

HANS JÜRGEN TSCHIEDEL  
Katholische Universitätsallee 1  
D – 85071 Eichstätt

UDK 871.-1.09

## AGRIPPINA – ULTRIX ERINYS ZUR BEDEUTUNG IHRES AUFTRETENS IN DER PRAETEXTA ‘OCTAVIA’

"Tomba di Agrippina" heißt es auf einem Wegweiser im heutigen Bacoli, dem am Golf von Pozzuoli zwischen Baiae und Misenum gelegenen einstigen Bauli. Der angezeigten Richtung folgend stößt man am Hafen auf die eindrucksvollen Reste eines antiken Bauwerks, dessen elegantes durch Bögen gegliedertes Halbrund sich dem Meer zu öffnet. Wahrscheinlich diente es ursprünglich als Odeion, doch eine vom Reiz des Grauens nicht weniger als von literarischen Andeutungen beflogene Phantasie wollte darin schon vor Jahrhunderten das Grab Agrippinas, der Mutter Neros, sehen. Ja man erzählte sich, in Vollmondnächten erscheine der Geist der Toten und schwebe dann über den Fluten der ihrem Grabmal vorgelagerten Bucht<sup>1</sup>.

In der Sage und ihrer Lokalisierung lebt die Erinnerung an eines der abstoßendsten Ereignisse aus der Geschichte des julisch-claudischen Kaiserhauses fort. Eine ausführliche Schilderung des Muttermordes gibt Tacitus (ann. 14,1–12), und daß man Agrippinas Grabmal gerade hier suchte, geht offenbar auf seine relativ präzise Angabe zurück (ann. 14,9): "mox domesticorum cura levem tumulum accepit, viam Miseni propter et villam Caesaris dictatoris quae subiectos sinus editissima prospectat"<sup>2</sup>.

Der Historiker ist es auch, der nicht nur von den Ängsten, die Nero nach seiner Untat heimsuchten, zu berichten weiß, sondern auch die Kunde von unheimlichen Begebenheiten verbreitet, die sich am Grab der Mutter zugetragen haben sollen (ann. 14,10): "quia tamen... obversabanturque maris illius et litorum gravis aspectus (et erant qui crederent sonitum tubae collibus circum editis planctusque tumulo matris audiri), Neapolim [Nero] concessit".

<sup>1</sup> Vgl. Gianni Race, *Bacoli*. Napoli 1988, La "tomba di Agrippina". Ein Niederschlag der Sage findet sich am Ende des siebenten Kapitels von Henryk Sienkiewiczs Roman 'Quo vadis' (1896). Zürich 1985, 81.

<sup>2</sup> Die Stelle der Villa nimmt heute das 'Castello di Baia' ein, das unter anderem ein archäologisches Museum beherbergt.

Noch einen Schritt weiter in dieser Richtung geht Sueton (Nero 34,4), bei dem sich die Gewissensqualen des Mörders in durchaus poetischer Bildhaftigkeit zum verfolgenden Rachegeist des Opfers verdichten: "neque tamen conscientiam sceleris ... aut statim aut umquam postea ferre potuit, saepe confessus exagitari se materna specie verberibusque Furiarum ac taedis ardentibus. quin et facto per Magos sacro evocare Manes et exorare temptavit".

Die hier begegnende Vorstellung deckt sich im Kern mit dem Sinn einer Szene, die nach Neros Tod ein dem Namen nach nicht bekannter römischer Dichter ins Zentrum seiner Tragödie 'Octavia' gestellt hat<sup>3</sup>. Da steigt in der Nacht vor Neros Hochzeit mit Poppaea<sup>4</sup> der Schatten Agrippinas aus der Unterwelt empor, um die neue Ehe mit einem tödlichen Fluch zu belegen und das in Bälde bevorstehende schimpfliche Ende des Sohnes anzukündigen (593–645).

Diese Erscheinung eines Unterweltsgestes hat der Octavia-Dichter als solche wie so manches andere aus den Tragödien Senecas entlehnt. Dessen 'Thyestes' beginnt damit, daß der Schatten des Tantalus von einer Furie an die Oberwelt getrieben wird, um durch seine bloße Anwesenheit den Schauplatz so nachhaltig mit Bösem zu erfüllen, daß darin dann die in ihrer Furchtbarkeit singulären Verbrechen der Enkel überhaupt erst ihren Lauf nehmen können. Gewissermaßen eine Fortsetzung bildet der den 'Agamemnon' einleitende Auftritt des Schattens des Thyestes, der das folgende Geschehen als Erfüllung seines Racheplans erklärt.

Diese äußere Abhängigkeit von Seneca hat man schon immer gesehen<sup>5</sup>. Größere Aufmerksamkeit verdiente indes die Umgestaltung, die der jüngere Dichter vorgenommen hat, um eine gegenüber den Modellen durchaus neue Konzeption von weitreichender Bedeutung zu entwickeln.

<sup>3</sup> Darin noch länger ein Werk Senecas sehen zu wollen, ist unberechtigt. Klärend zu dem offenbar endlos zu diskutierenden Problem vor allem: Martin E. Carbone, The *OCTAVIA* – Structure, Date, and Authenticity, in: *Phoenix* 31 (1977), 48–67, und Patrick Kraglund, Prophecy, Populism, and Propaganda in the 'Octavia', *Opuscula Graecolatina* vol. 25, Copenhagen 1982, der (38–52) mit beachtlichen Argumenten für eine Entstehung zur Regierungszeit Galbas eingetreten ist. Ebenso T.D. Barnes, The Date of the Octavia, in: *Museum Helv.* 39 (1982), 215–217. Umfassend und mit eingehender Berücksichtigung der vorausliegenden Literatur der in mancher Hinsicht grundlegende Beitrag von Peter L. Schmidt: Die Poetisierung und Mythisierung der Geschichte in der Tragödie 'Octavia', in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt Bd. II 32.2, Berlin/New York 1985, 1421–1453.

<sup>4</sup> Zum zeitlichen Ablauf, wie ihn die fünf Akte des Dramas nachzeichnen, s. Schmidt, 1443–1447.

<sup>5</sup> Den thematischen Komplex behandelt umfassend und unter Einbeziehung der griechischen Tragödie Mary V. Braginton, *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Diss. Yale University. Menaska. Wisconsin 1933; dort zur 'Octavia': 93–98; zum 'Agamemnon': 18–22; dazu 30–33: 41f.

Im ‘Thyestes’ betritt Tantalus nicht aus eigenem Antrieb die Szene, sondern folgt nur mit größtem Widerwillen dem Zwang der Furore, die ihn und seine kontagiöse Ausstrahlung braucht, um die angekündigten Greuel ins Werk zu setzen. Er bleibt hier bei aller ihm anhaftenden destruktiven Potenz letztlich doch nur fremdbestimmtes Medium. Das Entsetzen vor dem kommenden Verbrechen, das den einstigen Täter an der Stätte seiner Untat packt und ihn als Opfer eines mächtigeren Willens erscheinen läßt, trennt diese Bühnenfigur Senecas weit von der Agrippina der Praetexta. Denn wenn diese auch berichtet (614–617), wie sie im Tartarus den Verfolgungen des von ihr gemordeten Gatten Claudius ausgesetzt ist, so geht doch die Initiative, in das Geschehen der Lebenden einzugreifen, einzig und allein von ihr aus. Ihr unerfüllter Rachewunsch treibt sie nach oben, als die bevorstehende Hochzeit Neros mit Poppaea Gelegenheit bietet, endlich aus dem Jenseits heraus Vergeltung zu üben für das, was der Sohn ihr angetan hat (595–599):

"… nubat his flammis meo  
 Poppaea nato iuncta, quas vindex manus  
 dolorque matris vertet ad tristes rogos.  
 manet inter umbras impiae caedis mihi  
 semper memoria, manibus nostris gravis  
 adhuc inultis..."

Agrippina kommt, um sich Genugtuung zu verschaffen, und mit dieser Zielsetzung scheint sie eher dem Schatten des Thyestes nahezustehen, der Senecas ‘Agamemnon’ eröffnet.

Thyestes handelt aus freien Stücken. In Aegisth hat er sich einen Rächer gezeugt (30ff.). Nun ist der Tag gekommen, der die Erfüllung seines Wunsches bringen soll (48f.): "causa natalis tui, / Aegisthe, venit". Die Ermordung Agamemnons gehört mit zu Thyestes’ Rache am Bruder und wird der Kette blutiger Familiengreuel ein weiteres Glied hinzufügen. Daß der Schatten auch während seines Auftritts mehr als nur emotional beteiligter Zuschauer ist, daß er das Verbrechen initiiert und fördert, zeigen die Worte, mit denen er aufkommenden Hemmungen Aegisths zu begegnen sucht (51f.):

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

Doch es ist nicht nur der Wille zur Rache<sup>6</sup>, den die Schatten des Thyestes und der Agrippina gemeinsam haben, es ist auch der Anlaß des jeweiligen Erscheinens, der sie verbindet. Beide verlassen die Un-

<sup>6</sup> Die motivische Linie führt Braginton (76) bis auf den Geist Klytaimestras in den ‘Eumeniden’ des Aischylos zurück: "the earliest extant example of the revenge ghost in tragedy".

terwelt, als sie den Tag der Vergeltung nahen sehen, als die Ereignisse eine Wendung nehmen, die den verhaßten Widersacher verletzlich und damit die Rache endlich möglich macht. Agamemnon hat Cassandra mit nach Hause gebracht und stellt so seinerseits die Ehe mit Clytaemnestra in Frage. Nero ist gewillt, Octavia zu verstoßen, um Poppaea zu heiraten. Beide Männer ereilt ihr Schicksal in dem Moment, als sie die alte Bindung zugunsten einer neuen aufgeben. Solche Parallelisierung mag gewaltsam erscheinen, denn sie läßt die tiefgreifenden Unterschiede in Motivation und Charakter außer acht: Nero ist nun einmal nicht Agamemnon, Octavia nicht Clytaemnestra und Poppaea nicht Cassandra. Aber die Umrisse der personellen und situativen Konstellation sind vergleichbar, und das legt die Vermutung nahe, daß der Dichter der Praetexta seine Anregung zur Aufnahme des Agrippina-Auftritts in erster Linie der Eingangsszene des ‘Agamemnon’ verdankt. Entscheidend ist freilich, was er daraus gemacht hat.

Während sich im älteren Drama – bedingt durch die Vorgaben des Mythos – jeweils Stellvertreter gegenüberstehen (Aegisth dem Agamemnon, und nicht Thyestes dem Atreus), ermöglichte das historische Sujet der Praetexta die unmittelbare Konfrontation zwischen Agrippina und Nero, zwischen Täter und Opfer, wobei die Appositionen je nach der gewählten zeitlichen Perspektive austauschbar sind. Auf diese Weise kann nun dem Motiv eine wesentlich vertiefte, wahrhaft umfassende Funktion übertragen werden. Die Marginalität der Geisterscheinung in Senecas Tragödie vermag das irdische Geschehen nur sozusagen metaphysisch zu fundieren, ohne damit untrennbar verbunden zu sein oder eine dafür wirklich notwendige Verstehensvoraussetzung zu liefern. Wenn demgegenüber die entsprechende Szene im Zentrum der ‘Octavia’ ihren Platz findet<sup>7</sup>, wenn sie sorgfältig vorbereitet und nahtlos in den Gesamtzusammenhang integriert ist, verrät das den sicheren Blick des Dichters für die dem Motiv innenwohnenden Möglichkeiten dramatischer Intensivierung. Es wird sich zeigen, daß er es auch verstand, sie zu nützen.

Zu Beginn erinnert zunächst Octavia an Agrippinas Ermordung, die von Nero als ein *munus* für Poppaea gedacht gewesen sei (125–130). Wenn die Protagonistin wenig später die Schandtaten des ungeübten Gatten aufzählt, darf darunter der Muttermord als furchtbarer Höhepunkt nicht fehlen (243). Dieses Verbrechen und die Schmach, daß es – anders als die legendären Freveltaten der frühen Republik, obwohl ebenso empörend wie diese, – immer noch nicht gerächt ist, rufen die Erbitterung des Chores hervor, dessen lange Erzählung die Untat geradezu mimetisch vergegenwärtigt (309–376).

Kein anderes Verbrechen Neros findet im Stück so nachhaltige Erwähnung wie dieser Muttermord; mit keinem anderen ist so expli-

<sup>7</sup> Vgl. dazu Schmidt, 1447.

zite der Gedanke der Vergeltung verbunden. Wenn dann die Gemordete tatsächlich in Erscheinung tritt, erfüllen sich unterschwellig geweckte und genährte Hoffnungen, die der unmittelbar vorausliegende Auftritt Neros bis zum gebieterischen Verlangen nach sühnender Gerechtigkeit gesteigert hat. Denn gerade die Polarität der Auseinandersetzung zwischen Philosoph und Tyrann<sup>8</sup> macht die Ohnmacht des Geistes vor Gewaltherrschaft mit so quälender Eindringlichkeit bewußt, daß darin die Frage nach Recht und Gerechtigkeit nicht zu überhören ist<sup>9</sup>.

Es spricht für den Dichter, daß solche Antithetik nicht zur trivialen Schwarz-weiß-Malerei gerät. Nero entdeckt hellsichtig in der Argumentation Senecas Schwachstellen, und eben dort läßt er sich auf einen durchaus rationalen Disput ein. Auch als Ungeheuer sprengt er nicht die menschliche Dimension. Das verrät augenfällig seine allgegenwärtige Angst vor Bedrohung. Sie zeigt ihn verletzlich, zeigt, daß er der Geltung von Recht und Gesetz nicht einfach enthoben ist, sondern daß auch er sich trotz der ihm eigenen hybriden Dominanz eingebunden weiß in die *condicio humana*.

Die Gefahr droht ihm dann von ganz unerwarteter Seite. Denn nicht von einem Lebenden, wie er das gefürchtet hat, geht sie aus, sondern von einem Schatten aus der Unterwelt. Mit seinen Machtmitteln vermäg er zwar, Anschläge von Menschenhand zu begegnen, nicht aber solchen aus dem Jenseits.

Dabei hat er selbst diese Gefahr erst geschaffen, ja in seiner verbrecherischen Existenz stellt er dafür die Ursache dar. Der Zusammenhang wird begreiflich, sobald man nur Senecas Ausführungen zum fortschreitenden moralischen Verfall so liest, wie sie gedacht sind, nämlich als Ankündigung einer mit und durch Nero heraufziehenden Endzeit. Die Schilderung der Weltalter mit ihrer in den Grundzügen seit Hesiod bekannten deszendierenden Abfolge (397–428) leitet ein Ausblick auf den zu erwartenden Fortgang der Entwicklung ein (391–396): Die gealterte Welt samt ihren gottlosen Bewohnern werde im Chaos versinken, um einer neuen und besseren Platz zu machen, auf der wieder – wie einst unter Saturn – Gerechtigkeit und Frieden herrschen würden. Dieser letzte Tag (392–394: "...dies / supremus ille, qui premat genus impium/ caeli ruina...") steht unmittelbar bevor; denn all die in jahrhundertelang forschreitendem sittlichen Niedergang entstandenen Laster kumulieren in Senecas Gegenwart (429f.): "Collecta vitia per tot aetates diu/ in nos redundant". Wo einst "Iustitia... cum sancta Fide/ ...regebat" (398f.), regiert jetzt das Verbrechen

<sup>8</sup> Die gesamte Szene ist sorgfältig untersucht von Fr. Bruckner, *Interpretationen zur Pseudo-Seneca-Tragödie OCTAVIA*. Diss. Erlangen 1976, 14–108; 117–127.

<sup>9</sup> Provozierend ist vor allem der Schluß der Diskussion (587/589), wenn Nero dem *probitas* und *pudor* beschwörenden Seneca entgegnet: "liceat facere, quod Seneca improbat".

(431): "scelera regnant". Das *genus impium*, das im Weltuntergang vernichtet werden soll, wütet eben jetzt in seiner ganzen Furchtbarkeit (431): "saevit impietas furens". *libido* (432) und *luxuria* (433) – letztere gerade erst (426) als *maximum... malum* bezeichnet – treten als die markantesten Symptome der alles beherrschenden Verderbtheit hervor. Sie lenken zwangsläufig den Blick auf Nero, den Exponenten dieser ausschweifenden Zügellosigkeit<sup>10</sup>, der dann auch prompt in persona erscheint (435ff.), um mit seinem Auftreten Senecas Erkenntnis zu bestätigen<sup>11</sup>: Der sich hier manifestierende exzessive Frevelmut verlangt nach Sühne und provoziert jene Vernichtung, wie sie der angekündigte letzte Tag dem *genus impium* bringen soll<sup>12</sup>. Neros verbrecherische Existenz bewirkt das Heraufkommen der tilgenden Endzeit, und die Erscheinung Agrippinas leitet sie ein.

Wenn sich ihr Schatten unmittelbar nach dem Auftreten des Sohnes, mit dem dieser sich augenscheinlich bar jeden sittlichen Empfindens schlechterdings selbst aus der auf moralischem Grundkonsens basierenden menschlichen Gemeinschaft ausschließt, ans Licht des Tages begibt, lässt sich darin eine massive Störung der kosmischen Ordnung erkennen: Die Grenze zwischen Leben und Tod ist aufgehoben; die Unterwelt dringt an die Oberwelt; Dieseits und Jenseits vermengen sich<sup>13</sup>. Mit der Erscheinung Agrippinas beginnt jener von Seneca verheiße *dies supremus*, der zu Neros Vernichtung führen soll. Sein Tod wird aber zugleich den Weg freimachen für das Heraufkommen eines neuen Goldenen Zeitalters, und mit diesem Gedanken, der freilich nirgends fortgeführt wird, scheint das Drama den Rahmen von Schuld und Sühne zu sprengen und jenseits davon eine – vielleicht politisch-propagandistisch motivierte<sup>14</sup> – eschatologische Heilserwartung und Erlösungssehnsucht vernehmlich werden zu lassen.

So wie Agrippinas Erscheinen aus gewissermaßen kosmischer Perspektive vorbereitet ist durch Senecas Ankündigung der Endzeit, so setzt auf der menschlichen Ebene ihr Plan zur Vergeltung genau dort an, wo sich Nero unmittelbar zuvor verletzlich gezeigt hat: in seiner von *libido* diktieren Hingabe an einen *Amor*, in dem er – in Widerspruch zu Seneca – den Garanten von *voluptas* sehen und unter dessen Ägide er die Ehe mit Poppaea stellen möchte (570f.):

<sup>10</sup> Dazu Bruckner, 31f.

<sup>11</sup> Ähnlich schon F. Giancotti. *L'«OCTAVIA» attribuita a Seneca*, Torino 1954, 213.

<sup>12</sup> Der kosmische Verfallsprozeß ist Folge des moralischen Niedergangs und nicht umgekehrt, wie von Dana F. Sutton (The Dramaturgy of the Octavia, *Beitr. zur Klass. Phil.* 149, Königstein/Ts. 1983, 54) behauptet.

<sup>13</sup> In diesem Aspekt weist die Erscheinung Agrippinas Gemeinsamkeiten mit der des Tantalus in Senecas 'Thyestes' auf. Dazu aufschlußreich G. Picone, *La fabula e il regno, Studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo 1984, 5ff. (Metafora e rovescimento: L'Ade sulla terra).

<sup>14</sup> Dazu Kraglund, 38–52.

"hic mihi iugales praeferat taedas deus  
iungatque nostris igne Poppaeam toris".

Aber gerade den Platz Amors will Agrippina einnehmen, und dabei die ihm zugeschriebene Rolle ins genaue Gegenteil verkehren: Statt des erhofften Freuden- und Lebensspenders<sup>15</sup> wird sie als Rachegeist und Todesengel über dieser Ehe walten (593–97):

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

Agrippinas Ankündigung lehnt sich so eng an den nur wenigen Verse vorher formulierten Wunsch des Sohnes an, daß der intendierte gegenstrebige Konnex ins Auge fallen muß. Diese Ehe wird nicht das erwünschte Glück bringen, sondern den Tod ("ad tristes rogos"). Darunter ließe sich zwar auch der Tod Poppaeas und ihres Kindes<sup>16</sup> verstehen, in erster Linie muß die Vorhersage aber dem Ende Neros gelten; denn auf ihn richtet sich Agrippinas Haß, auf ihn der Wunsch, Rache zu nehmen für ihre Ermordung und für die über sie verhängte *damnatio memoriae* (598–613, dazu 596 "vindex manus").

Wenn somit das Ende Neros bereits hier hinreichend motiviert ist, stellt sich die Frage, warum es dann überhaupt noch eines zweiten Anstoßes bedarf, um den Tyrannen seiner verdienten Strafe zuzuführen. Denn mit den Versen 614 ff. tritt zu dem Willen Agrippinas noch das drohende und drängende Verlangen eines zweiten Unterweltsgestes hinzu, wenn der Schatten des Claudius von ihr den Tod des Mörders fordert<sup>17</sup>. Daß die Funktion des Claudius hier nicht einfach mit der der Furie im Eingang des 'Thyestes' gleichzusetzen ist, zeigt sich schon darin, daß sich Agrippina – anders als Tantalus – der an sie gerichteten Forderung in keiner Weise widersetzt. Vielmehr sichert sie bereitwillig und geradezu eifrig ihr Bemühen zu, den Sohn der ver-

<sup>15</sup> Vgl. Neros Worte 566–69: "Hanc esse vitae maximam causam reor, / per quam voluptas oritur; interitu caret, / cum procreetur semper humanum genus / Amore grato, qui truces mulcet feras".

<sup>16</sup> Die von Lucile Yow Whitman (*The Octavia – Introduction, Text and Commentary*, Noctes Romanae 16, Bern/Stuttgart 1978, 99) vorgeschlagene Lösung, "ad tristes rogos" nur auf die Brandbestattung der im Alter von vier Monaten gestorbenen Tochter Poppaeas und Neros zu beziehen, erscheint ebenso inakzeptabel wie ihr Entwurf für Senecas Verfasserschaft.

<sup>17</sup> Die Formulierung "imputat fatum mihi/tumulumque nati" (616f.) scheint sich nicht nur auf die von Nero befahlene Vergiftung des Britannicus zu beziehen, sondern auch auf das von Claudius selbst erlittene Schicksal (richtig Braginton, 94), das zwar Agrippina zu verantworten, aus dem Nero aber den Vorteil gezogen hat (vgl. v. 31–33; 44f.; 91f.; 102; 164f.), so daß er in beiden Fällen als *auctor necis* (617) gelten kann.

dienten Strafe zuzuführen (618): "iam parce: dabitur, tempus haud longum peto". Das von außen an Agrippina herangetragene Begehrten kann also das eigene Verlangen, ihren Mörder sterben zu sehen, nur ergänzen (keineswegs verstärken) und dabei Gelegenheit schaffen, nach der ersten unbestimmten Ankündigung seines Todes nun auch dessen schmachvolle Begleitumstände darzulegen. Aber auch eine so geartete Schilderung wäre unschwer schon mit dem von ihr selbst gehegten Rachewunsch zu verbinden gewesen. Wenn der Dichter zusätzlich den Schatten des Claudius bemüht, dann offensichtlich nicht, weil er das für die Motivation der Vergeltungstat vonnöten hielt, sondern weil er damit die Verursacherin in ein ganz bestimmtes Licht stellen wollte.

Denn durch die Konfrontation mit dem gemordeten Gatten tritt Agrippinas eigene Schuld ins Bewußtsein, und zwar genau in dem Augenblick, da die Details der von ihr gewollten Bestrafung Neros mit so realistischer Eindringlichkeit vor Augen geführt werden, daß ihr Vollzug gleichsam schon vorweggenommen erscheint. Es zeigt sich, daß diejenige, die der sühnenden Gerechtigkeit zum Durchbruch verhilft, selbst nicht weniger strafwürdig ist<sup>18</sup> als der, der ihrer Rache erliegen soll.

Das in Agrippina und Nero verkörperte Verbrechen stößt gewissermaßen an seine eigenen Grenzen. Es hat ein Ausmaß erreicht, das keine Eskalation mehr zuläßt und statt dessen in selbstzerstörische Autoaggression umschlägt. Das von Seneca angekündigte Verderben des *genus impium* (391–94) wird von diesem selbst verursacht.

Vor diesem Hintergrund läßt sich dann wohl auch der Schluß der Rede Agrippinas (632–43) besser verstehen. Wenn ihre Wut auf Nero plötzlich verraucht zu sein scheint, um mütterlichen Gefühlen Platz zu machen, werden hier in der Tat bis dahin ungewohnte Töne vernehmlich. Aber es wäre verfehlt, darin ein Bemühen des Dichters erkennen zu wollen, dem Bilde Agrippinas nach aller Dämonisierung am Ende doch noch einen Zug mitleiderregender Menschlichkeit verleihen zu wollen<sup>19</sup>. Denn in dem einleitenden *heu* bricht sich nicht der aufgestaute Schmerz einer Mutter Bahn, die ohnmächtig dem Leiden ihres Kindes zuschauen muß. – Das wäre mit der Intention ihres Auftritts ganz und gar unvereinbar; Agrippina will ja eben dieses Leiden und führt es selbst herbei. Nein, ihr Schmerz entspringt der frustrierenden Einsicht, daß das Ende Neros zugleich das Ende ihrer eigenen hochfliegenden Pläne bedeutet (632) : "... quo vota ceciderunt mea?".

<sup>18</sup> Vgl. 615: "...vultus noxios coniunx petit".

<sup>19</sup> So etwa Giancotti, 177: "l'inesorabile condanna morale passa nell' ombra, ecclissata, ma non spenta, da un afflato d' umana simpatia" (vgl. auch 232; 238); ihm folgend G. Ballaira (*Ottavia*, Torino 1974), 121 zu v. 632; ähnlich Braginton, 94.

Ihre *ira* (635) weicht nicht aufkommendem Mitleid, sondern der Enttäuschung über das Fehlschlagen ihrer ehrgeizigen Absichten. Sie hat Nero zur Welt gebracht, um mit seiner Hilfe ihre Machtgier zu stillen. Nachdem das mißlungen ist, kann sie ihrer Mutterschaft keinen Sinn mehr abgewinnen (636–38): "utinam, antequam te parvulum in lucem edidi/ aluique, saevae nostra lacerassent ferae/ viscera". Sie betrachtet Nero als ihr Eigentum, dessen Bestimmung sich allein in der zweckdienlichen Verbundenheit mit ihr zu erfüllen hat (639): "meus... iunctus atque haerens mihi/ ...". Nun aber muß sie erkennen, daß ihre Hoffnung, durch ihn und mit ihm zu einer das ganze Geschlecht auszeichnenden Geltung zu gelangen, getrogen hat. Statt dessen wird aus beider Versagen – sein Verfehlten fällt zwangsläufig auch auf sie zurück – ewige Schmach resultieren (643): "ex te, nefande, meque quae talem tuli".

Die verdammende Apostrophe nimmt noch einmal den Vorwurf des *nefas* (603/605) auf, an dem sich ihr Haß entzündet hatte. An Agrippinas Willen zur Rache hat sich nichts geändert, und ihre Schlußworte (645) "noverca coniunx mater infelix meis" sind nicht die einer reuigen Sünderin, sondern die einer Frau, die skrupellos ihre Weiblichkeit eingesetzt hat, um mit Hilfe des Sohnes zu Macht und Erfolg zu kommen, und sich eben darin letztendlich gescheitert sieht<sup>20</sup>.

Davon, daß die Vorstellung von Neros schrecklichem Ende plötzlich mütterliche Gefühle aus ihr hervorbrechen ließe, kann keine Rede sein. Agrippina bleibt die, die sie von Anfang an war, und der Traum Poppaeas (712–39) zeigt sie bereits dabei, die Ankündigung ihrer Rache in die Tat umzusetzen (722f.):

"sparsam cruore coniugis genetrix mei  
vultu minaci saeva quatiebat facem".

Die stygische Fackel, die Agrippina mit blutiger Hand zur Hochzeitsfeier Neros und Poppaeas trägt (594–96), erweist sich als das, was sie eigentlich sein soll, als Todesfackel; die Vision des Traumes läßt antizipierend die vorhergesagten Leichenbegängnisse (597: "ad tristes rogos") Wirklichkeit werden<sup>21</sup>.

Es verrät auch keineswegs Nachlässigkeit, wenn der Dichter zur Beschreibung des frisch vermählten Paares der Amme nahezu dieselbe Wendung (703: "lateri iunctus atque haerens tuo") in den Mund legt,

<sup>20</sup> Vergleichbar ist der scheinbare Gesinnungswandel Phaedras vor dem Leichnam des Hippolytus (Seneca, *Hipp.* 1159–1200); auch sie muß sich unwiderruflich gescheitert sehen.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Braginton, 96f. Die komplementäre Beziehung zwischen dem Traum Poppaeas und dem Erscheinen Agrippinas erläutert eingehend Carbone, 59–65; aufgenommen und weitergeführt unter Berücksichtigung auch des Traums der Octavia von Kragelund, 9–36.

wie sie kurz zuvor Agrippina gebraucht hatte, um ihrem Wunsch nach ewiger Gemeinsamkeit mit dem ungeborenen Kinde Ausdruck zu geben (639: "iunctus atque haerens mihi"). Vielmehr ist die Anspielung auf eine Gemeinsamkeit im Jenseits beabsichtigt; sie soll jählings die glänzende Fassade von Prunk und Lebensfreude zerstören, um dem Leser einen Ausblick auf das nahe düstere Ende zu eröffnen.

Der anschließende Vergleich mit der Hochzeit von Peleus und Thetis trägt zusätzlich zur Transparenz der Schilderung bei. Denn die ihn beschließende Feststellung (709) "consensu pari" gewinnt erst dann ihren Sinn, wenn man daneben hält, daß die eben im Kaiserhaus geschlossene Ehe sich gerade nicht allgemeiner Zustimmung erfreuen kann, nicht einmal im Jenseits, von wo ihr sogar unmittelbare Gefahr droht<sup>22</sup>.

Noch zweimal tritt Agrippina im weiteren Verlauf des Stückes in Erscheinung, und beide Male so, daß ihr Ende mit dem Octavias in Verbindung gesehen wird. Deren letzte Hoffnung bricht zusammen, als sie erkennt, daß die Scherzen sie auf eben jenes Schiff schleppen, mit dem Nero sich einst seiner Mutter zu entledigen suchte (907–910). Aber daß es dem Dichter weniger um eine Parallelisierung des Schicksals beider Frauen geht als darum, im Ende Octavias zugleich die Aussicht auf Bestrafung des Schuldigen präsent zu halten, verraten die unmittelbar anschließenden Klagen der Verzweifelten: Pietas und die übrigen Götter sind entmachtet; es herrscht in der Welt nur noch Erinys (911–913). – Eine "tristis Erinys" war Agrippina in Octavias Augen schon zu Beginn des Dramas (23), und deren Verbrechen hatten nach Auffassung der Amme (160–164) die Flucht der Pietas und – in ganz ähnlicher Wechselwirkung wie hier – den Einzug der Erinys zur Folge. Schließlich war es der Geist Agrippinas selbst, der Neros bevorstehenden Tod dem Wirken einer "ultrix Erinys" (619)<sup>23</sup> zugeschrieben und damit zugleich den eigenen Vollzug der Rache im Auge hatte.

Noch einmal weckt am Schluß des folgenden Chorliedes, unmittelbar vor der Liquidierung Octavias und dem Ende des Stücks (952–57) das Exempel Agrippinas den Gedanken an Vergeltung, wenn darin genau jenes an ihr verübte doppelte *nefas* des "saevi... nati" (957) in

<sup>22</sup> Anklänge an Catulls c. 64 (dazu Ballaira, 133 zu v. 706–709) bestätigen nur die Auffälligkeit des hinzugesetzten "consensu pari": denn dort (c. 64,299–302) lassen es Apoll und Artemis an jener Einmütigkeit der Himmlischen fehlen. Die Herkunft der Wortverbindung aus Senecas 'Thyestes' (970), wo sie Atreus gegenüber dem ahnungslos schmausenden Bruder gebraucht, mußte deren Doppelbödigkeit für den Kenner evident werden lassen.

<sup>23</sup> Erhellend zur leitmotivischen Funktion der Erinys Sutton, 35–37. Dazu gehört die stygische Fackel, die Agrippina als tödliche Bedrohung ausweist. Wenn Poppeas Amme in eben diesem Traumbild die Vorhersage eines (den Tod überdauernden und das Leben erhöhenden) Ruhms (749: "clarum nomen") erblicken möchte, steckt darin eine gezielt antithetische Umdeutung.

Erinnerung gerufen wird, das die unversöhnliche Erbitterung des Schattengeistes entfacht hatte (vgl. 598–613). Man kann die angeführten Beispiele von Frauen des Kaiserhauses, die der Unbeständigkeit des Schicksals zum Opfer gefallen sind (932ff.) nur als ausgesprochen unglücklich gewählt ansehen, soweit sie die ihnen zugesetzte Aufgabe, Octavia Trost zu spenden (929: "Animum firment exemplatum"), erfüllen sollen. Weit eher vermöchten sie, ihr die fatalistische Ausweglosigkeit ihrer Lage vor Augen zu führen. Deshalb liegt der Gedanke nahe, der Dichter habe diese Reihe ins Unglück geratener Frauengestalten in ganz anderer Absicht eingeführt, nämlich um sie in Agrippina gipfeln zu lassen, um in der Vergegenwärtigung von Neros Muttermord noch ein letztes Mal die Zuversicht zu wecken, daß den Frevler die von Agrippina vorhergesagte tödliche Rache ereilen werde.

Das gesamte Drama hindurch ist der Geist Agrippinas – sichtbar und unsichtbar – gegenwärtig. Zum die vorgeführte Handlung bestimmenden Frevelmut des Sohnes gesellt sich komplementär die auf nicht minder verbrecherischer Gesinnung basierende Rachgier der Mutter. Der Leser darf und soll sich zwar gewiß sein, daß der Untat die Strafe folgen wird; aber diese Strafe erscheint nicht als eine gerechte in dem Sinne, daß eine auf sittliche Autorität gegründete überlegene Gewalt sie verhängen und vollziehen würde. Vielmehr ist es das Böse selbst, das sich im exzessiven Wüten gegen sich kehrt und seine eigene Vernichtung betreibt.

Auch die Erfahrung einer auf solche Weise ermöglichten Sühne vermag wohl Genugtuung zu verschaffen, aber kaum Trost und Hoffnung zu spenden. Es bleibt das bittere Empfinden der Ohnmacht gegenüber der Willkür eines sich hemmungslos auslebenden Verbrechertums, dem durch nichts außer durch sich selbst Zügel anzulegen sind. Senecas offerikundige Hilflosigkeit in der Auseinandersetzung mit Nero, die Schwäche des Weisen im Angesicht des Mächtigen, die Absurdität moralischer Argumentation vor brutaler Willkür, die Entretung des Rechts durch das Unrecht – in derart deprimierendem Antagonismus scheint die Szene symptomatisch zu sein für eine Haltung, die das Drama im ganzen prägt. Daß die Aussicht auf Sühne ausge rechnet an einer Gestalt wie Agrippina haftet, stellt eine Pervertierung der vom sittlichen Empfinden geforderten Ordnung dar. Die Strafe als solche wird damit fragwürdig und unreal; der Glaube an eine Gerechtigkeit findet keinen Halt; das Stück endet in der Aporie.

Angeregt vom Schatten des Thyestes, der zu Beginn von Senecas 'Agamemnon' die folgende Mordtat als seine Rache erklärt, hat der Dichter der Praetexta die gemordete Agrippina zur Rächerin bestimmt. In Übereinstimmung mit dieser für das Verständnis des Stükkes fundamentalen Funktion hat er ihr eine zentrale und beherrschende Stellung in dessen Handlung und Gedankenwelt eingeräumt. Durch die

Integration ihres auf Vergeltung gerichteten Trachtens in das Geschick Octavias gelingt es ihm, die vordergründige Historie transparent zu halten für die Vermittlung einer von Skepsis und Pessimismus verdüsterten Weltsicht.