

**ECKARD LEFÈVRE**

Die Transformation der griechischen durch die römische  
Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*

ECKARD LEFÈVRE

*Die Transformation der griechischen durch die römische  
Tragödie am Beispiel von Senecas Medea*

Republikanische und augusteische Tragödie

Die Entstehung der römischen Tragödie<sup>1</sup> läßt sich auf das Jahr genau datieren: Zu den Ludi Romani (16.–19. September) 240 v. Chr. beauftragten die Ädilen, die für die Ausrichtung der Feste zuständig waren, den aus dem griechischen Sprachraum, wahrscheinlich aus Tarent in Kalabrien, stammenden Dichter Livius Andronicus, jeweils eine Tragödie und eine Komödie aufzuführen. Nach dem erfolgreichen Ende des Ersten Punischen Kriegs (264–241), der größten Auseinandersetzung, die Rom bis dahin zu bestehen hatte, hielt man es für angemessen, die Feste künftig auch auf der kulturellen Ebene zu verherrlichen. Da es keinerlei einheimische Tradition für eine tragische Produktion gab, mußte man sich notwendigerweise an den Griechen orientieren. Es war daher folgerichtig, daß man sich an einen in Rom lebenden gebürtigen Griechen wandte. Livius fand bald römische Nachfolger. Ab 235 – nach anderen 231 – schuf der aus Kampanien stammende Gnaeus Naevius Bühnen-Dichtung, darunter die Praetexta mit national-römischen Stoffen, später der aus Rudiae in Kalabrien gebürtige Quintus Ennius (239–169), in dessen Todesjahr noch seine berühmteste Tragödie, der *Thyestes*, aufgeführt wurde. Schon zu seinen Lebzeiten dichtete Marcus Pacuvius aus Brundisium in Apulien (220–etwa 131); ihm folgte Lucius Accius aus Pisaurum in Umbrien (170–etwa 84). Kein Werk dieser Dichtung ist vollständig erhalten. Doch lassen die zahlreichen Fragmente eine Reihe von sicheren Schlüssen über den Charakter ihrer Tragödien zu. Sowohl die mythologische Tragödie als auch die Praetexta wurden zu einem poetischen Gefäß nationaler Stoffe: Die erste führte in aitiologischer Ausrichtung die Verbindung der römischen Frühzeit mit der griechischen und troischen Welt, die zweite sowohl römische Sage als auch

<sup>1</sup> Dem Charakter der Tagung entsprechend wurden auch die republikanische und die augusteische Tragödie behandelt. Da der Verfasser seine Ergebnisse schon in den Abhandlungen von 1978 und 1985a veröffentlicht hat (auf sie sei verwiesen), wird hier nur ein kurzer Überblick gegeben.

Zeitgeschichte vor. Beide waren von der Panegyrik nationaler Tugenden geprägt. Die Praetexta verherrlichte zudem einzelne Gestalten aus Sage, Geschichte und Gegenwart. In ihrer frühen Phase stand die römische Tragödie in natürlicher Weise inhaltlich und strukturell dem Epos nahe.

Anfang des ersten Jahrhunderts, als der Staat im Gefolge der Gracchischen Reformen in eine innere Krise stürzte und alle Genera der ‚archaischen‘ Literatur abstarben, verlosch auch die Tragödie. In der augusteischen Zeit erlebte sie eine einzelne Blüte: Bei den Triumph-Spielen von 29 v. Chr. anlässlich des zwei Jahre zuvor errungenen Siegs über den Rivalen Antonius und die ägyptische Königin Kleopatra beauftragte Augustus den zu seiner Zeit bekannten Dichter Lucius Varius Rufus, eine Tragödie als panegyrisches Festspiel zu dichten: abermals einen *Thyestes*, der sich besonderer Berühmtheit erfreute.<sup>2</sup>

### Kaiserzeitliche Tragödie

Erst unter Augustus' Nachfolgern blühte die alte Gattung neu auf – nun aber unter grundsätzlich anderen Bedingungen und dementsprechend in gänzlich anderer Ausformung. Wie sich die Redekunst von der Öffentlichkeit des Forums und des Senats weitgehend in die Hörsäle der Rhetorenschulen zurückgezogen hatte, wick die Tragödie von der Öffentlichkeit der Bühne überwiegend in die Rezitationssäle der Vornehmen aus. Das hatte verschiedene Gründe. Der hervorstechendste war zweifellos der, daß die Dichter sich nicht mehr wie in der alten Zeit mit dem Staat identifizieren konnten; sie zogen es vor, ihre eigene Welt in Dichtung umzusetzen. Man hatte nicht mehr das Bedürfnis nach öffentlichem Gepränge, sondern verlieh lieber dem individuellen Denken Ausdruck. Einige Tragödien-Dichter sind noch zu fassen, wie Mamercus Scaurus, Pomponius Secundus, Curiatius Maternus. Alle aber überglänzt ein einziger: Lucius Annaeus Seneca, von dem acht Tragödien überliefert sind und unter dessen Namen zwei weitere überliefert sind (*Hercules Oetaeus* und *Octavia*). Tacitus berichtet am Anfang seines *Dialogus de oratoribus*, Maternus habe mit der Rezitation des *Cato* das Denken der Mächtigen (*potentium animi*) verletzt (2,1). Das Stück habe ‚anstößige Stellen‘ (*offensae*) gehabt (3,3). Tacitus läßt Maternus sich zu diesen bekennen und auf den Rat der Freunde, sie zu eliminieren, im Gegenteil erwidern, was etwa der *Cato* ausgelassen habe, werde bei der nächsten Rezitation der *Thyestes* bringen (3,3). Das ist eine aufregende Nachricht, aus der hervorgeht, daß die Tragödie dieser Zeit Ausdruck der Opposition sein konnte. Der *Dialogus* sollte die Zeit unter Vespasian widerspiegeln, etwa das Jahr 75.

<sup>2</sup> Vgl. Quint. *Inst. or.* 10, 1, 98; Tac. *Dial.* 12, 6.

## Senecas Tragödie

Da bekannt ist, daß Mamercus Scaurus schon im Jahr 34 mit seinem *Atreus* bei Tiberius Anstoß erregt hatte, darf man auch für Seneca annehmen, daß seinen Tragödien – jedenfalls einigen von ihnen – aktuelle Züge nicht fremd waren. Die politische Tendenz des Genos konnte nicht einfach abgelegt werden: Zu naheliegend waren seit alters die Assoziationen. Es ist auch wenig wahrscheinlich, daß das bedeutendste zeitgenössische Epos – Lukans *Bellum civile* – hochpolitisch war, wie die römische Epik bis dahin immer, daß aber die bedeutendsten Tragödien dieser Zeit völlig unpolitisch gewesen sind. Es ist zu zeigen versucht worden, daß Stücke wie *Hercules*, *Troades*, *Phaedra*, *Thyestes* oder *Ödipus* aktuelle politische Bezüge verschiedenster Ausprägung hatten.<sup>3</sup> Diese sind allerdings wegen ihres besonderen Charakters nicht immer leicht zu erkennen. Da sie deshalb auch keine Rolle in der Rezeption der Neuzeit gespielt haben, werden sie an dieser Stelle nicht weiter verfolgt.

Man wird bei der Einschätzung der Tragödien Senecas ein weiteres Charakteristikum zu berücksichtigen haben: Da dessen Denken in den Philosophischen Schriften von der stoischen Philosophie geprägt war und dieses, wenn auch nicht um seiner selbst willen, in ganz natürlicher Weise in die Dichtung Einlaß fand, sind die Tragödien letztlich nur auf dem Hintergrund der stoischen Moralphilosophie zu verstehen. Diese war in besonderem Maß auf das Individuum ausgerichtet, so daß Seneca nicht so sehr Probleme der Theodizee behandelte als vielmehr das Individuum in allen seinen inneren Konflikten zur Darstellung brachte. In der frühen Neuzeit hat die stoische Ausprägung seiner Tragödien großen Einfluß ausgeübt.

Nach Werner Jaeger mag mit Senecas philosophischen Betrachtungen „auch der heutige Ästhet seinen Tag beschließen“, ja können wir uns mit Horaz und Petron „zwanglos unterhalten, als säßen wir mit ihnen bei Tisch in demselben Zimmer“. Diese Autoren stellten Stufen fortschreitender geistiger Verfeinerung dar, deren Vorhandensein in der Antike uns daran erinnere, „daß auch unsere moderne seelische Struktur, unsere Persönlichkeitskultur im Altertum ihre Wurzel“ habe.<sup>4</sup> Wenn sich Jaeger auch auf Senecas Philosophische Schriften bezogen haben wird, dürfte dasselbe auf seine Tragödien zutreffen – nicht in dem Sinn, daß wir mit ihrer Lektüre unseren Tag beschließen sollten, sondern in dem, daß sie uns näher stehen als die griechische Tragödie. Es wird jedenfalls im folgenden der Versuch unternommen, die ‚Modernität‘ der senecaischen Tragödie zu erweisen.

Die beiden großen Perioden der römischen Tragödie, die der Republik und der frühen Kaiserzeit, sind von grundverschiedener Ausprägung. Beide aber haben sich in enger Weise an der griechischen Tragödie orientiert. Es handelt sich um

<sup>3</sup> Vgl. allgemein Lefèvre 1985a und 1990.

<sup>4</sup> Jaeger 1937, 181.

zwei Musterbeispiele für die Verpflanzung einer geschlossenen Gattung in einen anderen Kulturkreis, an denen sich die Bedingungen und Eigenarten solcher Prozesse studieren lassen. Die Ursprünglichkeit dieser Beziehung bietet für deren Erkenntnis eine nahezu ideale Grundlage, da jede weitere Transformation der griechischen Tragödie im Abendland durch das Medium der senecaischen Tragödie gegangen ist und demzufolge die Rezeptionsproblematik immer komplizierter wurde. Schon Seneca ist in vielen Punkten nicht ohne die Eigenart der frührömischen Tragödie zu denken.

Eine vergleichende Betrachtung der Medea-Dramen von Euripides und Seneca ist geeignet, das Gesagte zu verdeutlichen.

### *Medeia*: Soziale Bindung

Für die euripideische Medea ist es bezeichnend, daß für sie sehr viel stärker als für die senecaische soziale Bindungen gelten, an denen sie sich ausrichtet. In ihren Diensten steht nicht nur die Amme, sondern auch der Paidagogos. Am Beginn des Stücks sind die Kinder bei ihr. Eines ihrer ersten Worte ist daher der Bezug der Schande, von Iason verlassen zu werden, auf das ganze Haus: πᾶς δόμος ἔρροι (114). Bald darauf tritt sie vor die Frauen von Korinth, die den Chor bilden und auf ihrer Seite stehen. Sie verteidigt sich vor ihnen (μὴ μοί τι μέμνησθῶ) und begründet ausdrücklich ihre Rechtfertigung vor der Umgebung. Medeia möchte den Vorwurf, aufgrund des Sich-Verschließens als ἀνθάδης zu gelten, vermeiden (214–224).<sup>5</sup> Sie fühlt sich nicht nur als Mitglied der Gesellschaft von ihrer Umgebung, sondern auch – in vielzitierten und vielbekämpften Worten – als Frau vom Mann abhängig: Von allem, was auf der Erde lebe und Verstand habe, sei die Frau das unglücklichste Wesen. Wenn der Mann sich zu Hause ärgere, könne er in die Schlacht ziehen, nicht aber die Frau. Sie, Medeia, möchte lieber dreimal mit dem Schild kämpfen als einmal gebären (230–251). Das sind bittere Worte. Ihre Funktion ist klar: Sie bereiten das Verständnis von Medeias Schicksal, die in der Fremde ausgestoßen wird, vor. Aber sie hat noch einen Gesprächspartner: Deshalb beginnt sie: γυναικῆς ἔσμεν (231). Sie läßt die Frauen des Chors an ihren Überlegungen teilhaben.<sup>6</sup> Die Gesellschaft – das sind nicht nur Freunde, sondern auch Feinde. Deshalb sagt Medeia nach dem Gespräch mit Kreon, darauf sinnend, wie sie an

<sup>5</sup> Page 1938, 87 hat die schwierige Rede so paraphrasiert: „I have come forward from my seclusion, to refute the charge of σεμνότης [...]. This coming forward is not in itself enough – if you *are* σεμνός, it is possible to be so in public as well as in private. But you must distinguish between those who really are σεμνοί, and those who merely get an undeserved reputation as such because of their reserved and quiet life. People are too hasty in their judgement, and do not stop to make this distinction . . .“

<sup>6</sup> „She identifies herself with the Chorus, though her own state is not really at all like theirs“ (Page 1938, 89).

dem König, dessen Tochter und Iason Rache nehmen könne, sie würde, wenn man sie ergriffe, sterbend zum Gespött: θανοῦσα θήσω τοῖς ἔμοις ἐχθροῖς γέλων (383). Das Gelächter der Feinde wäre eine Schande, die zu der bisherigen dazu käme. Medeia bezieht sie sorgfältig in ihre Planung mit ein. Sie denkt aber nicht nur an die ‚anderen‘, sie denkt – überraschend – auch an sich selbst, wenn sie überlegt, welches Land oder welche Stadt die Flüchtige aufnehmen werde. Sie habe niemanden, und so müsse sie warten, bis sich eine Rettung zeige. Der Mord müsse dann δόλω und σιγῇ durchgeführt werden (386–391). Diese Erwägung führt sie planmäßig weiter, als Aigeus, der kinderlose König von Athen, auf der Rückreise von Delphi in Korinth ist. Ihm berichtet sie von Iasons Untreue und fleht ihn bei seinem Kinn und seinen Knien an, er möge die Ausgestoßene in seinem Land und seinem Palast aufnehmen (709–713). Sie erwähnt mit keinem Wort die furchtbaren Taten, die sie plant. Der ahnungslose König, wie sie an die anderen denkend, sagt unter der Bedingung zu, sie möge von sich aus Korinth verlassen, da er vor seinen Gastfreunden schuldlos dastehen wolle (729–730). Medeia verspricht das, insistiert aber überraschend, sie brauche eine feste Zusage, πίστις (731–732). Es ist nicht verwunderlich, daß Aigeus verwundert ist: Medeia zeige viel Vorbedacht: πολλὴν ἔδειξας ἐν λόγοις προμηθίαν (741). Sie bedenkt alles bis auf den kleinsten Punkt vorher: προμηθία ist für sie bezeichnend. So muß Aigeus schließlich einen Eid schwören. Später kommentiert Medeia ihren Erfolg den Frauen gegenüber, Aigeus sei als λιμὴν ihrer βουλευμάτα erschienen; an ihn wolle sie ihr Haltetau knüpfen (768–771). Welches Bemühen um die Sicherheit der eigenen Person! Es wäre jedoch unzureichend, hierin nur ein kleinliches Streben nach Unversehrtheit des Lebens zu erblicken. Denn für Medeia bedeutete der Verlust des Lebens ein Unterliegen, für das sie verlacht würde, wie es 797 erneut heißt: οὐ γὰρ γελᾶσθαι τλητὸν ἐξ ἐχθρῶν, φίλαι. Selbst in dieser schlimmen Situation bildet die Gesellschaft den Rahmen, in dem sie ihr Handeln rechtfertigt. Medeia ist, obwohl in Griechenland Fremde, sozial integriert. Noch als Ausgestoßene gehört sie dazu. Sie sieht sich so (807–810):

μηδεὶς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω  
μηδ' ἡσυχαιάν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου,  
βαρειαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ·  
810 τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλεέστατος βίος.

Sie setzt stets sowohl den Freund als auch den Feind in ihre Rechnung ein. Es ist konsequent, daß aus berechenbarem Handeln, mag es noch so furchtbar sein, Ruhm resultiert. Auch dieser ist ein Faktor von Gewicht. Zu Unrecht ist die Aigeus-Szene immer wieder wegen ihres episodenhaften Charakters gerügt worden: Für Medeias Rache ist die Frage nach ihrem späteren Verbleiben eine *conditio sine qua non*.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Erbse 1966, 130. Eine weitere wichtige innere Beziehung der Szene liegt in dem Motiv, daß in Medeia durch die Erkenntnis, welche Bedeutung Aigeus seiner Kinderlosigkeit beimißt, der Plan zur Ermordung der Kinder reift, um sie Iason zu entreißen. Vgl. Latacz 1993, 289.

Erst auf dem dargelegten Hintergrund wird Medeias Entschluß zu der unfäßbaren Tat faßbar. Man verkannte sie aber, wenn man meinte, ihr gehe es nur um sich, die Kinder seien ihr längst fremd geworden. Ihre letzte große Rede offenbart in erschütternden Worten ihr Gefühl: Sie habe gehofft, einst von den Kindern bestattet zu werden; nun aber würden sie die Mutter nie mehr wiedersehen. Warum nur die Kinder sie so anschauten und ihr zum letztenmal zulächelten? Nein, sie könne ihre Pläne nicht ausführen (1032–1048). Doch dann bekommt sofort wieder der Gedanke an die Gesellschaft als Korrektiv ihres Handelns Gewicht – als letzter Bezugspunkt (1049–1051):

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὄφελ' ἔν  
 1050 ἔχθρους μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;  
 τολμητέον τὰδ'.

Euripides' *Medeia* entstand 431, am Vorabend des Peloponnesischen Kriegs, in dem die griechische Polis schwer erschüttert werden sollte. Man wird sagen dürfen, daß das Stück letztlich in deren alten Traditionen wurzelt. In dem 428 aufgeführten *Hippolytos Stephanephoros* zeigt sich dasselbe Bild. Auch Phaidra „hat zu den Gruppen bzw. Personen ihrer Umgebung einen engen sozialen Bezug, der sie bei ihrem Verhalten und ihren Entscheidungen stets bestimmt. Dieses gilt sowohl der Gesellschaft als auch der Familie gegenüber. Sie setzt, wie sie ausdrücklich sagt, die Gesellschaft als Beurteilerin ihres Tuns hoch an; sie möchte weder Edles im Verborgenen noch Schimpfliches in der Öffentlichkeit tun“<sup>8</sup> (403–404):

ἐμοὶ γὰρ εἴη μήτε λανθάνειν καλὰ  
 μήτ' αἰσχρὰ δρώσῃ μάρτυρας πολλοὺς ἔχειν.

Phaidras Schicksal ist ein anderes als das Medeias. Aber wie diese ist sie weit davon entfernt, nur an sich zu denken. Sie spricht klar aus, daß sie gerade deshalb sterben wolle, damit sie weder ihrem Mann noch ihren Kindern Schande bereite, ja die Kinder sollten frei in dem herrlichen Athen leben und wegen ihrer Mutter berühmt sein (419–423):

ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ' ἀποκτείνει, φίλαι,  
 420 ὡς μήποτ' ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ' ἄλῶ,  
 μὴ παῖδας οὓς ἔτικτον· ἀλλ' ἐλεύθεροι  
 παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν  
 κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὖνεκ' εὐκλεεῖς.

Wie schnell sich die Grundlagen der Polis änderten und wie klarsichtig der Dichter darauf reagierte, zeigen die in der Mitte des Kriegs entstandenen *Troades*. Der Euripides des Jahres 415 hätte *Medeia* und *Hippolytos* mit Sicherheit ganz anders gestaltet.

<sup>8</sup> Lefèvre 1986/87, 208; vgl. dort auch zum folgenden.

*Medea*: Monomane Isolation

Grundverschieden präsentiert sich die in der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts entstandene *Medea* Senecas. Hier ist die Protagonistin von Anfang an allein und sich alleiniger Bezugspunkt. Zwar hat sie noch die Amme, aber weder gibt es einen Paidagogos, noch sind die Kinder bei ihr. Der Chor besteht nicht mehr aus korinthischen Frauen, sondern aus Männern, die *Medea* völlig fremd sind. Der einzige echte Gesprächspartner, den sie hat, ist der Kosmos, durch die einzelnen Götter repräsentiert.<sup>9</sup> So beginnt sie mit einem einsamen Monolog, in dem sie die Ehegötter, die Geburtsgöttin, Minerva (die Iasons Steuermann die Kunst der Seefahrt lehrte), den Meergott Neptun, den Großvater Sol, die Zaubergöttin Hecate (deren Priesterin sie ist), die Götter des (Ehe-)Eids, schließlich das Chaos, die Götter der Unterwelt und die Rachegöttinnen um Beistand anfleht (1–15):<sup>10</sup>

di coniugales tuque genialis tori,  
 Lucina, custos quaeque domituram freta  
 Tiphyn novam frenare docuisti ratem,  
 et tu, profundi saeve dominator maris,  
 5 clarumque Titan dividens orbi diem,  
 tacitisque praebens conscium sacris iubar  
 Hecate triformis, quosque iuravit mihi  
 deos Iason, quosque Medae magis  
 fas est precari: noctis aeternae chaos,  
 10 aversa superis regna manesque impios  
 dominumque regni tristis et dominam fide  
 meliore raptam, voce non fausta precor.  
 nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,  
 crinem solutis squalidae serpentibus,  
 15 atram cruentis manibus amplexae facem.

Das irdische Geschehen ist mit dem Kosmos verknüpft. *Medea* will den Händen ihrer Feinde die Hochzeitsfackel entreißen – und zugleich dem Himmel das Licht: *manibus excutiam faces / caeloque lucem* (27–28). Von da ist es nur noch ein Schritt, daß sie den Sonnengott, ihren Großvater, und ihren Vater anruft, es möge ihr gestattet sein, mit dem Sonnenwagen Korinth in den Abgrund zu stürzen (28–36). Der Kosmos ist Partner. Er hat für das Individuum zu handeln. Hier ist stoisches Denken in den Dienst der Personenschilderung gestellt.<sup>11</sup> Man hat diese Haltung oft getadelt und von ‚Größenwahn‘ gesprochen, aber verkannt, daß Seneca auf diese Weise die Bindungslosigkeit seiner Gestalten in letzter Konsequenz demonstriert.

<sup>9</sup> Sie sind entweder mit *Medeas* persönlichem Schicksal verknüpft oder entsprechen ihrem Wesen: Vgl. Liebermann 1974, 156.

<sup>10</sup> Der Text der *Medea* wird nach der umsichtig gestalteten Fassung von Costa 1973 zitiert.

<sup>11</sup> Vgl. Shelton 1979, 67.



Diese sind aus der Enge der Gesellschaft und der traditionellen Normen herausgelöst. In Medeas Denken soll Iason nicht ‚adäquat‘ bestraft werden; die Rache ist zu einer abstrakten Größe geworden, die von dem zu Strafenden getrennt ist (40–43):

40     per viscera ipsa quaere supplicio viam,  
        si vivis, anime, si quid antiqui tibi  
        remanet vigoris; pelle femineos metus  
        et inhospitalem Caucasum mente indue.

Medea bemißt das Maß der Rache nicht an Iason, sondern an der eigenen Person. Diese wird zu einem unverrückbaren Maß:<sup>12</sup> Unsägliche Untaten hat sie selbst schon begangen. Wenn jetzt die schlimmste Rache zu suchen ist, muß sie sich selbst übertreffen. So fährt sie fort (48–50):

                  levia memoravi nimis:  
        haec virgo feci; gravior exurgat dolor:  
 50     maiora iam me scelera post partus decent.

Es kommt nicht so sehr darauf an, daß Iason gestraft wird, als vielmehr, wie Medea straft. Sie beruft sich konsequent auf ihre vergangenen *scelera*, um aus ihnen die Verpflichtung für die Gegenwart abzuleiten: *scelera te hortentur tua / et cuncta redeant* (129–130). Der Einzelne wird letztlich zum alleinigen Bezugspunkt für seine Handlungen, er taxiert diese nur noch an sich selbst. Deshalb kann Medea unbefangen von einer ‚moralischen‘ Verpflichtung reden (*decent*). Eine solche ist nicht mehr von den objektiven Normen der Gesellschaft, sondern von den subjektiven Maßstäben des Individuums bestimmt.

In dem Gespräch mit der Amme macht Medea den provozierenden Ausspruch: *Fortuna fortes metuit, ignavos premit* (159). Sie umschreibt in theoretischer Formulierung das Prinzip ihres praktischen Verhaltens. Gab es nach altrömischer Auffassung eine Übereinstimmung zwischen dem Schicksal und dem Handeln des entschlossenen Manns dergestalt, daß jenes diesen unterstützte (*fortes Fortuna adiuvat*),<sup>13</sup> läßt Seneca seine Heldin die Maxime umdrehen: Fortuna hilft nicht dem Aufrechten, sondern fürchtet ihn, d. h. dieser ist unabhängig von jeder Macht, er ist absolut frei. Nichts hat er zu scheuen, er kennt Verantwortung nur sich selbst gegenüber. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß weder die Gesellschaft noch irgendwelcher Feinde Hohn einen Faktor in Medeas Rechnung darstellen. Alles Äußere ist irrelevant. Es würde ihr nichts ausmachen – das ist ein wesentlicher Unterschied zu Euripides’ Medea –, bei der Rache alles mit sich in den Abgrund zu reißen (426–428):

                  sola est quies,  
        mecum ruina cuncta si video obruta:  
        mecum omnia abeant. trahere, cum pareas, libet.

<sup>12</sup> Vgl. Schmitt 1994, 584.

<sup>13</sup> Ter. *Phorm.* 203.

Gewiß ist das eine verbreitete *Maxime*,<sup>14</sup> aber sie bekommt vor dem Hintergrund des euripideischen *Medeia*-Bilder Gewicht. Senecas *Medea* ist absolut. Sie denkt an kein Nachher. Nur das Jetzt hat Geltung. Zu einer Bitte um Asyl bei Aigeus ließe sie sich nicht herab. Sie empfände das als eine ebenso große Demütigung wie die, welche ihr Iason angetan hat.

Im Unterschied zu Euripides' Heldin hat *Medea* auch ein Schuldbewußtsein. Sie bekennt sich zu den vergangenen *scelera*. Nie käme sie auf den Gedanken, diese zu leugnen. *sum nocens*, sagt sie zu *Creo* (246). Aber sie beharrt Iason gegenüber darauf, daß sie nicht allein schuldig geworden ist, sondern alle *scelera* auch für ihn begangen hat: *totiens nocens sum facta, sed numquam mihi* (280). Als ihr Iason besonders kleinmütig begegnet, ruft sie großartig aus (531–537):<sup>15</sup>

nunc summe toto Iuppiter caelo tona,  
intende dextram, vindices flammam para  
omnemque ruptis nubibus mundum quate.  
nec deligenti tela librentur manu  
535 vel me vel istum: quisquis e nobis cadet  
nocens peribit, non potest in nos tuum  
errare fulmen.

Jetzt, höchster Jupiter, erdröhn des Himmels Raum,  
streck aus die Rechte, mach der Rache Brand bereit,  
und mit der Wolken Bruch erschüttere die Welt!  
Schwingst du die Waffen gegen uns, so ziele nicht  
535 auf mich nur oder ihn: wer immer von uns fällt,  
wird schuldig untergehn – zielst du auf uns, so geht  
dein Blitz nicht fehl.

*Medea* ist auf sich bezogen, sie ist monoman. Das ist auch Senecas *Phaedra* – ganz anders als ihre euripideische Vorgängerin. Sie ist nicht nur in ihrer Vereinzelung monoman, sie ist es umgekehrt auch in ihrem globalen Anspruch, indem sie Taten sowohl des Geschlechts als auch der Götter zu ihrem eigenen Verhalten in Beziehung setzt.<sup>16</sup> Das gilt ebenso für ihre Abschieds-Rede, in der sich *dolor* und *furor* (1156) auf einzigartige Weise mischen. Gerade in ihr wird deutlich, daß sie keinen Partner kennt, sondern allein steht. Kinder und Eltern spielen für sie eine untergeordnete Rolle; auf Theseus nimmt sie nur mit Spott und beißenden Pointen Bezug.

<sup>14</sup> Vgl. Costa 1973, 111 mit guten Parallelen.

<sup>15</sup> Häuptli 1993 hat die Verse gut übersetzt; von ihm stammt auch die weiter unten zitierte Übersetzung der Verse 895–904.

<sup>16</sup> Vgl. Lefèvre 1986/87, 211; zum folgenden vgl. 213.

*Medeia*: Leidenschaftliche Rationalität

Euripides' *Medeia* ist von einer fast erschreckenden Rationalität und Logik. Der Handlung liegt eine von ihr über 1000 Verse durchgeführte Intrige zugrunde.<sup>17</sup> Bereits in der Kreon-Szene setzt sie sie in das Werk. Es ist auffallend, wie planvoll und überlegen sie Kreon belügt und hintergeht, wie sie sich die verschiedenen Wege der Rache (πολλὰς ὁδούς, 376) vergegenwärtigt und bedenkt, was nach derselben aus ihr werde (386–388). Wenn sie sich gar selbst ermuntert, keine ihrer Kenntnisse bei der Planung ungenutzt zu lassen (φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι, / *Mήδεια*, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη, 401–402), wird deutlich, daß sie eine Intrigantin beachtlichen Formats verkörpert. *Medeia* betrachtet Aigeus wie Iason als Bausteine in ihrem Spiel. Die zweite Szene mit dem letzten ist dermaßen von ihrer Intrige bestimmt, daß diese zum Selbstzweck zu werden droht. Die Art, wie *Medeia* dem Boten genüßlich zuhört – er möge mit dem Bericht nicht eilen (1133)! – oder sich zum Schluß an Iasons Schmerz weidet, demonstriert den Erfolg der Intrige und die Richtigkeit der Kalkulation. Man höre eine ihrer letzten Reden: ‚Ihr Lieben, ich habe beschlossen, die Kinder so schnell wie möglich zu töten und dieses Land zu verlassen und nicht, zögernd, sie einer feindlichen Hand zu überliefern, daß sie sie ermorde. Es ist auf jeden Fall notwendig, sie zu töten; und da es notwendig ist, werde ich sie töten‘ (1236–1241):

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι  
 παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,  
 καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα  
 ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρα χερσὶ.

1240 πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρὴ,  
 ἡμεῖς κτενοῦμεν.

Das ist eine überraschend zwingende Logik. A. Dihle hat treffend gesagt, aus *Medeias* „mit größter Geistesgegenwart gewonnenen Einsicht“ entspringe „ein Racheplan, dessen unerhörte Präzision von der Verstandesschärfe und der kalten Entschlußkraft seiner Urheberin Zeugnis“ gebe.<sup>18</sup> Der Racheplan sei „Resultat eines an vorgegebenen Verhaltensregeln orientierten Kalküls, nicht aber, wie bei den Nachfolgern des Euripides, Ausfluß einer übermächtigen Leidenschaft.“ Damit ist *Medeias* soziale Bindung gut beschrieben. Doch ist zu Recht eingewandt worden, daß auch sie von Leidenschaft bestimmt sei.<sup>19</sup> Die vieldiskutierten Verse 1079–1080 lassen daran keinen Zweifel.<sup>20</sup> Bei *Medeia* steht die Ratio im Dienst

<sup>17</sup> Vgl. Lefèvre 1978, 47–48.

<sup>18</sup> 1977, 16, das folgende Zitat 17.

<sup>19</sup> Vor allem: Szlezák 1990, 294–297; vgl. zuletzt Schmitt 1994, 590–591.

<sup>20</sup> Zu 1079 sei auf Diller (1966) 1971 verwiesen, dessen Auslegung in neuerer Zeit von Stanton 1987, 101 und Schmitt 1994, 591–593 gestützt wird. Dillers Deutung macht deutlich, daß zwischen Ratio und Leidenschaft kein Gegensatz zu bestehen braucht. Es ist nicht notwendig, in *Medeias* großem Monolog Athetesen vorzunehmen, um eine (zu) glatte Aussage zu präparieren.

der Leidenschaft.<sup>21</sup> Diese ( $\approx$  θυμός) steuert jene ( $\approx$  βουλεύματα). Jedoch spielt die Ratio im Lauf der Handlung eine so beherrschende Rolle, daß die Leidenschaft nicht immer erkennbar bleibt.

Aus dem Dargelegten folgt, daß Medeia im tiefsten Grund irrational handelt. Die Tragödie von Aischylos, Sophokles und Euripides ist in je verschiedener Weise eine Tragödie der Blindheit. In ihr verfehlen die Menschen nahezu durchweg das richtige Tun. K. v. Fritz hat gesagt, daß sowohl Medeias wie Iasons Handeln und Reden aus einem Mangel an Erkenntnis hervorgehe. Beide seien völlig blind in bezug sowohl auf sich selbst wie auf einander wie schließlich auf den Charakter dessen, was sie tun und sagen.<sup>22</sup> Erst diese Blindheit der beiden Hauptcharaktere mache aus dem Stück eine antike Tragödie und speziell eine euripideische Tragödie.<sup>23</sup> So gesehen, ist Medeia ungeachtet ihres überragenden Intellekts<sup>24</sup> und ihrer planenden Rationalität blind, vom θυμός fehlgeleitet.

### *Medea*: Rationale Leidenschaft

Verhalten und Handeln der senecaischen Medea sind durchweg emotional bestimmt. Skrupulöses Planen, Verstellung und Lügen gehören nicht von vornherein zu ihrem Kalkül. In langer Rede (203–251) wirbt sie als *clade miseranda obruta, / expulsa supplex sola deserta* (207–208) bei Creo, als *supplex* (482) bei Iason um Verständnis für ihre Lage. Erst nachdem sie von diesem zurückgestoßen wird – nach einem auf Versöhnung ausgerichteten Dialog von 120 Versen Länge (431–550) –, sucht sie in der Verstellung Zuflucht. Man spürt: Intrigieren ist unter ihrer Würde. Es ist ein Merkmal ihrer ‚Modernität‘, daß sie sich in ihrem großen Monolog am Ende des Stücks (893–977) weder mit Iason und den Kindern noch mit der Gesellschaft, Freunden oder Feinden, auseinandersetzt noch endlich die Zukunft bedenkt, sondern ihre Leidenschaft zu ergründen versucht. Nacheinander spricht sie in langer Reflexion an: *animus* (895), *dolor* (914), *ira* (916), *furor* (930), *animus* (937), *dolor* (944), *ira* (953), *animus* (976).<sup>25</sup> Achtmal wendet sie sich an diese vier ‚Partner‘ in ihrem Inneren und diskutiert mit ihnen die ‚Lage‘. Der *animus* bietet den Raum für die Affekte. Er allein hat in Euripides’ Gestaltung eine Entsprechung, dessen Medeia einmal ihren θυμός (1056), ein andermal ihre καρδιά (1242) – an weit auseinanderliegenden Stellen – apostrophiert:

<sup>21</sup> „[...] der ganze Rachekalkül, den Medea mit überlegter Klarheit ausdenkt und durchführt, ist erklärbar als das Werk eines Verstandes, der im Dienst der Leidenschaft steht. Es ist der leidenschaftliche Rachewille, der das Ziel vorgibt, und der Verstand, der die Ziele erfüllt“ (Schmitt 1994, 591).

<sup>22</sup> (1959) 1962, 354.

<sup>23</sup> (1959) 1962, 356.

<sup>24</sup> Der Ausdruck bei Dihle 1977, 17.

<sup>25</sup> Vgl. 988 (*anime*).

1056 μή δῆτα, θυμέ, μή σύ γ' ἐργάσῃ τάδε.

1242 ἄλλ' εἴ' ὀπλίζου, καρδία. τί μέλλομεν  
τὰ δεινὰ κάναγκαῖα μή πράσσειν κακά;

An seinen θυμός<sup>26</sup> und seine καρδίη<sup>27</sup> wandte sich schon der homerische Odysseus. Insofern gestaltet Euripides konventionell. Demgegenüber geht Seneca über alles Dagewesene hinaus – quantitativ und qualitativ. Während es sich bei Euripides um kurze Apostrophen handelt, spricht Medea am Anfang des Monologs ihren *animus* durch 10 Verse hindurch an (895–904):

895 quid, anime, cessas? sequere felicem impetum.  
pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?  
amas adhuc, furiose, si satis est tibi  
caelebs Iason. quaere poenarum genus  
haut usitatum iamque sic temet para:  
900 fas omne cedat, abeat expulsus pudor;  
vindicta levis est quam ferunt purae manus.  
incumbe in iras teque languentem excita  
penitusque veteres pectore ex imo impetus  
violentus hauri.

895 Was säumst du noch, mein Herz? Folg deinem seligen Drang!  
Der Rache Teil, die dich beglückt, was ist das schon?  
Noch liebst du, rasend Herz, wenn Jason ohne Weib  
zu sehn dir reicht. Such eine Art von Rache aus,  
die ungebräuchlich und bereite so dich nun:  
900 Recht weiche gänzlich, fort, vertrieben sei die Scheu.  
Leicht wiegt die Rache, die die reine Hand vollbringt.  
Gib deinem Zorn dich hin, erwache, schlaffes Herz!  
Den alten Trieb hol mit Gewalt vom tiefsten Grund  
der Brust hervor.

Am Schluß wendet sich Medea wieder dem *animus* zu (976). Dazwischen operiert sie mit den Affekten *dolor*, *ira* und *furor*. Einmal wird noch der *animus* als Gefäß für diese genannt, wenn Medea ihr Zerrissensein zwischen den Polen *amor* und *ira* beschreibt (937–939):

quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant  
variamque nunc huc ira, nunc illuc amor  
diducit?

Daß *dolor* ein zeitlich frühes Stadium bezeichnet,<sup>28</sup> das aus verletztem *amor* resultiert, liegt auf der Hand – ebenso, daß ihm *ira* und *furor* (wohl in dieser Reihenfolge) entspringen. Daß *furor* sozusagen am Ende steht, geht auch daraus hervor,

<sup>26</sup> ε 298, 355, 407, 464.

<sup>27</sup> υ 18.

<sup>28</sup> Über seine Bedeutung vgl. umsichtig Pötscher 1977.

daß Medeas Monolog in einer Vision der Furien gipfelt (958–968). Es versteht sich von selbst, daß hier eine Passage vorliegt, die ohne die Erkenntnisse der stoischen Psychologie nicht zu denken ist. *furor* ist die allgemeine Bezeichnung für Affektbeherrschtheit. Nur in diesem Zustand ist Medea fähig, die furchtbare Tat zu vollbringen. *ira* und *dolor* sind Vorstufen des *furor*, wenn man so genau distinguieren darf; das Ganze geht in dem Raum des *animus* vor sich.<sup>29</sup> Gewiß handelt es sich um die Anwendung populärer stoischer Lehre, doch ist es möglich, Passagen aus *De ira* als Parallelen zu vergleichen. So ist 1,7,4 für die Beziehung von *animus* und *ira* (bzw. anderen Affekten) bezeichnend: Wenn der *animus* sich in Zorn, Liebe oder andere Affekte begeben, sei es ihm nicht mehr möglich, den Anstoß zu unterdrücken; in die Tiefe rissen ihn notwendig sein eigenes Gewicht und die in den Abgrund führende Natur der Laster, *animus, si in iram amorem aliosque se proiecit adfectus, non permittitur reprimere impetum; rapiat illum oportet et adimum agat pondus suum et vitiorum natura proclivis*. Nach Laktanz soll Seneca in dieser Schrift gesagt haben, die *ira* sei das Verlangen, Unrecht zu rächen: *ira est cupiditas ulciscendae iniuriae aut, ut ait Posidonius, cupiditas puniendi eius a quo te inique putes laesum* (1,2,3<sup>b</sup> Reynolds). Dafür ist Medea ein Musterbeispiel.<sup>30</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen der euripideischen und der senecaischen Heldin liegt darin, daß jene die Liebe zu Iason aufgegeben hat, diese sie aber noch immer in sich trägt. Medeas Leidenschaft ist qualitativ und quantitativ anderer Art als die Medeias.

Medeia handelt, so war festzustellen, letztlich blind. Trifft das auch auf Medea zu? Der Stoiker müßte diese Frage bejahen. Nach seiner Lehre hat sich der Logos gegen die Affekte zu behaupten, nicht ihnen zuzustimmen oder gar ihnen zu folgen. Immer wenn sich ein Trieb (ὄρμη) im Menschen regt,<sup>31</sup> hat erst der Logos die Zustimmung (συγκατάθεσις) zu geben, bevor eine Handlung gestattet ist. Es liegt auf der Hand, daß Medea an keiner Stelle versucht, mit Hilfe der Ratio den Affekten zu steuern. Im Gegenteil: Sie gibt ihnen nach, ermuntert sie zu ihrem Handeln, überläßt sich ihnen gar. Ihre totale Unterwerfung unter sie wertet pointiert die stoische Philosophie um. Kleanthes bat Zeus, die Inkarnation des Logos, und die Vorsehung, ihn dorthin zu führen, wohin er gehöre; er werde ohne Zögern folgen:<sup>32</sup>

ἄγου δέ μ', ὦ Ζεῦ, καὶ σὺ γ' ἡ πεπρωμένη,  
ὅποι ποθ' ὑμῖν εἰμι διατεταγμένος,  
ὡς ἔψομαι γ' ἄοκνος.

<sup>29</sup> „Of primary importance“ sind für Seneca nach Shelton 1979, 67 „the reasons for the disorder in the soul, and the documentation or dramatization of this disorder.“

<sup>30</sup> Vgl. Shelton 1979, 67.

<sup>31</sup> Vgl. *impetus* (895).

<sup>32</sup> SVF, I, 527.

Medea sagt: *ira, qua ducis, sequor* (953). Im Gegensatz zu Euripides' Medeia unterwirft sich Medea bewußt der Leidenschaft. Sie ist, um es paradox zu formulieren, sehend blind.

### *Medeia*: Distanz

Medeia ist in der ersten Auseinandersetzung mit Iason von kaltem Stolz und entschlossener Rache bestimmt: ὦ παγκάκιστε ist ihr erstes (465), der Vorwurf seiner ἀνανδρία ihr zweites Wort (466). Er ist für sie der größte Feind, ἔχθιστος (467), ἀναίδεια in ihrer Sicht für ihn bezeichnend (472). Ein Weg zur Versöhnung wird nicht sichtbar. Medeia rechnet Iason ihre Taten für ihn vor, aber nur, um ihn abzukanzeln. Wenn sie ihn schmäht (λέξασα κακῶς), erleichtert sie sich (κουφισθήσομαι ψυχῆν, 473–474). Sie schnürt ihn mit ihrer Rede förmlich ein. Man versteht, daß Iason ihr einen scharfen Verstand (νοῦς λεπτός) vorhält (529).

Aber auch Iason ist bemerkenswert kühl. Er ist aktiv und ungebrochen, von ‚naivem Egoismus‘.<sup>33</sup> Ganz bewußt entscheidet er sich für eine bürgerliche Sicherheit. Weder aus Abscheu vor Medeias λέχος noch Verlangen nach der Königstochter oder weiteren Kindern will er wieder heiraten (555–558): Er möchte ganz einfach nicht darben (σπανίξεσθαι, 560); das μέγιστον ist ihm καλῶς οἰκεῖν (559) – das niedrigste aller Motive. Er ist ‚an insufferable cad.‘<sup>34</sup> Wie Medeia argumentiert auch er gesellschaftlich, da in seiner Sicht der πένης von Freunden gemieden wird (561).

Medeia und Iason machen es dem Zuschauer schwer, sich für ihre Sache zu entscheiden. Er bleibt zu ihnen lieber auf Distanz.

### *Medea*: Sympathie

Seneca läßt die stoische Lehre nicht in der Konsequenz zum Thema seines Stücks werden, daß er Medeas Handeln an ihr mäße. Es ist daher nicht die Frage zu diskutieren, ob er seine Heldinnen – das gilt auch für viele Helden wie Ödipus oder Atreus – aus stoischem Blickwinkel ‚ablehnt‘; es ist nur festzustellen, daß er sie aus stoischem Blickwinkel analysiert. Man darf sogar sagen, daß Medea – auch in Senecas Sicht – ‚sympathisch‘ ist,<sup>35</sup> daß ihr Fehlen ‚menschliche‘ Züge trägt.

<sup>33</sup> Maurach (1966) 1972, 305; vgl. auch Heldmann 1974, 175, der von Iasons ‚arrogantem und aggressivem Egoismus‘ spricht.

<sup>34</sup> Shelton 1979, 64.

<sup>35</sup> Vgl. Shelton 1979, 64 und 72.

Ganz anders als die der euripideischen Vorgängerin ist Medeas erste Rede an Iason. Bei den Kindern und den Taten, die sie für ihn vollbrachte, ja bei Himmel und Wasser, den Zeugen ihrer Hochzeit auf der Insel,<sup>36</sup> bittet sie ihn um Erbarmen, ihn, den Glücklichen, sie, die Hilfeflehende (478–482):

480 per spes tuorum liberum et certum larem,  
per victa monstra, per manus, pro te quibus  
numquam peperci, perque praeteritos metus,  
per caelum et undas, coniugi testes mei,  
miserere, redde supplici felix vicem.

So spräche Medeia nicht. Es wäre unter ihrer Würde. Medea streckt hingegen die Hand zur Versöhnung aus. An die Stelle der unnahbaren Rächerin ist eine Frau mit ‚menschlicheren‘ Zügen getreten.

Daß Seneca in stärkerem Maß als Euripides die Frevlerin in *Medea* betont, steht dazu keineswegs in Widerspruch. Medeia erwähnt ihre Hilfe bei der Gewinnung des Vlieses, den Verrat an dem Vater und Pelias’ Tötung (476–487) – vielleicht ist es sogar bezeichnend, daß sie den Mord an Apsyrtos ausläßt<sup>37</sup> –, aber nur, um zu demonstrieren, was sie alles für Iason getan hat. Daß es sich um Untaten handelt, mag impliziert sein, gesagt wird es nicht. Medea spricht dagegen offen von *scelera*<sup>38</sup> – es ist bezeichnend, daß sie den Mord an Absyrtus nicht ausläßt (473) –, aber nur, um das gemeinsame Schuldigwerden der Gatten hervorzuheben.

Iason ist bei Seneca ebenfalls ‚menschlicher‘ gezeichnet als bei Euripides. Er ist müde und gebrochen, „a weak and timid figure who is frightened of any and every danger.“<sup>39</sup> Die ersten Worte sind eine Klage über sein immerfort schweres Schicksal (431–434):

O dura fata semper et sortem asperam,  
cum saevit et cum parcit ex aequo malam!  
remedia quotiens invenit nobis deus  
periculis peiora.

Er will nur seine Ruhe haben und läßt sich in die Richtung eines leichteren Schicksals treiben. Seneca hebt bei ihm nachdrücklich den „Abfall von sich selber und die Erschlaffung“ hervor.<sup>40</sup> Iason liebt seine Kinder, denen er zu einer besseren Zukunft verhelfen möchte, aber er wird mit den Ansprüchen der *fides* Medea

<sup>36</sup> Die Einbindung des Kosmischen ist an dieser Stelle wiederum sehr sinnvoll.

<sup>37</sup> Vgl. Page 1938, 108.

<sup>38</sup> In ihrer Rede vgl. 474.

<sup>39</sup> Shelton 1979, 64. Lawall 1979, 423 nennt ihn „a passive character subject to pressures from outside“.

<sup>40</sup> Maurach (1966) 1972, 305; vgl. dazu Liebermann 1974, 181 Anm. 100.



und *pietas* den Kindern gegenüber (434–438)<sup>41</sup> nicht fertig.<sup>42</sup> Im Vergleich zu der egoistischen Aktivität des euripideischen Iason spricht die gebrochene Passivität des senecaischen das moderne Empfinden letztlich mehr an.

### Senecas Modernität

Medeas Absolutheitsanspruch bestimmt die Modernität ihres Charakters. Jedenfalls steht sie – wie Phaedra – der Neuzeit in ihrer inneren Unbedingtheit näher als die euripideischen Gestalten, die mannigfaltigen äußeren Bedingungen unterworfen sind und Faktor für Faktor eine Rechnung aufmachen, welche für Spontaneität nur begrenzten Raum läßt. Auch in der Bewußtheit des Handelns zeigt sich ein charakteristischer Unterschied. Nach v. Fritz ist Medeia trotz ihrem Bekenntnis *καὶ μανθάνω μὲν οἷα δοῦν μέλλω κακὰ* (1078) „in ihrer blinden Leidenschaft von der Bewußtheit vieler Shakespearescher Helden weit entfernt.“<sup>43</sup> Demgegenüber ist Senecas Medea diesen hierin verwandt. A. Schmitt hat einleuchtend gezeigt, daß sie nicht nur in voller Erkenntnis ihre Leidenschaft bejaht, sondern auch ein bewußtes Verhältnis zu der Bedeutung hat, „die ihre Leidenschaft und ihr leidenschaftliches Tun für sie selbst, für ihre Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung haben.“<sup>44</sup> Seneca sei in diesem Sinn moderner als Euripides; er stehe der uns seit dem 18. Jahrhundert geläufigen Überzeugung näher, „daß Gefühl, Wille und Denken seelische Vermögen sind, die einen je eigenen, voneinander unabhängigen Ursprung haben.“<sup>45</sup>

Formal ist es ein Unterschied, ob ein Philosoph den Menschen psychologisch analysiert oder ob eine literarische Person – wie Medea – das ‚selbst‘ tut. Zu leicht entsteht der Eindruck, daß sie ohne Leidenschaft handele, daß sie Rationalist sei. An der rationalen Art des Analysierens ist jedoch bei Medea ebenso wenig Zweifel gestattet wie an der irrationalen Art ihres Tuns. Sie legt sozusagen leidenschaftslos die Leidenschaftlichkeit ihrer Entscheidung dar. Es handelt sich um die rationale Diagnose des Irrationalen: Der stoische Philosoph führt ihre Gedanken. Medeia ist

<sup>41</sup> Vgl. Heldmann 1974, 176.

<sup>42</sup> Deswegen darf man aber noch nicht von ‚Tragik‘ bei ihm sprechen wie Zwierlein 1978, 38. Heldmann 1974, 176 betont zu Recht, daß es nach Medeas großem Monolog 447–489 „für Iason keinen wirklichen Konflikt geben darf: die *fides* bedeutet seine unbedingte Verpflichtung, sich nun ebenso und ohne Einschränkung für Medea zu entscheiden, wie sie das unter umgekehrten Vorzeichen für ihn getan hat.“ Medeas Argumentation ist auch Senecas. Zu Recht sagt Liebermann 1974, 180–181, Iason gerate Medea gegenüber „völlig in die Defensive“ und bestreite Medea das Recht „nur in kleinlich-zänkerischer Weise“.

<sup>43</sup> v. Fritz (1959) 1962, 359.

<sup>44</sup> Schmitt 1994, 582.

<sup>45</sup> Schmitt 1994, 585.

im Vergleich zu ihr von einer wesentlich ‚kälteren‘ Ratio bestimmt. Sie analysiert genauestens die Umstände ihrer Umgebung im Hinblick auf die eigene Person und leitet daraus ihr Tun in intelligenter Überlegung ab. Demgegenüber liefert sich Medea der Leidenschaft aus; ihre Rationalität beschränkt sich auf die Analyse derselben.

Seneca beschreibt Menschentypen, die wie Medea oder Phaedra handeln, in vielleicht gar nicht so lebensfremder Weise. Dieser Typ ist aus allen Bindungen herausgerissen. Für ihn gelten weder die Normen der Polis noch die der Urbs. Es liegt nahe, hierin den Menschen der frühen Kaiserzeit zu sehen,<sup>46</sup> für den die politischen und moralischen Traditionen der römischen Vergangenheit keine Geltung mehr haben, der nicht von der *res publica*, der Allgemeinheit, gehalten wird, sondern auf sich selbst zurückgeworfen ist. So wie Seneca in den *Epistulae morales* unablässig die Moral des Einzelnen – positiv – bestimmt, beschreibt er in *Medea*, Iason oder Phaedra den Menschen, der dieser Philosophie nicht folgt. Daß es ihm gut täte, ihr zu folgen, steht nicht zur Debatte. Vielleicht zeigt Seneca sogar Verständnis und bekundet, daß seiner tiefsten Meinung nach viele nicht anders handeln können. Jedenfalls ist nach Maurach *Medea* „gleichsam das Sinnbild des Menschen überhaupt, der hilflos im Sturme treibt und weiter treibt bis an das Ende, wenn nicht die Philosophie hilfreich herzutritt (ep. 65,16), wenn nicht ein Fortgeschrittener helfend die Hand reicht (ep. 48,8f.).“<sup>47</sup> Man wird sehen müssen, daß die Modernität der Seneca-Tragödie zu einem guten Teil auch aus der Not der Zeit geboren ist.

Die stoische Lehre stellt eine extreme Individualphilosophie dar, die in Griechenland nach dem Zusammenbruch der Polis entstand. Sie ist dort offenbar nie so stark in die Dichtung eingedrungen wie im neronischen Rom, wo sie das Epos (Lukan), die Tragödie (Seneca) und die Satire (Persius) bestimmte. Dieser Prozeß wurde durch die politischen Umstände gefördert, die sie zu einer verbreiteten Philosophie werden ließen. Was die Seneca-Tragödie betrifft, hat sie zu einer Verabsolutierung des Individuums geführt, wie sie bis dahin unbekannt war. In dessen Auffächerung exzellierte Seneca wie kein anderer, sie gab er an die Tragödie der Neuzeit weiter.

Senecas Gestalten sind durch die Herausnahme aus allen sozialen Bindungen ‚offen‘ im Vergleich zu denen der griechischen Vorbilder, ja ‚amorph‘,<sup>48</sup> aber gerade deshalb auch nachahmbarer für spätere Dichter. Es ist konsequent, daß

<sup>46</sup> Vgl. Shelton 1979, 79.

<sup>47</sup> Maurach 1972, 314; vgl. auch 315–316: „So ist ihre Schuld eine Schwäche, ihre Schwäche aber die des Menschen überhaupt, der gemeinhin wehrlos dem Ansturm der Leidenschaften und des Widrigen ausgesetzt ist.“

<sup>48</sup> Gut bemerkt Shelton 1979, 67, daß sie keine ‚private lives‘ haben.

Seneca durch den Verzicht auf „rounded or realistic characters“<sup>49</sup> wirkungsvolle Muster bereitstellte. In der hierin liegenden ‚Modernität‘<sup>50</sup> erlebten die senecaischen Personen eine Nachwirkung sondergleichen. Ohne sie wäre es wohl nicht zu Schillers Kritik an der Tragödie des ‚Franzosen‘ – die zugleich Senecas Tragödie beschreibt – gekommen: „Seine Menschen sind (wo nicht gar Historiographen und Heldendichter ihres eigenen hohen Selbsts) doch selten mehr als eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professoren ihrer Leidenschaft.“<sup>51</sup>

Es ist vielleicht keine müßige Frage, ob auch ohne Senecas Tragödie Robespierre in Büchners *Dantons Tod* ausgerufen hätte: ‚Es ist lächerlich, wie meine Gedanken einander beaufsichtigen!‘<sup>52</sup>

### Literaturverzeichnis

- |               |  |
|---------------|--|
| Costa 1973    | C. D. N. Costa, Seneca, Medea, ed. with intr. and comm., Oxford 1973.  |
| Dihle 1977    | A. Dihle, Euripides' Medea, SB Akad. Heidelberg, Phil.-hist. Kl. 5, 1977.  |
| Diller 1971   | H. Diller, θυμός δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, Hermes 94, 1966, 267–275 = Kleine Schriften zur antiken Literatur, München 1971, 359–368.   |
| Erbse 1966    | H. Erbse, Über die Aigeusszene der euripideischen ‚Medea‘, WSt 79, 1966, 120–133.  |
| v. Fritz 1962 | K. v. Fritz, Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides, Antike und Abendland 8, 1959, 33–106 = Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen, Berlin 1962, 322–429, 486–494.         |
| Hauptli 1993  | L. Annaeus Seneca, Medea, Lateinisch / Deutsch, übers. u. hrsg. v. B. W. Hauptli, Stuttgart 1993.  |
| Heldmann 1974 | K. Heldmann, Untersuchungen zu den Tragödien Senecas, Hermes-Einzelschr. 31, 1974.   |
| Jaeger 1937   | W. Jaeger, Humanistische Reden und Vorträge, Berlin u. Leipzig 1937.   |
| Latacz 1993   | J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.   |
| Lawall 1979   | G. Lawall, Seneca's Medea: The Elusive Triumph of Civilization, in: W. Bowersock, W. Burkert, M. C. J. Putnam (Hrsg.), Arktouros. Hellenic Studies pres. to B. M. W. Knox, Berlin u. New York 1979, 419–426. |
| Lefèvre 1972  | E. Lefèvre, Seneca als moderner Dichter, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Senecas Tragödien, WdF, Darmstadt 1972, 1–9.  |
| Lefèvre 1978  | E. Lefèvre, Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: E. Lefèvre (Hrsg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, 1–90.  |
| Lefèvre 1985a | E. Lefèvre, Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas ‚Oedipus‘, ANRW II, 32/2 (1985), 1242–1262.  |

<sup>49</sup> Shelton 1979, 69, die andererseits die „extremely effective method of exposing the source of conflict and disorder“ hervorhebt.

<sup>50</sup> Zu dem stilistischen Aspekt vgl. Lefèvre 1972, 1–9.

<sup>51</sup> Unterdrückte Vorrede zu den *Räubern* (vgl. Lefèvre 1978, 57).

<sup>52</sup> I 6.

- Lefèvre 1985b E. Lefèvre, Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des ‚Thyestes‘, ANRW II, 32/2 (1985), 1263–1283.
- Lefèvre 1986/87 E. Lefèvre, Die Monomanie der senecaischen Phaedra, Quad. di Cultura e di Tradizione Classica 4/5, 1986/87 (erschienen 1990), 207–217.
- Lefèvre 1990 E. Lefèvre, Die politische Bedeutung von Senecas Phaedra, WSt 103, 1990, 109–122.
- Liebermann 1974 W.-L. Liebermann, Studien zu Senecas Tragödien, BeitrKlPh 39, 1974.
- Maurach 1972 G. Maurach, Jason und Medea bei Seneca, Antike und Abendland 12, 1966, 125–140 = E. Lefèvre (Hrsg.), Senecas Tragödien, WdF, Darmstadt 1972, 292–319.
- Page 1938 Euripides, *Medea*, ed. with intr. and comm. by D.L. Page, Oxford 1938.
- Pötscher 1977 W. Pötscher, Dolor und malum in Senecas *Medea*, GB 6, 1977, 53–66.
- Schmitt 1994 A. Schmitt, Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen *Medea*, in: Storia, poesia e pensiero nel mondo antico, Studi in onore di M. Gigante, Napoli 1994, 573–599.
- Shelton 1979 J.-A. Shelton, Seneca's *Medea* as Mannerist Literature, Poetica 11, 1979, 38–82.
- Stanton 1987 G.R. Stanton, The End of *Medea's* Monologue: Euripides, *Medea* 1078–1080, RhM 131, 1987, 97–106.
- Szlezák 1990 Th. A. Szlezák, Hikesie und Bitte in Euripides' ‚*Medea*‘, Orientalia 59, 1990, 280–297.
- Zwierlein 1978 O. Zwierlein, Die Tragik in den *Medea*-Dramen, Literaturwiss. Jb (Görres-Ges.), N.F. 19, 1978, 27–63.