetzung des *sacrificus* mit Hercules FITCH, *Hercules* 335 sowie ad 893f., und BILLERBECK, *Hercules* ad 893f.893.

<sup>408</sup> Dies nimmt HERRMANN, *Théâtre* 204, an.

<sup>409</sup> So HERRMANN, *Théâtre* 204; METTE, *Funktion* 485.

Tyrannen in dieser Richtung zu suchen habe? Eine Erklärung hierfür kann nur der Abgang der Soldaten geben, die den Tempel mit den Schutzsuchenden umstellt hatten. Da sie wissen, wohin Lycus sich begeben wollte, ist bei der Annäherung des Hercules vorauszusetzen, daß sie in dieselbe Richtung fliehen, um ihren Herrn zu schützen; damit aber geben sie dem Alkiden unfreiwillig einen Anhaltspunkt, wo der Feind zu suchen ist. Hercules muß nach Vers 640a nur den entsprechenden seitlichen Abgang wählen, damit sein Verzicht auf jegliche Frage nach dem Aufenthalt des Lycus glaubwürdig erscheint. Diese Lösung bietet zudem den Vorteil, einen anschaulichen Hintergrund für die Verse 895-897 zu liefern: Hercules hat außer Lycus auch dessen Gefolge niedergemacht, da er alle an ein- und demselben Ort – dem Neptun-Heiligtum – angetroffen hat.

*Vierter Akt.* – Zu Beginn des Aktes befinden sich beide Chöre, Hercules, Theseus, Amphitryon, Megara und die Kinder<sup>410</sup> auf der Bühne. Hercules setzt zunächst die Anwesenden über die vollzogene Bestrafung des Lycus in Kenntnis und kündigt ein Dankopfer an (895-899). Währenddessen ist er noch nicht an einen bestimmten Standort gebunden; erst danach wird er sich an den Altar des Heiligtums begeben, um das Gebet (900-908) zu sprechen.

Wie muß man sich aber die äußere Erscheinung des Alkiden zu diesem Zeitpunkt vorstellen? Zweifellos ist er mit seiner vollen Ausrüstung, bekleidet mit dem Löwenfell und bewaffnet mit Bogen, Köcher und Keule (cf. 1115-1121.1229-1234), auf die Bühne zurückgekehrt. Wenn auch nähere Angaben über die Todesart des Lycus und seines Gefolges fehlen, ist es doch wahrscheinlich, daß die Keule blutrot gefärbt ist; mit Gewißheit blutig sind die Hände des Hercules (cf. 918sq.). Der Alkide gibt also vor der sakralen Handlung ein höchst kriegerisches Bild ab.

Zur Vorbereitung des Opfers trifft Hercules umfangreiche Anordnungen: große Mengen exotischen Räucherwerks und ganze Herden sollen an den Altar (908: *huc*) gebracht werden. Auch hier stellt sich – wie am Ende des zweiten Aktes – die Frage, in welchem Umfang dieser Befehl zur Ausführung gelangt, da das Ziel der Vorbereitungen nicht erreicht wird und so die klare Bestätigung für ihren Abschluß fehlt; ebensowenig wie zu der Verbrennung Megaras und ihrer Kinder kommt es ja – da Amphitryon interveniert (918sq.) und schließlich der Wahnsinn einsetzt – zu dem von Hercules angestrebten Opfer. Ausschlaggebend ist, daß der Alkide schon kurz darauf mit dem Voropfer beginnen will (918a: *date tura flammis*), was nicht nur die konkrete Verfügbarkeit von Räucherwerk voraussetzt, sondern auch kaum vorstellbar wäre ohne die Erfüllung des gesamten Befehles<sup>411</sup>. Auffällig ist unter dieser Annahme der kurze Abstand zwischen Erteilung und Erfüllung des Auftrags; für einen Abgang und eine längere Abwesenheit der Diener, wie sie für die Beschaffung der Gaben zu erwarten

<sup>410</sup> Die Anwesenheit aller Angehörigen des Hercules setzen auch CAVIGLIA, *Furore* 46, und BILLERBECK, *Hercules* ad 991-95, voraus.

<sup>411</sup> Anders SUTTON, *Stage* 33, und M. ROZELAAR, *Seneca*, Amsterdam 1976, 534, die die Bereitstellung der Opfergaben nur für eine Möglichkeit halten.

wäre, bleibt also keine Zeit<sup>412</sup>. Die *greges opimi* und das Räucherwerk müssen also auf der Bühne schon bereitstehen, wenn Hercules die Befehle erteilt, die dann nur darauf abzielen, sie in seine Nähe zu dem Altar zu bringen. Tiere und Weihrauch sind also bei dem von Theseus angekündigten Auftritt (827-829) mitgeführt worden. Dies ist gut aus dem Verhalten des zweiten Chores zu begründen, der als Zeichen seiner besonderen Freude die Erwartung von Supplikationen<sup>413</sup> mit umfangreichen Tieropfern (877) ausgesprochen und Hercules zu der sakralen Handlung gedrängt hatte, so daß entsprechende Vorkehrungen naheliegen. Der Chor der Diener, angesichts der Vielzahl der Tiere sicher durch stummes Personal verstärkt, hat folglich mit allen für ein großes Dankopfer nötigen Gaben die Bühne betreten und dadurch wohl einen langen Aufzug bewirkt. Dies kann auch dazu beitragen, noch offene Fragen im Zusammenhang mit dem dritten Chorlied zu klären. Chor und Statisten, von Theseus angekündigt (827-829), bewegen sich allmählich auf die Bühne, während die Greise den ersten Teil des Chorliedes (830-874) vortragen; wenn mit dem Ende des Zuges auch Hercules auf den Schauplatz gelangt, setzt der mit seiner Person verbundene Jubel (875-892) ein. So würde der Abstand zwischen dem ersten Hinweis auf die *Herculis laudes* (829) und ihrem tatsächlichen Beginn (875), aber auch die anfängliche Unsichtbarkeit des Hercules für Theseus verständlicher wirken.

Alles, was für das Fest erforderlich ist, befindet sich also auf dem Schauplatz und wird zu Hercules an den Altar gebracht. Zu den benötigten Utensilien gehören auch Kränze für die Opfernden<sup>414</sup>. Von Hercules' Vorliebe für Pappellaub weiß der Chor, so daß es nicht überrascht, wenn er einen entsprechenden Kranz für den Alkiden bereithält (893sq.); der Chor muß aber durch Hercules auch von der Anwesenheit des Theseus erfahren haben, da für ihn ein weiterer, aus Ölweigen geflochtener Kranz zur Verfügung steht (913). Nachdem sich der Alkide bekränzt und Theseus zu der gleichen Handlung veranlaßt hat, erteilt er seinem Begleiter einen kultischen Auftrag (915-917). Auffällig hieran ist die Vielzahl der Heiligtümer, die Theseus aufsuchen soll, und ihre teilweise Lokalisierung in ländlicher Umgebung; die Höhlen des Zethus liegen zweifellos im Wald, und die Quelle Dirke ist ebenfalls außerhalb der Stadt zu denken. Um diesen Auftrag zu erfüllen, muß Theseus also die Bühne zur Seite verlassen und längere Zeit von ihr abwesend sein. Zugleich ist von Hercules eine Reihenfolge der Opfer vorgegeben, die Theseus schließlich wieder auf den Schauplatz zurück führen muß, denn die letzte Station ist das Hausheiligtum des Kadmos, das innerhalb des Palastes und damit hinter der *scenae frons* anzunehmen ist. Der Gefährte des Hercules wird also nach Vers 917 unverzüglich, von einigen Dienern begleitet, die ihm den Weg zeigen und assistieren müssen, die Bühne verlassen<sup>415</sup>.

<sup>412</sup> Damit begründet ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 124sq., seine Kritik: er faßt es als Beispiel für die bühenfremde «Raffung» von «Handlungsteilen» auf, wenn «im Nu ... in Hf 918 Vieh, Früchte und Weihrauch herbeigeschafft» sind.

<sup>413</sup> In dem Wort *supplices* sieht BILLERBECK, *Hercules* ad 876, einen Hinweis auf das entsprechende, mit einer Prozession verbundene römische Ritual.

<sup>414</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 912f.

<sup>415</sup> Der Abgang des Theseus an dieser Stelle wird fast einhellig angenommen, cf. die Auflistung bei BILLERBECK, *Hercules* ad 915-17; ausführlich hierzu FRIEDRICH, *Raserei* 133sq. n. 2. Lediglich ZWIERLEIN postulierte anfangs (*Rezitationsdramen* 48sq.) die weitere Anwesenheit des Theseus im vierten Akt, um an der überlieferten Zuweisung der Verse 1032-1034 festhalten und ein Argument für die Unspielbarkeit des Dramas gewinnen zu können, revidierte später aber diese Auffassung (id., *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas*

Mit dem Befehl an die Diener, Weihrauch in das Altarfeuer zu streuen, will Hercules die eigentliche Opferhandlung einleiten. Ob diesem Befehl noch Folge geleistet wird, ist unklar; sicher jedoch wird das weitere Vorgehen und insbesondere das Tieropfer durch die Intervention des Amphitryon verhindert. Der Greis muß dabei in der Nähe stehen, ohne sich aber an der Seite des Hercules zu befinden, da er nicht bekränzt wurde und folglich nicht an der Kulthandlung beteiligt ist. An dieser Stelle ist noch einmal auf die Frage zurückzukommen, wie Hercules auf die erste Ermahnung Amphitryons (918sq.) reagiert; der weitere Verlauf des Wortwechsels legt ja nahe, daß die Reinigung der Hände unterbleibt<sup>416</sup>. Im fünften Akt, fast 280 Verse nach der Opferszene, wird aber deutlich, daß das Blut des Lycus und seiner Gefolgsleute entfernt worden sein muß. Obwohl Hercules sich zu diesem Zeitpunkt wieder des Tötungsaktes bewußt ist (cf. 1161.1181sq.), fragt er überrascht nach der Herkunft des Blutes, das offenbar seinen Händen anhaftet (1194: *unde hic cruor*); die Erwartung sauberer Hände ist aber nur dann zu erklären, wenn er sich auch an eine zwischenzeitliche Reinigung erinnert. Diese muß bei vollem Bewußtsein stattgefunden haben, so daß der einzig mögliche Zeitpunkt hierfür durch die Mahnung Amphitryons, derzufolge die Reinigung noch aussteht, und den Ausbruch des Wahnsinns, mit dem die Erinnerung des Alkiden abreißt, bestimmt ist<sup>417</sup>. Hercules hat also die notwendige Entsühnung sehr wohl, wenn auch widerwillig, vollzogen.

Die Vorgänge, die Hercules in seinem Wahnsinn beschreibt oder ankündigt, sind zwar zahlreich, doch stehen sie zu der Wirklichkeit nicht in einem einheitlichen Verhältnis. Die Himmelsbeobachtungen (939-952) werden durch die Worte Amphitryons (952-954) als reine Halluzination erwiesen<sup>418</sup> und sind deshalb, anders als die vergleichbare Beschreibung Iunos (6-18), nicht als «Wortkulis» anzusprechen. Daß der Angriff des Löwen auf den Stier für das Publikum unsichtbar bleibt, liegt nicht an fehlenden Darstellungsmöglichkeiten, sondern an der Natur des Vorgangs als bloßer Wahnvorstellung. In Wirklichkeit ist an Hercules nur ein unruhiges Hin- und Herblicken oder Augenrollen als Reflex der vermeintlichen Himmelsereignisse festzustellen. Der zweite Einwurf Amphitryons (973-975) nimmt überhaupt keinen Bezug auf äußere Vorgänge und bestätigt so indirekt, daß den gewalttätigen Plänen des Hercules zum Himmelssturm keine realen Handlungen entsprechen. Hercules wie auch Amphitryon können bis zu diesem Zeitpunkt ihren Standort verändern, doch dürfen sie sich nicht weit voneinander entfernen, da der Greis den Alkiden nicht nur sehen, sondern auch stets hören und sogar ansprechen kann; Hercules müßte unterdessen schon seine Bewaffnung, soweit er sie für das Opfer abgelegt hatte, wieder an sich nehmen, da er Bogen und Keule bald darauf einsetzt.

---

(AAWM 3), Wiesbaden 1984, 251sq.); ansonsten geht noch BRAUN, *Forza* 116, jedoch ohne nähere Begründung, davon aus, daß die Verse 1032-1034 von Theseus gesprochen werden und er zumindest gegen Ende der Wahnsinnsszene auf der Bühne anwesend ist.

<sup>416</sup> Cf oben, *Vierter Akt* 80sq.

<sup>417</sup> Zu diesem Ergebnis kommt bislang nur ENDRES, *Schuldfrage* 39: «Dieser Spannungsbogen (sc. des *manus*-Motivs) ist aber nur dann sinnvoll, wenn die blutigen Hände als Symbol des Schuldigwerdens durch den Mord an der Familie zweifelsfrei erkannt werden können. Da Hercules aber nach dem Erwachen von seinem Mord an Lycus weiß ..., können ihn seine blutigen Hände nur dann seine Schuld erkennen lassen, wenn dies nicht das Blut des Lycus sein kann. Also muß er seine Hände zuvor gereinigt haben, und entsprechend dem Verlauf der Tragödie kann dies nur hier geschehen sein, wo Amphitryon ihn dazu auffordert».

<sup>418</sup> Cf. HERINGTON, *Tragedy* 457 mit n. 79.

Ab Vers 987 verändern die Wahnvorstellungen des Hercules ihren Charakter dahingehend, daß sie nicht mehr völlig von der Wirklichkeit abgelöst sind, sondern teilweise auf realen, jedoch falsch interpretierten Eindrücken beruhen. Die Kinder erscheinen dem Hercules als Kinder, nur erkennt er sie nicht als die seinigen, und der Pfeilschuß findet tatsächlich statt, wenn auch ein Irrtum hinsichtlich des Zieles besteht. Deutlich für einen Hörer oder Leser wird diese Veränderung erst durch die kommentierenden Worte Amphitryons (991-995), die einen Schuß und einen Treffer bestätigen<sup>419</sup>; welches Bühnengeschehen aber wäre für einen Zuschauer erkennbar? In dieser Frage ist eine ganze Reihe von Voraussetzungen zu beachten, die in erster Linie die Sichtbarkeit der Vorgänge betreffen. Hercules steht bei dem Abschluß seines Pfeiles auf offener Bühne, da er seine Handlung selbst kommentiert. Wenn er auch nur eine Tötung vollzieht, sieht er doch mehr als ein Kind vor sich (989: *uos*); es sind also zu diesem Zeitpunkt mindestens zwei der drei Kinder dicht beisammen auf der Bühne<sup>420</sup>. Hercules entdeckt sie aber an einem Ort, der ihm als Versteck erscheint<sup>421</sup>, obwohl er für ihn ungehindert einsehbar und mit dem Pfeilschuß erreichbar sein muß, denn es gibt keinen Hinweis darauf, daß das getroffene Kind seine Stellung zwischen Entdeckung und Tod verändert hätte. Auch Amphitryon wird durch dieses Versteck nicht gehindert, den Tod des Kindes ebenso deutlich wahrzunehmen wie den Schützen; die Annahme liegt deshalb nahe, das Versteck wirke sich nur gegenüber den Zuschauern aus und entziehe den Vorgang der Tötung ihrem Blick. Bestärkt wird diese Annahme durch die Genauigkeit, mit der der Greis den Durchschuß des Halses beschreibt (993-995). Wenn es sich nicht um eine Art Botenbericht<sup>422</sup>, sondern um die Kommentierung eines gleichzeitig sichtbaren Vorgang handelte, würde dies überflüssig und pedantisch wirken<sup>423</sup>. Für die Klärung des Bühnengeschehens ist außerdem Flugbahn und Verbleib des Pfeiles von Bedeutung. Sowohl der Kommentar des Hercules als auch die Beschreibung Amphitryons legen einen kraftvollen Abschluß, der auf offener Bühne stattfinden muß, und einen weiten Flug nahe; dieser ist aber mit dem – für das Publikum wohl unsichtbaren – Treffer noch nicht beendet. Später befindet sich eben dieser Pfeil unter den Waffen, die die Diener auf Befehl Amphitryons sichergestellt haben, und bleibt bis zur Rückgabe an Hercules in deren Gewahrsam (cf. 1053.1115sq.; 1295-1297). Dies spricht dafür, daß der Pfeil, nachdem er den Hals des versteckten Kindes durchschlagen hat, auf offener Bühne zum Liegen kommt und mit Selbstverständlichkeit von

<sup>419</sup> Von Hercules wird also nur dieser eine Pfeil wirklich abgeschossen, wenn er auch zunächst angesichts der mehrköpfigen *proles* zahlreiche Schüsse zu planen scheint (989sq.: *excutiat leues neruus sagittas*); das zweite Kind (1005-1007) und Megara (1024-1026) werden eindeutig nicht von Pfeilen getötet, während das dritte Kind seine postmortale Wunde von dem in nächster Nähe sichtbaren Hercules (cf. 1023sq.) empfangen muß, so daß die Verwendung einer Distanzwaffe höchst unwahrscheinlich wäre (cf. FRIEDRICH, *Raserei* 137, in Bezug auf das zweite Kind). Im Irrtum ist daher SHELTON, *Theme* 66, wie auch BRAUN, *Forza* 117.119, der wie FRENZEL, *Prologe* 46, von mehreren Pfeilen ausgeht, die die Kinder getroffen hätten (ib. 119: «... le sue frecce nei cadaveri dei propri figli»); cf. FITCH, *Hercules* ad 987-1026, der die einzelnen Tötungsakte bei Seneca den entsprechenden Vorgängen bei Euripides gegenüberstellt.

<sup>420</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 991-95: «Beim Ausbruch des Wahnsinns suchen die beiden älteren Knaben Schutz durch Sichverstecken» an einem unbekanntem Ort (987), bzw. im Tempel oder Palast (1001).

<sup>421</sup> SUTTON, *Stage* 46sq.

<sup>422</sup> In diesem Sinn FRIEDRICH, *Euripideisches* 306.

<sup>423</sup> Cf. ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 42.

den *famuli* zu den Waffen des zusammengebrochenen Hercules gerechnet wird, die sie an sich nehmen sollen. Wie lassen sich nun diese Voraussetzungen mit den Gegebenheiten der Bühne vereinbaren?

Als Versteck, das die Sicht gegenüber dem Publikum verdecken kann, ist nur der Raum zwischen Bühnenheiligtum und der dahinterliegenden *scenae frons* denkbar; in den Schutz des Altares, der Götterstatuen oder der Säulen müssen sich die Kinder geflüchtet haben. Hercules dagegen hat sich von dem Heiligtum an das nächstliegende seitliche Ende der Bühne bewegt und gibt von dort aus seinen Schuß in Richtung Bühnenmitte ab, während Amphitryon sich unterdessen so an der dem Hercules zugewandten Seite des Heiligtums postiert hat, daß er sowohl glaubwürdig das Geschehen dahinter beschreiben als auch den Schützen sehen kann. Das Publikum wird Zeuge, wie Hercules den Pfeil abschießt, der zu den Worten des Greises hinter dem Heiligtum verschwindet und, zur Bühnenmitte hin fliegend und nun blutrot gefärbt, wieder sichtbar wird und herabfällt<sup>424</sup>. Besonderer technischer Voraussetzungen bedarf es hierfür nicht; entscheidend ist, daß der von Hercules verschossene Pfeil hinter dem Heiligtum zurückbehalten und sofort gegen ein gleichartiges, rotgefärbtes Geschöß ausgetauscht wird, was die Darsteller der Hercules-Söhne bewerkstelligen könnten.

Ein Rückblick auf den Beginn des Aktes ruft in Erinnerung, daß die Bühne zu diesem Zeitpunkt mit zwei Chören und einer großen Anzahl von Opfertieren bevölkert war; welches Verhalten ist hier in Anbetracht der geistigen Verwirrung des Hercules anzunehmen? Die wahrscheinlichste Reaktion ist eine furchtsame Flucht, die schon zu Beginn des Wahnsinns einsetzen kann, spätestens aber, wenn das erste Kind getötet wird, stattfinden muß<sup>425</sup>. Da den Opfertieren keine Bedeutung für den weiteren Verlauf des Stückes mehr zukommt, werden sie mit ihren Führern den Schauplatz vollständig verlassen. Für den Chor der Greise jedoch erzwingen die Verse 1032 bis 1034 einen weiteren Aufenthalt auf der Bühne; er muß also eine Stellung einnehmen, die ihn ungeachtet seines Rückzuges als Zeugen des Geschehens glaubwürdig bleiben läßt. Hierfür bietet sich dasjenige seitliche Ende der Bühne an, das dem Heiligtum gegenüberliegt. Der zweite Chor, der aus Dienern bestehen dürfte, wird sich ebenso verhalten und den Schauplatz nicht vollständig verlassen, da Amphitryon am Ende des Aktes ohne weiteres auf *famuli* zurückgreifen kann, um den schlafenden Hercules zu entwaffnen (1053).

Nach diesem ersten Tötungsakt hat es den Anschein, Hercules sehe kein weiteres Kind als Ziel vor sich, da er ankündigt, alle Schlupfwinkel durchsuchen zu wollen (995sq.). Von der Absicht, die gesamte Nachkommenschaft des Lycus auszurotten, wird er jedoch von einer neuen Halluzination abgebracht, durch die er sich nach Mykene versetzt sieht. Sogleich beginnt er, mit seiner Keule ein Bauwerk zu zerstören, das er für die dortige Burg hält (998-1001). Daß es sich bei dieser *regia* tatsächlich um den thebanischen Palast und damit die *scenae frons* handelt, ist bereits gezeigt worden<sup>426</sup>. Die *sce-*

<sup>424</sup> Die Annahme von FRIEDRICH, Raserei 136, das Kind werde «nicht auf der Bühne, jedoch von der Bühne aus» getötet, überzeugt nicht, da sie keine Erklärung dafür bietet, wie der Pfeil wieder auf die Bühne gelangt.

<sup>425</sup> SUTTON, *Stage* 45, plädiert für einen Abgang des zweiten Chores, wenn der Wahnsinn des Hercules beginnt.

<sup>426</sup> Cf. oben 109sq., zu der Bedeutung der *scenae frons*.



*nae frons* ist freilich, zumindest in einem großen Theater, eine Architektur, die nicht im Rahmen einer Aufführung zerstört werden kann. In Übereinstimmung damit können die Verwüstungen, die Hercules hier anzurichten hat, auf ein sehr geringes Maß beschränkt werden<sup>427</sup>. Als Ergebnis ist lediglich festgelegt, daß der Palast von mehreren Stellen aus einsehbar sein muß (1001a: *perlucet omnis regia*), wofür die Öffnung der *ualuae regiae* und einer Seitentür ausreicht. Bestärkt wird diese Annahme durch die mit Türen eng verbundenen Worte *obiex* und *postis*, die Hercules selbst als Ziele seiner Keulenschläge angibt. Der Alkide wird also gegen die Türen der *scenae frons* schlagen und sie dadurch öffnen, wobei das Geschehen noch spektakulärer gestaltet werden kann, wenn dabei Säulenattrappen oder andere ephemere Architekturteile zu Fall kommen<sup>428</sup>. Deutlich bleibt auf jeden Fall für den Zuschauer die Diskrepanz zwischen der Größe der Tat, die Hercules zu vollbringen glaubt, und dem tatsächlichen Geschehen: statt der mykenischen Zyklopenmauern gehen einige Palasttüren in Theben zu Bruch.

Als Folge dieses Zerstörungswerkes entdeckt Hercules in dem Palast ein Kind, das er wiederum als versteckt (*abditum*) bezeichnet. Diese Angabe bezieht sich nicht allein auf den Aufenthalt in dem Gebäude, sondern legt, wie im ersten Fall, die Unsichtbarkeit für den Zuschauer fest, die ja nach der Öffnung der Türen nicht mehr selbstverständlich ist. Hercules muß darauf hinter die *scenae frons* gehen<sup>429</sup>, während Amphitryon an eine der Türen tritt, um als Augenzeuge das hinter szenische Geschehen berichten zu können<sup>430</sup> (1002-1009). Durch diese Mischung von sichtbaren und unsichtbaren Vorgängen wird vermieden, das Geschehen ganz den Blicken des Publikums zu entziehen, das dann durch einen weiteren reinen Botenbericht informiert werden müßte – was angesichts der vorangegangenen langen Erzählung des Theseus selbst bei einer zeitgenössischen Vorliebe<sup>431</sup> für dieses undramatische Element kaum zumutbar wäre<sup>432</sup>.

Nach der Tötung des zweiten Kindes, die mit Sicherheit den Blicken der Zuschauer entzogen ist, wird plötzlich Megara von Amphitryon erwähnt (1008sq.); sie versucht, ihr jüngstes Kind in ihrem Gewandtausch zu verbergen, und flieht vor Hercules. Der Greis hat sie hinter der *scenae frons* entdeckt, von wo sie nach dem grausamen Tod des zweiten Kindes auf die Bühne flieht und für die Zuschauer sichtbar wird (1009: *e latebris fugit*). Das letzte explizite Zeugnis für den Aufenthaltsort Megaras waren die Trostworte, die Theseus auf der Bühne an sie richtete (640sq.); wie ist also die Positionierung zu erklären, in der sie von Amphitryon wahrgenommen wird? Während des dritten Aktes muß Megara mit den Kindern in der Nähe des Theseus und damit auf dem Schauplatz bleiben, um geschützt zu sein<sup>433</sup>. Diese räumliche Festlegung fällt weg, sobald durch den Auftritt der heiteren Menge (827-829),

<sup>427</sup> Verfehlt dagegen SCHULZE, *Untersuchungen* 40, der unter Berufung auf die *Etruscus*-Variante *culmen* in Vers 1000 und entsprechende Stellen in dem euripideischen Drama eine völlige Zerstörung des Gebäudes annimmt.

<sup>428</sup> Ähnliche Vorschläge unterbreiten HERRMANN, *Théâtre* 212, und SHELTON, *Theme* 24 n. 23.

<sup>429</sup> FITCH, *Hercules* 351.

<sup>430</sup> FRIEDRICH, Euripideisches 307; SUTTON, *Stage* 16.

<sup>431</sup> Die Neigung der senecanischen Tragödie zu ausführlischen Botenberichten führt SEECK, *Tragödien* 393sq., auf stilistische Vorlieben der Silbernen Latinität zurück.

<sup>432</sup> FRIEDRICH, *Raserei* 137 n. 9, nennt die Mordszene zutreffend «Umsetzung des (sc. euripideischen) Botenberichts in soviel Bühnenhandlung wie möglich».

<sup>433</sup> Cf. oben 128.

spätestens aber durch die ersten Worte des Hercules im vierten Akt (895-897) feststeht, daß keine Gefahr mehr droht. Megara könnte sich danach in den Palast, der ihr angestammtes Heim ist, zurückziehen, wo sie der wahnsinnige Hercules schließlich antrifft. Eine Schwierigkeit ergibt sich allerdings aus der räumlichen Verteilung der Kinder. Mindestens zwei von ihnen sind für Hercules anfänglich auf der Bühne zu sehen, wovon eines sofort getötet wird; dann befinden sich zwei Kinder in dem Palast, von denen wiederum eines sofort an Ort und Stelle Hercules zum Opfer fällt. Bei einer Gesamtzahl von drei Kindern, die nicht bestritten werden kann, läßt das nur einen Schluß zu: das Kind oder die Kinder, die den Pfeilschuß des Hercules überlebt haben, fliehen unmittelbar darauf in den Palast und verlassen so die Bühne durch die *scenae frons*. Ein Argument hierfür ist der Umstand, daß Hercules nach dem Schuß trotz fortdauernder Tötungsabsicht anscheinend keine weiteren Opfer mehr erblickt (995sq.). Für die Flucht hinter die Bühne bleibe also der von den Versen 990 und 995 umgrenzte Zeitraum. Wo aber ist Megara während dieser Vorgänge zu denken? Sie könnte schon zu Beginn des Aktes allein oder mit ihrem jüngsten Kind in den Palast gegangen sein, wohin ihr ein oder zwei Kinder nach dem Tod ihres Bruders nachfolgen. Ist es aber vorstellbar, daß Megara sich von ihren Kindern entfernt oder diese nicht zusammenhält? Sowohl der bisherige Verlauf des Dramas als auch die nachfolgenden Teile weisen in eine andere Richtung. Megara trennt sich nie von ihren Kindern. Mit ihnen zusammen erscheint sie auf dem Schauplatz (202sq.), sucht Schutz an dem Altar (507) und tritt vor Hercules (627-629). Ihre Kinder sind ebenso selbstverständlich in ihre Hoffnung einbezogen wie in ihre Verzweiflung (289.305-308), und der Mut, mit dem sie ihr letztes Kind vor Hercules zu retten versuchen wird, spricht für sich (1015-1017.1021). Die Söhne des Hercules werden von ihrer Umgebung, sei es von dem Greischor (203), sei es von Lycus (507), stets als geschlossene Gemeinschaft (*grex*) wahrgenommen, während Ansätze zur Individualisierung erst in der Mordszene zu erkennen sind. Vor diesem Hintergrund ist es völlig unwahrscheinlich, daß Megara nicht auch im vierten Akt gemeinsam mit ihren Kindern auf der Bühne bleibt, bis die Untaten beginnen. Sie dürfte mit ihrem *grex* neben Amphitryon bei dem Heiligtum ihre Aufstellung nehmen, um dem Opfer beizuwohnen. Wenn der Wahnsinn einsetzt und Hercules sich von dem Altar entfernt, wird sie sich – wiederum mit den Kindern – hinter dem Heiligtum zu verbergen suchen. Daß in Zusammenhang mit dem ersten Tötungsakt weder Hercules noch Amphitryon Megara erwähnen, ist kein stichhaltiges Gegenargument. Der Greis schränkt seine Beschreibung auf den Pfeilschuß und das getroffene Kind ein, während ihm keine Zeit bleibt, auf das Verhalten noch unversehrter Personen – mindestens ein weiteres Kind muß auch für ihn sichtbar sein – einzugehen, so daß die Nichtbeachtung Megaras nur folgerichtig ist. Bei Hercules ist die Wahrnehmung durch den Wahnsinn getrübt; Personen existieren für ihn nur, wenn ihre vermeintliche Identität Anlaß zur Tötung gibt. So wird er den sich offen als Ziel darbietenden Amphitryon ignorieren (cf. 1035-1038), da er keinem Feindbild zuzuordnen ist. Wenn Hercules seinen ersten Sohn tötet, glaubt er, die Nachkommen des Lycus vor sich zu haben. In diesem Zusammenhang spielt eine Frau ebensowenig eine Rolle wie bei der Tötung des zweiten Sohnes, der als Sproß des Eurystheus betrachtet wird; Ziel des Angriffs sind jeweils nur die verhaßten Herrscher oder ihre mög-

lichen Nachfolger, nicht aber deren Mütter. Erst die Identifizierung mit Iuno, die auf einer dritten Stufe der Halluzination erfolgt, wird Hercules einen Grund liefern, um Megara als Frauengestalt wahrzunehmen. So ist davon auszugehen, daß Megara nach dem Tod des ersten Sohnes mit den zwei verbliebenen Kindern aus ihrem Versteck hinter dem Heiligtum flieht und die Bühne durch eine für das Publikum sichtbare Türe der *scenae frons* verläßt, die sie hinter sich schließt.

Wenn Megara als *profuga* wieder auf der Bühne erscheint (1009)<sup>434</sup>, folgt ihr Hercules unmittelbar. Die Bemerkung des Alkiden, selbst der Schoß Iupiters könne ihr keinen Schutz bieten, könnte darauf hindeuten, daß Megara ihre Zuflucht zu einer Götterstatue des Heiligtums (cf. 356) nimmt, doch sprechen die Worte Amphitryons (1012) für andauernde Fluchtversuche, deren Ziel nicht erkennbar oder verständlich ist. Während bis hierher zwischen Verfolger und Verfolgten noch eine Distanz anzunehmen ist, wird diese nach dem Appell des Greises durch Megara vollständig aufgehoben. Sie flieht nicht mehr und wendet sich Hercules zu, der so unmittelbar vor ihr zum Stehen kommt. Die von Amphitryon empfohlene Umfassung (1014) kann Megara nicht ausführen, da sie mit ihren Armen dem Gatten dessen jüngsten Sohn entgegenhält, der aber seinerseits die Hände nach dem Vater ausstreckt. Mit diesem Bild ist der stärkstmögliche Ausdruck für die Bitte um Gnade erreicht. Während dieses Motiv bei dem aus der Entfernung bewirkten Tod des ersten Kindes noch fehlte, hatte es in Verbindung mit dem zweiten Opfer Eingang in den Bericht Amphitryons gefunden. Nun ist das mitleiderregende Pathos zweifach verkörpert für das Publikum sichtbar: in der flehenden Frau und der Arglosigkeit des Kindes, das sich über den Anblick des Vaters, an dem es gleich zugrunde gehen wird, noch freut.

Die Reaktion des Hercules besteht darin, daß er Megara mit dem Kind ergreift und hinter die Bühne zerrt (1018-1020)<sup>435</sup>; nach den letzten Worten Megaras (1021) müssen sie den Schauplatz verlassen haben, worauf wieder der Bericht Amphitryons über das Geschehen im Inneren des Palastes einsetzt (1022-1026). Schon kurz darauf tritt Hercules mit seiner nun sicherlich blutigen Keule wieder auf die Bühne, da der Greis sich direkt an ihn wenden kann. Die Anklage Amphitryons (1028-1031) ist zwar, wie oben gezeigt wurde<sup>436</sup>, nicht darauf berechnet, von Hercules wirklich zur Kenntnis genommen zu werden, doch setzt sie seine Anwesenheit wenigstens als Anlaß voraus, um nicht völlig verfehlt zu wirken<sup>437</sup>. Der Greis bietet zuerst seine Brust als Ziel für einen Pfeilschuß dar und fordert Hercules dann auf, mit der Keule zuzuschlagen. In dieser Abfolge könnte sich die Annäherung widerspiegeln,

<sup>434</sup> FITCH, *Hercules* 351.

<sup>435</sup> 1018: ... *sequere* ... ; 1021: *quo tendis ...?*; cf. HERRMANN, *Théâtre* 208; FRIEDRICH, *Raserei* 137; FITCH, *Hercules* 351.

<sup>436</sup> Cf. oben, *Vierter Akt* 86.

<sup>437</sup> FITCH, *Hercules* 352 und ad 1028-31, nimmt an, Amphitryon spreche die Verse 1028-31 in den Palast hinein, aus dem Hercules erst mit Vers 1035 heraustrete; er argumentiert damit, daß der Alkide auf Vers 1032 nicht unmittelbar antworte und auch später nicht erkennen lasse, daß er den Greis gehört habe. Diese beiden Umstände lassen sich aber schlüssiger aus der Art des Wahnsinns erklären, unter dem Hercules leidet: was sich mit seinen Feinden nicht in Verbindung bringen läßt, ignoriert er hartnäckig. Dies gilt für Amphitryon sowohl, wenn er sich als Ziel darbietet, als auch später, wenn er sich – in der dann unbezweifelbaren Nähe des Alkiden – als Opfertier präsentiert.

die Amphitryon mit entblößter Brust in Richtung des stehenden Hercules vollzieht und die auch der Chor insofern bestätigt, als er Bewegung alleine bei dem Greis feststellt (1032sq.).

Lassen sich Aussagen darüber treffen, wo sich die Personen zu diesem Zeitpunkt befinden? Der Chor, aus dem sich nur die Greise zu Wort melden, dürfte sich immer noch am Rand der Bühne aufhalten, da er weiterhin von Hercules eine Gefahr ausgehen sieht. Daß der Chor durch seine Intervention voraussetzt, von Amphitryon gehört werden zu können, sagt aber nichts über die Entfernung zu ihm aus. Zwar gibt die Bühnenkonvention vor, daß schon ein Abstand von weniger als der halben Bühnenbreite bei Einzelpersonen die akustische Wahrnehmung ausschließt<sup>438</sup>, doch ist dies sicher nicht auf den vielstimmigen Chor übertragbar. Amphitryon wird die Nähe des Hercules suchen, um von ihm den Tod zu empfangen; wo aber befindet sich Hercules? In seinen ersten Worten nach dem Wiederbetreten des Bühne wendet er sich an Iuno (1036sq.), um ihr den Vollzug eines Opfers zu melden und weitere anzukündigen. Dies ist eine Parallele zu dem Beginn des dritten Aktes, in dem sich der Alkide wohl mitten auf der Bühne stehend ebenfalls an die Göttin gewandt hatte (614sq.), um ihr höhnisch Rechenenschaft zu geben; entscheidend ist aber, daß das Opfermotiv auf den Altar des Heiligtums verweist, an dem der Wahnsinn des Hercules eingesetzt hatte. Unmittelbar darauf versucht Amphitryon, die Situation auszunützen, und bietet sich an dem Altar Hercules als Schlachtopfer dar (1040-1042: *stat ecce ad aras hostia ...*). Dies spricht dafür, Hercules schon ab Vers 1035 bei dem Heiligtum zu denken; mit dieser Rückkehr an den Ausgangspunkt des Geschehens wäre auch das bevorstehende Ende des Wahnsinnsanfalles vorweggenommen. Amphitryon ist Hercules dorthin gefolgt<sup>439</sup> (1033sq.) und beugt auf das Stichwort *uictimas* seinen Nacken (1041). Da der mit Ungeduld erwartete tödliche Schlag ausbleibt, blickt der Greis schließlich auf und nimmt zu seiner Überraschung an Hercules Zeichen körperlicher Schwäche wahr. Wenn Hercules kurz darauf stürzt, muß er folglich nahe bei dem Heiligtum auf der Bühne zum Liegen kommen. Amphitryon wird sich über ihn beugen müssen, um die Ungewißheit darüber, ob er noch lebe, durch die Beobachtung des regelmäßigen Atems überwinden zu können (1050). Offenbar ist aber nicht nur Amphitryon an den Schlafenden herangetreten, da er den Hinweis für nötig hält, Hercules möge in Ruhe gelassen werden (1051sq.)<sup>440</sup>. Es ist gut nachvollziehbar, wenn beide Chöre, nachdem offensichtlich keine Gefahr mehr droht, ihre zurückgezogene Stellung verlassen und sich zu Hercules begeben. Dies eröffnet einerseits für Amphitryon die Möglichkeit, den jüngeren Chor – hier als *famuli* (1053) apostrophiert – mit der Sicherstellung der Waffen zu beauftragen, und schafft andererseits die Voraussetzung für das folgende Chorlied, in dessen Mittelpunkt der bewußtlose Hercules steht.

<sup>438</sup> Cf. oben 114, zum Auftritt des Lycus.

<sup>439</sup> Dies hält auch FITCH, *Hercules* ad 1040, für wahrscheinlich.

<sup>440</sup> Dies wird nicht berücksichtigt von SHELTON, *Theme* 40, die erst mit Vers 1053 den Wiederauftritt des – ihrer Ansicht nach einzigen – Chores ansetzt und zuvor eine weitgehend entvölkerte Bühne annehmen muß. Bereits HERRMANN, *Théâtre* 432sq., hatte aber erkannt, daß Amphitryon über den Schlaf des Hercules wacht.

*Viertes Chorlied.* – Mit dieser Aufstellung lassen sich die Voraussetzungen, die die oben angestellten Erwägungen über die Identität des Chores<sup>441</sup> ergeben hatten, vereinbaren. Es hatte sich gezeigt, daß in dem vierten Chorlied die bisher klar unterscheidbaren Haltungen, die jeweils einer Schar von älteren oder von jüngeren Menschen zuzuordnen waren, verschmolzen sind. Das vierte Chorlied wird offenbar von beiden Chören, dem der Greise und dem der jüngeren Diener, zusammen vorgetragen. Beide Chöre stehen unter dem Eindruck der Katastrophe und wenden sich, anstatt wie zuvor ihre Einstellungen und Wünsche zu verkünden, der gegenwärtigen Lage zu.

Unter diesem Gesichtspunkt kann auch die kurze Erwähnung des Cerberus (1106sq.) richtig eingeordnet werden, um dessen Verbringung, Fesselung und Rückkehr in die Unterwelt die Vortragenden offensichtlich im Bilde sind<sup>442</sup>. Für den Chor der Greise kann dieses Wissen ohne Schwierigkeiten vorausgesetzt werden, da er sowohl Zeuge von Hercules' Auftritt mit dem angeketteten Cerberus und der kurz darauf folgenden Entlassung des Untieres als auch Zuhörer bei der Erzählung des Theseus war, in der die Fesselung nochmals detailliert geschildert wurde (806sq.816). Der Chor der Diener, der während des dritten Aktes von der Bühne abwesend war, ist dagegen vor seiner Rückkehr auf den Schauspielplatz von Hercules selbst über den Erfolg des Unterweltganges aufgeklärt worden (cf. 889-892) und kann dabei auch die den Cerberus betreffenden Einzelheiten erfahren haben.

In den Worten des Chorliedes spiegelt sich eine zunehmende Unruhe des liegenden Hercules wider, der nach dem Ende seines Wahnsinnsanfalles zunächst kaum von einem Toten zu unterscheiden war (cf. 1049sq.). Als indirekte Hinweise hierauf sind schon die Anrufung der Götter (1063-1065) und die Beschwörung des Schlafes (1066-1081) zu werten, die bei anhaltender Regungslosigkeit überflüssig wären. Schließlich wälzt sich Hercules deutlich sichtbar (1082: *en*) auf dem Boden hin und her, greift dann mit der Rechten auf der Suche nach seiner Keule, die er als Kopfstütze vermißt, ins Leere und geht dazu über, mit beiden Armen wild um sich zu schlagen (1082-1087). In diesen drei Stadien ist deutlich eine Steigerung zu erkennen, die bis hin zu einem Scheinkampf führt; zugleich wird durch den vergeblichen Griff nach der Keule erstmals bestätigt, daß die Waffen auf den Befehl Amphitryons hin tatsächlich entfernt wurden<sup>443</sup>. Die Steigerung in dem Verhalten des Hercules ist damit noch nicht an ihr Ende gelangt. Wenn er schon zuvor heftige Armbewegungen erkennen ließ, legt dies nahe, daß er die Schläge gegen den eigenen Körper und das Stöhnen, die der Chor als Trauerritual wünscht (1100-1114), tatsächlich vollführt. Die unbewußten und völlig unkontrollierten Regungen werden damit in eine zielgerichtete Handlung umgedeutet.

Ohne Folgen für das Bühnengeschehen bleibt es, wenn der Chor von den Waffen des Hercules – Bogen, Köcher und Keule werden ausdrücklich genannt sowie ein separater Pfeil, bei dem es sich um das tödliche Geschoß von Vers 994 handeln muß – fordert, ihren Eigentümer zu schlagen. Dahinter steht wohl der schon zuvor (1100-1114) erkennbare Wunsch, Hercules möge bewußt trauern können, der hier um die Vorstellung ergänzt ist, er schlage dabei mit Teilen seiner Ausrüstung auf sich ein. Ein

<sup>441</sup> Cf. oben, Viertes Chorlied 92.

<sup>442</sup> Cf. oben, 125sq., zum Verbleib des Cerberus.

<sup>443</sup> BILLERBECK, *Hercules* ad 1086f.

Widerspruch dazu, daß die Waffen Hercules am Ende des vierten Aktes abgenommen wurden und bis weit in den fünften Akt (1295) in Verwahrung der *famuli* bleiben werden<sup>444</sup>, ergibt sich insofern nicht. Der letzte Abschnitt des vierten Chorliedes – die eigentliche, den Kindern des Hercules gewidmete Totenklage – verdient noch besondere Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit der Frage, wie die Getöteten auf den Schauplatz gelangen. Ihr Ende hat sie an für das Publikum nicht sichtbaren Stellen – zumeist hinter der Bühne, in einem Fall wahrscheinlich hinter dem Heiligtum – ereilt, doch wird eine Aufbahrung entlang der Palastfront im fünften Akt vorausgesetzt<sup>445</sup>. In dem fraglichen Abschnitt des Chorliedes wird nun die Bewegung, die die Kinder bei ihrem Abstieg in die Totenwelt vollziehen müssen, durch die viermalige Wiederholung des Imperativs *ite* besonders hervorgehoben. Da aber in dem Rahmen dieses Chorliedes Wort und Handlung, wie die Vorgänge um Hercules zeigten, eng verknüpft sind, würde sich auch hier eine tatsächliche Bewegung gut einfügen. Die Leichen könnten von stummem Personal, begleitet von dem Trauergesang des Chores, an die Stelle getragen oder durch das Enkyklema transportiert werden, an der sie später allgemein sichtbar sein müssen. Eine günstigere Möglichkeit, den unvermeidlichen Vorgang durchzuführen, gibt es nicht. Zu Beginn des fünften Aktes bleibt hierfür, da Hercules schon nach fünf Versen die Toten bemerkt, kaum Zeit; die übrigen Abschnitte des vierten Chorliedes sind so eng mit Hercules verbunden, daß es einem Publikum anstößig erscheinen müßte, wenn der Chor zwar auf die Bewegungen des schlafenden Hercules, nicht aber auf ein solch wichtiges Geschehen Bezug nähme. Am Ende des vierten Aktes scheint zwar eine Formulierung (1036sq.: *hunc dicatum ... gregem*) die Gegenwart der Getöteten anzudeuten, doch kann das Demonstrativum *hunc* auch einfach als Gegensatz zu den angekündigten weiteren Opfern verstanden werden; zudem würde ein auf welche Weise auch immer bewirktes Erscheinen der Leichen auf der Bühne in dieser Situation zu stark von dem Verhalten Amphitryons und dem anschließenden Zusammenbruch des Hercules ablenken. So bietet sich der letzte Abschnitt des vierten Chorliedes als der günstigste Zeitpunkt an, um die Opfer des Hercules auf die Bühne zu bringen<sup>446</sup>.

*Fünfter Akt.* – Nach Vers 1114 wird in dem Verhalten des Hercules eine Beruhigung eingetreten sein, um die Hinwendung des Chores zu den Kindern zu erleichtern. Zu Beginn des fünften Aktes erwacht der Alkide aus seiner Betäubung, bleibt aber zunächst liegen. Zu erkennen ist dies an der Frage, auf welchem Boden er sich als *fessus* befinde (1142b), und daran, daß er das Löwenfell auch in seiner Funktion als Lager vermißt (1151sq.); erst in Vers 1172 ist ausdrücklich eine stehende Haltung festgelegt (*asto*). Schon nach der ersten Orientierung über den Ort des Aufenthalts entdeckt Hercules die

<sup>444</sup> Zu voreilig hierzu FITCH, *Hercules* ad 1115-21: «Somewhat at odds with 1085ff. where the Chorus knows that the weapons have been removed. The point is developed without great concern for its consistency with the dramatic context». Es ist auch nicht nötig, der Ausrüstung des Alkiden ein dämonisches Eigenleben zuzugestehen (BILLERBECK, *Hercules* ad 1115-1121); die einschlägigen Stellen (Homer *Il.* 4,126;11,574 und Verg. *Aen.* 12,95-100) stammen bezeichnenderweise aus der Epik.

<sup>445</sup> 1227; cf. 1143sq.1160sq. ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 42, sieht darin «Unklare und widersprüchliche Angaben über den szenischen Rahmen», da er eine Verlagerung der Toten offenbar für unmöglich hält.

<sup>446</sup> So bereits FITCH, *Hercules* 413, der sich hierfür, an der Variante *prostrata domo* (1143) festhaltend, auf den Einsatz des Enkyklema festlegt. Einen vergleichbaren Vorgang weist die *Phaedra* auf: die Verbringung des toten Hippolytus auf die Bühne findet nach SCHMIDT, Raum 357, während des vierten Chorliedes statt.

blutigen Leichen seiner Angehörigen, die entlang der Palastfront aufgebahrt sind (1143sq.), jedoch ohne sie zu erkennen; noch in der Nähe des Heiligtums liegend, muß er also bereits freien Blick auf die *scenae frons* haben. Daß an dieser Stelle die Identifizierung der Opfer noch nicht erfolgt, ist auf die anhaltende Benommenheit zurückzuführen, die ihn an der Wahrhaftigkeit des Gesehenen zweifeln läßt. Als nächstes Indiz für die Bühnensituation fällt die Frage des Hercules nach Amphitryon auf (1149a). Während sich der Greis noch am Ende des vierten Aktes so nahe bei Hercules aufgehalten hatte, daß er dessen Atemzüge erkennen konnte, ist er jetzt für ihn nicht einmal sichtbar; Amphitryon muß sich also, wohl durch den Wunsch motiviert, Hercules ruhen zu lassen (1051sq.), entfernt haben und nun ihm gegenüber verdeckt sein. Da aber die Sicht des Publikums auf Hercules und dessen Sicht auf die *scenae frons* nicht eingeschränkt sein dürfen, kommen hierfür nur Hindernisse in seitlicher Richtung in Betracht. Dies könnte zum einen das Heiligtum, zum anderen der Chor der Greise und Diener sein, der vielleicht etwas vor Hercules zurückgewichen ist, sich aber immer noch mitten auf der Bühne aufhalten kann. Amphitryon dürfte also in der Mitte der Bühne hinter dem Chor oder seitlich neben dem Heiligtum stehen, um den Blicken des Hercules entzogen zu sein.

Die Erkenntnis, der eigenen Waffen beraubt worden zu sein, führt einen Umschwung in der Stimmung des Hercules herbei und stürzt ihn in wachsende Erregung (1150sq.), in deren Verlauf er seine toten Angehörigen erkennt (1159-1161). Es bedarf hierzu gegenüber der ersten Wahrnehmung (1143sq.) keiner räumlichen Annäherung an die Opfer, da alleine das Weichen der anfänglichen Benommenheit und die Rückkehr zu der gewohnten Wesensart als Erklärung ausreichen, aber schon das Erschrecken über den Verlust aller Waffen und die kurzen, suchenden Fragen machen es wahrscheinlich, daß der Alkide bereits bei Vers 1153 die liegende Haltung, die Ausdruck seiner Erschöpfung war, verläßt und aufsteht oder sogar aufspringt<sup>447</sup>.

Der anschließende Wutausbruch steht in enger Beziehung zu einer großen Menschenmenge. Er ist dadurch gekennzeichnet, daß Hercules zuerst alle Bewohner Griechenlands zur Hilfe ruft und dann bedroht, nachdem er die gewünschte Auskunft nicht erhalten hat (1163-1168). Es wäre naheliegend, bei dieser Menschenmenge an die beiden Chöre zu denken, die vor Hercules, wenn er wütend auf sie losstürzt (1167sq.), zurückweichen dürften. Dies würde auch erklären, warum Amphitryon wenig später für Hercules wieder sichtbar ist (1173sq.): er hatte sich, als Hercules ihn suchte, nicht bei dem Heiligtum, sondern hinter den Chören aufgehalten und war durch sie gegenüber dem Liegenden verdeckt. Bevor es jedoch zu dieser Begegnung kommt, präsentiert sich Hercules unzweifelhaft stehend, unbewaffnet und ungeschützt auf der Bühne, um seinen vermeintlichen Gegner zum Kampf herauszufordern (1172).

Wenn Hercules Amphitryon wahrnimmt, steht bereits an dessen Seite Theseus. Daß Hercules die Anwesenheit beider ohne Überraschung zu Kenntnis nimmt, kann aus der Rückkehr in die gewohnte Wesensart erklärt werden<sup>448</sup>. Eine Schwierigkeit ergibt sich jedoch aus einem anderen Umstand. Theseus verhält sich in derselben Weise wie der Greis, weicht dem Blick des Hercules aus und verhüllt sein

<sup>447</sup> So bereits – ohne nähere Erläuterung – EDERT, *Herakles* 18.

<sup>448</sup> Cf. oben, Fünfter Akt 93.

Gesicht, um die Empfindung von Scham zum Ausdruck zu bringen. Er bezeugt damit eindeutig, daß auch ihm die Untaten des Hercules bekannt sind – aber wie gelangt er zu dieser Erkenntnis? Theseus hat die Bühne im Auftrag des Hercules (915-917) verlassen, noch bevor diesen die geistige Verwirrung erfaßte; daß er während des vierten Aktes dorthin zurückgekehrt ist, kann bis zu dem Zeitpunkt, an dem Hercules zusammenbricht, ausgeschlossen werden, da er als ein dem Alkiden gleichwertiger Held dessen Raserei nicht tatenlos hingegenommen hätte. Für den Rest des vierten Aktes aber spricht die Tatsache, daß Amphitryon in keiner Weise auf Theseus Bezug nimmt, gegen dessen Rückkehr. Der erneute Auftritt des Theseus wird also erst im fünften Akt stattfinden, in dem Vers 1173 einen *terminus ante quem* vorgibt, ohne eine genauere Eingrenzung zu ermöglichen. In diesem Zeitraum dürfte Theseus, um den letzten Opferauftrag zu erfüllen, mit einigen Dienern über einen seitlichen Zugang wieder die Bühne betreten. Es findet aber kein aufklärendes Gespräch mit Amphitryon statt, und die Worte des wiedererwachten Hercules können, selbst wenn Theseus sie von Anfang an hören sollte, keinen Aufschluß über das wahre Geschehen geben, sondern erweisen sich durch die Annahme eines unbekanntes Täters als irreführend. Ist also, wie Zwierlein voraussetzte<sup>449</sup>, die Abwesenheit des Theseus während der Untaten mit seiner späteren, gegenüber Hercules zur Schau gestellten Scham unvereinbar? Eine Lösung läßt sich, da das gesprochene Wort sie nicht bietet, wenn überhaupt nur in dem Bühnengeschehen finden. Es ist die Frage zu stellen, welche sichtbaren Anhaltspunkte für die Untaten des Hercules sich Theseus bieten, wenn er die Bühne betritt, und ob diese ausreichen, um den wahren Ablauf der Ereignisse erschließen zu können. Der Anblick der vor dem Palast aufgebahrten Leichen läßt noch keine weitergehenden Folgerungen zu, als Hercules sie zieht; auch seine Entwaffnung widerlegt noch nicht die Deutung, die er selbst seiner Lage gibt. Entscheidend ist vielmehr ein Detail, das der Kenntnis des Hercules zweifellos entzogen ist, für Theseus aber wahrnehmbar sein dürfte. Es sind die dem Hercules abgenommenen Waffen, die von den Dienern verwahrt und vor ihm verborgen werden<sup>450</sup>. Daß dies so ist, läßt sich eindeutig aus der Unwissenheit des Alkiden über den Verbleib seiner Ausrüstung folgern (1150-1155.1172sq.), die solange anhält, bis er schließlich den blutigen Pfeil entdeckt (1194sq.). Den *famuli* bleibt keine andere Möglichkeit, als die Waffen gegenüber Hercules hinter ihren Rücken zu verbergen; dadurch ist aber zugleich wahrscheinlich, daß die Gegenstände aus der entgegengesetzten Richtung zu erkennen sind. Wenn nun zu Beginn des Aktes Hercules noch bei dem Heiligtum liegt, die Diener etwa in der Mitte der Bühne stehen und Theseus von der dem Heiligtum gegenüberliegenden Seite auftritt, bekommt er die dem Alkiden entzogenen Waffen zu Gesicht. Aus diesem Anblick aber kann Theseus weitreichende Schlüsse ziehen. Hercules unterstellt ja, daß sowohl der Tod seiner Angehörigen als auch der Verlust seiner Waffen zusammenhängen und auf einen unbekanntes, aber überlegenen Gegner zurückzuführen sind (156-173). Theseus dagegen erkennt die Waffen in den Händen gewöhnlicher Menschen, wodurch dieser Überwinder als Phantom erwiesen und

<sup>449</sup> ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 49.

<sup>450</sup> Darauf, daß die Waffen am Ende des vierten Aktes von der Bühne entfernt wurden, wie FITCH, *Hercules* 1296, annimmt, gibt es keinen Hinweis. FITCH gerät durch diese Annahme in Schwierigkeiten, wenn er die spätere Rückgabe der Waffen und die besondere Rolle des blutigen Pfeiles hierbei zu erklären versucht.



die Annahme des Hercules bereits teilweise widerlegt ist. Die Gefahr muß vielmehr von ihm selbst ausgegangen sein, wie die Maßnahme seiner Entwaffnung belegt, die nur auf Anordnung Amphitryons erfolgt und daher kein feindseliger Akt sein kann. Ferner verweist die diesbezügliche Amnesie des Hercules auf einen Zustand geistiger Abwesenheit, der die an sich unvorstellbare Bluttat in den Bereich des Möglichen rückt. Gewißheit über die Täterschaft wird der nähere Anblick der offensichtlich benutzten Waffen, des blutigen Pfeiles und der ebenso blutigen Keule bringen. Zwei der vier Toten sind, was auch für Theseus erkennbar ist, diesen Waffen zum Opfer gefallen, und da zumindest als Bogenschütze niemand anderes als Hercules in Frage kommt (cf. 1196-1198), kann nur er in einem Zustand geistiger Umnachtung Täter gewesen sein. Die auf der Bühne sichtbaren Umstände reichen als Indizien für Theseus folglich aus, um die Zusammenhänge ohne fremde Hilfe erkennen zu können, so daß er glaubwürdig dieselbe Scham wie Amphitryon zur Schau tragen kann, wenn Hercules sich ihm zuwendet. Bei einer Aufführung käme es lediglich darauf an, die Stationen dieses Erkenntnisprozesses durch stummes Spiel wie Gesten des Entsetzens und Begreifens bei dem Anblick der Toten und der Waffen zu verdeutlichen. Daß zwischen Amphitryon und den anwesenden Chören eine stillschweigende Vereinbarung besteht, Hercules nicht von seiner eigenen Täterschaft zu unterrichten, war ebenfalls aus den Worten des Alkiden ab Vers 1166 zu erschließen; auch in dieser Frage schließt sich der loyale Theseus kommentarlos dem Greis an (cf. 1178.1200).

Unmittelbar nachdem Hercules an Amphitryon und Theseus das ungewöhnliche Verhalten bemerkt hat, fordert er sie auf, ihre Tränen zurückzuhalten und ihm den Grund zu nennen (1175-1177). Schon hier stehen also die drei Personen so nahe beieinander, daß eine Verständigung möglich wäre; an dieser Nähe von Hercules zu Theseus und Amphitryon wird sich auch bis an das Ende des Stückes nichts ändern. Amphitryon kommt dabei als Gegenspieler des Hercules der Vorrang zu, während Theseus sich auch räumlich etwas zurückhalten dürfte.

Da Hercules die geforderte Auskunft nicht erhält, streckt er schließlich bittend die Hände nach dem Greis aus (1192), doch kommt es zu keiner Berührung, weil dieser zurückweicht. Dann nimmt Hercules mit Überraschung Blut in seiner Nähe (1194: *hic cruor*) und in einer gewissen Distanz (ib.: *illa*) an einem Pfeil wahr, den er als eigene Waffe erkennt. Was hat Hercules bei diesen Worten vor Augen<sup>451</sup>, und wie kommt es zu diesen Feststellungen? Das an erster Stelle genannte Blut klebt an seinen Händen; da Amphitryon vor diesen Händen zurückgeschreckt war, ist es folgerichtig, wenn der Alkide sie nun genau betrachtet und erst dabei die Befleckung entdeckt, die ihm zuvor entgangen war. Schwieriger ist es, eine Erklärung für die zweite Beobachtung zu finden. Daß Hercules seinen Pfeil an dem Gift der Hydra von Lerna erkennen kann, das offenbar als Färbung zu denken ist, mag noch akzeptabel sein und die Identifizierung der Waffe auf nachvollziehbare Art begründen. Daß er aber aufgrund des anhaftenden Blutes den Pfeil mit dem Tod eines Sohnes in Verbindung bringt, kann nicht mehr auf so geradlinigem Weg erklärt werden. An die Tötung der Angehörigen besitzt Hercules, was ja der Grund aller seiner Fragen in dieser Szene ist, keine Erinnerung mehr. Woraus soll er schließen können, daß

<sup>451</sup> Hierzu BRAUN, Forza 117, unter Betonung der Hände.

eben dieser Pfeil eine der Mordwaffen war? Die Formulierung des Hercules legt nahe, er könne das Blut selbst als Knabenblut erkennen und daraus den Zusammenhang ableiten, doch setzt dies divinatoire Fähigkeiten voraus, die Hercules sonst in dieser Tragödie nicht zugesprochen werden. Läßt sich die Erkenntnis aber auf einen rationaleren Prozeß zurückführen? Hercules hatte seine getöteten Familienmitglieder schon längere Zeit vor Augen, wobei ihm auch ihr äußerer Zustand aufgefallen war (1160). Im Gegensatz zu dem an zweiter Stelle getöteten Kind und Megara, die grausam verstümmelt sind – ihre Köpfe müssen zerstört sein – sowie zu der Leiche des jüngsten Kindes, für die ein ähnlich entstelltes Aussehen (cf. 1023: *ante uulnus*) angenommen werden kann, ist an dem ersten Kind nur die Halswunde sichtbar, so daß es Hercules leicht als Opfer eines Pfeilschusses erkennen konnte. Wenn er nun den blutigen Pfeil zu Gesicht bekommt, kann er ihn diesem Opfer zuordnen; die Bezeichnung des Blutes als *puerile letum* (1194sq.) wäre dann schlußfolgernd zu verstehen. Nicht zu klären ist schließlich die Frage, warum der Pfeil zu diesem Zeitpunkt für Hercules überhaupt sichtbar ist. Das Geschloß befindet sich unter den Waffen, die die *famuli* am Ende des vierten Aktes auf Anweisung Amphitryons in Verwahrung genommen (cf. 1116.1295sq.) sowie später vor dem wiedererwachten Hercules verborgen hatten (cf. 1150-1154.1172sq.), und der weitere Verlauf der Handlung zeigt, daß es nach wie vor zu den Ausrüstungsgegenständen gehört, über deren Rückgabe Amphitryon bestimmen kann. Während Hercules aber von den anderen Waffen noch nichts gesehen hat, fällt ihm plötzlich der Pfeil auf. Hat es einer der Diener angesichts der kindlich flehenden Gesten des Hercules nicht mehr für nötig gehalten, die Waffe weiter vor ihrem Eigentümer zu verbergen? Man wird den Hinweis auf die Sichtbarkeit des Pfeiles als Inszenierungsanweisung an einen der *famuli* deuten müssen, die Waffe für Hercules sichtbar werden zu lassen, ohne daß eine ausreichende Motivation dafür gegeben ist. Die eigene Täterschaft erschließt Hercules dann ohne weitere Indizien aus der Einsicht, nur er habe seinen Bogen spannen und den Pfeil verschießen können (1196-1198).

Die folgende Auseinandersetzung ist arm an äußerem Geschehen; ein wichtiges Element in ihr ist die mehrfache Rückforderung der Waffen durch Hercules. Zum erstenmal wird diese Forderung in den Versen 1229-1234 gegenüber Amphitryon und Theseus erhoben und dann in den Versen 1242-1244 sowie 1271sq. offen und 1284sq. indirekt wiederholt. Da die Forderung bis Vers 1295 von den Angesprochenen weder ausdrücklich abgelehnt noch angenommen wird, bleibt, wie Braun bemerkte<sup>452</sup>, ein Leser oder Hörer über das tatsächlich vorauszusetzende Geschehen im Unklaren; jede Wiederholung des Ansinnens schafft zwar rückwirkend Klarheit und beweist dessen Nichterfüllung, erneuert aber zugleich die Ungewißheit über den aktuelle Vorgang. Insbesondere die erste Forderung des Hercules erweist sich als irreführend, da zunächst die Aushändigung der einzelnen Waffen verlangt wird und die folgende, wiederum differenzierte Ankündigung ihrer Zerstörung und Aufschichtung zu einem Scheiterhaufen zu bestätigen scheint, daß die Übergabe tatsächlich erfolgt ist. Nur das begleitende und aus der späteren Zusage Amphitryons (1295a) endgültig zu bestimmende Bühnengeschehen kann

---

<sup>452</sup> BRAUN, Tragödien 47.

rechtzeitig das Verständnis des gesprochenen Wortes sicherstellen. Die Waffen befinden sich weiter im Gewahrsam der Diener; ob Hercules sie zwischen den Versen 1229 und 1295 sieht oder ihren Verbleib nur erschließt, wozu ihm der Anblick des blutigen Pfeiles und die Erkenntnis der eigenen Täterschaft die Möglichkeit gibt, bleibt dagegen offen.

Der andauernde Entzug des Waffen veranlaßt Hercules, nach anderen Möglichkeiten der Selbsttötung zu suchen, was sich teilweise auch in sichtbarer Handlung niederschlagen dürfte. So legt die Ankündigung *mortis inueniam uiam* in Verbindung mit der Aufforderung, Amphitryon solle zurücktreten (1245), nahe, Hercules sei im Begriff abzugehen und fühle sich durch den ihm gegenüberstehenden Greis daran gehindert. Schließlich versucht Hercules, sich mit seiner bloßen Rechten zu töten, muß sich aber selbst das Scheitern des Vorhabens eingestehen (1281-1284).

In greifbare Nähe rückt die Selbsttötung erst, nachdem Amphitryon in die Rückgabe der Ausrüstung eingewilligt hat; hierzu muß der Greis die Diener, die in der vorangegangenen Szene hinter ihm standen, heranwinken. Im Mittelpunkt des folgenden Geschehens steht wiederum der Pfeil, der das erste Kind getötet und durch seinen Anblick Hercules zu der Erkenntnis der eigenen Täterschaft geführt hatte. Amphitryon und Hercules befinden sich beide in gleicher, unmittelbarer Nähe zu der Waffe (1296-1298: *hoc ... hoc ... hoc*), was darauf schließen läßt, daß der Greis sie sich von einem der Diener aushändigen ließ, um sie persönlich übergeben zu können. Hercules erblickt den Pfeil (1296), kündigt an, ihn zu benutzen (1298) und ist schließlich zu der letalen Handlung bereit (1300)<sup>453</sup>. Wie aber hat man sich einen Selbstmordversuch mithilfe eines Pfeiles vorzustellen? Bisherige Interpreten waren, soweit sie sich die Frage nach der Aufführbarkeit der Szene gestellt hatten, meist davon ausgegangen, Hercules müsse den Pfeil auf seinem Bogen aufgelegt und gegen sich selbst gerichtet haben<sup>454</sup>. Tatsächlich verleitet die Parallele, die Hercules zwischen der Nutzung dieses Geschosses durch Iuno und sich selbst herstellt (1297sq.), zu der Annahme, der Pfeil solle wiederum verschossen werden, und das Verb *aptare* ist ein geläufiger Ausdruck, um das Auflegen auf die Bogensehne zu bezeichnen. Dem steht jedoch die allgemein anerkannte technische Unmöglichkeit entgegen, einen Bogen in dieser Weise zu verwenden<sup>455</sup>. Auch beweist nichts, daß Hercules den Bogen zu diesem Zeitpunkt überhaupt in seiner Gewalt hat. Wenn Amphitryon den Drohungen des Alkiden nachgibt, eröffnet die Formulierung seines Einverständnisses (*reddo arma*) zwar die Möglichkeit einer sofortigen Übergabe der gesamten Ausrüstung<sup>456</sup>, doch spricht die Reaktion des Hercules klar dagegen. Erstens erwähnt er nur den besagten Pfeil, während er zuvor (1229-1234) schon bei der lediglich erhofften Aushändigung der Waffen

<sup>453</sup> Diese dreistufige Steigerung erkennt BILLERBECK, *Hercules* ad 1300.

<sup>454</sup> HERRMANN, *Théâtre* 189; SUTTON, *Stage* 47; WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 126. Auch BILLERBECK, *Hercules* ad 1300, setzt den Gebrauch des Bogens ungeachtet der Schwierigkeit, die sich so ergibt, voraus, da sie die Bedeutung von *aptata* auf die übliche Verwendung von Pfeilen beschränkt («ausgelegt» auf die Bogensehne, d.h. schussbereit ...). *Aptare* ist allerdings kein *terminus technicus*, sondern ein Wort, das auf jede zum Schuß oder Stoß angelegte Waffe bezogen werden kann, dazu unten n. 458.

<sup>455</sup> SUTTON, *Stage* 47, versucht die Vorstellung einer Selbsterschließung aus der Weltfremdheit (!) des Philosophen Seneca zu erklären, BILLERBECK, *Hercules* ad 1300, aus stilistischen Bestrebungen: «Worauf es Seneca ankommt, ist die rhetorische Steigerung (1296. 1298a. 1300a)».

<sup>456</sup> Hiervon gehen aus z.B. HERRMANN, *Théâtre* 189.433, SUTTON, *Stage* 47, BRAUN, *Forza* 119, und BILLERBECK, *Hercules* ad 1296.

die Gegenstände nachdrücklich und einzeln benannt hatte. Es ist also höchst unwahrscheinlich, daß bei einer doch recht umständlichen Zeremonie – die Diener müßten auf den Wink des Amphitryon Bogen, Köcher und Keule übergeben – Hercules alle Waffen, denen er sich eng verbunden fühlt, empfangen, dabei aber nur auf einen Pfeil Bezug nehmen sollte. Zweitens wird der Plan der Selbsttötung nun in anderer Weise verfolgt als zuvor. Die ursprüngliche Absicht des Hercules (1216-1218) war es ja, aus allen Waffen einen Scheiterhaufen zu errichten und sich darauf selbst zu verbrennen; dieser Plan hat nach zwischenzeitlichen Abweichungen (1245.1271sq.1281-1284) schließlich wieder Gültigkeit erlangt (1287). Von einer Selbstverbrennung, für die jedoch alle Waffen nötig wären, ist nach dem Einlenken Amphitryons aber nicht mehr Rede. Hercules hat also weder seinen Bogen noch die anderen Teile seiner Ausrüstung, sondern lediglich den Pfeil erhalten, den er auch deutlich genug beschreibt. Um ihn zu benutzen, bleibt dem Alkiden nichts anderes übrig, als ihn als Stichwaffe gegen sich selbst zu richten<sup>457</sup>, was mit dem Verb *aptare* durchaus zu vereinbaren ist<sup>458</sup>. So hat Hercules in seiner gewohnten Eile den umständlichen Plan der Selbstverbrennung aufgegeben und macht bereits von der ersten empfangenen Waffe Gebrauch, um seinem Leben ein Ende zu setzen. Obwohl er schon kurz darauf (1301) von der Selbsttötung Abstand nimmt, hält er den Pfeil weiterhin gegen sich gerichtet (cf. 1314), bis Amphitryon mit seiner Entgegnung (1302-1313) zu einem Ende gekommen ist. Danach dürfte Hercules, wenn er ausdrücklich auf die Selbsttötung verzichtet (1315-1317), den Pfeil fallenlassen, was spätestens geschehen sein muß, bis Amphitryon seine rechte Hand umfaßt (1319).

Wie verhält sich Amphitryon in dieser Lage? Auf die unmittelbar bevorstehende Selbsttötung reagiert er zunächst, indem er Hercules das sichtbare Pochen des Herzens als Symptom der Angst vor Augen führt (1298sq.); hierzu muß er seine Brust entblößen, sofern dies nicht schon bei dem Versuch, sich von dem Wahnsinnigen niederstrecken zu lassen (1028), geschehen und seitdem unverändert geblieben ist. Daß sich der Herzschlag auf der Brust abzeichnen kann, zeigt, wie ausgezehrt und abgemagert der Greis zu denken ist; sichtbar für das Publikum darzustellen ist dieser Vorgang freilich nicht. Analog zu dem Begriff der «Wortkulisse» könnte hier also von einer «Wortmaske» gesprochen werden, da ein reales Detail der äußeren Erscheinung einer Figur von dem Zuschauer imaginiert werden muß.

Nachdem sich Hercules durch diesen Anblick nicht von seinem Plan abbringen läßt, antwortet der Greis nochmals mit einem Hinweis auf einen sichtbaren Umstand, den er als *scelus* bezeichnet (1300sq.), und kann damit die Lage in seinem Sinne wenden, ohne daß ein plausibler Grund hierfür erkennbar wäre<sup>459</sup>. Gegen Ende der Antwort, die Amphitryon auf die Frage des Hercules *quid fieri iubes?* (1301) erteilt, wird plötzlich deutlich, daß er seinerseits entschlossen ist, seinem Leben gewaltsam ein Ende zu setzen (1311-1313): er kündigt an, umgehend ein *ferrum* in seine Brust zu stoßen. Was für eine Waffe genau ist aber damit bezeichnet, und wie gelangt sie in die Hände des Greises?

<sup>457</sup> So bereits BRAUN, *Forza* 119 («E Ercole si punta deciso una freccia contro il petto per trafiggersi»). Da BRAUN von der Übergabe aller Waffen an Hercules ausgeht, ist sein einziges Argument die Unmöglichkeit eines Selbstmordversuches mit Pfeil und Bogen, auf die er mit ironischem Unterton (ib. n. 17) hinweist.

<sup>458</sup> Cf. zu einem Selbstmord Stat. *Theb.* 9,76sq.: *exuerat uagina turbidus ensem / aptabatque neci.*

<sup>459</sup> Cf. oben, Fünfter Akt 103.

Das Wort *ferrum* läßt in erster Linie an ein Schwert denken und ist von den meisten Interpreten und Übersetzern auch so aufgefaßt worden<sup>460</sup>. Wie aber sollte Amphitryon zu diesem Schwert kommen? Fitch<sup>461</sup> ging davon aus, es handle sich um die eigene Waffe des Greises, und verwies als Parallele auf Oedipus (*Oed.* 935) und Hippolytus (*Phae.* 706), die auch spontan auf ein Schwert an ihrer Seite zurückgreifen können, das stillschweigend als Teil ihres Gewandes voranzusetzen ist. Ebenso müßte Amphitryon während des ganzen Stückes mit einem Schwert gegürtet sein; im Gegensatz zu Oedipus und Hippolytus ist er jedoch zunächst kein freier Mann, sondern betritt die Bühne als wehrloser Untertan des Lycus, auf dessen Seite allein die Gewalt der Waffen, repräsentiert durch die Garde, steht. Der Anblick eines bewaffneten Amphitryon würde, gleichgültig wie nutzlos die Ausrüstung auch wäre, den sichtbaren Gegensatz zwischen der Übermacht des Tyrannen und der völligen Schutzlosigkeit seiner Opfer, auf dem die Wirkung der Szene beruht, empfindlich stören. Vor allem aber wäre es unverständlich, warum Amphitryon den Tod zunächst von der Hand des Lycus und später von der des Hercules suchen sollte (cf. 509sq.1028-1030), wenn er selbst stets eine Waffe bei sich führt, mit der er sich töten könnte.

Wenn Amphitryon über keine eigene Waffe verfügt, muß ihm das *ferrum* von außen zugekommen sein. Es empfiehlt sich deshalb, an die Waffen des Hercules zu denken, aus deren Rückgabe sich die Situation entwickelt hatte; sie werden von den Dienern verwahrt und befinden sich, da die Übergabe abgesehen von dem Pfeil nicht stattgefunden hat, noch in unmittelbarer Nähe des Greises. Ein Schwert wird allerdings bei der Ausrüstung des Hercules an keiner Stelle erwähnt<sup>462</sup>. Darauf ist der Begriff *ferrum* aber auch nicht beschränkt, sondern er kann auf nahezu jede Waffe angewandt werden, die mit dem Material Eisen verbunden ist. Dies führt auf die Pfeile des Hercules, die – wie allgemein üblich – mit Metallspitzen versehen sein dürften und so *pars pro toto* die Bezeichnung *ferrum* rechtfertigen<sup>463</sup>. Keine andere Waffe des Hercules kommt hierfür in Betracht, und keine andere Waffe könnte von dem hinfälligen Greis überhaupt gehandhabt werden. Für Amphitryon ist es ein Leichtes, aus dem gefüllten Köcher (cf. 1233sq.) einen Pfeil zu entnehmen und, nach dem Beispiel des Hercules, gegen sich zu richten<sup>464</sup>. Auf der Bühne ergäbe dies ein eindrucksvolles Bild<sup>465</sup>: Hercules und Amphitryon stünden

<sup>460</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* 177; FITCH, *Pectus* 242; id., *Hercules* 454; MOTTO/CLARK, *Virtus* 269; vorausgesetzt auch von WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 126; BRAUN, *Forza* 120, spricht dagegen neutral von «un'arma».

<sup>461</sup> FITCH, *Hercules* 454: «The *ferrum* is presumably Amphitryon's own sword».

<sup>462</sup> In Vers 1229 ist in der handschriftlichen Überlieferung übereinstimmend von einem Schwert (*ensis*) die Rede, doch wird von den Herausgebern allgemein die Emendation *arcum* bevorzugt, cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 1229. Überzeugendstes Argument hierfür ist die Aufzählung zu Beginn des fünften Aktes (1150-1153), in der ein Schwert fehlt. Zudem wäre es unsinnig, wie HEL, *Waffen* 146, berechtigterweise anmerkt, ein Schwert zu den Materialien zu rechnen, die einen Scheiterhaufen bilden sollen. SUTTON, *Stage* 47, nimmt ohne Angabe von Gründen ein Schwert als Waffe an; ebenso BILLERBECK, *Hercules* ad loc.

<sup>463</sup> Einschlägige Stellen für den Gebrauch von *ferrum* für *sagitta*: Verg. *Aen.* 4,71; 5,489.509; Ou. *met.* 2,606; Lucan. 7,489; Pers. 5,4; Sil. 2,92. Auch bei Seneca ist diese Verwendung von *ferrum* nachzuweisen: *epist.* 82,24.

<sup>464</sup> Ohne Begründung plädiert für einen Pfeil bereits H.M. KINGERY (Hrsg.), *Three Tragedies. Hercules furens, Troades, Medea, with an introduction and notes*, New York 1908, in seinem knappen Kommentar (209, ad 1312): «Amphitryon here threatens to kill himself with one of Hercules' arrows»

<sup>465</sup> Auf die Bühnenwirksamkeit der Szene verweist, wenn auch unter falschen Voraussetzungen bezüglich der Waffen, bzw. ihrer Verwendung, WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 126.

sich wie Spiegelbilder gegenüber, so daß die Gleichartigkeit ihrer Tötungsabsichten auch im Bild hervorgehoben würde.

Wie lange aber verbleiben Hercules und Amphitryon in dieser Stellung? Wenn der Griff zu dem *ferrum* tatsächlich erst mit Vers 1311 stattfände<sup>466</sup>, wäre die Zeitspanne sehr stark eingeschränkt, da Hercules schon mit Vers 1314 den gegen sich gerichteten Pfeil zurückzieht. Die Beobachtung, daß Amphitryon in Vorwegnahme seiner Selbsttötung von dem *Herculis sani scelus* (1313) spricht und damit offenbar den Anblick seines Körpers (*hic, hic iacebit*) bezeichnet, führt jedoch auf eine andere Deutung. Das Motiv des sichtbaren, in voller Verantwortlichkeit begangenen Verbrechens weist nämlich auf die Stelle zurück, die den Umschwung in Hercules Verhalten bewirkt hatte (1300sq.). Es ist unbestritten, daß Amphitryon in diesen Versen seinen eigenen Tod Hercules vor Augen stellen will, doch ist dieser Tod nicht aus dem zuvor beschriebenen Angstzustand herzuleiten, sondern bereits als Folge der Selbstbedrohung<sup>467</sup> mit dem *ferrum* zu verstehen, von der erst am Ende des Abschnittes die Rede sein wird. Amphitryon reagiert also auf die Feststellung des Hercules, er halte den Pfeil zum Stoß bereit, sofort mit derselben Handlungsweise und steht ihm mindestens bis Vers 1314, der ein Andauern der Drohung voraussetzt, in dieser Haltung gegenüber. Die Gegenargumente von Fitch<sup>468</sup> überzeugen nicht. Die Wiederholung von *ecce* in Vers 1300 ist kein Beweis dafür, daß sich Amphitryon nochmals auf seinen körperlichen Zustand (1298sq.) bezieht, sondern belegt nur, daß wiederum auf einen sichtbaren<sup>469</sup>, an der eigenen Person erkennbaren Umstand verwiesen wird – auf den stoßbereiten Pfeil. Auch der später festgestellte Zusammenbruch Amphitryons (1317) läßt sich nicht als Erklärung für die Verse 1300sq. verwenden, da er nicht so frühzeitig erfolgen kann; zwischenzeitlich muß der Greis ja noch die Selbstmorddrohung glaubwürdig vorbringen, was im Liegen wohl kaum möglich wäre. Amphitryon beginnt also fast synchron mit Hercules, die Waffe gegen sich zu richten; so bleibt genügend Zeit, damit das Bild auf einer Bühne seine Wirkung entfalten und das Verständnis des ganzen Abschnittes erleichtern kann. Daß Hercules Amphitryon den Sohn nicht entreißen und ihn nicht unglücklich machen könne (1303.1305), erklärt sich nun aus der Möglichkeit des Greises, das eigene Leben jederzeit zu beenden; sollte Hercules seinen Plan umsetzen, würde der Greis auf der Stelle nachfolgen und so sich der Empfindung von Trauer und Unglück entziehen<sup>470</sup>. Zudem rückt durch die Selbsttötung das Ende des Greises seiner Form nach in die Nähe eines Gewaltverbrechens; nur so ist verständlich, daß Hercules, dem der Tod Amphitryons gleichgültig war, solange er sich als Folge von Angst, Leid oder körperlicher Schwäche darstellte (cf. 1263.1298sq.), sich unvermutet beeindruckt zeigt und nachgibt (1300b).

<sup>466</sup> So BRAUN, Forza 120, und FITCH, *Hercules* ad 1300b-1313.

<sup>467</sup> So bisher nur DINGEL, *Dichtung* 111, ohne weitere Erläuterung; auf weitere Vertreter dieser Interpretation scheint FITCH, *Hercules* ad 1033b-1313, hinzuweisen, wenn er von «some commentators» spricht, doch bleibt er Belege schuldig.

<sup>468</sup> FITCH, *Hercules* ad 1300b-1313.

<sup>469</sup> Cf. BRAUN, Forza 119.

<sup>470</sup> In diesem Punkt treffend die Paraphrase von FITCH, *Hercules* ad 1302: «... Amphitryon's certainty that he will not suffer grief over H.'s death, because he will die simultaneously with him».

Diese Interpretation ist allerdings allein aus den Worten des Dramas erst rückblickend von den Versen 1311-1313 aus möglich; ein Leser oder Hörer könnte sich den Sinneswandel des Hercules an der Stelle, an der er einsetzt, nicht zutreffend erklären. Nur die begleitende Bühnenhandlung schafft eine eindeutige Lage, aus der heraus die Szene von Beginn an verständlich ist; hierbei erweist sich übrigens die späte Erwähnung des *ferrum* als besonders geschickte Anordnung. Die Inszenierungsanweisung wird nach hinten verlagert, so daß an der entscheidenden Stelle (1300sq.) Amphitryon in äußerster Knappheit auf das *scelus* verweisen kann, ohne durch die Beschreibung seines Verhaltens von diesem Kern ablenken zu müssen.

Amphitryon ist nach Vers 1314, als seine Selbstmorddrohung noch akut gewesen sein muß, zu Boden gesunken (1317). Nach der körperlichen und geistigen Anspannung, die die vorangegangene Auseinandersetzung bedeutete, ist dies für den ohnehin nicht mehr standfesten (cf. 357: *laterique adhaeret*; 1320: *hac nisus ibo*) Greis eine natürliche Reaktion, die keiner weiteren Begründung bedarf<sup>471</sup>. Hercules bittet Theseus, Amphitryon aufzuhelfen, doch ergreift dieser hierzu die rechte Hand des Hercules und bringt die Absicht zum Ausdruck, sie dauerhaft festzuhalten (1319-1321). Die folgende Gefühlsaufwallung des Hercules (1321-1341), seine Hinwendung zu Theseus (1334-1340) und die Tatsache, daß er bald nicht mehr an Amphitryon denkt<sup>472</sup>, legen aber ein rasches Ende der Berührung nahe. Die Tragödie endet damit, daß Theseus seine Heimat als Ort der Verbannung und Entsühnung dem Hercules anträgt (1340-1344). Dies könnte einen seitlichen Abgang von Theseus, Hercules und Amphitryon in die fiktive Richtung Attikas nach sich ziehen, wodurch in Übereinstimmung mit der mythologischen Tradition die Rehabilitierung des Alkiden und die Rückkehr zu seiner früheren Stärke vorweggenommen wäre. Einige der Diener, die nach wie vor die Waffen des Alkiden verwahren – Hercules ist gegenwärtig nicht in der Lage, sie zu benutzen (cf. 1342sq.) – könnten nachfolgen, während das Gros der Chöre, insbesondere die Greise, auf der Bühne zurückbleibt. Allerdings ist aus dem Text nicht zu ersehen, wie Hercules auf das Angebot seines *comes* reagiert<sup>473</sup>. Anstatt des gemeinsamen Abgangs kann das Schlußbild, wenn der Vorhang hochgezogen wird, ebensogut den zum Aufbruch bereiten Theseus zeigen, während Hercules auch durch sein Verhalten keine Zustimmung zu dem Angebot erkennen läßt und in der Verzweiflung, in der er seine letzten Worte gesprochen hatte (1321-1341), verharret. Mit diesen Möglichkeiten des Schlusses ist bei einer Inszenierung des Dramas dem Regisseur eine überraschend große Freiheit gegeben; er kann entweder die eher konventionelle, zuversichtliche Lösung des gemeinsamen Abgangs wählen oder sich für den unbeweglichen Verbleib

<sup>471</sup> Verfehlt ist die Deutung von WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 127, die das Liegen des Greises als Sinnbild dafür verstanden wissen will, daß er Hercules nicht als «autoritärer Gebieter» gegenübertritt, sondern ihm in der Frage der Selbsttötung die freie Entscheidung überlasse.

<sup>472</sup> Cf. oben, Fünfter Akt 106.

<sup>473</sup> Auf diese Offenheit des Schlusses weist überaus deutlich BRUDER, *Kalkül* 106.111, hin; zu optimistisch ist HELDMANN, *Untersuchungen* 52, wenn er allein aus den Worten des Theseus ableitet, daß sich eine «Wendung zum Guten» ankündigt, zu pessimistisch dagegen sind FRENZEL, *Prologe* 46sq., SCHULZE, *Untersuchungen* 49, und ANLIKER, *Prologe* 91, die die Schlußworte des Theseus für völlig bedeutungslos halten; zur Kritik an SCHULZE cf. HELDMANN, *Untersuchungen* 52 n. 136.

des Hercules auf der Bühne entscheiden, so daß die Tragödie das in dem unveränderlichen Rahmen des Mythos schlechtestmögliche Ende nimmt.

Damit ist die Betrachtung über das Bühnengeschehen im *Hercules furens* an ihr Ende gelangt und der Zeitpunkt gekommen, um eine Bilanz zu ziehen.

Unspielbare Szenen gibt es in diesem Drama nicht. Unter Unspielbarkeit ist dabei nicht die Unmöglichkeit der Darstellung zu verstehen, die für manche Einzelheiten wie Sternenhimmel, Sonnenaufgang, Landschaften oder das sichtbar pochende Herz Amphitryons im fünften Akt feststeht. Derartiges ist mit den Mitteln der römischen Bühne nicht sichtbar zu machen, doch genügt der Konvention gemäß das gesprochene Wort als Ersatz. Als unspielbar sollen Szenen dann gelten, wenn sie aufgrund von Widersprüchen oder Unglaubwürdigkeiten für einen Zuschauer unzumutbar wären<sup>474</sup>.

Die langen Eingangsreden von Megara und Amphitryon zu Beginn des zweiten Aktes (205-278.279-305) stehen keineswegs unverbunden nebeneinander; daß sich Megara durch die plötzliche Zuversicht des Greises vorübergehend mitreißen läßt, könnte durch die Aufführung der Gebetsszene sogar verständlicher gemacht werden. Bei dem Auftritt des Lycus (332sq.) ist in aller Deutlichkeit festgelegt, wer wen zu welchem Zeitpunkt hören oder sehen kann, womit der Konvention genüge getan ist. Was die Rückkehr des Hercules anbelangt, so läßt sich aus den verschiedenen Aussagen Iunos, Amphitryons und Theseus' eine verbindliche Version ableiten, die in Einklang mit den übrigen Vorgaben für das Bühnengeschehen steht. Selbst das zweite Chorlied (524-591), das von der konkreten Lage am Ende des zweiten Aktes unberührt zu sein scheint, läßt sich durch die Zuweisung an die Diener des Lycus soweit in die Handlung integrieren, daß es als Ausdruck der Hoffnung auf die Todesüberwindung durch Hercules gelten kann. Die Opfervorbereitungen zu Beginn des vierten Aktes und ihr rascher Abschluß wirken überzeugend, wenn die Gaben einschließlich der Tiere bereits bei dem Auftritt des zweiten Chores mitgeführt wurden. Wie Hercules seine Angehörigen tötet, ist den Blicken der Zuschauer eindeutig entzogen<sup>475</sup>, so daß sich hier – im Gegensatz zu anderen senecanischen Dramen – die Frage erübrigt, wieviel an sichtbarer Grausamkeit dem römischen Publikum hätte zugemutet werden können<sup>476</sup>. Daß Theseus zu Beginn des fünften Aktes über die zurückliegenden Ereignisse Bescheid weiß, obwohl er während der Untaten abwesend war und nach seiner Rückkehr nicht ausdrücklich darüber unterrichtet wurde, kann aus dem Bühnenbild erklärt werden, das genügend Indizien aufweist. Schließlich sind auch die angekündigten Selbsttötungen von Hercules und Amphitryon glaubwürdige Vorgänge, sofern als Mittel die passenden Waffen vorausgesetzt werden.

<sup>474</sup> Cf. oben, Einleitung 12, mit Verweis auf ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 126.

<sup>475</sup> Dies muß selbst ZWIERLEIN, *Rezitationsdramen* 42, einräumen, der ansonsten Greuelszenen zur Stützung seiner Hauptthese heranzieht (ib. 24-29). Von einer offenen Darstellung der Morde gehen nur TRABERT, *Studien* 38, METTE, Funktion 478, und ZINTZEN, *Virtus* 190.196 – alle jedoch ohne sorgfältige Prüfung – aus; dieselbe Überzeugung liegt wohl auch bei SIEMERS, *Hercules*, vor (cf. ib. 108: «Seneca wants to create action ... not minding the theorists like Horace, who said, that these scenes had to be withdrawn from the eyes of the spectator»).

<sup>476</sup> Welche Greueldarstellungen entgegen der horazischen Regel (*ars* 185) möglich waren, listet TÖCHTERLE, *Oedipus* 39, auf.



Einer Aufführung des *Hercules furens* stehen also keine nennenswerten Hindernisse entgegen; dagegen gibt es zahlreiche Szenen, die eine Umsetzung in Bühnenhandlung naheliegend, sinnvoll oder gar notwendig erscheinen lassen.

An erster Stelle seien Szenen genannt, in denen bereits das gesprochene Wort ein klares Bild zeichnet, das auch auf der Bühne effektiv wirken würde. Hierzu zählen die häufigen betonten Handbewegungen. So versucht im zweiten Akt Lycus Megara die Zustimmung zu seinem Versöhnungsangebot abzunötigen, indem er mit ausgestreckter Rechter der Frau gegenübertritt (370sq.), die dennoch standhaft bleibt und ihre haßerfüllte Antwort von dem Anblick dieser Hand ausgehen läßt. Im letzten Akt streckt Hercules seine Hände flehend nach Amphitryon aus, um von ihm endlich zu erfahren, wer Megara und die Söhne getötet hat (1192). Durch diese Geste verkehrt sich das Verhältnis von Amphitryon und Hercules; der hühnenhafte Held steht dem gebrechlichen Greis wie ein hilflos bittendes Kind gegenüber. Für das Verhältnis von Text und Aufführung beweisen solche Szenen jedoch nichts, da sie ambivalent interpretiert werden können: die Bildhaftigkeit des Wortes kann als besonders deutliche Anweisung für eine Inszenierung, aber ebensogut als Ersatz für eine solche verstanden werden<sup>477</sup>.

Ferner sind im *Hercules furens* Umstände und Vorgänge zu erkennen, die in dem Text zwar zeitgleich mit ihrem Eintritt benannt, aber in vollem Umfang nicht aus dem gesprochenen Wort, sondern erst bei sichtbarer Darbietung deutlich werden. In diesem Zusammenhang fällt vor allem die Präsenz des Blutes im Bühnenbild auf. Schon die rechte Hand des Lycus, in die Megara einschlagen soll, ist wahrscheinlich rot von dem Blut Kreons und seiner Söhne (371sq.). Mit Gewißheit aber ist in den Akten vier und fünf für den Zuschauer durchgehend Blut sichtbar. Dies betrifft in erster Linie die Person des Hercules; seine Hände triefen von dem Blut des Lycus sowie seines Gefolges (918sq.) und sind später von demjenigen Megaras und der Kinder überzogen (1194)<sup>478</sup>. Über die Hände hinaus ist seit der Tötung der Angehörigen wohl auch der ganze Körper des Hercules blutbespritzt (1217). Ebenso muß an seinen Waffen rote Farbe deutlich erkennbar sein. Dies gilt ausdrücklich für den Pfeil, der nach dem Tod des ersten Sohnes auf der Bühne niedergeht (994sq.1194sq.)<sup>479</sup> und versteht sich für die Keule (cf. 1024-1026) von selbst. Zu diesem blutigen Anblick sind noch die vor der Palastfront aufgebahrten ermordeten Angehörigen hinzuzurechnen, die – in Übereinstimmung mit ihrer Todesart – ebenfalls als *cruenta* beschrieben werden (1143sq.1160sq.). Alle diese Einzelheiten sind im Text zwar deutlich und rechtzeitig bezeichnet, doch bestünde die Gefahr, daß sie von einem Leser oder Hörer eben nur als Einzelheiten wahrgenommen werden. Für einen Zuschauer aber würde sich der ständige Anblick von blutigen Händen, Waffen und Körpern in den letzten beiden Akten zu einem eindringlichen Bild verdichten.

Schließlich ist eine dritte Kategorie von Szenen zu betrachten, in denen das für ein richtiges Verständnis unerläßliche Bühnengeschehen erst aus nachträglichen Angaben erschlossen werden kann. Braun

<sup>477</sup> BRAUN, Tragödien 43sq.

<sup>478</sup> Darauf, daß die Hände des Hercules bis zum Ende des Stückes dauerhaft blutig bleiben, verweist bereits ROSE, *Studies* 104, jedoch in der falschen Annahme, daß eine zwischenzeitliche Reinigung unterbleibt.

<sup>479</sup> Cf. oben 135sq.

hatte aus solchen Szenen auf die Bestimmung senecanischer Dramen für das Theater geschlossen<sup>480</sup> und hierbei aus dem *Hercules furens* die Waffenrückgabe im fünften Akt angeführt<sup>481</sup>; die vorangegangenen Überlegungen haben aber gezeigt, daß dies nicht die einzige Stelle ist, die das fragliche Kriterium erfüllt.

Zu ergänzen ist hier Lycus' Befehl zur Errichtung eines Scheiterhaufens am Ende des zweiten Aktes (506-508.514); daß kein Holz auf die Bühne gelangt, erfährt der Hörer oder Leser nur mittelbar und verzögert, weil Hercules zu Beginn des dritten Aktes keinen Scheiterhaufen erwähnt und später für die Selbstverbrennung kein anderes Material als seine Waffen zur Verfügung hat<sup>482</sup>. Man könnte nun einwenden, ob und in welchem Umfang der Befehl des Tyrannen ausgeführt werde, sei am Ende des zweiten Aktes nicht von Belang und eine frühzeitige Klärung daher überflüssig. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß der Gesamteindruck des Stückes leidet, wenn eine solche Klärung ausbleibt. Schließlich liegt es nahe, bei dem Befehl eines Herrscher die sofortige Ausführung hinzuzudenken; unter dieser Voraussetzung aber können die Äußerungen des Hercules im dritten und fünften Akt anstatt als rückverlagerte Inszenierungsanweisungen leicht als Widersprüche zu den früheren Angaben aufgefaßt werden: warum nimmt Hercules nicht von dem Scheiterhaufen Notiz, und warum ist er auf seine Waffen angewiesen, wenn sich schon genug Brennmaterial auf der Bühne befindet? Das entsprechende Bühnengeschehen beugt also Mißverständnissen vor und ist daher an dieser Stelle, wenn nicht unentbehrlich, so doch sehr nützlich.

Deutlicher wird die Notwendigkeit einer begleitenden Bühnenhandlung in der entscheidenden Szene des fünften Aktes, wenn Amphitryon der bevorstehenden Selbsttötung des Hercules mit der entsprechenden Drohung gegen seine eigene Person entgegentritt (1300sq.). Daß der Gebrauch des Pfeiles durch den Alkiden und die Waffe des Greises für einen Leser oder Hörer unzureichend und mißverständlich bezeichnet sind, kann noch als Detail entschuldigt werden, das das Verständnis nicht wesentlich behindert; wer sich nicht für die Bühnentauglichkeit des Stückes interessiert, kann sich mit der Einsicht, daß beide Männer eine Waffe gegen sich richten, zufriedengeben. Anders verhält es sich jedoch mit den jeweiligen Reaktionen. Der Wechsel des Hercules von einem rücksichtslosen Festhalten an dem Plan der Selbsttötung zu bedingungsloser Ergebung in den Willen Amphitryons ist aus dem gleichzeitigen Dialog nicht befriedigend zu erklären; auch ist die Bedeutung des Wortes *scelus* (1300) und die Antwort (1302-1313) auf die Frage *quid fieri iubes?* nicht in vollem Umfang verständlich, solange die aktive Todesdrohung des Greises nicht verdeutlicht wird. In dem Text erfolgt dies erst nachträglich in den Versen 1312sq., während die hierdurch festgelegte Haltung bei einer Aufführung schon mit Vers 1300b Klarheit schafft.

Als schlagendes Beispiel schließlich, in dem der dramatische Zeitpunkt einer Handlung und deren nachträgliche Festlegung besonders weit auseinanderliegen, ist die rituelle Waschung zu Beginn des

---

<sup>480</sup> BRAUN, Tragödien 45sq. Dieselbe Beweisführung wendet auf den *Oedipus* TÖCHTERLE, Medium 134-138, an. Terminologisch präzisiert («retrospektive implizite Inszenierungsanweisung») und in eine Theorie des dramatischen Raumes eingeordnet wird die Methode von SCHMIDT, Raum 349.

<sup>481</sup> BRAUN, Tragödien 47.

<sup>482</sup> Cf. oben 118.

vierten Aktes anzusehen. Nichts beweist dort, daß Hercules der Aufforderung des Amphitryon (918sq.) nachkommt, ja seine Entgegnung (920-924) suggeriert dem Leser sogar, er beginne mit blutigen Händen die sakrale Handlung. Erst im fünften Akt wird durch die überraschte Frage des Hercules nach der Herkunft des Blutes an seinen Händen (1194) die Reinigung als vollzogen erwiesen. Für das Verständnis des Hercules ist dies aber von größter Bedeutung, hängt doch hiervon ab, ob er nach allgemeingültig-antiker Vorstellung als Frevler zu gelten hat: nach einer Bluttat, mag sie auch völlig gerechtfertigt sein, ohne Reinigung und Entsühnung ein Opfer darzubringen, wäre unweigerlich ein *nefas*<sup>483</sup>. Das Publikum ist also rechtzeitig über den wahren Sachverhalt aufzuklären, um Hercules unter diesem wichtigen Gesichtspunkt einschätzen zu können. Handelt es sich nur um Hörer, müßte der Vortragende auf eine Zwischenbemerkung oder gar eine Geste des Händewaschens zurückgreifen; als Notbehelf für eine erste Lesung mag dies angehen, für ein allein zur Rezitation bestimmtes Drama wäre es untragbar<sup>484</sup>.

Als Ergebnis läßt sich also festhalten, daß der von Braun analysierte Vorgang der Waffenrückgabe im *Hercules furens* kein Einzelfall ist; es gibt weitere Szenen, in denen für das Verständnis wichtige spieltechnische Voraussetzungen erst an späterer Stelle erkennbar werden. Dies festigt die These, das Stück bedürfe einer Aufführung, um auf angemessene Weise als literarisches Werk – und nicht nur als Objekt philologischer Forschung – verstanden werden zu können.

Gestützt wird diese These auch durch die Beobachtung, daß einige Passagen des *Hercules furens* auf die Größenverhältnisse zeitgenössischer römischer Theater wie zugeschnitten wirken<sup>485</sup>. Sutton hatte bereits bemerkt, die anfängliche Unfähigkeit von Megara und Lycus, einander zu hören, sei nicht an sich unglaublich, erfordere aber eine entsprechend große Bühne<sup>486</sup>. Da nun der relative Abstand zwischen beiden Personen nicht sonderlich groß ist – von der Mitte des Schauplatzes zu dem seitlich liegenden Heiligtum<sup>487</sup> – muß die Bühne, um hier unfreiwillige Komik zu vermeiden, eine erhebliche absolute Breite aufweisen. Dem werden die Theaterbauten in Rom und den Provinzen mit 40 bis 90 Meter breiten *pulpita* durchweg gerecht<sup>488</sup>. Auch der Beginn des vierten Aktes weist in dieselbe Richtung. Die Anwesenheit zweier Chöre ist dabei von geringerer Bedeutung, da ihre Größe nicht feststeht

<sup>483</sup> Cf. die Worte des Aeneas, der als Muster an *pietas* zu gelten hat: *tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis; / me bello e tanto digressum et caede recenti / atrectare nefas, donec me flumine uiuo / abluero* (Verg. *Aen.* 2,717-720). Zu der Allgemeingültigkeit der rituellen Reinigung S. EITREM, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer*, Hildesheim/New York 1977 (Kristiania 1915), 77-80.94.

<sup>484</sup> Die Beweiskraft der Szene für den Bühnencharakter des Dramas erkennt ENDRES, *Schuldfrage* 74 n. 20.

<sup>485</sup> Daß die Seneca-Tragödien vollwertige Theaterbauten erfordern, postuliert SUTTON, *Stage* 60-62 («there is little room for doubt that they were written for production in a full-scale theater»), ohne auf den *Herc. f.* einzugehen. SUTTON geht dabei von erheblichen Größenunterschieden zwischen den öffentlichen Theatern und dem Privattheater Neros aus, cf. unten n. 486.

<sup>486</sup> SUTTON, *Stage* 40.

<sup>487</sup> Cf. oben 113sq.

<sup>488</sup> So ist für das *pulpitum* des Pompeius-Theaters nach der Rekonstruktionszeichnung bei C. HÖCKER, *Theatrum Pompei: Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 276sq., eine Länge von über 90 m anzunehmen; nach den bei P. GROS, *L'architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire* 1. *Les monuments publics*, Paris 1996, 272-294, wiedergegebenen Grundrissen schwankt die Länge der *pulpita* in großen italischen und provinzialrömischen Theatern zwischen 40 und 50 m.

und bei Bedarf sehr gering gehalten werden könnte<sup>489</sup>; der Aufzug von Statisten mit Opfertieren und -gaben ist dagegen nicht zu vermeiden und durch die Worte des Hercules (908-910) auf einen erheblichen Umfang festgelegt. Es muß also Raum genug vorhanden sein für den Ausstattungsluxus einer derartigen Prozession mit *greges opimi*, wie er in ähnlicher Form auch historisch bezeugt ist<sup>490</sup>. In der Umgebung Senecas boten solch großzügige Voraussetzungen natürlich die stadtrömischen Theater des Pompeius, des Marcellus und des Balbus<sup>491</sup>. Aber auch die private Übungsstätte Neros könnte, wie eine ironische Bemerkung des älteren Plinius über deren Größe zeigt<sup>492</sup>, die erforderlichen Maße aufgewiesen haben<sup>493</sup>. Daß der *Hercules furens* jemals auf einer dieser Bühnen aufgeführt wurde, ist freilich nicht zu beweisen.

---

<sup>489</sup> W.M. III CALDER, *The Size of the Chorus in Seneca's Agamemnon*: CPh 70 (1975) 35, geht im Rahmen von privaten Aufführungen von einem nur dreiköpfigen Chor aus.

<sup>490</sup> Cf. TÖCHTERLE, *Medium* 135, unter Verweis auf Cic. *fam.* 7,1,2, wo von 600 Maultieren in einer Aufführung der *Clytaemestra* des Accius die Rede ist.

<sup>491</sup> Hierzu C. HÖCKER, *Theatrum Balbi*: *Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 274sq.; id., *Theatrum Marcelli*: ib. 275sq.; id., *Theatrum Pompei* 276sq.

<sup>492</sup> Plin. *nat.* 37,19: ... *theatrum peculiare trans Tiberim in hortis, quod a populo impleri canente se, dum Pompeiano proludit, etiam Neroni satis erat.*

<sup>493</sup> Hierzu P.L. SCHMIDT, *Nero und das Theater: Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain* (hrsg. von J. BLÄNSDORF in Verbindung mit J.-M. ANDRÉ und N. FICK = *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* 4), Tübingen 1990, 151sq. Belege für Privatbühnen liefern ferner Sen. *dial.* 6,10,1; Plin. *epist.* 1,15,2; 3,1,9 und Plut. *mor.* 711b-c; 712 b-d.

## 4. PERSONEN

### 4.1. AMPHITRYON

Bestimmend für die Charakteristik Amphitryons ist sein hohes Alter. Die Gebrechlichkeit, die damit einhergeht, wird von dem Greis selbst, aber auch von seiner Umgebung deutlich empfunden. Hierauf führt es schon der erste Chor zurück, daß Amphitryon bei seinem Auftritt hinter Megara und ihren Söhnen zurückbleibt (202-204)<sup>494</sup>, und Lycus verspottet seine Stellung vor dem Altar als kraftloses Hängen an der Seite der jungen Frau (356sq.). In dem Streitgespräch gegen Ende des fünften Aktes ist der Hinweis Amphitryons, er brauche Hercules als Halt, zunächst zwar in einem umfassenden, übertragenen Sinn zu verstehen (1250sq.), erhält dann aber eine sehr konkrete Bedeutung, wenn der Greis die Rechte des Hercules umfaßt und ankündigt, zukünftig auf sie gestützt gehen zu wollen (1319sq.). Weitere Symptome seiner körperlichen Schwäche sind die abgezehrte Brust, auf der sich sogar der Herzschlag abzeichnet (1298sq.), und der Zusammenbruch, nachdem die Selbsttötung des Hercules abgewendet ist (cf. 1317sq.). Amphitryon ist also bereits so hilflos, daß es ihm Mühe bereitet, sich aus eigener Kraft auf den Beinen zu halten, geschweige denn sich fortzubewegen; der Aufgabe, Megara in Abwesenheit des Hercules zu beschützen<sup>495</sup>, kann er so freilich nicht gerecht werden. Rache an Lycus liegt nicht in seiner Macht und ist für ihn, anders als für Megara (cf. 498-500), nur durch fremdes Eingreifen denkbar (488). Immerhin beweist er Mut, wenn er sich trotz seiner Wehrlosigkeit im Angesicht einer bewaffneten Macht<sup>496</sup> dem Tyrannen im Wortkampf entgegenstellt (439sq.), muß aber schließlich dessen beleidigende Äußerungen (489-492) tatenlos hinnehmen.

Das Alter wirkt sich aber nicht nur auf die körperliche, sondern auch auf die seelische Verfassung Amphitryons aus. Er ist sich bewußt, dem Tod nahe zu sein und zeigt daher ein besonders ausgeprägtes Interesse an der Unterwelt, in der er eine Art zukünftiger Heimat sieht<sup>497</sup>. Das Leben dagegen, das fast vollständig hinter ihm liegt, vermag er nicht mehr in seiner ganzen Länge zu überblicken; er weiß nicht einmal, ob er zu der Zeit, als ihm noch tatkräftiges Handeln möglich war, schwerwiegende, mit jenseitiger Bestrafung belegte Verfehlungen begangen hat<sup>498</sup>. Mit Teilen der Erinnerung hat Amphitryon auch weitgehend seine Eigenständigkeit als Person eingebüßt; sein Leben ist rückblickend so sehr mit dem des Hercules verschmolzen, daß er es erst mit dessen Kindheit beginnen läßt und die vermeintlichen Leiden des Alkiden als die eigenen betrachtet<sup>499</sup>. So läßt sich auch das enge Verhältnis zu Hercules, das für die Charakteristik Amphitryons besonders aufschlußreich ist, als eine Begleiterscheinung des hohen Alters deuten.

<sup>494</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 112. Den langsamen Schritt als Merkmal des Greisenalters betont auch BILLERBECK, *Hercules* ad 204.

<sup>495</sup> Dazu oben, Zweiter Akt 49, zu Vers 490.

<sup>496</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 114sq., zur Anwesenheit der Soldaten seit dem Auftritt des Lycus.

<sup>497</sup> Dazu oben, Dritter Akt 64sq.

<sup>498</sup> Dazu oben, Dritter Akt 66, zu den Versen 727-729.

<sup>499</sup> Dazu oben, Zweiter Akt 35 mit n. 101, zu der Verschmelzung der Identitäten in dem Auftritts-Gebet des Amphitryon.

Das Gefühl, das Amphitryon Hercules entgegenbringt, entspricht der unerschütterlichen Liebe eines Vaters zu seinem Sohn; daß der Alkide diese Zuneigung nicht erwidert, bleibt nahezu folgenlos für die Anhänglichkeit des Greises. Nur für einen Moment (1013sq.) reagiert Amphitryon mit Bitterkeit<sup>500</sup> auf die Zurücksetzung, die er von Hercules zu Beginn des vierten Aktes (920-924.926sq.) erdulden mußte, doch geschieht das gegenüber einem Wahnsinnigen, der diese Worte nicht verstehen kann. Daß Hercules nach der Rückkehr aus der Unterwelt auf die entgegengebrachte Wiedersehensfreude nicht eingeht, sondern nur einen Rapport verlangt, irritiert Amphitryon ebensowenig wie die Offenheit, mit der der Alkide später den Greis für bedeutungslos erklärt<sup>501</sup>. Selbst das Wissen, Hercules nur durch eine Handlung, die auf die Besorgtheit um sein Ansehen berechnet war<sup>502</sup>, von dem Freitod abgehalten zu haben, kann die Freude über sein Weiterleben nicht trüben (cf. 1319-1321).

Fragt man, in welchen Erwartungen an Hercules sich diese Liebe Amphitryons niederschlägt, so stößt man auf gegenläufige Vorstellungen. Einerseits zeigt sich der Greis mit der besonderen Rolle des Alkiden einverstanden und wünscht, daß er sie auch in Zukunft weiterspielt. Die bisherigen Taten erfüllen Amphitryon mit Stolz; dies zeigt sich bei seinem Drängen auf den Bericht des Theseus (760sq.), dies zeigt sich bei der Begrüßung des Rückkehrers als *domitor orbis et Graium decus* (619), dies zeigt sich in der Auseinandersetzung mit Lycus und während des Eingangsgebetes, in dessen Verlauf (205-248) sich die Klage über die Verfolgung Iunos in die Aufzählung von Leistungen des Menschheitswohltäters verwandelt. In der gewohnt kämpferischen Haltung (278: *victor*) soll Hercules auch nach Theben zurückkehren, um die Gewaltherrschaft des Lycus zu brechen. Da aber während des Unterweltganges die ganze Erde in Unordnung geraten ist (cf. 249-253), läuft dies, wenn auch Amphitryon die Konsequenz nicht ausspricht, auf eine Fortsetzung der ständigen, weltweiten Kämpfe hinaus.

Diese Erwartung an Hercules entwickelt sich während des Eingangsgebetes<sup>503</sup> und verliert sich, nachdem die Rückkehr aus der Unterwelt gelungen und Lycus bestraft ist; vorherrschend auf die Länge des Dramas ist dagegen die Sehnsucht Amphitryons nach dauerhafter Nähe zu Hercules vor allem in einem vordergründig-körperlichen Sinn. Schon zu Beginn seines ersten Auftrittes beklagt der Greis unter diesem Gesichtspunkt die ständige Abwesenheit des Hercules (209-211). Wenn er tatsächlich erscheint, ist die Berührung mehr als nur ein Mittel der Vergewisserung, da sie über den Moment des Wiedererkennens hinaus fortgesetzt wird und ihr Ende nur auf Drängen des aufbrechenden Alkiden findet (623-638). Besonders deutlich tritt das Streben nach körperlicher Nähe aber in dem letzten Akt hervor. Es ist der wahre Beweggrund für den Versuch, Hercules von dem Freitod abzuhalten, was der Greis in seiner wachsenden Verzweiflung auch offen einräumt (1256sq.)<sup>504</sup>. Nur unter dieser Voraussetzung ist die Freude zu erklären, mit der Amphitryon, nachdem er den Verzicht auf die Selbsttötung durchgesetzt hat, die Hand des Hercules ergreift und sich die Zukunft als dauerhafte, sinnlich erfahrba-

<sup>500</sup> Dazu oben, Vierter Akt 86, zu der Begründung, die Amphitryon Hercules für den ersehnten Mord gibt.

<sup>501</sup> Dazu oben, Fünfter Akt 100, zu den Versen 1258-1262.

<sup>502</sup> Zu der Art und Weise, wie Amphitryon Hercules von der Selbsttötung abhält, oben, Fünfter Akt 104sq.

<sup>503</sup> Dazu oben, Zweiter Akt 36.38.

<sup>504</sup> Umgekehrt geht BRAUN, Forza 121sq., davon aus, Amphitryon spiegele diesen Beweggrund vor, um an das Mitleid des Hercules zu appellieren.

re Nähe seiner Person ausmalt (1319-1321), obwohl ihm auf menschlicher Ebene weiterhin keine Zuneigung entgegengebracht wird. Es entsteht der Eindruck, daß diese Art von Nähe das einzige ist, worauf es dem Greis wirklich ankommt; um sie zu erreichen und Hercules in Theben an seiner Seite zu halten, hatte er ihm zu Beginn des vierten Aktes nahegelegt, von Iupiter ein Ende der *labores* zu erbitten (924-926). Nun, nach der Katastrophe, sieht er sich auf bittere Weise an sein Ziel gelangt: die Gesellschaft des gebrochenen, zu keinen neuen Taten mehr fähigen Alkiden scheint ihm sicher. Die Verbannung, in die er hierzu folgen muß, nimmt er bereitwillig auf sich<sup>505</sup>, und weder die frühere Zurücksetzung durch Hercules, noch dessen Trauer können ihn belasten. Auch der Tod Megaras und ihrer Kinder spielt offenbar keine Rolle mehr, wie sich daran zeigt, daß die Hand des Alkiden, in deren Berührung Amphitryon sein höchstes Glück sieht, zu diesem Zeitpunkt immer noch von dem Blut jener Opfer gefärbt sein muß (cf. 1318sq.)<sup>506</sup>. Für den Greis hat sich der Fall des Hercules letztlich als Gelegenheit erwiesen, von der er, einzig und allein sein Anliegen verfolgend, Gebrauch macht.

Das vorherrschende Bestreben Amphitryons ist es also, sein durch das Alter erschwertes Leben erträglich zu halten, nicht aber, es zu beenden. Besonders prägend für das Charakterbild des Greises sind jedoch die drei spektakulären Szenen im zweiten, vierten und fünften Akt, in denen er mit zunehmendem eigenen Einsatz den Tod sucht; zunächst erbittet er von Lycus sein Ende (509sq.), bietet sich dann dem rasenden Hercules als Ziel dar (1028-1031) und droht schließlich, selbst Hand an sich zu legen (1312sq.). In welchem Zusammenhang mit dem ansonsten bestimmenden Lebenswillen stehen also diese Verhaltensweisen, und wie sind dabei die Beweggründe zu werten?

Für die Auseinandersetzung mit Hercules im letzten Akt lassen sich diese Fragen recht klar beantworten. Amphitryon mag zwar entschlossen sein, sich zu töten, sofern Hercules mit der entsprechenden Handlung vorangeht, doch ist es sein vorrangiges Ziel, letzteres zu verhindern. Die grundsätzliche Sehnsucht nach dem Ende, die in diesem Zusammenhang eindringlich vorgetragen wird (1311-1313), ist offenbar nur vorgetäuscht, um dem Alkiden die Aufgabe seines Planes zu erleichtern<sup>507</sup>; die Freude, die der Greis gleich darauf über das Einlenken des Hercules und die Aussicht, dauerhaft an seiner Seite weiterleben zu können, zeigt (1319-1321), wäre sonst unverständlich. So fügt sich die angedrohte Selbsttötung als Mittel in das bereits festgestellte Bestreben Amphitryons, sich die Nähe des Alkiden zu sichern.

An den beiden anderen Stellen, nachdem Lycus den Todesbefehl gegen Megara und ihre Söhne ausgesprochen (509sq.) und Hercules im Wahnsinn seine Familie ausgelöscht hat (1028sq.), dringt Amphitryon aber unbezweifelbar auf sein Ende. In dem ersten Fall wird der Wunsch unter der Annahme vorgebracht, ohnehin einen gewaltsamen Tod von der Hand des Lycus erleiden zu müssen, und auf den Zeitpunkt des Ereignisses beschränkt: der Greis will sterben, bevor Megara und ihre Söhne verbrannt werden. Daß sich Amphitryon hierfür auf seine Eigenschaft als leiblicher Vater des Hercules

<sup>505</sup> Zu Bereitschaft Amphitryons, Hercules in die Verbannung zu folgen, oben Fünfter Akt 105.

<sup>506</sup> Cf. FITCH, *Pectus* 247: «... and he (sc. Amphitryon) clutches Hercules' bloodstained hand with pathetic eagerness». FITCH sieht darin ein Zeichen für die Sehnsucht des Greises nach der Nähe des Hercules.

<sup>507</sup> Zu der Bedeutung von Amphitryons Todeswunsch oben, Fünfter Akt 104sq.

beruft, ist als Eingehen auf das ironische Spiel des Tyrannen zu erkennen<sup>508</sup>, während der wahre Beweggrund darin liegen dürfte, das Sterben der anderen nicht mehr mit ansehen zu müssen. Wenn der Greis am Ende des vierten Aktes den Tod sucht, hofft er damit dem Anblick der Greuel und einem Dasein in Trauer (1026-1028) entgehen zu können. An beiden Stellen ist jedoch nicht das Schicksal der Angehörigen entscheidend, sondern die Abwesenheit des Hercules im realen oder übertragenen Sinn bei völliger Ungewißheit über seine Wiederkehr, zuerst durch seinen Unterweltgang, dann durch den Wahnsinn. Man darf also folgern, daß Amphitryon den Tod Megaras und ihrer Kinder nur dann nicht zu ertragen bereit ist, wenn er der Nähe des Hercules entbehrt. Dies läßt sich auch mit einer Art Gegenprobe beweisen, da das unwiderrufliche Ende der Angehörigen den Lebenswillen des Greises nicht mehr schwächt, sofern die Gegenwart des Alkiden gesichert scheint (cf. 1319-1321). Amphitryon geht es also, wenn er den Tod sucht, darum, die für ihn unerträgliche Lage eines alleinigen Hinterbliebenen zu vermeiden, wobei der voraussichtliche Verlust des Ziehsohnes selbstverständlich schwerer wiegt als der Megaras und ihrer Kinder. So muß der vorübergehende Todeswunsch als Kehrseite des Lebenswillens gedeutet werden, der in der Nähe des geliebten Hercules vorherrscht.

Das Verhalten Amphitryons zielt also stets auf die Erträglichkeit des eigenen Daseins ab; wenn diese nicht mehr gewährleistet scheint, gerät der Greis in eine Verzweiflung, die auch zu befremdlichen Reaktionen führt, wie der Fortgang der Handlung nach beiden Szenen zeigt. Im vierten Akt versucht er, seinen Todeswunsch mittels des wahnsinnigen Hercules umzusetzen. Ein weiteres, überdies vermeidbares Verbrechen, wie der Chor urteilt (1032-1034), würde Hercules damit zwar nicht aufgebürdet, da die alleinige Verantwortung für die Taten des Rasenden bei Iuno liegt<sup>509</sup>, wovon auch Amphitryon ausgeht (cf. 1200sq.1297). Bezeichnend ist aber, daß er, der zuvor als Vertreter ritueller Reinheit aufgetreten war und den frevelhaften Charakter menschlichen Blutes in sakralem Zusammenhang betont hatte (918sq.), sich nun als Schlachtopfer an dem Altar darbietet (1039-1042) und so in seiner Erschütterung eine noch drastischere Entweihung des Heiligtums in Kauf nimmt<sup>510</sup>. Ebenso merkwürdig ist das Verhalten des Greises am Ende des zweiten Aktes, wenn er sich in einem Gebet an Iupiter und vor allem an Hercules wendet (516-520). Dies ist nach dem Urteil Amphitryons offenbar das wirksamste Mittel, um das drohende Unheil abzuwenden; daß der Alkide den Hilferuf in Wahrheit gar nicht hört und sich nur zufällig Theben nähert<sup>511</sup>, ist hier ohne Belang. Wann aber greift Amphitryon zu diesem Mittel? Noch nicht, wenn der Tod Megaras und ihrer Kinder angekündigt wird und er sich in den Todesbefehl miteingeschlossen glaubt; zu diesem Zeitpunkt hält er die Bitte, als erster sterben zu dürfen, für die angemessene Reaktion<sup>512</sup>. Erst wenn ihm der Tod grundsätzlich verweigert wird

<sup>508</sup> Dazu oben, Zweiter Akt 50sq.

<sup>509</sup> Cf. oben, Fünfter Akt 96.103, zu den Versen 1200sq. und 1297, sowie unten, Deutung 191-195, zu der Schuld Iunos.

<sup>510</sup> Cf. BRAUN, Forza 116, der in der Weise, wie sich Amphitryon als Opfer darbietet, nur einen Ausdruck tiefer Erschütterung sieht («Già questo fatto significa un'azione di sconvolgimento profondissimo»).

<sup>511</sup> Dazu oben, Dritter Akt 73, zu der Rückkehr des Hercules.

<sup>512</sup> Das Verhalten der senecanischen mit der euripideischen Figur vergleichend, sieht LEONHARDT, Eingangsszenen 214, hierin einen Hinweis auf die «Selbstbezogenheit» des Greises: während Amphitryon bei Euripides gemeinsam mit Megara vor den Kindern zu sterben wünscht, ist es ihm bei Seneca nur um sich selbst zu tun.



weigert wird (511-513) und er mit einem Leben von ungewisser Dauer in Trauer und Einsamkeit rechnen muß, ist seine Verzweiflung so groß, daß er sich derjenigen Mächte erinnert, die – seiner Meinung nach – die Rettung bringen könnten. Nicht für Megara und die Kinder, sondern erst für sich selbst unternimmt Amphitryon die größte Anstrengung, um Lycus aufzuhalten. Der Eindruck einer gewissen Eigensüchtigkeit rundet sich ab, wenn man den ersten Auftritt des Greises (205-278) unter diesem Gesichtspunkt noch einmal betrachtet. Ungeachtet der prekären Lage in Theben, die sich während des Gebetes offenbarte, bestand das vorrangige Anliegen Amphitryons ja zunächst darin, ganz allgemeine, persönliche Sorgen zu überwinden. Die Rückkehr des Hercules wurde nicht gefordert, um die Stadt von der Gewaltherrschaft des Lycus zu befreien, sondern um der Trennung von dem Alkiden und der ständigen Furcht um ihn ein Ende zu setzen. Wenn auch im Verlauf des Gebetes die Erwartungen an Hercules als Retter aller Angehörigen (cf. 277sq.) aus der konkreten Notlage die Oberhand gewannen, ist doch nicht zu verkennen, daß der Auftritt ursprünglich aus einer Motivation erfolgte, die allein auf den eigenen Nutzen beschränkt war.

So erweist sich, abschließend betrachtet, das Denken und Handeln Amphitryons als Folge seines Greisenalters. Gebrechlich, sich stets des nahen Todes bewußt, sieht er in drohender Einsamkeit das größte Übel, vor der nur die Gesellschaft des im Wortsinn abgöttisch geliebten Hercules bewahren kann. Alles hängt für ihn von der Nähe des Alkiden ab, die in fast kindlicher Art in der körperlichen Berührung gesucht und mit allen Mitteln der Überredung verteidigt wird. Dieses Verhalten ist gewiß eigennützig<sup>513</sup>, aber dennoch legitim. Zum einen hat Amphitryon unter dem Aspekt der *pietas* ja durchaus einen Anspruch auf die Zuwendung seines Zöglings, und zum anderen hindert er ihn dadurch an der Selbsttötung, die eine ebenso verfehlte wie verhängnisvolle Antwort auf die von Iuno verantwortete Untat wäre. Als eine Figur, die in jeder Beziehung geradezu vorbildlich ist<sup>514</sup>, kann Amphitryon aber nicht aufgefaßt werden, da sein Wesen in erster Linie die Folge körperlichen und geistigen Verfalls ist.

#### 4.2. CHÖRE

Die inhaltlichen und spieltechnischen Erwägungen zu den ersten drei Chorliedern hatten auf zwei Chöre schließen lassen, die beide niederen gesellschaftlichen Schichten – ärmliche Landbewohner und Diener – angehören, ansonsten aber gegensätzlich charakterisiert sind; erst im vierten Chorlied angesichts der völlig veränderten Lage verschmelzen sie weitgehend miteinander<sup>515</sup>.

<sup>513</sup> Insofern sind die Fragen, die LEONHARDT, Eingangsszenen 214, bezüglich der Charakteristik des Greises stellte («Hat Seneca wirklich nur die Hilflosigkeit des Alters, die Mitleid fordert, gestalten wollen? Oder ist die durchaus egoistische Handlungsmotivation, die wir neben der Eingangsszene auch bereits im Dramenschluß beobachtet haben, von Seneca nicht auch als typisches Charaktermerkmal gedacht?»), klar zu beantworten.

<sup>514</sup> So FITCH, *Pectus* 242, und *Hercules* 35.275.412, der den auf Ruhe bedachten und von Tatendrang freien Amphitryon als positives Gegenbild zu Hercules versteht.

<sup>515</sup> Zu den Vortragenden des vierten Chorliedes oben, Bühnengeschehen 141.

Das Thema, an dem sich die Gegensätzlichkeit offenbart, ist der Tod. Von dem Glauben an seine Unvermeidbarkeit zeigt sich der erste, aus Greisen zusammengesetzte Chor, vollständig durchdrungen (cf. 175-201.835-874). Das ganze Leben erscheint ihm als unaufhaltsame Bewegung hin auf dieses Ereignis sowie die daran anschließende, bedrückende Existenz in der Unterwelt, und erhält einen Wert nur mittelbar als Aufschub des Schreckens zugebilligt. Das Leben in diesem Sinn so lange wie möglich zu erhalten, ist in der Frage der Lebensgestaltung folglich das Hauptanliegen jenes Chores. Ein bescheidenes, zurückgezogenes Dasein gilt ihm als der einzig richtige Weg, während herausgehobene Stellungen für einen verfrühten Tod verantwortlich gemacht werden (198-201). Über Menschen, die auf diese oder andere Weise ihr Leben abkürzen, äußern die Greise ihr Unverständnis, in das auch Hercules einbezogen wird. Der zweite, aus jüngeren Leuten bestehende Chor fürchtet den Tod nicht weniger, glaubt aber fest an die Möglichkeit seiner Überwindung (590sq.; cf. 889-892). Für ihn gewinnt daher Hercules, dem alleine diese Leistung zugetraut wird, die Bedeutung eines Erlösers, auf den sich alle Gedanken und Hoffnungen richten; Reflexionen über das eigene Verhalten finden sich in den entsprechenden Chorpässagen verständlicherweise nicht.

Wichtig ist nun, daß die Lebenseinstellung beider Chöre durch die umgebende oder nachfolgende Handlung jeweils zweifach diskreditiert wird. Die Hoffnung des zweiten Chores auf den Todesüberwinder Hercules erscheint als Ausdruck einer bedenklichen Selbstbezogenheit, da sie in eigener Sache vorgebracht wird, während die Angehörigen des Alkiden in höchster Lebensgefahr schweben<sup>516</sup>; seine spätere Überzeugung, der Tod sei endgültig besiegt (889-892), wird durch die Erzählung des Theseus und das unwiderrufliche Schicksal von Megara und ihren Kinder widerlegt (cf. 1122-1137). Der Chor der Greise dagegen befindet sich über die Bedeutung einer herausgehobenen Lebensstellung im Irrtum. Wie aus der Unterwelterzählung des Theseus hervorgeht, der als unvoreingenommener Augenzeuge die größere Glaubwürdigkeit verdient, können Herrscher gerade aufgrund ihrer Funktion ein langes Leben erreichen und nach ihrem Tod sogar glücklich der niederdrückenden Schattenexistenz entgehen (739-745). Daß also, wie der Chor behauptete, ein hoher gesellschaftlicher Rang zwangsläufig tiefen Fall und damit den verfrühten Eingang in die Schrecken der Unterwelt mit sich bringt (201), ist nicht haltbar. Damit verliert aber die Ethik, die sich aus dieser Annahme herleitete, ihre Verbindlichkeit für diejenigen, die über das gemeine Volk hinausgehoben sind; der Rückzug in die eigene kleine Welt und das untätige Dasein in selbstgewählter Armut wären zumindest für diesen Personenkreis einfach verfehlt<sup>517</sup>. So kann das erste Chorlied nicht, wie zuweilen geschehen<sup>518</sup>, als Maßstab herangezogen werden, um das Verhalten des Hercules zu werten. Aber auch für das Verhalten des gewöhnlichen Volkes weisen die Maximen der Greise die falsche Richtung, denn die Abwendung vom

<sup>516</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 121.

<sup>517</sup> Insofern ist SEECK, Tragödien 405sq., zu berichtigen, der als «Grundmotiv» aller Seneca-Tragödien «die relative Sicherheit des einfachen Mannes» im Gegensatz zu der «Gefährdung menschlicher Größe» annimmt und daraus als ethisches Postulat das Bemühen ableitet, «nicht über die anderen hinauszuragen».

<sup>518</sup> FITCH, *Hercules* 35, sieht in der *secura quies* aus dem ersten Chorlied das erstrebenswerte Ziel, das den Gegensatz zu der *uirtus animosa* des Hercules bildet; cf. ib. 39sq.

öffentlichen Leben hat der unwürdigen Figur Lycus den Weg an die Macht gebahnt und entpuppt sich so als Verrat an den Traditionen einer Stadt wie Theben<sup>519</sup>.

So fällt auf beide Chöre ein ungünstiges Licht; nicht nur, daß sie über manche Tatsachen im Irrtum sind und, durch die deutliche Charakterisierung und Einbindung in das Bühnengeschehen auf eine Stufe mit den übrigen Figuren des Dramas gestellt<sup>520</sup>, nicht als objektive Stimme aufgefaßt werden dürfen<sup>521</sup> – sie nehmen um ihres eigenen Vorteiles willen eine unverantwortliche Haltung ein und rechtfertigen so den von Amphitryon an das ganze thebanische Volk gerichteten Vorwurf der Feigheit (cf. 268-270).

### 4.3. HERCULES

Der Titelheld des *Hercules furens* weist eine Reihe von Zügen auf, die dem traditionell-positiven Bild<sup>522</sup> entsprechen, für das es auch im Prosawerk Senecas Spuren<sup>523</sup> gibt.

So besteht kein Zweifel, daß Hercules ein Sohn des Iupiter ist<sup>524</sup>. Ausdrücklich geleugnet wird dies nur von Lycus. Diese Leugnung ist taktischer Art, da sie die Hoffnung Megaras auf eine Rückkehr des Hercules und damit ihre eheliche Treue erschüttern soll (438), deckt sich aber auch mit der Überzeugung des Tyrannen, wie sich seinem einleitenden Selbstgespräch (357) entnehmen läßt. Allerdings muß Lycus in dem Streit mit Amphitryon über die Natur des Hercules Schritt für Schritt zurückweichen<sup>525</sup>, so daß er schließlich Zuflucht zu bloßer Gewalt nimmt und damit indirekt seine Widerlegung eingesteht. In dem ersten Chorlied wird Hercules zwar im Zusammenhang mit dem *genus humanum* und seiner Sterblichkeit erwähnt (186sq.), doch bedeutet dies, wenn er auch hinsichtlich der Lebensgestaltung denselben Regeln unterworfen wird wie die Menschheit, noch keine Anfechtung seiner göttlichen Abstammung; die folgenden Chorlieder bleiben in den Benennungen neutral (527: *Alcmena genitus*; 888: *Alcidae*), während die übrigen Stimmen des Dramas, unter denen Theseus als die überzeugendste zu gelten hat, Hercules als Sohn des höchsten Gottes anerkennen. Theseus bezeichnet Hercules in der Unterwelterzählung, die in ihrem Ton frei von jeder Beschönigung ist, als *Ioue natus*

<sup>519</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 112, im Hinblick auf die Verse 268-270.

<sup>520</sup> Eindeutig als *dramatis personae* sieht die Chöre in allen Seneca-Tragödien bereits J. DINGEL, *Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte: ANRW 2,32,3* (1985) 1091, und folgert: «Man muß deshalb die methodische Forderung aufstellen, daß Senecas Chorlieder stets nach dem Kontext, nie dieser nach ihnen, zu interpretieren sind».

<sup>521</sup> Von der Objektivität der Chorlieder gehen zahlreiche Interpreten aus. J.D. BISHOP, *Seneca's Hercules furens: tragedy from modus uitae: C&M 27* (1966) 223, sieht den Chor als «a faceless nonentity ... only a vehicle for expressing ideas»; ähnlich ZINTZEN, *Virtus*, passim; HENRY/WALKER, *Futility*; SHELTON, *Theme* 43 n. 14 stellt fest: «The philosophy of this chorus is never discredited». Zur forschungsgeschichtlichen Entwicklung dieses Chor-Verständnisses LIEBERMANN, *Studien* 8.

<sup>522</sup> Dazu u.a. G.K. GALINSKY, *The Herakles Theme. The Adaptions of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972, 101-108; BILLERBECK, *Hercules* 25-29.37sq.

<sup>523</sup> *Sen. ben.* 1,13,3; *dial.* 1,2,8; 4,3-7; 2,2,1; 2,3,4; 7,27,2; 9,16,4; *epist.* 66,49-52.

<sup>524</sup> So MOTTO/CLARK, *Virtus* 282; BILLERBECK, *Hercules* ad 626. WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 122, sieht dagegen die Frage unentschieden: «Er (sc. Seneca) bietet dem Publikum die mythologische und die «aufgeklärte» Version an. Der Mythos ... erlaubt eine Entschuldigung, die Ratio nicht».

<sup>525</sup> Cf. oben, Zweiter Akt 48.

(792) und bestätigt in seinen Schlußworten (1342sq.) indirekt diese Aussage über die Natur des Hercules. Wenn im Hinblick auf ihn durch das Beispiel des Mars hervorgehoben wird, daß die entsöhnende Kraft der attischen Erde sich an Göttern (*superi*) erweist, wird damit zugleich die göttliche Natur des Alkiden vorausgesetzt. Mit Theseus spricht also die glaubwürdigste Stimme innerhalb des Stückes für die direkte Abstammung des Hercules von Iupiter. Auch für die unmittelbar betroffenen, Hercules und Amphitryon, ist die Vaterschaft Iupiters eine unumstößliche Gewißheit, doch lassen sich bei ihnen, je nach Situation, Nuancierungen des Themas beobachten.

Nachdem Hercules vor dem Wahnsinn seine göttliche Abstammung nachdrücklich hervorgehoben hat, sind im fünften Akt seine Worte, die zur Bezeichnung eines Vaters dienen, fast ausschließlich auf Amphitryon bezogen<sup>526</sup>. Daß aber in der Sache kein Wandel stattfindet und Hercules ebenso wie im vierten auch im letzten Akt Iupiter als seinen tatsächlichen Vater betrachtet, läßt sich aus zwei Stellen ersehen. Nachdem er, noch in Unkenntnis der wahren Geschehnisse, das Fehlen der Waffen bemerkt und daraus auf einen überlegenen Gegner geschlossen hat, mutmaßt Hercules, es müsse sich um einen neuen, mit einer Sterblichen gezeugten Sohn Iupiters handeln (1157sq.), der in der Gunst des *pater* höher stehe als er. Unmittelbar nach der Erkenntnis der eigenen Täterschaft fühlt sich Hercules – offenbar weil ihn noch keine Strafe getroffen hat – von Iupiter, seinem *genitor*, vergessen und fordert ihn auf, wenigstens für die Enkel, also die ermordeten Hercules-Söhne, Rache zu nehmen. Hercules zieht also auch in dem letzten Teil des Dramas seine Eigenschaft als Iupitersohn nicht in Zweifel, doch bewertet er diese Beziehung anders als zuvor<sup>527</sup>. Während sie vor dem Ausbruch des Wahnsinns die Grundlage seines Selbstverständnisses war, wird sie nun marginalisiert, so daß Theseus mit den Schlußworten seinen Gefährten an dessen besondere Stellung erst wieder erinnern muß<sup>528</sup> (1341-1344).

Amphitryon scheint auf den ersten Blick schwankend<sup>529</sup>; einerseits tritt er gegenüber Lycus nachdrücklich für die Vaterschaft Iupiters ein (449-476), andererseits spricht er immer wieder über und zu Hercules in Worten, die den Eindruck erwecken, er halte ihn für seinen leiblichen Sohn (621sq.646sq.760.918.1303)<sup>530</sup>. Ohne Beweiskraft in diesem Zusammenhang ist es, wenn sich Amphitryon am Ende des zweiten Aktes (509sq.) als *genitor Alcidae* bezeichnet, da dies in der Auseinandersetzung mit dem Tyrannen geschieht und als Reaktion darauf zu begreifen ist, daß Lycus, im Widerspruch zu seiner früheren Haltung die göttliche Abstammung des Hercules als Argument verwendet und so vordergründig anerkennt (489sq.); der Greis nimmt lediglich diese utilitaristische Ironie

<sup>526</sup> 1149: *ubi est parens?*; 1174: *paterque*; 1176: *genitor*; 1184: *genitor*; 1189: *pater*; 1192: *genitor*; 1199: *genitor*; 1245: *pater*; 1263: *facere* (sc. *perimere parentem*) *ne possim, occidam*; 1264: *cernere hunc* (sc. *genitorem*) *docui nefas*; 1269: *genitor*; 1314: *iam parce genitor*; 1315: *imperium patris*; 1317sq.: *artus alleua ... parentis*.

<sup>527</sup> Cf. BILLERBECK, *Hercules* ad 626, unter Verweis auf A. BORGIO, *Lessico parentale in Seneca tragico* (Studi latini 12), Napoli 1993, 67-71, die das im Laufe des Dramas sich wandelnde Verhalten des Hercules gegenüber den beiden Vaterfiguren Iupiter und Amphitryon anhand des entsprechenden Vokabulars (*pater*, *parens*, *genitor*) herausarbeitet.

<sup>528</sup> Cf. SHELTON, *Theme* 59 n. 6.

<sup>529</sup> HERRMANN, *Théâtre* 432.

<sup>530</sup> Für eine unentschiedene Haltung tritt HERRMANN, *Théâtre* 432, ein, weil er in der Selbstbezeichnung Amphitryons als *genitor Alcidae* (509) keine Ironie sieht und der Greis in der abschließenden Auseinandersetzung mit Hercules an dessen «amour filial» appelliere (cf. 1303sq.).

auf, um sein Ziel – den sofortigen Tod – zu erreichen. Besonders aufschlußreich ist dagegen die Stelle, an der Amphitryon Theseus drängt, über die Taten des Hercules in der Unterwelt zu berichten (760sq.). Hercules wird aus der Sicht des Sprechenden ausdrücklich als eigener Sohn (*natus meus*) bezeichnet, doch gilt Dis zugleich als sein Vaterbruder (*patruus*), wodurch indirekt ja Jupiter die Rolle des Erzeugers zuerkannt wird. In dieser auf engstem Raum vorgetragenen doppelten Vaterschaft sieht Amphitryon offenbar keinen Widerspruch; für ihn scheint es selbstverständlich, den Jupitersohn zugleich in der Rolle eines eigenen Abkömmlings zu sehen. So ist auch sonst in der häufigen Anrede des Hercules als *natus* und der Selbstbezeichnung als *parens* (1263) oder *genitor* (1264) nur ein Anspruch dokumentiert, der nicht die tatsächliche Abstammung des Hercules bestreiten soll<sup>531</sup>. Dieser Haltung entspricht auch die Beschwörung, mit der Amphitryon Hercules von der Selbsttötung abzuhalten versucht (1247sq.); hierbei wird zwar zwischen den Rollen Amphitryons als Ziehvater (*altor*) oder Erzeuger (*genitor*) in einer Deutlichkeit unterschieden, die sonst nicht zu beobachten ist, doch liegt die Alternative nicht in der Sache, sondern in der Haltung des Hercules. Es wird nicht zur Debatte gestellt, ob Amphitryon Erzeuger oder Ziehvater ist, sondern nur, wofür ihn Hercules hält, oder genauer: wie er ihn zu bezeichnen wünscht (1247: *uocas*). Amphitryon erkennt in Hercules zwar den Sohn des höchsten Gottes, erwartet von ihm aber dasjenige Verhalten, auf das ein *genitor* oder ein *altor* gleichermaßen Anspruch erheben dürften<sup>532</sup>.

Zu dem traditionellen Bild gehört auch die Darstellung des Hercules als einer übermenschlichen Kraftnatur. Sie ist dokumentiert in der Überwindung zahlloser Ungeheuer (cf. 444.454), angefangen von den Schlangen in frühester Kindheit (216-222) über den Löwen von Nemea (224sq.), den Erymanthischen Eber 228-230) und die Hydra von Lerna (241sq.) bis hin zum Cerberus (762-827). Der Alkide hat dank seiner Stärke Leistungen vollbracht, zu denen einzelne Menschen und selbst ganze Völker (cf. 230.435) nicht in der Lage waren. Seine Schnelligkeit (cf. 224) und die Fähigkeit, sich überall einen Weg zu bahnen (cf. 319-324), haben die ganze Welt (37-40; cf. 1060-1062.1100-1114) zu seinem Wirkungsfeld werden lassen, das er offenbar mühelos vom äußersten Westen (213-233) bis in den entlegensten Osten (245sq.433-446) durchheilt und mit dem er besser vertraut ist als mit seiner Heimat (cf. 1140sq.); die abschließende Suche nach einem Verbannungsort, die an der weltweiten Bekanntheit der eigenen Person scheitert (1321-1341), ist der letzte Reflex dieser Omnipräsenz, die auch die Unterwelt einschließt. Darüberhinaus ist Hercules in der Lage, sogar Landschaften zu verändern, indem er Berge ausreißt sowie Meere umleitet (235-237.283-288), und selbst den Kosmos auf seinen Schultern zu tragen (70-74.425). Daß diese Taten nur indirekt vergegenwärtigt werden durch Erzählungen und die kurze Vorführung des überwundenen Cerberus, erklärt sich aus der Chronologie des Stoffes; mit dem Unterweltabenteuer sind die Großtaten abgeschlossen und gehören der Vergangenheit an. Zweifel an der Richtigkeit der Darstellung werden jedenfalls auch dort, wo nicht der

<sup>531</sup> Richtig FITCH, *Hercules* 24: «Though Amphitryon acknowledges intellectually that Hercules is Jupiter's son, he nevertheless regards him emotionally as his *natus*».

<sup>532</sup> Zu der Verwendung der Verwandtschaftsbezeichnungen *pater*, *parens* und *genitor* im fünften Akt BILLERBECK, *Hercules* 562.

glaubwürdige Theseus, sondern Amphitryon, Megara, Juno und die Chöre sprechen, nicht geweckt. Selbst Lycus stellt nichts davon in Abrede, sondern verweist, um Hercules herabzusetzen, auf andere Episoden – das Verhalten am Hof der Omphale (465-471) sowie gegenüber Eurytus (477-480) –, die von Amphitryon indirekt bestätigt werden (472-476.480-487), gegenüber den Heldentaten aber nicht ins Gewicht fallen (480b; cf. 1265sq.). Die ungeheuren physischen Fähigkeiten des Hercules sind für das Verständnis des Dramas insofern von Bedeutung, als sie den Befürchtungen und Hoffnungen, die mit seiner Person verbunden werden, eine gewisse Berechtigung verleihen. Der Sturm des Himmels, die Überwindung des Todes oder die Verwüstung der ganzen Welt (cf. 1284-1294) liegen durchaus in der Macht des Alkiden; daß er seine Möglichkeiten nicht gegen die göttliche Ordnung ausnutzt, wie Juno unterstellt, spricht also für ihn.

Es ist aber nicht allein die Kraft, die Hercules über die gewöhnlichen Menschen hinaushebt, sondern auch seine innere Haltung. Insbesondere seine heldenhafte Tapferkeit, die *uirtus*, findet vielfache Bestätigung. Theseus nennt sie in Verbindung mit den bewährten Eigenschaften seines Gefährten (1277), zu denen eine Rückkehr nötig ist, und in ähnlicher Absicht wird im vierten Chorlied ihr Verlust beklagt (1093). Sogar Iuno muß ihrem Widersacher, wenn auch unwillig (115: *inuisa*) und mit abwertendem Beiklang (39: *indomita*), *uirtus* zugestehen (39.115). Nur Lycus versucht, dem Alkiden diese Eigenschaft abzuspochen, da für ihn *uirtus* untrennbar mit Eigennutz verbunden ist (cf. 340.432.434) – eine Definition, die auf der Umkehrung aller Werte beruht, und hinter der in Wahrheit das *prospere ac felix scelus* der Usurpation steht (cf. 251sq.). Für Megara dagegen ist gerade die Ausführung schwieriger Aufträge und das Beseitigen allgemeiner Gefahren (433.435), also uneigennütziges Handeln, das Kennzeichen der *uirtus*, die sie ihrem Gatten bescheinigt. Neben der *uirtus* werden noch andere innere Vorzüge des Alkiden gerühmt, so etwa seine *pietas* (1093) und seine Furchtlosigkeit; letztere kommt vor allem in der Überwindung von Ungeheuern (224.230.435) und in dem Wagnis des Unterweltganges (834) zum Ausdruck. Ferner rühmt Theseus die Leidensfähigkeit des Alkiden (1275sq.: *tuum nulli imparum animum malo*) und seinen Tatendrang (1274sq.: *impetu ... solito*), was schwerer wiegt als der diesbezügliche Tadel der Greise (187: *properas*) und die Klagen Amphitryons (924-927).

Abgesehen von diesen eher konventionellen Zügen ist in der Seneca-Tragödie auch eine individualisierende Gestaltung des Hercules bemerkbar; sie zeigt sich in verschiedenen, fast naturalistischen Details, die sich in ihrer Gesamtheit zu dem Bild eines bewährten Kriegers zusammenfügen.

Hierzu gehört das Verhältnis des Alkiden zu seinen Waffen. Das Löwenfell, der Bogen mit den zugehörigen, in einem Köcher befindlichen Pfeilen, sowie die Keule sind für ihn weit mehr als Gebrauchsgegenstände; er empfindet sie nämlich als Teil seiner selbst<sup>533</sup>. Der Grund hierfür liegt in der Exklusivität und der Bedeutung der Ausrüstung. Der Bogen ist so schwer zu spannen, daß er nur von Hercules verwendet werden kann (1197sq.), und die Keule übersteigt in ihrer Schwere (1024.1085) sicher auch

<sup>533</sup> Diese Beobachtung bei SHELTON, *Theme* 80. Cf. 1260: *cuncta ... amisi bona ... arma*.

menschenübliches Maß. Löwenfell und Pfeilgift sind als Trophäen von Ungeheuern die Erträge früherer Siege (944sq.1195sq.) und verkörpern das Lebensprinzip des Hercules: den unablässigen, erfolgreichen Kampf gegen die Gefährdungen der Menschheit, aber auch die Umwandlung von Iunos Anschlägen in eigene Vorteile (cf. 44-46). Anders als bei Helden wie Achill und Aeneas ist die Ausrüstung nicht göttliches Geschenk, sondern der Ertrag von Kämpfen gegen eine Gottheit. Daß Hercules sich nicht einmal im Schlaf von seinen Waffen trennt und aus Löwenfell und Keule sein Nachtlager baut (cf. 1085-1087.1152), ist daher wohl nicht nur eine zweckmäßige Vorkehrung für das Leben in der Fremde, sondern auch Ausdruck einer besonderen Verbundenheit. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Rolle der Waffen bei der geplanten Selbsttötung zu verstehen. Sie sind nicht nur deshalb unverzichtbar, um das Material für einen Scheiterhaufen abzugeben (1234sq.), sondern auch als Zeichen für die vollständige Selbstausslöschung. So stehen die Verbrennung der Waffen, der Hände und der eigenen Person auf einer Stufe; durch ihre Einäscherung sollen die Waffen ebenso wie Hercules für die Untaten büßen (1229-1235). Daraus erklärt sich auch die Hartnäckigkeit, mit der Hercules auf der Rückgabe der Waffen besteht (1242-1245.1271sq.1284sq.1295): er will sich selbst restlos vernichten und muß dazu die Ausrüstung, die im Laufe seines Daseins zu einem Teil seiner selbst geworden war, einbeziehen. Die geplante Zerstörung der Waffen kann also nicht isoliert betrachtet und als Anzeichen dafür gedeutet werden, daß sich Hercules von seiner früheren Lebensweise zu lösen versucht<sup>534</sup>; sie ist kein Hinweis auf eine Wesensveränderung, sondern ein Aspekt der Selbstvernichtung.

Ein weiteres Detail in dem Bild des Kriegers Hercules ist seine Einstellung zum Kampf; sie besteht nicht nur in ständiger Bereitschaft, sondern auch in ausgeprägter Neigung. Wenn Lycus als Gegner erkannt ist, folgt der Alkide zwar seiner Pflicht, fühlt sich aber noch stärker von der Aussicht auf ein Blutvergießen fortgerissen (636)<sup>535</sup>. In Erwartung des Treffens äußert er sogar einen grimmigen Scherz<sup>536</sup>: der Tyrann solle dem Dis seine, also des Hercules, Heimkehr melden (639sq.). Der Witz liegt dabei in der verharmlosenden Umschreibung für die Tötung des Tyrannen. Das eigentliche Vorhaben wird nicht ausgesprochen, sondern durch eine Nebenfolge angedeutet: wenn Lycus in die Unterwelt hinabsteigt, erfüllt er damit die Funktion eines Boten, weil Dis auf diesem Weg die Anwesenheit des Hercules in Theben erschließen kann; ein Neuzugang für das Totenreich soll als Lebenszeichen des Alkiden wirken. Wozu dient aber diese makabere Äußerung? Sie scheint an Amphitryon und Megara gerichtet, von deren Umarmungen sich Hercules gerade zu lösen versucht hatte; will er also durch scherzhafte Worte seinen Angehörigen die erneute Trennung erleichtern und ihnen Zuversicht vermitteln? Spätere Stellen deuten in eine andere Richtung. Wenn der wahnsinnige Hercules den Tod der vermeintlichen Lycus-Söhne ankündigt (988sq.), spricht er von einer Wiedervereinigung mit ihrem Vater, der sich bereits in der Unterwelt befindet; das scherzhafte Element liegt hier, ähnlich wie im dritten Akt, in einer verharmlosenden Umschreibung der Tötung: an die voraussichtlichen Opfer

<sup>534</sup> So ZINTZEN, *Virtus* 201, und FITCH, *Pectus* 244.

<sup>535</sup> Dazu oben, Dritter Akt 61.

<sup>536</sup> Die Anregung, auf Humor, insbesondere in seiner sarkastischen Spielart, auch dort zu achten, wo er nach literarischem Genos und allgemeinem Urteil nicht zu erwarten ist, verdanke ich einem Vortrag von G. MAURACH über *Humor bei Caesar*, gehalten am 15.05.2001 in Würzburg.

gewandt (989: *uos*) brüstet sich Hercules, mit ihrem Tod ihnen eine Gefälligkeit zu erweisen. Wenig später gibt Hercules noch ein weiteres Beispiel für diese Art von Humor. Den Angriff auf die vermeintliche Iuno leitet er mit der Aufforderung ein, sie selbst solle Iupiter von dem schändlichen Joch der Ehe befreien (1019). Ihr gewaltsamer Tod wird so unter dem Aspekt der Ehe in eine Schuldigkeit gegenüber Iupiter umgedeutet, der sie von sich aus genüge leisten solle. Diese sarkastischen, auf Euphemismen beruhenden Scherze fallen zwar in den Wahnsinn, doch sind sie nicht primär als Folgen der Verwirrung, sondern als übliche Reaktionen auf eine Kampfsituation zu verstehen und insofern auch für den gesunden Hercules aussagekräftig: sie zeigen einfach die gute Stimmung an, mit der er zum Angriff übergeht. Daher ist auch die auf scherzhafte Weise angekündigte Tötung des Lycus im dritten Akt weniger als Trost für die Angehörigen, denn als Ausdruck der Vorfreude zu deuten, mit der Hercules in den Kampf zieht. Dies deckt sich mit dem Vorwurf Iunos, der Alkide freue sich sogar über neue Aufgaben (42), die ja immer neue Kraftproben bedeuten.

Auch die Geistesgegenwart und Umsichtigkeit, die Hercules immer wieder beweist, erscheint vorwiegend unter einem kriegerischen Aspekt. So gewinnt er den Kampf mit dem Cerberus nicht durch bloße Stärke, sondern durch die geschickte Verwendung des Löwenfells; erst dieser Schutz, der zugleich Verkleidung ist, ermöglicht es, sich dem Ungeheuer zu nähern und die entscheidenden Keulenschläge zu führen (797-804). Dem wütenden, aber in seiner hündischen Art beschränkten Cerberus (cf. 791-795) wird hier ein listiger Hercules als Überwinder gegenübergestellt. Auch tritt Hercules trotz seiner Eile immer wieder als umsichtiger Planer und Organisator<sup>537</sup> in Erscheinung. Seine Familie hat er während des Unterweltganges nicht unbedacht zurückgelassen, sondern dem Schutz der gesamten Menschheit anvertraut, mit deren Hilfsbereitschaft er angesichts der von ihm erwiesenen Wohltaten rechnen zu können glaubte (cf. 631-633). Wenn Hercules zur Bestrafung des Lycus aufbricht, versäumt er wiederum nicht; für die Sicherheit seiner Angehörigen zu sorgen, und ordnet Theseus für diese Aufgabe ab (637). Auf den Schauplatz zurückgekehrt, organisiert er schließlich das Opfer zu Beginn des vierten Aktes, befiehlt die Bereitstellung der Gaben, sorgt für seine und des Theseus' Bekränzung, und erteilt diesem einen detaillierten Auftrag für die Verehrung der lokalen Gottheiten (908-918). An all diesen Stellen zeigt sich also ein Hercules, der die Gabe besitzt, auf verschiedenste Situationen rasch und angemessen zu reagieren.

Ein ganz wesentlicher Bestandteil der Charakterisierung des Hercules als Krieger ist sein ausgeprägter Ehrbegriff. Immer wieder wird deutlich, daß der Alkide bei wichtigen Entscheidungen sehr genau die Folgen für seinen Ruf und Ruhm bedenkt. So wird trotz der drängenden Lage zu Beginn des dritten Aktes die Qualität des Lycus als Gegner erwogen und seine mangelnde Würdigkeit als Schande empfunden (634b). Vor allem aber im fünften Akt wird Hercules durchweg von entsprechenden Überlegungen bestimmt. Mit dem Verlust seiner Waffen ist nämlich die Lage eingetreten, die für einen Krieger den Verlust seiner Ehre bedeutet. Hercules ist sich zwar bewußt, im Schlaf entwaffnet worden zu sein (1154sq.), doch kann das den Eindruck einer schmähhlichen Niederlage nicht mildern (cf.

<sup>537</sup> Diesen Aspekt hebt WIENER, *Stoa* 71.80, hervor.



1156.1166.1168); der Alkide sieht den Respekt, den er sonst selbst im Schlaf einzuflößen pflegte, verletzt. Ebenso belastet ihn, nachdem er die Leichen seiner Angehörigen erkannt hat, der Umstand, daß nicht allein seine Gegenwart von einem solchen Verbrechen abschrecken konnte (1162sq.). Den Ausdruck der Scham, den er an Theseus und Amphitryon wahrnimmt, versucht er dann aus der Annahme besonders unwürdiger Täter zu erklären (1179-1185), womit er den Gedanken aus dem dritten Akt (634b) wieder aufnimmt. Wenn Hercules den Plan der Selbsttötung gefaßt hat, wird in der Auseinandersetzung mit Amphitryon wiederum der Versuch, Ansehen und Ehre zu wahren, als vorrangige Motivation erkennbar. Überzeugt von der eigenen Schuld, sieht Hercules nur den Freitod als Ausweg, um sich vor der Welt von einem Täter in ein Opfer verwandeln zu können (1278). Der Verzicht auf die Selbsttötung erfolgt wiederum aus Sorge um das eigene Ansehen, das nun durch die Verantwortung für einen Vatemord bedroht erscheint (cf. 1306sq.)<sup>538</sup>. Hercules wird also in wichtigen Entscheidungen von den möglichen Folgen für seine *fama* geleitet; man wird darin weniger eine verwerfliche Form von Egoismus<sup>539</sup> sehen dürfen, als eine Befangenheit in überkommenen, durchaus gängigen Werten. Deutlich ist aber auch, daß das am Ehrbegriff ausgerichtete Denken durch den Plan der Selbsttötung zu einer Kollision mit der Amphitryon geschuldeten *pietas* führt und Hercules in eine falsche Richtung lenkt.

Daß Hercules durch das Dasein als Krieger geprägt ist, muß auch bedacht werden, wenn man sein Verhältnis zu den Angehörigen werten will. Tatsächlich zeigt sich der Held ihnen gegenüber weitgehend gefühllos<sup>540</sup>: im dritten Akt weder eine Begrüßung noch ein Zeichen von Wiedersehensfreude, zu Beginn des vierten Aktes nur die recht grobe Zurückweisung Amphitryons, und im fünften Akt die Unempfänglichkeit für die Bedürfnisse des Greises. Darüber darf aber nicht vergessen werden, daß der Alkide an einer Stelle sehr wohl in zärtlichem Ton über seine Familie spricht – nach der vermeintlichen Rückkehr aus der Unterwelt, die in Wahrheit das Erwachen aus dem Wahnsinn ist (1149sq.)<sup>541</sup>. Dies erklärt sich aus der ungewohnten Lage, die durch Schwächung und Verunsicherung (cf. 1143-1148), vor allem aber durch die Abwesenheit von drängenden Verpflichtungen und Aufgaben bedingt ist; nur hier hat Hercules die Zeit, sich nach seinem *parens* und der *animosa coniunx* mit ihrer Kinder­schar zu sehnen. Entsprechend kehrt Hercules zu seiner gewohnten Denk- und Handlungsweise zurück, wenn sich mit der unmittelbar folgenden Entdeckung des Waffen- und Ehrverlustes eine neue Bedrohung abzeichnet, die den Krieger zu fordern scheint. Und so erklärt sich auch, daß die Bezeugung menschlicher Gefühle dort unterbleibt, wo sie eigentlich zu erwarten gewesen wäre: im dritten Akt war Hercules durch den Anblick feindseliger Soldaten (616sq.) sofort auf eine Gefahr eingestimmt worden, die ihn nach dem Rapport Amphitryons zu unverzüglichem Handeln drängte, während ihn im vierten Akt die Notwendigkeit eines Dankopfers davon abhielt, trotz der Anwesenheit aller Angehörigen<sup>542</sup> deren Begrüßung nachzuholen. Was das Verhältnis zu Amphitryon angeht, so ist

<sup>538</sup> Zu der Motivation des Hercules oben, Fünfter Akt 104sq.

<sup>539</sup> So insbesondere FITCH, *Hercules* 26.35-38.

<sup>540</sup> Cf. FITCH, *Hercules* 25.36.

<sup>541</sup> Dazu oben, Fünfter Akt 92sq.

<sup>542</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 132.

das Verhalten des Hercules ihm gegenüber im fünften Akt bereits oben aus einem verfehlten, aber nicht verwerflichen Ehrbegriff erklärt worden, der die Selbsttötung entgegen den Forderungen der *pietas* gebietet. So bleibt als Vorwurf nur der grobe Umgang mit Amphitryon in der Opferszene, der als Folge einer bedenklichen Einstellung des Alkiden zu der sakralen Bedeutung von Menschenblut und zu seiner Rolle als Garant eines Goldenen Zeitalters entsteht. Stellt man noch in Rechnung, wie sehr der Alkide durch seine kriegerische Lebensweise der Heimat entfremdet ist<sup>543</sup>, kann sein Verhalten gegenüber den Angehörigen insgesamt nicht als tadelnswert bezeichnet werden; es zeigt sich vielmehr eine große Bandbreite, die von seltener Zärtlichkeit über tatkräftige Fürsorge bis hin zu beleidigender Zurückweisung reicht<sup>544</sup>.

Allerdings bleibt das Bild des Hercules nicht so vorteilhaft, wie es die traditionell-allgemeinen und kriegerisch-individuellen Züge ergeben haben; ein bedeutender Schatten fällt darauf durch Diskrepanzen zwischen Verhalten und Gesinnung des Alkiden. Die Handlungsweise des gesunden Helden ist – bei einer rein äußerlichen Betrachtung – an allen entscheidenden Stellen des Dramas einwandfrei. Hercules wendet sich, sobald er die Unterwelt mit dem Cerberus verlassen hat, an die Götter, um sie mit dem Anblick zu versöhnen oder davor zu bewahren (592sq.), er bricht unverzüglich auf, um Lycus zu bestrafen und Theben zu befreien, wenn er von der Lage seiner Angehörigen und der Heimatstadt erfahren hat (631-640), er bereitet danach ein großes Dankopfer vor, das er in ritueller Reinheit beginnen will<sup>545</sup> (898-918), und er verzichtet schließlich auf die Selbsttötung (1301). Hercules ist allein aus seinem Tun und Unterlassen also kein Vorwurf zumachen. Was das Hercules-Bild aber belastet, sind die Gesinnungen, die hinter dem äußeren Verhalten erkennbar werden. Das von dem Bestreben, der *pietas* Genüge zu tun, motivierte Auftrittsgebet schlägt am Ende in eine Verhöhnung und Provokation der Göttin Iuno um (614sq.). Als Agens der zweifellos notwendigen Liquidation des Lycus tritt nach einer feierlichen Erklärung (634sq.) die Lust am Blutvergießen (636) und die Freude am Kampf (cf. 639sq.) hervor. Bei dem Dankopfer zu Beginn des vierten Aktes ist zu beobachten, wie Hercules sich als Teil der Götterfamilie sieht (900-908) und bei der Formulierung seiner Ziele in anmaßender<sup>546</sup> Weise sogar mit Iupiter auf eine Stufe stellt (926sq.). Zudem gibt er den Wunsch zu er-

<sup>543</sup> Dazu u.a. oben, Fünfter Akt 92, zu den Versen 1138-1142.

<sup>544</sup> Zu allgemein TRABERT, *Studien* 78: «Noch enger (sc. als an die Menschheit) ist natürlich die Bindung an die Angehörigen». TRABERT sieht als Beweise hierfür die umgehende Rache an Lycus und das Nachgeben gegenüber Amphitryon am Ende des Dramas an.

<sup>545</sup> Zu der von Amphitryon angemahnten Handwaschung oben, Bühnengeschehen 134.

<sup>546</sup> Eine Übersicht über die deutschsprachigen Arbeiten, die an Hercules Hybris diagnostizieren, gibt DINGEL, *Dichtung* 113 n. 8. Hinzuzufügen ist FITCH, *Hercules* 26sq. Daß Hercules dazu aufgrund seiner Eigenschaft als Iupitersohn zu einem solchen Auftreten berechtigt wäre, wird nirgends bestätigt, cf. BRUDER, *Kalkül* 13: «Zwar ist er (sc. Hercules) auch von Seneca als Sohn Jupiters dargestellt, aber er ist doch immer noch Mensch, und als solchem ist ihm diese Gleichstellung (sc. mit den Göttern) nicht gemäss, sondern Anmassung und superbia». Über die ganze Länge des Dramas ist keine Zustimmung Iupiters oder der übrigen Olympier zu der göttlichen Rolle, in der sich Hercules sieht, zu erkennen. Die Ansprüche des Alkiden auf Ebenbürtigkeit mit Athene, Bacchus, Apollo und Diana sowie auf eine dem Iupiter gleiche *dignitas* (cf. 927) sind einseitig, und es fehlt eine Dispensierung des Halbgottes von menschlichen Maßstäben, wie sie MOTTO/CLARK, *Virtus* 280-282, und ähnlich ANLIKER, *Prologe* 47, annehmen; zu den Verteidigern des Hercules in dieser Hinsicht zählen auch HELDMANN, *Untersuchungen* 53 n. 140 und 54-56, der von einem «gewaltigen, aber berechtigten Selbstver-

kennen, er hätte das Opfer lieber mit Tyrannenblut begangen (920-924), und vollzieht die Reinigung seiner befleckten Hände nur widerwillig auf Drängen Amphitryons. Der Verzicht auf die Selbsttötung schließlich beruht nicht auf einer eigenen, neugewonnenen Einsicht, sondern ist eine momentane Reaktion auf die Erpressung<sup>547</sup> Amphitryons, die sich der Sorge des Alkiden um seinen Ruf bedient; daß der Todeswunsch keineswegs überwunden ist, zeigt sich ja gegen Ende des Dramas in der Überlegung, als Verbannungsort die Unterwelt zu wählen (1338-1340).

So entsteht im dritten, vierten und fünften Akt – also überall dort, wo der eigentliche, gesunde Hercules in Erscheinung tritt – der Eindruck, daß der Held trotz richtiger Handlungsweise keine unbeschränkte Zustimmung verdient. Weil seine Gesinnungen zweifelhaft wirken, bleibt der Alkide bei allen vorteilhaften Eigenschaften und Leistungen, wie sie oben besprochen wurden, eine Figur, in der Licht und Schatten gemischt sind. Ob sich dahinter eine grundsätzliche Kritik verbirgt, kann erst in der Gesamtdeutung des Stückes untersucht werden<sup>548</sup>; hier ist zunächst festzuhalten, daß in der Charakteristik der Hauptfigur durch den Verzicht auf eine durchweg günstige Zeichnung eine plumpe Heroisierung vermieden und so der künstlerische Wert der Darstellung gewahrt wird.

#### 4.4. IUNO

Die alleinige Grundlage für eine Charakteristik Iunos ist der Prolog; die wenigen Erwähnungen der Göttin im weiteren Verlauf des Stückes<sup>549</sup> tragen hierzu nichts Neues bei. Es ist daher nicht nötig, das Bild Iunos als betrogener, aufgebrachter Ehefrau, das sich aus der Interpretation des Prologes ergeben hatte, hier zu wiederholen. Lediglich auf die beiden Hauptzüge ihrer Persönlichkeit soll nochmals kurz eingegangen werden.

Dies ist zum einen die Art und Weise, in der Iuno ihr Ziel verfolgt. Ihr Anliegen war es ja, einen Weg zu finden, um sich mit der von Iupiter zugesagten, für unvermeidlich gehaltenen Verstärkung des Hercules abfinden zu können; verschiedene Anhaltspunkte hatten dafür gesprochen, daß die zwischen der Wahrnehmung des Ärgernisses (21-26) und seiner Auflösung (121sq.) liegende Entwicklung einen instrumentalen, auch von Iuno als solchen erkannten Charakter trägt und, was die Darstellung des Alkiden als kosmische Bedrohung angeht, nicht durchweg die Wahrheit wiedergibt. Erst die Kenntnis der gesamten Dramenhandlung zeigt aber, wie sehr Iuno ihren Angstphantasien die Zügel schießen läßt. Daß Hercules mit Löwenfell und Giftpfeilen bewaffnet ist, alle bislang von der Göttin aufgebotenen Ungeheuer überwunden hat und unter den Menschen göttergleiches Ansehen genießt, findet noch

---

ständnis des Hercules» (56) spricht, und DINGEL, *Dichtung* 113: «Und von Hybris des Hercules zu reden, heißt ignorieren, daß Hercules der Sohn Jupiters ist ... ». Es bedarf aber keiner ausdrücklichen Mißbilligung Iupiters, wie sie LAWALL, *Virtus* 13, für nötig hält.

<sup>547</sup> Cf. DINGEL, *Dichtung* 111; das Auseinandertreten von richtigem Verhalten und falscher Gesinnung betont in diesem Sinn FITCH, *Hercules* 38.

<sup>548</sup> Dazu unten, Deutung 188sqq.

<sup>549</sup> Amphitryon: 213sq.: *sequitur a primo statim / infesta Iuno*; 447: *Iunonis odio crede*; 1201: *crimen nouercae*; 1297: *hoc Iuno telum manibus emisit tuis*. Hercules: 605sq.: ... *non satis terrae patent Iunonis odio*; 614sq.; 907sq.: ... *non ex nouerca frater*; (im Wahnsinn) 1018: *teneo nouercam, ... iugoque pressum libera turpi louem*.

Bestätigung. Die Darstellung der Unterweltabenteuers hingegen ist in Motivation und Verlauf von dem wahren Geschehen schon weitgehend abgelöst. Anders, als von Iuno behauptet (46b), vollführt es Hercules nicht aus anmaßendem Ehrgeiz, sondern wiederum auf ihren Befehl (596sq.). Die Überzeugung, das Totenreich sei zerstört, den Manen die Rückkehr in das Leben eröffnet, Dis überwältigt und die Sonne vor dem Anblick des Cerberus von ihrer gewohnten Bahn abgewichen, erweist sich als Produkt einer bewußt aufgereizten, zunehmenden Angst. Daß Iuno sich ausdrücklich auf einen Einblick in die Unterwelt beruft (50: *uidi ipsa, uidi*), die Hercules eben nicht für das Tageslicht geöffnet hat (cf. 660sq.), zwingt zu der Annahme, sie sei Wahnvorstellungen erlegen. Ihr Bild von Ursache, Verlauf und Folgen des Unterweltabenteuers ist als Angstphantasie zu verstehen, die in der weiteren Handlung keine Bestätigung findet. Gleiches gilt für den Plan des Himmelssturmes. Hier war schon während des Prologes erkennbar, wie sich der Gedanke ohne konkreten Beweis aus den Befürchtungen der Göttin entwickelte. Endgültig wird er als unbegründete Unterstellung erwiesen durch das Auftreten des Hercules, für den in gesundem Zustand trotz aller Anmaßung eine Erstürmung des Himmels nicht vorstellbar ist<sup>550</sup>. An den Motiven des Unterweltabenteuers und des Himmelssturmes zeigt sich also, wieviel Raum Iuno zu Lasten von Wahrheit und Wirklichkeit ihrer Furcht gibt, um Hercules zu einer Bedrohung aufzublähen, angesichts deren der entscheidende Einfall glückt.

Mit Erreichen dieses Wendepunktes (85) ist auch die Furcht verschwunden, die nur instrumentalen Charakter hatte. Als vorherrschendes Gefühl wird sie nun, bei der Ausarbeitung des Planes, von einem gehässigen Vergnügen an der bevorstehenden Kompromittierung des Hercules abgelöst. Die ironischen Ermunterungen und Apostrophen an den Alkiden (89-91), der Stolz auf die eigene Bosheit, deren Güte die Furien bestätigen sollen (111sq.), und die Selbstzufriedenheit, mit der sich Iuno den Nutzen aller bislang verhaßten Eigenschaften des Stiefsohnes vor Augen führt (113-121), sind deutliche Zeichen einer vorweggenommenen Schadenfreude.

Die Iuno des *Hercules furens* ist also alles andere als eine erhabene Göttin; sie ist vielmehr in erster Linie eine betrogene Ehefrau, die gegen die Unverfrorenheit und Schamlosigkeit ihres Gatten aufbegehrt, und insofern eine sehr lebensnahe Figur<sup>551</sup>. Nicht Hercules an sich, sondern seine allseits sichtbare Privilegierung durch Iupiter – anfangs durch die verlängerte Nacht der Zeugung, in naher Zukunft durch die Verstümmung – erregt ihren Anstoß, und folgerichtig erscheint seine Befleckung nur deshalb als Lösung, weil durch sie die Ehrung als Schande auf den Vater zurückfallen müßte: Iupiter würde sich selbst schaden, wenn er einen Verbrecher unter die Sterne versetzen wollte, nur weil es sich dabei um einen seiner Söhne handelt. Letztlich also um Iupiter in einen Konflikt zu stürzen, liefert sich Iuno ihrer Furcht aus und bewirkt dadurch die Wahnvorstellungen von Hercules als Unterweltszerstörer und Himmelsstürmer, die ihr zu dem entscheidenden Einfall verhelfen. Daß sie dabei der Wirklichkeit und dem wahren Hercules nicht gerecht wird, ist ihr zwar bewußt, kümmert sie aber nicht; was zählt, ist

<sup>550</sup> Cf. oben Dritter Akt 59, und Vierter Akt 79sq., zu den jeweiligen Gebeten des Hercules.

<sup>551</sup> So auch O. ZWIERLEIN, *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung. Mit einem Anhang über <tragische Schuld> sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius* (AAWM 6), Wiesbaden 1984, 13-18, bes. 15.

am Ende nur die Revanche für die Untreue des Gatten. Die kindisch anmutende Schadenfreude<sup>552</sup>, die hierauf folgt, rundet das Charakterbild ab: Iuno hat ihre göttliche Würde um ihrer kleinlichen Rachsucht willen aufgegeben; daß sie den Himmel verlassen und sich auf die Erde begeben hat<sup>553</sup>, ist die sichtbare Entsprechung dieses Niedergangs.

#### 4.5. LYCUS

Lycus ist eine Figur, an der sich nur abstoßende Züge erkennen lassen; diese Züge aber sind keine unzusammenhängenden Versatzstücke in dem Bild eines Theaterschurken, sondern allesamt sehr deutlich auf das unbedingte Machtstreben<sup>554</sup> des Tyrannen bezogen.

Besonders klar leitet sich aus dem Machtstreben des Lycus seine Grausamkeit ab. Sie tritt rückblickend in der Tötung Kreons und seiner Söhne zutage, wobei die Enthauptung des Königs von Amphitryon als Höhepunkt besonders hervorgehoben wird (257sq.). Die Auslöschung der herrschenden Dynastie im Mannesstamm hat aber zweifellos dazu gedient, die Voraussetzung für den Thronraub zu schaffen (cf. 406sq.), und auch die Verstümmelung Kreons ist mehr als nur ein Akt sinnloser Rohheit. Der Kopf des Königs ist durch die aufgesetzte Krone auch ein Symbol der Herrschaft und wird offensichtlich im Hinblick darauf abgetrennt. Ebenso haben die Androhungen von Gewalt gegenüber Megara (426.429.493sq.) immer die Aufgabe, eine eheliche Verbindung mit ihr herbeizuführen und dadurch die eigene Herrschaft zu festigen; ebenso wird die Auslöschung der *domus Herculeae* aus dynastischen Gründen ins Auge gefaßt (cf. 350sq.) und schließlich angegangen. Ein noch subtilerer Bezug auf die Machtfrage liegt der Entscheidung zugrunde, Amphitryon den Tod zu verweigern (511-513). Wenn Lycus, auf die Lage jedes einzelnen abgestellt, die größtmögliche Qual erstrebt und dies ausdrücklich als Grundsatz einer wirksamen Tyrannenherrschaft bezeichnet, geht es ihm offenbar nicht um die Befriedigung sadistischer Triebe; die Steigerung des Leidens soll vielmehr dazu beitragen, unter den übrigen Untertanen Furcht zu verbreiten – die ja die wichtigste Stütze einer usurpierten Herrschaft ist (cf. 342-345), auf die sich Lycus nach dem Scheitern seiner Heiratspläne zurückgeworfen sieht. Eine bewußt geübte und in ihren Formen ausgeklügelte Grausamkeit gegenüber Menschen ist für Lycus also selbstverständlich, doch nicht aus Freude an dem hierdurch bewirkten Leid, sondern stets als Mittel für die Gewinnung und Bewahrung der Macht<sup>555</sup>.

<sup>552</sup> Recht günstig umschrieben («Hochgefühl») von HELDMANN, *Untersuchungen* 53, deutlicher FRENZEL, *Prologe* 38: «Im Vorgefühl des Gelingens höhnt sie jetzt den Feind (sc. Hercules)».

<sup>553</sup> Cf. oben, Bühnengeschehen 110, zum Standort Iunos.

<sup>554</sup> Zutreffend OPELT, *Unmensch* 22: «Im Mittelpunkt von Lycus' Denken steht die Herrschaft ...»; in dieselbe Richtung scheint auch SIEMERS, *Hercules* 107, zu zielen.

<sup>555</sup> Verfehlt hierzu LEONHARDT, Eingangsszenen 213: «... ist der Lycus Senecas ein Tyrann, der das Böse um seiner selbst willen will»; auch OPELT, *Unmensch* 31, und wohl ebenso SIEMERS, *Hercules* (cf. ib. 107), nehmen den instrumentalen Charakter der Grausamkeit nicht zur Kenntnis, obwohl sie die alleinige Ausrichtung des Tyrannen auf den Machterhalt erkennen (cf. n 554).

Auch die Moral, die sich der Usurpator zurechtgelegt hat, ist ein Derivat dieses Machtstrebens<sup>556</sup>. Der einzige gültige Wert ist die Herrschaft, und darüber, was falsch oder richtig ist, entscheidet allein der Erfolg bei ihrer Errichtung oder Bewahrung; das Recht ist somit immer das Recht des Stärkeren (cf. 407sq.). In diesem Sinne zu handeln bedeutet *uirtus*, weshalb der Tyrann in den Taten des Hercules, soweit sie anbefohlen waren und sich gegen Ungeheuer gerichtet haben, keinen Vorzug entdecken kann (434). Die herkömmlichen Vorstellungen eines göttlichen und menschlichen Rechts, dem auch der Herrscher unterworfen ist, verlieren durch diese Wertsetzung für Lycus freilich ihre Bedeutung; sein Ideal ist die Ausübung von Macht in völliger Freiheit von diesen Bindungen (cf. 400.489b). Er verneint daher dynastische Ansprüche (337-341.402-408), Gesetze (400) und in der Religion begründete Bestimmungen. Die Asylie des Heiligtums, auf die Megara in ihrer Not hofft, wird zwar nicht formal, aber faktisch durch den Befehl, die Schutzsuchenden mit ihrem Zufluchtsort zu verbrennen, gebrochen (506-508); daß Lycus gleichzeitig an einem anderen Heiligtum ein Opfer darbringen will (515), ist als Zerrbild eines entwürdigten Staatskultes zu deuten. Auch in einem weiteren Sinne verweigert Lycus den Göttern seine Anerkennung, da er die Möglichkeit ihres Eingreifens in das menschliche Leben bestreitet. In der Auseinandersetzung mit Amphitryon, in der der Tyrann grundsätzlich verneint, daß sich Götter mit Menschen verbinden könnten (447b-448), mag es sich um einen taktischen Einwand handeln, der nicht mit seiner Überzeugung übereinstimmt. Dafür spricht sowohl der Zusammenhang, in dem es darum geht, die Unmöglichkeit der Rückkehr des Hercules aus der Unterwelt zu beweisen<sup>557</sup>, als auch die schnelle und widerstandslose Preisgabe dieser Position; Lycus hat in seiner schon aufgezeigten Dreistigkeit die Rollen wieder vertauscht und Amphitryon als Beleidiger der Götter dargestellt, obwohl er sich selbst durch seine Behauptung blasphemisch zeigt. Gegenüber Megara aber ist der Hinweis, weder ein Gott noch Hercules könne ihre Verbrennung verhindern (503-505), offenbar ernst gemeint. Die Asylie ist nach Lycus' Auffassung nicht in einem höheren Sinne sanktioniert, so daß derjenige, der über die Macht verfügt, sie zu brechen, auch keinen göttlichen Widerstand zu befürchten hat. Es ist nur folgerichtig, wenn ein Mensch wie Lycus, für den die Frage nach Recht und Unrecht sich allein in der Machtfrage erschöpft, die Ansprüche von Göttern, die offenbar ohnmächtig sind, nicht achtet. Wer umgekehrt aber über Macht verfügt, kann für sich in Anspruch nehmen, was allgemein nur Göttern zugebilligt wird; so erklärt sich die Gleichsetzung, die Lycus zwischen sich und Iupiter hinsichtlich des Erlaubten vollzieht (489b).

Bei aller Verwerflichkeit der bislang besprochenen Züge könnte Lycus dennoch, wenn auch in moralisch pervertiertem Sinn, eine gewisse Größe zugestanden werden; es bestünde immerhin noch die Möglichkeit, die rücksichtslose Erringung und Behauptung der Herrschaft als Ausdruck einer verfehlten *uirtus* zu deuten. Dies ist jedoch nicht mehr möglich, wenn man als weiteren Zug des Charakterbildes die Jämmerlichkeit des Tyrannen berücksichtigt. Deutlich wird sie bereits aus den Umständen,

---

<sup>556</sup> Cf. OPELT, *Ummensch* 22: «Von dieser Ansetzung der Herrschaft als einem (sic !) höchsten Gut ... rührt die Verschiebung in Lycus' Wertbegriffen her. ... Seine Welt wird zu einer Widerwelt, wie es die Welt aller Tyrannen ist»; cf. ib. 28.

<sup>557</sup> Cf. oben Zweiter Akt 46sq.

unter denen sich die Usurpation abspielt. Sie konnte sich nur in Abwesenheit des Alkiden ereignen<sup>558</sup> (cf. 249-253) und findet nach dessen Rückkehr auf der Stelle ein unrühmliches Ende. Daß Lycus den Thron in Theben raubte, zeugt also weniger von eigener Kraft und Leistung denn von einer Art Sog, der sich als Folge des von Hercules hinterlassenen Machtvakuumms eingestellt hat. Die Herrschaft, die der Usurpator ausübt, wird aber in ein noch ungünstigeres Licht dadurch gerückt, daß, ganz abgesehen von Hercules, auch sonst ernstzunehmende Gegner fehlen; Lycus sieht sich nur Menschen gegenüber, die sich, wie die Angehörigen des Hercules, nicht wehren können, oder, wie das thebanische Volk, nicht wehren wollen. Nicht eigene Stärke, sondern fremde Schwäche gibt ihm vorübergehend die Gelegenheit, sein Unwesen zu treiben, weshalb auch Hercules in ihm kein würdiges Ziel einer Strafaktion sieht (634b). Der Alkide empfindet daher die Beseitigung dieses Verbrechers, obwohl er bereits früher ähnliche Unholde zur Rechenschaft gezogen hatte (cf. 481-487), als ersten Schandfleck (*nota*) seiner Laufbahn.

Aber nicht nur die Umstände der Usurpation, sondern auch die untauglichen Versuche des Lycus, die angemäße Stellung auszufüllen, lassen seine Jämmerlichkeit deutlich zutage treten. So ist er bei der ersten Annäherung an Megara (359b-371a) anfänglich bemüht, sein Anliegen in kunstvoller, einem Herrscher angemessener Redeweise vorzubringen, hält dieses Niveau aber nicht durch. Nach der einleitenden *captatio*, die der königlichen Stellung Megaras schmeicheln soll, und der bildhaften Darstellung der Folgen, die ein Fortwirken des Hasses zwischen den Feinden über das Ende des Krieges hinaus nach sich zieht, wird die Schlußfolgerung noch auf anspruchsvolle Weise, geprägt durch die Antithetik zwischen *uictor* und *uictus* sowie zwischen *expedit* und *neesse est*, vorgetragen (368-369a). Die eigentliche Forderung aber schließt sich in kurzen, unverbundenen Kola an: mit *particeps regno ueni* beansprucht Lycus für sich die gerade umrissene Rolle des *uictor*, während die nachstehenden Worte den Vorschlag und zugleich das von Megara erwartete Verhalten bezeichnen. Das Publikum wird Zeuge, wie Lycus seinen Machtanspruch durch eine angemessene Form der Rede zu demonstrieren versucht und dabei nach wenigen Versen kläglich scheitert; dem Tyrannen fehlt, wohl aufgrund seiner unbedeutenden Herkunft<sup>559</sup>, die Bildung, die von einem wahren König zu erwarten wäre. In eine ähnliche Richtung weist die Plumpheit, die aus den ersten an Megara gerichteten Worten hervorgeht; Lycus spricht die Gattin des Hercules mit der Umschreibung ihrer königlichen Abstammung (359b-360), also derjenigen Eigenschaft an, die er sich zunutze machen will, und läuft damit Gefahr, seine Absichten zu verraten.

Aber nicht nur durch seine Redeweise, sondern auch durch sein ganzes Auftreten führt Lycus vor Augen, daß er den Anforderungen seiner angemäßen Stellung nicht gewachsen ist. Aus seinem äußeren

<sup>558</sup> So z.B. OPELT, *Unmensch* 21, besonders 32: «Die Herrschaft des Lycus war überhaupt nur in der Abwesenheit des Herakles möglich, als ein trauriges Symptom, als welches es auch Amphitryon schon empfunden hatte»; ähnlich ZINTZEN, *Virtus* 166.

<sup>559</sup> Un- oder Halbbildung ist kennzeichnend für den Emporkömmling, als dessen Verkörperung in der römischen Gesellschaft des 1.Jh.s n.Chr. der Freigelassene gilt, cf. L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine* 1, Leipzig<sup>10</sup>1922, 237. Bekanntestes Beispiel ist die von Trimalchio gewünschte Grabinschrift (Petr. 71,12: *nec umquam philosophum audiuit*); Seneca vergleicht die Unwissenheit des Caluisius Sabinus mit der eines Freigelassenen (*epist.* 27,5sq.).

Verhalten sprechen eine Unbeherrschtheit und eine übertriebene Betonung der Macht, die mit der Würde eines Königs – und auf diese Stellung erhebt Lycus ja Anspruch (cf. 398.413.502.) – unvereinbar sind. Megara hält in den Worten, mit denen sie den Auftritt des Tyrannen kommentiert (329-331), Wut und Jähzorn in Gesichtsausdruck und Gangart fest; auch das ebenfalls von Megara bemerkte Hantieren mit dem Szepter (331), das später noch in der häufigen Bezugnahme des Tyrannen auf dieses Symbol der Herrschaft (342.399.430.502) eine indirekte Bestätigung erfährt, ist dem Rang eines Herrschers nicht angemessen. Es soll offenbar dazu dienen, sich Geltung zu verschaffen, doch schlägt das übermäßige Hervorkehren der Autorität hinsichtlich seiner Wirkung in das Gegenteil um und gibt Lycus der Lächerlichkeit preis, wie es selbst Megara ungeachtet ihrer ernsten Lage zu empfinden scheint (cf. 331: *sceptra ... concutiens*).

Was Lycus in seinem Anspruch auf den Thron jedoch völlig diskreditiert, ist seine Unsicherheit und Feigheit. Mangelnde Festigkeit und eine labile Gemütsverfassung sprechen bereits aus dem Umschwung von anfänglichem Stolz in Furcht (341sq.), denn beide Gefühle beruhen ja auf derselben Tatsache, nämlich der fehlenden Legitimität der Herrschaft. Verschärft wird der ungünstige Eindruck dadurch, daß ein Grund zur Furcht in Wirklichkeit gar nicht besteht: das thebanische Volk lehnt zwar den Tyrannen ab, wagt aber nicht gegen ihn aufzubegehren<sup>560</sup>. So erkennt der Zuschauer die groteske Situation, daß Herrscher und Beherrschte voreinander zittern: Amphitryon klagt das von seiner früheren Größe herabgekommene thebanische Volk an, sich vor einem dahergelaufenen *exul* zu fürchten (268-270), während Lycus seine Herrschaft durch genau dieses Volk gefährdet sieht. Hinsichtlich ihrer Feigheit stehen also Herrscher und Beherrschte auf einer Stufe, was sehr deutlich vor Augen führt, daß Lycus nicht einmal zur Führung solcher Untertanen befähigt ist. Auch sein Verhalten zu den Angehörigen des Hercules ist, ungeachtet aller machiavellistischen Überlegungen, letztlich von Unsicherheit bestimmt. Hierher gehört, daß sich Lycus auf das Streitgespräch über die Natur des Hercules mit Amphitryon überhaupt einläßt (439-489a); obwohl der Greis völlig machtlos ist, unternimmt Lycus nicht einmal den Versuch, ihm Schweigen zu gebieten. Ähnlich verhält es sich mit dem Auftreten gegenüber Megara. Schon der Heiratsplan an sich ist mittelbarer Ausdruck von Feigheit, da er aus der – was das thebanische Volk anbelangt – unberechtigten Sorge um die herrscherliche Stellung hervorgeht (cf. 341sq.). Auch die Taktik, die Lycus anwendet, um seinen Plan umzusetzen, beweist nur vordergründig Klugheit<sup>561</sup>. Der Versuch, die dynastischen Absichten zunächst zu verbergen und, auf das aristokratische Selbstbewußtsein<sup>562</sup> Megaras berechnet, den Handschlag für eine politische Versöhnung zu fordern, sowie die weiteren Bemühungen, die Drohungen durch den Anschein von Entgegenkommen und Anerkennung zu verbrämen, gehen letztlich auf die Überzeugung zurück, daß Lycus das Verhalten Megaras nicht bestimmen zu können glaubt (cf. 350). Die Unsicherheit, die der Emporkömmling gegenüber der Tochter Kreons empfindet, wird abschließend noch einmal deutlich, wenn

<sup>560</sup> Cf. 268-270; dazu auch oben, Zweiter Akt 37, Bühnengeschehen 111sq., und Charakteristik der Chöre 161-163.

<sup>561</sup> Die Unsicherheit des Lycus in seinem Verhalten gegenüber Megara hebt besonders stark LEONHARDT, Eingangsszenen 211-213, hervor.

<sup>562</sup> Hierzu unten, Megara-Charakteristik 179sq.



Lycus den dynastischen Plan fallen läßt. Nachdem er, abweichend von seiner früheren Haltung (cf. 350), gerade noch den Willen Megaras für unerheblich erklärt und ihre Vergewaltigung angekündigt hat (493sq.), weicht er zurück und zeigt sich damit von ihrer Morddrohung eingeschüchtert; klarer könnte sich seine Schwäche gar nicht offenbaren.

Und noch ein Detail deutet auf die Jämmerlichkeit des Tyrannen hin. Es ist oben gesagt worden, daß die Grausamkeit des Lycus nur ein Mittel zur Erhaltung der Macht, nicht aber Selbstzweck ist; dies gilt für die Grausamkeit im Tun und Unterlassen, nicht aber für die Grausamkeit im Wort. Wenn Amphitryon in seiner Ehre als Ehemann gekränkt (490) und der zum Tode verurteilten Megara nochmals die Ohnmacht des Hercules vor Augen geführt wird (504sq.), ist damit keine handfeste Absicht verbunden. Es geht hier alleine darum, die wehrlosen Opfer zu demütigen. Lycus beweist damit das Gegenteil von Ritterlichkeit, die Zurückhaltung gegenüber dem Unterlegenen gebietet, und stellt seine abstoßende Neigung zur Schau, bis zum Letzten die eigene Überlegenheit auszukosten – eine dürftige Überlegenheit, die sich gerade einmal auf eine schutzlose Frau und einen Greis erstreckt.

So erweist sich Lycus, wenn man die Eigenheiten seiner Persönlichkeit zusammennimmt, als eine Figur, die in ihrem Denken und Handeln auf die Macht als einzigen Wert und letztes Ziel festgelegt, aber durch Feigheit und Jämmerlichkeit unfähig ist, diese auszuüben; Lycus ist kein wirklicher Gewaltherrscher, sondern nur das Zerrbild eines solchen.

#### 4.6. MEGARA

Ganz im Gegensatz zu Lycus ist Megara eine Figur, deren Gedanken und Handlungen sich nicht auf einen einzigen Ausgangspunkt zurückführen lassen; in ihrer Charakteristik stehen vielmehr unterschiedliche, teils sogar gegensätzliche Aspekte – der der liebenden Gattin, der adelsstolzen Königstochter und der treusorgenden Mutter – nebeneinander.

In erster Linie tritt Megara als Ehefrau in Erscheinung, die Hercules eine im wahrsten Sinne des Wortes abgöttische Liebe entgegenbringt. Bezeichnend hierfür ist das Bild, das sie von dem Abwesenden in der anfänglichen Euphorie (279-295) entwirft, wenn sie ihren Wunschvorstellungen freien Lauf läßt: sie will in Hercules offenbar jemanden sehen, zu dem sie mit uneingeschränktem Stolz aufblicken kann. Megara begnügt sich daher nicht mit seiner übermenschlichen Stärke, sondern versucht auch, seinen gesellschaftlichen Rang aufzuwerten; über die Stellung eines bloßen Befehlsempfängers, deren sie sich durchaus bewußt ist (cf. 430sq.), erhebt sie Hercules zu einem siegreichen Feldherrn mit herrschergleicher Macht, der mehr als das Verlangte leistet und über ganze Völker als Kriegsbeute gebietet<sup>563</sup>. Dieser liebevolle Stolz auf Hercules ist es auch, der Megara dazu treibt, den herabsetzenden Äußerungen des Lycus entgegenzutreten (cf. 422-437) – selbst dort, wo sie ihrer eigenen Überzeugung entsprechen. Nach ihrer anfänglichen Zuversicht hatte sie ja den Glauben an die Rückkehr des Hercules verloren und als Argument das Gewicht der Erde, das auf ihm in der Unterwelt lastete,

<sup>563</sup> Dazu oben, Zweiter Akt 38sq., zu dem Gebet Megaras.

angeführt (318sq.), was sie jedoch nicht mehr gelten läßt, sobald es der Tyrann ausspricht (424sq.). Daß der Alkide als gescheitert und machtlos abgetan wird, duldet sie nicht, obwohl sie selbst nichts anderes mehr erwartet; sie versucht sogar nachdrücklich (423.437), den anbefohlenen Gang in die Unterwelt in eine notwendige Vorstufe der Apotheose umzudeuten, um der königsgleichen Stellung des Lycus eine zwar erst zukünftige, aber ungleich höhere Stellung ihres Hercules entgegensetzen zu können. So sehr Megara aber in ihrem Gatten eine herausgehobene Person zu sehen wünscht, so wenig ist doch ihre Liebe opportunistisch<sup>564</sup>. Die Ernüchterung, die nach der anfänglichen Zuversicht eintritt (295sq.), schwächt sie in keiner Weise; weder die Überzeugung, Hercules könne aus der Unterwelt nicht zurückkehren, noch der Argwohn, daß er an seiner Ehe gar nicht interessiert sein könnte (298), verändern Megaras Haltung.

Die unerschütterliche Liebe Megaras zu Hercules manifestiert sich in unbedingter Wahrung der ehelichen Treue. Die Bedeutung dieser Haltung wird noch gesteigert durch die Umstände, die erschwerend entgegenstehen; so darf nicht vergessen werden, daß Megara sich selbst *de facto* für verwitwet hält, da sie an eine Rückkehr des Hercules nicht mehr glaubt, und so aus ihrer eigenen Sicht frei wäre, um eine andere Verbindung einzugehen. Auch ist sie in ihrer Entscheidung für Hercules völlig auf sich alleine gestellt; Amphitryon hatte zwar an ihre Treue appelliert (309sq.), doch kann er in seiner Gebrechlichkeit ebensowenig wie das Volk in seiner Feigheit einen echten Rückhalt geben, wenn der Tyrann mit seinen Lockungen und sehr realen Drohungen<sup>565</sup> auf eine eheliche Bindung drängt. Schließlich wird ein gewaltsamer Tod als Folge der Treue voraussehbar, den zu erleiden sich Megara ausdrücklich und mehrfach bereiterklärt (419-421.426.429); das Festhalten an Hercules bis in den Tod, ja über diesen hinaus (307sq.420sq.429), ist also zweifellos mehr als ein Lippenbekenntnis<sup>566</sup>.

In der Liebe zu Hercules wird aber auch ein Übermaß sichtbar, das bedenklich anmutet. So ignoriert Megara in ihrer anfänglichen Euphorie die Lage in Theben und macht dann ihr Schicksal sowie das ihrer Kinder völlig von dem Ergehen des Gatten abhängig, der entweder durch seine Rückkehr die Rettung bringen oder alle zu sich in die Unterwelt hinabziehen soll. Der Alkide wird zu der allesbestimmenden Macht erhoben, der gegenüber traditionelle göttliche Ordnungen ihre Bedeutung verlieren. Bedenkenlos erhofft Megara von Hercules die Zerstörung des Totenreiches, damit ihr Stolz Bestätigung finde<sup>567</sup>. Das Gelöbnis von Opfern für den Fall seiner Rückkehr (299-302) ist zwar Ausdruck einer überkommenen Frömmigkeit, wird aber bezeichnenderweise nicht mit der Bitte um ein Eingreifen verbunden; die Fähigkeit zu helfen, wird den Göttern in ihrer Gesamtheit wenig später sogar offen abgesprochen (308). In der Vorstellung Megaras ist für Götter im Grunde kein Platz mehr, da sie ihr

<sup>564</sup> Die Freiheit Megaras von opportunistischen Erwägungen betont unter dem stoischen Aspekt ZINTZEN, *Virtus* 174.

<sup>565</sup> Zu der Bedeutung der Soldaten für das Verständnis des zweiten Aktes oben, *Bühnengeschehen* 114sq.

<sup>566</sup> ZINTZEN, *Virtus* 174, sieht darin gemäß seiner philosophischen Interpretation die «moralische Autorität in stoischem Sinne» begründet, «welche Seneca ihr (sc. Megara) hat geben wollen».

<sup>567</sup> Dazu oben, *Zweiter Akt* 38sq.

Leben bedingungslos an das des Hercules bindet, das wiederum in Abhängigkeit von seinen persönlichen Fähigkeiten gesehen wird<sup>568</sup>.

Die Liebe zu Hercules alleine reicht aber nicht aus, um das Verhalten Megaras zu erklären. Während die enge Bindung an den Gatten und die völlige Ergebung in sein Schicksal eher passiver Natur sind, ist an Megara auch eine tatkräftige, teils heftig aufbegehrende Seite zu bemerken, die ihrer Herkunft und daraus resultierenden Stellung entspricht<sup>569</sup>. Megara ist ja Tochter des Königs Kreon (303-305) und damit weit über das gewöhnliche Volk hinausgehoben, zu dem sie sich selbst in einem gewissen Gegensatz sieht (cf. 382sq.). Nach der Ermordung von Vater und Brüdern kommt ihr zudem als letzter Überlebender der thebanischen Dynastie eine große politische Bedeutung zu: sie nimmt als Trägerin der Legitimität eine königliche Stellung ein, die sie auch durch die gegenwärtigen Machtverhältnisse nicht berührt sieht<sup>570</sup>. Freilich kann sie die Regentschaft nicht selbst ausüben, doch fällt diese, was allen Beteiligten als selbstverständlich gilt, dem Mann an ihrer Seite zu; so läßt sich das Ungenügen Megaras an der abhängigen Stellung des Hercules (cf. 291-295) nicht nur als Anzeichen für ihre Liebe, wie oben ausgeführt, sondern auch für das Bedürfnis nach einem ebenbürtigen Gatten deuten.

Ohne diese herausgehobene Stellung wäre Megaras Mut, durch den sie sich von dem feigen Volk<sup>571</sup> abhebt, nicht zu erklären. Sie hat den vorangegangenen Krieg und damit auch den Tod ihrer engsten Verwandten miterlebt, ohne Furcht zu empfinden (415-417), und tritt Lycus schon entschlossen entgegen, wenn seine Absichten rein politischer Natur zu sein scheinen (371) und die Treue zu Hercules noch gar nicht motivierend wirken kann; das Angebot des Tyrannen in Tat (371) und Wort (372-378) zurückzuweisen, bedarf angesichts des Druckes, der von der entgegengestreckten Hand als Vorleistung (cf. 370sq.) und der Präsenz der Soldaten<sup>572</sup> ausgeht, großer Überwindung.

Megara gibt sich aber nicht damit zufrieden, Widerstand zu leisten. Dies wird aus ihrer Reaktion auf die erste Annäherung des Lycus deutlich, die über eine bloße Ablehnung weit hinausgeht (379-396). Das offene Bekenntnis zum Haß auf den Mörder an Vater und Brüdern und die Vorhersage, er werde dem Schicksal aller thebanischen Herrscher zum Opfer fallen, offenbaren den Wunsch nach Rache (cf. 303-305) als treibende Kraft. Da sich Megara nicht in der Lage sieht, diese selbst zu vollziehen, versucht sie sich durch die wütenden Angriffe auf Lycus sowie die Beschwörung eines lokalen Herrscherfluches einen Ausgleich zu schaffen und sehnt offen seinen Tod herbei (395sq.; cf. 428.495-500). Der Tyrann wird dadurch auf das äußerste gereizt, und man kann dieses Verhalten Megaras, das die realen Machtverhältnisse völlig außer acht läßt, nicht mehr als mutig, sondern nur noch als tollkühn bezeichnen. Aus ihr spricht dabei die stolze Aristokratin, die in dem Glauben an ihre moralische Überlegenheit keine Zurückhaltung gegenüber dem verbrecherischen Emporkömmling kennt. Dies ist aber nicht

<sup>568</sup> Megara mit ZINTZEN, *Virtus* 175, einseitig als «positives Leitbild stoischer Tugend» aufzufassen (cf. ib. 177), ist daher nicht berechtigt.

<sup>569</sup> Diese Seite in dem Wesen Megaras scheint SIEMERS, *Hercules*, der allgemein von einer Heroisierung der senecanischen Charaktere im Vergleich zu den euripideischen ausgeht, bemerkt zu haben (cf. ib. 107: «Megara displays a queenly scorn for the upstart (sc. Lycus)»).

<sup>570</sup> 396: *nostrī ... regnī*; 379sq.: *patrem abstulisti, regna, ... larem / patrium*.

<sup>571</sup> Zu der Feigheit des Volkes oben n. 560.

<sup>572</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 114sq.

der einzige zweifelhafte Zug, den Megara unter dem Aspekt ihrer Herkunft und Stellung erkennen läßt. Bei ihrem Streben nach Rache räumt sie dem Haß auf Lycus einen befremdlich hohen Wert ein, indem sie ihn allen anderen Gütern, einschließlich der Erinnerung an ihre Angehörigen<sup>573</sup>, voranstellt und zu einem Gegenstand eifersüchtiger Liebe erhebt; das *odium* löst sich von dem an sich berechtigten<sup>574</sup> Verlangen nach Rache und läßt einen hochfahrenden, ungezügelten Charakter erkennen. Die Unwilligkeit Megaras, sich auf eine leidende Rolle zu beschränken, gipfelt schließlich in der Ankündigung, Lycus nach der erzwungenen Vereinigung eigenhändig zu töten (500). Dies ist in Anbetracht der Lage eine durchaus angemessene Reaktion, insofern die Frau in Ermangelung tatkräftiger männlicher Angehöriger<sup>575</sup> die notwendige Rache selbst vollziehen will; zudem steht der Plan in Einklang mit zeitgenössischen römischen Rechtsvorstellungen, die einer Vergewaltigten ausdrücklich Selbsthilfe erlauben<sup>576</sup>. Mit der Berufung auf das Vorbild der Danaïden (500: *explebo nefas*) rückt Megara aber ihr Vorhaben in ein Zwielflicht; diese – bezeichnenderweise ebenfalls Königstöchter – haben, wie in dem Büberkatalog der Unterwelterzählung (757) bestätigt wird, mit ihrer Tat ein Verbrechen begangen. So hat es den Anschein, daß Megara bereit ist, ihre moralische Selbstvernichtung auf sich zu nehmen, um sich für die Vergewaltigung durch Lycus, die ihr in diesem Moment unabwendbar scheint, zu rächen; nicht nur das Bild der liebenden Gattin, sondern auch das der stolzen Aristokratin Megara weist also Schattenseiten auf.

Hinter den beiden zuerst genannten Aspekten tritt die Rolle Megaras als Mutter stark zurück. Daß ihre Gedanken im zweiten Akt vorwiegend um den noch abwesenden Hercules kreisen, während sie sich kein einziges Mal an die Kinder wendet, hat ihr in dieser Hinsicht den Vorwurf der Gleichgültigkeit eingetragen<sup>577</sup>. Hier muß allerdings neben dem gesprochenen Wort auch der Eindruck berücksichtigt werden, der sich aus dem begleitenden Bühnengeschehen ergibt. Wie die wenigen, teilweise versteckten Hinweise im Text (203.507sq.626-628.637.1008sq.) gezeigt hatten, befinden sich die Kinder stets in der Nähe, meist sogar an der Seite ihrer Mutter<sup>578</sup>; sie sind ebensolange wie diese und nie getrennt von ihr auf dem Schauplatz zu sehen. Anders als ein Auditorium hätte also ein Theaterpublikum Megara, unabhängig davon, was sie gerade sagt, immer auch als Mutter vor Augen, die den *grex* ihres Nachwuchses behütet. Hinzu kommt, daß der letzte Eindruck, den Megara in dem Drama hinterläßt, der einer Mutter ist, die unter Aufbietung aller Kräfte ein Kind zu schützen bemüht ist. Obwohl Hercules bereits zwei seiner Söhne getötet hat, ist sie nicht von Entsetzen gelähmt und stellt nochmals ihre Unerschrockenheit und ihren Mut zugunsten des letzten Kindes unter Beweis. Da der Tobende offenbar alle Verstecke durchstöbern will (cf. 995sq.1001sq.), flieht sie aus ihren *latebrae* und verbirgt es in ihrem Gewand – eine durchaus folgerichtige Handlung, da es Hercules bis zu diesem Zeitpunkt alleine

<sup>573</sup> Zu der Deutung der Verse 380sq. oben, Zweiter Akt 44sq.

<sup>574</sup> Zu der Berechtigung der Rache an Lycus für die Tötung Kreons und seiner Söhne unten, Deutung 187.

<sup>575</sup> Daß die Rache an dem Vergewaltiger Aufgabe der männlichen Angehörigen des Opfers ist, legt DOBLHOFER, *Vergewaltigung* 52, dar.

<sup>576</sup> G. DOBLHOFER, *Vergewaltigung in der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde 46), Stuttgart/Leipzig 1994, 47-52, bes. 48sq.

<sup>577</sup> LEONHARDT, Eingangsszenen 209sq.

<sup>578</sup> Dazu oben, Bühnengeschehen 137-139.

auf die vermeintlichen Söhne seiner Feinde, aber noch auf keine weibliche Gestalt abgesehen hat. Sobald sie selbst zum Ziel geworden ist (1010sq.), gibt sie den Plan auf und folgt dem Rat Amphitryons, den sie aber ebenso selbstlos wie geistesgegenwärtig abwandelt: anstatt Hercules bittend zu umfassen (1014), wozu sie das Kind beiseitelegen müßte, hält sie es ihm, auf die verwandtschaftliche Ähnlichkeit verweisend, entgegen. Megara verzichtet darauf, der eigenen Rettung den Vorrang zu geben, und erreicht so zugleich die nachdrücklichste Ausdrucksform, um Mitleid zu erregen. Wenn Hercules schließlich sie und seinen Sohn in der erklärten Absicht, beide zu töten (1018-1020), wegführt, gelten die letzten Worte der Frau, mit denen sie nochmals die Untat zu verhindern sucht, allein dem Kind (1021: *sanguinem fundes tuum?*). Megara wird also ihrer Rolle als Mutter durchaus gerecht<sup>579</sup> – zuerst auf eine weniger auffällige, eher selbstverständliche Art, dann in der für sie bezeichnenden energischen Weise während der Mordszene des vierten Aktes. So fügt sich der mütterliche Aspekt, ohne verloren zu gehen, glaubwürdig in das Bild der liebenden Ehefrau und der stolzen Aristokratin.

#### 4.7.THESEUS

Theseus ist eine Figur, die bei einer ersten, oberflächlichen Betrachtung einen widersprüchlichen Eindruck hinterläßt. Einerseits tritt der attische Held lange Zeit nur wenig in Erscheinung. Sein großer Auftritt ist die Unterwelterzählung, in der seine eigene Person jedoch weitgehend ausgespart bleibt; ansonsten schweigt er zumeist oder ist, so während der Mordszene des vierten Aktes, gar nicht anwesend. Andererseits eröffnet Theseus in den letzten Versen des Stückes Hercules die Möglichkeit, das verzweifelt gesuchte Exil zu finden, und erlangt so schließlich doch entscheidende Bedeutung für die dramatische Entwicklung. Ist also Theseus eine Art *deus ex machina*, der nur in loser Verbindung mit dem eigentlichen Geschehen um Hercules steht und im entscheidenden Moment, ohne eine eigene Persönlichkeit zu offenbaren, die Lösung bringt<sup>580</sup>? Bei einer näheren Betrachtung wird erkennbar, daß sich die divergierenden Züge und Merkmale, die Theseus in seinen spärlichen Auftritten und selbst noch durch Schweigen und Abwesenheit offenbart, zu einem Bild zusammenfügen lassen, in dem sich der oben skizzierte Widerspruch aufhebt.

Theseus tritt in erster Linie als *comes Herculis* in Erscheinung. Er ist auf die Fürbitte des Alkiden von Dis und Proserpina aus der Gefangenschaft in der Unterwelt entlassen worden (cf. 806.1337-1340) und befindet sich seitdem in der Nähe seines Retters. Dies gilt sowohl für den Rückweg aus der Unterwelt (807-827) als auch für den thebanischen Schauplatz, auf dem Hercules Theseus an seiner Seite wie selbstverständlich voraussetzt, wenn er ihm Aufträge erteilt (637.913-917). Daß Theseus meist wortlos gehorcht, die Rolle des Führenden bereitwillig Hercules überläßt und sich aufgrund der Ret-

<sup>579</sup> Sogar als «*mère admirable*» bezeichnet HERRMANN, *Théâtre* 423, Megara, jedoch ohne nachvollziehbare Begründung.

<sup>580</sup> HENRY/WALKER, *Futility* 19, bezeichnen Theseus als einen «*resolutely underdeveloped*» Charakter; TRABERT, *Studien* 78, sieht ihn an Bedeutung stark zurücktreten gegenüber dem euripideischen Theseus.

tung als dessen Eigentum bezeichnet (806: *munus*), darf aber nicht über die tatsächliche Ebenbürtigkeit beider Helden hinwegtäuschen.

Diese wird bereits von Amphitryon anerkannt, wenn er Theseus – freilich mit der Absicht, ihm einen Bericht über die Erlebnisse in der Unterwelt zu entlocken – als *magnanimus comes* des *magnus natus* Hercules (646sq.) bezeichnet und in der Verschränkung beider Junktoren die gleichberechtigte Verbundenheit der Helden zum Ausdruck bringt. Eine deutliche Bestätigung erfährt diese vorausgesetzte Ebenbürtigkeit gegen Ende des Unterweltberichts, wenn der Cerberus angesichts des Tageslichtes seinen einzigen ernsthaften Versuch unternimmt, sich der Gefangenschaft zu entziehen und zurück in die Dunkelheit zu entkommen (813-821). Nur durch die Hilfe des Theseus, der an Körperkraft dem Hercules gleichkommt (819: *geminis ... uiribus*), kann dies verhindert und die Mission vor dem Scheitern bewahrt werden. Das Gelingen des *labor* ist aber für Hercules die Voraussetzung, um seine auf eine bestimmte Zahl von Aufträgen beschränkte Knechtschaft (cf. 832: *derat hoc solum numero laborum*) zu überwinden; ohne den Cerberus auf die Erde zu bringen, wäre er weiterhin gezwungen, Iuno und ihrem Sprachrohr Eurystheus zu gehorchen (cf. 35.42.63.78). Die Folge, die sich für das Verhältnis zwischen beiden Helden hieraus ergibt, liegt auf der Hand: jeder hat den anderen aus einer Lage, in der er sich selbst nicht zu helfen vermochte, gerettet und vor immerwährender Unfreiheit – Gefangenschaft in der Unterwelt oder Knechtschaft – bewahrt. Theseus ist also Hercules nichts mehr schuldig und ihm in seiner Eigenschaft als Retter auch formal nicht mehr in der Qualität eines *munus* (cf. 806) zugehörig. Fortan kann weder Hercules mit dem Hinweis auf seine eigene Hilfeleistung berechtigterweise Forderungen an Theseus stellen, noch hat Theseus als undankbar zu gelten, wenn er eine derartige Forderung nicht erfüllt (cf. 1340-1344). Theseus ist also Hercules nicht nur in seiner Eigenschaft als Held ebenbürtig<sup>581</sup>, sondern ihm gegenüber auch frei von jeder moralischen Abhängigkeit. Wenn Theseus aber nicht aufgrund einer Verpflichtung an der Seite des Hercules bleibt, muß ein anderes Motiv hierfür ausschlaggebend sein; dies ist die Treue, auf die als hervorstechende Eigenschaft des Gefährten Hercules wiederholt seine Hoffnung richtet (cf. 1177.1334).

Neben dieser Funktion als freier, aber treuer Begleiter des Hercules weist Theseus auch ein eigenes Gefühlsleben auf. Dies geht zunächst aus der Erschütterung über die Unterwelterlebnisse hervor, zu der er sich gegenüber Amphitryon bekennt (650-653). Abgesehen von körperlichen Nachwirkungen sind es die Empfindungen von Schrecken und Gefährdung, die Theseus sich nicht durch die Erinnerung an das Vergangene vergegenwärtigen möchte. Allerdings weist nichts darauf hin, daß dies als Zeichen von Schwäche oder als charakterlicher Mangel zu werten wäre. Hercules zeigt sich zwar im Unterschied zu seinem Gefährten von der Unterwelt völlig unbeeindruckt (594-616), doch war er dort nur für kurze Zeit, ohne eine längere Gefangenschaft, wie sie für Theseus anzunehmen ist, erdulden zu müssen. Zudem beweist Theseus, indem er seine Erlebnisse schließlich doch berichtet, daß er sein Entsetzen zu überwinden versucht und sich nicht von ihm beherrschen läßt; die Furcht ist also nicht

---

<sup>581</sup> Man vergleiche dazu als Kontrast den geschwächten Theseus in der senecanischen *Phaedra* (829-849), der nach seinem Aufenthalt in der Unterwelt nur noch wie ein Totenschatten wirkt und schon Mühe hatte, seinem Retter Hercules zu folgen (847-849).

mehr als eine den auslösenden Ereignissen angemessene Empfindung. Ein wichtigerer Zug in dem Gefühlsleben des Theseus ist die völlige Abwesenheit der überspannten Leidenschaften und Hoffnungen, von denen die übrigen Figuren des Dramas getrieben werden. Besonders deutlich wird dies dort, wo Theseus sich unter ähnlichen Voraussetzungen wie Hercules äußert: in dem der Unterwelterzählung vorausgehenden Gebet (658-661)<sup>582</sup> und in den Schlußworten (1340-1344)<sup>583</sup>. Theseus bewahrt nach der Rückkehr aus der Unterwelt seine ehrerbietige Haltung gegenüber den Göttern und weist schließlich nüchtern einen gangbaren Ausweg in der Frage von Exil und Entsühnung, während Hercules sich zuerst in Siegerlaune zu der Verhöhnung Iunos hinreißen läßt und dann durch die Verselbständigung seiner weltumspannenden Phantasien in Verzweiflung gerät. Damit präsentiert sich Theseus als Gegenbild des Hercules, der ein Gefangener seiner eingefahrenen Verhaltensweisen bleibt. Die Bedeutung, die diese Freiheit der Theseus-Figur von Affekten und Leidenschaften für die Tragödie als Ganzes besitzt, ist grundlegend, weil so der attische Held zu der einzigen *dramatis persona* erhoben wird, deren Aussagen der Zuschauer durchweg als wahrhaftig und deren Urteile er als gerechtfertigt auffassen darf. Während Iuno, Amphitryon, Megara, Lycus und Hercules stets in ihren Gefühlen befangen sind, kann das, was Theseus über die Unterwelt und die Taten berichtet, die Hercules dort vollbracht hat, als wahr und das, was er Hercules im fünften Akt anrät, als richtig gelten. Die Worte des Theseus bieten daher mehr als die Worte der übrigen Personen und Chöre einen Ansatz zum Verständnis der Tragödie.

In seinem Verhalten ist Theseus untadelig nicht nur Göttern (cf. 658-661), sondern auch Menschen gegenüber; sein Taktgefühl bewährt sich im Umgang mit Hercules, Megara und Amphitryon. Da er den Schauplatz als Begleiter des Alkiden betritt und folglich dessen Gastrecht in Anspruch nimmt, übt er äußerste Zurückhaltung und bleibt in seiner Gegenwart auffällig schweigsam. So nimmt im dritten Akt Theseus von Hercules wortlos den Auftrag entgegen, für die Sicherheit der Angehörigen zu sorgen (637), und beginnt erst nach dem Abgang des Alkiden zu sprechen. Im vierten Akt nimmt Theseus ebenso ruhig die Aufforderung entgegen, Opfer darzubringen (915-917), und im letzten Akt beschränken sich seine Wortmeldungen auf neun Verse (1272-1277.1340-1344). Wenn er mit Tat oder Wort in die Handlung eingreift, geschieht dies meist nur auf Bitten anderer. Zusätzlich zu den genannten Tätigkeiten, die er auf Anordnung des Hercules übernimmt, ist die gesamte Unterwelterzählung auf das Drängen Amphitryons (646-649.654-657) zurückzuführen<sup>584</sup>, und die Schlußverse des Dramas müssen als Antwort auf das Flehen des Gefährten (1334sq.) verstanden werden. Nur an zwei Stellen ergreift Theseus von sich aus die Initiative. Dies gilt zum einen für die Situation nach dem Abgang des Hercules zur Bestrafung des Lycus. Der Auftrag des Alkiden, der Theseus auf der Bühne zurückhält, hatte nur darauf gelaftet, Amphitryon, Megara und die Kinder zwischenzeitlich zu beschützen (637: ... *ne qua uis subita ingruat*). Theseus geht jedoch darüber hinaus, wenn er die weinenden Angehörigen des

<sup>582</sup> Zum Vergleich dieses Gebetes mit dem Auftrittsgebet des Hercules (592-615) oben, Dritter Akt 63.

<sup>583</sup> Zum Vergleich der Schlußworte mit den Überlegungen des Hercules zu Entsühnung und Exil (1321-1341) oben, Fünfter Akt 106sq.

<sup>584</sup> Es ist daher nicht vertretbar, wie HERRMANN, *Théâtre* 447, Theseus aufgrund der von Amphitryon erzwungenen Unterwelterzählung Geschwätzigkeit vorzuwerfen.

Hercules über dessen erneute Abwesenheit hinwegzuträsten (640-644) und ihnen die Gewißheit eines guten Ausganges zu vermitteln versucht. Damit tritt Theseus an die Stelle des Hercules und gewährt die menschliche Zuwendung, die dieser angesichts der Notlage verweigern mußte. Bei der zweiten Gelegenheit, in der sich Theseus aus eigenem Antrieb zu Wort meldet, weil Amphitryon mit seinen Bemühungen, Hercules vom Freitod abzuhalten, offensichtlich gescheitert ist, zeigt sich seine große Behutsamkeit<sup>585</sup> (1272-1274). Um Amphitryon nicht zu kränken, erklärt er dessen *preces* für ausreichend und verweist sich selbst in die Rolle eines zusätzlichen, nicht maßgeblichen Bittstellers; so versucht er zugleich, Hercules umzustimmen, seine Einmischung zu rechtfertigen sowie den Greis zu schonen.

Dieses Mitfühlen mit anderen begründet auch die Hoffnung, die Hercules nach der Katastrophe in seinen Gefährten setzt, wenn er ihn als *semper sceleris alieni arbiter* apostrophiert, der für die schuldig gewordenen Mitleid empfinde<sup>586</sup>. Theseus ist in dieser Erwartung das Gegenbild zu den gnadenlosen Richtern der Unterwelt<sup>587</sup>, aber auch zu der Unbarmherzigkeit des Hercules (cf. 1267: *ueniam dabit sibi ipse, qui nulli dedit?*). Die Schlußverse des Dramas (1340-1344) zeigen, daß Theseus, wenn auch nicht in der von Hercules erhofften Weise, diesem Bild des milden Richters vollauf gerecht wird, indem er einen gangbaren Weg aus Verzweiflung und vermeintlicher Schuld weist, sowie Entsühnung anstatt immerwährender Buße in Aussicht stellt.

Welches Bild des Theseus formt sich aus diesen einzelnen Zügen? Es ist das Bild eines Charakters, der frei von verwerflichen Gefühlen und Leidenschaften ist und dadurch seine Unschuld bewahrt. Theseus gerät ohne eigenes Zutun als Begleiter des Hercules in die Ereignisse, die sich in Theben abspielen, und führt sich in allen Lagen vorbildlich. Als Gast in fremder Umgebung hält er sich im Hintergrund, übernimmt stillschweigend die Aufträge des Hercules und spendet darüberhinaus dessen Angehörigen Trost. Die Untat des Hercules kann er, weil im entscheidenden Moment abwesend, nicht verhindern, doch bemüht er sich danach, ihn vor der Selbsttötung zu bewahren. Hierbei wirkt seine Loyalität von einer höheren Stufe als zuvor, da er im wohlverstandenen Interesse des Hercules dessen Wünsche nicht erfüllt, sondern eigene Vorschläge unterbreitet; dennoch wahrt er auch in dieser neuen Lage sein Taktgefühl und seine Zurückhaltung. Zudem begründet die Leidenschaftslosigkeit des Theseus seine Glaubwürdigkeit als Berichterstatter, die in den vorangegangenen Kapiteln schon mehrfach vorausgesetzt wurde<sup>588</sup>. Die Schilderung der Unterwelt und der Taten, die Hercules dort vollbracht hat, ist die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit, an der gemessen sich die Angstphantasien Iunos als ebenso falsch erweisen lassen wie die übersteigerten Hoffnungen, die auf den Alkiden als gottgleichen Retter und Todesüberwinder gesetzt worden waren.

<sup>585</sup> Hierauf verweist FITCH, *Hercules* ad 1272f.

<sup>586</sup> 1336sq. Zu der Tradition dieses Theseus-Bildes in der attischen Tragödie BILLERBECK, *Hercules* ad 1334-1341.

<sup>587</sup> Bezeichnet als *quaesitor* (731) oder *iudex* (745). Als *arbiter* wird, in der Hoffnung auf sein Wohlwollen, auch Iupiter von Amphitryon angerufen (205).

<sup>588</sup> Cf. 70-72.122.



## 5. DEUTUNG

Abschließend ist nun der Versuch einer Deutung des *Hercules furens* zu unternehmen. Dies soll, wie schon zu Beginn der Arbeit gesagt<sup>589</sup>, nicht mit dem Anspruch auf Ausschließlichkeit geschehen; das Drama ist, wie alle Stücke Senecas, zu vielschichtig, um eine exklusive Interpretation zu erlauben. Es wird vielmehr darauf zu achten sein, ob der bisher verfolgte Ansatz, die Tragödie in all ihren Teilen als dramatische Einheit zu verstehen, nicht auch neue Aspekte des Verständnisses zutage fördert.

Lassen wir zunächst noch einmal den Text für sich sprechen. Durch ihn zieht sich wie ein roter Faden die nahezu allgegenwärtige Todesthematik<sup>590</sup>. Das ganze Stück ist von Gedanken und Handlungen durchzogen, die sich um den Tod bewegen. Für Iuno birgt das Totenreich in Gestalt der Furien die schädlichen Kräfte, die unentbehrlich für die Intrige gegen Hercules sind; für den Chor der Greise ist der Tod in seiner Schrecklichkeit und Unvermeidlichkeit die allesbeherrschende Gewißheit, die es durch eine allein hierauf abgestellte Lebensführung möglichst lange aufzuschieben gilt; für den zweiten Chor ist der Tod ein Übel, auf dessen Überwindung durch Hercules alle Hoffnungen gerichtet sind. Für Lycus, der zwar in seiner Machtbesessenheit das eigene Ende nicht in Betracht zieht, ist der Tod doch ein Mittel, um zu drohen und die Herrschaft zu sichern; für Amphitryon ist der Tod in Bedrängnis der ersehnte Ausweg, für Megara eine Bewährung ihrer ehelichen Treue. Hercules ist bis zu dem Ausbruch seines Wahnsinns überzeugt, den Tod besiegt zu haben, während er nach dem Ende der Verwirrung Selbstvernichtung und Selbstbestrafung in der Unterwelt sucht. Der Tod ist also nicht nur als Ereignis, das in konkreten Fällen – bei Megara, den Kindern, Amphitryon, Lycus und Hercules – ein Ende des Lebens bewirkt oder bewirken kann, sondern immer auch als allgemeines, von dem gegenwärtigen Geschehen unabhängiges Menschheitsschicksal präsent; er bildet eine Art Hintergrund, vor dem sich die Handlung des Dramas vollzieht. Was aber bedeuten Tod und Totendasein, von denen die Lebenden auch irrige Meinungen haben können (cf. 727-730.747-749), tatsächlich? Klar geht dies aus dem Bericht des zuverlässigen Augenzeugen Theseus hervor, der das Bild einer bedrückenden Schattenexistenz zeichnet (662-759).

Der Tote verliert zwar an der Lethe die Erinnerung an sein früheres sorgenvolles Leben (681: *demitte curas*), doch bedeutet dies keine Befreiung oder Erlösung. Was bleibt, ist die Fähigkeit Furcht zu empfinden, wozu die obligatorischen Begegnungen mit dem abstoßenden Charon (764sq.), dem zornigen Dis (726sq.), den Totenrichtern und das Gebell des Cerberus (784sq.790-794) reichlich Anlaß geben. Wenn diese Stationen durchlaufen sind, ist der Tote auch ohne besondere Bestrafung zu immerwährendem Aufenthalt in einer höchst unwirtlichen Umgebung verurteilt; die Unterweltslandschaft ist in allen Merkmalen eine Verneinung dessen, was das Leben auf Erden erträglich macht oder überhaupt ermöglicht. Statt der Helligkeit der Sonne herrscht Dunkelheit. Schon der Eingang am Tae-

<sup>589</sup> Cf. oben, Einleitung 15.

<sup>590</sup> Das Vorherrschen der Todesthematik wird erkannt u.a. von REGENBOGEN, *Schmerz* 37sq.; GALINSKY, *Hercules* 168; FITCH, *Hercules* 33-35.

narus wirkt düster (662-667), und nach einer kurzen Wegstrecke im Zwielflicht tritt vollständige Finsternis ein (705.707), die sich um die Burg des Dis herum noch zu verstärken scheint (709-718). Wasser ist zwar in der Unterwelt reichlich vorhanden, doch kommt es nur in widerwärtiger oder bedrohlicher Form vor, wobei das vorherrschende Motiv die Trägheit ist. Die Lethe (685-690) fließt so langsam, daß sich die Richtung kaum erkennen läßt, und bildet durch ihren verschlungenen Lauf doch ein unüberwindliches Hindernis. Auch Cocytus (686) und Styx (763) sind nahezu unbewegte, Sümpfen gleichende Gewässer, in denen sich die Personifikationen menschlichen Leidens (687-696) und Untiere wie die von Hercules erlegte Hydra (780) aufhalten. Die Ausnahme ist der Acheron, dessen reißende Strömung (714-716) als gegenteiliges Extrem den Eindruck von Gefährlichkeit vermittelt. Die Unbewegtheit als dominierendes Merkmal gilt auch für Boden und Luft; es herrscht dauerhafte Windstille (699.704), und da die Erde nie bearbeitet wird (698-706.702), ist sie verödet und unfruchtbar. Ein weiterer Mangel im Vergleich zu der Oberwelt ist die Stille der Unterwelt (794: *loca muta*). Wenn sie durchbrochen wird, geschieht es nur durch furchterregende Geräusche wie die Rufe von Geiern und Eulen (687sq.) sowie das wütende Bellen des Cerberus (793sq.). Angesichts einer solch bedrückenden Umgebung ist das Urteil des Theseus, der Ort des Todes sei schlimmer als der Tod selbst (706), nur zu verständlich. An diesen Bedingungen hat sich auch durch den Unterweltsgang des Hercules nichts geändert<sup>591</sup>. Das Totenreich als verborgene, durch die Erde bedeckte Rechtsordnung besteht weiter, und hierüber auch nur zu sprechen bedarf es göttlichen Einverständnisses (cf. 658-661). Hercules hat es durch seine natürliche Öffnung verlassen (813-821), ohne dafür die Erde aufzureissen und dem Tageslicht Zugang zu verschaffen. Den Totenseelen ist eine Rückkehr in die Welt der Lebenden jetzt so wenig möglich wie zuvor, und die Masse der Lebenden bleibt auch in Zukunft dazu bestimmt, für immer in den Schlund und die unermeßlich großen Höhlen des Totenreiches hinabzusteigen (674). Hercules hat lediglich Theseus sowie den Cerberus, und auch diese nur mit Einwilligung von Dis und Proserpina (804-806), auf die Erde gebracht.

Diejenigen, die eine allgemeine Außerkraftsetzung oder Überwindung des Todes annehmen, müssen im weiteren Verlauf des Dramas ihren Irrtum zumindest mittelbar einräumen. Dies gilt für Hercules, der seinen Sieg über die Unterwelt verkündet (609-612), aber auch für den zweiten Chor, der die Befriedung der *infern*i und die Befreiung von jeglicher Furcht gefeiert hatte (890-892). Beide ziehen nach den Morden des vierten Aktes die Rückführung Megaras und der Kinder aus der Unterwelt nicht einmal in Erwägung und erkennen damit die unveränderte Bedeutung des Todes an. Der Chor der jüngeren Leute, der an dem vierten Chorlied beteiligt ist<sup>592</sup>, widerspricht nicht, wenn die Todesverfallenheit aller Menschen festgestellt wird (1075sq.), und Hercules billigt im letzten Akt auch durch den Plan des Selbstmordes dem Tod wieder die volle Wirksamkeit zu. Es bleibt also das unabänderliche

<sup>591</sup> Dazu oben, Dritter Akt 63.71sq.

<sup>592</sup> Cf. oben, Bühnengeschehen 141, zum Vierten Chorlied.

Schicksal der Menschheit, nach ihrem irdischen Leben für immer in diesen bedrückenden Zustand, der in einzelnen Fällen noch durch grausame Strafen verschärft wird, abzusinken<sup>593</sup>.

Allerdings gibt es von dieser Regel eine Ausnahme; einigen wenigen ist es vergönnt, entweder unter die Sterne versetzt oder in das der Unterwelt zugehörige (cf. 744.796sq.) Elysium eingelassen werden, aus dem sie in späterer Zeit zu Totenrichtern aufsteigen. Sie dürfen in ihrem jenseitigen, aber auch schon in ihrem irdischen Dasein als glücklich gelten und haben, insofern sie zu *iudices* bestimmt sind, darauf Aussicht, anders als die nur leidenden, kraftlosen Totenschatten, wieder selbst tätig zu werden (742-745). Diese ungeheure Privilegierung<sup>594</sup> wird aber nur einer einzigen Gruppe von Menschen und auch dieser nur unter einer bestimmten Voraussetzung zuteil, wie Theseus berichtet hatte (739-742.745-747). Ausschließlich für diejenigen, die eine wie auch immer geartete<sup>595</sup> Herrschaft über Menschen ausüben und Macht über Leben und Tod besitzen, ist ein so günstiges Schicksal überhaupt erreichbar, und es kommt für sie darauf an, durch die Schonung menschlichen Lebens Milde (*placide potens; mitis; animoque parci*) zu beweisen und die persönliche Unschuld (*innocuae manus*) zu bewahren. Beides schlägt sich äußerlich in dem Verzicht nieder, Blut zu vergießen (*imperium incruentum; sanguine humano abstine*). Was aber bedeutet das konkret? Daß es einem Herrscher unter keinen Umständen erlaubt wäre, Menschen töten, ist damit – entgegen dem Wortlaut – sicher nicht festgelegt. Die Verfügungsgewalt über das Leben anderer wird in ihrer Berechtigung ja nicht bestritten (740: *dominusque uitae*) und muß deshalb auch ausgeübt werden können. Zudem billigt Theseus trotz seiner Erfahrungen in der Unterwelt die Bestrafung des Lycus nicht nur, sondern bezeichnet sie als Notwendigkeit<sup>596</sup> (643; cf. 829) und stellt so einen Maßstab auf, der gewiß auch an den idealen Herrscher anzulegen ist. Er, so darf man folgern, ist trotz der Mahnung, kein Blut zu vergießen, nicht an ein absolutes Tötungsverbot gebunden; das *imperium incruentum* ist für ihn nur ein näherungsweise erreichbares Ziel. Die Forderung liegt also darin, Kapitalstrafen wenn möglich zu vermeiden und nur dann zu vollziehen, wenn sie wirklich unumgänglich sind; der gute Herrscher wird daher einer unbarmherzigen Blutjustiz stets abgeneigt sein. Jeder aber, der Macht in dieser Weise ausübt, kann sich der Belohnung im Diesseits wie im Jenseits gewiß sein. Während die qualvollen Unterweltstrafen auch über Nicht-

<sup>593</sup> Zutreffend interpretiert REGENBOGEN, *Schmerz* 37-39, die Unterwelt aus der Erzählung des Theseus als Ort des Leides und Grauens; unhaltbar dagegen SHELTON, *Theme* 55sq., die dieses Bedrückende nicht in vollem Umfang sieht und schlußfolgert, die Erzählung des Theseus solle zeigen, daß der Mensch keine Furcht vor dem Tod zu haben brauche.

<sup>594</sup> Die besondere Bedeutung der Stelle (742-745) wurde bisher nur von OWEN, *Commonplace* 307, erkannt: «it offers still the only real hint of salvation». Allerdings unterlaufen OWEN in seiner Interpretation Fehler: er sieht nicht nur die Herrscher, sondern «the good» insgesamt belohnt und nimmt weder ihr diesseitiges Schicksal noch ihre teilweise dauerhafte Versetzung in die Unterwelt zur Kenntnis. Für OWEN beweisen die Worte des Theseus lediglich, daß Hercules die erstrebte Verstirnung nicht durch Überwindung, sondern nur durch Akzeptanz des Todes erreichen kann. Auch DINGEL, *Dichtung* 125-130, mißt diesem Abschnitt der Unterwelterzählung eine besondere Bedeutung bei, sieht darin aber nur eine Bestätigung des Tyrannenmörders Hercules.

<sup>595</sup> Die entsprechenden Begriffe in der Erzählung des Theseus sind so allgemein (739-745: *potens; dominus uitae; regere; regnare*), daß keine Beschränkung auf eine bestimmte Form von Herrschaft möglich ist.

<sup>596</sup> Daß die Strafaktion als Notwendigkeit dargestellt wird, betont WIENER, *Stoa* 77-79, unter Verweis auf die Wertung des Geschehens durch die Dramenfiguren. Insofern ist WELLMANN-BRETZIGHEIMER, *Hercules* 116 («Die Beurteilung der Racheaktion läßt Seneca offen, er verzichtet darauf, eine *persona dramatis* zum Kommentator und zu seinem Sprachrohr zu machen»), klar zu widersprechen.

herrscher verhängt werden können (757sq.)<sup>597</sup> und die Masse der Toten ein trostloses Schattendasein fristen muß, kann nur der Herrscher, der sich bewährt, mit einem langen, glücklichen Leben und seiner Fortsetzung über den Tod hinaus rechnen. Die Machtstellung birgt zwar erhebliche Gefahren in sich, da ein Fehlverhalten – die Versuchung hierzu schätzt Theseus offenbar groß ein, wie die Umrahmung der Glücklichpreisung (739-745) durch die Beschreibung bestrafter Herrscher (737-739) und den Appell an die lebenden Machthaber (745sq.) zeigt – nach dem Tod im Übermaß vergolten wird (746sq.), doch ist sie, bei richtiger Nutzung, einziger Garant für dauerhaftes Glück.

Angesichts der Tragweite dieser Privilegierung stellt sich natürlich die Frage, wer überhaupt Herrscher sein darf. Die Antwort hierauf im verneinenden Sinn gibt die Figur des Lycus. Schon um die Macht zu erringen, war er auf verbrecherische, in *uirtus* umgedeutete (340) Gewalt angewiesen, die sich in einem Krieg und der Auslöschung der legitimen Dynastie manifestierte (254-258.402-407). Diese auch von Lycus stets als Ergebnis eines Raubes (341.399) empfundene Stellung hatte den Haß des Volkes (343-344.353) auf sich gezogen, so daß sie nur durch Androhung oder erneute Ausübung von Gewalt bewahrt werden zu können schien; an die Stelle von Gesetz und Recht waren dauerhaft die Waffen, auf der Bühne repräsentiert durch die Soldaten<sup>598</sup>, getreten. Der Versuch, die Gewalt als Grundlage der Herrschaft durch den Anschein dynastischen Rechts abzulösen, scheiterte wegen der vorangegangenen Greuelthaten (372sq.) und führte geradlinig auf weitere Morde hin. Lycus als Paradigma des Usurpators sah sich also in einem *circulus uitiosus* der Gewalt gefangen, der ihn dazu zwang, immer wieder aufs neue Blut zu vergießen, um die blutig errungene Stellung zu wahren<sup>599</sup>. Der Tyrann hatte folglich gar keine Möglichkeit, dem Ideal zu genügen, das Theseus mit dem Appell *sanguine humano abstinere* umreißt; er war vielmehr dazu verurteilt, in ständiger Furcht um seine zum Selbstzweck herabgesunkene Macht Schuld auf sich zu laden, bis ihn nach dem Ende seines irdischen Daseins im Jenseits die Vergeltung ereilen muß. Der grundlegende Fehler aber, der diese verhängnisvolle Entwicklung auslöste, lag darin, daß Lycus sich die Macht anmaßte, ohne die traditionellen Voraussetzungen zu erfüllen: er konnte sich als *exul* (269.274) weder auf angestammtes Land (270) noch auf adlige Herkunft berufen (335sq.)<sup>600</sup>.

Im Umkehrschluß bedeutet dies, daß nur derjenige, dem in einem Gemeinwesen die Macht aufgrund ererbter, dynastischer Rechte zusteht, überhaupt in der Lage ist, die von Theseus als Herrschertugend propagierte Milde zu üben; nur er ist dazu berechtigt, die herausgehobene Stellung eines *dominus uitae* einzunehmen, und nur er besitzt die Möglichkeit, sie in der richtigen Weise zu gebrauchen. Auch für diesen Typus des Machthabers findet sich in dem *Hercules furens* ein Beispiel – Hercules selbst<sup>601</sup>. Hercules tritt schließlich als legitimer Herrscher von Theben in Erscheinung; als gebürtiger Thebaner

<sup>597</sup> Verfehlt daher SHELTON, *Theme* 55: «only tyrants need fear punishment».

<sup>598</sup> Zu der Bedeutung der Soldaten oben, Bühnengeschehen 114sq.

<sup>599</sup> Man vergleiche damit die ganz ähnliche Analyse tyrannischer Macht bei Seneca, *clem.* 1,12,3-1,13,2.1,19,5.

<sup>600</sup> ZINTZEN, *Virtus* 171 n. 71 nennt Lycus, auf die römische Lebenswirklichkeit anspielend, einen «mythischen homo novus», ebenso SHELTON, *Theme* 32.

<sup>601</sup> Zu berichtigen ist also das Urteil von METTE, Funktion 484, der Hercules, im Gegensatz etwa zu Atreus, Agamemnon und Oedipus, ohne Bezug zu einer königlichen Stellung «schlechthin als Mensch konzipiert» sieht (cf. ib. 487).

(21sq.) steht er in der erhabenen Tradition der Stadt, die Amphitryon in seinem Auftrittsgebiet beschworen hatte (260-267), und nach dem Tod des Königs Kreon sowie seiner Söhne ist Hercules als Gatte Megaras, der letzten Angehörigen der im Mannesstamm erloschenen Dynastie, der rechtmäßige Thronerbe (cf. 275: *Thebas ... Herculeas*). Die zur Herrschaft legitimierende Wirkung, die von einer Ehe mit Megara ausgeht, ist den Worten Amphitryons (309sq.) zu entnehmen und findet ihre Bestätigung in dem Verhalten des Lycus. An der Hartnäckigkeit seiner Werbung läßt sich erkennen, daß allein diese Bindung einen neuen Herrscher in Theben dauerhaft etablieren kann. Niemand bezweifelt diesen Anspruch des Hercules oder versucht, ihn streitig zu machen; die Angehörigen stehen in Treue und Zuversicht zu ihm, und selbst das Volk hat, wie das erste und vor allem das zweite Chorlied zeigten, trotz aller Feigheit seine Anhänglichkeit an den Alkiden bewahrt. Hercules erscheint also eindeutig dazu prädestiniert, den thebanischen Thron zu besteigen.

Wie Hercules mit dieser Lage umgeht, ist aber zumindest befremdlich, denn er zeigt sich an der Herrschaft in Theben völlig uninteressiert. Daß er, sobald er den entscheidenden Umstand – den Tod Kreons – erfahren hat (629), keinen Gedanken an dynastische Verpflichtungen verschwendet, läßt sich noch aus der Notlage seiner Angehörigen erklären, die ein sofortiges Handeln erfordert. Aber auch nach der Strafaktion läßt er kein eigenständiges Interesse an den Verhältnissen in Theben erkennen. Dabei ist ihm der Gedanke an eine dauerhafte Ausübung von Macht nicht völlig fremd, wie die Überlegung bezüglich der Unterwelt (609sq.) erkennen läßt. Aber statt sich auf das Naheliegende und Verpflichtende<sup>602</sup> zu beschränken, gibt sich Hercules im Vertrauen auf seine vermeintliche Übermacht und Unbesiegbarkeit dem Traum einer Weltherrschaft hin. Er, der sich längst mit den Göttern auf einer Stufe glaubt und deshalb vor dem Eintritt des Wahnsinns gar keinen Grund hat, den Himmel stürmen zu wollen, betrachtet die gesamte Erde als sein Wirkungsfeld und die von ihm beschützte Menschheit als seine Klientel (cf. 632sq.). Die Vorstellung von Herrschaft, die hier zugrunde liegt, ist einseitig negativ, wie sehr deutlich aus dem Gebet zu Beginn des vierten Aktes (927b-939a) hervorgeht<sup>603</sup>: es kommt allein auf die Ausrottung aller denkbaren Gefahren und Übel an. In dem Glauben, mit dem Tod und Lycus die letzten Hindernisse überwunden zu haben, will Hercules für den Kosmos, die Natur und die menschliche Gesellschaft eine Ordnung festlegen, in der jede Störung ausgeschlossen ist. Sie umfaßt den ungehinderten Lauf der Sterne und das Ende aller schädlichen Einflüsse, die von Witterung und Pflanzen ausgehen können; vor allem aber wird ein dauerhafter Frieden für die Menschheit erstrebt, der auf der Abwesenheit von Krieg und Tyrannei gründen soll (930sq.936sq.). Wenn dies alles erreicht ist, werde sich von selbst Wohlstand (929sq.) über alle Völker der Erde verbreiten. Diese Sichtweise des Hercules ist die Summe seiner Lebenserfahrung. Von Kindheit an (cf. 215-222) war er, gleich ob auf Befehl oder auf eigene Verantwortung, damit beschäftigt, scheinbar übermächtige Ge-

<sup>602</sup> Cf. BRUDER, *Kalkül* 7, in Bezug auf den Beginn des vierten Aktes: «(sc. Hercules) vernachlässigt jedoch die menschlich nächstliegenden Bindungen, Familie und Vaterstadt».

<sup>603</sup> Dieselbe Beobachtung, jedoch aus anderer Perspektive, schon bei A.R. ROSE, *Seneca's Dawn Song (Hercules Furens, 125-58) and the Imagery of Cosmic Disruption: Latomus* 44 (1985) 119; SCHMITZ, *Dimension* 126, sieht in der «charakteristischen Verneinungsform» lediglich ein Merkmal, wie es für Schilderungen des Goldenen Zeitalters üblich ist.

fahren zu bekämpfen, und der dauerhafte Erfolg hierbei hatte sein Selbstbewußtsein ebenso wie sein Ansehen bei den Menschen, denen er als Wohltäter galt, ins Unermeßliche gesteigert. Hercules empfindet seine Tätigkeit als eine Säuberung (cf. 1279) mit der Folge, daß die Welt ihren bestmöglichen Zustand erreicht haben wird, sobald alle Ungeheuer und Verbrecher sowie alle anderen denkbaren Gefahren ausgelöscht sind; in dem Gebet, das dem Ausbruch des Wahnsinns vorangeht, sieht sich Hercules unmittelbar vor der Erreichung dieses Zieles. Einer Herrschaft im traditionellen Sinne bedarf es nach diesem Konzept nicht mehr.

Nun ließe sich einwenden, daß das Konzept des Hercules trotz aller Vermessenheit in sich schlüssig sei und, da auf die ganze Welt bezogen, eine besondere Hinwendung zu Theben überflüssig mache; der Alkide könne auch auf diese Weise den von Theseus vorgezeichneten Weg zu immerwährender Glückseligkeit beschreiten. Dem steht jedoch eindeutig die Gesinnung entgegen, in der er seine Taten vollführt, denn durch sie bringt er sich in einen scharfen Gegensatz zu dem Ideal seines Begleiters. Die pauschale Forderung des Theseus an jeden Herrscher, auf das Vergießen menschlichen Blutes zu verzichten, hatte für die unvermeidlichen Ausnahmen impliziert, hierbei mit innerer Abneigung und Zurückhaltung vorzugehen. Für Hercules dagegen ist die Beseitigung von Verbrechern und Tyrannen offenbar eine Tätigkeit, die Befriedigung gewährt, ja sogar Vergnügen<sup>604</sup> bereitet. Der Aufbruch in einen neuen Kampf wird von einem Scherz begleitet (639sq.), während als Ziel schon nicht mehr die Bestrafung des Lycus vorherrscht, sondern das Verlangen, den Durst nach Feindesblut, das ja immer auch Menschenblut ist, zu stillen (636). Verschärft wird der Eindruck dadurch, daß Hercules nach der Tat nicht nur keinerlei Bedenken erkennen läßt, sondern vielmehr das Blutvergießen zu einer sakralen Handlung erheben will. Die eigentlich selbstverständliche Reinigung der Hände vor dem Opfer findet nur auf die Mahnung des Amphitryon (918sq.) hin statt; in trotziger Erwidern hierauf (920-924) wird Tyrannenblut sogar zur angemessensten Gabe für Iupiter erhoben und die Unmöglichkeit bedauert, das Blut des Lycus nicht als Libation aus seinem abgeschlagenen Kopf spenden zu können<sup>605</sup>. Diese Auflehnung gegen das Gebot ritueller Reinheit, die letztlich auf die Vorstellung eines Menschenopfers hinausläuft, weist in Verbindung mit dem sichtbaren Blut<sup>606</sup> den Zuschauer in aller Deutlichkeit darauf hin, daß hier eine dem Gebot *sanguine humano abstinere* entgegengesetzte Gesinnung vorliegt. Hercules erscheint folglich als eine zur Ausübung von Herrschaft prädestinierte Figur, die jedoch ihre Bestimmung, von falschen Vorstellungen in die Irre geleitet, verfehlt.

Der Alkide selbst zeigt sich zu Beginn des vierten Aktes in dem Hochgefühl seines vermeintlich endgültigen Triumphes. In diesem Moment wird er von dem Wahnsinn ergriffen; welche Bedeutung hat aber dieses Ereignis für das Drama?

<sup>604</sup> Zu den Scherzen des Hercules oben, Hercules-Charakteristik 167sq.

<sup>605</sup> Um das Barbarische an diesem Motiv ermessen zu können, sei an eine bei Herodot (4,65) beschriebene Sitte der Skythen erinnert: sie benutzen die Schädel getöteter Feinde als Trinkgefäß.

<sup>606</sup> Cf. oben, Bühnengeschehen 153.

Zunächst ist festzuhalten, daß für den Wahnsinn und die darin begangenen Untaten allein die Göttin Iuno verantwortlich ist<sup>607</sup>. Von den Gegnern dieser Deutung ist ja die Verwirrung des Hercules als folgerichtige Entwicklung seines Wesens erklärt und zur Bekräftigung dieser These darauf verwiesen worden, daß einerseits der beträchtliche Abstand zwischen der Planung des Wahnsinns im Prolog und seinem Ausbruch gegen ein Kausalverhältnis spreche, zumal sich im vierten Akt kein weiterer Hinweis auf ein göttliches Eingreifen erkennen lasse, und andererseits eine zürnende Iuno nur als Allegorie verstanden werden könne<sup>608</sup>. Dieser Deutung stehen jedoch in allen Teilen erhebliche Bedenken entgegen.

Um mit der allegorischen Interpretation Iunos zu beginnen, so bedarf sie keiner ausführlichen Widerlegung, da sie auf der Heranziehung philosophischer Schriften Senecas beruht und in dem Drama selbst keinerlei Stützung erfährt<sup>609</sup>.

Was den Abstand zwischen Prolog und Wahnsinn betrifft, so ist davon auszugehen, daß der eindrucksvolle Beginn des Dramas einem Publikum auch nach zwei Akten und drei Chorliedern noch in lebhafter Erinnerung sein dürfte<sup>610</sup>; die Entsprechungen zwischen den Ankündigungen aus dem Prolog und dem Verlauf, den die geistige Verwirrung des Hercules nimmt, könnten demnach sehr wohl registriert werden und müßten, wenn Iuno nicht Allegorie, sondern reale *dramatis persona* ist, als Hinweis darauf aufgefaßt werden, daß beide Abschnitte zueinander in dem kausalen Verhältnis von Plan und Verwirklichung stehen, wenn auch die Göttin persönlich nicht mehr in Erscheinung tritt. Diese Entsprechungen aber sind zahlreich. So weist der Zeitpunkt, zu dem der Wahnsinn ausbricht, die Handschrift Iunos auf. Unmittelbar nachdem Hercules den letzten, möglichen Gegner sich zum Kampf vorbehalten hat, wird er in die Verwirrung gestürzt, die ihn in dem eben ausgeführten, doppelten Sinn zu seinem eigenen Feind werden läßt. Die Ironie, die in dieser Verknüpfung liegt, fügt sich sehr gut zu der kindischen Bosheit, die Iuno in dem Prolog zur Schau gestellt hatte<sup>611</sup>; ihre Vorfreude darauf, Hercules vordergründig zu begünstigen und seinen Willen zu erfüllen, um ihm zu schaden, findet hier ihre Erfüllung. Gleiches gilt für die pervertierte Weise, in der sich das von Hercules beabsichtigte Dankopfer in der Tötung seiner Angehörigen verwirklicht<sup>612</sup>. Weitere Entsprechungen zwischen den Plänen Iunos und dem Anfall des Hercules lassen sich in der Rolle der Furien ausmachen. So hatte Iuno die Furien aus der Unterwelt heraufbeschworen und von ihnen erwartet, daß sie mit Feuer und Schlägen

<sup>607</sup> Richtig z.B. TRABERT, *Studien* 35: «Der furor des Herkules ist auf die unmittelbare Einwirkung der Juno zurückzuführen»; ZWIERLEIN, *Deutung* 13-18, bes. 15: «Senecas Iuno ist ja zweifellos eine im mythischen Rahmen des Dramas personal verstandene, autonome Figur der Handlung, die ... wirkmächtig in das Geschehen eingreift». Die Argumentation ZWIERLEINS beruht jedoch nur auf der Charakterzeichnung der Göttin. Neuerdings tritt auch WIENER, *Stoa* 71-86, entschieden für die Schuldlosigkeit des Hercules ein (besonders 74-76.82.86).

<sup>608</sup> Dazu oben, Einleitung 6-8.

<sup>609</sup> Cf. SHELTON, *Theme* 22 n. 17, und WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 139-142, die sich auf Sen. *epist.* 98,2 und 58,3 berufen. Für ZWIERLEIN, *Deutung* 15, ist die lebensnahe Charakterzeichnung der Göttin das entscheidende Argument gegen die allegorische Interpretation.

<sup>610</sup> Von einer Nachwirkung des Prologes über die gesamte Länge des Stückes geht bereits FRIEDRICH, *Untersuchungen* 60sq., aus.

<sup>611</sup> DINGEL, *Dichtung* 130, und oben, Iuno-Charakteristik 172sq.

<sup>612</sup> Dazu oben, Vierter Akt 88.

den *furor* bewirken sollten; kurz bevor sein Wahnsinn die entscheidende Wendung zur Tat nimmt (987), sieht Hercules zu dem Geräusch der Schläge eine Erinys mit dem brennenden Holz auf sein Gesicht zukommen. Damit kündigt sich deutlich der Zustand an, in dem der Alkide von Iuno dazu gebracht werden kann, die Untaten zu vollführen (cf. 107)<sup>613</sup>. Die einzelnen Furien (96-98), die Iuno beschworen hatte, treten zwar in der Wahnsinnszene nicht in Erscheinung, doch verwirklichen sich die Vorgänge, die in ihren Namen vorweggenommen waren<sup>614</sup>. *Scelus* und *furor* sind die allgemeinen Beschreibungen für Tat und Zustand des Hercules; die *impietas*, die nach dem eigenen Blut lechzt, manifestiert sich in der Tötung der Angehörigen und wird durch die letzten Worte Megaras (1021: *sanguinem fundes tuum?*) nochmals in Erinnerung gerufen. Der *error* bewirkt mittels einer Reihe von Täuschungen die Lenkung des Alkiden (107: *agi*), von der die Göttin gesprochen hatte, und gipfelt in der Identifizierung Megaras und ihres jüngsten Sohnes mit Iuno und einem ihrer Kinder; dies kann, wie die Wahl des Zeitpunktes, zu dem der Wahnsinn ausbricht, als Ausdruck von Iunos boshafter Ironie gedeutet werden. Selbst im Detail stimmen die Worte der Göttin mit dem späteren Geschehen überein; so wird von Iuno an erster Stelle der Waffen der Bogen genannt (118), mit dem tatsächlich Hercules den ersten Mord in geistiger Umnachtung verüben wird (989-991). Ferner hatte Iuno den Eindruck erweckt, sie wolle den aus dem Totenreich zurückgekehrten Hercules in Theben mit den wahren *infern* bekannt machen (90sq.). Hercules sieht sich in seinem Wahnsinn zwar nur kurzzeitig in die Unterwelt versetzt (982-986), verhält sich nach seinem Erwachen im fünften Akt aber so, als ob er erst jetzt von dort aufgestiegen wäre (*certe redimus*)<sup>615</sup>, und zeigt die Erschütterung, die zu Beginn des dritten Aktes nach der eigentlichen Rückkehr nicht an ihm, sondern nur an Theseus zu beobachten war<sup>616</sup>. Noch offener wird die Verbindung zwischen Prolog und Wahnsinn durch den Grundgedanken Iunos hergestellt, Hercules gegen sich selbst wüten zu lassen. Dieses Motiv verwirklicht sich in dem Anfall nämlich auf zweifache Weise. Hercules wird durch den Wahnsinn dazu gebracht, wie ein äußerer Feind gegen seine eigenen Belange zu handeln; entsprechend gestaltet sich auch nach dem Wiedererwachen im fünften Akt die Suche, die ihn letztlich auf die eigene Person führt, als Suche nach einem fremden Täter. Durch die vorübergehende Veränderung seines Geisteszustandes hat Hercules, wie von Iuno angekündigt (85), insofern Krieg gegen sich selbst geführt, als in einem zeitlichen Nacheinander der wahnsinnige Hercules den gesunden geschädigt hat. Der Kampf gegen die eigene Person kommt aber auch darin zum Ausdruck, daß der Alkide in seinen Söhnen einen Teil seiner selbst vernichtet. Unmittelbar bevor das jüngste Kind getötet wird, weist Megara auf dessen äußerliche Ähnlichkeit mit dem Vater hin und mahnt diesen, nicht sein eigenes Blut zu vergießen (1016sq.1021); das vierte Chorlied stellt darüberhinaus alle Söhne durch ihre Lebensweise als werdende Abbilder ihres Erzeugers

<sup>613</sup> Cf. FITCH, *Hercules* ad 100-106; BILLERBECK, *Hercules* 32sq.

<sup>614</sup> Cf. DINGEL, *Dichtung* 124: «Juno bedient sich gegen Hercules der Mächte, die den im Wahnsinn begangenen Mord konstituieren: Furor, Scelus, Impietas, Error».

<sup>615</sup> Cf. SEIDENSTICKER, *Gesprächsverdichtung* 116 n. 103, der die Doppeldeutigkeit dieses Ausdrucks betont: Hercules glaube, gerade aus der Unterwelt zurückgekehrt zu sein, ist aber tatsächlich aus der «Hölle des Wahnsinns» gekommen.

<sup>616</sup> Dazu oben, Dritter Akt 57sq.62.



dar<sup>617</sup>. Diese zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der Planung Iunos und dem Wahnsinn des Hercules führen einem Publikum mindestens ebenso deutlich, aber auf wesentlich geschicktere Art und Weise, als es ein zweiter Auftritt der Göttin könnte, vor Augen, daß sich im vierten Akt des Dramas die Ankündigungen aus dem Prolog verwirklichen<sup>618</sup>.

Auch für die Hauptthese derer, die die Verantwortung Iunos ablehnen, fehlen überzeugende Argumente: es gibt keine Anhaltspunkte dafür, daß sich der Wahnsinn aus dem Wesen des Hercules entwickelt<sup>619</sup>. Während an zahlreichen anderen Stellen des *Hercules furens* greifbar ist, wie sich Gefühle verselbständigen und das Denken von Figuren und selbst Chören nachdrücklich verändern – man erinnere sich etwa an den Prolog (19-74), das Auftrittsgebet Amphitryons (205-278) oder das zweite Chorlied (524-568) –, läßt sich ein solcher Vorgang im vierten Akt zwischen dem Gebet des Hercules und seinem Wahnsinn nicht erkennen; keine lang vorbereitete Entwicklung und auch keine bewußte Umlenkung der Gedanken<sup>620</sup> führt auf ihn hin. Auffallend ist vielmehr, gerade in Anbetracht der Entwicklung, die der Wahnsinn in sich aufweist<sup>621</sup>, seine klare Abgrenzung von dem üblichen Geisteszustand des Hercules. Der Wahnsinn stellt sich für Amphitryon ebenso wie für Hercules selbst völlig überraschend ein<sup>622</sup>. Der Bruch, der damit einhergeht, läßt sich schon kurz nach Beginn des Anfalls an der veränderten Einstellung des Hercules zu dem Himmelsgeschehen erkennen<sup>623</sup>. Nachdem er gerade noch den ungestörten Lauf aller Gestirne beschworen hatte, nimmt er nun das jeder Ordnung spottende Verhalten des verstirnten Löwen sogar mit einem Anflug von Stolz wahr<sup>624</sup>. Auch der Versuch, den Himmel zu erstürmen und den göttlichen Vater mit Hilfe der Titanen, die er zuvor bekämpft hatte (cf. 445), zu stürzen, zeugt von einer tiefgreifenden Veränderung<sup>625</sup>. Vor dem Anfall waren ihm diese Ab-

<sup>617</sup> Dazu oben, Viertes Chorlied 90sq., zu der Lebensweise der Hercules-Söhne.

<sup>618</sup> BRAUN, *Forza* 124, jedoch ohne weitere Belege: «... la follia venga ispirata da Giunone, risulta con una chiarezza adamantina dal prologo».

<sup>619</sup> SCHMITZ, *Dimension* 130.

<sup>620</sup> Beispiele hierfür an anderer Stelle: 633b (Hercules); 19.30.63b und öfter (Iuno); 295sq. (Megara).

<sup>621</sup> Dazu oben, Vierter Akt 82-87, zu dem Verlauf des Wahnsinns.

<sup>622</sup> Die Plötzlichkeit als Argument gegen eine allmähliche Entwicklung des Wahnsinns von innen heraus betonen insbesondere CAVIGLIA, *Furore* 78sq., und SCHMITZ, *Dimension* 129; ähnlich TRABERT, *Studien* 37, und LAWALL, *Virtus* 15. Selbst SHELTON, *Theme* 21, die die These von einer kontinuierlichen Entwicklung des Wahnsinns vertritt, muß diese Plötzlichkeit zugestehen.

<sup>623</sup> Dazu SCHMITZ, *Dimension* 127.131. Für SCHMITZ allerdings, die in dem gesunden Hercules eine untadelige Figur sieht – auch das vorangehende Gebet gilt ihr noch als Ausdruck seiner *pietas* –, bedeutet der Ausbruch des Wahnsinns die Verwandlung des «friedvollen Bewahrer(s) der kosmischen Ordnung» in deren Zerstörer (ib. 125-127); abträgliche Züge an dem Alkiden offenbaren sich also ihrem Urteil nach nur in dem von Iuno bewirkten Zustand.

<sup>624</sup> Dazu oben, Vierter Akt 82sq.; SCHMITZ, *Dimension* 132sq., nimmt diesen Stolz in ihrer ansonsten treffenden Analyse nicht wahr. Die Betonung dieser Gegensätzlichkeit zwischen dem Urteil des gesunden und des wahnsinnigen Hercules ist die naheliegendste und hauptsächliche Wirkung der Passage; die weitergehende Deutung von METTE, Funktion, führt dagegen durch die Überinterpretation literarischer Vorlagen bei gleichzeitiger Vernachlässigung des senecanischen Textes – z.B. sind, anders, als es der Aufsatztitel verheißt, die Worte des Hercules ja gar kein Gleichnis (so SCHMITZ, *Dimension* 132sq., und in ihrer Nachfolge BILLERBECK, *Hercules* ad 944-52) – in die Irre, cf. BRAUN, *Dichter* 215 n. 11; SCHMITZ, *Dimension* 132sq.; ZWIERLEIN, *Deutung* 19.

<sup>625</sup> SCHMITZ, *Dimension* 135sq.; darauf, daß der Plan des Himmelssturmes erst im Wahnsinn aufkommt, verweisen auch EDERT, *Herakles* 27, FRENZEL, *Prologe* 45, ANLIKER, *Prologe* 46-48, TRABERT, *Studien* 37.79, HELDMANN, *Untersuchungen* 35 n. 77, ZINTZEN, *Virtus* 159, MOTTO/CLARK, *Virtus* 283, und DINGEL, *Dichtung* 110. Verfehlt ist dagegen die Ansicht von GALINSKY, *Herakles* 168, der die Unterstellungen Iunos bezüglich des Himmelssturmes für begründet hält und daher in dem Plan des wahnsinnigen Alkiden nichts Neuartiges sieht (ib. 170: «Seneca points out the continuity ... by making Herakles consistently pursue the same goal»).

sichten auch dann nicht in den Sinn gekommen, als alle Gedanken in dem Gebet zu Beginn des dritten Aktes unmittelbar darauf hinführten<sup>626</sup>; nach dem Eintritt der Verwirrung aber entstehen jene Pläne, die ein Zerwürfnis mit Iupiter bedeuten, sehr rasch, obwohl gerade noch die Eintracht mit dem höchsten Gott verkündet worden war (cf. 926sq.). Nach dem ebenfalls, auch in seiner Form – man beachte das Zittern als Anzeichen von Schwäche und die ungläubige Reaktion des Amphitryon hierauf (1042-1044) – überraschenden Ende des Anfalls sind der Schlaf des ansonsten unermüdlichen Hercules und die anhaltende Amnesie, die sich auf den Zeitabschnitt der Verwirrung erstreckt, ein deutliches Zeichen der Diskontinuität. Der Hercules, der Frau und Kinder tötet, ist offensichtlich nicht derselbe Hercules, der vor und nach dem Anfall in Erscheinung tritt.

Die Überzeugung Amphitryons von der alleinigen Schuld Iunos an dem Tod Megaras und der Kinder, für deren Wahrhaftigkeit bereits andere Erwägungen gesprochen hatten<sup>627</sup>, erfährt so auch inhaltlich eine weitere Bestätigung; widerlegt ist damit zudem die in dem vierten Chorlied vorgetragene Annahme, das gewaltsame Ende der Kinder trage den Charakter eines Sühnopfers für die Unterweltgötter (1136sq.)<sup>628</sup>.

Da also feststeht, daß die geistige Verwirrung des Alkiden und seine Untaten ein Werk Iunos sind, ist nochmals auf den Grund zurückzukommen, aus dem sie ihre Intrige ersinnt. Bei der Betrachtung des Prologes hatte sich gezeigt, daß die Göttin die Kompromittierung des Hercules vor allem deshalb anstrebt, um sich an dem untreuen Iupiter zu rächen<sup>629</sup>. Hercules in die geistige Verwirrung zu stürzen, ist keine Notwehr, da sich die Göttin sehr wohl bewußt ist, daß der Plan des Himmelssturmes nur in ihrer Vorstellung existiert<sup>630</sup>. Der Wahnsinn ist auch keine Bestrafung eines Frevels. Einerseits verhält sich Hercules in der Unterwelt und unmittelbar nach seiner Rückkehr gar nicht in der hybriden Weise, deren ihn Iuno bezichtigt hatte<sup>631</sup>, andererseits ist seine Verwirrung, wenn er zu Beginn des vierten Aktes der Götterwelt in einer anmaßenden Selbstauffassung gegenübertritt, die Strafe herausfordern könnte, unabhängig davon längst beschlossen. Iuno schädigt Hercules nur deshalb, weil er ein Sohn Iupiters ist und von diesem begünstigt wird; nicht sein Verhalten, sondern eine angeborene Eigenschaft ist letztlich der Grund für das göttliche Eingreifen<sup>632</sup>. Hercules hat also keine Möglichkeit, die

<sup>626</sup> Dazu oben, Dritter Akt 58sq. Dies wird auch von manchen Interpreten, die den Wahnsinn aus dem Wesen des Hercules zu erklären versuchen, anerkannt; die Kontinuität wird dann auf Umwegen konstruiert, wie bei WELLMANN-BRETZIGHEIMER, Hercules 120 («... der visionäre ascensus eine konsequente Fortsetzung des vorausgegangenen descensus»), oder FITCH, Hercules 30, der auf die Eroberungswut des Hercules ausweicht.

<sup>627</sup> Dazu oben, Fünfter Akt 96, zu den Versen 1200sq.

<sup>628</sup> Dazu oben, Viertes Chorlied 91.

<sup>629</sup> Dazu oben, Prolog 27sq., zu der Motivation Iunos.

<sup>630</sup> Dazu oben, Prolog 25-27, zum Bewußtsein Iunos; vor dem Eintritt des Wahnsinns ist der Gedanke des Himmelssturmes Hercules fremd, dazu oben, Dritter Akt 59.

<sup>631</sup> Zu der Unrichtigkeit von Iunos Darstellung des Unterweltabenteuers oben, Dritter Akt 71sq., und Iuno-Charakteristik 171-173.

<sup>632</sup> In diesem Punkt betreffend MOTTO/CLARK, Virtus 282: «... and persecuted by her (sc. Iuno) for what he is, not for what he does».

Verwirrung abzuwenden, und ist folglich auch mittelbar ohne Schuld an den Untaten, die er in diesem Zustand begeht; er ist ein Opfer höherer Gewalt, die für ihn blindem Zufall gleichkommt<sup>633</sup>.

Welche Bedeutung bleibt dann aber in dem Drama noch für dieses einschneidende Ereignis? Die Antwort lautet: es läßt die verfehlte Einstellung des Hercules deutlicher hervortreten als in den vorangegangenen Akten. Wie aber entsteht dieser Eindruck?

Ausgangspunkt hierfür ist wiederum der Vollzug einer Strafe<sup>634</sup>. Hercules hält sich, sobald er seine Täterschaft erkannt hat, für einen Verbrecher (cf. 1200: *nostrum est*), dessen Schuld es durch die Selbstausschöpfung zu sühnen gilt. Daß dies aber der falsche Weg wäre, wird dem Alkiden ebenso wie dem Zuschauer eindringlich signalisiert. Hercules ist, wie Amphitryon mehrfach und glaubwürdig betont, ungeachtet der im Wahnsinn begangenen Untaten nicht für den Tod seiner Angehörigen verantwortlich (cf. 1201.1237.1297)<sup>635</sup>; daß der Greis gegen Ende des Dramas die Rechte seines Ziehsohnes freudig ergreift (cf. 1319-1321), obwohl sie immer noch von dem Blut Megaras und der Kinder befleckt ist, bringt diese Überzeugung nochmals zum Ausdruck<sup>636</sup>. Die Verantwortung liegt alleine bei Iuno, die den Alkiden in die Verwirrung gestürzt und darin gelenkt hat (1297; cf. 107.118-121). Damit fehlt der von Hercules vorausgesetzte Grund für die Selbstbestrafung, die im Urteil des Amphitryon (1219-1221) sowie des Theseus (1277) als Folge unbeherrschter Leidenschaft (*ira, irasci*) jeder Rechtfertigung oder gar Notwendigkeit entbehrt. Der Alkide zeigt sich, auf den äußerlichen Aspekt seiner Täterschaft fixiert, von unbilliger Härte gegen sich selbst (cf. 1265sq.); seine eigentliche Aufgabe bestünde aber in der eindringlich angemahnten Sorge um Amphitryon (1246-1257.1298sq.1319-1321) und der Rückkehr zu früherer Heldenhaftigkeit und Stärke (1239.1272-1277.1341-1344). Es gilt, um die Angehörigen zu trauern (1200; cf. 1228sq.), vor allem aber, sich für den greisen Ziehvater gemäß der *pietas*, auf die er Anspruch erheben darf, als *unicum lapsae domus firmamen* (1249sq.) zu bewahren. Bewährte Eigenschaften des Helden sollen helfen, die gegenwärtige Lage zu meistern: der *impetus solitus* sowie *uirtus* und *animus* – oder, wie es Amphitryon ausdrückt, Hercules selbst ist nötig, um das Unglück zu ertragen (1239). Als Ziel wird am Ende des Dramas durch die Parallele zu Mars (1342-1344) eine Rückkehr in die Rolle des Kriegers deutlich. Hercules läuft also offensichtlich Gefahr, sich ohne Notwendigkeit, ja sogar entgegen seinen Pflichten an Leib und Leben zu strafen und damit dem Gebot *sanguine humano abstinere* (745) in Bezug auf die eigene Person zuwiderzuhandeln. Die Gründe, aus denen sich Hercules das Leben nehmen will, sind an sich nicht verwerflich, ja sogar nachvollziehbar; schließlich wird mit dem Plan der Selbsttötung nur die lebenslang eingeübte Tätigkeit des Rettens und Rächens fortgeführt<sup>637</sup>. Weltweiten Ruhm und gottgleiches Ansehen hatte er sich ja dadurch erworben, daß er zugunsten der Menschheit Gefahren beseitigt und Frevler umgehend zur Rechenschaft gezogen hatte, wofür die Tötung des Lycus ein letztes Beispiel war. Mit der Tötung der

<sup>633</sup> Cf. DINGEL, *Dichtung* 115, allgemein über die Götter in der senecanischen Tragödie: «... sie verfolgen den Menschen mit unverdientem Haß, sie strafen, aber sind nicht gerecht».

<sup>634</sup> Daß das Handeln des Hercules auffällig oft strafenden Charakter trägt, erkennt FITCH, *Hercules* 25.

<sup>635</sup> Zu der Beziehung zwischen den Versen 1200sq. und 629sq. oben, Fünfter Akt 96. Abzulehnen ist daher die Deutung von ZINTZEN, *Virtus* 192, Hercules erkenne in der Schuldfrage zu Recht seine Verantwortung an.

<sup>636</sup> Cf. BRAUN, *Forza* 121.

<sup>637</sup> Dazu oben, Fünfter Akt 107. Cf. BRUDER, *Kalkül* 9sq., und vor allem FITCH, *Pectus* 242; id., *Hercules* 35-38.

Angehörigen ist er in seinen Augen nun selbst zu einem Verbrecher und einem Ungeheuer (1280) geworden, das es, wiederum im Hinblick auf seine Schädlichkeit (cf. 1241.1263b.1279-1282), zu vernichten gilt. Hercules fühlt sich dazu verpflichtet, mit derselben Strenge, mit der er frühere Widersacher bestrafte, gegen sich selbst vorzugehen (1267). Auch der kriegerische Ehrbegriff<sup>638</sup>, der als Hauptgrund für den Plan der Selbstbestrafung erkennbar ist, kann nicht einfach als Selbstbezogenheit<sup>639</sup> abgetan werden. Die Erschütterung über den Verlust von Waffen (1260; cf. 1150-1155) und Ruf (1260; cf. 1278) als wichtigen, den Wert des Lebens ausmachenden Gütern, und die Empfindung von Scham (1240), verbunden mit dem Wunsch, sich vor der Welt zu verbergen (1225sq.1331-1340), sind begreiflich bei einer Persönlichkeit, deren Selbstverständnis auf im Kampf erworbenen Ruhm beruhte.

Dies alles ändert aber nichts daran, daß Hercules mit dem Entschluß, sich zu töten, nicht angemessen auf das von Iuno bewirkte Unglück reagiert. Er verweigert sich den doch recht deutlich formulierten Pflichten hartnäckig (cf. 1240-1245.1258-1262). Auf die Schuld Iunos, von der ihn Amphitryon in einer Weise unterrichtet, die er als zutreffend erkennen konnte (1200sq.1297), geht er nicht ein, obwohl ihm die Verfolgung durch die Göttin als Konstante seines Daseins bekannt ist (cf. 604-615). Für ihn zählt, anders als für den Greis, nicht der Vorsatz zur Tat, sondern nur diese selbst; er vertritt somit das Konzept eines Erfolgsstrafrechts gegen dasjenige des Gesinnungsstrafrechts. Das Hauptargument zu seiner Entlastung, nämlich die Unfreiwilligkeit der im Wahnsinn begangenen Tat, existiert in dieser Sichtweise nicht<sup>640</sup>. Von dieser Position weicht er bis zum Ende des Stückes nicht ab und läßt keines der Argumente, die zu seiner Entlastung vorgebracht werden, gelten. Auch ist sich Hercules bewußt, in Theseus eine Richterfigur an seiner Seite zu haben, die mit Wohlwollen urteilt (1336sq.), doch macht er hiervon bezeichnenderweise keinen Gebrauch und wendet sich erst in höchster Ratlosigkeit an den Begleiter, damit dieser nur vollziehe, wozu sich er sich schon längst verurteilt hat. Daß sich Hercules der besseren Einsicht, die Amphitryon und Theseus vertreten, auch nach langer Auseinandersetzung verschließt, auf die Selbstbestrafung nur unter starkem Druck und vorübergehend verzichtet sowie letztlich in den Todeswunsch zurückfällt, ist sein verfehltes Verhalten.

Hercules, so läßt sich zusammenfassen, erscheint als Herrscherfigur mit einer verfehlten Haltung zur Strafe in Glück und Unglück. Auf der Höhe seines Erfolges bereitet ihm der notwendige, aber blutige Vollzug der Gerechtigkeit Freude, nach der von Iuno verursachten Katastrophe will er sich ohne Notwendigkeit an Leib und Leben strafen und läuft dabei Gefahr, seine wahren Pflichten zu verletzen. Es sind also zwei Komponenten der Hercules-Kritik auszumachen: ein politischer Bezug als Grundlage,

<sup>638</sup> Dazu oben, Fünfter Akt 93sq.95.100.102.105, und Hercules-Charakteristik 168sq.

<sup>639</sup> Cf. FITCH, *Hercules* 35-38.

<sup>640</sup> Zu günstig TRABERT, *Studien*, der ebenfalls von der Schuldlosigkeit des Hercules ausgeht, die Selbstbeschuldigung aber für anerkennenswert erachtet: «...wie er (sc. Hercules) nach der Wahnsinnstat sich jeder Kritik an den Göttern, selbst an Juno, enthält und sich einzig als den Schuldigen dartut, den Jupiter bestrafen soll ...» (ib. 57); «Nach dem Unglück enthält er sich jeglicher Auflehnung gegen die Götter oder das Schicksal, ja selbst Junos Anteil an der Greuelstat lehnt er ab» (ib. 79); ähnlich BILLERBECK, *Hercules* 561, derzufolge Hercules auf die Wahnsinnstat «mit heldischem Selbstbestrafungstrieb» antwortet.

insofern der Alkide als Herrscher gesehen wird, und ein darauf fußender ethischer Appell, insofern die Beschränkung von Kapitalstrafen auf das notwendige Maß gefordert und dadurch eine innere Abneigung gegen deren Vollzug impliziert wird. Diese Botschaft wird allerdings nicht offen, sondern auf Umwegen vermittelt: Hercules muß dazu als Figur erkannt werden, deren Aufgabe das *regere* ist, und mit dem Appell des Theseus (745) in Verbindung gebracht werden. Darf nun angenommen werden, daß zu Senecas Zeit die Bereitschaft und Fähigkeit bestand, eine solche Botschaft in einer Tragödie zu erkennen?

Zwei Umstände berechtigen dazu, auf diese Frage eine zustimmende Antwort zu geben: die auffällig starke politische Relevanz des Theaters im frühen Prinzipat und die Existenz gleichartiger Wertvorstellungen in zeitnahe philosophischen Gedankengut.

Gerade das erste nachchristliche Jahrhundert bietet zahlreiche Zeugnisse dafür, daß nicht nur die Tragödie, sondern auch andere dramatische Genera von Verfassern sowie Darstellern zu politischen Stellungnahmen genutzt und von den Rezipienten in diesem Sinne verstanden wurden.

Die Tragödie und ihr einheimisches Pendant, die Praetexta, wiesen in Rom von Anbeginn politische Bezüge auf durch die unmittelbare Darstellung von Ereignissen der römischen Geschichte oder deren aitiologische Verknüpfung mit dem griechischen Mythos<sup>641</sup>. In augusteischer Zeit gibt es Hinweise auf ein Vorherrschen des Tyrannen-Motivs in der Tragödienproduktion<sup>642</sup>; zumindest sieht Ovid (*Pont.* 4,16,31) die *fera dicta tyranni* als Gemeinsamkeit in den Stücken der Autoren Gracchus und Varius. Ein zeitgeschichtlicher Bezug dieser inhaltlichen Eigenheit ist dadurch erwiesen, daß Varius in offiziellem Auftrag einen *Thyestes* für die Siegesspiele nach der Schlacht bei Aktium schrieb<sup>643</sup>; die Behandlung ungerechter Herrschaft diente aber offenbar nicht dazu, den gegenwärtigen Machthaber zu kritisieren, sondern ihn durch ein Gegenbild zu verherrlichen. Ganz andere Tendenzen werden jedoch in dem *Dialogus de oratoribus* des Tacitus erkennbar, der in flavischer Zeit angesiedelt ist. Von dem Dichter Curiatius Maternus wird dort berichtet, er habe durch die Rezitation seines *Cato* die Mächtigen gereizt (2,1). Dies erscheint nicht als Folge einer böswilligen Interpretation, sondern als eine vom Autor erstrebte oder zumindest bewußt in Kauf genommene Wirkung: auf die Frage seines Gesprächspartners, ob er Selbstzensur zu üben gedenke, antwortet Maternus trotzig, daß er das reziertierte Stück unverändert veröffentlichen und diese Richtung mit einem *Thyestes* weiter verfolgen werde. Worin der Anstoß für die *potentes* besteht, ist nur angedeutet; die Figur des Cato – sicherlich des Uticensis – in Verbindung mit der flavischen Zeit als historischem Hintergrund des *Dialogus* läßt an eine stoisch ausgerichtete Opposition gegen Prinzeps oder Prinzipat denken. Dazu fügt sich auch die Berufung auf das eigene Gewissen, das zu solch gefährlichen Äußerungen zwingt (3,3: *leges tu, quid*

<sup>641</sup> E. LEFÈVRE, Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra: WSt 103 (1990) 109; H. CANCIK, Die republikanische Tragödie: *Das römische Drama* (hrsg. von E. LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 330-332.

<sup>642</sup> I. OPELT, Das Drama der Kaiserzeit: *Das römische Drama* (hrsg. von E. LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 431.

<sup>643</sup> Die Didaskalie ist nachzulesen bei CANCIK, Tragödie 328.

*Maternus sibi debuerit*). In dieser Szene des *Dialogus* ist wie selbstverständlich vorausgesetzt, daß Tragödie und Praetexta gleichermaßen für politische Aussagen verwandt werden können; das Außergewöhnliche besteht lediglich in der Hartnäckigkeit, die Maternus dabei an den Tag legt. Daß hier ein glaubwürdiges Zeitbild vorliegt, darf aus der literarischen Tradition des Dialogs gefolgert werden, Rahmenhandlungen zumindest in den Grundlinien nach der historischen Wirklichkeit zu gestalten<sup>644</sup>. Ferner darf angenommen werden, daß im Mimus, der im Prinzipat an die Stelle der Komödie getreten war, nicht selten die Spitzen des Staates das Ziel von Kritik und Spott waren<sup>645</sup>. Wenn auch Zeugnisse aus senecanischer Zeit fehlen, zeigen doch die scharfen Angriffe des D. Laberius auf Caesar<sup>646</sup> und die Scherze des Mimographen Marullus über die Kaiser Marc Aurel und Verus<sup>647</sup>, was in den dazwischenliegenden Jahrhunderten üblich war.

Ein besonders deutliches Beispiel für die Politisierung der Bühnenkunst im Prinzipat ist die Atellane<sup>648</sup>. Ursprünglich hatte diese auf festen Typen beruhende Form des Spiels als *exodium* nach Tragödienaufführungen<sup>649</sup> harmlose Unterhaltung geboten; Gegenstand waren Mythentravestien, Alltagsszenen und Schilderungen aus dem provinziellen Milieu ohne Kritik an den überkommenen Verhältnissen<sup>650</sup>. Das Interesse Sullas an der Atellane läßt sich als Zeugnis hierfür verstehen und mit den restaurativen Bestrebungen seiner Herrschaft in Verbindung bringen<sup>651</sup>. Im Gegensatz dazu stehen die Nachrichten über das Genos aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. Nach einer Zeit des Desinteresses wiederbelebt<sup>652</sup>, wurde die Atellane für scharfen Tadel an den Herrschenden benutzt<sup>653</sup>. Sueton berichtet von einem Atellanen-Dichter, der sich einen zweideutigen, offenbar auf den Herrscher bezogenen Scherz erlaubte und dafür von Caligula verbrannt wurde<sup>654</sup>. Unter Nero verwandelte der Atellanenspieler Datus durch begleitende Gesten des Trinkens und Schwimmens seinen an sich unverfänglichen Text in eine Anspielung auf die Ermordung des Claudius und der Agrippina<sup>655</sup>. Daß Verfasser und Darsteller derartiges wagten, ist nur aus einem entsprechenden Verlangen des Publikums zu erklären, das unter Umständen sogar selbst den Bezug auf die Herrschenden herstellte. Als nach dem Ende Neros Galba in Rom eintraf, taten Zuschauer spontan ihr Mißfallen über den neuen Prinzeps kund, indem

<sup>644</sup> Cf. H. STRASBURGER, Der «Scipionenkreis»: *Hermes* 94 (1966) 63sq., der den von ihm in seiner Existenz bezweifelten «Scipionenkreis» als historische Möglichkeit einräumt.

<sup>645</sup> Cf. R. RIEKS, *Mimus und Atellane: Das römische Drama* (hrsg. von E. LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen), Darmstadt 1978, 363, der den Grundzug der «moralischen und politischen Paränese» hervorhebt.

<sup>646</sup> Zu dem von Caesar erzwungenen und bei Macrobius (*Sat.* 2,7,2.7) überlieferten Wettkampf mit Publilius Syrus im Jahr 46 v. Chr., in dessen Verlauf Laberius die Despotie Caesars heftig angriff, RIEKS, *Mimus und Atellane* 361sq.; zu weiteren Caesar-Invektiven desselben Autors ib. 363sq.

<sup>647</sup> *Hist. Aug. Aur.* 8,1: Marullus darf ungestraft Marc Aurel und Verus *cauillando perstringere*.

<sup>648</sup> Hierzu RIEKS, *Mimus und Atellane* 348-377, besonders 368sq.

<sup>649</sup> Cf. *Cic. fam.* 9,16,7.

<sup>650</sup> RIEKS, *Mimus und Atellane* 360.

<sup>651</sup> RIEKS, *Mimus und Atellane* 360sq.

<sup>652</sup> Die Atellane wurde im Jahr 46 v. Chr. als *exodium* vom Mimus abgelöst (*Cic. fam.* 9,16,7); cf. *Macr. sat.* 1,10,3: *Mummius quoque, qui post Nouium et Pomponium diu iacentem artem Atellaniam suscitauit*.

<sup>653</sup> Diesen Wandel hebt RIEKS, *Mimus und Atellane* 368, hervor.

<sup>654</sup> *Suet. Cal.* 27,4: *Atellan[iae] poetam ob ambigui ioci uersiculum media amphitheatri harena igni cremauit*.

<sup>655</sup> *Suet. Nero* 39,3: *et Datus Atellanarum histrio in cantico quodam ugiaine pater, ugiaine mater / ita demonstrauerat, ut bibentem natantemque faceret, exitum scilicet Claudi Agrippinaeque significans, et in nouissima clausula Orcus uobis ducit pedes / senatum gestu notarat*.

sie in großer Eintracht den Teil eines gerade gehörten *canticum*, der von der Ankunft einer unbeliebten Person handelte, mehrmals wiederholten<sup>656</sup>. Natürlich blieb auch die kaiserzeitliche Atellane in erster Linie ein Medium der Unterhaltung, doch waren tadelnde oder spottende Anspielungen auf die Regierenden eine beliebte Zutat geworden.

Als Ergebnis läßt sich festhalten: In den meisten Formen des Bühnenspiels war es während des frühen und mittleren Prinzipats nicht ungewöhnlich, Bezug auf den Herrscher und seine Umgebung zu nehmen. Gründe und Mittel hierfür waren vielfältig: neben Spott und Witz, geübt, um die Gunst des Publikums zu gewinnen, findet sich auch philosophisch begründete Kritik, die allein aus Gewissensgründen vorgebracht wird. Die Rezipienten insgesamt – Theatergänger, Rezitationsbesucher, Leser – waren offenbar äußerst hellhörig gegenüber solchen Tendenzen, die ja nicht offen zum Ausdruck gebracht werden konnten, und bereit, sich auf Andeutungen und Anspielungen einzulassen. Wie es der Fall des Curiatius Maternus zeigt, wurde ein Autor, auch wenn er sich gegenwarts- oder wirklichkeitsferner Sujets bediente, in seiner aktuellen Intention sehr wohl verstanden. Von diesen Überlegungen ausgehend ist es also nicht unwahrscheinlich, daß ein zeitgenössisches Publikum auch den oben herausgearbeiteten Tadel an Hercules als einem Herrscher, der in verfehlter Gesinnung straft, wahrgenommen hätte.

Noch besser abgesichert wäre die Annahme eines solchen Verständnisses, wenn sich das Ideal, dem Hercules nicht folgt, in gängige Vorstellungen der senecanischen Zeit einordnen ließe; bis zu diesem Punkt der Betrachtung ist ja das Gebot, menschliches Blut nur notgedrungen und widerwillig zu vergießen, lediglich ein singulärer Gedanke in einem Theaterstück, dessen Popularität zudem im Dunkeln liegt. Diese Überlegungen lenken den Blick auf Senecas Traktat *De clementia*, der, wie die übrigen Schriften des Philosophen Seneca, einer breiten Öffentlichkeit bekannt gewesen sein dürfte<sup>657</sup>. Es soll dabei nicht um eine genaue Bestimmung des inhaltlichen Verhältnisses von *De clementia* zu der Hercules-Tragödie und mögliche Folgerungen für die relative Chronologie beider Werke gehen<sup>658</sup>, die an anderer Stelle zu diskutieren wären; Ziel ist hier lediglich, der Existenz bestimmter Gedanken in dem ungefähren zeitlichen Umfeld des *Hercules furens* nachzuspüren.

Dieser Nero zu Beginn seiner Regierungszeit gewidmete Fürstenspiegel kreist um die Frage, wie sich ein Herrscher gegenüber Missetätern zu verhalten habe. Grundsätzlich wird empfohlen, auf Sanktio-

<sup>656</sup> Suet. *Galba* 13,1: *quare aduentus eius non perinde gratus fuit, idque proximo spectaculo apparuit, siquidem Atellanis notissimum canticum exorsis: uenit[i] Onesimus a uilla / cuncti simul spectatores consentiente uoce reliquam partem retulerunt ac saepius uersu repetito egerunt.*

<sup>657</sup> Zu Beliebtheit und Verbreitung der Schriften Senecas cf. Quint. *inst.* 10,1,125: *tum autem solus hic fere in manibus adulescentium fuit.*

<sup>658</sup> Wie die übrigen Seneca-Tragödien wird der *Hercules furens*, abgesehen von dem durch Senecas Leben vorgegebenen Zeitrahmen, überwiegend als undatierbar betrachtet, cf. DINGEL, *Dichtung* 69, und C. SCHUBERT, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde 116), Stuttgart/Leipzig 1998, 178sq., besonders n. 25). Bisherige Datierungsversuche – z.B. CAVIGILIA, *Furore* 8-10 (49-54 n.Chr.) und FITCH, *Hercules* 50-53 (52-54 n.Chr.) – beruhen auf Parallelen zur *Apocolocyntosis*; zu den Schwächen dieses Ansatzes SCHUBERT loc. cit.

nen so weit wie möglich nach dem Prinzip der *clementia* zu verzichten<sup>659</sup>. Daß dennoch eine Bestrafung an Leib und Leben notwendig sein kann, wird immer wieder festgestellt. Wenn von einer *parsimonia sanguinis* die Rede ist (*clem.* 1,1,3), schließt das die Überzeugung ein, Blutvergießen könne nicht unter allen Umständen völlig vermieden werden; an anderen Stellen wird die Notwendigkeit sogar offen ausgesprochen (ib. 1,5,1: *si quando misso sanguine opus est*; 1,11,4: ... *saevium reges non nisi ex causa ac necessitate*; cf. ib. 1,20,2). Der König als Herr über Leben und Tod (ib. 1,21,2: *dandi auferendique uitam potens*) muß von seiner mit der Naturordnung in Einklang stehenden Macht (ib. 1,19,2) zuweilen Gebrauch machen. Die Notwendigkeit der Blutjustiz ist in der Sicherheit des Herrschers (cf. ib. 1,20,2: *et poenam, si tuto poterit, donet*) und damit im Nutzen für die Allgemeinheit (ib. 1,12,1: *publica utilitas*) begründet. Entscheidend dabei ist, daß derartig schwere Strafen nur zögernd und mit innerer Abneigung verhängt werden dürfen (*inuitus*: ib. 1,13,4; 1,22,3; 2,1,2; 2,2,3); Nero selbst wird für sein beispielhaftes Verhalten gerühmt, als er hinsichtlich zweier gefangener Räuber von Burrus lange zu einer schriftlichen Entscheidung gedrängt, sein Urteil mit dem Wunsch begleitete: *uellem litteras nescirem!* (ib. 2,1,2). Die Notwendigkeit dieses Widerwillens wird mehrfach begründet. Wenn etwa der Herrscher gleichnishaft als Seele der *res publica* und das Volk als deren *corpus* erscheint (ib. 1,5,1), oder der Princeps als Vater und die Beherrschten als Kinder (ib. 1,14,3), so wandelt sich jede Bestrafung für den Strafenden zu einem schmerzhaften, gegen die eigene Person gerichteten Vorgang. Das wiederum hält von voreiligen sowie übermäßig harten Urteilen ab und erzieht dazu, sich auf notwendige Maßnahmen zu beschränken (ib. 1,5,1; 1,14,3). Zudem erfüllt der Widerwille des strafenden Herrschers, wenn er öffentlich zur Schau gestellt wird, eine pädagogische Aufgabe (ib. 1,22,3; cf. ib. 1,10,3): er erhöht die abschreckende Wirkung der Strafe (ib. 1,22,3: *gravior multo poena uideatur, quae a miti uiro constituitur*).

Wer aber die Distanz zu seiner richterlichen Tätigkeit verliert, setzt eine verhängnisvolle Entwicklung in Gang. Er gewinnt Freude am Aburteilen (ib. 1,14,3: *prope est enim, ut libenter damnet, qui cito*) und tötet schließlich, wie bei Tyrannen üblich, aus Lust (ib. 1,11,4: *uoluptas*; cf. 1,12,1). Die Verrohung (ib. 1,25,1: *crudelitas*; ib. 1,25,2: *saevitia*) sprengt zuerst die durch das Herkommen gesetzten, dann die der Menschennatur bestimmten Grenzen und bewirkt die Verwandlung in eine Bestie (ib.). Wer sich daran erfreut, wie ein Mensch zerrissen wird, ist selbst ein *animal siluestre* geworden; Alexander hätte Lysimachus ebensogut selbst zerfleischen können, anstatt ihn einem Löwen vorzuwerfen. Metaphorisch gefaßt erscheint diese verfehlte Einstellung zum Töten als Gier nach Menschenblut, wie sie den Tyrannen (ib. 1,13,1) im allgemeinen und Alexander (ib. 1,25,1) sowie Sulla (ib. 1,12,2: *quis tamen umquam tyrannus tam auide humanum sanguinem bibit quam ille*) im Besonderen zu eigen war. Selbstverständlich sind nicht alle Maximen aus *De clementia* auf den Hercules der senecanischen Tragödie anwendbar. So ist sicher kein Vorwurf daraus abzuleiten, daß er vor der Tötung des Lycus nicht zögert; er hat schließlich nicht wie Nero (*clem.* 2,1,2) über gefangene Räuber zu befinden, sondern über einen Tyrannen, der mit seinem Gefolge immer noch eine Bedrohung darstellt. Auch tötet Hercu-

<sup>659</sup> Cf. *clem.* 2,3,1: *clementia est temperantia animi in potestate ulciscendi uel lenitas superioris aduersus inferiorem in constituendis poenis*.



les, sofern er seiner Handlungen mächtig ist, nicht zum Vergnügen, denn Lycus und seine Anhänger finden ihr Ende nach Maßgabe ihrer Vergehen (*Herc. f.* 895-897). Und schließlich wird in *De clementia* nichts darüber gesagt, wie sich der Herrscher hinsichtlich eigener Verfehlungen zu verhalten habe. Die Einstellung aber, in der Hercules seine Strafaktionen vollzieht oder vollziehen will, ist klar von der Kritik aus *De clementia* berührt. Nirgends läßt der Alkide die angemahnte Abneigung gegen das Töten, die für den gerechten Herrscher unerläßlich ist, erkennen; er gesteht vielmehr seinen Blutdurst (*Herc. f.* 636), zieht mit einem Scherz (ib. 639sq.) in den Kampf und möchte nach seiner Rückkehr am liebsten das Feindesblut als Opfer darbringen (ib. 920-924), womit er eine Grenze gemäß der Analyse aus *De clementia* (ib. 1,25,2: *saeuitia ... excedit fines primum solitos, deinde humanos*) überschreitet. Hercules tötet zwar nicht zum Vergnügen, aber doch mit sichtlicher Lust. Im fünften Akt schließlich unterläßt Hercules die vor jeder Strafaktion unerläßliche Prüfung der Schuldfrage (cf. ib. 1,20,2) und will mit unerbittlicher Strenge gegen sich selbst vorgehen. Durch die Selbsttötung würde er aber seiner Heimat Theben wie auch der ganzen Welt die dringend benötigte Ordnungsmacht vorenthalten; daß aber jedes Gemeinwesen in seiner Existenz auf einen Herrscher angewiesen ist, wird in *De clementia* häufig betont (ib. 1,1,1; 1,3,5; 1,4,1.3; 1,19,2).

Abschließend läßt sich also feststellen: die aus einer immanenten Interpretation des *Hercules furens* gewonnene Kritik daran, wie der zum Herrscher prädestinierte Alkide seine Feinde abstrafte und sich selbst zur Rechenschaft ziehen will, kommt in ihrer Form den Rezeptionsgewohnheiten des kaiserzeitlichen Publikums entgegen und hat eine Entsprechung in zeitgenössischen Vorstellungen. Daß in der Figur eines mit manchen Vorzügen ausgestatteten Hercules eine verfehlte Haltung mit Bezug auf die politische Gegenwart dargestellt wird, konnte sehr wohl verstanden werden und ist daher als interpretatorische Nuance nicht unglaubwürdig. So erweist sich das von Theseus gezeichnete Bild des guten Herrschers, dem in der bisherigen Forschung, wenn überhaupt zur Kenntnis genommen, kaum eine weitreichende Bedeutung zugestanden wurde<sup>660</sup>, als nicht unbedeutender Zugang für das Verständnis der Hercules-Figur.

Welchen Gesamteindruck hinterläßt nun der *Hercules furens*? Im Mittelpunkt des Stückes steht zweifellos Hercules, der nach körperlicher Stärke und innerer Haltung einzigartige Jupitersohn; ungeachtet seiner Leistungen für die Menschheit und seines letztlich immer richtigen Verhaltens verdient er keine vorbehaltlose Bewunderung. Seine Freude an dem blutigen Tun des Strafens auf der Höhe des Erfolges, und sein starres Beharren auf der Selbsttötung nach der von Iuno verschuldeten Untat sind deutliche Fehler; im letzten Akt erscheint der frühere, weltweit tätige Helfer als hilflose Figur, die sich den

<sup>660</sup> So spricht AMOROSO, Annunzi 332, von einem «pezzo estraibile»; P. GRIMAL, *Présence du stoïcisme dans l'Hercule Furieux de Sénèque: Hommages à J. Veremans* (hrsg. von F. DECREUS/C. DEROUX = Collection Latomus 193), Brüssel 1986, 159, betrachtet die Apostrophe 745sq. als Verhaltensregel «que n'imposait pas le déroulement de la pièce» und sucht die Bedeutung nur in einem Bezug auf Nero. Selbst DINGEL, *Dichtung*, der den Worten des Theseus für die Deutung des Hercules als Tyrannenmörder große Bedeutung einräumt, sieht letztlich darin nur einen «Teilaspekt» (ib. 130).

rettenden Einsichten verschließt und nur durch das drastisches Eingreifen des Ziehvaters vor der Selbstvernichtung bewahrt werden kann. Hercules vermag das ihm von Iuno bereitete Unglück nicht aus eigener Kraft zu überwinden. Amphitryon kann, bei aller Verständlichkeit seiner Haltung, keine überzeugende Gegenfigur zu dem Alkiden abgeben; als Greis, der sich die Nähe seines Ziehsohnes unter Aufbietung aller Kräfte zu sichern versucht, vermag er Hercules keine sinnvolle Aussicht für die Zukunft zu bieten. Nur Theseus eröffnet, indem er dem Alkiden durch Exil und Entsühnung die Rückkehr in seine frühere Rolle ermöglicht, eine wirkliche Perspektive. Was in der Tragödie *Hercules furens* geboten wird, ist also weniger vorbildliches, als abschreckendes oder zumindest nicht nachahmenswertes Verhalten.

- - -

## 6. LITERATURVERZEICHNIS

### 6.1. AUSGABEN, ÜBERSETZUNGEN UND KOMMENTARE

BILLERBECK, MARGARETHE (Hrsg.): *Seneca. Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar* (Mnemosyne Suppl. 187), Leiden/Boston, Mass./Köln 1999.

CAVIGLIA, FRANCO (Hrsg.), *Il furore di Ercole. Introduzione, testo, traduzione e note* (Scriptores Latini 17), Rom 1979.

CHAUMARTIN, FRANÇOIS-REGIS (Hrsg.): *Sénèque. Tragédies 1. Hercule Furieux – les Troyennes – les Phéniciennes – Médée – Phèdre*, Paris 1996, 1-61.

FITCH, JOHN G. (Hrsg.): *Seneca's Hercules Furens. A Critical Text with Introduction and Commentary* (Cornell Studies in Classical Philology 45), Ithaca, N.Y./London 1987.

GIARDINA, IOANNES CAROLUS (Hrsg.): *L. Annaei Senecae tragoediae 1* (Studi pubbl. dall'Ist. di Filol. Class. Univ. di Bologna 20), Bologna 1966, 3-74.

KINGERY, HUGH MACMASTER (Hrsg.), *Three Tragedies. Hercules furens, Troades, Medea, with an introduction and notes*, New York 1908, 151-209 (Notes).

ZWIERLEIN, OTTO (Hrsg.): *L. Annaei Senecae tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus]. Octauia* (OCT), Oxford 1986, 1-50.

ZWIERLEIN, OTTO: *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas* (AAWM Einzelveröffentlichung 6), Mainz/Stuttgart 1986, 13-74.

### 6.2. UNTERSUCHUNGEN

AMOROSO, FILIPPO: Annunzi e scene d'annunzio nel teatro di L. Anneo Seneca: *Dioniso* 52 (1981<sup>661</sup>) 307-338.

ANLIKER, KURT: *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien* (Noctes Romanae 9), Bern 1960.

AUVRAY-ASSAYAS, CLARA: La conclusion de l'*Hercule furieux* de Sénèque: traditions grecques et clémence stoïcienne: *REL* 65 (1987) 158-166.

BILLERBECK, MARGARETHE: *Senecas Tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen* (Mnemosyne Suppl. 105), Leiden/New York/København/Köln 1988.

BISHOP, JOHN D.: Seneca's Hercules furens: tragedy from modus uitae: *C&M* 27 (1966) 216-224.

BLUME, HORST-DIETER: *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt<sup>3</sup> 1991.

BLUME, HORST-DIETER: Theater B. Rom: *Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 271-274.

BOCCIOLINI PALAGI, LAURA: Orfeo nelle tragedie di Seneca: ambivalenza e funzionalità di un mito: *Paideia* 53 (1998) 27-48.

BORGIO, ANTONELLA: *Lessico parentale in Seneca tragico* (Studi latini 12), Napoli 1993.

BRAUN, LUDWIG: Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?: *RPL* 5 (1982) 43-52.

BRAUN, LUDWIG: La forza del visibile nelle tragedie di Seneca: *Dioniso* 52 (1981<sup>662</sup>) 109-124.

---

<sup>661</sup> Erschienen 1985.

<sup>662</sup> Erschienen 1985.

- BRAUN, LUDWIG: Die Dichter und die Sterne: WJ 24 (2000) 207-219.
- BRUDER, WOLFGANG: *Der Kalkül der Vernunft in den Tragödien des L. Annaeus Seneca*, Diss. Freiburg 1954.
- CALDER, WILLIAM M. III: The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*: CPh 70 (1975) 32-35.
- CANCIK, HUBERT: Die republikanische Tragödie: *Das römische Drama* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichte nach Gattungen), Darmstadt 1978, 308-347.
- COFFEY, MICHAEL: Seneca Tragedies including pseudo-Seneca Octavia and Epigrams attributed to Seneca. Report for the years 1922-1955: Lustrum 2 (1957) 113-186.
- DAVIS, PETER J.: *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies* (Altertumswissenschaftliche Texte und Studien 26), Hildesheim/Zürich/New York 1993.
- DINGEL, JOACHIM: *Seneca und die Dichtung* (Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften N.F. 51), Heidelberg 1974.
- DINGEL, JOACHIM: Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte: ANRW 2,32,3 (1985) 1052-1099.
- DOBLHOFER, GEORG: *Vergewaltigung in der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde 46), Stuttgart/Leipzig 1994.
- EDERT, OTTO: *Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta*, Diss. Kiel 1909.
- EGERMANN, FRANZ: Seneca als Dichterphilosoph: *Senecas Tragödien* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 33-57 (NJAB 3 (1940) 18-36).
- EITREM, SAMSON: *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer*, Hildesheim/New York 1977 (Kristiania 1915).
- ENDRES, PAUL: *Zur Schuldfrage im Hercules furens des L. Annaeus Seneca*, Zulassungsarbeit Würzburg 1988 (unveröffentlicht).
- FITCH, JOHN GORDON: *Pectus o nimium ferum: Act V of Seneca's Hercules Furens*: Hermes 107 (1979) 240-248.
- FRENZEL, FRIEDRICH: *Die Prologe der Tragödien Senecas*, Diss. Leipzig/Weida 1914.
- FRIEDLÄNDER, LUDWIG: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine* 1, Leipzig<sup>10</sup>1922.
- FRIEDRICH, WOLF HARTMUT: *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Borna/Leipzig 1933 (Diss. Freiburg i.Br. 1931).
- FRIEDRICH, WOLF HARTMUT: Euripideisches in der lateinischen Literatur: Hermes 69 (1934) 300-315.
- FRIEDRICH, WOLF HARTMUT: Die Raserei des Hercules: *Senecas Tragödien* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 131-148 (*Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967, 96-111).
- GALINSKY, G. KARL: *The Herakles Theme. The Adaptions of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- GRIMAL, PIERRE: Présence du stoïcisme dans l'*Hercule Furieux* de Sénèque: *Hommages à J. Veremans* (hrsg. von FREDDY DECREUS/CARL DEROUX = Collection Latomus 193), Brüssel 1986, 151-160.
- GRISOLI, PIERA: Per l'interpretazione del primo canto corale dell'*Hercules furens* di Seneca (vv. 125-201): Bol-Class 19 (1971) 73-99.
- GROS, PIERRE: *L'architecture romaine du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire* 1. *Les monuments publics*, Paris 1996.

- HEIL, ANDREAS: Die Waffen des Herakles. Zu Seneca, Hercules Furens 1229-36: *Philologus* 144 (2000) 146-149.
- HELDMANN, KONRAD: *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas* (Hermes Einzelschr. 31), Wiesbaden 1974.
- HENRY, DENIS/WALKER, B.: The futility of action: a study of Seneca's Hercules furens: *CPh* 60 (1965) 11-22.
- HERINGTON, C. JOHN: <Octavia praetexta>: Eine Betrachtung: *Senecas Tragödien* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = *WdF* 310), Darmstadt 1972, 559-582 (*Classical Quarterly* N.S. 11 (1961) 18-30).
- HERINGTON, C. JOHN: Senecan Tragedy: *Arion* 5 (1966) 422-471.
- HERRMANN, LEON: *Le Théâtre de Sénèque*, Paris 1924.
- HILTBRUNNER, OTTO: Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975: *ANRW* 2,32,2 (1985) 969-1051.
- HÖCKER, CHRISTOPH: *Theatrum Balbi*: *Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 274sq.
- HÖCKER, CHRISTOPH: *Theatrum Marcelli*: *Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 275sq.
- HÖCKER, CHRISTOPH: *Theatrum Pompei*: *Der Neue Pauly* 12,1 (2002) 276sq.
- HOFFA, WILHELM: Textkritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien: *Hermes* 49 (1914) 464-475.
- HOFMANN, IOANNES BAPTISTA: *domus*: *TLL* 5,1 (1909-1934) 1949-1988.
- LAWALL, GILBERT: Virtus and pietas in Seneca's Hercules furens: *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama* (hrsg. von ANTHONY J. BOYLE), Berwick/Victoria 1983, 6-26.
- LEFÈVRE, ECKARD: Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra: *WSt* 103 (1990) 109-122.
- LEO, FRIDERICUS: *De Senecae tragoediis obseruationes criticae*, Darmstadt 1963 (Berlin 1878).
- LEONHARDT, JÜRGEN: Die Eingangsszenen in Senecas *Hercules Furens*: *Satura lanx. Festschrift für W.A. Krenkel* (*Spudasmata* 62), Hildesheim/Zürich/New York 1996, 203-214.
- LIEBERMANN, WOLF-LÜDER: *Studien zu Senecas Tragödien* (Beiträge zur klassischen Philologie 39), Meisenheim am Glan 1974.
- MARX, FRIEDRICH: *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, Köln 1932 (Diss. Heidelberg 1928).
- METTE, HANS JOACHIM: Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964): *Lustrum* 9 (1964) 5-211.
- METTE, HANS JOACHIM: Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas *Hercules Furens*: *WS* 79 (1966) 477-489.
- MOTTO, ANNA LYDIA/CLARK, JOHN R.: *Hercules Furens: Maxima Virtus: Senecan Tragedy*, Amsterdam 1988, 261-309.
- OPELT, ILONA: *Der Tyrann als Unmensch in der Tragödie des L. Annaeus Seneca*, Diss. Freiburg 1951.
- OPELT, ILONA: Das Drama der Kaiserzeit: *Das römische Drama* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = *Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen*), Darmstadt 1978, 427-457.
- OWEN, WILLIAM H.: Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies: *CPh* 99 (1968) 291-313.
- PARATORE, ETTORE: *Il prologo dello «Hercules Furens» di Seneca e l'«Heracle» di Euripide* (*Quaderni RCCM* 9), Roma 1966.

- REGENBOGEN, OTTO: *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas* (Libelli 102), Darmstadt 1963 (Vorträge der Bibliothek Warburg 7 (1927/1928)).
- RIEKS RUDOLF, *Mimus und Atellane: Das römische Drama* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 348-377.
- ROSE, AMY ROBIN: *Studies in Seneca's «Hercules Furens»*, Ann Arbor, Mich. 1983 (Diss. Boulder, Col. 1978).
- ROSE, AMY ROBIN: Seneca's Dawn Song (Hercules Furens, 125-58) and the Imagery of Cosmic Disruption: *Latomus* 44 (1985) 101-123.
- ROZELAAR, MARC: *Seneca*, Amsterdam 1976.
- SCHLEGEL, AUGUST WILHELM: *Senecas Tragödien: Senecas Tragödien* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 13sq. (o.O. 1809).
- SCHMIDT, BERNHARD: *Observationes criticae in Annaei Senecae tragoedias*, Jena 1865.
- SCHMIDT, ERNST A.: Der dramatische Raum der Tragödien Senecas. Untersuchungsprogramm und Illustrationen zu Raumregie und Raumsemantik: *WS 114* (2001) 341-360.
- SCHMIDT, PETER LEBERECHEIT: Nero und das Theater: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain* (hrsg. von JÜRGEN BLÄNSDORF in Verbindung mit JEAN-MARIE ANDRÉ und NICOLE FICK = Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 4), Tübingen 1990, 149-163.
- SCHMITZ, CHRISTINE: *Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 39), Berlin/New York 1993.
- SCHUBERT, CHRISTOPH: *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike* (Beiträge zur Altertumskunde 116), Stuttgart/Leipzig 1998.
- SCHULZE, WILLY: *Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas*, Diss. Halle 1937.
- SEECK, GUSTAV ADOLF: *Senecas Tragödien: Das römische Drama* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen), Darmstadt 1978, 378-426.
- SEIDENSTICKER, BERND: *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas* (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft. 2.Reihe, Bd. 32), Heidelberg 1970.
- SEIDENSTICKER, BERND/ARMSTRONG, D.: *Seneca tragicus 1878-1978* (with Addenda 1979 ff.): *ANRW* 2,32,2, (1985) 916-968.
- SHELTON, JO-ANN: Problems of time in Seneca's Hercules Furens and Thyestes: *CSCA* 8 (1975) 257-269.
- SHELTON, JO-ANN: *Seneca's Hercules Furens. Theme, Structure and Style* (Hypomnemata 50), Göttingen 1978.
- SIEMERS, THEODORUS BERNARDUS BONIFACIUS: *Seneca's Hercules Furens en Euripides' Heracles*, Diss. Utrecht 1951<sup>663</sup>.
- SPECKA, ALFRED: *Der hohe Stil der Dichtungen Senecas und Lucans*, Diss. Königsberg 1937.
- STRASBURGER, HERMANN: Der <Scipionenkreis>: *Hermes* 94 (1966) 60-72.
- STROH, WILFRIED: Inszenierung Senecas: *Orchestra. Drama. Mythos. Bühne. Festschrift H. Flashar* (hrsg. von ANTON BIERL/PETER VON MÖLLENDORFF), Stuttgart/Leipzig 1994, 248-263.
- SUTTON, DANA FERRIN: Seneca's Hercules Furens. One chorus or two?: *AJPh* 105 (1984) 301-305.
- SUTTON, DANA FERRIN: *Seneca on stage* (Mnemosyne Suppl. 96), Leiden 1986.

<sup>663</sup> Für die vorliegende Arbeit wurde nur die englische Zusammenfassung am Ende der Monographie (ib. 107sq.) berücksichtigt.

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

TÖCHTERLE, KARLHEINZ: Zum Medium von Senecas ‹Ödipus›: Signale innerhalb und außerhalb des Textes: WS 110 (1997) 133-144.

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

WALTER, STEFAN: *Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien*, Diss. Zürich 1975.

WELLMANN-BRETZIGHEIMER, GERLINDE: Senecas Hercules furens: WS N.F. 12 (1978) 111-150.

WIENER, CLAUDIA: *Kaiserzeitliche Stoa und römische Belletristik. Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Epos*, Habil. Würzburg 2002 (masch.).

ZINTZEN, CLEMENS: Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas ‹Hercules Furens›: *Senecas Tragödien* (hrsg. von ECKARD LEFÈVRE = WdF 310), Darmstadt 1972, 149-209.

ZWIERLEIN, OTTO: *Die Rezitationsdramen Senecas mit einem kritisch-exegetischen Anhang* (Beiträge zur klassischen Philologie 20), Meisenheim a. Glan 1966.

ZWIERLEIN, OTTO: *Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe der Tragödien Senecas* (AAWM 3), Wiesbaden 1984.

ZWIERLEIN, OTTO: *Senecas Hercules im Lichte kaiserzeitlicher und spätantiker Deutung. Mit einem Anhang über ‹tragische Schuld› sowie Seneca-Imitationen bei Claudian und Boethius* (AAWM 6), Wiesbaden 1984.

— — —

## 7. ANHANG

### LEBENS LAUF:

Ich, Alexander Walter Eisgrub, wurde am 13.08.1970 als einziges Kind des Postbeamten Walter Eisgrub und der Schneidermeisterin Ehrentraud Eisgrub, geb. Friedl, in Bad Kissingen geboren. Dort besuchte ich von 1977 bis 1981 die Anton-Kliegl-Volksschule (Grundschule) und anschließend bis zum Abitur im Mai 1990 das Gymnasium Bad Kissingen. Vom 01.08.1990 bis zum 31.10.1991 leistete ich meinen Zivildienst in dem Diabetes-Rehabilitationszentrum Fürstenhof in Bad Kissingen ab.

Zum Wintersemester 1991/92 schrieb ich mich an der Universität Bayreuth für das Studium der Rechtswissenschaften ein, wechselte aber zum folgenden Sommersemester in den Magisterstudiengang Geschichte und legte am 02.08.1993 die akademische Zwischenprüfung ab. Im Wintersemester 1993/94 setzte ich mein Studium an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg mit dem Hauptfach Alte Geschichte und den Nebenfächern Lateinische Philologie und Klassische Archäologie fort. In dem letztgenannten Fach legte ich die akademische Zwischenprüfung am 16.08.1994 ab. Zum Sommersemester 1996 wechselte ich in das Studium für das Lehramt an Gymnasien mit den Fächern Latein, Griechisch und Geschichte unter Anrechnung von drei Fachsemestern. Die Ergänzungsprüfung aus der griechischen Sprache (Graecum) legte ich am 24.06.1996 am Wirsberg-Gymnasium in Würzburg ab. Die akademischen Zwischenprüfungen in Latein und Griechisch legte ich am 12.09.1996 und am 27.04.1998 ab. Zum Wintersemester 1997/98 schrieb ich mich zusätzlich für den Magisterstudiengang Lateinische Philologie mit den Nebenfächern Geschichte und Klassische Archäologie ein. Die Magisterprüfung legte ich am 21.07.1999 im Hauptfach Lateinische Philologie und den Nebenfächern Klassische Archäologie und Alte Geschichte ab. Vom Wintersemester 1999/2000 bis zum Sommersemester 2002 war ich in denselben Fächern an der Universität Würzburg für das Promotionsstudium eingeschrieben.

Während meines Studiums besuchte ich Vorlesungen und Seminare bei Prof. Dr. F. Bosbach (Bayreuth), Prof. Dr. H. Brandt (Bayreuth), Prof. Dr. K. Dietz, Prof. Dr. M. Erler, Prof. Dr. D. Fricke (Bayreuth), Prof. Dr. J.A. Schlumberger (Bayreuth), Prof. Dr. U.W. Scholz, Prof. Dr. P. Segl (Bayreuth), Prof. Dr. E. Simon, Prof. Dr. U. Sinn, Prof. Dr. J. Speigl und Prof. Dr. D. Timpe.

Seit dem 01.01.1999 bin ich als studentische, bzw. wissenschaftliche Hilfskraft bei der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz im Rahmen des Akademievorhabens «Augustinus-Lexikon» beschäftigt.

Würzburg, den 23. Oktober 2002.