

DIE AUSGANGSSITUATION IN DER *MEDEA*
SENECAS UND IHRE BEDEUTUNG
FÜR DAS VERHÄLTNISS ZU EURIPIDES'
MEDEIA

I

An tragischen Bearbeitungen des Medea-Stoffs ist neben der *Medeia* des Euripides lediglich jene Senecas vollständig auf uns gekommen. Dies und natürlich die Berühmtheit der euripideischen Bearbeitung schon in der Antike hat immer wieder dazu geführt, für Seneca die Modellhaftigkeit der euripideischen *Medeia* zu betonen.¹ Dabei ist man sich darin einig, daß – bei allen Unterschieden im einzelnen – der Rahmen beider Dramen derselbe sei. Die Auftritte bei Seneca, sofern sie mit Euripides korrespondieren, scheinen ebenfalls in ihrem Rahmen mit diesem übereinzustimmen.

1) A. Hempelmann, *Senecas Medea als eigenständiges Kunstwerk*, Diss. Kiel 1960. Seine sehr weitgehende Auffassung von der Auseinandersetzung mit Euripides (ebd. 240: „Der Blick auf die übrigen literarischen Fassungen des Medea-Stoffes vor Seneca lehrt also, daß der Dichter nicht auf ein zweites Vorbild im gleichen Maße zurückgegriffen haben dürfte wie auf Euripides.“) hat sich nicht durchsetzen können, aber selbst R. J. Tarrant, *Seneca's Drama and its Antecedents*, HSPh 82, 1978, 213–263 (hier: 216) zählt die *Medea* zu den Stücken, bei welchen Seneca noch am weitestgehenden von uns bekannten Vorlagen, deren Einfluß er ansonsten abzulehnen bestrebt ist, abhängig war. Gegen Tarrants Tendenz wendet sich J. Dingel, *Senecas Tragödien, Vorbilder und poetische Aspekte*, ANRW 2,32,2, 1985, 1052–1099, hier: 1053 f., aber nicht überzeugend. Auch G. Maurach, *Jason und Medea bei Seneca*, A&A 12, 1966, 125–140, zitiert nach: E. Lefèvre (Hg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 292–320, der ansonsten Senecas Eigenständigkeit beachtet, erklärt in bezug auf die Gesamtkomposition 307: „Der Rahmen bleibt weitgehend der des griechischen Stückes.“ Vgl. ferner G. Aricò, *Seneca e la tragedia latina arcaica*, Dionisio 52, 1981 (1985), 339–356; K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974, 164 ff.; W.-L. Liebermann, *Studien zu Senecas Tragödien*, Meisenheim/Glan 1974, 155–207, hier: 155 ff.; O. Zwierlein, *Die Tragik in den Medea-Dramen*, Literaturwiss.-Jahrbuch, N.F. 19, 1978, 27–63; N. Costa, *Seneca, Medea*, Ed. with Introd. and Comm., Oxford 1973, 8 (zitiert auch von Tarrant 217).

men.² Unbestritten ist, daß Seneca die *Medeia* des Euripides kannte und auch Passagen aus ihr übernahm.³ Aus diesem aber zu folgern, daß sie auch sein Modell gewesen ist, birgt die Gefahr, nun vom Modell her die Handlung der Tragödie Senecas verstehen zu wollen.

Zwar ist es schwer, Maßstäbe für ein richtiges oder falsches Verständnis zu entwickeln, aber ein Mehr an Kohärenz in der Handlung, ein Weniger an Widersprüchlichkeit im Handlungsverlauf dürfte gerade bei einem psychologisch analysierenden Schriftsteller wie Seneca vorauszusetzen sein.⁴ Im folgenden soll deshalb versucht werden herauszuarbeiten, daß gerade ein unausgesprochen an Euripides orientiertes Vorverständnis der Tragödie Senecas auch in der neueren Forschung der richtigen Einschätzung insbesondere der Ausgangssituation entgegensteht.

Eine kurze Zusammenfassung, wie man die Tragödie bisher verstanden hat und an welchen Punkten ihre Deutung umstritten ist, kann die Schwierigkeiten und Widersprüche verdeutlichen, die mit dem Stück verbunden sind: Die *Medea* Senecas ist noch nicht vertrieben, als sie von ihrem Haus aus das Hochzeitslied auf Iason und Creusa hören muß; sie lebt aber möglicherweise in einem eigenen Haus.⁵ Creo tritt auf und verbannt Medea – wobei es dieser

2) So ist auch das Urteil Hempelmans (wie Anm. 1) 242 über Senecas Imitationstechnik: „Dabei geht er so vor, daß er die Handlung in einer von Euripides gebotenen Situation einsetzen und am Ende wieder in sie einmünden läßt.“

3) Beispiele gibt bereits W. Braun, *Die Medea des Seneca*, RhM 32, 1877, 68–85. Ferner: Heldmann (wie Anm. 1) 164 ff.; Liebermann (wie Anm. 1) 155 ff.; Hempelmann (wie Anm. 1) passim; Dingel (wie Anm. 1) 1071; vgl. auch S. Ohlander, *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea*, Bern 1989; A. Schmitt, *Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea*, in: F. Del Franco u.a. (Hgg.), *Storia Poesia e Pensiero nel Mondo Antico*, Festschrift für M. Gigante, Neapel 1994, 573–599.

4) Zur Verwendung der Schrift *De ira* haben Anliker (K. Anliker, *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*, Diss. Bern 1960) und Maurach (wie Anm. 1) Parallelen gesammelt. Gegen sie wandte sich J. Dingel, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974, 2. Maurach hat in *Seneca, Leben und Werk*, Darmstadt 1991 (Senecas Tragödien und seine Philosophie, 197 Anm. 209) seine Vorstellungen von einer „stoischen Tragödie“ zurückgenommen und sie durch die sicher richtige Annahme ersetzt, daß Seneca an der menschlichen Psychologie interessiert sei und so selbstverständlich das, was er theoretisch bemerkte, auch dichterisch umsetzte. Wenn dies richtig ist, dann dürfen wir keine unmotivierten und psychologisch nicht nachvollziehbaren Handlungen oder Absichten annehmen, wie etwa eine Haßtirade ohne Anlaß im Prolog.

5) So jedenfalls Dana Ferrin Sutton, *Seneca on the Stage*, Leiden 1986, 12.

allerdings gelingt, daß Creo ihr in mindestens einem Punkt nachgibt: Er läßt ihr noch einen Tag Zeit. In den Interpretationen von Costa und Hempelmann⁶ wird angenommen, Creo mache ihr an dieser Stelle auch das Zugeständnis, daß ihre Kinder beim Vater in Korinth bleiben können. Dies aber unterstellt Medea, sie wisse nicht so recht, was sie wolle: Erst sorgt sie sich um ihre Kinder und erreicht – eigentlich ganz ohne Bitten⁷ –, daß man diese nicht dem Exil aussetzt. Dann wiederum fürchtet sie um das Los ihrer Kinder und möchte sie doch wieder mit sich nehmen, aber Iason behauptet, dies sei das einzige, wozu ihn selbst die Gewalt seines zukünftigen Schwagers nicht zwingen könnte,⁸ obwohl er ihre Vertreibung ja bis zu dem Augenblick geduldet haben müßte, da Medea sich für ihr Bleiben einsetzte. Auch Iason, der ja eigentlich mit der Heirat von Creusa seine Zielstrebigkeit bewiesen hat, müßte also in bezug auf seine Kinder nicht so recht wissen, was er eigentlich will.

Eine solche Interpretation ist ganz offensichtlich durch ein an Euripides orientiertes Vorverständnis geprägt. Wenn man mit Schulze dagegen annimmt, daß die Kinder von Anfang an bei Iason bleiben sollen, lösen sich alle Widersprüche von selbst. Medea will ihre Kinder mitnehmen; in ihrem Gespräch mit Creo erfährt sie endgültig, daß diese in Korinth bleiben sollen.⁹

In bezug auf den Prolog der *Medea* stoßen wir auf ein Problem, das sich nicht einfach lösen läßt, da es dort nicht ausreicht,

6) Costa (wie Anm. 1) 98 zu vv. 282 ff., 118 zu vv. 541 ff.; Hempelmann (wie Anm. 1) 65.

7) Dagegen bittet Medea bei Euripides lange und ursprünglich vergeblich darum, daß die Kinder bleiben mögen. v. 507: *abdico eiuro abnuo* erklärt sich damit, daß Medea meint, ihre Kinder wären, wenn sie in Gesellschaft mit Kindern von Creusa und Iason aufwüchsen, nicht länger ihre; so auch 921 ff.: *liberi quondam mei* (so auch Anliker [wie Anm. 4] 41). Diese Widersprüche lassen sich auflösen, wenn man annimmt, daß Medea stets ihre Kinder mit sich nehmen will und in v. 283 darum hat bitten wollen, daß man sie ihr überlasse, worauf Creo sie mißverstanden habe. Vgl. W. Schulze, Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas, Diss. Halle 1937, 51. Dies ist auch deshalb wahrscheinlich, weil Iason ja in ihre Entfernung eingewilligt hat, um gerade die Kinder zu retten. Aber dann versteht man nicht recht, warum vv. 24–25 die Kinder ein Teil ihrer Rache sein sollen: Dies träte ja nur ein, wenn Iason sie bei sich behielte, selbst wenn er – wie Medea sich hier vorstellt – auf ewiger Flucht wäre.

8) vv. 541–549.

9) Ich halte die von Schulze (wie Anm. 7) 53 geäußerte Interpretation für die selbstverständliche. Vgl. dagegen Hempelmann (wie Anm. 1) 65; Costa (wie Anm. 1) 98.

nur Euripides als Bezugspunkt aufzugeben, um ein konsistentes Verständnis zu gewinnen. Es wurde immer wieder betont, Medea sei bereits von Anfang an vom *furor* besessen. Friedrich nahm an, ihre erste Reaktion sei ein Vorgriff auf ein späteres Stadium ihrer Wut.¹⁰ Hempelmann ging sogar so weit, den Prolog von der Handlungslogik abzukupeln.¹¹ Das wichtigste Argument dafür, daß der Prolog ein späteres Stadium der Entwicklung Medeas darstelle, nämlich all ihre Pläne der zukünftigen Taten, wurde inzwischen überzeugend als eine Art ‚tragische Ironie‘ gedeutet: Lediglich der Rezipient ist sich der Tragweite, ja der eigentlichen Bedeutung ihrer Worte bewußt.¹²

10) W. H. Friedrich, Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik, Diss. Freiburg 1931, 19; C. Lindskog, Studien zum antiken Drama, Bd. 2, Lund 1897, 18 ff., hier: 26; Hempelmann (wie Anm. 1) 27. Anders W. Kullmann, Medeas Entwicklung bei Seneca, in: W. Wimmel (Hg.), Festschrift K. Büchner, Forschungen zur römischen Literatur, Wiesbaden 1970, 158–167, hier: 158–9. Obwohl Kullmann die Vorgriffe auf spätere Taten als tragische Ironie wertet, betont er den neuen Zustand der jetzt rasenden Medea. Anstelle der konkreten Rache setzt er die vage Rache-reflexion. Es geht ihm jedoch um die innere Verschiedenheit, die Medea zwischen ihrer einstigen Rolle als Mädchen und ihrer neuen als Mutter behauptet (159): „Der neue Status ihrer Entwicklung wird nun in den folgenden drei Akten auf die verschiedenste Weise psychologisch expliziert.“ Gewiß ist es richtig, daß Medea nun Mutter ist, aber dies schließt eine Entwicklung innerhalb dieses doch sehr vagen Begriffes nicht aus. Hierzu auch Leo: L. Annaei Senecae Tragoediae, rec. F. Leo, Bd. 1, Berlin 1878, 164–5. Dagegen W. Steidle, Medeas Racheplan, Philologus 96, 1944, 259–264, zitiert aus: E. Lefèvre, Senecas Tragödien, 286–291, hier: 286; Maurach (wie Anm. 1) 294; besonders Anliker (wie Anm. 4) 35–38. Für einen eingehenden Vergleich der Prologe bei Seneca und Euripides vgl. Liebermann (wie Anm. 1) 159 ff.

11) Hempelmann (wie Anm. 1) 32: „Medea faßt ihren Racheplan, dessen Konzeption der Prolog voraussetzte: Damit ist erwiesen, daß dem Prolog innerhalb der Handlung keine dramatische Funktion zukommt, sondern daß er die Aufgabe hat, losgelöst von ihr die Hauptgestalt und das Thema des Werkes rein statarisch in einen übergeordneten, geistigen Zusammenhang hineinzustellen.“

12) Im Prolog spricht Medea ausdrücklich davon, ihren Mann durch ein Verbrechen zu verlassen (vv. 52–55). Bereits mit den Versen 37–39 hat sie verklausuliert dieses ihr Vorhaben ausgesprochen, wobei sie entgegen ihrem späteren Erstaunen (v. 117) zu wissen scheint, daß Iason sich verheiraten wird. Der Satz ist aber zumeist mißverstanden worden: In einer hypothetischen Konstruktion (wie vv. 498–9) lehnt Medea gerade ab, an einem Hochzeitszug teilzunehmen (vgl. dazu Anliker [wie Anm. 4] 37, Maurach [wie Anm. 1] 293–295, Kullmann [wie Anm. 10] 158).

Medeas Plan zum Kindermord scheint auch in vv. 40–43 angesprochen zu sein (dafür bereits H. L. Cleary, The Medea of Seneca, HSPH 18, 1907, 39–71, hier: 45 f.; Hempelmann [wie Anm. 1] 20 ff.). Aber das hier relevante Wort *viscera* ist in zweifacher Deutung überzeugend im Sinne einer tragischen Ironie erklärt worden (Anliker [wie Anm. 4] 37: „Das Wort ‚viscera‘ schließt an die Vorstellung des Opfers

Maurach und Anliker nehmen dagegen eine Entwicklung der Medea an; aber gerade der Prolog scheint sich einer solchen Konstruktion zu verweigern: Wenn eine rasende Medea auch in das Konzept einer Tragödie des Affektes passen würde, so muß man doch zugeben, daß ein Grund für ihre Raserei im Prolog und für ihre viel ruhigere Reaktion auf den Hymenaios nicht klar erkennbar ist. Daher hielt man Medeas Wut für eine unbegründete Reaktion auf ein Gerücht und erklärte diese übertriebene Reaktion, wie auch die besonnenere später, als Fallstudie nach Senecas *De ira*.¹³ Dies kann aber nicht anders denn als ein mißglückter Rettungsversuch bezeichnet werden. Hätte Medea lediglich durch ein Gerücht etwas von einer geplanten Hochzeit gehört und würde das Gerücht erst im Hymenaios bestätigt, dann müßte sie daraufhin noch viel wütender werden. Eine Medea, die auf ein Gerücht reagiert, dürfte wesentlich heftiger auf ihre Angst, Iason werde sich neu vermählen, eingehen, weniger dagegen auf ihre Flucht.

Medeas Plan ist es offensichtlich von Anfang an, Creusa und Creon umzubringen. Dies erfordert schon ihre gekränkte Ehre, selbst wenn es ihr gelingen sollte, Iason noch zu einer gemeinsamen Flucht zu überreden.¹⁴ Warum aber, wenn es nicht das

an“; Maurach [wie Anm. 1] 294 im Sinne der tiefsten Stelle ihrer Seele), neben die man eine dritte Deutung stellen muß: Bisher wurde offenbar noch nicht bemerkt, daß die *viscera* zu Medeas Zauberkunst gehörig sein können. Medea braucht Eingeweide von Tieren, um ihr Gift, mit dem sie Creusa verbrennen wird, herzustellen (vgl. Medea 733–4. Der Leser hätte dieses bereits aus Ovids Beschreibung von Medeas Verjüngungsmitteln kennen können: Met. 7,270–274). Medea sagt also in etwa: ‚Erwartet man gar von mir, an der Hochzeitsprozession teilzunehmen? Mittels ebensolcher Eingeweide, wie man sie aus dem Opfertier entnimmt, werde ich mich rächen.‘ Nur der Hörer weiß, was sich wirklich ereignen wird, und daß die *viscera* eigentlich ihre Kinder sein werden.

Für die Verse 24–26 vgl. Hempelmanns richtigen Verweis (wie Anm. 1) 234 auf Ov. Her. 12,189–91: Iason muß an den Kindern hängen, weil sie ihm ähnlich sind. Das heißt aber, daß Medea daran gelegen sein muß, die Kinder selbst zu behalten.

Endlich spricht Medea im Prolog (vv. 35 f.) sogar von ihrem Plan, die Stadt Korinth zu verbrennen, und weist damit auf den Palastbrand voraus. Diese Drohung findet sich aber auch bei Euripides (Eur. Med. 378) und wird dort nicht verwirklicht.

13) Maurach (wie Anm. 1) 294 betont zwar die Entwicklung vom Prolog zum Hauptteil, erklärt aber Medeas Wut nach Sen. de ira 2,1,3 (Beweis angeblich vv. 11.37.117). Ähnlich auch Anliker (wie Anm. 4) 36, 38. Vgl. dazu Dingel (wie Anm. 4) 101.

14) Maurach (wie Anm. 1) 307 Anm. 21: Es gehe Medea um die Ehe, es sei keine verletzte Eifersucht. Vor allem jedenfalls betont sie ihre hohe Stellung als Ab-

Gerücht von einer geplanten Heirat gewesen ist, das ihren Wutausbruch im Prolog hervorruft, trägt sich Medea mit einem solchen Plan, warum hat sie überhaupt eine solche, vom blinden Haß getriebene Rede halten müssen?

Daß Seneca, anders als Euripides, unbedingt ein Vorverständnis des Zuschauers, Hörers oder Lesers voraussetzt und nicht erst jede Situation erklärt, ist bekannt.¹⁵ Es hängt also vielleicht vom Vorverständnis der Situation ab, wie man die Entwicklung der Geschichte verstehen soll. Läßt sich ein anderes Vorverständnis konstruieren, mit dessen Hilfe ein Rezipient des ersten nachchristlichen Jahrhunderts die Handlung der *Medea* vielleicht von Anfang an richtig verstehen konnte, dessen Fehlen die Probleme klärt, die man bisher mit Senecas *Medea* gehabt hat, und dessen Annahme wiederum den Text als in sich geschlossen erweist?

II

Ein solches mögliches Vorverständnis könnte aus einer anderen Konstellation der Ausgangssituation, wie wir sie bei Ovids Bearbeitungen des Stoffes, insbesondere der 12. Heroide, finden und wie sie möglicherweise auch in der *Medea* Ovids konzipiert war, gewonnen werden. Mit dem Nachweis, daß ein durch Ovid gewonnenes neues Vorverständnis die Tragödie besser erklärbar macht, dürfte zumindest bewiesen sein, daß Seneca sich an ein Publikum wendete, das auch eine andere Tragödie als jene des Euripides zur Grundlage seines Verständnisses im Kopf hatte. Es ist damit nicht ausgeschlossen, daß Seneca, wie möglicherweise

kömmling der Sonne im Verhältnis zu den Kindern des Sisyphus. Das Gegenbild zu Medea wäre übrigens Octavia, und wozu eine solche, tatsächlich stoische Haltung führt, das zeigt ja die gleichnamige Tragödie. Vgl. auch die von Maurach (wie Anm. 1) 312 angeführte Kritik bei Epictet 2,17,19 und Sen. ep. 71,7. Dingel (wie Anm. 4) 102 Anm. 7 geht zu weit, wenn er sagt, daß die „Rezeption der Euripideischen *Medeia* durch die griechische Moralphilosophie ... nicht bestimmen“ dürfe, wie wir die *Medea* Senecas sehen. Im Gegenteil, die Entstehung eines Stückes wie der *Octavia* zeigt es, daß andere, eben nicht Seneca, sich ihr ja angeschlossen haben. Man darf also diese Dimension nicht ausklammern, denn daß Seneca ihr sich nicht anschließt, ist ein Indiz dafür, daß er Gestalten der Tragödie nicht an denselben moralischen Maßstäben maß wie solche der Wirklichkeit, daß er mithin für die Tragödie eine eigene Gesetzmäßigkeit anerkannte.

15) Seidensticker (wie Anm. 4) 156–179.

schon vor ihm Ovid, noch auf frühere, uns nicht mehr erhaltene Tragödien zurückgegriffen hat.¹⁶ Das Funktionieren einer solchen Konstruktion zieht deswegen auch nicht unbedingt nach sich, daß Seneca sich an einen ovidkundigen Rezipienten gewendet haben muß, ja nicht einmal, daß dieses Vorverständnis mit Notwendigkeit auf Ovid zurückgehen muß: Dieses Vorverständnis bietet lediglich eine mögliche Verständnisgrundlage der Tragödie; es zeigt, daß ein nicht auf den Text selbst zurückgehendes Vorverständnis notwendig für ein widerspruchsfreies Textverständnis Senecas ist. Dennoch: Daß dieses mit einer hohen Wahrscheinlichkeit auf Ovid zurückgeht, dafür bürgt die Beliebtheit seiner Dichtung.

Seit den Bemerkungen Leos¹⁷ ist die Frage immer wieder aufgegriffen worden, in welchem Umfang der Stoiker von der zu Quintilians Zeiten noch berühmtesten Medeatragödie in lateinischer

16) Noch nicht einmal sicher ist, ob Ovid in der 12. Heroide auf seine eigene Tragödie zurückgreift und nicht auf ein anderes Drama. Es ist deshalb nicht mit Sicherheit auszuschließen, daß Senecas oder bereits Ovids Drama seine Vorlage in einer vielleicht ganz unbedeutenden hellenistischen Tragödie gehabt haben könnte, die dann – auch nach Euripides – modifiziert wurde (vgl. allgemein dazu: M. v. Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, München, ²1994, Bd. 2, 934). Einflüsse hellenistischer Dramen wurden häufig zurückgewiesen, und zwar auch mit dem Argument, daß diese nicht hinreichend berühmt waren, um Senecas Nachahmungswillen zu wecken. (L. Herrmann, *Le théâtre de Sénèque*, Paris 1924, 280 f.; Hempelmann [wie Anm. 1] 226; Tarrant [wie Anm. 1] 255). Andererseits war die *Medea* als Gegenstand einer dichterischen Bearbeitung, wie wir wissen, ein vielbehandeltes Thema (vgl. Prop. 2,24,45; Iuv. 6,643). Andere Elemente, die sich bei Seneca ebenfalls abweichend von Euripides finden, tauchen auch auf Vasen auf: der Palastbrand und die zurückgelassenen toten Kinder. Vgl. LIMC 6, 1990, 386–398 (Margot Schmidt) s. v. *Medea*; zuletzt dazu: Udo Reinhard, *Die Kindermörderin im Bild*, in: AU 40,4, 1997, 88–106. Man denke auch an die schon aus der Antike stammende Kritik (Arist. poet. 1461b) an der überflüssigen Aigeus-Szene: Eine solche dürfte sich wohl kaum in einer hellenistischen Tragödie gefunden haben. Darüber hinaus stehen der Aufbau, die formalen Eigenheiten der Tragödien Senecas ganz im Zeichen posteuripideischen Dramas (vgl. B. Seidensticker, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1970; Tarrant [wie Anm. 1], der aber hellenistischen Einfluß ablehnt und auf das hellenistisch bestimmte römische Theater verweist). An Einzelheiten nichteuripideischen Einflusses bei Seneca, die auch bei Ovid fehlen, wären zu nennen: Sen. *Medea* 954–57, wo *Medea* sich 14 Kinder statt nur zwei wünscht und dabei auf eine (vor-?)euripideische *Medeia* anspielen könnte (bemerkt von R. Jakobi, *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin/New York 1988, 61); weiterhin der von Dingel (wie Anm. 1) 1074 vermerkte Einfluß der Furien auf *Medeia* in der Tragödie des Neophron. Dazu ferner: Seidensticker (wie Anm. 4) 34 Anm. 67, 35; F. Pasini, *La Medea di Seneca e Apollonio Rodio*, *Atene e Roma* 5, 1902, 567 ff., insbesondere 569.

17) Leo (wie Anm. 10) Bd. 1, 165–170.

Sprache, der *Medea* Ovids, abhängig gewesen ist. Daß er diese verwendet hat, ist allgemein anerkannt; die Frage, in welchem Maße, ist dagegen nicht zuletzt wegen des dürftigen Materials umstritten.¹⁸

Daß Seneca eher der Tragödie Ovids als der 12. Heroide gefolgt ist, ist zwar nicht unumstritten, wird heute aber wohl überwiegend angenommen.¹⁹ Aus den Bemerkungen Ovids in dem Heroidenbrief kann man zwar nicht ohne Überprüfung auf Einzelheiten seiner Tragödie schließen;²⁰ man kann aber zumindest annehmen, daß man bei Ovid mit ein und derselben Sage – und teilweise mehr noch: ein und derselben Handlung – rechnen kann, die hinter allen seinen Werken gleichermaßen steht, wobei sie jedoch stets unter anderen Gesichtspunkten behandelt wird.²¹ Insbesondere Handlungen, die

18) Betont von F. della Corte, *La Medea di Ovidio*, SCO 19/20, 1970/71, 88–89.

19) So Leo (wie Anm. 10) Bd. 1, 168 f.; Dingel (wie Anm. 1) 1071; anders Hempelmann (wie Anm. 1) 229–40, Heldmann (wie Anm. 1) 164 f.

20) Grundsätzlich ist es dabei unerheblich, ob es sich beim Verfasser des Briefes um Ovid oder einen Anonymus handelt, der Ovid kontaminiert hat, wie neuerdings behauptet (R. J. Tarrant, *The Authenticity of the letter of Sappho to Phaoon*, *Heroides XV*, HSPH 85, 1991, 133–153, hier: 151–2; dazu auch Jakobi [wie Anm. 16] 47; P. E. Knox, *Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12*, HSPH 90, 1986, 207–223). In letzterem Fall muß man nämlich annehmen, daß dieser eine zu seiner Zeit und auch durch Ovid bekannte Handlung rekonstruierte. Ich selbst kann mir schwer vorstellen, wie etwa das Motiv der weinenden Sklaven anders erklärbar ist als durch einen Bezug auf einen Dienerchor in der Tragödie *Medea*.

21) Dies trifft auf die 12. Heroide und die Medeasage in den *Metamorphosen* zu. Während nämlich in den *Metamorphosen* Medea sich alleine zum Entschluß durchringt, Iason zu helfen und ihren Vater zu verlassen, soll es in dem Brief ihre Schwester gewesen sein, die sie auf diesen Weg bringt (Met. 7,9–99; Her. 12,64–68 [zitiert stets nach: *Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, ed. H. Dörrie, Berlin/New York 1971]). Ovid folgt im Heroidenbrief A. R. 3,664 ff., in den *Metamorphosen* seiner eigenen Handlungslogik, die aber ebenfalls bei Apollonius angedeutet ist (A. R. 3,645 ff.). Dabei wäre es vollkommen verfehlt, daraufhin anzunehmen, Ovid sei hier etwa mit der Gestalt und Sage der Medea beliebig umgegangen: Eher dürfte man die Behauptung Medeas im Heroidenbrief als einen Versuch deuten, die Schuld von sich auf andere zu laden, wobei Ovid mit einem Leser rechnete, der die Handlung, die er bereits kennt, als Hintergrund einbezieht. Die Medea-Gestalt Ovids gewinnt an Kontur durch verschiedene Versionen der Sage, die ihr beides zuschreiben, nämlich den eigenen Antrieb zum Handeln und die glücklicherweise gleichzeitige Intervention ihrer Schwester Chalkidike; Ovid betont in dem einen Werk das eine, im anderen das andere Gesicht der Gestalt, wohl wissend, daß sein Leser um die gesamte Handlung weiß. Vgl. dagegen H. Jacobson, *Ovids Heroides*, Princeton 1974, 109; und für die Unterschiede in den einzelnen Werken Ovids auch R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, in: Ders., *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt³ 1960, 308–403 (= SBLepz., Phil.-hist. Kl. Bd. 71,7, 1919).

mit irgendeiner Medea-Tragödie in Zusammenhang gebracht werden können, müssen deshalb in irgendeinem Zusammenhang mit seiner eigenen gestanden haben. Ovid zählt mit Sicherheit auf den kundigen Leser, für den die Medea außerhalb des Werkes als Modell existiert, an dem er Ovids Darstellung mißt. Aber selbst wenn die Annahme, Ovids Tragödie könne sich in der 12. Heroide an einigen erkennbaren Punkten wiederfinden, letztlich nicht zu beweisen ist, so würde dennoch ein Verständnis der Ausgangssituation auch nach dem 12. Heroidenbrief seine Aufgabe erfüllen, eine mögliche Grundlage für Senecas Tragödie darzustellen.

III

Ovid ist vielfältig von Seneca rezipiert worden;²² insbesondere der in Medea wirkende *furor* geht wohl auf ihn zurück.²³ Die Version der Sage, auf deren Boden Ovid seine eigene Handlung aufbaut und die man wiederum nur aus der Handlung bei Ovid herauslesen kann, findet sich an mehreren Stellen auch bei Seneca wieder, und zwar gegen die Handlung der *Medeia* des Euripides. Ovid scheint, wie Seneca, am Anfang seiner Tragödie einen Hochzeitszug beschrieben zu haben; ein Hochzeitszug wird auch in dem Heroidenbrief erwähnt.²⁴ Bei Euripides soll Medea anfänglich mit ihren Kindern verbannt werden, bei Ovid in den *Heroiden* und Seneca sollen dagegen die Kinder bei Iason bleiben;²⁵ bei Ovid wie

22) Jakobi (wie Anm. 16) 46–62. Leo (wie Anm. 10) Bd. 1, 168 f. Vgl. auch: H.L. Cleary, De Seneca tragico Ovidi imitatore, Diss. Harvard Univ., Cambridge 1904; J. Charlier, Ovide et Sénèque, Contribution à l'étude de l'influence d'Ovide sur les tragédies de Sénèque, Brüssel 1954.

23) Das von Ovids Tragödie überlieferte Fragment (Sen. mai. suas. 3,7 = Rib. TRF frg. 2): *feror huc illuc ut plena deo*; es wurde von Leo (wie Anm. 10) Bd. 1, 167 bereits auf die Raserei der Medea, die also in beiden Tragödien vorherrschend sei, bezogen.

24) Insgesamt kurz Schulze (wie Anm. 7) 51. Jakobi (wie Anm. 16) 60; Leo (wie Anm. 10) Bd. 1, 168; Heldmann (wie Anm. 1) 164 ff.; O. Zwieler, Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas, AAWM, 1989, zu 766–770 Anm. 70.

25) So bereits H. L. Cleary, L'originalità di Seneca nella sua Medea, Atene e Roma 10, 1907, Sp. 306 (dafür auch Schulze [wie Anm. 7] 53) gegen A. Cima, La Medea di Seneca e la Medea di Ovidio, Atene e Roma 7, 1904, Sp. 227. Dies ist wohl heutzutage allgemein anerkannt: Vgl. dazu J.-W. Beck, Euripides' 'Medea': Dramatisches Vorbild oder misslungene Konzeption?, Göttingen 1998 (Nachr. Ak. Wiss. Göttingen, phil.-hist. Kl. 1998, 1).

bei Seneca versucht Medea noch nach der Scheidung, Iason zurückzugewinnen;²⁶ bei Ovid in den *Metamorphosen* und Seneca verläßt Medea Korinth, dessen Palast brennt. Neben die bereits gemachten Beobachtungen kann man noch eine weitere stellen: Sen. Medea 1021 f. (*Coniugem agnoscis tuam? / Sic fugere soleo*). *Patuit in caelum via* bedeutet nichts anderes, als daß Medea bereits früher den fliegenden Wagen benutzt hat; und dies erklärt sich aus Ovid, Met. 7,217–237 und 350–356: Sowohl zum Sammeln der Kräuter, wie für die Verjüngung des Aison, wie für die Flucht vor den Kindern des Pelias benutzt Medea, als sie sich noch Iasons Frau nennen darf, das Gefährt.²⁷ Dies erklärt auch den langen Katalog der Kräuter in Medea 705 ff.:²⁸ Wie eben Ovid beschrieb, war Medea bereits mehrmals durch die Luft gefahren, und Seneca setzt dieses Wissen bei seinem Rezipienten voraus.

Zudem dürfte die in dem Heroidenbrief entwickelte Situation, wäre sie denn auch ähnlich in Ovids Drama zu finden gewesen, eine Szene mit Aigeus ausschließen: Diese Medea, die immer noch Iason zurückgewinnen möchte, wäre nicht bereit, ihre Hand im voraus einem anderen zu versprechen.

Es ist aber nicht damit getan, in Ovid die Quelle oder das Vorbild für Senecas *Medea* aufzuspüren. Es dürfte doch sehr verwundern, wenn Seneca mit Ovid anders umgegangen wäre als mit Euripides, und sich mit diesem auseinandersetzt, während er jenem ohne großes Umarbeiten folgt.²⁹ Gerade in Auftritten, die Seneca von Ovid funktionell übernommen haben dürfte, wie etwa dem Hymenaios, könnte er sich inhaltlich um so stärker abgewendet haben.³⁰ Genau auf eine solche Konstellation weist auch Her.

26) So z. B. Maurach (wie Anm. 1) 295–296 gegen Hempelmann (wie Anm. 1) 32.

27) Auf Met. 7,217–8: *neque enim micuerunt sidera frustra/nec frustra volucrum tractus cervice draconum/currus adest* scheint Seneca in Medea 692–704 anzuspüren, wenn Medea aus den Sternen die Schlangenbilder beschwört.

28) Hempelmann (wie Anm. 1) 147 hat hier nicht verstehen können, woher Medea all diese Zutaten für ihre Zauberei haben konnte. Auf der Grundlage von Euripides ist dies auch schwerlich verstehbar.

29) Wie auch Hempelmann (wie Anm. 1) 239–40 richtig bemerkt, „kann man sich kaum vorstellen, daß ein so vielseitiges Talent wie Seneca, der sonst mit den griechischen Dichtern wetteifert, ausgerechnet eine zu seiner Zeit weithin geschätzte Vorlage ohne wesentliche Veränderungen nacherzählen sollte.“ Zu Senecas Imitationstechnik in bezug auf Ovid vgl. Jakobi (wie Anm. 16) 203–208.

30) Insbesondere für den Hymenaios konnte Seneca ja, wie auch Ovid, auf Catull, c. 61–62 zurückgreifen. Zu Ovids Verwendung von Catull in den *Heroides*

12,147 f. hin: Medea hört den Hochzeitschor, aber keiner ihrer Sklaven will ihr erklären, daß es Iason ist, der heiratet; sie weinen lediglich. Nehmen wir einmal an, eine entsprechende Szene habe auch in Ovids *Medea* gestanden – und die eigentlich für den Heroidenbrief funktionslose Erwähnung der Haussklaven dürfte ein Indiz dafür sein, denn in der Tragödie wären die Sklaven dann als Chor aufgetreten –, dann muß man bei Ovid mit einem der Protagonistin günstigen Chor rechnen, wie es ähnlich auch bei Euripides, keinesfalls aber bei Seneca ist.³¹

IV

Da sich aber in wichtigen Einzelheiten der Handlung Gemeinsamkeiten zwischen Ovid und Seneca finden, kann man fragen, welches die Ausgangssituation ist, die im 12. Heroidenbrief geschildert wird.

In Her. 12,135 ff. wird die Situation, in der sich Medea befindet, als sie das Hochzeitslied für Iason und Creusa zu hören bekommt, genau beschrieben: Medea ist bereits befohlen worden, zumindest aus dem gemeinsamen Haus auszuziehen, und sie tut dies in Begleitung ihrer beiden Kinder. Sie weiß offensichtlich nicht genau, warum diese Aufforderung erging – was heißen dürfte, daß sie noch nicht offiziell verbannt wurde –, aber daß die beiden Kinder lediglich in ihrer Begleitung sind, nicht aber Opfer des ‚Rauschmisses‘,³² geht bereits als Andeutung aus dem singularen *iussa* hervor und wird in den Worten der Kinder *Hinc mihi, mater, abi!* (151–2) ebenso vorausgesetzt wie in Medeas eigenen Worten schließlich als Konzeption und eigene Erwartung bestätigt: *respice natos: / Saeviet in partus dira noverca meos* (187–8). Offensichtlich

vgl. F. Bessone, *Medea's Response to Catullus: Ovid, Heroides 12.23–4 and Catullus 76.1–6*, CQ 89, 1995, 575–578.

31) Wenn es aber einen Sklavenchor in der Tragödie Ovids gegeben hat: Wer soll dann den Hymenaios gesungen haben? Wäre es wahrscheinlicher, daß dieser nur in den Worten des Chors erwähnt, nicht aber aufgeführt wird? War der Chor nicht auf der Bühne oder benötigte man einen Nebenchor? Bei Seneca gibt es keinen freundlich gesinnten Sklavenchor, während der Hymenaios anscheinend von einem Chor gesungen wird, der nicht auf der Bühne gedacht wird, und der immer ein und derselbe bleibt. So immer in Akt 1–4, vgl. Peter J. Davis, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim 1993, 27–28.

32) Dagegen Heldmann (wie Anm. 1) 168 f.

ist es Iason gewesen, der sie verstoßen hat,³³ jedenfalls nach dem Verständnis Medeas. Was hingegen genau geschehen ist, wird dem Leser nicht erklärt; Ovid mußte also damit rechnen, daß dieser es selbst ergänzen konnte. Dies bedeutet, daß Ovid mit einem Vorwissen für sein Verständnis rechnete. Offensichtlich wurde Medea die Scheidung bekanntgegeben, aber nicht durch Iason persönlich. Hätte Iason in ihrer Anwesenheit die Scheidung ausgesprochen, dann hätte Medea ja die Gelegenheit zu einer Aussprache gehabt, und für ihre Hoffnungen wäre danach kein Platz mehr gewesen. Die Nachricht von der Scheidung wird ihr also durch Boten überbracht worden sein – und da sich Iason ihr in seiner Feigheit nicht stellte, ist sie gezwungen, den Brief zu schreiben.

Es wurde angenommen, der Augenblick, in dem Medea ihren Brief verfaßt, sei zeitlich von ihrer Situationsbeschreibung zu unterscheiden.³⁴ Sie sei von Iason aus dem Haus getrieben worden, durch die Stadt geirrt und dann auf die Hochzeitsprozession gestoßen. Den Brief aber schreibe sie bereits aus der Verbannung. Dies wird gestützt durch die Verse 171–2, wo Medea davon zu sprechen scheint, daß sie schon seit einigen Tagen ohne Iason nicht mehr schlafen könne. Diese Annahme setzt aber voraus, daß Ovid sich lediglich um die Stimmung seiner Heldin, nicht aber um einen konsistenten Handlungshintergrund gekümmert habe: Wie sollte Medea nun ihre Taten noch begehen, wenn sie schon fort ist? Das ist so unwahrscheinlich, daß es selbst einem so einfallreichen Autor wie Ovid kein Leser abgenommen hätte. Es ist etwas anderes, wenn Penelope an den abwesenden Odysseus schreibt, als wenn Medea in der Ferne an Iason schreiben müßte, ohne damit die Möglichkeit zu dem von ihr selbst vorausgeahnten Kindermord

33) So Cleary (wie Anm. 25) 306 gegen Cima (wie Anm. 25) 228. Vgl. Her. 12,133 f.: *Ausus es – o iusto desunt sua verba dolori – / ausus es "Aesoniam" dicere "cede domo!"*

34) So Heldmann (wie Anm. 1) 166, der daraus schließt, daß Seneca direkt auf die *Heroides* zurückgriff. Unklar Hempelmann (wie Anm. 1) 232 („nach der Vertreibung aus seinem Hause“); er setzt aber einen längeren Zeitraum zwischen dem Hymenaios und Medeas Brief voraus. A. Palmer, *P. Ovidi Nasonis Heroides with the Greek Translation of Planudes*, Hildesheim 1967 (= Oxford 1898), 386–400 nimmt an, daß die 12. Heroide den Auftakt zum Drama bilde. So auch Jacobson (wie Anm. 21) 122. Dies kann aber nur möglich sein, wenn Medea in der Nähe bleibt (wenn auch, wie bei Euripides, in einem eigenen Haus). Zur *Medea* neuerdings (ohne Erwähnung des chronologischen Problems): F. Spoth, *Ovids Heroiden als Elegien*, München 1992, 198–204.

zu haben. Im Penelope-Brief weiß der Leser die phantastische Annahme zu schätzen, aber sie wird nichts an der von Homer bekannten Handlung ändern; Medeas Brief aus der Ferne aber hätte jegliche weitere Handlung unmöglich gemacht.

Die 12. Heroide dürfte deshalb eine andere Situation zur Grundlage haben: Medea ist das Haus verboten worden, ihre Kinder begleiten sie. Ihre Begleitung heißt aber nicht, daß Medea sie nun mit sich nähme; sie stellt nur einen letzten Liebesbeweis dar. Medea will wohl in einen anderen Teil der Stadt umziehen.³⁵ Dabei dringen die Klänge der Hochzeitsprozession von Iason und Creusa zu ihr, und sie will in einem letzten Aufbäumen gegen ihr Schicksal Iason doch noch für sich gewinnen. Dies kann sie natürlich nicht tun, wenn sie weiter ihrem Weg folgt. Möglicherweise ist sie noch nicht einmal bis zur Schwelle ihres Hauses gekommen,³⁶ sie muß sich jedenfalls wieder zurück in ihr Haus begeben haben, um da den Brief zu schreiben. Mit diesem Akt stellt sie sich gegen ihre Vertreibung.³⁷ Von einer verhängten Verbannung ist bei Ovid nie die Rede; sie ist auch ganz unwahrscheinlich, denn dadurch wäre der anfänglich freiwillig weichenden Medea alle Möglichkeit einer Rache oder Versöhnung genommen. Am Anfang von Her. 12 war Medea ihre Vergangenheit mit Iason durchgegangen. Nun wendet sie sich direkt an ihn. Nachdem sie sich zuerst ihrer *ira* hingegen hat (153–182), verlegt sie sich aufs Bitten (183–206). Ihr erstes Argument sind die Kinder, und aus ihren Worten geht klar hervor, daß sie annimmt, die Kinder würden bei ihrem Vater bleiben.³⁸ Endlich schließt Her. 12 noch mit einem anderen Motiv, das

35) So wie Medea bei Euripides, Med. 313–4, anbietet, einen anderen Ort zu akzeptieren, wenn er denn nur im Reich von Korinth liegt. Bei Seneca, Medea 249–251.

36) Vgl. Her. 12,150: *Constitit ad geminae limina prima foris*.

37) Der v. 169: *Non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae* bedeutet lediglich entweder, daß sich Medea ihre kommende Situation sehr stark vergegenwärtigt, ebenso wie ihre Vorstellung (vv. 177–181) von Creusa und Iason, die nun über sie lachen könnten; oder, da einer Scheidung auch sicherlich zumindest einige Tage örtlicher Trennung vorausgegangen sein dürften, in denen Iason Medea und seinen eigenen Hausstand mied, daß Medea in banger Erwartung des Kommenden nicht schlafen konnte.

38) Daß Medea davon ausgeht, ihre Kinder würden in Korinth bei Iason bleiben, und daß sie diese lediglich auf dem Weg begleiten sollen, um später zurückzukehren, geht aus Her. 12,190 hervor. Senecas Medea geht einmal davon aus, daß Iason selbst sie fortjagen werde (Medea 450 ff.: *penatibus profugere quam cogis tuis*), während sie ihm im weiteren Verlauf des Gesprächs die Möglichkeit offenläßt, sich

auch Seneca anklingen lassen wird: Auch Medea will etwas Größeres vollbringen als das, was sie bisher an Schrecklichkeiten vollbrachte, weiß aber noch nicht, was (v. 212). Selbstverständlich soll auch hier der Leser aus seinem Vorwissen ergänzen.

Bei Ovids Version der Sage, wie sie der Heroidenbrief erkennen läßt, ist die Situation demnach ganz verschieden von der bei Euripides. Was aber noch mehr bedeutet: Da beispielsweise keine ausdrückliche Begründung dafür gegeben wird, daß die Kinder hier bei Iason bleiben sollen, wird dies als selbstverständlich vorausgesetzt. Ovid folgt also ganz offensichtlich einer anderen Handlungskonstruktion als Euripides. Daß seine Situationsbeschreibung so undeutlich ist, kann nur bedeuten, daß er mit einem Leser rechnet, dem diese Handlung selbstverständlich ist, obwohl sie der euripideischen widerspricht. Als Verständnishintergrund drängt sich natürlich Ovids eigene Tragödie auf.

Diese Situation, die dem Heroidenbrief zugrundeliegt, kann man aber nicht in einen späteren Teil einer zu rekonstruierenden Dramenhandlung verlegen, etwa nach einem Gespräch mit Iason, denn dann wäre alle Unsicherheit Medeas, aller Unglaube bezüglich des Geschehens aufgelöst. Es bleibt die Schlußfolgerung, daß Medea in Her. 12,135–6 zwar Iason anklagt, der Urheber des Scheidungsbriefes zu sein, daß sich ihre Wut aber nicht gegen ihn richtet, weil sie in Creo den eigentlichen Verursacher sieht. Nur so ist es auch plausibel, daß sie trotz Scheidung noch auf eine Versöhnung hofft.

Wenn man nun die Ausgangssituation zusammenfaßt, ergibt sich folgendes: Medea ist befohlen worden, das mit Iason gemeinsam bewohnte Haus zu verlassen, und sie will gerade diesem Befehl Folge leisten, als sie den Hymenaios hört. Daraufhin bleibt sie in ihrem Haus.

V

Betrachtet man den Prolog der Tragödie Senecas einmal unter der Annahme, Medea wäre, wie es bei Ovid der Fall ist, bereits der

damit zu verteidigen, daß dies auf Befehl Creos geschah (Medea 460: *eatur. regius inssit gener*), und Iason sich daraufhin (vv. 489–90) auch zurückzieht.

Scheidungsbrief übersandt worden³⁹ und sie stünde nun vor der Forderung, zumindest das mit Iason gemeinsame Haus zu verlassen.⁴⁰ Medea wäre darüber hinaus, wie wir es bei Ovid finden, davon unterrichtet, daß sie ihre Kinder bei Iason lassen müsse. Von dem Heroidenbrief ausgehend wäre ferner anzunehmen, daß Medea noch nicht offiziell verbannt worden ist; erst in dem durch Androhung der Strafe *capite supplicium lues* als offiziell gekennzeichneten Befehl Creos (vv. 297–299) wird die Verbannung verkündet. Andererseits erkennt man an mehreren Stellen (vv. 114–115; 169–172; 180), daß Medea unter dem auch offen zu erkennen gegebenen Druck steht, sich aus dem Machtbereich Korinths zu entfernen, und wenn sie sich diesem verweigern sollte, steht eine Verbannung als logische Konsequenz zu erwarten. Mit einer Flucht käme sie damit der offiziellen Verbannung lediglich zuvor. In einem solchen Fall ist es nur natürlich, daß Medea gleich zu Anfang ihres Auftritts in Rachephantasien schwelgt. Ihre Absicht, das Haus zu verlassen, ist keine Vorwegnahme der Ereignisse, sondern geht auf einen kurz zuvor ausgesprochenen Befehl zurück. Daß sie nun fliehen muß oder verbannt werden wird, ergibt sich von selbst, mag ihr aber im selben Atemzug wie die Scheidung bedeutet worden sein. Ihr Wunsch, sich an Creo und Creusa zu rächen, ergibt sich nicht erst logisch aus Creos Auftritt in v. 179 ff., sondern ist eine konsequente, nachvollziehbare Reaktion einer in ihrer Existenz angegriffenen Frau. Ihre Vorstellung, Iason möge dasselbe Schicksal wie sie – also die Verbannung – erleiden, die sie in vv. 20–22 zum Ausdruck bringt, ist in dieser Situation nur verständlich. Medea weiß noch nicht genau, daß Iason sich mit Creusa in diesem

39) Anliker (wie Anm. 4) 44 bemerkt zu vv. 26b–36: „Die Ausgangssituation stammt, wie gesagt, aus der 12. Heroide des Ovid (oder direkt aus seiner Medea?)“. Er meint aber wohl hier die Hochzeitsprozession und Medeas Überlegungen in Her. 12,155–6, dazwischentretend. Er betont 39 und 115 Anm. 144, Medeas Ausweisung müsse bereits verkündet sein (anders als bei Ovid). Meines Wissens ist er der einzige, der dies annimmt, aber er zieht aus dieser Annahme keine Konsequenzen, was das für das Verständnis der emotionalen Situation Medeas bedeutet.

40) Daß Medea bei Seneca noch in Iasons Haus lebt, macht auch der ihr feindliche Chor der Bürger wahrscheinlich; wäre sie in ihrem eigenen Haus, so müßte dieser ihr freundlich gesinnt sein. Ovid wird sich, sollte sich diese Situation auch so in seiner *Medea* gefunden haben, mit einem freundlichen Sklavenchor beholfen haben. Vgl. ferner Medea 450: *penatibus profugere quam cogis tuis*. Dies ist nur dann passend, wenn sich Medea noch im Haus Iasons befindet.

Augenblick vermählen wird; sie verweigert sich dieser logischen Konsequenz und ahnt sie dennoch voraus.

Wenn aber Medea bereits von Anfang an weiß, daß sie fortgehen muß, dann ist ihr Prolog zwar voll Haß, aber keinesfalls ein Zornesausbruch ohne Anlaß.⁴¹ Im Gegenteil: Medea hat allen Grund, wütend zu sein, und in ihrer Wut hat sie beschlossen, dem Befehl fortzugehen nicht Folge zu leisten.⁴²

In diesen Augenblick fällt der Hymenaios. Auch in ihm wird Medea aufgefordert, sich in der Nacht fortzustehlen (vv. 114–5: *tacitis eat illa tenebris, / si qua peregrino nubit fugitiva marito*). Hier ist nicht notwendigerweise ein direkter Ausweisungsbefehl angesprochen, sondern lediglich Medeas moralische Verpflichtung, doch von selbst fortzugehen.⁴³

Medeas Worte *vix adhuc credo malum* (v. 117) bedeuten nicht, daß sie über ihre Situation im unklaren war, sondern daß sie sie bewußt verdrängt hat.⁴⁴ Ob sie nun direkt von den Vorbereitungen zur Heirat wußte oder nicht, sie hätte sich alles denken können, hat sich aber vor der Realität verschlossen.

In dem auf den Hymenaios folgenden Monolog Medeas wird dagegen bereits auf den wahren Urheber der Scheidung verwiesen: Es ist nicht nur als Versuch der Liebenden, Iason zu entlasten, zu verstehen, daß die ganze Schuld auf Creo geschoben wird. Die Tatsache, daß – wie sich später zeigen wird – Iason einen Mord an Medea in eine Verbannung verwandeln wollte und auch konnte,⁴⁵

41) So Anliker (wie Anm. 4) 36.

42) So im Unterschied zu Ovid, Her. 12. Selbst Anliker (wie Anm. 4) ist hierbei einer an Euripides orientierten Mißdeutung zum Opfer gefallen, obwohl er selbst (39, 115 Anm. 144) annähernd richtig die Ausgangssituation erkannte. Der wesentliche Unterschied im Charakter der Medea ist also, daß sie sich bei Euripides und Ovid anfänglich nicht gegen ihr Schicksal zur Wehr setzt, während sie bei Seneca sofort die Initiative ergreift.

43) Zu v. 111: *iam tempus erat* vgl. H. Fyfe, An Analysis of Seneca's Medea, in: A. J. Boyle (Hg.), Seneca Tragicus, Ramus Essays on Senecan Drama, Australia 1993, 77–93, hier: 79: „Now, at last is the time“. Aber vgl. Iasons Worte Med. 460 in den Worten von Iason: *eatur. regius iussit gener: / nihil recuso*. Ich verstehe *fugitiva* als Adj. zu *illa*, also wiederum als eine Aufforderung fortzugehen. Vgl. dagegen Zwierlein (wie Anm. 24) 137 f.

44) So Dingel (wie Anm. 4) 101 gegen Friedrich (wie Anm. 10) 97. Anliker (wie Anm. 4) 39: „Sie kann das Unglaubliche kaum fassen.“ Warum, wenn Anliker doch selbst erkennt, daß Medea schon weiß, daß sie gehen muß? Es ist eben nicht unglaublich, sondern gerade weil befürchtet, verdrängt.

45) Creo Medea 184: *precibus evicit gener*; Iason Medea 490–91.

zeigt, daß er über eine günstige Verhandlungsposition verfügte, da Creo selbst sehr an der Verheiratung seiner Tochter mit dem Hellden gelegen war. Wenn Medea Creo anklagt, die Mutter von den Kindern fortzureißen (vv. 144–145: *genetricem abstrahit / gnatis*), dann setzt auch dies voraus, daß die Kinder in Korinth bleiben sollen, und daß darüber hinaus Medea sich zu entfernen hat – und zwar nach dem Willen Creos (v. 138 f.). Man sollte also auch Iasons späteren Worten Glauben schenken, daß er gezwungen war, sich von ihr scheiden zu lassen.⁴⁶ Seneca könnte hier das Beispiel des Tiberius vor Augen gehabt haben. Dieser mußte sich im Jahre 12 von Vipsania Agrippina zugunsten der Julia trennen;⁴⁷ ein politischer Schachzug des Augustus, der dem des Creo nicht unähnlich war, und der Tiberius zwar entlastet, ihm aber nicht den Vorwurf der Feigheit und der Ambitionen auf die Augustusnachfolge erspart hat. In einem solchen Fall ist es alles andere als abwegig, wenn Medea immer noch darauf hofft, Iason zurückzugewinnen. Auch bei Tiberius hat man nie an seiner Liebe zu der verlassenen Frau gezweifelt; es waren lediglich äußere Zwänge, die ihn zur Scheidung bewegten. Es erklärt sich somit, warum Medea besonnener reagiert und warum sie dazu neigt, Iason zu entschuldigen. Wenn zumindest Medea von einer solchen Konstellation ausgeht, und diese auch für den Rezipienten des Dramas denkbar ist, dann wird ihr Gedanke an eine gemeinsame Flucht verständlich.⁴⁸

Auch im Gespräch mit der Amme zeigt sich, daß die Aufforderung an Medea fortzugehen bereits erfolgt ist. Der Wortwechsel *profuge : paenituit fugae* (v. 170) wird bisher gedeutet als eine Aufforderung zur freiwilligen Flucht, der Medea entgegenhält, bereits ihre damalige Flucht aus Kolchis habe sie jetzt gereut, so daß sie keine zweite auf sich nehmen wolle.⁴⁹ Warum sollte Medea aber als Antwort auf einen Rat zur Flucht geheimnisvoll mit ihrer Flucht aus Kolchis argumentieren? Daß sich Medea wünscht, die Flucht aus Kolchis hätte nie stattgefunden, steht zwar bei Euripides und

46) Ebenso die Entschuldigung Medea 137: *quid tamen Iason potuit*. Vgl. Jakobi (wie Anm. 16) 51, Liebermann (wie Anm. 1) 166.

47) Sueton, Tib. 7,2–3.

48) Für zeitgenössische Anspielungen bei Seneca vgl. Kullmann (wie Anm. 10), der Tacitus' Tiberiusbild zur Erklärung von Medea 164–7 heranzieht; für einen Vergleich von Creo mit Claudius vgl. Maurach (wie Anm. 1) 298 Anm. 8.

49) Vgl. beispielsweise Seidensticker (wie Anm. 16) 157.

auch bei Ovid;⁵⁰ bei Seneca läßt es sich aber für den ersten Teil des Dramas nicht direkt erschließen. Im Gegenteil sperrt sich Medea gegen diese Erkenntnis: Vor Creo behauptet sie (vv. 219–22), daß sie lediglich ein Spielball der *Fortuna* gewesen sei; sich selbst gegenüber sucht sie nach einem das eigentliche Ziel – Iason – ersetzenden Wert ihrer Taten, so daß sie sich noch in vv. 911 ff. (*iuvat, iuvat rapuisse fraternum caput*) vor sich selbst verteidigt, und sei es auch damit, daß sie hart für noch grausamere Taten geworden sei. Erst in v. 989 kommt sie zur Erkenntnis *paenitet facti*, aber auch hier nicht ohne den wiederum latent rechtfertigenden Zusatz *paeniteat licet, / feci* (vv. 990 f.).

Man kann und sollte ihre Aussage v. 170 deshalb anders verstehen: Nicht anders als im Prolog ist der Rezipient gehalten, Medeas eigentliche Antwort von der sich später im Drama ergebenden Selbsterkenntnis zu unterscheiden. Seneca spielt hier, wie häufig, mit verschiedenen Wortbedeutungen. Die Amme denkt bei *profugere* und *fuga* in erster Linie an eine das erzwungene Exil vorwegnehmende Auswanderung, Medea dagegen an eine mögliche und gar geplante Flucht. Das Verb *profugere* wird auch im Dialog von Medea und Creo verwendet; dort, in v. 272, benutzt es Medea einmal im Sinne eines Fortgangs ins Exil, nicht einer eigentlichen Flucht.⁵¹ *Paenituit fugae* umschreibt also auch die bereits beschlossene Weigerung Medeas, einer zu erwartenden Aufforderung fortzugehen Folge zu leisten,⁵² sie ist aber bereit, dann zu fliehen, wenn sie ihre Rache vollendet haben wird. Medea reicht es nicht aus, einfach den Platz frei zu machen; sie will etwas Größeres vollbringen. Eine solche Deutung steht ganz im Rahmen der senecanischen Zeichnung von Medeas Charakter. Gewiß schließt dieses Verständnis nicht aus, daß sie im selben Atemzug unbewußt auch zugibt, ihre alte Flucht finge sie nun zu reuen an, und daß der Leser, Hörer oder Zuschauer auch ahnen soll, die

50) Eur. Med. 1ff. (in den Worten der Amme); 166–167 (in Medeas Worten); Ov. Her. 12,5–8. Vgl. auch Ennius, Med. (Auct. ad Herenn. 2,22,34 = Vahlen 246–251 = Rib. TRF frg. 205).

51) Medea 172: *Profugere dubitas*; Medea 272: *Profugere cogis?* und Medea 493: *Profuge*. Die andere Bedeutung von *fugere* in Medea 172: *Fugiam, at ulciscar prius*; Medea 1022: *sic fugere soleo*.

52) *Paenitet* im Sinne von ‚*quae parum, non satis habentem reddit*‘, vgl. ThLL 10,58f. (schon Plaut.; Ter.; Acc. trag. Rib. 2, frg. 491: *quod superest, socium mittis leto? an lucti paenitet?*). In Medea 172 explizit: *Fugiam, at ulciscar prius*.

neue Tat werde sie reuen: Wie bereits im Prolog sind Medeas Worte vielschichtig.⁵³

Man sieht also, daß die aus Ovid gewonnene Annahme, Medea wäre bereits vor Beginn des Dramas aufgefordert worden, nach der ebenfalls bereits erfolgten Scheidung ihr Haus zu verlassen, ohne daß sie damit gleich offiziell des Landes verwiesen wurde, nicht nur ihr wütendes Auftreten im Prolog erklärt, sondern auch ihre Reaktion auf den Hymenaios und ihr Gespräch mit der Amme. Die Annahme einer anderen, unausgesprochen auf Euripides bezogenen Situation wirft dagegen große interpretatorische Schwierigkeiten auf.

VI

Auch die Creo-Medea-Szene ist ein Beispiel für eine Fehldeutung, die sich aus einer euripidesabhängigen Einschätzung der Ausgangssituation ergibt: Creo wird gewöhnlich als der Unterlegene bezeichnet, der es nicht wagt, Medea Gründe für ihre Verbannung zu nennen; Medea gewinnt ihm in dem Streitgespräch die Zusage ab, noch einen Tag lang bleiben zu dürfen, und geht als Siegerin aus dem Dialog hervor. Aus dieser Perspektive bringt der Dialog eine Reihe von Problemen mit sich:

Creo hält zuerst ein langes ‚a parte‘, um sich dann an seine Diener zu wenden und erst 190a–b, ganz ohne förmliche Einleitung und Erklärung seines Dekrets, Medea zu verbannen.⁵⁴ Damit

53) Dazu vgl. Jakobi (wie Anm. 16) 633; Sen. Medea 989–91: *paenitet facti, pudet; / ... paeniteat licet, / feci* und Ovid, Her. 12,209: *facti fortasse pigebit*.

54) Maurach (wie Anm. 1) 297 erklärt dies mit Creos Furcht. Hempelmann (wie Anm. 1) 50 weist aber richtig darauf hin, daß Creo weniger für sich selbst fürchtet als für seine Bürgerschaft: Medea 270: *libera cives metu* gegen Euripides, Med. 333: *μ' ἀπάλλαξον πόνων*. Ein hervorragendes Beispiel für Medeas Selbstbetrug ist Medea 135–6: *et nullum scelus/irata feci*, das von Seneca, de ira 2,36,5 (*Mortem liberis, egestatem sibi, ruinam domui imprecantur, et irasci se negant non minus quam insanire furiosi*) als typisches Beispiel für Behauptungen gerade von Wütenden angeführt wird. Natürlich behauptet dies Medea anscheinend für ihre eigene Vergangenheit, während sie die *ira* – ganz gegen Senecas Erkenntnis – für den gegenwärtigen Zustand in Medea 51 bereits zugegeben hat. Aber sie leitet mit *saevit infelix amor* auf eine Verteidigung von Iason über (*Quid tamen Iason potuit*), und dieses heißt, daß sie offensichtlich auch hier ihre Liebe zu Iason als Triebfeder ihres Handelns behaupten will. Daß dies aber für diese kommende Handlung keine Entschuldigung sein kann, wird ihr mehr und mehr deutlich werden. Man erkennt also,

handelt er zwar ganz als Tyrann; es ist aber nicht recht einsichtig, warum er sich dann noch auf ein Gespräch einläßt.⁵⁵ Auch ist in den kurzen Worten Creos nichts über die Kinder gesagt, und doch muß Medea ja zu hören bekommen, was für diese beschlossen ist, und muß dies auch tatsächlich wissen, um etwas für sie erbitten zu können.⁵⁶ Und endlich ist es Creo, der den Dialog beendet, was eigentlich signalisiert, daß er sich als derjenige fühlt, der sich durchgesetzt hat.⁵⁷

Betrachtet man aber die Situation in der Annahme, es hätte eine Aufforderung fortzugehen gegeben, dann wird Creos Auftritt verständlich. Gleich seine ersten Worte zeigen deutlich, daß er sich über Medeas Anwesenheit aufregt.⁵⁸ Wenn man hier nicht recht verstanden hat, warum Creo erwartet, daß Medea schon hätte fort sein müssen,⁵⁹ während er doch gerade zu dem Zweck kommt, sie zu verbannen, was ja ihre Anwesenheit voraussetzt, oder umge-

daß Medea wenigstens anfangs versucht, ihre *ira* noch nicht als solche sehen zu müssen, und nach anderen Motiven, die sie entschuldigen würden, Ausschau hält. So gegen Friedrich (wie Anm. 10) 18.

55) Maurach (wie Anm. 1) 297–98 versucht dies damit zu erklären, daß Creo die Art Tyrann sei, der sich selbst nicht als solchen sehen möchte. Dem ist nicht zu widersprechen, aber Seneca geht hier subtiler vor, als es den Anschein hat: Er beläßt eine äußere Logik, die Creos Eingehen auf die Schuldfrage begründet, und zeigt nur in seiner Form der Argumentation, daß Creo nicht bereit ist, tatsächlich mit Medea zu rechten. Eine förmliche Verbannung und ihre Begründung (wie bei Eur. Med. 271–276; 287 ff.) wären selbst von einem Tyrannen zu fordern. Auch würde sich nicht erklären, warum (anders als bei Eur. Med. 277) Medea nicht überrascht ist, so angefahren zu werden, und gleich auf die Schuldfrage eingeht.

56) Wenig überzeugend Schulze (wie Anm. 7) 53, der behauptet, daß Medea nichts über das, was man mit den Kindern vorhat, wisse und erst v. 283 erfahre, daß diese bei Iason bleiben sollen. Medea hat eben, vv. 144–145, Creo die Schuld gegeben, daß er die Mutter von den Kindern trennen wolle.

57) Daß auch bei Seneca Sieger das Gespräch zu beenden pflegen, weist Zwierlein nach: Die Rezitationsdramen Senecas, Meisenheim/Glan 1966, 99. Allerdings darf man dies nicht überbewerten: Seneca weiß sehr wohl von dem eigentlichen Sieger eines Gespräches den vermeintlichen Sieger zu unterscheiden.

58) Medea bekommt diese Worte nicht mit (nach z. B. Fyfe [wie Anm. 43] 81 ein a parte); um so erstaunlicher ist also, daß sie Creo v. 191: *iamdudum avehe* gleich richtig im Sinne einer Landesverweisung versteht. Die Tatsache, daß Creo zu sich selbst davon spricht, auf Iasons Bitte Medea verschont zu haben (183–4), und daß Iason dies Medea gegenüber wiederholt (491–2), worauf Medea zynisch reagiert, ohne anzuzeigen, daß sie davon wußte, spricht übrigens – wie so vieles andere – gegen die Theorie eines Rezitationsdramas.

59) Costa (wie Anm. 1) 88, 90.

kehrt, warum er sie verbannt, ohne Gründe zu nennen,⁶⁰ dann ist dies lediglich eine Folge der euripidesabhängigen Lektüre der *Medea*. Auch die Erklärung, die Creon selbst gibt, ist dann schwer verständlich: *molitur aliquid* (v. 181) wäre eigentlich erst zu erwarten, nachdem etwas gegen Medea unternommen wurde. Und schließlich zeigt es sich vv. 186–7 (*Fert gradum contra ferox / minaxque nostros affatus petit*) ganz eindeutig, daß Medea sich gegen eine Ausweisung gestemmt hat: Indem sie blieb, obwohl sie gehen sollte, erzwingt sie ein Gespräch mit Creon, der ihr jetzt den Befehl offen darlegen muß. Nur so erklärt sich, warum die Situation so anders als die bei Euripides ist: Dort redet Kreon Medeia sofort an; hier macht er erst seiner Wut Luft, um ihr dann zu sagen, daß sie sich endlich – und das heißt doch, nach wiederholter Aufforderung – davonschicken solle (*iamdudum*).⁶¹ Von der Scheidung und der damit verbundenen Ausweisung aus dem Hause Iasons sowie von der inoffiziellen Aufforderung zur Flucht muß man allerdings die offizielle Verbannung aus Korinth zu trennen wissen. Es gibt nichts, was eindeutig bewiese, daß man Medea von Anfang an aus der Stadt verbannt hat. Es ist im Gegenteil sehr unwahrscheinlich: Die Amme fordert zwar Medea auf, aus Korinth fortzugehen (v. 169), da sie ihrem Mann nicht mehr trauen könne (v. 164). Daß sie ihn noch *coniunx* nennt, spricht nicht gegen die Trennung: Auch im Hymenaios wurde Medea noch *coniunx* genannt;⁶² und die

60) Maurach (wie Anm. 1) 297.

61) Anliker (wie Anm. 4) 39 nimmt an, Medea wäre bereits verbannt: „Denn daß der Verbannungsbefehl schon ergangen und ihr bekannt ist, ergibt sich wohl aus 179 ff.“; noch einmal 115 Anm. 144: „Das wird man am ehesten dahin deuten, daß Medea den Befehl schon erhalten hat, obwohl bisher davon nichts angedeutet war. Unbedingt notwendig ist diese Deutung aber nicht, es bleibt auch hier etwas in der Schwebe ...“; 62: „... für die römische (scil. Medea) ändert der Befehl grundsätzlich nichts an ihrer Haltung, er bildet ein Hindernis für ihren schon vorhandenen Racheplan, das beseitigt werden muß ...“. Aber es ist kein Hindernis, sondern der Auslöser für die Eile und die Art der Rache; der Racheplan war vorher noch nicht konkretisiert. Dagegen Costa (wie Anm. 1) 90: „There has been no mention hitherto of a decree of exile, so Creon must simply be surprised that Medea has not heard rumours of his intention and anticipated them.“ Das sind die beiden Extrempositionen. Aber Anliker und Costa haben unrecht, wenn sie annehmen, nur ein Ausweisungsbefehl würde erklären, warum Creon erwarte, daß Medea aus dem Haus sei. Der mögliche Grund dafür mag sein, daß sie stillschweigend voraussetzen, Medea sei bereits – wie bei Euripides – in ein eigenes Haus umgezogen.

62) Medea 103. Eine Deutung der Tragödie auf dem Boden des römischen Rechts gibt: L. Abrahamsen, Roman Marriage Law and the Conflict of Seneca's Medea, QUCC n.s. 62, 1999, 107–122.

Amme nennt Iason nur so, um Medea zu gefallen. Aber diesen Rat verstünde man besser, wenn Medea hier noch frei in ihrer Entscheidung wäre, denn er läßt Medea ja die Alternative zu bleiben, könnte sie nur Iason noch vertrauen.⁶³ Erst mit dem wütenden Ausruf Creos *vade veloci via* (v. 190) wird ihr deutlich, daß zumindest er ihre Scheidung mit einer Verbannung verbunden hat. Ob dieses nun auch von Medea von Anfang an so verstanden wurde, kann man nicht erkennen, wohl aber, daß Creo davon ausgeht und Medea sich sofort darauf einläßt.

Somit ist ihr lange vor v. 192 bereits bekannt, daß sie aus dem Haus gehen muß; dies ist Teil ihrer Scheidung. Das Exil jedoch hat man von ihr bisher lediglich als freiwilligen Akt erwartet; erst jetzt ist es zu einem offiziellen Befehl gekommen. Sie hat mit ihrem Bleiben erzwungen, nun über die Gründe dafür reden zu können, um vielleicht den Beschluß noch rückgängig zu machen oder zumindest über die Bedingungen zu verhandeln. Ihre ursprüngliche Absicht wird aber wohl gewesen sein, Iason zu einem Gespräch zu zwingen.

Medea zeigt sich in dem Gespräch zu Konzessionen bereit, und keinesfalls läßt sich Creo von ihr übertölpeln oder ist schwach, wie mehrfach angenommen wurde.⁶⁴ Medea schwankt jedoch ebenfalls nicht.⁶⁵ Zuerst möchte sie wenigstens mit Iason fortgehen (v. 197), dann zumindest in seiner Nähe bleiben (vv. 250–51). Dies ist natürlich unrealistisch: Es ist der Versuch Medeas, vor Creo ihre Person rechtlich an die Iasons zu knüpfen, es sind ihre Maximalforderungen und natürlich auch ihr innerster Wunsch. Darauf möchte sie, vielleicht auch in der Hoffnung, Iason könnte ihr deswegen folgen, wenigstens ihre Kinder mitnehmen, aber auch dies versagt ihr Creo. Zwar gewährt er ihr dann, in diesem einen Punkt unklug, einen Tag (24 Std.) Aufschub. Als aber nun Medea erklärt,

63) Dies macht die Deutung Anlikers (wie Anm. 4), vgl. oben Anm. 61, unmöglich.

64) Diese Sichtweise ist wiederum auf Euripides zurückführbar. So Schulze (wie Anm. 7) 51, der annimmt, daß Medea an Creos Gefühl appelliert; Hempelmann (wie Anm. 1) 70–71 etwas anders. Daß Creo ein schwacher Tyrann sei, der nicht als solcher gesehen werden möchte, behauptet Maurach (wie Anm. 1) 298; so auch D. Henry und B. Walker, *Loss of Identity: Medea superest? A Study of Seneca's Medea*, CPh 62, 1967, 169–81, hier: 172.

65) Wie von Steidle (wie Anm. 10) 287 und Maurach (wie Anm. 1) 298 behauptet.

dies sei ihr mehr als genug,⁶⁶ erkennt Creo die Gelegenheit, seinen Fehler wiedergutzumachen, und folgerichtig verkündet er in dem jetzt erst vollgültigen Verbannungsbefehl (vv. 297–299), daß sie die Stadt am nächsten Morgen verlassen haben müsse.

Auch hier haben die Interpreten gewöhnlich – Euripides vielleicht unbewußt voraussetzend – die Schärfe der Situation verkannt: Anders als im griechischen Drama (dort ist es Tag, wie aus Med. 1251–2 eindeutig hervorgeht) setzt das römische am Abend ein,⁶⁷ und die Handlung vollzieht sich nicht im Laufe eines Tages,

66) Medea 295 ff.: CR: *unus parando dabitur exilio dies.* / ME: *Nimis est, recidas aliquid ex isto licet; / et ipsa propero.* CR: *Capite supplicium lues. / clarum priusquam Phoebus attollat diem / nisi cedis Isthmo.* In *Medeas ambitus* (Medea v. 400) sehe ich weniger „Schmeichelei“ (wie Maurach [wie Anm. 1] 299 Anm. 9), sondern ‚Bemühung‘ im Sinne eines Aufopfern zugunsten eines Zieles: eine Handlungsweise, die auch Schmeichelei einschließt, aber auch die Aufgabe von allen Positionen, um nur die letzte, wichtigste zu wahren.

67) Medea 30 (Sol): *decurrit*; 31 (Sol): *non redit in ortus et remetitur diem* (Voraussetzung dafür, daß dieses Adynaton in der Situation angebracht ist, ist die sichtbare Präsenz der Sonne; die Tageszeit läßt sich aus dem folgenden erkennen); Medea 111: *multifidam iam tempus erat succedere pinum*; Medea 114: *tacitis eat illa tenebris*. Die Hochzeitsprozession begann gewöhnlich am Abend (so auch Costa [wie Anm. 1] 70). Daß Seneca nicht in allen Einzelheiten eine reale Hochzeitsprozession beschreibt, zeigt S. Walter, Interpretationen zum Römischen in Senecas Tragödien, Diss. Zürich 1975, hier: 89–92. Medea nennt die Zeit stets *hic dies*, aber der größte Teil des Tages ist vergangen; wir wissen nur, daß die Sonne gerade noch scheint, was aber für ein Drama, das im Sommer zu denken ist, eine lange Zeitspanne offen läßt. Zu einer euripidesabhängigen Vorstellung vgl. Zwierlein (wie Anm. 24) 161 f. Anm. 70. Er sieht, daß der Hymenaios am Abend stattfinden müßte, betont aber, daß sich vv. 295 ff. nur erklären lassen, wenn es Morgen sei: „Diese Verse spricht Creo nicht an einem Abend, sondern wie bei Euripides am Morgen, denn sonst stimmte ja die Fristbemessung bis zum folgenden Sonnenaufgang (so auch bei Eur. Med. 352 ff.) nicht mit der Spanne des einen, zugemessenen Tages überein.“ Erklärbar sei die Absurdität, daß ein Drama am Abend beginne und daß, ohne daß etwas darauf hingedeutet hätte, kurz darauf Morgen sei, mit dem Charakter des Rezitationsdramas, das, so darf man schließen, einen Liebhaber des Surrealen zum Hörer voraussetzt. Alle seine Belege, daß die Medea Senecas am Morgen stattfinde (Medea 300; 399; 423; 749), sprechen von *dies* im Sinne von ‚*hic dies*‘, sind also überhaupt keine Belege, daß es ‚helllichter Tag‘, geschweige denn Morgen sei. Dazu spricht Medea noch in Medea 1016 von *meus dies est*. Vielmehr ist es Abend, wie auch die Verse 874–878 deutlich zeigen. Die Verse 766–770 (*nemoris antiqui domus / amisit umbras vocis imperio meae / die relicto Phoebus in medio stetit, / Hyadesque nostris cantibus motae labant: / adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis*) weisen gar nicht, wie Zwierlein meint, unbedingt auf eine Sonnenfinsternis, sondern auf einen Zauber Medeas. Eben war der Hain voll Dunkelheit, jetzt zaubert Medea die Sonne in den Hain, während oben am Himmel die Sterne in Unordnung geraten (vgl. dazu Zwierleins eigenen Verweis auf Lucan 6,647 f.: *numquam nisi carmine factum /*

sondern in nur ganz wenigen Stunden. Medea gewinnt nicht einen Tag von Creo, der sich von ihr überreden läßt, sondern nur wenige Stunden, während sie alle Ziele ihres Gespräches Punkt für Punkt aufgeben muß.

Man hat sich das Drama also auch von seinem Bühnenhintergrund her ganz anders zu denken als bei Euripides: Der Leser, Hörer oder Zuschauer muß sich eine Abendstimmung vorstellen und weiß, daß die Handlung noch vor der Nacht ihren Höhepunkt erreicht haben wird.

Zusammenfassung

Die Tragödie Senecas setzt zu einem Zeitpunkt ein, da Medea gerade erfahren hat, daß sie ihr Haus verlassen muß. Diese Situation wird beim Hörer als bekannt vorausgesetzt, ohne daß es allerdings klar wird, von wem und in welcher Form Medea vertrieben wurde. Die Situation ist dieselbe wie in Ovids Heroidenbrief, wo ja Iason sich scheiden läßt; und mit einem Vorwissen, das dem durch Ovid vermittelten Sagenstoff entspricht, kann der Hörer der Tragödie folgen und die einzelnen Schritte logisch richtig einordnen.⁶⁸ Der Unterschied zwischen Medeas rasendem Prolog und ihren bedächtigeren Überlegungen nach dem Hymenaios erklärt sich durch die Annahme, daß der Prolog eine Reaktion auf den direkt gegen sie gerichteten Hausverweis ist, während Iasons – in Medeas Augen erzwungene – Heirat sie nur indirekt angreift. Ganz anders ist es dagegen für einen Hörer, der davon ausgeht, daß die Situation der des Anfangs der *Medeia* des Euripides entspreche. Ein solcher Hörer oder Leser muß notgedrungen eine Reihe von Erklärungen für ihr unlogisches Verhalten suchen, die dazu führen,

lumen habet; vgl. auch Sen. Herc. fur. 884–5; Ps.-Sen. HO 462). Natürlich setzt dies einen Zeitpunkt des Zwielfichtes voraus, so daß man die Sonne nicht mehr sehen kann; aber daß eine wirkliche Sonnenfinsternis hätte bemerkt werden müssen, zeigt die Reaktion von Thyestes in Thy. 992–95. Richtig dagegen Costa (wie Anm. 1) 141–2. Auch C. Schmitz, Die kosmische Dimension in den Tragödien Senecas, Berlin/New York 1993 hat Zwierleins Deutung nicht aufgenommen (vgl. 90–113; 62 Anm. 167).

68) Friedrich (wie Anm. 10) 22 äußert kurz die Überlegung, Seneca könnte sein Handlungsgerüst von Ovid übernommen haben, fügt aber sogleich hinzu: „etwa vom Prolog und dem Gespräch 150 ff. abgesehen.“

daß nicht nur die Medea des Prologs zu einer anderen, weiter entwickelten Gestalt wird als die der darauf direkt einsetzenden Handlung, sondern daß sie zu einer Gestalt wird, die nicht so recht weiß, was sie will.

Die Handlung bei Seneca unterscheidet sich von der bei Euripides stärker als auf den ersten Blick ersichtlich. Bei Seneca spielt sich alles im Verlaufe einer ganz kurzen Zeit ab, die in etwa der Realzeit des Schauspiels entsprechen dürfte. Medea steht, da sie aus dem Haus vertrieben ist und der Ausweisungsbefehl bereits von Anfang an auf ihr lastet, unter ständiger Zeitnot (eine Szene mit Aigeus hätte auch aus diesem Grund überhaupt keine Berechtigung, ebensowenig ein zweiter Auftritt Iasons: Das Fehlen dieser Szenen ist deswegen keine bewußte Abwendung von Euripides, sondern fällt uns überhaupt nur auf, weil wir fälschlich Euripides als Vorlage voraussetzen). Medea ist zu Beginn der Handlung über die Scheidung schockiert; die Ausweisung aus dem Hause ignoriert sie und lebt somit noch in ihrem mit Iason gemeinsam bewohnten Haus; der Verbannungsbefehl zerstört alle möglichen Pläne, Iason doch noch für sich zu gewinnen. Bisher ist man es nicht müde geworden zu betonen, daß bei allen Unterschieden zu Euripides doch der Rahmen von ihm übernommen sei.⁶⁹ Aber von einem Drama, das eine andere Vorgeschichte voraussetzt, das darum ganz natürlich anderen Zwängen folgt und schließlich auch anders endet,⁷⁰ kann man kaum behaupten, daß es denselben Rahmen habe wie ein anderes, nur weil die für eine festgelegte Geschichte absolut notwendigen Szenen – ein Gespräch mit Iason, ein Gespräch mit Creo

69) So Hempelmann (wie Anm. 1) passim, und für das Creo-Medea-Gespräch etwa Schulze (wie Anm. 7) 49 f.: „Wir werden erkennen, daß hier Seneca nur Ausgangs- und Endpunkt mit dem Griechen gemeinsam hat, die Szene selbst ganz und gar Senecas Schöpfung ist.“ Aber dies ist nicht der Fall: Weder ist die Ausgangssituation bei Seneca dieselbe – Creo kommt, weil Medea noch immer nicht fort ist, um sie zum Gehen zu bewegen –, noch der Endpunkt – Medea hat im Grunde nichts erreicht, nur etwas bewahrt, und Creo ist zu Recht zufrieden, auch wenn er fürchtet, daß das wenige, was Medea sich an Zeit noch bewahren konnte, gefährlich sein könnte.

70) Dingel (wie Anm. 4) 109 vergleicht Euripides, Med. 1415–19 mit Seneca, Medea 1026–27: Seneca habe den Schluß der euripideischen *Medeia* ins Gegenteil verkehrt. Das ist auf einer sprachlichen und symbolischen Ebene richtig, aber von der Handlung kann man dies keinesfalls behaupten. Hier wie an vielen anderen Stellen setzt sich Seneca mit Euripides auseinander, ohne ihn zum Vorbild zu nehmen. Es ist genau die Technik, die er ep. 84,3 ff. zu praktizieren behauptet.

und die Ermordung der Kinder – eben auch hier vorhanden sind. Jede andere griechische oder lateinische *Medea* hätte diese Szenen auch haben müssen.

Seneca setzt einen Leser voraus, dem die Hintergründe des Dramas, die Versionen der Sage bekannt sind. Wenn Seneca sich an Euripides orientiert haben sollte und wenn er sich vor allem mit ihm als seinem Modell auseinandersetzen wollte, dann dürfte man annehmen, daß sein Drama sich auch an einen stets an Euripides denkenden Rezipienten wendet, der insbesondere die Unterschiede zu diesem zu schätzen weiß. Aus dieser Konstellation ergibt sich, daß zumindest die Ausgangssituation des Dramas, wofern nicht ausdrücklich auf Unterschiede hingewiesen wird, auf einen Rezipienten zugeschnitten sein muß, der das Drama des Euripides im Kopf hatte. Das soll nicht heißen, daß etwa der Anfang der Tragödie derselbe sein muß wie bei Euripides – was ja auch ganz offensichtlich nicht der Fall ist –, sondern daß diese von einem euripideskundigen Leser, Hörer oder Zuschauer richtig eingeschätzt werden kann, oder daß zumindest die Kenntnis des Modells dem Verständnis des Dramas nicht hinderlich ist. Zumindest auf die Erwartungshaltung des Rezipienten mußte Seneca Rücksicht nehmen und, wenn er denn Euripides als sein Modell verstand, dort, wo er von ihm so abweicht, daß dieses für das Verständnis wichtig wäre, gewisse Zeichen setzen.

Wenn sich jedoch im Gegenteil die Euripides-Kennntnis als sogar schädlich für das Verstehen des Stückes erwiesen hat, dann muß man schlußfolgern, daß Seneca – wenngleich ihm ja unbestrittenmaßen immer auch die *Medeia* des Euripides gegenwärtig war – doch diese nicht als seine eigentliche Vorlage gesehen haben kann, sondern nur als eine unter anderen herausragende Behandlung des Themas, mit der er sich auseinandersetzte.

Die *Medea* Senecas, gewiß auch die *Medea* Ovids, wird folglich in einem kulturellen Kontext stehen, von dem wir uns kein rechtes Bild machen können, da uns die dafür notwendigen Zeugnisse verlorengegangen sind. Sowohl Seneca als auch Ovid werden von ihren Lesern insbesondere deswegen besser verstanden worden sein, weil diese über die uns fehlenden Hintergründe irgendwie informiert waren.