

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.
Philologische Fakultät
Seminar für Klassische Philologie

tempori aptari decet

Der Medea-Mythos in der antiken Tragödie

Magisterarbeit

vorgelegt von

Franziska Cornelia Margarete Eickhoff
aus Dinslaken

Gutachter

Prof. Dr. Bernhard Zimmermann
Prof. Dr. Wolfgang Kofler

Sommersemester 2013
Lateinische Philologie

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Mythos, Tragödie und Diskurs	5
2.1	Mythos	5
2.2	Tragödie	7
2.3	Diskurs	8
2.4	Der Medea-Mythos	10
2.5	Zusammenfassung: Theoretische Grundlagen	14
3	Euripides' <i>Medea</i>	15
3.1	Die Frauenrolle im klassischen Athen	18
3.2	Medea und die gesellschaftlichen Normen Athens	20
3.2.1	Prolog der Amme	20
3.2.2	Medeas Rede an den Chor	24
3.3	Medeas Wahnsinn	29
3.3.1	Entschlussfassung und Großer Monolog	30
3.3.2	Tragisches Ende	33
3.4	Abschlussbetrachtung: Der Kindermord	36
4	Der Medea-Mythos zwischen Euripides und Seneca	38
4.1	Ennius: <i>Medea exul</i> , Pacuvius, Accius	39
4.2	Augusteische Dichtung	42
4.2.1	Properz	42
4.2.2	Tibull	45
4.2.3	Horaz	45
4.3	Ovid: <i>Medea</i>	47

5	Senecas <i>Medea</i>	55
5.1	<i>Medea – Fiam.</i>	58
5.1.1	Medeas <i>ira</i>	58
5.1.2	Medea als Hexe	60
5.1.3	Nutrix – Medea	64
5.2	Der Chor	68
5.3	Creo und Jason	70
5.3.1	Creo – Medea	70
5.3.2	Jason – Medea	75
5.4	<i>Medea nunc sum.</i>	80
6	Fazit	83
7	Bibliographie	86
7.1	Textausgaben und Kommentare	86
7.2	Sekundärliteratur	88

1 Einleitung

Eine Mutter, die ihre Kinder tötet – vor allem dafür ist der Medea-Mythos bekannt. Seit den frühesten Zeugnissen der griechischen Literatur bis in die heutige Zeit hat der Medea-Mythos nicht aufgehört die Menschen zu faszinieren und wird immer wieder erzählt, neu erzählt, umerzählt und hat sich so in das kulturelle Gedächtnis Europas eingeschrieben. Die Ambivalenz,¹ die Medeas Verhalten inhärent ist, macht einen großen Teil der Faszination aus, die von dieser Figur ausgeht und gab jeder Epoche Anlass, nach eigenen Erklärungen für die scheinbar unerklärliche Tat zu suchen. Dadurch wurde der Medea-Mythos unweigerlich aus dem jeweiligen Zeitgeist heraus interpretiert, der ihm eine ganz eigene Färbung gab. Diese zeitgenössischen Einflüsse auf den Medea-Mythos sollen im Rahmen dieser Arbeit aufgespürt werden – daher der Titel: *tempori aptari decet*.²

Zwar fehlt es nicht an Überblickswerken zum Medea-Mythos,³ doch handelt es sich dabei häufig um eine Handlungsübersicht und kommentierte Zusammenstellung der relevanten Textstellen. Es ist natürlich absolut zutreffend, dass ein Mythos nicht nur eine Bedeutung hat,⁴ doch hindert das nicht daran, nach der Funktion, die einem Mythos in verschiedenen literarischen Werken zukommt, zu fragen und gegebenenfalls Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Diese Fragestellung muss, zumindest im Rahmen dieser Arbeit, auf eine Gattung (Drama) in einem festgelegten zeitlichen Rahmen (von Euripides bis Seneca) beschränkt werden und kann nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Weiterhin mangelt es nicht an Forschungsliteratur zu den einzelnen betrachteten Werken: Die Tragödien von Euripides und Seneca wecken für sich genommen ein nicht abreißendes Interesse, wie im Folgenden ersichtlich sein wird, nur vereinzelt widmen sich die Arbeiten jedoch beiden Werken.

In dieser Arbeit liegt das Hauptaugenmerk zum einen auf der Ambivalenz der Medea-Figur, die sich aufgrund der zahlreichen Erzählstränge des Medea-Mythos als

¹ „Urbild der Ambivalenz“, Lütkehaus 2002, 9.

² Sen. *Med.* 175.

³ Z.B. Moreau 1994: *Le mythe de Jason et Médée*; Griffiths 2006: *Medea*; Arcellaschi 1990: *Médée dans le théâtre latin*.

⁴ Vgl. Moreau 1994, 16.

sehr vielschichtig erweist. Zum anderen soll ihre Darstellung und Funktion in der antiken Literatur untersucht werden, insbesondere in den zwei vollständig überlieferten Medea-Tragödien von Euripides und Seneca. Um die Veränderung in der Konzeption der Medea-Figur über den langen Zeitraum zwischen beiden Dramen hinweg nachvollziehen zu können, sollen und müssen die relevanten literarischen Zeugnisse dieser Zeit, vorrangig in der augusteischen Dichtung, in welcher der Medea-Mythos auffallend prominent ist, in die Analyse mit einbezogen werden. Ein Ziel ist es dabei, die Einflüsse einiger zeitgenössischer gesellschaftlicher oder gattungsspezifischer Diskurse auf die jeweilige Aktualisierung des Medea-Mythos zu analysieren. Es steht zu erwarten, dass grundsätzliche Gemeinsamkeiten in der Verwendung des Mythos erkennbar werden, die ebenfalls herausgearbeitet werden sollen.

Für den hier angenommenen Gegenwartsbezug der Tragödien wird in der Euripides-Forschung zunehmend argumentiert. Es ist jedoch *communis opinio*, dass die Tragödien keine Schlüsseltragödien sind, in der führende Persönlichkeiten der Zeit abgebildet werden.⁵ Ähnliche Ansichten werden in der Seneca-Forschung vertreten.⁶ Der diskurstheoretische Ansatz der Arbeit kann und soll auch verhindern, die Seneca-Tragödien nach dem Prinzip von Schlüsselromanen zu interpretieren, was in der Forschung zwar immer wieder versucht, doch mindestens ebenso oft kritisiert und verworfen wurde.⁷ Christine Walde hinterfragt in ihrem Aufsatz „Senecas Medea – Göttin wider Willen“ (2002) berechtigterweise und sehr ausdrücklich einige festgefahrene Ansätze der Seneca-Forschung, vor allem hinsichtlich der Frage nach der Aufführbarkeit der Seneca-Tragödien und ihrer Funktion als philosophische Lehrstücke. Sie betont

⁵Vgl. Zuntz 1968, 419; Matthiessen 2004, 23. Matthiessen stellt die Verbundenheit von Euripides mit Athen heraus und hält es für angebracht, nach Systemkritik und Systemunterstützung bei Euripides zu fragen, vgl. *ibid.*, 21; 30.

⁶Vgl. Kapitel 2.2. Bisweilen wird der Gegenwartsbezug in den Tragödien jedoch extrem eng gefasst, wie beispielsweise von Jens-Uwe Schmidt, der in Senecas *Medea*, ähnlich wie zuvor James D. Bishop im *Oedipus*, einen Aufruf „zu Widerstand und Verschwörung“ sieht, Schmidt 1998, 173; ähnlich Bishop 1978, 299.

⁷Der Ansatz wurde schon von Herrmann 1924 verworfen und in jüngerer Zeit von Häuptli und Tarrant. In knapper Darstellung diskutiert Herrmann die eventuellen Möglichkeiten einer Zuordnung der Medea-Figur zu historischen Personen, um sie anschließend als untauglich aufzugeben und die Unmöglichkeit einer exakten Zuordnung festzustellen, vgl. Herrmann 1924, 91. Berechtigterweise und sehr pointiert formuliert Häuptli mit Verweis auf Thomann 1978: „Solche Deutungen kommen über mehr oder weniger geistreiche Vermutungen nicht hinaus“, Häuptli 1993, 136 mit FN3; vgl. auch Tarrant 1995, 227f.; Janka 2005, 138. Dennoch versuchen sich Schmidt 1998, 172 (Medea=Agrippina) und Grewe 2001, 174 (Creo=Claudius) erneut an einer personenbezogenen Deutung der Medea-Tragödie.

stattdessen den Charakter als Kunstwerk der Seneca-Tragödien, dem der Ansatz dieser Arbeit Rechnung zu tragen versucht.⁸

In einem ersten Teil soll zunächst ein literaturtheoretischer Mythos-Begriff umrissen und die Verbindung zwischen „Mythosrezeption“ und zeitgenössischen Diskursen präzisiert werden. Bei der Analyse der Werke, insbesondere der beiden Tragödien, wird es nicht zuletzt aufgrund der Quellenlage unmöglich sein, alle Diskurse aufzudecken, die in die literarischen Werke eingeflossen sind. Eine Konzentration auf einen oder zwei Hauptdiskurse ist notwendig und zielführender. Da die Ergründung der weiblichen Psyche in Euripides' Tragödien ein wesentliches Thema ist⁹ und schon Aristophanes Kritik an der Darstellung der Frauenfiguren in Euripides' Tragödien übt,¹⁰ bietet sich eine Interpretation der euripideischen *Medea* in Bezug auf den Diskurs der Geschlechterrollen im klassischen Athen an, dessen Normen (hinsichtlich der Frauenrolle) auf Grundlage historischer Forschungen rekonstruiert werden können.

Zwar wurden nicht nur in jüngster Zeit auch zur Frauenrolle in Senecas Tragödien einzelne Studien publiziert,¹¹ doch lässt sich nach langer Forschungsdiskussion der Einfluss des – auch in der *Medea* prominenten – stoisch-philosophischen Diskurses auf die Seneca-Tragödien nicht mehr ernstlich bezweifeln.¹² Die wohl ergiebigste Quelle zur

⁸Vgl. Walde 2002,63, FN 8; 64. Die Loslösung von über Jahrzehnte hinweg diskutierten Ansätzen hat den Blick für lange unberücksichtigte Aspekte frei gemacht, vgl. beispielsweise Blänsdorf 1996; Walde 2002; Dammer 2004; Janka 2004; Janka 2005; Stadelmeier 2013. Dabei wurde ersichtlich, dass die stärkere Berücksichtigung der Mythostradition (Walde 2002) oder die Einordnung der Seneca-Tragödien als wichtiges Element der Gattungsgeschichte (Zimmermann 1990) äußerst fruchtbar sein kann.

⁹Vgl. u.a. Zimmermann 2002,33; Matthiessen 2004,30; Jens 1968,31f. In den letzten Jahren wurde die Frage der „Weiblichkeit“ der euripideischen Medea-Figur verstärkt von der Forschung behandelt, z.B. Ruth E. Herder: *Die Frauenrolle bei Euripides*, Anton Powel: *Euripides, women, and sexuality* und Nancy Sorkin Rabinowitz: *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*.

¹⁰Vgl. Zimmermann 2002,32 mit Verweis auf Aristoph. *Frösche* 1049ff.;1078ff.

¹¹Z.B. Michaela Köhler: „Das Frauenbild bei Seneca“, die dieses vor allem aus der *Consolatio ad Helviam* rekonstruiert, und Hanna M. Roisman: „Women in Senecan Tragedy“, die zu dem Schluss kommt: „Seneca's characterization of his heroines locates evil in the rule of passion, but not necessarily in the essence of women“, Roisman 2005,88.

¹²Zur Funktion stoischer Philosophie in den Seneca-Tragödien vgl. zuletzt Stadelmaier 2013: „Die Grenze des Wachstums“; Wiener 2006: *Stoische Doktrin in römischer Belletristik*; Lefèvre 2002: „Die Konzeption der ‚verkehrten Welt‘ in Senecas Tragödien“; Blänsdorf 1996: „Stoci a teatro?“. Diese Forschungsrichtung reicht bis zu Birts Aufsatz von 1911, „Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?“, zurück. Vgl. dazu die Forschungsüberblicke bei Lefèvre 1985a,1264ff und Blänsdorf 1996,226f. Eine zu große Bedeutung wird dem stoischen Gehalt der Seneca-Tragödien beigemessen, wenn man in ihnen stoische Lehrstücke mit einem vorrangig pädagogischen Ziel sehen will, wie es mehrfach in der Forschung getan wurde, vgl. Egermann [1940] 197240; Fuhrmann 2005,400; Marti 1945,216; Knoche [1941] 1972,65;

Rekonstruktion des stoisch-philosophischen Diskurses zur Entstehungszeit der Tragödien sind Senecas philosophische Schriften,¹³ die als Diskurselemente zur Interpretation herangezogen werden sollen.¹⁴ Daneben ist der Machtdiskurs in Senecas *Medea* präsent, was schon in der im Mythos angelegten Personenkonstellation und vor allem in der Ausgestaltung der Creo-Figur als Tyrann ersichtlich wird.¹⁵ Der Machtdiskurs soll neben dem stoisch-philosophischen Diskurs bei der Interpretation der Seneca-Tragödie berücksichtigt werden. In chronologischer Reihenfolge werden somit im zweiten Teil der Arbeit der euripideischen *Medea*, der römischen Literatur vor Seneca und abschließend der senecanischen *Medea*-Tragödie jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet.

vorsichtiger von Albrecht 2009,945. Gegen die Auffassung als Lehrstücke: Seek 1978,404; Blänsdorf 1996,217; richtungweisend dabei Dingels Ansatz, die Tragödien als „Negierung der Philosophie“ anzusehen, vgl. Dingel 1974.

¹³Es würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen, eine breit angelegte Diskursanalyse unter Einbeziehung sämtlicher (literarischer) Werke und historischer Zeugnisse der Zeit anzustellen.

¹⁴Freilich soll dadurch nicht versucht werden, irgendeine etwaige Intention in Bezug auf die philosophischen Schriften, die Seneca in der Abfassung seiner Tragödien gehabt haben könnte, zu rekonstruieren.

¹⁵Ein politischer Gehalt wurde von der Forschung ebenfalls bereits mehrfach für die Tragödien nachgewiesen. Vgl. dazu zuletzt, mit umfangreichem Forschungsüberblick, Stefanie Grewe 2001: *Die politische Bedeutung der Seneca-Tragödien*, Jens-Uwe Schmidt 1998: „Im Banne der Verbrechen“, Eckard Lefèvre 1997a: „Política y actualidad en las tragedias de Séneca“ und schon 1978 J.David Bishop „Seneca’s ‘Oedipus’: Opposition Literature“ (mit strukturalistischem Ansatz). Hierbei stellt sich jedoch häufig das Problem, dass ein zu enger Gegenwartsbezug der Werke vorausgesetzt wird (vgl. Anm. 6).

2 Mythos, Tragödie und Diskurs

2.1 Mythos

Der Begriff „Mythos“ ist nicht klar definiert.¹⁶ Daher soll an dieser Stelle versucht werden, einen literaturwissenschaftlichen Definitionsansatz in Hinblick auf das dieser Arbeit zugrunde liegende theoretische Verständnis von Mythenrezeption in der Tragödie zu entwickeln.¹⁷

Neben seiner Mythen- und Dichterkritik (z.B. in der *Politeia*)¹⁸ formuliert Platon im *Timaios* den Gedanken, dass Mythen Erzählungen sind, „die von Generation zu Generation tradiert“¹⁹ werden und somit einer ständigen, häufig literarischen Wiederholung unterliegen.²⁰ Dabei bleiben bestimmte Elemente des Mythos unveränderlich, wie Aristoteles in seiner *Poetik* schreibt.²¹ Auch in der modernen Mythentheorie werden „Mythen [als] Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ angesehen.²² Der „Bereich der Wiederholbarkeit“ (das Handlungsgerüst) geht Fuhrmann zufolge auf

¹⁶Vgl. Graf 2000,633; Powell 2009,1. Zu den verschiedenen Verwendungen des Begriffs „Mythos“ in den unterschiedlichen Disziplinen vgl. die Einleitung von Barner/Detken/Wesche 2003 in *Texte zur modernen Mythentheorie*, v.a. S.12-14.

¹⁷Ziel der in diesem Kapitel vorgebrachten Bemerkungen soll lediglich ein Umriss der theoretischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit sein, in deren Zentrum die Interpretation verschiedener literarischer Bearbeitungen des Medea-Mythos steht. Auf dieses Ziel ist der hier vorgeschlagene Definitionsansatz ausgerichtet, der zwangsläufig vielen Aspekten des Begriffs ‘Mythos’, etwa der Frage nach der anthropologischen Funktion des Mythos, nicht gerecht werden kann. Wie schwierig bzw. unmöglich eine allgemein gültige Definition des Mythosbegriffs ist, zeigt u.a. der umfangreiche von Manfred Fuhrmann herausgegebene Tagungsband *Terror und Spiel*, der die Ergebnisse eines interdisziplinären Zugangs zur Thematik vorstellt, vgl. Fuhrmann 1971, *passim*.

¹⁸Vgl. Graf 2000,645. Zum noch bis weit in die Moderne gebrauchten, im Vergleich zum λόγος abwertenden Mythos-Verständnis vgl. Graf 2001,638f.

¹⁹Zimmermann 2008a,7. Vgl. Plat. *Tim.* 20D. Platon verwendet hier allerdings den Begriff λόγος.

²⁰Zu den am meisten rezipierten Stoffen vgl. Fuhrmann 1971b,122.

²¹Vgl. Arist. *Poetik* c.14, 1453 b22ff.

²²Blumenberg 2003,194. Mythos als Erzählung bzw. Erzählkomplex auch bei Burkert 1979,17 (der die Aspekte der Tradition und Rezeption hervorhebt) und bei Reinhardt, der den fiktiven Aspekt des Mythos und die „Handlungsbeteiligung von göttlichen Wesen“ hervorhebt, vgl. Reinhardt 2011,20. Zum Mythos als „Muster“ für seine poetische Rezeption vgl. Blumenberg 1971,18. Auch im kritisierten (vgl. Graf 2001,647) strukturalistischen Ansatz von Claude Lévi-Strauss zeigt sich die Idee des zeitlosen Mythenkerns und der aktualisierbaren „Mythenvariablen“ im Vergleich von Mythos und Saussure’scher Zeichentheorie, vgl. Lévi-Strauss 2003,63.

den kultischen Hintergrund eines Mythos zurück, während der „Bereich der Variation“ („die Einzelheiten der Handlung, die Motivation, die Charaktere“) als Erfordernis der Literatur erklärt werden kann.²³

Zwar wurden Mythen zunächst mündlich überliefert, doch schon für Platon werden sie seit früher Vorzeit in literarischer Form tradiert.²⁴ Schließlich tritt bei Aristoteles die enge Verbindung von Mythos und Literatur deutlich hervor,²⁵ da er mit *μῦθος* den „Plot“ der Tragödie bezeichnet,²⁶ der in nicht allzu abweichenden Variationen den Inhalt einer Tragödie bilden soll.²⁷ Spätestens Horaz widmet auch dem Rezipienten des Mythos, an den sich *prodesse* und *delectare* richten, eine größere Aufmerksamkeit.²⁸ Seit der Antike wird „Mythos“ demnach als wiederholt erzählte Geschichte betrachtet, deren Kern in der Rezeption nicht verändert werden darf, die aber bis zu einem bestimmten Grad variiert werden soll und dadurch eine am jeweiligen Rezipienten orientierte Aussage bekommt. Von dieser Grundannahme geht das dieser Arbeit zugrunde liegende Mythosverständnis aus.

Zur Bezeichnung solcher Mythosrezeptionen, die den Mythos in seinem festgesetzten und eigentlich unveränderlichen narrativen Kern verändern, hat Bernd Seidensticker den Begriff „Mythenkorrekturen“ geprägt. Dieser nicht zu variierende, „narrative[] und semantische[]“ Mythenkern „definiert“ den jeweiligen Mythos.²⁹ Ähnlich sieht es Fritz Graf, dem zufolge primär die „Erzählstrukturen (*plots*)“ tradiert werden,³⁰ die als Mythenkern angesehen werden können und die sich aus den wesentlichen Handlungen der zentralen Figuren ergeben. Diese stehen in der Regel zueinander in einem bestimmten (Macht-)Verhältnis, das aus den vorgegebenen Handlungen resultiert.

Während nun die konstitutiven Elemente des Mythos unveränderlich sind, werden Mythen im Rahmen ihrer Rezeption an das jeweilige Publikum angepasst,³¹ wobei (besonders in der Tragödie) zeitgenössische Diskurse in die Mythenerzählung

²³Vgl. Fuhrmann 1971b,139;141f.

²⁴Vgl. Zimmermann 2008,7.

²⁵Vgl. dazu auch Graf 2000,640.

²⁶Vgl. Arist.*Poetik* 1450a 4f.

²⁷Vgl. die häufig zitierten Kapitel 9 und 14 der *Poetik*.

²⁸Vgl. Zimmermann 2009,8. Dazu Hor.*Ars Poet.*333.

²⁹Vgl. Seidensticker 2008,71.

³⁰Vgl. Graf 2000,633.

³¹Vgl. *ibid*,642.

aufgenommen werden.³² So entsteht jeweils eine eigene Mythenvariation. Der Mythos unterliegt demnach bis in die Gegenwart hinein unter dem Einfluss zeitgenössischer Diskurse einer steten Veränderung,³³ wobei sich jede neue (literarische) Adaption in die Reihe der jeweiligen Mythosrezeptionen eingliedert. Die „Vorgängervarianten“ werden dabei in der Regel intertextuell verarbeitet und bleiben als ein Diskurs in der neuen Adaption präsent.³⁴ Die Existenz zeitgenössischer Diskurse in den Mythosvarianten muss noch gründlicher beleuchtet werden. Zunächst soll jedoch auf den Gegenwartsbezug der antiken Tragödie eingegangen werden.

2.2 Tragödie

Die Tragödie, vor allem die attische Tragödie, kann als Gattung *par excellence* der Verbindung von Mythos und zeitgenössischen Diskursen angesehen werden,³⁵ da sich einerseits ihre Affinität zur Mythenrezeption aus ihrem Ursprung im Dionysoskult ergibt,³⁶ andererseits die Nähe zu zeitgenössischen Diskursen aus ihrer ursprünglichen Verankerung in der Polis im Rahmen der Tragödienagone.³⁷ Der Theaterdichter kann dabei sowohl bewusst als auch unbewusst Elemente seiner Gegenwart in die Behandlung des Mythos einfließen lassen.³⁸ So kann derselbe Mythos auf „verschiedene Aspekte der Wirklichkeit bezogen werden“,³⁹ worin die Möglichkeit des Autors als auch des Rezipienten liegt, denselben Mythos in unterschiedliche Diskurse einzubinden.

Es darf trotz der wenigen Zeugnisse mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass auch in der römischen republikanischen Tragödie eine Aktualisierung der aus der griechischen Geisteswelt übernommenen Mythen an den aktuellen Zeitgeist stattgefunden hat, während zur selben Zeit in der *praetexta* explizit (historische) römische

³²Vgl. Zimmermann 2009,732 zur attischen Tragödie. Bereits in der Diskussion über Fuhrmanns „Mythos als Wiederholung“ verweist Stiedter auf einen „soziologischen und politischen Ort einer jeden Mythen-Variante“, zitiert in Jauß 1971,574.

³³Vgl. zuletzt die Adaptionen des Medea-Mythos: Christa Wolf (1996): *Medea. Stimmen*; Dea Lohrer (1999): *Manhattan Medea*.

³⁴Vgl. Graf 2000,643; Baumbach 2001,612; Fuhrmann 1971b,140.

³⁵Wenngleich Mythen natürlich in den unterschiedlichen literarischen Gattungen (und darstellenden Künsten) rezipiert werden (vgl. Burkert 1979,18). Zur Rezeption des Medea-Mythos in nicht-dramatischen Gattungen vgl. Kapitel 4.

³⁶Vgl. Zimmermann 2008b,13.

³⁷Vgl. ders. 2009,731. Während die Komödie aus zeitgenössischen Diskursen neue Stoffe formt, nimmt die Tragödie sie in die vorgegebene Mythenhandlung auf, vgl. ders. 2008b,13.

³⁸Vgl. Neumann 1995,27 am Beispiel Euripides’.

³⁹Burkert 1979,21.

Stoffe bearbeitet wurden.⁴⁰ Das römische Drama war in seinen Anfängen ebenfalls in öffentlichen Festen verankert, den vier *ludi scaenici*.⁴¹ Die Beliebtheit mythischer Stoffe mit einer Affinität zur römischen Geschichte (wie z.B. die Troja-Sage) und die Situierung griechischer Stoffe in die geographische Umgebung Roms weisen auf die Anpassung der griechischen Tragödienstoffe an das römische Publikum hin.⁴²

Auch in Senecas Tragödienwerk kann und muss der Einfluss zeitgenössischer Diskurse angenommen werden.⁴³ Zum einen sind die als „literarisches Gesamtkunstwerk“⁴⁴ konzipierten Tragödien Teil der Gattungsdiskurse ihrer Zeit, in dem u. a. das intertextuelle Verhältnis zu literarischen Vorgängern der verschiedenen Gattungen, vor allem, aber nicht ausschließlich der augusteischen Zeit, eine prominente Rolle spielt.⁴⁵ Zum zweiten sind sie Teil des mythologischen Diskurses, indem sie bekannte Mythen aufnehmen und aktualisieren. Insbesondere in den Mythenaktualisierungen manifestieren sich die zeitgenössischen (gesellschaftlichen) Diskurse.⁴⁶

2.3 Diskurs

Jeder literarische Text kann als Teil unterschiedlicher Diskurse seiner Zeit verstanden werden. Diesen Ansatz befürworten die Vertreter des *New Historicism*⁴⁷ und er spiegelt sich auch in Jürgen Links Interdiskurstheorie wider, derzufolge der literarische Diskurs besonders geeignet ist, unterschiedliche Spezialdiskurse (besonders anhand

⁴⁰Vgl. Zimmermann 2009, 733; Lefèvre 1978, 14.

⁴¹Vgl. Conte 1994, 30f.

⁴²Vgl. Lefèvre 1978, 9. So z.B. auch eine Bearbeitung eines Medea-Mythos, der dann szenenweise bei den Marruviern spielt, vgl. *ibid.*, 10. Lefèvre unterscheidet demzufolge zwischen der „aitiologisch-national ausgewerteten mythologischen Tragödie“ und der „panegyrisch-zeitbezogenen Praetexta“, *ibid.*, 16. Jocelyn hält etruskische Einflüsse auf das römische Theater für wahrscheinlich, da sich bestimmte Wörter des Theatervokabulars auf einen etruskischen Ursprung zurückführen lassen und vermutlich einige Schauspieler aus Etrurien kamen, vgl. Jocelyn 1967, 13.

⁴³Vgl. z.B. Opelt 1978, 432, die auf das Beispiel von Marcus Aemilius Scaurus verweist, der eine (politische) Tragödie 34 n. Chr. mit dem Tod bezahlte. Eine einschlägige und viel beachtete Quelle für die politische Sprengkraft der Tragödiendichtung der Kaiserzeit, die sich jedoch in der Regel gegen die Dichter selbst auswirkte, ist Tac. *Dial.* 2f.

⁴⁴Zimmermann 1990, 213f.

⁴⁵Vgl. *ibid.*, *passim*; Adolf Seeck 1978, 388 (leider auf Kosten der Bedeutung zeitgenössischer Diskurse für die Tragödien, vgl. *ibid.*, 400); Segal 1986, 203.

⁴⁶Vgl. Lefèvre: „In Senecas Tragödien vermischen sich auf Schritt und Tritt traditionell-poetisches Gedankengut und individuell-philosophische Deutung“, Lefèvre 1995, 164.

⁴⁷Vgl. Baßler 1995, *passim*. An Greenblatts Ansatz zur Interpretation der Shakespeare-Dramen vor prominenten Diskursen ihrer Entstehungszeit (vgl. Greenblatt 1988, *passim*) orientiert sich der theoretische Ansatz dieser Arbeit.

von Metaphern, Analogien, Symbolen) aufzunehmen und einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.⁴⁸ Obwohl Link vor allem moderne Gesellschaften ab Mitte des 18. Jahrhunderts berücksichtigt, lassen sich die Hinweise auf entsprechende extraliterarische Diskurse auch in antiken Texten wiederfinden. An so genannten „Brückenwörtern“ kann dieser deutlich nachgewiesen werden, wie beispielsweise in Sen. *Med.* 113: *fasta dicax fundat conuicia fescennius*. *Fescennius* ist ein Begriff der römischen Kultur und passt daher nicht in die heroische Zeit, in welcher der Mythos eigentlich angesiedelt ist.⁴⁹

Um im Folgenden einen möglichst präzisen Diskurs-Begriff zu verwenden, soll an dieser Stelle der Versuch einer Definition unternommen werden. Dies ist insofern nicht unproblematisch, als schon Michel Foucault, von dem die entscheidenden gedanklichen Anstöße zur Entwicklung der Diskurstheorie ausgingen, diesen Begriff nicht einheitlich verwendet. In der *Archéologie du savoir*, der am ehesten methodologischen seiner Schriften, definiert er ihn als „ensemble des énoncés qui relèvent d’un même système de formation“.⁵⁰ Somit ist ein Diskurs, annähernd gesagt, die Gesamtheit von Äußerungen, die zueinander in einer Beziehung stehen.⁵¹ Dabei können Aussagen aus unterschiedlichen (beispielsweise institutionellen) Bereichen zum selben Diskurs gehören.⁵² Bereits in der *Archéologie du savoir* und dezidiert in seiner Antrittsrede am Collège de France (*L’ordre du discours*, 1970) beschäftigt sich Foucault mit der Frage, nach welchen Regeln bestimmte Äußerungen in einem Diskurs zulässig und „richtig“ und andere Äußerungen nicht erlaubt oder falsch sind.⁵³ Er definiert die „procédures d’exclusion“, denen der Diskurs unterliegt, sodass nicht alles im Diskurs sagbar ist.⁵⁴ Bei der Analyse von Diskursen müssen demnach nicht nur – ganz positivistisch – die effektiven Aussagen in einem Diskurs berücksichtigt werden, sondern es müssen auch die Ausschlussmechanismen untersucht werden.⁵⁵ Diese werden in den Grenzen des Sagbaren erkennbar. Grenzen werden allgemein jedoch erst dann sichtbar, wenn

⁴⁸Vgl. Link 1990,91-99.

⁴⁹Zum „zooming effect“, der Verwendung von „Brückenwörtern“ bei Mythosaktualisierungen, vgl. Zimmermann 2009,237. Vgl. außerdem Henry 1985,170; Steele 1922,15. Zu Anachronismen vgl. Herrmann 1924,178.

⁵⁰Foucault 1969,141.

⁵¹Vgl. auch *ibid*,53. Diese Beziehungen zu konkretisieren erweist sich als besonders schwierig.

⁵²Vgl. *ibid*,59.

⁵³Vgl. v.a. Foucault 1970,10f.

⁵⁴Vgl. v.a. *ibid*,11.

⁵⁵Vgl. *ibid*,71.

sie überschritten werden.⁵⁶ Solche Überschreitungen sind in den Medea-Tragödien durchaus wahrnehmbar, man denke beispielsweise an die symbolische Übertretung der Hausschwelle in Euripides' *Medea*: Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων (Eur. *Med.* 214). Im Folgenden ist zu untersuchen, welche Funktion derartigen Grenz- und Normüberschreitungen in den Medea-Tragödien zukommt.

Die Transgressionen werden deutlich als solche erkennbar, da die zeitgenössischen Diskurse in den Tragödien nicht einseitig, sondern durchaus kontrovers abgebildet werden.⁵⁷ Dabei ist auf die Machtverhältnisse zwischen den Personen, wie sie im Mythenkern angelegt sind und wie sie in der Tragödie dargestellt werden, ein besonderes Augenmerk zu legen. „Macht“ soll hier als „historische Form vielfältiger Kräfteverhältnisse und als komplexe strategische Situation“ verstanden werden.⁵⁸ In diesen Machtbeziehungen ist der Widerstand bereits präsent.⁵⁹ Es muss an den einzelnen Mythosrezeptionen daher auch untersucht werden, welche Rolle die vorgegebenen Machtstrukturen in Bezug auf die Darstellung zeitgenössischer Diskurse spielen, für die mitunter entscheidend ist, aus welcher Machtposition heraus verschiedene Positionen des Diskurses vertreten werden.

2.4 Der Medea-Mythos

„Wenn wir vom ›Mythos von Medea‹ sprechen, steht die Einheit des Gemeinten durchaus in Frage.“⁶⁰ Diese Feststellung von Walter Burkert ist aufgrund der Komplexität der Handlung und der Charakterisierung der Medea-Figur absolut berechtigt. Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass sich der Mythosdiskurs „Medea“ aus allen ihn betreffenden Äußerungen zusammengesetzt ist.⁶¹ Zweifellos gehört er zu den meist rezipierten Stoffen der antiken Tragödie,⁶² und übt bis in die Gegenwart eine Faszination aus, was sich aus den zahlreichen zeitgenössischen Rezeptionen

⁵⁶Vgl. Foucault 1963, 236f.

⁵⁷Wie Blumenberg zurecht hervorhebt, geben auch die aktualisierten Mythen keine (pauschalen) Antworten, sondern werfen vielmehr Fragen auf, vgl. Blumenberg 1971, 34.

⁵⁸Bublitz 2008, 274.

⁵⁹Vgl. *ibid.*

⁶⁰Burkert 2008, 37.

⁶¹Eine präzise Übersicht über die wesentlichen Handlungselemente findet sich bei Corbineau-Hoffmann 2008, 418.

⁶²Manfred Fuhrmann zufolge wurde der Medea-Stoff zusammen mit dem Ödipus- und dem Thyestes-Stoff am häufigsten wiederholt, vgl. Fuhrmann 1971b, 122.

schließen lässt. Angelika Corbineau-Hoffmann qualifiziert ihn als „Mythos der instabilen, fragwürdigen und gefährdeten Identität – Identität des Handelns, des personalen Seins, vor Denkkategorien“,⁶³ wobei im Begriff „Denkkategorien“ die Bedeutung aktueller Werte und Normen für das jeweilige Verständnis dieses Mythos anklingt. Auch die Ambivalenz der Medea-Figur,⁶⁴ die sich – pointiert gesagt – von einem hoffnungslos und unschuldig verliebten Mädchen bis zur Mörderin (der eigenen Kinder) spannt, dürfte Grund für die von dieser Figur bis in die heutige Zeit reichende Faszination sein. Diese im Mythoskern angelegte Ambivalenz bietet, so die These, die Möglichkeit, kontroverse Diskurse darzustellen, ohne eindeutige Antworten auf die aufgeworfenen Fragen zu geben. Medeas Handeln verstößt einerseits gegen Grundprinzipien der Menschlichkeit, andererseits wird es von den Göttern nicht bestraft; Sie verkörpert den Normbruch und ist doch in vielerlei Hinsicht eine Identifikationsfigur für den Rezipienten. Aufgrund dieser im Mythoskern angelegten Konzeption kann die Figur Gegenpositionen des zeitgenössischen Diskurses übernehmen, mit den Normen brechen, ohne dabei jedoch als prinzipiell negative Figur zu erscheinen. Dieses Charakteristikum zeichnet sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in den untersuchten Mythos-Rezeptionen ab. Anhand der Ereignisse in Korinth, so wie sie von Euripides zum Plot der Tragödie gemacht werden, kann die Ambivalenz besonders deutlich hervorgehoben werden, weil darin sowohl Medeas Liebe als auch ihre Fähigkeit zu Grausamkeit ungekanntes Maß annehmen. Als Mythoskern definiert Bernhard Zimmermann vier „Rollen“ der Medea: Medea als Zauberin, als Fremde, als Mörderin und als Mörderin ihrer Kinder.⁶⁵ Diese werden im Laufe der Zeit mit unterschiedlichen Akzentuierungen rezipiert.

Die ältesten literarischen Zeugnisse für den Medea-Mythos finden sich in den *Nostoi*, wo Medeas Zauberkräfte in Zusammenhang mit einem Verjüngungszauber an Jasons Vater Aison betont werden.⁶⁶ In Hesiods *Theogonie* wird Medea zweimal erwähnt, davon einmal namentlich, wenn sie als Tochter des Helios-Sohnes Aietes und der Okeanostochter Idyia aufgeführt wird (V.961). In der angedeuteten Schilderung

⁶³Corbineau-Hoffmann 2008,418.

⁶⁴Corbineau-Hoffmann verweist außerdem auf die Extreme und Maßlosigkeit der Medea-Figur, sowie auf die zahlreichen in der Mythostextur angelegten Oppositionen, vgl. *ibid.*,419.

⁶⁵Vgl. Zimmermann 2002,37. Walter Burkert unterscheidet in ähnlicher Weise vier Erzählkomplexe: Die Argonauten-Geschichte, den Mord an Pelias, den Kindermord und die Ereignisse in Athen, vgl. Burkert 2008,38.

⁶⁶Vgl. Griffiths 2006,15.

der Argonauten-Fahrt wirkt Medea nahezu von Verliebtheit paralytisch und machtlos gegenüber Jason, der sie entführt: ὠκείης ἐπὶ νηὸς ἄγων ἐλικώπιδα κούρην (V.998).⁶⁷ Bereits aus diesen beiden Textstellen lässt sich nur äußerst schwierig ein einheitlicher Charakter ableiten. Etwa aus derselben Zeit stammt ein Fragment von Mimnermus, in dem einer weiblichen Person ein großer Anteil am Erfolg der Argonaut-Expedition zugesprochen wird, die Griffiths mit Medea (und nicht mit Athena) identifiziert.⁶⁸ So werden bereits in diesem frühen Stadium der Überlieferung die unterschiedlichen „Rollen“, die die Medea-Figur annehmen kann (verliebttes Mädchen, Heldin, Zauberin) ersichtlich, die in der antiken Überlieferung beibehalten werden. Eine negative Wertung der Figur ist dabei allerdings noch nicht zu erkennen.

In Pindars Vierter *Pythischer Ode*, die kurz nach Euripides' Tragödie entstand, werden viele dieser Facetten in einer einzigen Medea-Figur vereinigt: Sie wird sowohl als kluge Prophetin (V.57f.) als auch als verliebttes Mädchen (V.213-219) und zuletzt als Jasons Retterin (V.220-223), die von ihm entführt und für ihn zur Peliasmörderin wird (V.249f.), dargestellt. Als Mörderin geht von Medea allerdings eine Gefahr aus, da sie ihre Zauberkräfte, die ihr sonst dazu dienen, Jason bei seinen Aufgaben Hilfe zu leisten, auch zerstörerisch einsetzen kann. Die zuvor eher neutrale bis positive Bewertung ist an dieser Stelle nicht mehr einwandfrei möglich.⁶⁹ Insbesondere in Hinblick auf die berühmte Vorschrift der *Ars Poetica: Sit Medea ferox inuictaque* (V.123)⁷⁰ ist es naheliegend, eine Veränderung des Medea-Bildes zwischen dem 5. und 1. Jahrhundert v. Chr. zu vermuten. Dabei kommt der wahrscheinlich von Euripides vorgenommenen Einbeziehung des Kindermordes in Korinth in die Tragödienrezeption des Medea-Mythos sicherlich eine richtungsweisende Rolle zu.⁷¹

⁶⁷Das Zitat wird nach der Ausgabe von Solmsen gegeben.

⁶⁸Vgl. Griffiths 2006, 15.

⁶⁹Otten hebt vor allem die Aspekte der „halbgöttlichen Prophetin“ und der „Liebende[n], die Jason, dem Führer der Argonauten, völlig willenlos verfallen ist“ hervor, Otten 2005, 11. Offensichtlich ist in dieser Ode auch die aitiologische Funktion des Mythos, da Arkesilaos, an den sich die Ode richtet, in einer entfernten genealogischen Verbindung zu den Argonauten stehen muss, vgl. V.10.

⁷⁰Die Zitate aus Horaz' Werken werden nach der Ausgabe von Shackleton Bailey gegeben.

⁷¹Es ist umstritten, ob und inwiefern der Kindermord eine Erfindung des Euripides ist. Walter Burkert verweist auf antike Zeugnisse, die den Kindermord als Innovation des Euripides ansehen, spricht sich aber mit Verweis auf Eumelos und Kreophylos gegen diese Auffassung aus: Bei Kreophylos sei es zumindest als Lüge der Korinther überliefert, dass Medea ihre Kinder getötet habe, vgl. Burkert 2008, 43. Auch Albin Lesky zeigt auf, dass schon in Eumelos' *Korinthiaka* Medea als Mörderin ihrer Kinder genannt wird und sieht in dem Epos eine „wichtige

Betrachtet man jedoch das Medea-Bild im dritten und vierten Buch der *Argonautica* genauer, die erst nach Euripides' *Medea* entstanden ist, muss man abermals feststellen, dass die Medea-Figur hier – trotz des von Euripides betonten und seitdem verstärkt rezipierten Kindermordes – wieder relativ positiv dargestellt wird und der grausame Charakterzug weitgehend fehlt: Schon der Musenanruf zu Beginn des 3. Buches an Erato, die Göttin der Liebesdichtung, hebt die wesentliche Bedeutung der Liebe für den Handlungsverlauf hervor: Μηδείης ὑπ' ἔρωτι (V.3).⁷² Im folgenden Teil erscheint Medea als wehrloses Opfer des göttlichen Willens von Hera, Athena und Kypris, die sie wegen ihrer Zauberkräfte zur Helferin der Argonauten, insbesondere Jasons, dessen Beschützerinnen sie sind, bestimmen. Medeas verzweifelten Selbstmordversuche, mit denen sie sich der Entscheidung zwischen ihrem Vater und Jason entziehen will, werden zweimal durch Hera vereitelt (vgl. 3.799ff. u. 4.16-23). In ihrer Sorge um Jason erscheint Medea außerdem als gutmütig, allein ihre Charakterisierung als „listig“ (ὄψε δ' ἔειπεν τοῖα δόλω, 3.686f.) und die Anspielung darauf, dass sie gegebenenfalls Jasons Undankbarkeit nicht ungerächt lassen wird (vgl. 3.1115f.), können als Verweis auf die euripideische Tragödie als Prätext gesehen werden. Auch in der Schilderung der Ermordung von Apsyrtos erscheint Medea zwar als beteiligt, jedoch ist es Jason, der den Mord begeht und die Leiche zerstückelt. Medeas Schuld am Mord ihres Bruders wird dabei dadurch bildlich verdeutlicht, dass Apsyrtos sein Blut an das Kleid seiner Schwester schmiert und dieser der Makel sichtbar anhaftet (vgl. 4.471-474).

Es stellt sich also die Frage, ob die Konzeption der Medea-Figur gattungsspezifisch ist, inwiefern ihre positiven Charakterzüge in der Tragödie erkennbar sind und welche Funktion sie dort erfüllen. Offensichtlich ist die Wertung der Medea-Figur aufgrund

Quelle für Euripides“, vgl. Lesky 1931,42. Die gegenteilige Meinung, in der Euripides als Erfinder des Kindermordes von Medea angesehen wird, vertritt u.a. Bernhard Zimmermann unter Verweis auf Euripides' Dramaturgie und die Aussage von Aristophanes von Byzanz, dass „nur Euripides, aber nicht Sophokles oder Aischylos eine »Medea« verfaßt hätten“, Zimmermann 2002,38. Schließlich sieht Burkert den Tod der Kinder als unveränderlichen Kern, die Täterfrage jedoch als variables Element des Mythos an, vgl. Burkert 2008,47. Selbst wenn Euripides den Kindermord nicht frei erfunden haben sollte, so geht es doch auf seine Tragödienadaption zurück, dass der Kindermord durch Medea fester Bestandteil des Mythenkerns (und insbesondere der Tragödienrezeption) des Medea-Mythos wurde. Dafür spricht auch, dass alle überlieferten (Fragmente von) Medea-Tragödien aus nacheuripideischer Zeit stammen, vgl. Zimmermann 2002,38 Anm.24. Nach Jacqueline Dangel ist die Medea-Figur in den ältesten Mythosversionen eine Opferrolle und erst seit Euripides eine grausame Hexe, vgl. Dangel 2204,67.

⁷²Die Zitate aus der *Argonautica* werden nach der Ausgabe von Fränkel gegeben.

unterschiedlich betonter Aspekte ihrer Konzeption Teil der variablen Elemente des Mythos, was auch aus der Betrachtung der frühen Zeugnisse hervorgeht.

2.5 Zusammenfassung: Theoretische Grundlagen

Die Mythosaktualisierung in der antiken Tragödie resultiert aus einem Zusammenspiel von (meist) diachronem Mythosdiskurs, der den Mythenkern bildet, und den synchronen Einflüssen zeitgenössischer Diskurse, die einen Großteil der variablen Elemente des Mythos bestimmen. Der Mythosdiskurs entsteht dabei durch die intertextuellen Bezüge der verschiedenen Mythosrezeptionen, sodass jede neue Mythosvariante auch als Teil des zeitgenössischen Diskurses verstanden werden muss. Dies ist vor dem Schwerpunkt dieser Arbeit vor allem für die Konzeption und Wertung der Medea-Figur von Relevanz. Durch eine skizzenhafte Darstellung der Entwicklung des Medea-Mythos im Zeitraum zwischen den beiden überlieferten Medea-Tragödien soll dem Rechnung getragen werden. Unter den zeitgenössischen Diskursen, die in ihrer Gesamtheit das Archiv im Foucault'schen Sinne bilden, aus dem heraus das literarische Werk zu verstehen ist, müssen diejenigen zur Analyse ausgewählt werden, die am deutlichsten in der Tragödie hervortreten, z.B. durch Brückenwörter oder interdiskursive Elemente. Es sind vor allem die diesen Diskursen inhärenten Ausschlussmechanismen und Machtstrukturen, die fruchtbare Ansatzpunkte für das Verständnis und die diskursive Einordnung der Tragödie bieten.

Im Folgenden soll Euripides' *Medea* als Teil eines Geschlechterrollendiskurses vor den Normen der Frauenrolle im klassischen Athen interpretiert werden, während in Senecas *Medea* dem philosophisch-politischen Diskurs eine größere Bedeutung zukommt. Ein abschließender Vergleich soll Aufschluss darüber geben, wie der Medea-Mythos in der antiken Tragödie zur Abbildung zeitgenössischer Diskurse genutzt wurde.

3 Euripides' *Medea*

Einigermaßen ostentativ wird in Euripides' *Medea* auf das athenische Frauenbild Bezug genommen: Indirekt wird die Frage nach der Selbstständigkeit der Frau bereits im Parodos von der Amme, dem Chor und Medea selbst thematisiert (vgl. V.131-212).⁷³ Im 4. Epeisodion nimmt Medea eine offensichtlich geheuchelte, „vorbildliche“ Haltung gegenüber Jason ein und demonstriert die Erwartungen der Gesellschaft an eine Frau, die im Kontrast zu dem eigentlich von ihr verkörperten Frauenbild stehen, das sie außerdem in ihren Monologen skizziert. Der Geschlechterrollendiskurs wird dabei bereits in den entsprechenden Äußerungen im Drama ersichtlich.

Trotz der unzureichenden Quellenlage lässt sich der extraliterarische Diskurs von der historischen Forschung vor allem im Hinblick auf die stark normierte Frauenrolle rekonstruieren.⁷⁴ Zum einen wird die Rolle der Frau auch in anderen, philosophischen Werken diskutiert,⁷⁵ zum anderen weist Aristophanes' Kritik an der Darstellung der Frauen in Euripides' Tragödien und sein Vorwurf, dass Euripides damit die Gesellschaft verderbe,⁷⁶ deutlich auf die Normen hinsichtlich der Frauenrolle in Athen hin. Normen sind Teil und Effekt von Diskursen und müssen als solche in der Interpretation berücksichtigt werden. Außerdem lassen sich gesellschaftliche Normen durch Diskurse bzw. „Gegendiskurse“ überhaupt erst verändern.⁷⁷ Das schlechte Abschneiden der *Medea*-Tragödie im tragischen Agon 431 v. Chr. könnte als Indiz dafür angesehen werden, dass die darin vertretenen Äußerungen zu stark von der *volonté de vérité* (vermutlich nicht zuletzt in Bezug auf den Geschlechterrollendiskurs, der in dem Stück prominent ist) seiner Zuschauer abwichen, wodurch Euripides zurecht als „seiner Zeit voraus“⁷⁸ angesehen werden kann.

In der Forschungsliteratur zur euripideischen *Medea* findet dieser Diskurs seit der wachsenden Popularität der Gender-Studies vom Ende der 1980er-Jahre an zunehmend

⁷³Die in diesem Kapitel im Fließtext genannten Versangaben beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf Euripides' *Medea* in der kritischen Edition von D. Mastronarde.

⁷⁴Vgl. Gould 1980, 38.

⁷⁵Z. B. Xenophons *Oikonomikos*, vgl. dazu Hartmann 2007, 64f.

⁷⁶Vgl. Arist. *Frösche* 1045ff.

⁷⁷Vgl. Hartmann 2007, 87.

⁷⁸Zimmermann 2002, 31.

Beachtung, was sich in den zahlreichen Arbeiten niederschlägt, die zu der Frage verfasst wurden, inwieweit Medea als Frau „männliche“ Werte verkörpert und dadurch ihre „Weiblichkeit“ unterdrückt bzw. sogar zerstört.⁷⁹ Im Rahmen dieser Studien sollte deutlich werden, dass für Euripides' Medea-Figur die (stereotypischen) Merkmale einer Frau im Athen des 4. Jahrhunderts nicht vollkommen zutreffend sind. Abstrakter formuliert: „She destabilizes the category ‘woman’.“⁸⁰

Zunächst ergibt sich jedoch nicht zwingend die angebliche binäre Opposition zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Eigenschaften der Medea-Figur, deren Wettstreit spätestens im Kindermord mit dem Sieg der „männlichen“ über die „weibliche“ Seite ende.⁸¹ Der Umkehrschluss müsste hier lauten, dass es „männlich“ sei, die eigenen Kinder zu töten, was schon allein durch das Verhalten der männlichen Hauptfiguren des Stücks, die als fürsorglich und um ihren Nachwuchs besorgt dargestellt werden, widerlegt wird.⁸²

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die athenischen Theaterbesucher, die als intendierte Rezipienten bei der Interpretation mitgedacht werden müssen, das Stück beim einmaligen Zuschauen so verstehen und erleben konnten, wie es diese theoretische (eigentlich nur bei der Lektüre nachvollziehbare) Interpretation des Stückes nahelegt.⁸³ Zweifelsohne hatten die Athener eine klare Vorstellung davon, was eine Frauen- und was die Männerrolle ihrer Zeit ausmachte. Aber ob sie während der Vorstellung das

⁷⁹Viel rezipiert wurde der Aufsatz „Medea's Divided Self“ von Helen Foley (1989), die u.a. die These vertritt, dass Medeas heroisch-männliche Seite und ihre mütterlich-weibliche Seite unvereinbar seien und deshalb gegeneinander ankämpften, wobei am Ende der Tragödie die männliche Seite die stärkere sei, vgl. Foley 1989,72. Sie schlägt außerdem vor, das Drama als „tragedy of gender“ zu bezeichnen, vgl. *ibid.*,77. Ihr folgt Stephen Nimis, der außerdem einen Wechsel von einer sympathischen zu einer unsympathischen Medea beobachtet, vgl. Nimis 2007,401. Diese Entwicklung stellt auch Shirley Barlow fest, vgl. Barlow 1989,160;167. Für sie geht Medea deshalb zugrunde, weil sie die Frauenrolle nur zum Erreichen ihrer „unweiblichen“ Ziele gekonnt aber nur gespielt erfülle, vgl. *ibid.*,158. Kjeld Matthiessen kommt zu dem Schluss, dass am Ende die „rachedurstige Heroine“ über die Mutterfigur siege, vgl. Matthiessen 2004,100, wodurch sie dem Zuschauer unsympathisch werde. Ein Vergleich zum sophokleischen Helden kann bereits bei Margaret Williamson gefunden werden, die gleichzeitig über Medea sagt: „She has already translated herself into the role of a male citizen“, Williamson 1990,18. Zuletzt sei noch auf Nancy S. Rabinowitz verwiesen, deren Fazit „The character Medea may be of the female sex but is of the male gender“ (Rabinowitz 1993,153) als Synthese der hier erwähnten Forschungsmeinungen gesehen werden kann.

⁸⁰Rabinowitz 1993,132.

⁸¹Vgl. Matthiessen 2004,100; Barlow 1989,164; Foley 1989,80.

⁸²Aufgrund des Verlusts seiner Kinder bezeichnet sich Jason als ἀπώλεσα (vernichtet) (V.1350). Aegeus sucht Rat beim Orakel von Delphi wegen seiner Kinderlosigkeit (vgl. V.669). Creons Grund für die Vertreibung Medeas ist die Sorge um seine Tochter (vgl. V.283), vgl. Harder 1993,366.

⁸³Vgl. Matthiessen 2002,11.

Verhalten einer Frauenfigur (durch die entsprechende Maske des Schauspielers klar als solche erkennbar) als „männlich“ wahrgenommen haben, darf bezweifelt werden, zumal Medea keinen klar ersichtlichen Geschlechterrollenwechsel auf der Bühne erfährt (wie z.B. Pentheus in den *Bacchae*).⁸⁴ Zwar heißt es in Judith Butlers *Unbehagen der Geschlechter*, in dem sie die Begriffe „sex“ und „gender“ prägt und auch das biologische Geschlecht 'sex' als kulturell generiert betrachtet: „Gerade weil 'weiblich' nicht länger als ein feststehender Begriff erscheint, ist seine Bedeutung ebenso verworren und unfixiert wie die Bedeutung von 'Frau'.“⁸⁵ Davon ausgehend werden die Geschlechterdifferenzen grundsätzlich hinterfragt. Doch bei der Interpretation der euripideischen Tragödie unter Einbeziehung der Gender-Studies ist Vorsicht zu üben, da die Mentalität der athenischen Gesellschaft nicht außer Acht gelassen werden sollte, die in klar getrennten Geschlechterkategorien dachten.⁸⁶ Im Folgenden sollen daher jene Verhaltensweisen Medeas als „weiblich“ bezeichnet werden, die dem damaligen stereotypen Frauenbild entsprechen, als „unweiblich“ hingegen diejenigen, die ihm widersprechen.

Man kann davon ausgehen, dass Medea eine Frauenfigur ist und als solche wahrgenommen werden muss, wenngleich sie durchaus ein „unmütterliches“ Verhalten zeigt, mit dem sie die Normen ihrer Zeit überschreitet, die durch die Transgression deutlich erkennbar werden. Da der Medea-Charakter bereits im Mythos und in seinen frühen Bearbeitungen als vielschichtig angelegt ist (und die auftretende Ambivalenz der Figur, die zur „männlich“-„weiblich“-Diskussion geführt hat, deshalb nicht überrascht), soll in diesem Kapitel untersucht werden, wie Euripides Medeas Ambivalenz⁸⁷ in Bezug auf den Geschlechterrollendiskurs und die dadurch generierten Normen verwendet. Dabei soll die These erörtert werden, dass Medea von ihrer mythologischen Vorgeschichte her, aus der heraus Euripides sie versteht, als eine Frau angelegt ist, die mit dem Frauenbild der athenischen Gesellschaft nicht vereinbar ist, vor deren Normen Euripides die Tragödienhandlung offensichtlich verstanden wissen will. Vor diesem Hintergrund

⁸⁴Die athenische Gesellschaft war in klar voneinander getrennte Gruppen gegliedert, vgl. Schnurr-Redford 1996,76. Aus eben diesem Grund ist es unwahrscheinlich, dass sich der Zuschauer Medeas Verhalten als Sieg ihrer „männlichen“ über ihre „weibliche“ Seite erklärt hätte; vielmehr wird eine Art 'Verfremdungseffekt' stattgefunden haben, wenn die Figur Medea nicht mit den Erwartungen des Zuschauers an eine Frau übereinstimmte.

⁸⁵Vgl. Butler 1990,9.

⁸⁶Vgl. dazu Schnurr-Redfords Verweis auf Xenophons *Oikonomikos*, Schnurr-Redford 1996,74.

⁸⁷Gabriele Werner spricht (in Bezug auf Medea) von der „Ambivalenz ihrer Qualitäten“, Werner 1998,83. Derselben Ansicht ist Matthiessen 2002,66.

soll dann Medeas Motivation für den Kindermord beleuchtet werden und die These geprüft werden, dass Medeas charakterlichen Eigenschaften und ihr daraus entstehender „Non-Konformismus“ sie in den Wahnsinn treiben, weil sie im Laufe der Handlung den durch die gesellschaftlichen Normen stark limitierten Handlungsmöglichkeiten einer Frau gegenüber einem Mann unterworfen ist; erst im Wahnsinn wird sie zur Mörderin ihrer Kinder.

3.1 Die Frauenrolle im klassischen Athen

Um die gesellschaftlichen Normen, von denen die ideale Frauenrolle im klassischen Athen bestimmt wurde, im Drama kenntlich zu machen, sei auf Grundlage historischer Forschung eine kurze Skizze der Situation der Frau in Athen zur Entstehungszeit der *Medea* gegeben. In den einschlägigen Studien über das Athen des 5. und 4. Jahrhunderts werden Frauen in einem Atemzug mit Sklaven, Fremden und Metöken, den Randgruppen der Gesellschaft, genannt, was zweifellos ihre soziale Stellung widerspiegelt.⁸⁸ Die Frauenrollen unterschieden sich je nach gesellschaftlichem Stand und πόλις.⁸⁹ Wesentliches Merkmal der Situation einer athenischen Frau höheren Standes war ihre Abhängigkeit von einem Mann, da sie immer einen männlichen Vormund haben musste.⁹⁰ Sie selbst war politisch unmündig und den Männern in ihrem privaten Umfeld untergeordnet.⁹¹ Bei der Hochzeit übernahm der Ehemann die Rolle des Vormunds, jedoch ohne dass die Frau gänzlich der Vormundschaft ihrer väterlichen Familie entrissen worden wäre.⁹² Die Ehe wurde konsequenterweise zwischen dem Vormund der Frau und dem künftigen Gatten vereinbart⁹³ und hatte als vorrangiges Ziel, den Fortbestand der Familie des künftigen Ehemannes zu sichern und deren gesellschaftliches Ansehen

⁸⁸So bei Funke 2010,168f. und Bleicken 1995,114.

⁸⁹Vgl. Funke 2010,168.

⁹⁰Vgl. *ibid*; Bleicken 1995,114; Gould 1980,43. Ohne männlichen Schutz lebten nur Hetären: Harder 1993,362 FN72.

⁹¹Vgl. Funke 2010,169; Bleicken 1995,114. Das spiegelt sich auch darin, dass Frauen in der Regel durch ihre Zugehörigkeit zu einem Mann bezeichnet wurden, einen individuellen Namen hatten sie nur selten, vgl. Cole 1994,35.

⁹²Vgl. Foxhall 1989,34.

⁹³Vgl. Bleicken 1995,114.

zu mehren.⁹⁴ Frauen wurden von der Öffentlichkeit ferngehalten⁹⁵ und konnten nur im Rahmen von Kulte und religiösen Handlungen am öffentlichen Leben teilnehmen.⁹⁶ Während sich der Mann tagsüber hauptsächlich außerhalb des Hauses aufhielt⁹⁷ und sich für die πόλις einsetzte, war der Platz der Frau im οἶκος.⁹⁸ Dort musste sie sich um den Haushalt kümmern bzw. die Sklaven beaufsichtigen, Kinder zur Welt bringen und diese erziehen. Durch diese Verantwortungen im οἶκος, der die kleinste, aber eine wichtige Einheit im sozialen Gefüge der πόλις darstellte, genossen Frauen durchaus ein gewisses Ansehen – vorausgesetzt, sie kamen ihren Aufgaben nach und hielten sich innerhalb der für sie „schicklichen“ Grenzen.⁹⁹

In wenigen Worten lässt sich die alltägliche Frauenrolle auf die Elemente οἶκος, Ehemann und Kinder reduzieren.¹⁰⁰ In *Medea* wird dieses Frauenbild von Creons Tochter Creusa verkörpert,¹⁰¹ die vom Boten als völlig passiv und fremdbestimmt beschrieben wird (vgl. V.1156f.). Es sollte allerdings trotz der Abhängigkeit, Unselbstständigkeit und Unterordnung der Frauen nicht vergessen werden, dass sich diese in Kriegszeiten alleine versorgen mussten, was zu selten Beachtung findet.¹⁰² Die Darstellung einer selbstbewussten, aktiven Frauenfigur in der Literatur hatte also durchaus auch ihre Entsprechung in der Realität. Im athenischen Drama wird eine solche Frauenfigur häufig entweder durch eine Grenzüberschreitung motiviert (z.B. die Überschreitung der οἶκος-Grenze, die Medea deutlich ankündigt, vgl. V.214) oder indem die Rahmenbedingungen der Handlung so beschaffen sind, dass die Frauen ungehindert handeln können (z.B. durch die Abwesenheit des Mannes).¹⁰³

⁹⁴Vgl. Cole 1994,34. Dass es sich hierbei nicht um eine Liebesheirat, sondern ein Zweckbündnis handelte, wird spätestens in dem von Rabinowitz wiedergegebenen Zitat von Demosthenes deutlich: „In *Against Neaira* (59-122) Demosthenes claims that men ‘have courtesans for pleasure, concubines to look after the day-to-day needs of the body, wives that we may breed legitimate children and have a trusty warden of what we have in the house.’“, Rabinowitz 1993,5.

⁹⁵Vgl. Harder 1993,177; Schnurr-Redford 1996,74; Bleicken 1995,431. Wenn Frauen zur Arbeit in die Öffentlichkeit traten, war dies ein Zeichen der Armut ihrer Familie und mit gesellschaftlichem Ansehensverlust verbunden, vgl. Schnurr-Redford 1996,87;214;223. Freilich konnte man Frauen als Hetären in der Öffentlichkeit finden.

⁹⁶Vgl. Bleicken 1995,114; Gould 1980,50.

⁹⁷Vgl. Cole 1994,33; Bleicken 1995,431.

⁹⁸Cole führt hierzu an, dass sich schon der Begriff πολίτης nur auf Männer bezog, vgl. Cole 1994,32.

⁹⁹Vgl. Bleicken 1995,115; Gould 1980,49.

¹⁰⁰Vgl. Harder 1993,174.

¹⁰¹Vgl. *ibid*,384,FN233.

¹⁰²Vgl. Bleicken 1995,115; Gould 1980,48; Schnurr-Redford 1996,222.

¹⁰³Vgl. Matthiessen 2004,41;43.

3.2 Medea und die gesellschaftlichen Normen Athens

3.2.1 Prolog der Amme

Medea als Argonauten-Heldin

Zu Beginn des Stücks wird Medea, ihrer Situation entsprechend, als leidende und bemitleidenswerte und typische Frau beschrieben, die mit ihren Kindern als Fremde völlig hilflos in Korinth ist, wo sie von Jason verlassen wurde.¹⁰⁴ Gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass sie, die Retterin der Argonauten, eine ausgesprochen selbstständige und aktive Frau ist. Im Prolog der Amme (V.1-48) spiegelt sich genau das wider:

οὐ ψὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ,
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκλαγείσ' Ἰάσονος·
 οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας
 πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
 ζῆν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
 φυγὰς πολίταις ὧν ἀφίκετο χθόνα
 αὐτῶι τε πάντα συμφέρουσ' Ἰάσονι· (V.6-13)

Zwar heißt es hier in V.8, dass Medea aus Liebe zu Jason die Abenteuer, Strapazen und Verbrechen während der Argonauten-Fahrt auf sich genommen habe. Gleichzeitig erweckt der Bericht durch die zahlreichen Aktivformen (ἔπλευσ', πείσασα, κατώκει, ἀφίκετο, συμφέρουσ') den Eindruck, dass sie nicht nur die aktiv agierende Person in der Geschichte war, sondern darüber hinaus eigenverantwortlich hinter ihrem Handeln stand und den Gang der Ereignisse bestimmte. Die Aufopferung einer Frau für den οἶκος, bzw. hier für den Ehemann, wurde in Athen als Tugendbeweis gewertet und vermehrte das gesellschaftliche Ansehen einer Frau.¹⁰⁵ Das auffallend aktive Verhalten von Medea steht jedoch im Gegensatz zur eigentlich von einer Frau erwarteten Passivität. Anstatt ihm untergeordnet zu sein, erscheint Medea hier auf Augenhöhe mit Jason und als eine ihm ebenbürtige Weggefährtin, vergleichbar mit der rettenden Frauengestalt in der Schilderung der Argonauten-Abenteuer bei Mimnermus. Darüber hinaus bewegt sie sich während der Argonauten-Fahrt offensichtlich in einem öffentlichen Raum, der den Frauen

¹⁰⁴Vgl. Rabinowitz 1993,127; Matthiessen 2004,49.

¹⁰⁵Vgl. Foley 1989,79.

nach gesellschaftlichen Normen eigentlich verschlossen war. Schon in den ersten Versen wird also deutlich, dass Medea in manchen Punkten dem typischen Frauenbild entspricht, gleichzeitig aber eine ungewöhnliche Eigenständigkeit im Handeln beweist und damit ein Gegenbild zu den Normen verkörpert.

Das Schicksal, das Medea zu Beginn der Handlung erlebt, ist nicht untypisch für eine Athenerin: Der Mann, für den und mit dem sie einige Jahre lang gelebt hat, verlässt sie für eine vorteilhaftere Partie mit der Perspektive auf sozialen Aufstieg. Die Amme erinnert sie in diesem Zusammenhang daran, dass Frauen den Streit mit ihrem Mann verhindern sollen, was die Erwartung der athenischen Gesellschaft widerspiegelt (V.14f.). Ein passives Hinnehmen der Ungerechtigkeit würde jedoch Medeas Eingeständnis ihrer Machtlosigkeit gleichkommen. Er erscheint bereits hier plausibel, dass sich die aktiv agierende Argonauten-Heldin gegen das Schicksal und gegen Jason zur Wehr setzt, wodurch sie sich klar von der stereotypen athenischen Frau abhebt, jedoch nicht allzu sehr von der im Mythos angelegten Konzeption abweicht. Die Befürchtung der Amme verstärkt diesen Eindruck: δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλεύσῃ νέον (V.37).¹⁰⁶

Untypisch für eine athenische Frau ist auch, dass Medea nicht nur zu ihrem Ehemann keine Verbindung mehr hat, sondern auch nicht zu den zwei anderen Elementen, die die Frauenrolle der Zeit definierten: Kinder und οἶκος. Ein οἶκος von Medea und Jason wird im Prolog gar nicht erwähnt, wodurch dieses Paar aus mythischer Zeit vor athenischen Normen merkwürdig erscheint und eine Distanz zwischen Zuschauer und Figuren erzeugt wird. Das Fehlen eines οἶκος bedeutet für Medea das Fehlen des gewöhnlichen Aufenthaltsraums und Hautlebensinhalts einer Frau, über den sich diese definierten. Darin liegt ein beträchtlicher Unterschied zur Norm der Zeit, der zusätzlich durch das Fehlen eines väterlichen οἶκος verschärft wird, da Medea ihren Vater verraten hat:

αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμῶξι φίλον
καὶ γαῖαν οἴκουσ θ', οὓς προδοῦσ' ἀφίκετο (V.31f.)¹⁰⁷

¹⁰⁶Unberücksichtigt bleiben hier die Verse 38-42, die Mastronarde, Diggle und Page (Diggle und Page einschließlich V.43) für eine Interpolation halten. Hier wird der konkrete Racheplan Medeas und damit die Ereignisse der Tragödie teilweise in sehr enger und dadurch auffallender Anlehnung an spätere Passagen der Handlung geschildert, vgl. Mastronarde 2010,170f.; Page 1961,68f.

¹⁰⁷Das Wort „οἶκος“ erscheint im weiteren Stück nur noch ein einziges Mal (V.799), dort jedoch an einer Stelle, die Mastronarde und Diggle für unecht halten (anders Page). Euripides verwendet

Dadurch, dass es überhaupt keinen οἶκος für Medea gibt (vgl. die Äußerung der Amme in V.139: οὐκ εἰσὶ δόμοι)¹⁰⁸ und sie keinen direkten männlichen Vormund mehr hat, ist sie gezwungen, für sich selbst Verantwortung zu übernehmen, was mit der typisch athenischen Frauenrolle eigentlich unvereinbar ist. Jede durchschnittliche athenische Frau wäre in dieser Situation völlig hilflos.

Zuletzt ist auch Medeas Verhältnis zu ihren Kindern bemerkenswert schlecht und scheinbar mehr von Antipathie als von Liebe geprägt. Unmittelbar in ihrer ersten Äußerung im Stück verleiht sie ihrem Hass auf die Kinder Ausdruck, was die Amme bereits im Prolog andeutet:

ΤΡΟΦΟΣ · στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται. (V.36)

ΜΕΔΕΙΑ · ὦ κατάρατοι

παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρός (V.112f.)

Diese Haltung zu den eigenen Kindern ist wahrscheinlich nicht nur für den damaligen Zuschauer schwer nachvollziehbar gewesen. Festzuhalten bleibt also, dass sich Medeas selbstverantwortliches Handeln aus ihrer mythologischen Konzeption als Argonauten-Heldin erklären lässt und als Gegenbild zum typischen Frauenbild konzipiert ist. Der Zuschauer kann nicht einschätzen, was dieser Frau zuzutrauen ist, wodurch die Angst der Amme, ihre Herrin könne Böses planen (vgl. V.37), nachvollziehbar wird. Schon aus dem Eröffnungsbericht der Amme über die Argonauten-Fahrt geht klar hervor, dass Medea die Fähigkeiten hat, auch düstere Pläne selbstständig in die Tat umzusetzen.

Medea als leidende, verlassene Ehefrau

In anderen Aspekten, die sich nicht direkt auf das attische Recht und die gesellschaftlichen Normen beziehen, verkörpert Medea hingegen sehr wohl ein typisches Frauenbild, vor allem in ihrer Emotionalität, ihrer Klage und ihrer Rolle als passiv Leidende. Bei der Aufführung des Stücks muss dem Zuschauer Medeas Leiden von Anfang an präsent gewesen sein, da er ihre Schreie aus dem Inneren des Palastes wahrscheinlich während

stattdessen häufiger den Begriff δόμος. Mit aller gebotenen Vorsicht könnte dies einen Hinweis auf Medeas Losgelöstheit von ihrem sozialen Rückhalt implizieren.

¹⁰⁸V. 114, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι, bezeichnet Jasons Haus (vgl. Mastrorade 2010, 184), mit dem Medea nach seiner Trennung nicht mehr in Verbindung steht und stehen will und dessen Untergang sie daher herbeiwünscht.

der gesamten Dauer des Prologs hören konnte. Die Amme beschreibt die Szene dazu folgendermaßen:

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφείσ' ἀλγηδόνισιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἤμισθετ' ἠδικημένη (V.24-26)

Zwar ist es Bestandteil des Mythoskerns, dass Jason Medea verlässt, die Ausgestaltung ihres Leidens obliegt jedoch dem Autor selbst. Euripides schildert es eindrucksvoll durch die Verbindung von psychischem und physischem Schmerz: Medea scheint schmerzerfüllt, ohnmächtig gegen ihre Tränen zu sein und nicht imstande, sich aus ihrer Lage zu befreien. Sie erscheint wehrlos, unschuldig, passiv,¹⁰⁹ was wiederum problemlos mit dem gängigen athenischen Frauenbild vereinbar ist.

Zudem ist Medeas Redeweise typisch „weiblich“.¹¹⁰ Die Amme bezeichnet die Laute ihrer Herrin als Schreie, Rufe und Klage (βοᾶι, ἀνακαλεῖ, V.21; πατέρ' ἀποικώξῃ φιλον, V.31). Die Klage ist die typische Äußerungsform von Frauen in der archaischen und klassischen Literatur,¹¹¹ wobei Medeas Rufe aus dem Haus (vgl. V.95) – dass sie sich im Haus aufhält, erfüllt natürlich auch das stereotype Frauenbild – den Eindruck ihrer Weiblichkeit bekräftigen: Die ersten sechs Verse, die die Protagonistin im Prolog spricht, weisen drei Klagerufe auf: ἰὼ, ἰὼ μοί μοι, αἰᾶ (V.96;97;111). Auch die von McClure als typisch weibliche Äußerungen qualifizierten selbstreflexiven Adjektive finden sich an dieser kurzen Stelle wieder: δύστανος, μελέα; τλάμων (V.96;111). Sie sind an dieser Stelle bühnentechnisch notwendig, da das Publikum Medea im Innern des Hauses nicht sehen und ihre Tränen nicht erkennen kann, dienen aber auch der Charakterisierung der Protagonistin als normkonforme Frau.

Weiterhin kommt Medeas Emotionalität in ihrer heftigen Reaktion auf das erlittene Unrecht zum Ausdruck. Sie zeigt sich in ihrem Wunsch zu sterben (vgl. V.97.),¹¹²

¹⁰⁹Ihre Passivität wird besonders im Genus Verbi von ἠδικημένη deutlich (V.26).

¹¹⁰Es sei außerdem darauf verwiesen, dass die Amme Medeas Nacken als πάλλευκον δέρην (V.30) beschreibt, wodurch das Bild einer typischen athenischen Frau evoziert wird, die sich die prestigeträchtige Blässe dadurch erhielt, dass sie den ganzen Tag im οἶκος zubrachte.

¹¹¹„The predominant, although not exclusive, speech genre assigned to female characters in both archaic and classical literature is lamentation“, McClure 1999b,40. Gewöhnlich sollte eine Frau allerdings eher schweigen, vgl. *ibid.*,20.

¹¹²Vgl. außerdem die bei Apollonios Rhodios geschilderten Selbstmordversuche der jungen Medea, *Apol.Rhod. Arg.* III.799ff. und IV.16-23.

ihren Drohungen und ihrem tiefen Hass auf die Kinder und Jason (vgl. V.112-114), den bereits die Amme angesprochen hatte (vgl. V.36). Diese Reaktionen können weithin als irrational bezeichnet werden – denn Medea hat eigentlich keinen Grund, ihre Kinder zu hassen, wenn Jason sie verlässt – und irrationales Handeln wurde in euripideischer Zeit als frauentypisch angesehen.¹¹³ In der starken Emotionalität steckt gleichzeitig ein nicht zu unterschätzendes Gefahrenpotenzial, das im Bericht über Medeas Rolle in der Argonauten-Expedition ersichtlich wird: Auch damals wurde sie von ihren Gefühlen für Jason zu dem Unternehmen motiviert, das sie dann in relativer Eigenverantwortung umsetzte und für ihn buchstäblich über Leichen ging (vgl. V.8 und V.14).

Medeas Ambivalenz kommt zu Beginn der euripideischen Tragödie klar zum Vorschein: Neben das Bild der aktiv und eigenständig handelnden Medea tritt das Bild einer passiv Leidenden. Während Letzteres mit den gesellschaftlichen Normen der Zeit konform und in der Darstellung und Ausarbeitung ihres Schmerzes als Aktualisierung zu werten ist, liegt die Aktivität der Medea-Figur als selbstständig agierende Argonauten-Heldin in ihrer mythischen Vergangenheit begründet. Ein zeitgenössischer Zuschauer wird sich in seiner Beurteilung der Medea-Figur wahrscheinlich durch die Amme beeinflussen lassen haben,¹¹⁴ die loyal zu ihrer Herrin hält, sich um sie sorgt (vgl. V.37) und sie bemitleidet (vgl. V.56), Jason allein die Schuld an der Situation gibt (vgl. V.17f.;83f.) aber gleichzeitig auch ihre Angst vor einer unbesonnenen, grausamen Reaktion der Protagonistin äußert (vgl. V.37;44).

3.2.2 Medeas Rede an den Chor

Medeas Frauenbild

Im Parodos wird die Sympathie des Chores mit Medea in seinem Verständnis für ihren Schmerz deutlich (vgl. V.135f.), wodurch die Medea-Figur trotz ihres Non-Konformismus textimmanent Zustimmung erfährt. Die Korintherinnen, bzw. die

¹¹³Vgl. Zeitlin: „After all, madness, the irrational, and the emotional aspects of life are associated in the culture more with women than with men. The boundaries of women's bodies are perceived as more fluid, more permeable, more open to affect and entry from the outside, less easily controlled by intellectual and rational means. This perceived physical and cultural instability renders women weaker than men.“, Zeitlin 1990,65f.

¹¹⁴Vgl. Mastrorarde 2010,166: „The opinion of such humble, nameless figures as the nurse and the chorus is often in tragedy a useful pointer to the viewpoint the drama is designed to shape and elicit in the audience.“

korinthische Chorführerin, betonen zu Beginn ihrer Rede, dass sie Medea und ihr Haus im Laufe der Zeit lieb gewonnen haben (vgl. V.137). Dennoch vertritt der Chor zunächst das traditionelle Frauenbild und stellt unreflektiert die Normen der Zeit dar. Medeas Zorn gegenüber Jason aufgrund seiner Neuvermählung bleibt dem Chor daher zunächst unverständlich (vgl. V.155f.). Dem wird Medeas Rede entgegengesetzt, in der sie die Situation der Frau beklagt und scharf kritisiert, das gängige Frauenbild in wesentlichen Aspekten hinterfragt und bis zur Forderung nach Gleichberechtigung ausholt. Sie missachtet darin zahllose elementare Regeln, die für Frauen der Zeit verbindlich waren. Doch argumentiert sie offensichtlich so überzeugend, dass der Chor schließlich ihre Meinung teilt und Verständnis signalisiert (vgl. V.266). Medea zeichnet dabei dasjenige Frauenbild, das sie selbst verkörpert.

Auffallend ist in dieser Rede die von Medea vorausgesetzte Annahme, dass Frauen aktiv handeln. In ihren Ausführungen lässt sie der Frau z.B. vor dem Verlöbnis, die eigentlich eine Verhandlung zwischen dem zukünftigen Gatten und dem Vormund der Frau war, den aktiven Part zukommen:

ὥς πρῶτα μὲν δεῖ κρημάτων ὑπερβολῆι
πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος (V.232f.)

Durch die erste Satzposition von ὥς werden die Frauen als aktive Subjekte in dieser Aktion besonders betont,¹¹⁵ während die athenische Gesellschaft von einer Frau bekanntlich ein passives, duldendes Verhalten erwartete. Des Weiteren impliziert δεῖ, dass die Ehe als soziale Verpflichtung und Norm angesehen wird, die bedingt, dass Frauen heiraten *müssen*, ob sie es wollen oder nicht. Schließlich findet sich die wohl größte Abweichung von der Staatsordnung darin, dass Frauen im Athen des 5. Jahrhunderts nur sehr eingeschränkt geschäftsfähig waren.¹¹⁶ Dass Medea sie in ihrer Darstellung aber genau dazu und im selben Atemzug zur Wahl und zum „Kauf“ ihres Ehegattens „ermächtigt“, der damit als Objekt der Handlungen der Frauen und als ihrem Willen ausgesetzt erscheint, verkehrt das stereotype Frauenbild auf unübersehbare Weise ins Gegenteil. Nicht nur zur Wahl eines Ehemannes sind die Frauen in Medeas Schilderungen gezwungen, sondern auch dazu, im Haus zu bleiben (vgl. V.249). Das von den Männern

¹¹⁵Vgl. Williamson 1990,19.

¹¹⁶Vgl. Funke 2010,169.

vorgebrachte Argument, die Frauen seien im Haus in Sicherheit, während sie in der Öffentlichkeit gefährdet sein könnten, entlarvt sie als Vorwand (vgl. V.250) und stellt diese von ihr mit dem berühmten Beginn ihrer Rede Κορίνθιαι γυναικες, ἐξῆλθον δόμων (V.214) herausgeforderte Norm infrage. Sie beansprucht damit für Frauen dasselbe Recht, das auch für Männer gilt, nämlich in die Öffentlichkeit hinauszugehen. In der pointierten Feststellung, dass eine Frau besser sterben solle als mit einem Mann zusammenzuleben, der sie betrügt (vgl. V.243), hebt Medea ihre absolute Verurteilung der Beschränkung einer Frau auf den häuslichen Bereich und ihrer Abhängigkeit von einem Mann hervor. Im Hinblick auf ihre persönliche Vorgeschichte scheint sie die Verkörperung *par excellence* dieser Prinzipien zu sein, die eklatant gegen nahezu alle Regeln des Diskurses verstoßen.

Medea entspricht der typischen Frauenrolle schon aufgrund ihrer persönlichen Situation und der brisanten Lage, in der sie sich befindet nicht völlig. Als Fremde kann sie jedoch leichter das normierte Frauenbild in Korinth missachten. Während die Korintherinnen durch ihre Verbindung zum Elternhaus sozial abgesichert sind (vgl. V.252-254), kann Medea nicht zu ihrem Vater zurückkehren (vgl. V.255-258) und muss sich selbstständig retten. Dies sind Voraussetzungen dafür, dass sie plausibel ankündigen kann, ihren Gatten entgegen aller gesellschaftlicher Normen seiner Strafe zuzuführen und für Gerechtigkeit zu sorgen (vgl. V.260f.). In Medeas Frauenbild stehen Frauen und Männer nämlich auf derselben Stufe, was sie spätestens während der Argonauten-Fahrt unter Beweis gestellt hat. Vor diesem Hintergrund und aufgrund von Medeas wesentlichem Anteil an dem guten Ausgang der Argonauten-Fahrt erscheint eine Gleichberechtigung von Männern und Frauen sogar als zwingend notwendig. So kann der Gegendiskurs hier aus der mythologischen Vorlage selbst abgeleitet werden.

Dieses Frauenbild, durch das jedes geltende Rollenverständnis in seinen Fundamenten erschüttert wird, erfährt – überraschenderweise – durch den Chor Unterstützung: War er vor Medeas Rede noch Verfechter der anerkannten Gesellschaftsnormen, so bestärkt er die Protagonistin am Ende ihrer Rede nachdrücklich in ihren Racheabsichten gegen Jason:

δράσω τάδ'· ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσῃ πόσιν,
Μήδεια. πενθεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχας. (V.267f.)

Die ausdrückliche Unterstützung wird vor allem in den betonten Worten $\delta\rho\acute{\alpha}\sigma\omega$ (was die *aktive* Unterstützung des Frauen-Chores unterstreicht) und $\acute{\epsilon}\nu\delta\acute{\iota}\chi\omega\varsigma$ deutlich.¹¹⁷ Zweifelsohne muss man jedoch auch einräumen, dass der Seitenwechsel des Chores auch auf Medeas intelligente rhetorische Strategie – völlig untypisch für die weibliche Rede –,¹¹⁸ zurückzuführen ist. Aus der Unterstützung des Chores für Medeas Rache und für das von ihr vertretene Frauenbild kann abschließend gefolgert werden, dass diese Forderungen nach mehr Freiheit und Selbstverantwortung auch von „gewöhnlichen“ athenischen Frauen vertreten werden konnten, denn der Chor setzte sich aus durchschnittlichen Frauen des Volkes zusammen. Medeas Dilemma liegt nunmehr darin, dass sie dieses „neue“ Frauenbild bereits verkörpert, die athenische (alias korinthische) Gesellschaft jedoch noch nicht bereit und nicht gewillt ist, es zu dulden. Medea wäre angesichts der sozialen Situation gezwungen, sich den geltenden Normen unterzuordnen.

Die Haltung des Chores gegenüber Medea

Eine der wichtigsten rhetorischen Strategien Medeas ist, ein Gemeinschaftsgefühl zwischen sich und dem Chor zu stiften, das auf ihrer gemeinsamen Situation als Frau basiert. Im Laufe ihrer Rede hebt es Medea immer wieder hervor, z.B. indem sie sich selbst als typische Frau darstellt oder bereits in ihrer Anrede „ $\text{Κορίνθιαὶ γυναικες}$ “ (V.214).¹¹⁹ In der Forschungsliteratur zur Sozialgeschichte des klassischen Athens wird betont, dass sich Frauen häufig gegenseitig halfen und solidarisch zeigten.¹²⁰ Gegenseitige Hilfe und Unterstützung unter Frauen kann demnach als gewöhnlich weibliches Verhalten angesehen werden, wodurch Medea, die sich durch ihre radikale Haltung dem athenischen Zuschauer entfremden muss, wieder greifbarer wird. Auf diese (Solidaritäts-)Gemeinschaft wird durch den häufigen Gebrauch der 1. Person Plural im Laufe der Rede immer wieder angespielt.

¹¹⁷Vgl. Matthiessen zum 1. Stasimon: „Nun feiert er sie als die erste Frau, die kühne Taten vollbringen wird, die denen der Männer ebenbürtig an die Seite treten werden.“, Matthiessen 2002, 58; vgl. auch Harder 1993, 391; 396.

¹¹⁸Vgl. Williamson 1990, 17.

¹¹⁹„Der Chor hat mit der ausländischen Prinzessin Medea nichts gemeinsam als das Geschlecht, und so bringt es die Situation mit sich, dass Medea an nichts appellieren kann als an die weibliche Solidarität.“ Matthiessen verweist außerdem auf die weiteren Gemeinsamkeiten zwischen Medea und dem Chor, die sie im Laufe der Rede hervorhebt, vgl. Matthiessen 2002, 57.

¹²⁰Vgl. Schnurr-Redford 1996, 119.

Des Weiteren traf das Schicksal, das Medea widerfährt, Frauen häufig. Medea kann also voraussetzen, dass die Frauen im Chor wissen, wovon sie spricht, wenn sie ihr Selbstmitleid über das Unrecht äußert:

ἐμοὶ δ' ἄελπτον πρᾶγμα προσπεσὸν τόδε
 ψυχὴν διέφθαρκ'· οἴχομαι δὲ καὶ βίου
 χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι.
 ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γιγνώσκω καλῶς,
 κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις. (V.225-229)

Man kann davon ausgehen, dass die Äußerungen Medeas aufrichtig und nicht nur als rhetorische Taktik (wie z.B. in ihren Begegnungen mit den Männern)¹²¹ zu verstehen sind, denn sie verweisen fast ausnahmslos auf ihre Klagen in Prolog und Parodos (vgl. V.97). Ihr Wehklagen dort lässt die „zerrissene Seele“ hier plausibel und nachvollziehbar erscheinen. Medea erleidet Schmerzen, die jeder Frau bekannt waren und widerfahren konnten.

Auch mit der Schilderung der Vermählung stößt Medea beim Chor auf Verständnis, denn sie nimmt darin Elemente der Realität der Frauen auf: So ist die formulierte Sorge, dass eine Scheidung für den Ruf der Frau schädlich ist (vgl. V.236), durchaus in der athenischen Gesellschaft verankert und den Frauen des Chores bekannt.¹²² Ebenso muss jede verheiratete Frau das Problem gekannt haben, in den οἶκος des Mannes zu kommen und diesem dort gefallen zu müssen, ohne die Sitten und Bräuche der Familie zu kennen (vgl. V.238-241),¹²³ da sie als Tochter selten bis nie eine andere Familie als die eigene kennen gelernt hat. Auffällig ist aber, dass Medea gar nicht in Jasons οἶκος gekommen ist, will man nicht die Besatzung der Argo als solchen ansehen: Während der meisten Episoden ihrer gemeinsamen Geschichte befinden sich Jason und Medea auf der Flucht. Medeas Kritik an der Situation der Frau gewinnt also dadurch an Überzeugungskraft, dass sie sich selbst als typische Frau darstellt, selbst wenn das nicht unbedingt ihrer persönlichen Situation entspricht, und über „alltägliche“ Frauenprobleme spricht.

Der Verbindung von zeitgenössischem Diskurs und Mythosdiskurs wird hier offensichtlich und Medeas Schicksal durch die Normen Athens im 5. Jahrhundert

¹²¹Vgl. z.B. Harder 1993,374;Foley 1989,74.

¹²²Eine Scheidung, die von der Frau ausging, war zwar rechtlich möglich, aber infam, vgl. Schnurr-Redford 1996,124.

¹²³Vgl. Cole 1994,33.

aktualisiert. Für den Zuschauer wird die Figur dadurch greifbarer, während sich ihre Äußerungen in zeitgenössische Diskurse eingliedern und dort als Widerstand gegen geltende Regeln fungieren. Die Kritik an der Situation der Frau wird allein dadurch entschärft, wenn auch unwesentlich, dass Medea ihre persönliche schwierige Situation als Fremde als weitaus größeres Übel darstellt als ein Leben nach den gesellschaftlichen Erwartungen. Im Gegensatz zu ihr hätten die Korintherinnen ein Zuhause, auch wenn sie dafür den Preis zahlen müssten, sich einem Mann unterzuordnen. Gleichzeitig wirkt sie dadurch noch schwächer und hilfsbedürftiger und erweckt beim Chor (und wahrscheinlich auch beim Zuschauer) Mitleid und Sympathie. Das wiederum sichert ihr Unterstützung für das Konzept der Frauenrolle, das sie selbst verkörpert. Euripides verwendet hier zwei entgegengesetzte Seiten der Medea (hilfsbedürftig als „normale“ athenische Frau, selbstständig als mythische Figur und radikale Alternative zum athenischen Frauenideal), um eine Gegenposition im zeitgenössischen Diskurs nachvollziehbar zu machen.

Diese Ambivalenz der Medea-Figur tritt deutlich in ihren Gesprächen mit Jason, Creon und Aegeus, die sie alle für ihre Zwecke instrumentalisiert, hervor. Medeas Überlegenheit gegenüber Jason wird in ihrem ersten Gespräch deutlich. Doch erreicht sie ihr Ziel erst, als sie die Normen berücksichtigt und sich als schwache Frau inszeniert. Des Weiteren steht in der Creon-Szene (V.271-409) ihr „unweibliches“, rational-berechnendes, rhetorisch geschicktes Auftreten gegenüber dem König in Kontrast zu der frauentypischen Solidaritätsgemeinschaft, an der sie Teil hat, und ihrem Vertrauen zum Chor (vgl. V.368). Auch dass sie sich einem Mann gegenüber verstellt, zu den Frauen aber aufrichtig ist, kann als typisch „weibliches“ Verhalten gesehen werden¹²⁴ und unterstreicht die Vielschichtigkeit der Figur, die Euripides hier inszeniert. Im Gegensatz zu ihren Zeitgenossinnen begegnet Medea Männern auf Augenhöhe.¹²⁵

3.3 Medeas Wahnsinn

Je mehr sich Medea im Schlussteil des Dramas in ihre Racheabsichten gegenüber Jason hineinsteigert, desto vollkommener emanzipiert sie sich von ihrer gesellschaftlichen Frauenrolle. Ihr endgültiger Bruch mit dem Frauenbild der Zeit ist verbunden mit einem

¹²⁴Vgl. McClure 1999b,27.

¹²⁵Vgl. *ibid.*

Ringen mit zwei unumstößlichen Überzeugungen: Medea will und muss sich nach eigener Auffassung an Jason rächen, aber sie will ihre Kinder nicht töten, worin jedoch die einzige Möglichkeit zur Rache zu liegen scheint. Die Unlösbarkeit dieses Dilemmas treibt sie in den Wahnsinn und dieser befähigt sie schließlich, paradoxerweise, zu einer Lösung.

3.3.1 Entschlussfassung und Großer Monolog

Medeas Entschluss, ihre eigenen Kinder zu töten, kann an folgender Stelle ausgemacht werden:

ὤμωζα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
 τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ
 τᾶμ'· οὐτίς ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται· (V.791-793)

Die Ambivalenz dieser Entscheidung tritt deutlich hervor: Einerseits ist Medea unumstößlich entschlossen, ihren Plan umzusetzen, von dem sie niemand abhalten soll (V.793). Andererseits weiß sie, dass sie sich selbst mit ihrem Vorgehen mindestens ebenso großen Schmerz zufügt wie ihren Feinden. Insbesondere ihre Entschlossenheit und die Überzeugung, dass niemand die Kinder wird retten können, sind untypisch für eine athenische Frau, die sonst auf die Entscheidungen ihres Mannes zu hören hatte. Auf die Warnungen des Chores, der ihr die selbstzerstörerische Wirkung des Kindermordes vor Augen führt, reagiert Medea jedoch mit absoluter Indifferenz (ἴτω· περισσοὶ πάντες οὖν μέσῳ λόγῳ, V.819). Diese Gleichgültigkeit gegenüber ihrem eigenen Wohl kann als erstes Anzeichen von irrationalem Verhalten gesehen werden.

In der Begründung zu ihrem Entschluss argumentiert Medea zwar mit der Befürchtung, ihre Feinde könnten sie auslachen, wenn sie ihre Ehre nicht durch Rache an Jason wiederherstellt (vgl. V.797).¹²⁶ Aber Medeas „Unweiblichkeit“ wird viel eher darin ersichtlich, dass sie bewusst mit dem athenischen Frauenbild bricht. Sie ist sich dessen bewusst, dass man ihr als „schwache“ (φαύλην) und „friedliche“ (ἡσυχίαν) Frau eigentlich nicht zutraut – und es ihr nach gesellschaftlichen Normen auch nicht zustünde –, sich für erlittenes Unrecht zu rächen:

¹²⁶Dies wurde bereits als Indiz für einen männlich-heroischen Wertekodex interpretiert, vgl. Foley 1989,65; Matthiessen 2002,58.

μηδεῖς με φαύλην κάσθενῆ νομιζέτω
μηδ' ἥσυχάϊαν ἀλλὰ θατέρου τρόπου,
βαρεῖαν ἐχτροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ
τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλεέστατος βίος. (V.807-810)

Deshalb will sie sich ihren Feinden gegenüber bewusst als gefährlich zeigen, wobei das Wort βαρεῖαν durch seine Bedeutungen „schwer, gewichtig; heftig“ auch anklingen lässt, dass sie mit ihren Taten einen tiefen Eindruck hinterlassen will. Es ist nicht Medeas Absicht, ihre Ehre wiederherzustellen (εὐκλεέστατος βέος), sondern vielmehr die Art und Weise, in der sie das erreichen will, die den absoluten Bruch mit dem athenischen Frauenbild voraussetzt.

Durch den Kontrast zu der gewöhnlichen Frau, als die Medea im 5. Epeisodion erscheint und die durch starke Muttergefühle¹²⁷ charakterisiert ist, wird die Vehemenz des Normbruchs deutlich. Sie selbst verweist auf an dieser Stelle auf den Wahnsinn, unter dessen Einwirkung sie den Mordplan gefasst habe und spricht von ihren Absichten als seien diese nicht ihre freie Entscheidung, sondern göttlicher Wille und Unausweichlichkeit (V.1013f.) gewesen.¹²⁸ Sie behauptet explizit, nicht Herrin ihrer Sinne gewesen zu sein, als sie den Plan gefasst habe: κακῶς φρονοῦσ' (V.1014). Dieses „von-Sinnen-Sein“, dieser Wahnsinn, bleibt bis zum Schluss in ihren Handlungen und Worten erkennbar. Da Frauen in der attischen Tragödie mit Wahnsinn und Irrationalität verbunden werden (vgl. Euripides' *Bacchae*), fügt sich auch Medeas Wahnsinn schlüssig in das typische Bild einer Frauenfigur ein. Je mehr Medea versucht, mit dem athenischen Frauenbild zu brechen, desto mehr zeigt sich ihre ausufernden (gegen Jason gerichteten) Emotionalität.

Dieser Zwiespalt zwischen Muttergefühlen, rationalem Verstehen der Grausamkeit, und vernunftlosem, sich in die Racheidee und den angeblich alternativlosen Mordplan hineinsteigerndem Wahnsinn kristallisiert sich beispielhaft in Medeas sogenanntem „Großen Monolog“ (V.1019-1080) heraus.¹²⁹ Die Muttergefühle, die bereits im Gespräch mit dem Erzieher zum Ausdruck kommen, werden zu Beginn des Monologs wieder

¹²⁷Vgl. die Klagerufe V.1006;1009.

¹²⁸Ein göttlicher Wille wird zwar im Hinblick auf die Tragödienhandlung nicht ersichtlich, ist aber aus den Ereignissen in Kolchis, wie sie später von Apollonios Rhodios dargestellt werden, bekannt. Der Erfolg der Argonauten-Fahrt wäre ohne das Wirken der Götter, namentlich Heras und Athenes, nicht möglich gewesen.

¹²⁹Mastrorarde (und Page) folgend werden nur die Verse 1062f. als Interpolation in der Interpretation nicht berücksichtigt. Anders Diggle, der die Verse 1056-1080 für falsch hält.

aufgenommen: Klagerufe (V.1021;1028;1014;1042), innerer Schmerz, Trauer, Angst vor dem definitiven Verlust der Kinder und Medeas Verzweiflung (vgl. αἰᾶ· τί δράσω, V.1042) lassen eine schwache und hilflose Frau erkennbar werden. Medea will Abstand von ihrem Vorhaben nehmen: χαίρετω βουλευματα τὰ πρόσθεν (V.1044f.) doch die vergebliche Wiederholung dieses Verses in V.1048 verstärkt nur den Eindruck von ihrer Verzweiflung. Es wird vor allem durch prominente Themen, die von Natur aus als „Frauenthemen“ angesehen werden müssen, deutlich, dass sich Medea dem Bild einer typischen athenischen Frau auffallend annähert: Sie erwähnt die Schmerzen bei der Geburt ihrer Kinder (vgl. V.1031), ihre Sorge für deren Erziehung (vgl. V.1025) und den Wunsch, ihre Kinder glücklich zu verheiraten (vgl. V.1026f.). Offensichtlich drehen sich zu diesem Zeitpunkt alle ihre Gedanken um ihre Kinder.

Auch ist die Anzahl selbstreflexiver Adjektive hier auffallend groß: ἀθλίαν ἐμέ (V.1022); ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας (V.1028), δύστηνος (V.1032) und ἔστερημένη (V.1036). Die Selbstdarstellung als Leidende und der Einblick in ihre schmerzverzerrte Seele lassen Medea als bemitleidenswert und hilflos erscheinen; Eigenschaften, die es dem Zuschauer erleichtern, auch hier noch mit ihr zu sympathisieren.¹³⁰

Nahezu im selben Moment, in dem Medea von ihren Muttergefühlen überwältigt ihren Plan in Frage stellt (V.1048), erkennt sie, dass sie auf ihre Rache nicht verzichten kann, weil sonst ihr Ehrgefühl und Stolz verletzt blieben. Sie muss sich rächen, wenn sie die eigenständige Frau, die schon die Argonauten gerettet und gefährliche Abenteuer bestanden hat, bleiben soll. Ihr Rachebedürfnis kann daher mit ihrer mythischen Vorgeschichte begründet werden. Somit ist Medea an dieser Stelle in großer Deutlichkeit gleichzeitig nach den Normen des zeitgenössischen Diskurses geprägte hilflose Frau als auch eine zu eigenständigem Handeln entschlossene Figur, wie sie im Mythos konzipiert ist. Aus der widersprüchlichen Verbindung von Mythos- und zeitgenössischem Diskurs in der Medea-Figur entsteht ihre Zerrissenheit. Diese zeigt sich überaus anschaulich in ihrer Selbstermahnung und dem darauf folgenden, kurzen und prägnanten *τολμητέον τάδ'* (V.1051).

Zur Interpolations-Frage siehe Seidensticker 1990, der ebenfalls die zweite Hälfte des Monologs für echt hält.

¹³⁰Vgl. Papadopoulou 1997,651f., die den inneren Monolog Medeas an dieser Stelle als ausschlaggebend dafür ansieht, dass der Zuschauer bis zum Ende mit ihr sympathisiert.

Medea weiß, dass sie es weder erträgt, ungerächt zu bleiben, noch dass sie wirklich von ihren Racheabsichten überzeugt ist, oder anders formuliert: Sich den gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit unterzuordnen, die ihr keinerlei Möglichkeiten zur Selbstbehauptung gegen das Unrecht Jasons geben, kommt für sie nicht in Frage. Daraus auszuberechnen scheint an dieser Stelle allerdings ihre Kräfte und Fähigkeiten zu übersteigen. Auch im zweiten Teil des Monologs wird diese Ambivalenz der Figur deutlich und zeigt sich vor allem in den Versuchen, sich mit unterschiedlichen Argumenten von der angeblich notwendigen und unausweichlichen Rache zu überzeugen (vgl. V.1055;1061f.;1064). Medea ermahnt sich, ihrem eigenen drängenden „weiblichen“ Wunsch zu widerstehen, die Ehrverletzung durch ihren Mann so zu akzeptieren wie es von einer athenischen Frau erwartet würde und sich ihm unterzuordnen, um sich nicht rächen zu „müssen“ und die Kinder am Leben lassen zu können. Denn ihr Racheplan ist alternativlos. Der unerträgliche Widerstreit zwischen beiden Wünschen, die in Medeas ambivalenten Charakter als – pointiert formuliert – mythische Heldin und athenische Frau seit Beginn des Stücks angelegt sind, führt sie an dieser Stelle in den Wahnsinn. Dessen wird sie sich selbst jedoch vollkommen gewahr: θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων (V.1079). Schließlich befähigt sie erst dieser Wahnsinn, Unmenschliches zu tun.

3.3.2 Tragisches Ende

Im letzten Teil des Dramas wird Medeas Wahnsinn für andere Dramenfiguren erkenntlich, beispielsweise für den Boten (V.1129). Ihre auffallend euphorische Reaktion auf die Information, dass die Prinzessin und ihr Vater Creon ihrem Mordanschlag zum Opfer gefallen sind, entbehrt jeder Rationalität:

κάλλιστον εἶπας μῦθον, ἐν δ'εὐεργέταις
τὸ λοιπὸν ἤδη καὶ φίλοις ἐμοῖς ἔσημι. (V.1127f.)

Der Superlativ *κάλλιστον* und die überschwängliche Freude, die sich in den Bezeichnungen *φίλοι* und *εὐεργέταις* ausdrückt, verdeutlichen die Maßlosigkeit in Medeas Reaktion. Auch ihre Aufforderung an den Boten, den Tod der zwei Personen möglichst anschaulich zu schildern, lässt ihren Wahnsinn erkennen (vgl. V.1132f.). Die Protagonistin wirkt in ihrem Wahnsinn als unberechenbar, grausam und zu allem

fähig. Eine Qualifizierung ihrer Reaktion in den Kategorien „unweiblich“ und „weiblich“ erscheint nunmehr unzureichend: Zwar ist die hier zu Tage tretende unkontrollierbare, irrationale Emotionalität ein den Frauen zugeschriebenes Verhalten. Aber Medea bricht mit ihrer uneinschätzbaren Gewalttätigkeit mit allen stereotypen Vorstellungen von einer (schwachen, liebenden und sich unterordnenden) Frau. Ihr Verhalten zeigt sich an dieser Stelle als allgemein „unmenschlich“. Auch der Chor, der zwar weiterhin Jason verurteilt, heißt es ebensowenig gut, dass die Prinzessin unschuldig für dessen Verfehlungen büßen muss (vgl. V.1231-1235). Damit ist auch seine Haltung zu Medea nicht mehr eindeutig, er unterstützt ihr Handeln nicht mehr und ruft im folgenden Stasimon die Götter auf, Medeas Plan abzuwenden.

Medea hingegen zeigt sich in ihrer Reaktion auf den Botenbericht überraschend überlegt und scheinbar bei klarem Verstand, was sich in ihren strukturierten Sätzen und der präzisen Wortwahl widerspiegelt:

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
 παῖδας κτανούσῃ τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
 καὶ μὴ σχολὴν ἀγούσαν ἐκδοῦναι τέκνα
 ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέροι χερί.
 πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρεὶ,
 ἡμεῖς κτενοῦμεν ὄπερ ἐξεφύσαμεν. (V.1236-1241.)

Insbesondere die letzten Verse erwecken den Anschein einer logischen Argumentation: die Kinder müssten ohnehin sterben und es stehe zu erwarten, dass die Korinther sie töten.¹³¹ Da Medea sie aber geboren hat, will sie es auch sein, die ihr Leben beendet. Dass diese Logik rein formal ist (πάντως σφ' ἀνάγκη [...] ἐπεὶ δὲ χρεὶ / ἡμεῖς κτενοῦμεν V.1240f.), ist offensichtlich: *Gerade weil* Medea die Kinder geboren hat, sollte sie alles in ihrer Macht Stehende tun, um deren Leben zu *bewahren*. Ihre mörderischen Absichten erscheinen an dieser Stelle jedoch durch die scheinbare Rationalität ihres Denkens unumstößlicher als zuvor und das Perfekt δέδοκται (V.1236) verdeutlicht die Endgültigkeit ihres Entschlusses. Bis zum Schluss des Dramas versucht sie unter zunehmend großer Anstrengung, ihre eigenen, diesem Beschluss vehement widerstrebenden Gefühle zu unterdrücken (vgl. V.1240-1245).

¹³¹Der Kindermord durch die Korinther war eine existierende Variante des Mythos, vgl. Burkert 2008, 43.

Medeas Rache an Jason ist vernichtend, wie er selbst mehrfach betont: ὡς μ' ἀπώλεσας, γύνοι (V.1310; vgl. außerdem V.1326 und V.1350).¹³² Nicht ohne Selbstgefälligkeit konstatiert sie ihren gelungenen Vergeltungsschlag (τοῦτο γάρ σε δῆξειται, V.1370), was zur mythischen Konzeption ihrer Figur, nicht aber zum Frauenbild Athens passt: Durch ihren „Sieg“ ist sie Jason überlegen.¹³³ Diese dem zeitgenössischen Zuschauer sicherlich eigenartig anmutenden Rollenverteilung, in der Jason als Held von Medea(s Zauberkraften) abhängig ist, die ihm wiederum emotional stark verbunden ist, ist Kernbestandteil des Mythos. Dadurch wird das Bild der grausamen, durch den Wahnsinn unberechenbaren Medea bekräftigt, die durchaus furchteinflößend wirkt.¹³⁴ In den Schlussversen kommt jedoch unmissverständlich zum Ausdruck, dass auch Medea leidet und sich ihr Racheplan gegen sie selbst richtet. Dies unterstreicht abermals die Ambivalenz der Figur, die bis zum Schluss bewahrt bleibt.

Das Verblüffende des Dramen-Endes liegt darin, dass Medea von den Göttern beschützt und gerettet wird, obwohl sie scheinbar zur unberechenbaren Feindin der Menschheit allgemein geworden ist. Gleichzeitig wird Medeas Hilflosigkeit durch dieses Ende der Dramenhandlung unterstrichen, denn der göttliche Beistand ist notwendig, da es für Medea keine andere Möglichkeit gibt, um ihren Feinden zu entkommen. Sie kann sich, wie im Laufe der Tragödie deutlich wird, weder in das gängige Rollenideal einfügen, noch ist sie in ihrer Sonderrolle hinreichend gefestigt, als dass sie autonom in der athenischen Gesellschaft existieren könnte. Für eine Frau wie Medea war dort kein Platz, ihr einziger Zufluchtsort liegt außerhalb des irdischen Raumes.

¹³²Auf diesen Aspekt von Jasons Persönlichkeit wird Seneca in seiner *Medea*-Tragödie besonderes Gewicht legen (Vgl. *Sen. Med.* 544-549).

¹³³Das weist auf einen Rollentausch hin, denn Jason verhält sich in dieser Szene durch seine Klagen stereotypisch „weiblich“, während Medea den aktiven Part übernimmt. Vgl. dazu Mastronarde 2010,373.

¹³⁴Ihre Überlegenheit zeigt sich einerseits in den Imperativen, mit denen sie Jason anspricht (Imperative zählen Laura McClures Studie zufolge auch zur typischen sprachlichen Form der Frauenfiguren in den attischen Dramen, vgl. McClure 1999,38), z.B. παῦσαι πόνου τοῦδ' (V.1319), zum anderen in ihrem Verweis auf ihren Großvater, den Sonnengott Helios, der sie – ihrer Aussage zufolge – schütze (vgl. V.1322).

3.4 Abschlussbetrachtung: Der Kindermord

Medea wird, wie die vorangehenden Analysen gezeigt haben sollen, vom Anfang bis zum Schluss des Stückes einerseits als athenische Frauenfigur gezeichnet, worin der Einfluss des zeitgenössischen Geschlechterrollendiskurses ersichtlich wird. Ihre „Weiblichkeit“ wird dabei vor allem in ihrer Art zu handeln und zu sprechen (im Gegensatz zu dem Inhalt ihrer Rede) ersichtlich. Andererseits kann dem Inhalt ihrer Rede schon zu Beginn des Dramas entnommen werden, dass Medea in entscheidenden Punkten nicht in das von der Gesellschaft normierte Frauenbild hineinpasst. In zahlreichen Punkten (Abhängigkeit, Unterordnung unter den Mann, Passivität) bricht sie mit Normen und verkörpert den Gegendiskurs zum damaligen Geschlechterrollendiskurs. Ihre Selbstständigkeit ist im Mythos, in dem sie als Retterin des Helden Jason fungiert, angelegt. In dem Moment, als Jason Medea verstößt, führt er ihr vor Augen, dass Frauen im klassischen Athen der Dominanz und Willkür der Männer ausgeliefert sind. In diesem Moment nimmt Medea das Recht auf Rache für sich in Anspruch. Um diese zu realisieren, muss sie aber gänzlich mit der athenischen Frauenrolle brechen, wozu sie nicht ohne Weiteres in der Lage ist.

Es erscheint demnach als unmöglich, einer Figur wie Medea, die im Mythos angelegt und offensichtlich in athenischer Zeit zumindest nicht unvorstellbar war, jenseits der Normen der typisch athenischen Frauenrolle eine Existenz in der Gesellschaft zu geben. Dies wird darin ersichtlich, dass sie zwar alles, was sie mit dieser Frauenrolle verbinden könnte, allen voran ihre eigenen Kinder, vernichten und zerstören kann, dabei aber selbst unter ihrer zerstörerischen, wahnsinnigen und unmenschlichen Gewalt leidet. Das Gewaltpotenzial entsteht aus der Unvereinbarkeit von mythologischem und zeitgenössischem Diskurs in entscheidenden Punkten, denn Euripides zeichnet Medea sowohl als eigenständige Heldin als auch als typische Frau. Im zeitgenössischen Diskurs verkörpert die mythische Medea eine radikale Gegenposition. Die Katastrophe am Ende entsteht, weil die Medea-Figur durch die ihr zugeschriebene gesellschaftliche Rolle gezwungen wird, alles Unrecht still zu ertragen, was sie nicht kann und nicht will.¹³⁵

¹³⁵In ähnlicher Aktualität und ebenfalls vor dem Frauenbild der athenischen Gesellschaft, jedoch mit anderem Schwerpunkt, liegt die Aussage der Tragödie nach Elke Hartmann darin, „welche problematischen Konsequenzen sich für Mutter und Kinder daraus ergeben können, dass ein Vater seine Kinder verlässt, um eine neue Familie zu gründen“, was auch für den Vater

Die Aegeus-Szene, die auf die spätere Episode des Medea-Mythos hindeutet, in welcher Medea nach Athen kommt, stellt die Verbindung zwischen der dargestellten Handlung und der athenischen Realität her. Dies und die Sympathie des Chores für das von Medea entworfene Frauenbild lassen vermuten, dass auch in Athen keineswegs alle Frauen den Normen entsprachen. Die Unvereinbarkeit der in diesem Stück dargestellten, miteinander unvereinbaren Frauenbilder wird von Euripides in der Tragödie nicht aufgelöst. Vielmehr nutzt er die Vielschichtigkeit der Medea-Figur dafür, einerseits eine Gegenposition im Geschlechterrollendiskurs darzustellen, andererseits aber auch Identifikationspotenzial mit eben dieser Position zu schaffen, ohne sie jedoch kritiklos zu akzeptieren. Eine etwaige Entscheidung zwischen beiden Positionen bleibt jedoch dem Zuschauer überlassen.

unerwünschte Folgen haben kann, vgl. Hartmann 2007,86. Corbinea-Hoffmann führt Medeas „persönliche Freiheit“ als Begründung für ihre Rache an, vgl. Corbinea-Hoffmann 2008,420.

4 Der Medea-Mythos zwischen Euripides und Seneca

Die Medea-Tragödien von Euripides und Seneca sind die einzigen vollständig erhaltenen antiken Zeugnisse der Rezeption des Medea-Mythos in ihrer Gattung, und zweifelsfrei rezipiert Seneca in seiner Medea-Tragödie die euripideische Version.¹³⁶ Doch auch wenn die euripideische *Medea* als Prätext zur senecanischen angesehen werden muss, dürfen die bekannten, heute nur noch fragmentarisch überlieferten Medea-Tragödien der römischen Literatur von Ennius und Ovid als (unmittelbare) Prätexte von Senecas *Medea* nicht unberücksichtigt bleiben.¹³⁷ Darüber hinaus ist die Rezeption des Medea-Mythos in anderen literarischen Gattungen zu berücksichtigen, die ebenfalls Teil des Mythosdiskurses sind, den Seneca in seiner *Medea* aufnimmt, und ihn entscheidend prägen.¹³⁸ Insbesondere Ovids nicht-dramatische Dichtungen werden in Senecas *Medea* rezipiert.¹³⁹ Da sich liebeselegische und lyrische Elemente in Senecas Tragödien wiederfinden lassen, sollen zusätzlich zu den Tragödien-Prätexten von Ennius und Ovid in diesem Kapitel das *Œuvre* Ovids, die Liebeselegien von Propertius und Tibull und die Dichtungen des Horaz in Hinblick auf die Gestaltung des Medea-Mythos herangezogen werden. Diese soll vor der Frage untersucht werden, ob und in welcher Weise die

¹³⁶Ausführlich zum Verhältnis von Euripides und Seneca: Segal 1986,202ff; in Hinblick auf dramaturgische Aspekte vgl. Tarrant 1978, *passim*.

¹³⁷Mit Verweis darauf, dass eines der beiden Fragmente von Ovids *Medea* bei Senecas Vater überliefert wird, geht Heinze davon aus, dass Seneca Ovids Tragödie kannte, vgl. Heinze 1997,235. Vgl. außerdem Dingel, der Hempelmanns These, Seneca habe wieder auf Euripides' *Medea* zurückgegriffen, um sich von den römischen Varianten (Ennius, Ovid) abzugrenzen, ausdrücklich widerspricht und Ovids Tragödie als sehr plausiblen Prätext für Senecas *Medea* ansieht, vgl. Dingel 1985,1071f. Zum Verhältnis von Senecas Tragödien zur römischen Literatur vgl. auch Tarrant 1995, *passim*. Tarrant 1978 verweist allerdings auf die bei Gellius überlieferte Abneigung Senecas gegen Ennius. Dort heißt es als Zitat aus dem 21. Buch der *Epistulae Morales: Admiror eloquentissimos viros et deditos Ennio pro optimis ridicula laudasse*. (Aul.Gell. 12.2, Stelle bei Tarrant 1978,257, FN 180). Nichtsdestoweniger muss Ennius' *Medea*-Tragödie als Bestandteil des Mythosdiskurses berücksichtigt werden.

¹³⁸Poetologische und inhaltliche intertextuelle Bezüge zwischen den Seneca-Tragödien und der augusteischen Dichtung wurden bereits von der Forschung diskutiert. Zu poetologischen Aspekten vgl. Zimmermann 1990, *passim*. Zu inhaltlichen intertextuellen Bezügen vgl. Goldberg 2007,577. Bereits Steele weist „römische Elemente“, vor allem der augusteischen Literatur, in Senecas Tragödien nach, vgl. Steele 1922, v.a. 14-23.

¹³⁹Vgl. Heinze 1997,227. Ein dominanter Einfluss von Ovids *Medea*-Tragödie ist dabei wahrscheinlich. Übersichten über relevante Textstellen (nicht nur der augusteischen Dichtung) zum Medea-Mythos findet sich bei Heinze 1997,3-11; Zimmermann 2002,38f. Anm. 24; Ders. 2004,1-4; Lesky 1931, *passim*, wobei letzterer für die augusteische Dichtung nur Ovid berücksichtigt.

Vielschichtigkeit und die Ambivalenz der Medea-Figur fortgeführt und gegebenenfalls erweitert wird und welchen Einfluss die Rezeption in unterschiedlichen Gattungen auf die Konzeption der Medea-Figur hat.

4.1 Ennius: *Medea exul*, Pacuvius, Accius

Aufgrund der Popularität der Ennius-Tragödien auch über den Tod des Autors hinaus sind sie wichtige Prätexte für spätere Tragödienproduktionen.¹⁴⁰ Zum Medea-Mythos sind Zeugnisse von (vermutlich) zwei Tragödienfassungen des Ennius überliefert, die aller Wahrscheinlichkeit nach einerseits Euripides' *Medea* und andererseits dessen *Aigeus* rezipieren.¹⁴¹ Im Folgenden soll Ennius' *Medea exul* als einflussreicher Prätext zu Senecas *Medea* genauer untersucht werden.

Die Anlehnung an Euripides' *Medea* wird in Fr.CIII=208-216¹⁴² (vermutlich der von der Amme gesprochene Prolog des Stückes) deutlich.¹⁴³ Zwar beinhalten diese ersten Verse deutliche Verweise und fast wörtliche Anklänge an den euripideischen Prolog,¹⁴⁴ aber gleichzeitig kann eine Aktualisierung des Mythenstoffes ausgemacht werden:

delecti uiri uecti petebant pellem inauratam
uecti petebant pelle inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum. (CIII.212-214)

Mit *delecti* wird das griechische ἀνδρῶν ἀρίστων (Eur. *Med.* 5) mittels eines römisch-militärischen *terminus technicus* übertragen. In *regis Peliae* klingt die negative Konnotation, die der Begriff *rex* zur Zeit der römischen Republik hatte, an.¹⁴⁵ Stärker als bei Euripides wird das Bild einer naiv-unschuldigen (*era errans mea*) Medea betont, das auch durch den wirksamen rhetorischen Ausdruck *animo aegro amore saeuo saucia*

¹⁴⁰Vgl. Jocelyn 1967,48.

¹⁴¹Vgl. *ibid.*,45;342f. Vahlen geht hingegen von nur einer Medea-Tragödie des Ennius aus (vgl. Vahlen 1903,162).

¹⁴²Stellenangaben in runden Klammern im Fließtext beziehen sich in diesem Teilkapitel, sofern nicht anders angegeben, auf die Fragmente aus den Ennius-Tragödien, die nach der Edition von Jocelyn zitiert werden.

¹⁴³Vgl. Jocelyn 1967,351.

¹⁴⁴Wörtliche Anklänge finden sich auch in Fr.CIX=232-233: *nam ter sub armis malim uitam cernere / quam semel modo parere*. Vgl. dazu ὡς τις ἀν παρ' ἀσπίδα | στῆναι θέλομε' ἀν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ. (Eur. *Med.* 250f.) sowie Fr.CXIII=239-240 zu Eur. *Med.* 1069-73, vgl. Jocelyn 1967,379.

¹⁴⁵Auch in Fr.CX=234-236 fließt römisch-religiöses Denken in die Anrufung an Sol und Iuppiter ein, die es in ähnlicher Form auch bei Euripides gibt (Eur. *Med.* 1251-60), vgl. Jocelyn 1967,369.

(CIII.216) hervorgehoben wird. Es wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Argonauten als listig und verschlagen charakterisiert werden. Ein Verhalten, dass sich weder für Helden noch für ehrenhafte Römer schickte.¹⁴⁶ Diese in wenigen, aber wesentlichen Punkten von der euripideischen Tragödie abweichende Darstellung hatte mit großer Wahrscheinlichkeit Einfluss auf die Gesamtwirkung der Tragödie und die Erwartung der Zuschauer an die Medea-Figur – und aufgrund der nahezu floskelhaften Bekanntheit, die der Prolog erlangte, auf das später rezipierte Medea-Bild.¹⁴⁷

Jocelyn vertritt die Auffassung, dass Ennius' Medea-Figur negativer dargestellt wird als die des Euripides.¹⁴⁸ Er begründet dies vor allem im Zusammenhang mit Fr.CX=234-237, in dem (vermutlich) der Chor die Götter um Unterstützung gegen Medea anruft.¹⁴⁹ Im Vergleich zur entsprechenden Stelle bei Euripides fehle es an der subtil mitschwingenden positiven Wertung der Medea-Figur. Eine weitere Stelle, die eine Abwertung der Medea-Figur unterstützen könnte, ist Fr.CVII=224, in dem es heißt, dass Medea Jason mehr aus Liebe als aus Ehrgefühl (*honos*) geholfen habe und dieser ihr deshalb zu nichts verpflichtet sei.¹⁵⁰ Dennoch kann, wie Jocelyn richtig bemerkt, auf Grundlage der überlieferten Fragmente keine sichere Aussage über die Wertung der Medea-Figur gemacht werden. Stellen wie z.B. Fr.CVI=222-223, in dem Medea in aller Deutlichkeit als bemitleidenswerte Person dargestellt wird (*miseram*, CVI.222; *Medeai miserias*, CVI.223), und Fr.CVIII=225-227, in dem Medea von Cicero als Beispiel für überlegtes Handeln (*ratio*) angeführt wird, weisen allerdings – ebenso wie der Prolog – deutlich positive Züge der Medea-Figur auf.

Gemeinsamkeiten mit dem euripideischen Medea-Bild zeigen sich in der Charakterisierung der Medea als zornig (*quibus ego iram omnem recludam*, CVIII.230) und innerlich zerrissen (*magna inest certatio*, CVIII.225). Auch ihr Status als Fremde wird erwähnt (vgl. Fr.CV=219-220). Für die euripideische Medea-Konzeption ist es von zentraler Bedeutung, dass sie als selbstbewusste Frau auftritt, die mit einigen gesellschaftlichen Normen bricht. In der fast wörtlichen Übernahme einer für die

¹⁴⁶Vgl. *ibid*,355.

¹⁴⁷Vgl. Jocelyn 1967,356.

¹⁴⁸Anders Lefèvre, der Medea vor allem in den bei Cicero überlieferten Fragmenten als überraschend sympathisch dargestellt findet, vgl. Lefèvre 2001,39f.

¹⁴⁹Vgl. Jocelyn 1967,371f.

¹⁵⁰Vgl. *ibid*,365.

euripideische Konzeption der Medea-Figur zentralen Stelle zeigt sich besonders deutlich, wie zeitgenössische Diskurse, die in die Mythosrezeption aufgenommen werden, zu festen Elementen des Mythosdiskurses werden können.

*nam ter sub armis malim uitam cernere
quam semel modo parere* (Fr.CIX=232-233)¹⁵¹

Es ist darüber hinaus wahrscheinlich, dass Ennius auch zu seiner Zeit aktuelle Diskurs in die Tragödie aufgenommen hat. Diese lassen sich aus den Fragmenten jedoch nicht rekonstruieren. Insbesondere am Vokabular (z.B. die Verwendung römischer *termini technici*) lässt sich jedoch nachweisen, dass er Aktualisierungen vorgenommen hat.

Weitere frühe römische Tragödienadaptionen des Medea-Stoffes gab es von Pacuvius und Accius.¹⁵² Während Pacuvius' *Medea* von den Geschehnissen in Kolchis und dem Wiedersehen zwischen Medea und ihrem Sohn handelt, kann der genaue Inhalt der Medea-Tragödie von Accius und daher ein eventueller Einfluss auf den Teil des Medea-Diskurs, der in den sich die Seneca-Tragödie einschreibt, nicht mehr rekonstruiert werden.¹⁵³ Vermutlich verweist Cicero in Fr.CVII der Ennius-Tragödien im Zusammenhang mit der Stelle aus Ennius' *Medea* auf Pacuvius,¹⁵⁴ bei dem Medea als forsch, unverschämt und respektlos ihrem Vater gegenüber auftritt:

*atque ea tamen apud alium poetam patri dicere audet se coniugem habuisse illum
'Amor quem dederat qui plus pollet potiorque est patre'*. (Fr.CVII=224)

Dieser Aspekt scheint in früheren Versionen eine geringere Rolle zu spielen und kann deshalb als Hinweis auf eine Aktualisierung gewertet werden. Demnach thematisieren diese Tragödien eher Nebenhandlungsstränge des Mythos, die in der Neuzeit weitaus weniger Beachtung gefunden haben als die häufig rezipierten Ereignisse in Korinth. Die Kenntnis des Medea-Mythos muss bei den genannten Autoren und ihrem Publikum demnach ausgeprägt und umfassend gewesen sein. Somit war das Medea-Bild aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls komplexer und nicht nur auf die ihre eigenen Kinder

¹⁵¹Vgl. Eur. *Med.* 250f.

¹⁵²Vgl. Zimmermann 2004,2.

¹⁵³Vgl. Jocelyn 1976,346; Lesky 1931,55.

¹⁵⁴Vgl. King 1966,408.

ermordende Mutter beschränkt, sondern implizierte, wie die vorangehende Untersuchung gezeigt haben soll, durchaus auch positive Seiten.¹⁵⁵

4.2 Augusteische Dichtung

Neben Ennius' *Medea* war Ovids *Medea*-Tragödie ein einflussreicher Prätext der römischen Literatur für Senecas *Medea*. Die Forschung geht so weit, Ovids *Medea* ausgehend von der senecaischen Version zu rekonstruieren,¹⁵⁶ was wiederum die intertextuelle Verbindung zwischen beiden Werken zu eng fasst und Senecas *Medea* als reines Abbild des augusteischen Vorläufers auffasst. Es erscheint lohnender, Ovids *Medea*, von der nicht mehr als zwei Verse überliefert sind, auf der Folie des zu seiner Zeit verbreiteten *Medea*-Bild zu verstehen. Dieses lässt sich aus der Thematisierung in anderen Dichtungen und Gattungen der augusteischen Zeit (Propertius, Tibullus, Horaz) und vor allem aus den nicht-dramatischen Werken Ovids rekonstruieren (vornehmlich der einschlägigen Stelle zu Beginn des VII. Buchs der *Metamorphosen*, dem VI. und XII. *Heroides*-Brief und den Anspielungen in den *Tristien* und der *Ars*). Vor diesem Hintergrund befasst sich der folgende Teil vornehmlich mit nicht-dramatischen Gattungen.

4.2.1 Propertius

Vor allem Propertius verwendet *Medea* an zahlreichen Stellen.¹⁵⁷ Dabei lassen sich vor allem drei Aspekte der *Medea*-Figur herausarbeiten: die verliebte und zu unrecht von Jason verlassene Frau (2.21 und 2.24), die bis zur Selbstaufgabe (2.34 und 4.5) und Raserei (3.19) in Jason verliebte *Medea* und die mit Zauberkraften (2.1) ausgestattete Heldin der Argonautenabenteuer (3.11). Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass der Vielschichtigkeit der *Medea*-Figur in der Rezeption bei Propertius Rechnung getragen wird. Dabei wird der Einfluss der Gattung Liebeselegie beispielhaft an der Verwendung des *Medea*-Mythos in der Elegie 2.21 deutlich: *Medeas* Schicksal als von ihrem Mann verlassene Frau wird hier als Beispiel benutzt, um zu zeigen, wie leicht eine Frau von

¹⁵⁵Nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst hat sich die Handlung in Korinth und der Kindermord als Kernelement des Mythos herauskristallisiert, vgl. Lesky 1931, 61.

¹⁵⁶Vgl. Heinze 1997, 225-227 zu diesem Verfahren, das er jedoch kritisch beurteilt und verwirft.

¹⁵⁷Vgl. Prop. 2.1; 21; 24; 34; 3.11; 19; 4.5. Stellenangaben in runden Klammern im Fließtext beziehen sich in diesem Teilkapitel, sofern nicht anders angegeben, auf die Elegien des Propertius, die nach der Ausgabe von Heyworth zitiert werden.

einem Mann verlassen werden kann. Medea wirkt – was ebenfalls der Gattung geschuldet sein kann – wie eine gewöhnliche Frau, deren Schicksal jede andere Frau auch ereilen könnte:

*tot noctes periere: nihil pudet? aspice, cantat
liber: tu, nimium credula, sola iaces. [...]
Colchida sic hospes quondam decepit Jason:
eiecta est (tenuit namque Creusa) domo. (2.21.4f.; 11f.)*

Medea erscheint gutgläubig, naiv und mitleiderregend. Jedwede grausame, übermenschliche Fähigkeit, die ihr in anderen Rezeptionen zugeschrieben wird, fehlt. Auch 2.24 verbindet den Gattungsdiskurs mit dem Mythosdiskurs, da der Verweis auf den Medea-Mythos mit der Warnung an Frauen verbunden ist, sich nicht in einen Helden zu verlieben, da dieser sie, wie Jason, früher oder später verlassen werde. Das elegische Ich begreift sich selbst als einfachen Mann und sei ihnen viel eher treu.¹⁵⁸ Auch Medeas absolutgesetzte und bedingungslose Liebe zu Jason, für den sie ihren Vater verlässt, wird von Properz kritisiert (vgl. 2.34.5-8; 4.5.41). Es erklärt sich aus der Gattung der Liebeselegie, dass Properz Medeas Liebesverhältnis zu Jason besonderes Gewicht beimisst, doch kommt in all diesen Verweisen Medeas „Normalität“ zum Vorschein, mit der sich die Leserinnen identifizieren können.

In 3.11, wo Medea als die eigentliche Retterin der Argonauten dargestellt wird, zeigt sich, dass auch unmittelbar dem Medea-Diskurs der Tragödie entlehnte Elemente in Verbindung mit dem Gattungsdiskurs der Liebeselegie rezipiert und entsprechend aktualisiert werden können:

*Colchis flagrantes adamantina sub iuga tauros
egit et armifera proelia seuit humo,
custodisque feros clausit serpentis hiatus
iret ut Aesonias aurea lana domos. (3.11.9-12)*

Medea war es, die die Stiere bezähmt und unter das Joch gespannt hat, die die Erdgeborenen besiegt und das Goldene Vlies geraubt hat. Wie schon von Ennius, wird von Properz der zeitgenössische Diskurs in Euripides' *Medea* als Teil des Mythosdiskurses rezipiert, was daran ersichtlich wird, dass Medea die (deutlich) aktiv handelnde Person in

¹⁵⁸Vgl. 2.24.49f.; Butler/Barber 1933, 231.

der Bewältigung der eigentlich Jason gestellten Aufgaben ist, wie es auch in Euripides' Prolog anklingt. Dieses Bild steht in unübersehbarem Gegensatz zu der verlassenen und hilflosen Frau Medea, das vor allem aus dem Zusammenspiel von Mythos- und Gattungsdiskurs entsteht. Den entscheidenden Einfluss des Gattungsdiskurses auf den typischen Stoff der Medea-Tragödien zeigt 3.19, wo Properz auf den Kindermord verweist, den Medea aus rasender Liebesleidenschaft begeht:

*nam quid Medeae referam, quo tempore matris
iram natorum caede piauit amor; (3.19.17f.)*

Medea ist an dieser Stelle Beispiel für die damals vertretene Ansicht, dass die Liebesleidenschaft von Frauen größer als die der Männer sei.¹⁵⁹ Vor allem die Gegenüberstellung von *iram* und *amor* verweist auf den bei Euripides überlieferten großen Monolog Medeas (Eur. *Med.* 1019-1080). In seiner vom Gattungsdiskurs beeinflussten Deutung der Motivation Medeas für den Kindermord betont Properz ihre unermessliche, durch ihre verletzte und enttäuschte Liebe entstandene Wut auf Jason und sieht somit allein darin die Ursache für den Kindermord.

Zuletzt tritt in der augusteischen Dichtung mit der detailreichen Darstellung der Medea-Figur als Hexe ein bis dahin weniger zentraler Aspekt in den Mittelpunkt des Interesses. Das zeigt sich vor allem bei Tibull und Horaz, aber auch im Eröffnungsgedicht von Properzens zweitem Elegienbuch:

*laus in amore mori; laus altera si datur uno
posse frui fruar o semper amore meo,
seu mihi sunt tangenda nouercae pocula Thesei,
pocula priuigno non nocitura suo,
seu mihi Circaeo pereundum est gramine, siue
Colchis Iolciacis urat aëna focis. (2.1.47-54)*

Kennzeichnend für die Hexen-Gestalt ist die Assoziation mit Grausamkeit und Gefährlichkeit. Sie wird darin deutlich, dass Medea von Properz als Maßstab für die Beständigkeit der Liebe, die das elegische Ich empfindet: Ruhmreicher noch als für die Liebe zu sterben, sei es, sich dafür Medea entgegenzustellen. Aus der Verbindung der Medea-Figur mit dem Feuer geht ihre Gefährlichkeit hervor.

¹⁵⁹Vgl. Richardson 1977, 395.

Es kann nach diesem Überblick festgehalten werden, dass die Medea-Rezeption in den Properz-Elegien überaus klar aufzeigt, wie die Ambivalenz der Medea-Figur innerhalb eines mehrteiligen Gesamtwerks und außerhalb der dramatischen Dichtung für unterschiedliche Aussagen nutzbar gemacht werden kann. Dabei ist festzustellen, dass sowohl in der (überlieferten) Tragödie rezipierte Mythoselemente als auch dort weniger beachtete Aspekte berücksichtigt werden. Das Medea-Bild der augusteischen Zeit wird darüber hinaus teilweise stärker, teilweise weniger stark vom jeweiligen Gattungsdiskurs (hier: der Liebeselegie) beeinflusst.

4.2.2 Tibull

In den Liebeselegien des Tibull wird der Medea-Mythos ausschließlich im Hinblick auf Medeas Eigenschaft als Zauberin rezipiert (vgl. Tib. 1.2; 2.4). Hier wird deutlich, dass Medea als besonders mächtige Hexe angesehen wird, sei es, dass sie einen Liebeszauber ausführt (vgl. Tib. 1.2), sei es, dass sie besonders gefährliche Person verstanden wird, die dem elegischen Ich dazu dient, die Beständigkeit seiner Liebe auszudrücken (vgl. Tib. 2.4). Vor diesem Hintergrund sind Stellen wie Ov. *Met.* 7.179-93 und Sen. *Med.* 670-844 nicht so sehr als überraschend innovative Mythosvariationen anzusehen, sondern gliedern sich in den Medea-Diskurs ein, der in den Prätexten deutlich wird. Nicht zuletzt waren Medea und Circe, die in Tib. 2.4 gemeinsam genannt werden, die bekanntesten und mächtigsten Hexen der Antike.¹⁶⁰

4.2.3 Horaz

Charakteristisch für die Rezeption des Medea-Mythos in den *Epoden* des Horaz ist das Zusammenspiel von vielen bisher erwähnten Aspekte der Medea-Figur. Medea erscheint mehrfach als Hexe (*Epod.* 3; 5)¹⁶¹ und ebenso wird ihre Rache an Creusa rezipiert. Konzise zeigt sich das in der 3. Epode: In nur sechs Versen wird Medea als verliebtes Mädchen, als Jasons Retterin durch ihre Zauberkräfte und als grausame Rächerin ihrer verletzten Liebe durch die Anwendung ihrer Zauberkräfte an Jasons neuer Frau erwähnt:

¹⁶⁰Vgl. Maltby 2002, 428; Murgatroyd 1994, 159f.

¹⁶¹Stellenangaben in runden Klammern im Fließtext beziehen sich in diesem Teilkapitel, sofern nicht anders angegeben, auf die Epoden des Horaz, die nach der Edition von Shackelton Bailey zitiert werden.

*ut Argonautes praeter omnis candidum
Medea mirata est ducem,
ignota tauris illigaturum iuga
perunxit hoc Jasonem;
hoc delibutis ultra donis paelicem
serpente fugit alite. (3.9-14)*

hoc steht hier für Kräuter, die mit Schlangenblut gekocht wurden. Die doppelte Verwendung zeigt die Ambivalenz der Zauberkräuter: zum einen können sie den Helden retten, zum anderen Menschen töten. Diese Fähigkeiten hat auch Medea, die die Kräuter zu verwenden weiß. Nur weil jemand unschuldig wirkt, muss er noch lange nicht von ungeahnten grausamen Kräften frei sein, so scheint die Aussage dieses Absatzes zu lauten, der damit das Medea-Bild der augusteischen Zeit widerspiegelt. *Epod.* 16, in der ein Land als paradiesisch beschrieben wird, weil die *inpudica Colchis* dort noch nicht war (vgl. 16.58), zeigt, dass eine negative Seite Medeas trotz allem dominant ist.

Medeas Ambivalenz wird demnach in der augusteischen Literatur in vielfacher Hinsicht rezipiert, wobei die verschiedenen Aspekte unterschiedlich stark betont werden. Einerseits tritt sie als mitleiderregende, von ihrem Mann verlassene Frau auf, die ein gewöhnliches, aber schwieriges Schicksal ereilt. Andererseits als Heldin, mit deren Hilfe die Argonauten die ihnen gestellten Aufgaben bestehen können. Darüber hinaus ist sie, und dieser Aspekt wird von der augusteischen Dichtung verstärkt in den Mythosdiskurs eingeschrieben, eine Zauberin, die über übermenschliche und furchterregende, unberechenbare Fähigkeiten verfügt.¹⁶² Diese kann sie sowohl heilbringend als auch zerstörerisch einsetzen. Eine eindeutige Wertung der Medea-Figur kann dabei nicht festgestellt werden. Aber besonders bei Horaz und Tibull ist das gezeichnete Bild der Medea tendenziell negativ, sie wird als unberechenbar und grausam dargestellt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Horaz in der *Ars Poetica* an die Tragödiendichter gerichtet formuliert: *sit Medea ferox invictaque* (Hor. *Ars* 123). Die zweite Stelle der *Ars Poetica* bezüglich Medea thematisiert den Kindermord, der nicht auf der Bühne stattfinden soll (vgl. Hor. *Ars* 185).¹⁶³ Da der Kindermord

¹⁶²Das spiegelt Fuhrmanns Beobachtung wider, der mit Ovid den Beginn „[der] große[n] Zeit des Grausigen in der römischen Dichtung“ sieht, Fuhrmann 1968,41.

¹⁶³Michael von Albrecht stellt die Hypothese auf, diese Vorschrift als Seitenhieb auf Ovids *Medea* zu verstehen, in der ein Kindermord auf offener Bühne demnach bereits angelegt gewesen sein muss, vgl. von Albrecht 2009,936 FN2.

überhaupt nur an zwei weiteren der hier betrachteten Stellen erwähnt wird, muss er zwar als zentrales Element der Tragödienadaption des Medea-Mythos angesehen werden, doch ist er in anderen literarischen Gattungen – und somit im allgemeinen Mythosdiskurs – nur ein Element unter vielen. Deshalb kann das Medea-Bild nicht ausschließlich aus den Vorkommnissen in Korinth abgeleitet werden. Zuletzt ist zu beobachten, dass der Mythosdiskurs in der augusteischen Dichtung aufgrund der stärkeren Fokussierung auf Medeas magische Fähigkeiten und durch die Einflüsse des jeweiligen Gattungsdiskurses im Vergleich zu den vorhergehenden Mythosvarianten in der Darstellung der Geschehnisse in Korinth stellenweise eine Umdeutung erfährt. Die Komplexität und die Ambivalenz der Medea-Figur werden dabei allerdings keineswegs reduziert.

4.3 Ovid: *Medea*

Das Medea-Bild in Ovids *Ars Amatoria* reiht sich in die Medea-Rezeption der Liebeslegie ein. Medea wird in *Ars* 2.99-106 als Hexe erwähnt, deren Zauberkräuter jedoch nichts gegen oder für die Liebe bewirken können. Diese Veränderung im Vergleich zur Rezeption in Hor. *Epod.* 5, wo Medeas Zauberkünste scheinbar auch in Liebesdingen wirksam sind, liegt sicherlich in Ovids Liebeskonzeption begründet: Auch Apolls Kräuter können nicht bewirken, dass sich Daphne in ihn verliebt.¹⁶⁴ Die Ambivalenz der Medea-Figur tritt in den übrigen Werken Ovids deutlich hervor. Dabei wird sie weder explizit positiv gewertet, noch von Ovid verurteilt. Vielleicht lässt er durch sein starkes Interesse an der jungen Medea (und ihrem Entscheidungsprozess in Kolchis, Jason zu folgen) häufig sympathische Charakterzüge hervortreten. Dem soll im Folgenden nachgegangen werden.

Auf den ersten Blick ist das Medea-Bild in der aitiologischen Erzählung in *Trist.* 3.9 dadurch bestimmt, dass Medea ihren Bruder Apsyrtos eigenhändig und aus eigenem Entschluss heraus ermordet, zerstückelt und die Leichenteile über das Land verstreut. Dementsprechend wird sie als *impia [...] Medea* (*Trist.* 3.9.9) eingeführt. Doch ein ängstlich scheuer, naiver Charakterzug, der in Ovids Werken prominent hervortritt, ist auch hier auszumachen, wenn sie als *virgo* (*Trist.* 3.9.18) bezeichnet wird.

¹⁶⁴Vgl. Ov. *Met.* 1.423f.

*et, quamquam superest ingens audacia menti,
pallor in attonitae virginis ore fuit. (3.9.17f.)*¹⁶⁵

In diesen zwei Versen wird die Ambivalenz der Figur im Kontrast zwischen *ingens audacia* und *attonitae virginis* deutlich. Medeas Plan, ihren Bruder zu ermorden, entsteht demnach nicht vorsätzlich aus bössartiger Berechnung, sondern aus ihrer Hilflosigkeit, da die schon fast als Karikaturen gezeichneten, völlig entsetzten und handlungsunfähigen Helden der Argo als Retter zu dem Zeitpunkt nicht in Frage kommen. Medea ist trotz allen Frevels die eigentliche Heldin unter den Argonauten und Ovid verbindet diese beiden im Mythoskern angelegten Facetten der Medea-Figur. Darüber hinaus verweist er auf Medeas unausweichliches, vom Mythos vorgeschriebenes Schicksal, worin sich sein Spiel mit der mythologischen Vorlage widerspiegelt.¹⁶⁶

Heroides-Briefe

Auch in den beiden *Heroides*-Briefen wird die Ambivalenz der Medea-Figur vor allem durch die gleichzeitige Evozierung unterschiedlicher zeitlicher Momente des Mythos deutlich. Hier wird auch die in der augusteischen Dichtung anklingende Ambivalenz zwischen Zauberin und unschuldig verliebtem Mädchen rezipiert: Während Medea aus der Perspektive der Hypsipyle als ruchlose, frevelhafte Zauberin erscheint, die vor keinem Verbrechen zurückschreckt (vgl. 6.83-104),¹⁶⁷ tritt in Medeas Brief an Jason neben dem naiven, verliebten Mädchen eine verletzte und enttäuschte Frau hervor, aus deren Schmerz sich schließlich das Rache-Potenzial entwickelt. Die Zauberin Medea beschreibt Ovid im VI. *Heroides*-Brief (Hypsipyle an Jason) als schreckliche und unmenschliche Figur, die durch die Schilderung ihrer nächtlichen Raubzüge durch Grabhügel und Scheiterhaufen (vgl. 6.89f.) grauenvoll wirkt. Ihre übermenschlichen, widernatürlichen Zauberkräfte

¹⁶⁵Ovids *Tristien* werden nach der Ausgabe von Owen zitiert.

¹⁶⁶In dem Vers *ausa atque ausura multa nefanda manu* (*Trist.* 3.9.16) zeigt sich dieses Spiel besonders deutlich: Ovids Figuren sind sich scheinbar über das Schicksal, die sie noch ereilen wird, im Klaren und können sich doch nicht dagegen wehren (vgl. Medeas Aussagen in der 3. Person über sich selbst: *Ep.* 12.5;182, die ein „Rollenbewusstsein“ vermuten lassen, und das Ende von Medeas Brief an Jason: *nescio quid certe mens mea maius agit*, *Ep.* 12.214; vgl. auch *Met.*7.11). Vor allem an diesen Stellen muss der Autor umfassende Kenntnis des Mythos bei seinen Zuhörern voraussetzen, da sonst die Ironie, die durch Verschmelzung von autodiegetischem Erzähler und gleichzeitiger, eigentlich unmöglicher Nullfokalisierung entsteht, verloren geht.

¹⁶⁷Stellenangaben, die in runden Klammern im Fließtext gegeben werden beziehen sich in diesem Teilkapitel auf Ovids *Heroides*-Briefe, die nach der Ausgabe von Dörrie zitiert werden.

(vgl. 6.85-88) lassen sie unbesiegbar erscheinen. Durch die Unterschiede zwischen Medea und Hypsipyle, die von der Schreiberin betont werden (vgl. 6.133-136), wirken Medeas aufgelistete Verbrechen (vgl. 6.128-135) umso schrecklicher, auch wenn der Leser weiß, dass sich Hypsipyless Wunsch, Medea möge ein ähnlich grausames Schicksal wie sie erleiden, erfüllt. Darüber hinaus agiert, trotz ihrer großen Tugendhaftigkeit, auch Hypsipyle, wie Medea bei Euripides, aus Wut heraus (Vgl. 6.76) und schwört bekanntlich, selbst eine Medea zu werden (*Medeae Medea forem*, 6.151). Durch diese Konstellation verliert die Medea-Figur ihre Ungewöhnlichkeit und Maßlosigkeit. Fast könnte man es jeder in der Liebe verletzten Frau zutrauen, eine „Medea“ zu werden. Das macht die durch die Betonung ihrer Zauberkräfte entfremdete Medea wieder zugänglicher und „gewöhnlicher“.

Das Medea-Bild des XII. *Heroides*-Briefes (Medea an Jason) ist dem des VI. Briefes nahezu diametral entgegengesetzt. Sie erscheint als menschliches, emotionales und in diesen Emotionen verständliches Wesen. Im Zentrum steht der Beginn der Beziehung zwischen Medea und Jason, der aus Medeas Sicht wie der Anfang allen Übels erscheint (vgl. 12.32). Das Medea-Bild wird dadurch als unschuldiges und naives Mädchen (vgl. 12.34) gemalt, das erst als Frau den entscheidenden Jugendfehler erkennt, nicht mehr versteht und bereut. Durch die Thematik und durch direkte Anspielungen ist die *Argonautica* von Apollonios Rhodios als dominanter Prätext auszumachen.¹⁶⁸ Ovid evoziert dieses eher positive Medea-Bild der *Argonautica*, als Medea den Hochzeitszug von Jason und Creusa hört. Dadurch sind zugleich zwei Seiten der Medea-Figur präsent, die eigentlich unvereinbar scheinen und an unterschiedlichen Momenten des Mythos auftreten: das unschuldig verliebte, dem Willen der Götter ausgelieferte Mädchen und die grausame Kindermörderin. In Verbindung zum VI. *Heroides*-Brief spiegelt das Medea-Bild der *Heroides* zahlreiche Aspekte der äußerst komplexen Konzeption dieser mythologischen Figur wider. Durch die autodiegetische Erzählung kann der XII. *Heroides*-Brief außerdem als Korrektiv zur externen Fokalisierung in Hypsipyless Schilderung von Medeas Geschichte gelesen werden, so dass erst beide Briefe zusammengenommen ein relativ vollständiges Medea-Bild zeichnen.

¹⁶⁸Vgl. *tum potui Medea mori bene.* (12.7) und Medeas Selbstmordversuche im Epos, die von Hera vereitelt werden: *Arg.* 3.799-818; 4.16-23. Der VI. *Heroides*-Brief verweist auf das erste Buch der *Argonautica*, in dem die Beziehung zwischen Hypsipyle und Jason geschildert wird.

Metamorphosen

Die ausführlichste (überlieferte) Darstellung des Medea-Mythos durch Ovid, die sich zu Beginn des VII. Buches der *Metamorphosen* findet, fasst alle bisher erwähnten Aspekte der Medea-Figur zusammen. Medeas Tugendhaftigkeit wird in ihrem – stark an den großen Monolog bei Euripides erinnernden – Monolog hervorgehoben, in dem sie ihre Zerrissenheit vor der Frage schildert, ob sie Jason helfen oder ihrem Vater gegenüber loyal bleiben soll. Die Entscheidung soll eine Begegnung zwischen Medea und Jason bringen, was Medeas Machtlosigkeit gegenüber ihrem Schicksal zeigt: *posses ignoscere amanti* (7.85).¹⁶⁹ Auch in der weiteren Erzählung ist sich Medea völlig darüber im Klaren, dass sie durch ihre Liebe zu Jason getäuscht wird und nicht nach den Regeln der Vernunft handelt, aber nicht anders kann:

*'Quid faciam uideo, nec me ignorantia ueri
decipiet, sed amor. seruabere munere nostro;
seruatus promissa dato!'* (7.92-94)

Einem *lector doctus* muss an dieser Stelle Medeas tragisches Schicksal deutlich werden, das sie aufgrund ihres Vertrauens in Jason erleidet, deutlich werden, denn Jason wird seine Versprechen bekanntlich brechen. Medea, die Zauberin, erscheint als Retterin, Jason hingegen als eigennütziger Verführer. In Medeas Tugendhaftigkeit spielt auch ihre beispielhafte Bescheidenheit und Demut gegenüber Jason hinein, als dieser die ihm gestellten Aufgaben bestanden hat (vgl. 7.144-148). Vorwürfe der Undankbarkeit, die aus der Tragödienadaption bekannt sind, fehlen hier. So wird an dieser Stelle Ovids Variation des Mythos und seine Veränderung der Konzeption der Medea-Figur ersichtlich.

Während die ersten 175 Verse der Medea-Erzählung in den *Metamorphosen* demnach das positive Bild der unschuldigen, beispielhaft tugendhaften Medea zeichnen, folgt im Anschluss eine detailreiche Schilderung der Zauberin Medea, deren Motive zwar auf den ersten Blick moralisch gut erscheinen, in deren Handeln allerdings sehr schnell suspekter und widernatürlicher, furchterregender Praktiken erkennbar werden:

*quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus amnes
in fontes rediere suos, concussaue sisto,*

¹⁶⁹Die Zitate aus den *Metamorphosen* werden nach der Ausgabe von Tarrant gegeben.

*stantia concutio cantu freta, nubila pello
nubilaque induco, uentos abigoque uocoque,
uipereas rumpo uerbis et carmine fauces,
uiuaque saxa sua conuulsaque robora terra
et siluas moueo iubeoque tremescere montes
et mugire solum manesque exire sepulcris. (7.199-206)*

Spätestens im letzten Vers und in der Aussage, dass Medea den Manen befiehlt, aus den Gräbern zu steigen, kommt der schon bekannte Aspekt der grausigen und verruchten Person zum Ausdruck. Jason spielt an dieser Stelle keine Rolle mehr und noch weniger Medeas Abhängigkeit von ihm. Sie ist autonom und selbstverantwortlich grausam in ihren Entscheidungen und Taten. In der Pelias-Erzählung sowie in der Schilderung des versuchten Mordes an Theseus (vgl. 7.404-424) verstärkt Ovid Medeas grausame Seite, lässt sie als verlogen und berechnend erscheinen und macht sie ausdrücklich zur skrupellosen Mörderin von Pelias (vgl. 7.300f.; 347-350).

Die Ereignisse in Korinth schildert Ovid in den *Metamorphosen* auffallend konzentriert.¹⁷⁰

*Sed postquam Colchis arsit noua nupta uenenis
flagrantemque domum regis mare uidit utrumque,
sanguine natorum perfunditur impius ensis
ultraque se male mater Jasonis effugit arma. (7.394-397)*

Die Elemente, die hier genannt werden (Medea ermordet Jasons neue Frau mit magischen Kräften, der Palast geht in Flammen auf, Medea tötet eigenhändig ihre Kinder und rächt sich so an Jason, am Ende flieht sie), können als die Kernelemente dieser Mythosepisode betrachtet werden. Sie zu nennen reicht aus, um den Leser die restliche Geschichte rekonstruieren zu lassen. Medeas Grausamkeit, die an dieser Stelle dadurch verstärkt zum Ausdruck gebracht wird, dass mit jedem Vers ein neues Verbrechen genannt wird, gliedert sich nahtlos in den Kontext der Erzählung ein, in der Medea als schreckliche Zauberin mit übernatürlichen Kräften geschildert wird.

Diese vier Verse verweisen außerdem auf einige vorangehende Stellen der Medea-Erzählung in den *Metamorphosen*:¹⁷¹ *uenenis* spielt auf die Zauberin

¹⁷⁰Eine ähnlich knappe Darstellung zentraler Mythoselemente findet sich in Ovids Darstellung der Aeneas- und Dido-Erzählung; vgl. *Met.* 14.78-81.

¹⁷¹Die Erwähnung Jasons, der nach der ersten Episode über eine längere Passage hinweg keine Rolle mehr spielt, verstärkt die Beziehung und den Rückverweis auf die ersten 200 Verse.

(7.179-293;350-393) an, *flagrantem domum, arsit* und *impius* auf Medeas zerstörerische Kraft, die aus ihren Mordtaten ersichtlich wird. *Ulta* steht innerhalb der Erzählung recht zusammenhangslos: Es wird nicht explizit erwähnt, dass sich Jason etwas zu Schulden kommen lässt. Doch im intertextuellen Kontext kann Ovid voraussetzen, dass der Leser darin den Vorwurf der Undankbarkeit, der zumindest in Euripides' Tragödie betont wird, erkennt und sich an Medeas Naivität, die zu Beginn der Erzählung angedeutet wird (7.92-94), erinnert. Was bereits in den *Heroides* und *Trist.* 3.9 zum Vorschein kommt, wird auch hier deutlich: Indem Ovid gleichzeitig auf chronologisch eigentlich getrennte Episoden des Mythos rekurriert, vor allem dadurch, dass er die frühen Ereignisse des Mythos an späteren Stellen wieder evoziert, wird die Ambivalenz der Medea-Figur ersichtlich. Die Verbindung von sonst meist unabhängig voneinander rezipierten Erzählsträngen desselben Mythos ist für Ovids Konzeption der ambivalenten Medea-Figur charakteristisch. So ist in der Kindermörderin das naive Mädchen, das Jason gutgläubig folgt, immer noch präsent.

Ovids Medea-Tragödie

Umfassende und sichere Aussagen können über Ovids Tragödie *Medea* aufgrund der unzureichenden Überlieferung nicht gemacht werden. Die Fragmente wurden zuletzt von Theodor Heinze ediert und kommentiert. Ihm zufolge handelte Ovids *Medea* von den Ereignissen in Korinth, die in den *Metamorphosen* kaum berücksichtigt werden.¹⁷² Davon ausgehend rechnet er die beiden überlieferten Fragmente einem Dialog zwischen Jason und Medea und einem darauffolgenden Monolog Medeas zu.¹⁷³ Ovids Tragödie soll in diesem Monolog eine vor Zorn rasende Medea gezeigt haben, ein Bild, das später von Seneca rezipiert wurde.¹⁷⁴ Unter Berufung auf die *uariatio* als ästhetischem Prinzip geht Heinze davon aus, dass sich die tragische Medea Ovids von der elegischen des XII. *Heroides*-Briefes unterscheiden haben muss.¹⁷⁵ Allerdings ist es unwahrscheinlich, dass sich die dramatische Gestaltung des Medea-Mythos bei Ovid allein an einem einzigen seiner Werke ausrichtet, bzw. nur aus einem Werk heraus verstanden werden kann. Das häufig von Ovid angewandte Prinzip, verschiedene Erzählstränge des Medea-Mythos zu

¹⁷²Vgl. Heinze 1997, 223f.

¹⁷³Vgl. *ibid.*, 224.

¹⁷⁴Vgl. *ibid.*

¹⁷⁵Vgl. *ibid.*, 227f.

verbinden, soll im vorangehenden Teil der Arbeit bereits deutlich geworden sein. Ferner kann aufgrund der Querverweise innerhalb des Ovid'schen *Œuvres* in Bezug auf den Medea-Mythos angenommen werden, dass Ovid auch in seiner Tragödie Medea als eine vielschichtige Figur sieht, in der Zauberin, unschuldiges Mädchen, verletzte Ehefrau und grausame Kindermörderin gleichzeitig präsent sind.

Für diese These spricht, dass sich das genannte Vergegenwärtigungs-Prinzip im ersten *Medea*-Fragment manifestiert:

seruare potui: perdere an possim, rogas? (Quint. *Inst.* 7.5.6)¹⁷⁶

Das Thema der Macht, das Heinze hervorhebt, spielt in diesem Vers eine bedeutende Rolle. In ihm zeigt sich Medeas Selbstbewusstsein.¹⁷⁷ Außerdem nutzt Ovid die Mythoskenntnis des Lesers bzw. Zuschauers wieder zur Erzeugung von Ironie, da der Zuschauer, offensichtlich im Gegensatz zu Medeas (fingiertem) Gesprächspartner (wahrscheinlich Jason), genau weiß, wie sich Medeas destruktives Potenzial gegen Jason richten wird. Damit erscheint Jason an dieser Stelle naiv, so wie es Medea war, als sie sich überreden ließ, ihm zu helfen. Durch die Drohung, die in dieser rhetorischen Frage mitschwingt, zeigt sich Medea ihrem Gesprächspartner deutlich überlegen, was im Gegensatz zur Erinnerung an das *seruare* steht. Dadurch die Ambivalenz der Medea-Gestalt evoziert.

Das zweite Fragment wird von Seneca Maior im Rahmen seiner Überlegungen zum Ausdruck *plena deo* überliefert:

feror huc illuc, uae, plena deo. (Sen. mai. *Suas.* 3.7)

Offensichtlich ist der Sprecher oder die Sprecherin (wahrscheinlich Medea selbst) an dieser Stelle mental oder physisch hin und her gerissen. Sieht man das Zitat als Ausdruck von Medeas psychischem Zustand, ist Heinzes Deutung plausibel, dass die Protagonistin in starker emotionaler, vielleicht zorniger Regung tatsächlich umherläuft.¹⁷⁸ Andererseits lässt sich aus der Formulierung *plena deo* die Vermutung ableiten, dass Medea als

¹⁷⁶Quintilians *Institutio oratoria* wird nach der Ausgabe von Winterbottom zitiert.

¹⁷⁷Vgl. Heinze 1997, 246.

¹⁷⁸Vgl. Heinze 1997, 247.

Maenade, als die sie bei Seneca später erscheint und sich selbst bezeichnet, gezeichnet wird,¹⁷⁹ was sich in die Rezeption der Medea-Figur als Hexe einordnen würde.

In den zwei überlieferten Verse der ovidischen Medea-Tragödie kann man folglich zum einen Hinweise auf Ovids Medea-Bild, das aus seinen anderen Werken rekonstruiert werden kann, erkennen. Dieses zeichnet sich durch eine starke Ambivalenz aus, die sich aus der Verbindung eigentlich widersprüchlicher Eigenschaften der Medea-Figur zu verschiedenen Momenten der Mythos-Handlung ergibt; zugespitzt formuliert: zwischen dem unschuldigen, naiven Mädchen und der grausamen Kindermörderin. Zum anderen wird in den Fragmenten Medeas Eigenschaft als Hexe deutlich. Diese Facette wird vor allem von den augusteischen Dichtern hervorgehoben, was u.a. auf den Einfluss des liebeselegischen Gattungsdiskurses zurückgeführt werden kann. Es darf daher angenommen werden, dass Ovid diesen Mythosdiskurs seiner Zeit umfassend in seine Tragödie aufgenommen hat.¹⁸⁰ Infolgedessen wurde vermutlich auch die Ambivalenz der Figur, wie sie in den verschiedenen Dichtungen Ovids deutlich wird, in seiner Tragödie unmissverständlich aufgegriffen, so dass sie von Seneca als elementarer Teil des Mythos rezipiert und für die Behandlung aktueller Diskurse nutzbar gemacht werden konnte.

¹⁷⁹Vgl. *ibid.*, 248.

¹⁸⁰Freilich können über einen etwaigen Einfluss zeitgenössischer Diskurse auf Ovids Medea-Tragödie keine zuverlässigen Aussagen gemacht werden.

5 Senecas *Medea*

Die in der Rezeptionsgeschichte, einschließlich der augusteischen Literatur, deutlich gewordene Ambivalenz der Medea-Figur ist entscheidend für ihre Konzeption in der Tragödie des Seneca. Pauschalisierungen wie „Euripides’ Medea ist von einer fast erschreckenden Rationalität und Logik“ und „Verhalten und Handeln der senecanischen Medea sind durchweg emotional bestimmt“¹⁸¹ sind daher unzureichend¹⁸² und verkennen die Vielschichtigkeit der Medea-Figur. Auch Jürgen Blänsdorf warnt vor allzu reduzierenden Interpretationen:

L’interpretazione della figura di Medea può mostrare ulteriormente come questa donna non sia concepita da Seneca semplicemente quale esempio stoico del dominio assoluto esercitato dagli affetti, dell’immortalità e disumanità e come i suoi antagonisti siano ben lungi dall’incarnare la morale stoica e la libertà dalle passioni che ne deriva.¹⁸³

Medea sei ebensowenig ausschließlich ein Beispiel für die Macht der Affekte oder für Unmenschlichkeit wie ihre Gegenspieler mustergültige Vertreter stoischer Moral seien. Die sympathische Seite der senecanischen Medea, die häufig unbeachtet bleibt, führt Blänsdorf unter anderem darauf zurück, dass Medea offensichtlich von Jason und Creon Unrecht geschieht und sie, im Gegensatz zur euripideischen Tragödie, nicht die Unterstützung des Chores oder eines Aegēus erfährt.¹⁸⁴ Diese Beobachtungen von Blänsdorf bekräftigen die eingangs formulierte These von der Ambivalenz der senecanischen Medea.

Senecas Tragödie beginnt, anders als bei Euripides und (wahrscheinlich) Ennius, mit einem Gebet Medeas an die Ehegötter, die sie um Beistand in ihrer scheiternden Beziehung mit Jason bittet (V.1f.).¹⁸⁵ Während die Amme bei Euripides die Argonauten-Fahrt, auf die Senecas Medea am Rande indirekt verweist (V.3), als ursächlichen Grund für Medeas Unglück anführt (Eur. *Med.* 1-6), steht bei Seneca Jasons

¹⁸¹Lefèvre 1997, 74f.

¹⁸²Vgl. Walde 2002, 82 FN56.

¹⁸³Blänsdorf 1996, 231.

¹⁸⁴Vgl. Blänsdorf 1996, 232.

¹⁸⁵Die im Fließtext gegebenen Versangaben beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, in diesem Kapitel auf Senecas *Medea*. Die Zitate werden nach der Ausgabe von Zwierlein gegeben.

Entscheidung, sich von ihr zu trennen, im Vordergrund. So wird ihm von Anfang an eine größere Verantwortlichkeit für die Ereignisse der Tragödie zugeschrieben. Darüber hinaus fallen zahlreiche Aspekte ins Auge, die ein weitgehend vollständiges Bild des Mythos beim Zuschauer, dessen Mythoskenntnis vorausgesetzt werden konnte,¹⁸⁶ hervorrufen: Medeas Bitte an Hecate und andere Götter der Unterwelt (V.7ff.) deutet ihren Charakter als grausige Hexe an, der von den augusteischen Dichtern hervorgehoben wurde. Daneben klingt das Rachemotiv an (V.13; 25), das die euripideische Tragödie bestimmt, und wenn Medea in diesem Zusammenhang ihre Kinder erwähnt bzw. auf sich selbst als Mutter verweist (V.25; 50), muss dies als Anspielung auf den Kindermord verstanden werden.¹⁸⁷ Eine präzise Anspielung auf den weiteren Handlungsverlauf, der aus den Vorläufer-Tragödien, nachweislich Euripides', bekannt ist, findet sich in der folgenden Formulierung:

*hoc restat unum, pronubam thalamo feram
ut ipsa pinum postque sacrificas preces
caedam dicatis uictimas altaribus. (V.37-39)*

Zur Vervollständigung des Bildes verweist Medea auf ihre göttliche Abstammung (V.29) und erinnert sich an ihre mythische Vergangenheit (*antiqui [...] uigoris*, V.41f.) und die Verbrechen, die sie als *uirgo* begangen hat (V.47-49). Der Ausdruck *uirgo* vergegenwärtigt die Geschehnisse in Kolchis und impliziert Medeas Verliebtheit, Hilfsbereitschaft und Unschuld, die häufig in der augusteischen Dichtung aufgenommen wurden. Sie selbst verwendet ihre Vergangenheit als Kontrapunkt, um die Ungeheuerlichkeit ihrer bevorstehenden Verbrechen zu unterstreichen (V.49f.).¹⁸⁸ An ihren Aufforderungen an sich selbst, bzw. an ihren Zorn (V.51-55), wird ihr entschiedener und dominanter Charakter, wie er auch in Euripides' *Medea* augenfällig wird, deutlich. Das Selbstbild von Senecas Medea nimmt somit die wesentlichen und unterschiedlichen Merkmale der Medea-Figur der literarischen Tradition auf, sodass die Figur bereits zu Beginn der Tragödie als vielschichtig erscheint.

¹⁸⁶Es wird von einer Aufführung der Tragödie in einem vermutlich eher privaten Rahmen ausgegangen.

¹⁸⁷Vgl. Walde 2002,67.

¹⁸⁸So vor allem im letzten Monolog, kurz bevor sie die Kinder tötet.

Medeas ausgeprägtes Selbst- und Rollenbewusstsein wird durch die selbstreferentiellen Äußerungen ihres Namens deutlich erkennbar (vgl. z.B. V.171).¹⁸⁹ Die Erfüllung ihrer Rolle ist jedoch ein Prozess, der sich als Bogen über die gesamte Tragödienhandlung spannt (*Medea nunc sum*, V.910).¹⁹⁰ Medea weiß also um ihre Zukunft oder ahnt sie zumindest.¹⁹¹ Vor allem vor dem Hintergrund eines stoisch-philosophischen Weltverständnisses kann man deshalb die schon festgelegte Mythoshandlung als *fatum* der Dramenpersonen ansehen¹⁹² und untersuchen, wie Senecas Figuren damit umgehen.¹⁹³ Der Schwerpunkt liegt demnach nicht darauf, *was* geschieht, sondern *wie* die Tragödie zu ihrem Schluss kommt.¹⁹⁴ Senecas Medea kann nicht jedes Detail der Handlung kennen, aber zumindest wähnt sie ihr *fatum*, womit sie über eine wesentliche Voraussetzung zum stoischen Handeln verfügt, vorausgesetzt, dass sie dieses Wissen entsprechend nutzt.¹⁹⁵ Der Einfluss eines stoisch-philosophischen Diskurses auf Senecas Medea-Tragödie zeigt sich nicht nur in dieser Verdeutlichung des *fatum*, sondern vor allem in den Dialogen selbst, wobei die Amme am deutlichsten stoische Gedanken vertritt.

Als notwendige Voraussetzung für die Erfüllung ihres *fatum* begreift Medea jedoch ihren *furor*, der wesentlicher Bestandteil der literarischen Tradition ist und hier vor allem als *ira* erscheint. Damit bekennt sie sich gleich zu Beginn des Stücks zu einem der schlimmsten Affekte überhaupt, worin ein Bruch mit den von der stoischen Philosophie vorgegebenen Verhaltensnormen ersichtlich wird.¹⁹⁶ Im Folgenden soll daher der Schwerpunkt auf der Frage liegen, wie sich dieser offensichtliche Widerspruch

¹⁸⁹Vgl. Fitch 2002,26.

¹⁹⁰Schon in den Heroidenbriefen finden sich ähnliche Formulierungen, die Seneca vermutlich kannte: *tum potui Medea mori bene* (Ov. Ep. 12.7); *Medeae Medea forem*. (Ov. Ep. 6.151).

¹⁹¹Vgl. Seek 1978,412; Zimmermann 1990,209.

¹⁹²Vgl. Dangel 2004,63; ähnlich Fitch 2002,27, der allerdings m.E. zu stark die Bedeutung des Namens und der Familiengeschichte für das Schicksal der Personen betont, das sich vielmehr aus der mythischen Tradition ergibt; Schmierer betont, dass Medeas Handeln durch die literarische Vorlage als notwendig erscheint (Schmierer 2005,61); zur Unterscheidung von *fatum* und *fortuna*, die Seneca jedoch annähernd synonym verwendet, vgl. Henry 1985,44 und Sen. *Cons.Marc.* 10.5.

¹⁹³Vgl. Lefèvre [1966] 1972c,463.

¹⁹⁴Besonders tragische Szenen, wie z.B. der verzweifelte und vergebliche Wunsch des Chores, Sol möge seinen Drachenwagen frühzeitig schicken (V.874) und das Stück beenden, zeigen besonders deutlich, dass die Handlung als bekannt vorausgesetzt wird, als auch dass sie in ihrem Ablauf nicht verändert werden kann.

¹⁹⁵*praeparetur animus contra omnia* (Sen. Ep. 107.3. Die Zitate aus den *Epistulae Morales* werden gegeben nach der Ausgabe von Reynolds.); *Sic vivamus, sic loquamur; paratos nos inveniat atque inpigros fatum. Hic est magnus animus qui se ei tradidit.* (Sen. Ep. 107.12).

¹⁹⁶Vgl. Sen. *ira* 1.1.1. Die Forschung hat das oftmals als Indiz dafür gesehen, dass Senecas primäres Interesse in den Affekten seiner Hauptpersonen lag (vgl. z.B. Pohlenz [1959] 1978,325), wodurch

– die Ambivalenz – der Medea-Figur zwischen gleichsam stoischer Einsicht in ihr *fatum* einerseits und Bekenntnis zu *ira* und *furor* andererseits, auf die Mythosaktualisierung auswirkt.

5.1 Medea – Fiam.

Medeas *furor* ist in der Mythostradition verankert. Seine Ausgestaltung in der Seneca-Tragödie unterliegt zum einen den Einflüssen stoischer Philosophie und deren besonderem Interesse an der Physiognomie,¹⁹⁷ zum anderen dem zeitgenössischen (literarischen) Diskurs, in dem Elemente des Grausigen, Ekelhaften und Hässlichen bedeutend waren.¹⁹⁸ Diese werden an ihrer Charakterisierung als Hexe ersichtlich.¹⁹⁹

5.1.1 Medeas *ira*

Medeas Wahnsinn ist eines der Kernelemente des Mythos, das sich schon in den Tragödienadaptionen von Euripides und Ennius wiederfinden lässt.²⁰⁰ Ausgangspunkt für Medeas Wahnsinn ist Medeas Zorn, dem auch die Medea in Ovids XII.Heroidenbrief Ausdruck verleiht: *Quo ferat ira sequar* (Ov. Ep. 12.211). Senecas Schilderung dieser Wut ist vom stoischen Diskurs beeinflusst, wie sich in Anklängen an Senecas philosophische Schrift *de ira* zeigt (z.B. V.380-396). So betont Medea als hauptsächliche Ursache für ihre Verbrechen ihren *dolor*, den ihr Jason durch die Trennung zufügt (V.49). Wenn Medea im Folgenden *ira* und *dolor* nebeneinander verwendet, entspricht das dem Verständnis von *ira* in der stoischen Philosophie:

Ira est, inquit, cupiditas ulciscendae iniuriae aut, ut ait Posidonius, cupiditas puniendi eius a quo te inique putes laesum. Quidam ita finierunt: ira est incitatio animi ad nocendum ei qui aut nocuit aut nocere uoluit. (Sen. *ira* 1.2.3b)²⁰¹

die Tragödien häufig auf reines Anschauungsmaterial der philosophischen Schriften Senecas reduziert wurden.

¹⁹⁷Vgl. Evans 1950,169. Zum stoischen Interesse an Physiognomie: *Ait utilem futuram et descriptionem cuiusque virtutis; hanc Posidonius 'ethologian' vocat, quidam 'characterismon' appellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminantur. Haec res eandem vim habet quam praecipere.* (Sen. Ep. 95.65).

¹⁹⁸„[...] in ihren [d.i. die Literatur der s.g. Nachklassik] Werken machen grausige und ekelhafte Szenen ein wichtiges, wenn nicht gar beherrschendes Element aus.“, Fuhrmann 1968,66.

¹⁹⁹Vgl. Fuhrmann 1968,45.

²⁰⁰Vgl. Gustella 2001,197.

²⁰¹Vgl. auch Sen. *ira* 2.1.3. Die Zitate aus Senecas Dialogen werden gegeben nach der Ausgabe von Reynolds, für *de clementia* und *de beneficiis* nach der Ausgabe von Hosius.

Auch die Verbindung von *ira* und *ultio* (V.25; Anrufung der Rachegöttinnen bereits in V.13) verweist auf das theoretisch-philosophische Werk Senecas (vgl. Sen. *ira* 2.3.4). Medeas Beschreibung *incerta uecors mente non sana feror* (V.123) zeigt, dass ihre Wut nicht kontrollierbar ist und sie ihr nicht Einhalt gebieten kann. Das entspricht ebenfalls den Beobachtungen in Sen. *ira* 3.1.3. Medeas *ira*, die im Mythos angelegt ist, wird von Seneca als jener Affekt gezeichnet, den er in seiner philosophischen Schrift behandelt. Somit wird aus der Beschreibung des Affekts der Einfluss des stoisch-philosophischen Diskurses auf die Ausgestaltung des Mythos ersichtlich.

Sehr enge Parallelen zwischen *de ira* und Senecas Medea-Tragödie finden sich darüberhinaus in der physiognomischen Beschreibung Medeas durch die Amme.²⁰² Diese beschreibt ihr Verhalten mit den Worten

*talis recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
haeret: minatur aestuat queritur gemit.* (V.385-390)

Medea rennt zügellos hin und her, dem Wütenden, der in *de ira* beschrieben wird, wird ein *citatus gradus* zugeschrieben (Sen. *ira* 1.1.3); Medeas Wahnsinn steht ihr ins Gesicht geschrieben, der Wütende hat einen grimmigen, drohenden und verwegenen Gesichtsausdruck (Sen. *ira* 1.1.3); Medeas Gesicht ist „entflammt“ und sie keucht genauso wie der Wütende (Sen. *ira* 1.1.3f.), der ebenfalls wie sie als schreiend, klagend und schluchzend (Sen. *ira* 1.1.4) beschrieben wird.²⁰³ Mehrfach erwähnt die Amme die Wörter *furor* und *ira*. Durch diese deutlichen Verweise auf *de ira* erscheint Medea als das genaue Gegenteil eines stoischen Weisen.²⁰⁴

²⁰² Ähnlich ist die physiognomische Beschreibung durch den Chor V.849-856.

²⁰³ Vgl. auch Sen. *ira* 3.4.1-3. Fuhrmann sieht durch Sen. *ira* 2.35.1, in der ebenfalls die Hässlichkeit der Wut beschrieben wird, die Abschreckungsfunktion hässlicher Elemente in der römischen Literatur der Kaiserzeit bestätigt, vgl. Fuhrmann 1968,46.

²⁰⁴ Lefèvre bezeichnet Senecas Personen als Marionetten ihrer Affekte, vgl. Lefèvre 1985a,1267, bzw. Medea als Negation des stoischen *sapiens*, vgl. Lefèvre 2002,108. Man muss jedoch berücksichtigen, dass Medea gegenüber anderen Personen des Dramas durchaus stoische Maximen vertritt. Aufgrund ihrer Verfehlung des stoischen Ideals sieht Lefèvre aber auch sympathische Züge in Senecas Medea-Figur, vgl. Lefèvre 1997,79, was seinerseits wieder zu problematisieren wäre.

Abschließend erkennt die Amme Anzeichen von Medeas „altem“ und „bekanntem“ Zorn wieder: *irae nouimus ueteris notas*. (V.394). Im vorangehenden Teil des Dramas und der chronologisch früheren Handlung des Mythos war Medea aber noch nicht von einer derartigen Wut besessen.²⁰⁵ In dieser Szene (V.380-396) finden sich allerdings zahlreiche intertextuelle Verweise auf früherer Mythos-Rezeptionen: Medeas Weinen und Klagen und deren Beschreibung durch die Amme sind aus der euripideischen Tragödie (vgl. v.a. Eur. *Med.* 20-35) bekannt, in der auch Jasons Unrecht als Ursache für Medeas Zustand genannt wird. Eine Szene, die von einer erregten, unruhigen Bewegung geprägt ist, wird in annähernd gleichem Wortlaut aus Ovids *Medea*-Tragödie überliefert (Fr.2). Und nicht zuletzt war und ist Medeas *furor* ein essentielles Merkmal, das Horaz als unveränderlich festschreibt (vgl. Horaz *ars* 123). Diese zahlreichen intertextuellen Verweise zeigen, dass die „unstoische“ Seite Medeas im Mythos angelegt war und von Seneca lediglich aus dem stoischen Diskurs heraus beschrieben wird. Das Zusammenspiel von Mythos- und stoischem Diskurs wird hier beispielhaft ersichtlich²⁰⁶ und führt dazu, dass die *Medea*-Figur zu Beginn des Stückes negativ erscheint. Wenn Senecas Darstellung der Affekte ausgefeilter und tiefgründiger als bei seinen Vorläufern in der Gattung ist,²⁰⁷ liegt das zum einen sicherlich im Einfluss und Interesse stoischer Philosophie, zum anderen in der Entwicklung der Literatur hin zu einem verstärkten Interesse an der menschlichen Psyche begründet: Dieses manifestiert sich bekanntlich in den Werken Ovids und auch in Senecas *Œuvre* kann man zweifelsohne ein solches Interesse erkennen.²⁰⁸

5.1.2 Medea als Hexe

Einer der dominanten Charakterzüge der augusteischen *Medea* liegt in ihrem Bild als Hexe, was wahrscheinlich auch in Ovids *Medea* wichtig war.²⁰⁹ Als Hexe ist *Medea*

²⁰⁵Natürlich spiegelt diese Konstellation die Idee des *fatum*, das den Dramenfiguren bekannt ist, wider.

²⁰⁶Vgl. Evans 1950,183.

²⁰⁷Vgl. Schmierer 2005,47; Gill 1987,passim; Evans 1950,176f.

²⁰⁸Vgl. Seek 1978,419. Seek sieht in den Seneca-Tragödien eine Wandlung des Dramas nach Innen (auf das Innere der Person gerichtet), die sich in der Neuzeit fortsetzte. Zu Senecas Interesse an Euripides' Tragödien aufgrund von dessen Darstellung der Leidenschaften (im Gegensatz zu denen der anderen attischen Tragiker) vgl. Lefèvre [1966] 1972c,473.

²⁰⁹Nach den Betrachtungen im 4. Kapitel dieser Arbeit erscheint die Aussage, das Publikum würde in der senecanischen *Medea* keine Hexenfigur erwarten (vgl. Walde 2002,76), nicht haltbar. *Medea* selbst verweist an zahlreichen Stellen auf ihre Zauberkräfte, vgl. Schmidt 1998,164 FN51 mit Auflistung der relevanten Stellen.

nicht nur mit übermenschlichen Kräften ausgestattet, die sie für wohlbringende als auch für destruktive Zwecke verwenden kann, sondern sie ist auch in der Lage, die Gesetzmäßigkeiten der Natur außer Kraft zu setzen und umzukehren,²¹⁰ was in absolutem Gegensatz zum stoischen *secundum naturam vivere* steht.

Es ist unübersehbar, dass dieser Aspekt auch von Seneca rezipiert wird, der ihn darüber hinaus als Extrem darstellt. Die einschlägige Stelle dafür ist Medeas Zauberszene (V.670-844).²¹¹ Ihre dämonische und widernatürliche Macht kommt im gesamten Stück durch den häufigen Gebrauch des Wortes *nefas* zum Ausdruck: „*Nefas*, die Negation dessen, was *fas*, göttliches Naturrecht ist.“²¹² Schon im Eröffnungsmonolog kündigt Medea weitere Verbrechen an, die der Zuschauer im Laufe der Tragödie miterleben wird und die sie als *nefas* bezeichnet. Durch die Anrufung von Hecate (V.7) lässt sie keinen Zweifel an ihrem Hexenwesen.

Charakteristisch für die Schilderung der Zauberszene durch die Amme ist die düstere Atmosphäre der Angst, die vom ersten Wort an erzeugt wird (*pauet*, V.670). Insbesondere zu Beginn bilden die entsetzte Reaktion der Amme (*pauet*, *horret*, V.670), Medeas ursächlicher Schmerz (*dolor*, V.671; *timuit*, V.678) und das Bild der zerstörerischen, mächtigen und grauenhaften Medea (*perniciēs*, V.670; *immane*, V.671; *uim*, V.672; *furentem*, V.673; *caelum trahentem*, V.674) das Mosaik eines Schreckensszenarios. Grauensvolle Tiere gehören ebenso zum Inventar der Szene (*pestes*, V.681; *squamifera turba*, V.685; *saeva serpens [...] mortifera*, V.686ff.) wie Zaubersprüche und Giftmischerei (*magicis cantibus*, V.684; *uenena*, V.692). Der Szene haftet der Charakter von etwas Verbotenem und Unheimlichem an, der vom Wortfeld des Verbergens und Versteckens (*arcana*, *secreta*, *abditā*, V.679; *latebris desertis*, V.685) erzeugt wird. Es wirkt, als würde etwas beschrieben, was der Zuschauer unter normalen Umständen nicht zu sehen bekommen sollte, und es vielleicht auch nicht sehen will. Medea allerdings erweckt durch ihren souveränen Umgang mit der Situation den Eindruck von Unerschrockenheit. In der Beobachtung der Amme heißt es ausdrücklich: *et quidquid*

²¹⁰Vgl. Kapitel 4.

²¹¹Die Zauberszene in Senecas *Medea* ist in ihrer Länge einmalig in der römischen Literatur, vgl. Costa 1974, 128.

²¹²Opelt 1972, 94. Opelt untersucht die Seneca-Tragödien in Hinblick auf das *nefas* als einen wesentlichen Aspekt seiner Konzeption des Tragischen.

diu etiam ipsa timuit promit (V.677f.). Durch diese Angstlosigkeit wirkt Medea umso furchteinflößender.

Sie spricht Zaubersprüche, zähmt die herbeigerufenen Schlangen, und die zuvor erwähnten unheilvollen Wesen stehen ihr zu Diensten. Überdies hat sie Macht über die Kräfte von Feuer und Eis (V.735f.), und unter ihren magischen Beschwörungsformeln erbebt die Welt (V.739). In einer virtuoson Zaubersformel (V.752-842) beschwört sie die Verkehrung aller Gesetze der Welt. Bei alledem handelt Medea überlegt (die Amme bezeichnet sie als *scelerum artifex*, V.734), gleichzeitig aber wird sie als rasend und wahnsinnig beschrieben (*Sonuit ecce vesano gradu*, V.738). Darin spiegelt sich die Ambivalenz der Figur. Medea nennt den alleinigen Grund für die von ihr geplante und durchgeführte Zerstörung pointiert am Ende eines Abschnitts: Jason (V.816), den sie durch diese rhetorisch-intelligente Strategie überzeugend als den eigentlichen Urheber allen (von ihr erzeugten) Übels darstellt und sich selbst damit entschuldigt. Sie scheint voll und ganz in ihrem Element des Bösen zu sein, wodurch Senecas Medea als Personifizierung *par excellence* der bösen Facette der mythologischen Medea erscheint.

Diese Schilderung muss als Teil des zeitgenössischen literarischen Diskurses verstanden werden:²¹³ Es kommt ein auffallend großes Repertoire grauenvoller Motive zum Einsatz: „Zauberpraktiken, abstoßende Kulthandlungen oder schaurige Bekundungen göttlichen Zornes“,²¹⁴ deren Ziel die Vernichtung zweier Menschen ist. Das entspricht der Tragödien-Poetik der Zeit: „[...] im wesentlichen soll die den hohen Gattungen vorbehaltene Thematik, die Deformation, Auflösung und Vernichtung des menschlichen Leibes, behandelt werden.“²¹⁵ Somit führt die Aufnahme und der Einfluss des zeitgenössischen Gattungsdiskurses in Senecas Tragödie zu einer Verstärkung der vom mythologischen Diskurs bereits vorgegebenen furchteinflößenden Eigenschaften der Medea-Figur.

²¹³Mehrfach wurde in der Forschung darauf hingewiesen, dass dieses grauenvolle Bild Medeas seinen Ursprung in der augusteischen Dichtung, insbesondere in den Werken von Ovid hat, auf deren Bedeutung für die senecanische Medea-Tragödie bereits hingewiesen wurde. Vermutlich war die Beschreibung des Pelias-Mordes (Ov. *Met.* 7.179-349, inklusive der vorangehenden Beschreibung des Verjüngungszaubers an Jasons Vater Aeson) ein einflussreicher Prätext zur senecanischen Zauberszene, vgl. Heinze 1997,227; Goldberg 2007,577; Schmidt 1998,164 FN53. Über eine ähnliche Szene in Ovids *Medea* kann allenfalls nur vage spekuliert werden.

²¹⁴Fuhrmann 1968,31.

²¹⁵Ibid. In Senecas Tragödien tritt das Motiv der „Verletzung und Destruktion des menschlichen Leibes“ am häufigsten auf, *ibid.*,49.

Exkurs: Grenzüberschreitungen als poetisches Mittel

Betrachtet man die Zauberszene als Element des zeitgenössischen Diskurses des Schrecklichen, dessen Grenzen übertreten werden müssen, um Grauen und Entsetzen beim Zuschauer oder Leser hervorzurufen, kann man in der ausufernden Beschreibung des Grauenhaften ein Indiz dafür sehen, dass die Grenze dieses Diskurses zur Abfassungszeit von Senecas *Medea* bereits sehr weit „verschoben“ war.²¹⁶ Für die frisch etablierte römische Kaiserzeit ist allgemein ein regelmäßiges, leichtfertiges Morden aus selbstsüchtigen, machtpolitischen Motiven bekannt, was die Grenzen im Diskurs des Grausamen immer wieder überschritten und „verschoben“ haben muss. In diesen Diskurs mit seinen Grenzen schreibt sich diese Zauberszene.²¹⁷ Um seine Zuschauer für die Abscheulichkeit von Medeas Morden aus Rache (hier vorerst nur an Creusa und ihrem Vater) zu sensibilisieren und es unmissverständlich als *nefas* zu qualifizieren, muss Seneca die Grenzüberschreitung im zeitgenössischen Diskurs durch seine Schilderung des Schrecklichen eindeutig werden lassen. Daher bedient er sich dieser furchterregenden Szene. Die Ungeheuerlichkeit, Widerwärtigkeit und Unmenschlichkeit von Medeas vernichtendem Handeln wird hierin unmissverständlich deutlich.²¹⁸ Da der Botenbericht über den Tod von Creusa und Creon (vgl. V.879-890) jedoch wie „im Telegrammstil“²¹⁹ gehalten wird, obwohl er, wie bei Euripides (vgl. Eur. *Med.* 1121-1230!), leicht zu einem eindrücklichen Bild des Schreckens ausgemalt werden kann, muss davon ausgegangen werden, dass ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung von Gräueln und Hässlichkeit in Medeas direkten Handlungen gelegt wird und damit zur Charakterisierung der Protagonistin als besonders furchteinflößende Hexe dient.

²¹⁶Vgl. Foucault 1963,237: „[...] la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable.“

²¹⁷Schmidt geht sogar so weit zu behaupten, dass die Zauberszene beim Publikum die Erinnerung an die Giftmorde der Zeit (Claudius, Britannicus) wachgerufen habe (vgl. Schmidt 1998,164).

²¹⁸Derartige Darstellungen haben zweifelsfrei zu den vernichtenden Urteilen der Seneca-Forschung im 19. Jahrhundert geführt, vgl. z.B. Schlegel [1809] (1972),14. Schlegel mutmaßt allerdings auch, wengleich abwertend, dass die römischen Tragiker ein besonderes Interesse an der Darstellung des Gräuels haben mussten, vgl. *ibid.*,13.

²¹⁹Walde 2002,77.

Abschlussbetrachtung: Medea als Hexe

Die Hauptaussage der Zauberszene, die bei Euripides keine Entsprechung hat, liegt in der Charakterisierung Medeas als (völlig unstoische) Hexe, deren *furor* in den vorausgehenden Szenen durch die Uneinsichtigkeit von Creon und Jason geschürt und ins Unermessliche getrieben wird.²²⁰ Im unmittelbaren Anschluss an ihre Begegnung mit Jason entscheidet sich Medea bewusst für den Einsatz ihrer übernatürlichen Fähigkeiten und die Realisierung des bisher nicht Gewagten.

*hoc age, omnis aduoca
uires et artes. fructus est scelerum tibi
nullum scelus putare. uix fraudi est locus:
timemur. hac aggredere, qua nemo potest
quicquam timere. perge, nunc aude, incipe
quidquid potest, Medea, quidquid non potest. (V.564-567)*

Erst Creons und Jasons Verhalten gegenüber Medea führen dazu, dass sie zur Hexe wird. In der Selbstanrede wird hier deutlich, dass „Medea“ nicht nur die schreckliche und gefährliche Person meint, sondern eine Figur, die noch über ihre Grenzen hinauswachsen kann und muss, um ihr *fatum* zu erfüllen. Als Mensch ist Medea nicht in der Lage, den Mord zu begehen: *quidquid diu etiam ipsa timuit* (V.677f.); Als Hexe kann sie sich aber auf die Hilfe ihrer Schutzpatronin Hecate verlassen, die es ihr ermöglicht, das mörderische Ziel zu erreichen.²²¹ Somit nutzt Seneca den Facettenreichtum der Medea-Figur, um einerseits die Grausamkeit ihres Handelns zu unterstreichen und andererseits ihre Taten plausibel darzustellen.

5.1.3 Nutrix – Medea

Seneca zeichnet Medea keineswegs einseitig als Hexe. Vor allem in den Auseinandersetzungen mit der Amme zeigt sich, dass die Protagonistin einem stoisch geprägten Umfeld entstammt und die wichtigsten Prinzipien der stoischen Philosophie kennt.²²² Es entspricht der literarischen Tradition, dass die Amme die Stimme der

²²⁰Vgl. Kapitel 5.3.

²²¹Das war vom Mythos ebenso vorgegeben wie Medeas übernatürliche Fähigkeiten, vgl. Henry 1985, 12.

²²²„Diese Medea hat Seneca gelesen.“, Lefèvre 2002, 108.

menschlichen Vernunft verkörpert,²²³ was für die meisten Seneca-Tragödien zutrifft: In ihren beiden relevanten Auftritten²²⁴ wendet sich die Amme unmittelbar an Medea und bittet sie inständig, sich zu beruhigen (vgl. V.150;381).²²⁵ Die zwei Gespräche zwischen der Amme und Medea stehen direkt vor den Aufeinandertreffen zwischen Medea und Creo bzw. Jason, in denen die Protagonistin ihren Gegenspielern mit Argumenten der stoischen Philosophie ihr falsches Verhalten vorwirft. So kommt den *Nutrix*-Szenen auch die Funktion zu, auf die folgenden Diskussionen vorzubereiten und das Publikum für (Medeas) stoische Gedanken zu sensibilisieren. Am Beispiel der ersten *Nutrix*-Szene soll im Folgenden der positive Einfluss des stoisch-philosophischen Diskurses auf eine Bewertung Medeas herausgearbeitet werden.

In den ersten Äußerungen der Amme wird unmissverständlich klar, dass diese die stoische Philosophie verkörpert. Sie wendet sich mit einer Flut stoischer Leitsätze an ihren Zögling (V.150-154), mit der sie die Brisanz von Medeas Situation jedoch verkennt:²²⁶

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos,
 manda dolori. graua quisquis uulnera
 patiente et aequo mutus animo pertulit
 referre potuit: ira quae tegitur nocet;
 professa perdunt odia uindictae locum* (V.150-154)

Die Amme ist der Ansicht, dass Medea ihren Schmerz besser still erträgt und sich mit verdeckter Wut effektiver rächen kann als durch ihren offen deklarierten Hass auf Creo (vgl. V.146f.). Sie setzt voraus, dass Medeas Rache unausweichlich und Teil deren Schicksals ist²²⁷ und nutzt stoische Philosophie, um Medea einen Weg zur Rache aufzuzeigen.²²⁸ Dem Zorn Medeas kann allerdings ohnehin nicht Einhalt geboten werden (vgl. Sen. *ira* 1.7.4) und der Vorschlag der Amme dadurch von vornherein unpassend. Im weiteren Verlauf des Gesprächs, in dem sich Medea nicht von der Amme belehren lässt, wird der Eindruck der Unumstößlichkeit von Medeas eigenen Racheplänen gefestigt.

²²³Henry 1985,61.

²²⁴Der dritte Auftritt der Amme besteht nur aus ihrer verzweifelten, zwei Verse umfassenden letzten Aufforderung Medeas zur Flucht (V.891f.).

²²⁵Genauso die Amme in Sen. *Phae.* 165.

²²⁶Vgl. Walde 2002,64.

²²⁷Vgl. eine ähnliche Vorahnung der euripideischen Amme in ihrem Prolog (Eur. *Med.* 38f.).

²²⁸Im Normalfall soll sich ein stoischer Weiser nicht zum Zweck der Wiederherstellung seines Ansehens rächen (vgl. Sen. *ira* 2.33.1).

Wenngleich Medeas Reaktion auf die Anweisungen ihrer Amme auf den ersten Blick eine Verkehrung stoischer Grundsätze darstellen,²²⁹ lässt sich nicht leugnen, dass eben darin ihre Kenntnis stoischer Philosophie zutage tritt. Ihre erste Äußerung in der Stichomythie mit der Amme (*Fortuna fortes metuit, ignavos premit*, V.159) verkehrt nur scheinbar den Grundsatz, im Einklang mit dem Schicksal zu leben, in sein Gegenteil. Die Feststellung, dass *fortuna* die Feigen bzw. Trägen unterdrückt, ist problemlos mit der stoischen Philosophie vereinbar. Diese lehrt, gleichmütig und tapfer (vgl. „fortes“, also nicht „ignavus“) mit schlimmen Schicksalsschlägen umzugehen. In den *Epistulae morales* führt Seneca diesen Gedanken aus:

sive nos inexorabili lege fata constringunt, sive arbiter deus universi cuncta disposuit, sive casus res humanas sine ordine inpellit et iactat, philosophia nos tueri debet. Haec adhortabitur ut deo libenter pareamus, ut fortunae contumaciter;
(Sen. Ep. 16.5)

Vor dieser Darstellung, insbesondere durch die Verwendung des Wortes *contumaciter*, wirkt die Formulierung *Fortuna fortes metuit* nur als radikale und polemische Variante desselben Gedankens.

Das trifft auch für die folgenden zwei provokativen Sätze Medeas zu: Während die Amme indirekt Zweifel daran anmeldet, ob Medea richtig, nämlich im Sinne der *uirtus*, mit ihrem Schicksal umgeht (V.160), hält ihr Medea entgegen, dass *uirtus* immer einen Platz in ihrem Handeln habe. Das verweist auf einen Gedanken aus dem 50. Brief der *Epistulae Morales*, in dem es heißt:

Illud, mi Lucili, non est quod te impediat quominus de nobis bene speres, quod malitia nos iam tenet, quod diu in possessione nostri est: ad neminem ante bona mens venit quam mala; omnes praeoccupati sumus; virtutes discere vitia dediscere <est>. (Sen. Ep. 50.7)

Auch wenn der Verfasser des Briefes bisweilen falsch, weil gegen stoische *praecepta* verstoßend handelt, sind seine *uirtutes* nicht verloren. Er muss jedoch lernen, sie erneut zu gebrauchen: Jeder kann zur Tugend gelangen, wenn er nur will. Genauso scheint Medea sich selbst zu sehen.²³⁰ Ihre zynische Feststellung *qui nil potest sperare, desperet nihil* (V.163) nimmt schließlich den stoischen Vorsatz *desines timere si sperare desieris*

²²⁹Vgl. z.B. Lefèvre 2002,108.

²³⁰Das ist allerdings kein Grund, sie als Sprachrohr Senecas anzusehen.

(Sen. *Ep.* 5.7)²³¹ auf und passt ihn ihrer Situation an. Von einem stoischen Standpunkt aus betrachtet hat Medea mit dem Kern ihrer überspitzt formulierten Äußerungen durchaus Recht. Die Mahnungen ihrer Amme versteht sie aber absichtlich falsch und verschließt sich deren Ratschlägen, was den Eindruck hervorruft, dass sie selbst eine radikal entgegengesetzte Position vertrete. Ihr Verhalten folgt einerseits der literarischen Tradition²³² und ist andererseits symptomatisches Anzeichen von *ira*.²³³

In dieser Szene wird Medea demnach im Diskurs der stoischen Philosophie positioniert. Durch die „stoische Gnomik“ und ihre Schlagfertigkeit kommen Medeas Überlegenheit gegenüber der Amme,²³⁴ aber auch ihre Distanziertheit und Unerreichbarkeit, klar zum Ausdruck. Im selbstbewussten *Medea superest* (V.166) wird sich die Heldin schließlich ihrer eigenen Fähigkeit bewusst, sich trotz der aussichtslosen Situation an Jason und Creon zu rächen. Diese lässt sie wie die Selbstgenügsamkeit eines stoischen Weisen erscheinen (vgl. Sen. *tranq.* 11.1), der durch nichts ungewollt beeinflusst werden kann und sagt selbst: *Fortuna opes auferre, non animum potest.* (V.176).

Auf der Grundlage des Medea-Bildes in ihrer Selbstdarstellung und ihrem Wirken als Zauberin sowie ihren Äußerungen im Gespräch mit der Amme kann zusammenfassend gesagt werden, dass sich die These der Ambivalenz der Medea-Figur bestätigt: Aus dem Mythos ist Medea als unschuldige, aber kompromisslos verliebte *uirgo* bekannt, die als Jasons Helferin ihren Vater verlässt und ihren Bruder tötet. Ihre Zukunft wird durch ihre Rache an ihrem Mann bestimmt sein, in der sie zur Kindermörderin wird. Auch das „weiß“ Senecas Medea. Seneca zeichnet seine Medea-Figur aber nicht ausschließlich negativ, sondern betont vielmehr zwei – einander eigentlich ausschließende – Seiten der Figur: Einerseits lässt er sie von Anfang an als Kennerin der stoischen Philosophie erscheinen, die sich in der Diskussion mit ihrer Amme souverän schlägt, andererseits baut er gegen Ende der Tragödie ihre Rolle als Hexe aus. In der ersten Rolle Medeas schlägt sich der stoisch-philosophische Diskurs positiv nieder, in ihrer zweiten Rolle ist er nur noch Kontrapunkt. Diese Veränderung lässt sich aus dem Handlungsverlauf der Tragödie erklären, was im Folgenden dargelegt werden soll.

²³¹Vgl. auch Sen. *tranq.* 8.2: *Itaque cogtandum est quanto leuior sit non habere quam perdere, et intellegemus paupertati eo minorem tormentorum quo minorem damnorum esse materiam.*

²³²Vgl. Medeas Reaktionen auf die Bitten des Chores, die Kinder nicht zu töten: Eur. *Med.* 811-819.

²³³Vgl. Sen. *ira* 1.1.2: *[...] in quod coepit pertinax et intenta, rationi consiliisque praechusa [...].*

²³⁴Vgl. Schmidt 1998,151.

5.2 Der Chor

Medea ist in der Schilderung des Chores durchgängig eine Person, bzw. vielmehr ein Übel (*maiusque mari Medea malum*, V.363), das eine große Gefahr darstellt, vor der die Götter die Menschen bewahren sollen. Besonders im ersten Chorlied, das in der Form eines Epithalamium das Brautpaar Jason und Creusa preist und für dessen Glück betet, kommt die Feindschaft des Chores gegenüber Medea zum Ausdruck:²³⁵

*Ereptus thalamis Phasidis horridi
effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera
felix Aeoliam corripie uirginem
nunc primum soceris sponse uelentibus.* (V.102-106)

Medea ist das negative Gegenbild zu Creusa, deren Schönheit der Chor in den höchsten Tönen lobt (V.75-92). Jasons Ehe mit Creusa scheint durch das Ende seiner Ehe mit einer so gezeichneten Medea legitimiert zu werden. In den folgenden drei Oden ändert sich das Medea-Bild des Chores nicht: Das vierte Chorlied (V.849-878) beschreibt ihre hemmungslose und grenzenlose Wut, wodurch eine Atmosphäre der Angst erzeugt wird,²³⁶ deren Höhepunkt in der verzweifelten Bitte an Helios liegt, vorzeitig seiner Enkelin den Wagen zu schicken, damit das Stück sein Ende vor den grausamen Morden finde (V.874f.).

Im Gegensatz dazu wandelt sich das Jason-Bild merklich innerhalb der Argonauten-Chorlieder. Schon im zweiten Chorlied klingt Kritik an ihm an:²³⁷ Es war menschliche Hybris, als der erste Seefahrer aufbrach, um die Meere zu bezwingen und Gesetze der Natur außer Kraft zu setzen (*audax nimium*, V.301). Urheber dieses Frevels sind Jason und die Argonauten, und ersterer demzufolge nicht frei von Schuld.²³⁸ Mit unterschwelliger Ironie werden die vermeintlichen Verdienste dieser Kühnheit genannt:

²³⁵Vgl. Schmierer 2005,45f.

²³⁶Vgl. Bishop 1965,315 zur Bedeutung der Angst in den Chorliedern in Senecas *Medea*.

²³⁷Vgl. Blänsdorf 1996,231.

²³⁸Vgl. *ibid*,231: „[...] l'attribuzione della colpa a Giasone e agli Argonauti.“

*Quod fuit huius pretium cursus?
aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina. (V.361-363)*

Schließlich hat das Goldene Vlies Jason aber nicht, wie erhofft, den Weg zur Herrschaft über Iolkos geebnet, und Medea hat sich nicht nur für die Menschheit im Allgemeinen, sondern insbesondere für Jason als Verderben herausgestellt. Sie sieht das freilich anders: Auch wenn sie sich als *nocens* (V.246) bezeichnet, rühmt sie sich selbst der Rettung Griechenlands (V.227f.). Darüber hinaus evoziert die Schilderung der Argonauten-Fahrt das Bild der jugendlichen, naiv verliebten Medea, das allgemein positiv konnotiert ist.²³⁹

Der Gedanke, dass Medea eine schicksalhafte Bestrafung Jasons ist, wird im dritten Chorlied ausgeführt, das nach der Diskussion zwischen Jason und Medea an prominenter Stelle steht.²⁴⁰ Nach diesem Gespräch entscheidet sich Medea für die Umsetzung ihrer Rachepläne und leitet erste Schritte dazu ein (V.562ff.). Durch die folgende Ode des Chores, die das bereits eingetretene Unglück zahlreicher Argonauten thematisiert, erscheint Medeas Entschluss als Schicksal. Denn Jason müsse, wie auch seine Komplizen, für den gemeinsamen Frevel büßen. In Senecas Darstellung wird Neptun, den die Argonauten gekränkt haben, für das tödliche Ende zahlreicher Teilnehmer dieser Exkursion verantwortlich gemacht (V.595-598). Diese Variante des Mythos ist in anderen Überlieferungen jedoch nicht enthalten,²⁴¹ sodass davon ausgegangen werden kann, dass Seneca sie eingefügt hat: So wird sowohl der stoische *secundum-naturam-vivere*-Gedanke betont, als auch, dass Medeas *fatum* darin besteht, sich an Jason zu rächen.²⁴²

Weit davon entfernt, Medea positiv zu sehen (sie ist und bleibt ein *malum*), ist die Wandlung des Chores in seiner Haltung gegenüber Jason entscheidend für die Bewertung der Geschehnisse. Bereits in Medeas Eröffnungsmonolog wird dessen Verantwortung für die Geschehnisse der Tragödie betont. So büßt Jason in der senecanischen Adaption seinen Frevel der ersten Seefahrt durch Medea, deren Handeln dadurch teilweise entschuldigt wird. Ihre Vorwürfe an Jason, dass er für die gemeinsamen Verbrechen der Vergangenheit mitverantwortlich sei (V.497f.), wirken vor dem kritischen Bild des

²³⁹Vgl. die Verwendung in der augusteischen Liebeselegie.

²⁴⁰Vgl. Bishop 1965,314; Stadelmaier 2013,13. Felix Stadelmaier danke ich für die Bereitstellung seines Artikels vor Veröffentlichung und die anregende Diskussion über Senecas Tragödien.

²⁴¹Vgl. Costa 1973,122.

²⁴²Vgl. Bishop 1965,314: „Ode 3 stresses [...] the inevitability of the disasters.“

schuldbeladenen Jason vollkommen berechtigt. Eine eindeutige Position des Chores gegenüber Medea und ihrer Rache kann somit nicht ausgemacht werden.

5.3 Creo und Jason

Zuletzt bleibt Medeas Verhalten gegenüber ihren beiden Gegenspielern Creo und Jason zu untersuchen, die Seneca als die Antagonisten der Tragödie zeichnet und sie durch ihr Verhalten für den Ausgang der Handlung mitverantwortlich macht. Ein erstes Indiz dafür sind die Tugenden, die Seneca in *Ep.* 90.2 aufzählt, die weder auf Jason noch auf Creo zutreffen: *prudencia*, *sapientia* und *fortuita*.²⁴³ Im Gegensatz dazu macht Medea beiden Vorwürfe, die sich an die stoischen Philosophie ausrichten und ist ihnen, im stoisch-philosophischen Diskurs, nicht aber im Machtdiskurs, deutlich überlegen.

5.3.1 Creo – Medea

Creo als Herrscherfigur

Creo ist ein Tyrann.²⁴⁴ Medea kündigt ihn als *tumidus* (V.178) an, was natürlich ihre Aversion gegen ihn ausdrückt, aber gleichzeitig als *terminus technicus*²⁴⁵ eine klare Vorgabe für den Zuschauer enthält, wie Creo zu sehen ist. Eigennützigkeit in seinem Verhalten, Grausamkeit und seine Angst vor Medea sind charakteristisch für ihn und treten gleich zu Beginn der Szene deutlich hervor (V.179-191), als er noch zu sich selbst, bzw. zu seinen Dienern spricht und Medea beobachtet. Ihre Anwesenheit in seinem Land wirkt auf ihn wie eine persönliche Beleidigung (*nondum meis exportat e regnis pedem?*, V.180), bekräftigt aber sein ohnehin negatives Bild (V.179), das er bereits vom Hörensagen von ihr hat (V.181). Die direkte Konfrontation mit Medea in dieser Szene flößt ihm merklich Angst ein, die in nahezu jedem dieser ersten Verse zum Ausdruck kommt: die besorgte Frage in V.182, sein Wunsch, sie lieber tot als lebendig zu wissen (V.183f.), seine Beschreibung Medeas durch *liberet fines metu* (V.185), *ferox* (V.186),

²⁴³Stelle bei Henry 1985,76.

²⁴⁴Vgl. Schmierer 2005,64; Blänsdorf 1996,233; Lefèvre 2002,118; Dammer 2004,316; Costa 1973,89. Walde 2002,72 bezeichnet Creo als „Alleinherrscher mit Neigung zur demokratischen Attitüde“ und sieht ihn m.E. entschieden zu positiv.

²⁴⁵Vgl. Lefèvre 2002,118.

minax (V.187) und *monstrum saeuum horribile* (V.191) und sein nervöses, aufgeregtes Rufen nach seinen Dienern, als sich ihm Medea schließlich nähert (V.188).²⁴⁶

Des Weiteren macht Creo keinen Hehl aus seiner zunächst getroffenen Entscheidung, Medea umgehend zu töten (V.183f.), die er nur durch die inständigen Bitten Jasons bewegt revidiert und in die Bestrafung durch Verbannung mildert (V.184ff.). Die eklatante Verfehlung der *clementia*, die einen guten Herrscher jedoch nach Senecas Auffassung ausmacht, ist offensichtlich. Seneca definiert die *clementia* wie folgt:

Clementia est temperantia animi in potestate ulciscendi vel lenitas superioris adversus inferiorem in constituendis poenis. (Sen. *clem.* 2.3.1)

Creo kann sich weder Selbstbeherrschung in seiner Rache, noch Milde bei der Bestrafung seiner Untergebenen zuschreiben. Stattdessen demonstriert er Desinteresse an einer Unterhaltung mit Medea (*iubete sileat*, V.189), in der er sich mit ihr und ihren Argumenten auseinandersetzen müsste, was Ausdruck seiner Angst vor Medea und ihren Ansichten ist. Dieses Bild eines nicht stoischen Herrschers und Tyrannen wird im Dialog mit Medea bekräftigt, den Creo mit der Aufforderung Medeas beginnt, das Land umgehend zu verlassen, wobei er sie als *monstrumque saeuum horribile* (V.191) bezeichnet und seine Macht ihr gegenüber durch die in der Anrede liegende Arroganz verdeutlicht.

Medeas rhetorische und rechtliche Überlegenheit gegenüber dem König zeigt sich von ihrer ersten Reaktion an, in der sie ihn sachlich fragt, welches Verbrechen er bestrafe (V.192). Creos Antwort hingegen kann als unsachlich und ausweichend bewertet werden (V.193). Die folgende Stichomythie (V.195-200) offenbart Creos Selbstverständnis als unangefochtener Alleinherrscher, dessen Anordnungen sich (seiner persönlichen Auffassung nach) niemand widersetzen darf (V.198f.). Medea hingegen wirkt vor allem im Kontrast zu ihm als Vertreterin des Rechts, erinnert Creo an seine Pflichten als Herrscher (V.194), prophezeit ihm das nahende Ende seiner ungerechten Herrschaft (V.196) und verweist in V.199f. an das Konzept der *altra parte audita*, das Seneca

²⁴⁶Dammer sieht in der Anwesenheit der Diener ein Indiz dafür, dass der Redeagon zwischen Medea und Creo vor einer tragödienimmanenten Öffentlichkeit ausgetragen wurde und es ihnen daher vor allem um eine positive Selbstdarstellung und die Diffamierung des Gegners geht, vgl. Dammer 2004,310;313.

auch in *clem.* 1.20.2 zum Ausdruck bringt.²⁴⁷ Eine derartige Belehrung durch Medea über die Grundsätze des Rechts, die es in den vorangehenden Tragödienadaptionen nicht gibt, lässt auf den Einfluss von Gegenwartsdiskursen schließen, da die Diskussion eine markante Veränderung in der Konzeption der Creo-Figur (zumindest im Vergleich zu Euripides) darstellt. Darüber hinaus bringt diese Szene eine entscheidende Aufwertung der Medea-Figur innerhalb der Tragödie mit sich, weil ihr Verhalten in dieser Szene zwar als berechnend, aber auch als aufrichtig und klug beurteilt werden kann.²⁴⁸

Die Rechtmäßigkeit von Medeas Äußerungen zeigt sich in ihrem ersten „Sieg“ gegen Creo, als sie schließlich die Gelegenheit zur Rechtfertigung bekommt. Diese beginnt sie mit den Vorwürfen von „Jähzorn, Despotismus und Arroganz“ an Creo²⁴⁹ und schließt die Rede auch mit einem solchen negativen Bild des Königs, wenn sie ihm vorwirft, ihrer Bitte *fidemque supplex praesidis dextra peti* (V.248) nicht nachgekommen zu sein. Die negative Darstellung Creos ist an dieser Stelle folglich mindestens ebenso wichtig wie die positive Darstellung ihrer selbst.²⁵⁰

Medeas Verteidigungsrede

In ihrer Rede wirkt Medea vor allem aus zwei Gründen sympathisch: Zum einen spricht sie ausführlich über die Ereignisse in Kolchis, was die Bedeutung dieser Mythosepisode für Senecas Medea-Bild unterstreicht, zum anderen lässt sie deutlich stoische Phrasen und Gedanken einfließen, die sie mehrfach als Maximen ihres persönlichen Handelns darstellt. Schon der Satz *Difficile quam sit animum ab ira flectere* (V.203), entspricht dem Gedankengut in Senecas *de ira* und impliziert gleichzeitig den an Creo gerichteten Vorwurf, von *ira* beherrscht zu werden und darüber hinaus uneinsichtig zu sein. Der erste Teil von Medeas Verteidigungsrede (V.207-220)²⁵¹ steht unter dem stoischen Leitsatz *rapida fortuna ac levis* (V.219), den Medea anhand ihres Schicksals illustriert: Die Erinnerung an ihre glückliche Zeit als Königstochter und Enkelin des mächtigen Sol (V.209-218) steht in starkem Kontrast zu der mitleiderregenden Beschreibung ihres aktuellen Zustands:

²⁴⁷Stelle bei Grewe 2001,83.

²⁴⁸Bei Euripides täuscht sie Kreon, indem sie sich verstellt. Vgl. Schmidt 1998,153.

²⁴⁹Dammer 2004,316. Vgl. auch V.203-205.

²⁵⁰Vgl. Dammer 2004,313.

²⁵¹Eine vorrangig rhetorische Analyse von Medeas Verteidigungsrede findet sich bei Grewe 2001,84ff.

*quamuis enim sim clade miseranda obruta,
expulsa supplex sola deserta, undique
afflicta (V.207-209)*

Auch wenn Medea explizit auf ihre göttliche Abstammung hinweist, zeichnen diese Verse ein menschliches Bild von ihr. Darüber hinaus führt sie gedrängt allgemeine stoische Weisheiten an: *rapida fortuna ac leuis* (V.219) bzw. *leuis magnas opes | huc ferat et illuc casus* (V.221f.). Nicht ohne klare Kritik an Creo zu üben, bezeichnet Medea die Möglichkeiten eines Königs, Bedürftigen zu helfen als wahres und beständiges Glück (V.221-225),²⁵² ganz im Sinne von Sen. *ben.* 7.31.4f.²⁵³ und *clem.* 19.1.

Im zweiten Teil ihrer Rede (V.225-251) rühmt sich Medea ihrer Selbstlosigkeit (*pro quo nihil debetur*, V.234) und ihrer Verdienste bei der Rettung der Argonauten auf (V.225-235), wobei sie die große Anzahl der geretteten Helden betont.²⁵⁴ Die Selbstbezeichnung als *uirgo* (V.238) vergegenwärtigt das positive Medea-Bild des Mythos. Sie ist sich ihres moralischen Fehlers, ihren Vater für einen fremden Mann verlassen zu haben, durchaus bewusst, doch entschuldigt sie ihr Verhalten mit dem Hinweis darauf, dass die Rettung Griechenlands davon abhängig gewesen sei (V.238-241). Indem sie die Staatsräson über ihre privaten Beweggründe stellt, zeigt sie, dass ihr Handeln allgemeinen stoischen Überzeugungen folgt.²⁵⁵ Des Weiteren entspricht das bereitwillige, ausdrückliche Geständnis ihrer Fehler (*fatebor*, V.237; *fateor*, V.246) den Mahnungen in *de ira*, wo es heißt:

Si uolumus aequi rerum omnium iudices esse, hoc primum nobis persuadeamus, neminem nostrum esse sine culpa; hinc enim maxima indignatio oritur: 'nihil peccauit' et 'nihil fecit'. Immo nihil fateris. Indignamur aliqua admonitione aut coercitione nos castigatos, cum illo ipso tempore peccemus, quod adicimus malefactis adrogantiam et contumaciam. Quis est iste qui se profitetur omnibus legibus innocentem? (Sen. ira 2.28.1f.)

Creo hingegen erweist sich schon zu Beginn der Szene angesichts der Vorwürfe als selbstgerecht und uneinsichtig. Zuletzt legt Medea ihr Schicksal vollständig in

²⁵²Dammer bezeichnet diese Stelle zurecht als Fürstenspiegel, vgl. Dammer 2004,316.

²⁵³Stelle bei Steele 1922,13.

²⁵⁴Vgl. im Gegensatz dazu die Liste der wegen des Frevels der Argonauten-Fahrt bestraften und zugrunde gegangenen Helden im 3. Chorlied. Medeas Schilderung kann durch die Darstellung bei Apollonios Rhodios nicht widerlegt werden.

²⁵⁵Vgl. *Certe Stoici uestri dicunt: 'usque ad ultimum uitae finem in actu erimus, non desinemus communi bono operam dare, adiuuare singulos, opem ferre etiam inimicis senili manu.* (Sen. *de otio* 1.4).

seine Hände. Unübersehbar bleibt der Bescheidenheitstopos (*angulum et sedem rogo | latebrasque uiles*, V.249f.) im letzten Appell an Creos *clementia* (V.245-251). Insbesondere durch den eklatanten Kontrast zwischen Medeas Selbstbild und Creos Schilderung zu Beginn der Szene bleibt der Eindruck zurück, dass hier eine selbstlos handelnde, gutmütige Frau zu Unrecht und willkürlich für geringfügige Vergehen bestraft wird. Medeas unterschlagene Bluttaten geraten dabei leicht in Vergessenheit.

In seiner Reaktion auf Medeas rhetorisch überzeugende Rede präsentiert sich Creos seinerseits als hilfsbereiter und friedfertiger Herrscher (V.252-257). Die Feststellung, dass Jason unschuldig und Medea für die gemeinsamen Morde verantwortlich ist (V.258-265) lässt ihn sich schließlich in einer heftigen Hasstirade gegen Medea ergehen, mit der er sie zu diffamieren versucht (V.266-271). Hierbei kommt die Einseitigkeit der Rede ebenso deutlich zum Vorschein wie durch sie die Subjektivität der vorangehenden Selbstbeschreibung Medeas hervorgehoben wird. Seneca lässt seine Dramenpersonen somit die unterschiedlichen und konträren Seiten der Medea-Figur gegeneinander ausspielen und diskutieren. Dem Zuschauer überlässt er die abschließende Wertung. Diese wird dadurch erschwert, dass weder Creos noch Medea in dieser Szene als vollkommen sympathisch beurteilt werden – beide sind zu ambivalent. In den frühen Medea-Tragödien ist eine derartige Diskussion nicht angelegt. Die Einflüsse von stoischem Diskurs, der Medea positiv erscheinen lässt, und zeitgenössischem Machtdiskurs über die Rolle eines absoluten Herrschers sind unübersehbar.

Macht

„Macht“ und „Machtmissbrauch“ sind wichtige Themen bei Seneca,²⁵⁶ die sicherlich in Verbindung mit dem Zeitgeist der Kaiserzeit stehen. Wenn Creos als Tyrann gezeichnet wird, was stark von den überlieferten früheren Medea-Dramen abweicht, und die Tyrannen-Figur auch in anderen Tragödien Senecas prominent ist, so kann angenommen werden, dass dies vom Machtdiskurs und Herrscherbild seiner Zeit beeinflusst wurde. Die vom zeitgenössischen juristischen Diskurs geprägte Diskussion zwischen Medea und Creos über Medeas Strafmaß hat anscheinend mit der unmittelbaren Tragödienhandlung nicht viel zu tun, da für den Handlungsverlauf ohnehin feststeht, dass Medea einen Tag

²⁵⁶Vgl. Henry 1985,68; Seek 1978,406.

länger in Korinth bleiben und die Kinder ermorden wird.²⁵⁷ Ihr kommen somit andere Funktionen zu: Zum einen stellt Seneca die Frage nach der prinzipiellen Berechtigung von Medeas Bestrafung und stellt pro und contra dar, wodurch der Zuschauer zu einer eigenen Bewertung der Medea-Figur angeregt wird. Zum anderen geht es um die Frage nach der gerechten Urteilsfindung: Die Entscheidung steht im Vorfeld schon fest, sodass Medeas Verteidigung sinnlos erscheint, wenn sie nicht dazu dienen sollte, die Ungerechtigkeit Creos und seiner voreiligen Verurteilung zu verdeutlichen.

Aufgrund von deutlichen Gegenwartsbezügen²⁵⁸ muss Seneca Vorsicht bei der Darstellung der Creo-Figur wahren.²⁵⁹ Die bis zum Ende der Tragödie offen gelassene Bewertung der Medea-Figur und ihre im Mythos angelegte und hier erneut betonte Ambivalenz bieten ihm die Möglichkeit, gesellschaftliche Gegebenheiten kontrovers darzustellen und bestehende Machtverhältnisse zu hinterfragen. Creo begeht den für den Fortgang der Handlung entscheidenden Fehler, Medea einen Tag Aufschub zu gewähren, aus (berechtigter) Angst vor ihr:

*Etsi repugnat precibus infixus timor,
unus parando dabitur exilio dies.* (V.294f.)

Diese Angst ist das absolute Gegenteil der stoisch-tugendhaften *fortuita*. So erscheint Medeas grundsätzliche Kritik an Creo, in der sie u.a. Argumente der stoischen Philosophie anführt, als berechtigt; Hinsichtlich der Kenntnis stoischer Werte ist sie ihm überlegen.

5.3.2 Jason – Medea

In der Diskussion mit Creo hat Medea die Ungerechtigkeit ihres Umfeldes und ihre absolute Machtlosigkeit diesen gegenüber erfahren. Creos Uneinsichtigkeit und seine königliche *superbia* haben Medeas Wut geschürt,²⁶⁰ was sich in der zweiten *Nutrix*-Szene zeigt:

²⁵⁷Die Verlängerung von Medeas Aufenthalt um einen Tag wird in nur zehn Versen (V.285-295) verhandelt.

²⁵⁸Der Gegenwartsbezug wurde sogar verschieden dafür nutzbar gemacht, Creo als Abbildung eines bestimmten Kaisers zu interpretieren, vgl. z.B. Grewe 2001: Claudius; Seele 1922: Caligula. Abschließende Sicherlich lässt sich offensichtlich mit diesem Ansatz nicht erlangen. Vgl. dazu auch Kapitel 1.

²⁵⁹Zur Subtilität der Gesellschaftskritik in Senecas Tragödien vgl. Seek 1978,402.

²⁶⁰Auch in *de ira* nennt Seneca Ungerechtigkeit als wutschürendes Element (vgl. Sen. *ira* 2.31.1).

[nihil] possit inhibere impetum
 irasque nostras: sternam et euertam omnia (V.413f.)

Sola est quies,
 mecum ruina cuncta si uieo obruta:
 mecum omnia abeant. trahere, cum pereas, libet. (V.426-428)

Der Entschluss zur alles vernichtenden Rache ist längst unumstößlich gefasst. Es bleibt das Gespräch mit Jason, um die Entscheidung zum Kindermord zu motivieren. Die Jason-Figur vervollständigt das Bild der feindlichen Umgebung Medeas, die sie zu ihrem vorerst letzten Verbrechen drängt, da sie sowohl von Jasons Unkenntnis der moralischen Handlungsmaximen stoischer Philosophie als auch von seinem Opportunismus, dem sie zum Opfer fällt, regelrecht in den Wahnsinn getrieben wird.

Jasons unstoisches Handeln

Jasons erster Auftritt bestätigt die Annahme, dass er im stoischen Diskurs eine Gegenposition einnimmt. Dies zeigt sich unmittelbar in seinen Klagen über die Widrigkeiten des Schicksals:

O dura fata semper et sortem asperam
 cum saeuit et cum parcit ex aequo malam! (V.431f.)

Ein derartiges Selbstmitleid ist mit der stoischen, distanzierten Haltung gegenüber dem Schicksal (vgl. Sen. *Ep.* 16.5.) unvereinbar.²⁶¹ Ebenso deutlich wirkt: *Cedo defessus malis.* (V.518).²⁶² Auch Jasons Idee, die wütende Medea anzusprechen (V.444) und sie erneut aufzufordern, das Land zu verlassen, kann nicht zielführend sein, da Ungerechtigkeit, die Medea in dem Landverweis sieht, ihre Wut nur schürt. Schließlich ist es vor allem seine vermessene Reaktion gegenüber Medea, die ihm Mitschuld an den Verbrechen der Vergangenheit vorwirft, durch die er sich moralisch disqualifiziert:

Restat hoc unum insuper,
 tuis ut etiam sceleribus fiam nocens (V.498f.)

Wieder verstößt er eklatant gegen die stoisch-moralischen *praecepta*, in denen es heißt: *hinc enim maxima indignatio oritur: 'nihil peccauit' et 'nihil fecit'.* (Sen. *ira* 2.28.1). Einzig

²⁶¹ Vgl. Blänsdorf 1996, 230; 234.

²⁶² Jason sei müde und ermattet, vgl. Maurach [1966] 1972, 304f.

seine letzte Aufforderung an Medea, sie möge ihr Schicksal ertragen und sich beruhigen (V.558f.), lässt einen stoischen Einfluss erkennen.²⁶³ Dadurch ist Jasons Position im stoischen Diskurs nicht mit letzter Sicherheit festzustellen, wodurch, neben dem Chor, Creon und Medea, auch die letzte Hauptfigur des Dramas als ambivalent bezeichnet werden kann.

Jason als Opportunist

Jasons opportunistische Lebenseinstellung²⁶⁴ fügt sich bruchlos in dieses Bild ein. Es zeigt sich schon in Jasons kurzem Monolog zu Beginn der Szene, dass er Werte wie *fides* seinem persönlichen Vorteil unterordnet:

*si uellem fidem
praestare meritis coniugis, leto fuit
caput offerendum.* (V.434-436)

Seine Behauptung, Grund für seine Untreue sei die Sorge für die Kinder (*pietas!*, V.438),²⁶⁵ entlarvt er selbst dadurch als scheinheilig, als er Medea die Kinder in einer spontanen Reaktion bereitwillig mit in die Verbannung geben will (V.544). Sie sind für ihn nur Mittel zum Zweck des Fortbestandes seiner Familie.²⁶⁶ Die bedenkenlose Aufgabe seiner *fides* gegenüber Medea stellt aus stoischer Perspektive eine weitere moralische Verfehlung dar (vgl. Sen. *Ep.* 3.2). Für Jason ist die *fides* in dem Moment wertlos, als sie ihn daran hindern könnte, durch die Eheschließung mit Creusa größere Vorteile als durch die Treue zu Medea zu erlangen. Medeas mehrfache, ironische Anspielungen auf Jasons neue Verbindung zum Königshaus (*reuexi nobilem regum manum | adulterum secuta*, V.455f.; *eatur. regius iussit gener*, V.460; *cruentis paelicem poenis premat | regalis ira*, V.462f.) zeigen in aller Deutlichkeit, dass sie den Egoismus ihres Gatten längst durchschaut hat. Vor ihren Vorwürfen der gemeinsamen Verantwortung für die Verbrechen der Vergangenheit verschließt sich Jason völlig (V.499f.), was nicht nur gegen Grundsätze der stoischen Philosophie verstößt, sondern in seiner heuchlerischen Verantwortungslosigkeit eine arrogante Selbstherrlichkeit zum Ausdruck bringt. Seine

²⁶³Vgl. Blänsdorf 1996,230.

²⁶⁴Vgl. Walde 2002,74.

²⁶⁵Janka liest die Seneca-Tragödien als „Kollage des Verfalls der propagierten Römerwerte wie ‘pietas’ an höchstem Orte“, Janka 2005,139.

²⁶⁶Vgl. Walde 2002,74f.; Schmidt 1998,160.

– wahrscheinlich – wahren Motive für die Trennung und Neuvermählung werden schließlich von Medea aufgedeckt.²⁶⁷

IA. *Alta extimesco scepra. ME. Ne cupias uide.* (V.529)

Medea ist also auch in diesem Gespräch ihrem Antagonisten moralisch und rhetorisch überlegen und offenbart Jasons wahren Charakter.²⁶⁸ Dies ist umso beachtlicher, als sie eigentlich nahezu unzurechnungsfähig und blind vor Raserei ist. Ihr *furor* erscheint deutlich größer und beherrschender als in der Creo-Szene, was auf drei Gründe zurückzuführen ist: Wie bereits gezeigt wurde, schürt die durch Creo erfahrene Ungerechtigkeit Medeas Wut. Darüber hinaus ist der Kindermord durch den Aufschub ihres Exils realisierbar geworden (um diesen am Ende plausibel erscheinen zu lassen, muss Medeas *furor* gegen Ende des Stücks zunehmen), und in der direkten Konfrontation mit Jason bricht ihre Enttäuschung und Verzweiflung über seine Undankbarkeit aus.²⁶⁹ Dies zeigen ihre fast hilflos wirkenden Ausrufe *rede supplici felix uicem* (V.482) und *redde fugienti sua* (V.489).

Medeas *furor* äußert sich zum einen in den unzusammenhängenden, sprunghaften Gedanken in ihrer langen Rede (V.447-489), in der nahezu asyndetisch aneinandergereihten Aufzählung ihrer Verdienste für Jason (V.466-477) und in ihrem beißenden Sarkasmus (V.459-465), zum anderen in ihren abwegigen Vorschlägen, die sie Jason unterbreitet, um die Situation doch noch zu einem guten Ende zu führen: Es muss ihr klar sein, dass eine gemeinsame Flucht (V.447) nicht realistisch ist, so wie es auch kaum vorstellbar ist, dass Creo und sie um Jason kämpfen werden (V.517), und auch ihr Gebet an Iuppiter, er möge mit einem Blitz Jason oder sie selbst erschlagen und so die Schuldfrage entscheiden (V.531) bleibt unerhört. An dieser Stelle wird sie von Jason zurecht zur Vernunft gerufen: *Sana meditari incipe* (V.537).

Trotz ihrer Raserei ist Medea in der Lage, stoische *praecepta* in ihre Argumentation einzubauen, was dafür spricht, dass sie diese in der Theorie tief verinnerlicht hat (V.505;520;529;540). Dabei ist derselbe Umgang mit den stoischen Maximen wie schon

²⁶⁷Vgl. Schmierer 2005,66; Blänsdorf 1996,235.

²⁶⁸Vgl. Blänsdorf 1996,235.

²⁶⁹Vgl. als Höhepunkt ihrer ironisch-sarkastischen Tirade auf Jasons Verhalten ihr gegenüber und an prominenter Stelle *ingratum caput* (V.465).

in der *Nutrix*-Szene zu beobachten: Teilweise äußert Medea „richtige“ stoische Maximen (V.505;530;544), teilweise wandelt sie diese ab, aber in der Form, dass ihre Kenntnis der eigentlichen Aussage dennoch deutlich wird (*Fortuna semper omnis infra me stetit*, V.520). Auch hier stellt Seneca abermals ihre Vielschichtigkeit dar.

Der Wendepunkt der recht ziellosen Diskussion ist in dem Moment erreicht, als Medea die wirkliche Bedeutung der Kinder für Jason erkennt (V.544-549). In einem *a parte* lässt sie den Zuschauer wissen, dass sie ihr Ziel nun erreicht hat:

*Sic natos amat?
bene est, tenetur, uulneri patuit locus.* (V.549f.)

In aller Kürze beendet sie daraufhin die Diskussion, gibt sich mit der Situation zufrieden und bittet Jason, sie in guter Erinnerung zu behalten, was er mit derselben Bitte erwidert und daraufhin die Bühne verlässt. Hier tritt Medeas Souveränität und eigentliche Überlegenheit gegenüber Jason klar hervor. Ihre offensichtliche Heuchelei, die sie im folgenden Monolog selbst zu erkennen gibt (V.560-578), erinnert an das zweite Gespräch zwischen Medea und Jason bei Euripides (*Eur. Med.* 867-975), in dem Medea die Rolle einer nach gesellschaftlichen Normen vorbildlichen Ehefrau spielt, um ihrem mörderischen Plan den Weg zu bahnen.

Medea und ihr Umfeld

Aus beiden Szenen geht hervor, dass Medea in einem feindlich gesinnten Umfeld situiert ist, in dem sie, neben ihrer Amme, die einzige Person ist, die stoische Grundsätze vertritt und äußert.²⁷⁰ Zwar ist sie mitnichten ein stoischer Weiser (dafür müsste sie die stoische Philosophie praktisch anwenden, was sie nicht tut) und die zunehmende Dominanz ihrer Affekte lässt sich gewiss nicht leugnen. Aber auch im Zustand des *furor* kann sie die theoretischen stoischen Gedanken formulieren und gegen ihre Antagonisten ausspielen.²⁷¹ In beiden Gesprächen ist Medea ihren Widersachern moralisch überlegen und entlarvt deren wahre – unstoische – Handlungsmotivationen. Sie ist diejenige Person, deren

²⁷⁰Vgl. Blänsdorf 1996,231. Auf Medeas Isolierung verweist Schmierer 2005,53. Sicherlich richtig (wenngleich nicht weiter ausgeführt) ist ihre Feststellung: „Die äußere Umgebung drängt Medea ins Abseits und somit in den Kindermord [...]“, doch lässt die Aussage „[...] dessen Vorbereitung unmittelbar durch Jasons Abkehr motiviert wird“ Medeas zunehmende Unabhängigkeit von Jason unberücksichtigt.

²⁷¹Vgl. Blänsdorf 1996,230.

Äußerungen sich in den stoischen Diskurs einordnen lassen. Gleichzeitig erfährt sie die schonungslose Willkür und die Überlegenheit von Creo und Jason. Darüber, ob hier ein Kausalzusammenhang oder ein Widerspruch besteht, kann nur spekuliert werden. Creo ist Medea aufgrund seiner Position und seines Selbstverständnisses als unangefochtener Alleinherrscher, Jason durch seinen unmoralischen, egoistischen Opportunismus an Macht überlegen. Medea erfährt die so erzeugte Machtlosigkeit in beiden Szenen, was ihre Wut und ihren *furor* merklich steigert und den Kindermord schließlich ermöglicht. Dieses Handlungsschema ist auch bei Euripides zu finden, wo sich Medeas Raserei im Laufe des Stücks durch äußere Umstände potenziert und sie dadurch zum Kindermord „befähigt“ wird.

5.4 *Medea nunc sum.*

Wenn Medea das berühmte *Medea nunc sum; crevit ingenium malis* (V.910) äußert, besteht bereits ein vielschichtiges Bild von ihr, das die wesentlichen Aspekte des Medea-Bildes der vorangehenden Mythostradition aufnimmt: Sie ist (war) unschuldige *uirgo* und später gekränkte Ehefrau, Jasons Retterin und dadurch mehrfache Mörderin, übermenschliche und grässliche Zauberin und zugleich Vertreterin stoischer Gedanken. Ob die Figur positiv oder negativ zu werten ist, kann vor allem aufgrund der letzten Ambivalenz nicht entschieden werden. Bereits in der Zauberszene hat Seneca Medeas übermenschliche, widernatürliche Kräfte dargestellt und ein Bild des Grauens und Schreckens gezeichnet. Dieser Aspekt der Medea-Figur ist in der Schlusszene präsent, an deren Ende Medea als entmenschlichte Furie ihre eigenen Kinder ermordet.

Medeas einstige stoische Haltung ist ihrem *furor* nun voll und ganz zum Opfer gefallen. Sie wird vollkommen und wissentlich von ihren Affekten beherrscht (*furor*, V.896;909; *dolor*, V.907;914; *ira*, V.902) und hat *fas* (V.900), *pudor* (V.900) und *pietas* (V.905) in die Vergangenheit verbannt. Die Welt, die Seneca hier zeichnet, ist von unvergleichlicher Grässlichkeit, die sich in mehreren Aspekten zeigt: Zum einen wird die Singularität des bevorstehenden Kindermordes unterstrichen (V.898f.;904f.;908f.). Zum zweiten ist mit Medea auch einer der wenigen stoischen Akteure nunmehr unstoisch dargestellt: Vor allem ihr Ergötzen am Verbrechen (V.909-914; V.953-957) erinnert als Kontrapost an die Missbilligung des Blutrausches in Sen. *clem.* 25.1:

Crudelitas minime humanum malum est indignumque tam miti animo; ferina ista rabies est sanguine gaudere ac volneribus et abiecto homine in silvestre animal transire. (Sen. clem. 25.1)

Sie ist nunmehr eine von ihren Affekten beherrschte und ihnen ergebene Figur, die eklatant gegen stoische *praecepta* verstößt und als solche erst in der Lage, ihre Kinder zu töten. Verantwortlich für den Mord ist in ihrer Darstellung, dem Mythos folgend, Jason, der *perfidus hostis* (V.916f.), *superbus* (V.1007), *ingratus Jason* (V.1021), was sich bereits in der Diskussion zwischen Jason und Medea an deutet, auf die Medeas Entschluss zur Rache folgt.

Anders als Euripides nutzt Seneca den im Mythos angelegten Moment des Zweifels (*anceps aestus*, V.939), in dem Medea zwischen *amor* (Mutterliebe) und *dolor* schwankt, um Medea selbst die Grausamkeit ihres Verbrechens hervorheben und verurteilen zu lassen (vgl. V.930f.) Dennoch ist sie nicht in der Lage, sich gegen das Verbrechen zu entscheiden, das ihr vom *fatum* vorgesehen ist. Indem Seneca die Grausamkeit der Szene ausbaut, unterstreicht er die Grässlichkeit des Verbrechens. Dazu wird das Bildes Medeas als Hexe aus der Zauberszene wieder aufgenommen. Durch die Geistererscheinung von Medeas Bruders (V.963f.) wird dieses Grauen noch vergrößert.

Als Jason in Begleitung der Korinther die Bühne betritt, ist der Ausgang des Stücks längst entschieden: Die nunmehr allein durch ihre widernatürlichen, übermenschlichen Fähigkeiten definierte Furie Medea tötet beide Kinder und lässt Jason hilflos dabei zusehen. Somit hat sich das Machtverhältnis zwischen den beiden Personen im Vergleich zu ihrer ersten Begegnung verkehrt: Am Ende des Stücks ist es Medea, die über ihn „triumphiert“ (V.1017). Ihren *dolor* (V.1011;1016;1019) nennt sie als Grund für ihr Handeln, doch offensichtlich ist es ihre u.a. von äußeren Faktoren geförderte Entwicklung (*demens*, V.929). Der stoische Diskurs ist dadurch am Ende der Tragödie nur noch in seinem Gegendiskurs erkennbar; Der Machtdiskurs bleibt hingegen trotz des Rollenwechsels weiterhin präsent.

Wertung der Medea-Figur

Die senecanische Medea-Figur ist keine rein negative Gestalt. Ihre negativen Seiten (*ira* und Hexe) sind in der Mythostradition angelegt und werden von Seneca übernommen und ausgemalt, wodurch die Verbrechen, die sie begeht, auch vor dem Schreckens-Diskurs der

römischen Kaiserzeit, in dem die Grenzen des Furchtbaren weit „verschoben“ waren, als furchtbar erscheinen. Durch den Einfluss des stoisch-philosophischen Diskurses bekommt die Protagonistin eine positive stoische Seite zugeschrieben, die sich insbesondere durch ihre Verbindung zur Amme, die als eindeutige Vertreterin der stoischen Philosophie fungiert, zeigt. Neben dem stoischen Diskurs fließt jedoch auch der Machtdiskurs der Zeit ein, in dem Creon und Jason als Tyrann und Opportunist vorteilhaft positioniert sind. Beide entbehren jeder Kenntnis der stoischen Morallehre, was ihnen von Medea vor Augen geführt wird. In den Diskussionen zwischen Medea und Creon bzw. Medea und Jason wird ersichtlich, dass die Figuren in den verschiedenen Diskursen jeweils entgegengesetzte Positionen einnehmen. Dadurch wird einerseits verdeutlicht, dass der stoische Diskurs und der Machtdiskurs in dieser Tragödie nicht vereinbar sind, andererseits wird in jeder Hinsicht Ambivalenz erzeugt, insbesondere in Bezug auf eine Bewertung der Dramen-Figuren, die somit dem Zuschauer überlassen wird. Diese Ambivalenz löst sich bis zum Ende nicht auf, auch wenn der stoische Diskurs durch Medeas wachsenden *furor* zunehmend nur noch in Form seines eigenen Kontrapunkts erkennbar ist. Die zunehmende Bedeutung des Machtdiskurses, vor allem in Form von Medeas wachsender Machtlosigkeit erkennbar, potenziert diesen *furor*. Die Folgen dieser Entwicklung werden dem Zuschauer in einer an Grässlichkeit und enthemmter Gewalt kaum zu überbietenden Schlusszene klar vor Augen geführt. Jason selbst, im Machtdiskurs Medea eigentlich überlegen, ist an der ihn vernichtenden Rache aus mehreren Gründen schuldig, zu nennen sind seine vom Chor verurteilte Fahrt mit den Argonauten und seine uneinsichtige Haltung gegenüber Medea. Am Ende kehren sich die Machtverhältnisse vom Beginn der Tragödie grundlegend um. Was bleibt, ist eine völlig zerstörte, unmoralische Welt.

6 Fazit

In den vorangehenden Betrachtungen der verschiedenen Rezeptionen des Medea-Mythos sollte gezeigt werden, dass es sich bei der Medea-Figur um eine überaus vielschichtige Gestalt handelt, deren Facetten häufig in nicht übersehbarem Widerspruch zueinander stehen. Sie kann, so zeigen es bereits die frühesten Zeugnisse, sowohl als Mörderin und Hexe, aber auch als naives, hilfsbereites, unschuldiges Mädchen auftreten. Diese Ambivalenz der Medea-Figur sollte im Rahmen dieser Arbeit auf ihre Funktionen in der literarischen Rezeption des Mythos, insbesondere im Drama, eingehender betrachtet werden. Dem lag ein diskurstheoretisches Grundverständnis der Mythenrezeption zugrunde, das von der These ausgeht, dass bei der literarischen Mythenrezeption der Mythenkern als Mythosdiskurs in das Werk einfließt und gleichzeitig die variablen Mythoselemente Raum für den Einfluss zeitgenössischer Diskurse lassen. So können anhand der vom Mythosdiskurs vorgegebenen Ambivalenz der Medea-Figur zeitgenössische Diskurse kontrovers dargestellt werden.

In der euripideischen Medea-Tragödie kann diese Funktion der Medea-Figur zuerst ausgemacht werden. Der prominenteste Diskurs der athenischen Gegenwart ist in dieser Tragödie der Geschlechterrollendiskurs. Medea verkörpert diesbezüglich einerseits eine Gegenposition, da sie eklatant mit zahlreichen Normen der Gesellschaft bricht und ein Gegenbild zum damaligen Frauenbild entwirft, was als Gegendiskurs angesehen werden kann. Es sind vor allem ihre Eigenständigkeit und ihr Selbstbewusstsein, die ihre Nonkonformität auszeichnen. Die sind zwar im Mythos angelegt (wie es sich im Prolog der Amme zeigt), werden aber von Euripides aktualisiert. Andererseits lassen sich Medeas nachweislich frauentypische Verhaltensweisen problemlos in den Diskurs der Zeit einordnen, woran der Einfluss zeitgenössischer Diskurse auf die Mythosrezeption deutlich wird. Diese Unvereinbarkeit von Konformität und Nonkonformität treiben Medea gegen Ende des Stücks in den Wahnsinn, der sie zur Rache an Jason und zum Mord an ihren Kindern befähigt. Aufgrund der Rettung Medeas durch die Götter ist jedoch auch die Wertung dieses Verbrechens stückimmanent nicht eindeutig und bleibt dem Zuschauer überlassen, ebenso wie eine grundsätzliche Beurteilung Medeas als Frauenfigur.

Um den Mythosdiskurs in etwa so zu rekonstruieren, wie er in Senecas Medea-Tragödie eingeflossen ist, wurde die Rezeption des Medea-Mythos in literarischen Werken zwischen den beiden überlieferten Tragödien untersucht. Dabei ist in der Analyse der ennianischen Medea-Tragödie deutlich geworden, dass sich hier beispielhaft die Interferenz von Mythos- und zeitgenössischem Diskurs belegen lässt, wobei zum einen der Mythosdiskurs besonders in den wörtlichen Anklängen an Euripides' Drama erkennbar ist, zum anderen der Gegenwartsdiskurs durch Vokabular, das eindeutig der römischen Geisteswelt entstammt. Eine verstärkte Ausarbeitung verschiedener Einzelaspekte der Medea-Figur konnte in den Werken der augusteischen Literatur nachvollzogen werden, in der die Medea-Rezeption dem Einfluss des liebelegischen Gattungsdiskurses unterliegt und ihre wesentlichen, sich einander widersprechenden Eigenschaften verstärkt wurden: Sie wird häufig als unschuldig, aber kompromisslos verliebte, und durch die Trennung umso heftiger enttäuschte Frau beschrieben, aber gleichzeitig auch als auffallend furchteinflößend. Hierdurch, und unter Einfluss allgemeiner Entwicklungstendenzen in der Literatur zu einer verstärkten Darstellung des Hässlichen, schärft sich das Bild der Medea-Figur als Hexe. All diese Aspekte finden sich bei Ovid, der vor allem durch das Prinzip der gleichzeitigen Evozierung chronologisch eigentlich getrennter Mythosepisoden der Ambivalenz der Medea-Figur Ausdruck verleiht.

Seneca erhebt Medeas Ambivalenz schließlich zum Prinzip seiner Tragödie, in der zusätzlich zur titelgebenden Hauptfigur sowohl der Chor als auch die männlichen Protagonisten Creon und Jason ambivalent gezeichnet sind. Dies ist vor allem dem Einfluss zweier zeitgenössischer Diskurse geschuldet, namentlich dem Machtdiskurs, durch den Creon und Jason vorteilhaft positioniert sind, als auch dem stoisch-philosophischen Diskurs, der eindeutig von der Amme, aber auch unübersehbar von Medea vertreten wird. Im strukturellen Aufbau der Tragödie ist in weiten Teilen eine große Übereinstimmung zwischen Euripides und Seneca zu beobachten. So ist der Wahnsinn, dem Medea erliegt, vom Mythosdiskurs vorgegeben, wird jedoch von Seneca dadurch motiviert, dass Medea ihren männlichen Gegenspielern zwar im stoischen Diskurs überlegen, aber an Macht deutlich unterlegen ist. Die Erfahrung ihrer Ohnmacht potenziert erkennbar ihren *furor*, der in der Schlusszene als Kontrapunkt zum stoischen Diskurs, bzw. als Symbol für die

Präsenz von dessen Gegendiskurs gesehen werden muss. Letztlich verkehren sich zwar auch die Verhältnisse der Protagonisten im Machtdiskurs, der aber in affirmativer Form bestehen bleibt. Darüber hinaus kommt dem Diskurs des Schrecklichen in dieser Tragödie eine besondere Bedeutung zu. Er lässt sich vor allem in der Zauberszene nachweisen, in der Medea als Hexe dargestellt wird, was zwar Teil des Mythosdiskurses ist, ihre als ausufernd betonte Abscheulichkeit unterliegt jedoch dem Einfluss des zeitgenössischen Diskurses.

Beide untersuchten Tragödien werden mit dem Bild einer zerstörten Welt beendet, das Bestandteil des Mythosdiskurses ist. Doch es sind die verschiedenen zeitgenössischen Diskurse, die dieses Ende motivieren. Keines der untersuchten Medea-Dramen gibt eine eindeutige Antwort darauf, ob und wie dieses Desaster hätte verhindert werden können oder wer dafür verantwortlich ist, denn die Medea-Figur ist in beiden Tragödien-Rezeptionen sowohl positiv als auch negativ gestaltet. In dieser Ambivalenz liegt das besondere Merkmal des Medea-Mythos und die große Faszination, die von ihm bis in die Gegenwart ausgeht. Die Vielschichtigkeit und Komplexität der Medea-Figur, häufig vor allem durch Anspielungen und intertextuelle Verweise erst ersichtlich, sollte daher bei jeder Auseinandersetzung mit einer literarischen Rezeption dieses Mythos mitbedacht werden.²⁷²

²⁷²Michael Navratil, Tania Strützel, Moritz Heffter, Helga Eickhoff und Dennis Pulina danke ich für das gründliche Lektorat der Arbeit und die beständige Unterstützung während der Entstehungszeit.

7 Bibliographie

7.1 Textausgaben und Kommentare

Apollonios Rhodios: *Argonautica*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit Hermann FRÄNKEL. Oxford: Oxford University Press 1961.

M. Tullius Cicero: *Tusculan Disputations*. With an English translation by J.E. KING. 2.ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press [1945] 1966 (= King 1966).

Ennius: *Ennianae Poesis Reliquiae*. Iteratis curis recensuit Iohannes VAHLEN. Leipzig: Teubner 1903 (= Vahlen 1903).

Ennius: *The Tragedies*. The fragments edited with an introduction and commentary by H.D. JOCELYN. Cambridge: Cambridge University Press 1967 (= Jocelyn 1967).

Euripides: *Medea*. Ed. with introduction and commentary by Denys L. PAGE. 4.ed. Oxford: Oxford University Press 1961.

Euripides: *Fabulae*. Hrsg.v. James DIGGLE. 1.Band. Oxford: Oxford University Press 1984.

Euripides: *Medea*. Ed. by Donald J.MASTRONARDE. 9. ed. Cambridge: Cambridge University [2002] 2010 (= Mastronarde 2010).

Hesiodus *Theogonia. Opera et dies. Scutum*. Edidit Friedrich SOLMSEN. Oxford: Oxford University Press 1970.

Q. Horatius Flaccus: *Opera*. Edidit D.R.SHACKELTON BAILEY. Leipzig: Teubner 2008.

P. Ovidius Naso: *Epistulae Heroidum*. Hrsg.v. Heinrich DÖRRIE. Berlin / New York: de Gruyter 1971.

P. Ovidius Naso: *Tristivm libri qvinque Ibis Ex Ponto Libri Qvattvow Halievtica Fragmenta*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit S.G. OWEN. Oxford: Oxford University Press [1915] 1978.

P. Ovidius Naso: *Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason*. Mit einer Beilage: Die Fragmente der Tragödie *Medea*. Einleitung, Text und Kommentar v. Theodor HEINZE. Leiden/New York/Köln: Brill 1997 (= Heinze 1997).

P. Ovidius Naso: *Metamorphoses*. Recognovit brevique adnotatione critica instrvxit R.J. TARRANT. Oxford: Oxford University Press 2004.

Pindar: *Carmina cum fragmentis selectis*. Tertium edidit Otto SCHROEDER. Leipzig: Teubner ³1930.

- Platon:** *Opera*. Recognovit brevis adnotatione critica intravit Ioannes BURNET. Tomus IV: Tetralogiam VIII Continens. Oxford: Oxford University Press [1902] 1992.
- Sexti Propertius:** *Elegos*. Critico apparatu instructos edidit S.J.HEYWORTH. Oxford: Oxford University Press 2007.
- M. Fabius Quintilianus:** *Institutionis Oratoriae Libri Dodecim*. Recognovit Brevis adnotatione critica intravit M. WINTERBOTTOM. Tomus II: Libri VII-XII. Oxford: Oxford University Press 1970.
- L. A. Seneca Maior:** *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*. Recensuit Lennart HÅKANSON. Leipzig: Teubner 1989.
- L. A. Seneca:** *De Beneficiis Libri VII. De Clementia Libri II*. Edidit Carolus HOSIUS. Leipzig: Teubner 1950.
- L. A. Seneca:** *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Recognovit et adnotatione critica intravit L.D.REYNOLDS. Tomus II Libri XIV-XX. Oxford: Oxford University Press 1965.
- L. A. Seneca:** *Medea*. Ed. with introduction and commentary by C.D.N. COSTA. Oxford: Oxford University Press 1973.
- L. A. Seneca:** *Dialogorum libri dodecim*. Recognovit brevis adnotatione critica intravit L.D.REYNOLDS. Oxford: Oxford University Press 1977.
- L. A. Seneca:** *Tragoediae*. Recognovit brevis adnotatione critica intravit Otto ZWIERLEIN. Oxford: Oxford University Press 1986.
- L. A. Seneca:** *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Recognovit et adnotatione critica intravit L.D.REYNOLDS. Tomus I Libri I-XIII. 8. ed. Oxford: Oxford University Press 1987.
- Tacitus:** *Dialogus de oratoribus*. Ed. by Roland MAYER. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Tibullus:** *Carminum libri tres*. Recog. brevis annotatione critica intravit Iohannes Percival POSTGATE. 2. ed. Oxford: Oxford University Press [1915] 1965.
- Tibullus:** *Elegies II*. Ed. with Introduction and Commentary by Paul MURGATROYD. Oxford: Clarendon 1994.
- Tibullus:** *Elegies*. Text, Introduction and Commentary by Robert MALTBY. Cambridge: Francis Cairns 2002.

7.2 Sekundärliteratur

- Albrecht** von, Michael [1994] (2009): *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boëthius*. Bd.2. 4. Auflage. München: dtv.
- Arcellaschi**, André (1990): *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Rome: École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome 132).
- Barlow**, Shirley A. (1989): „Stereotype and Reversal in Euripides' 'Medea'“, *Greece & Rome*, 36(2), S.158-171.
- Barner**, Wilfried/Detken, Anke/Wesche, Jörg (Hrsg.) (2003): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam.
- Baßler**, Moritz (1995): „Einleitung“, in: Ders. (Hrsg.): *New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer Wissenschaft, S.7-28.
- Baumbach**, Manuel (2001): *DNP: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd.15/1. Stuttgart/Weimar: Metzlar, Sp.611-636.
- Beck**, Jan-Wilhelm (2003): „Rez. Stefanie Grewe: Die politische Bedeutung der Senecatragedien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea“, *Gnomon*, 75, S.595-599.
- Billerbeck**, Margarethe/Schmidt, Ernst A. (Hrsg.) (2003): *Sénèque le tragique*. Genève: Hardt (Entretiens sur l'Antiquité classique. Tome L).
- Bishop**, John David (1965): „The Choral Odes of Seneca's 'Medea'“, *The Classical Journal*, 60(7), S.313-316.
- Bishop**, John David (1978): „Seneca's 'Oedipus': Opposition Literature“, *The Classical Journal*, 73(4), S.289-301.
- Blänsdorf**, Jürgen (1996): „«Stoici a teatro?» La Medea di Seneca nell'ambito della teoria della tragedia“, *Istituto Lombardo (Rend.Lett.)*, 130, S.217-236.
- Bleicken**, Jochen (1995): *Die athenische Demokratie*. 4.,völlig überarbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Blumenberg**, Hans (1971): „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos“, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel*. München: Fink, S.11-65.
- Blumenberg**, Hans [1979] (2003): „Arbeit am Mythos“ (Auszug), in: Barner, Wilfried/Detken, Anke/Wesche, Jörg (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, S.194-218.
- Bublitz**, Hannelore (2008): „Macht“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Foucault Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzlar, S.273-277.

- Burke, Kenneth Duva** [1960] (2003): „Mythos, Dichtung und Philosophie“, in: Barner, Wilfried/Detken, Anke/Wesche, Jörg (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Stuttgart: Reclam, S.137-159.
- Burkert, Walter** (1979): „Mythisches Denken“, in: Poser, Hans (Hrsg.): *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*. Berlin/New York: De Gruyter, S.16-39.
- Burkert, Walter** (2008): „Medea: Arbeit am Mythos von Eumelos und Karkinos“, *Freiburger Universitätsblätter*, 181, S.37-47.
- Butler, Judith** (1991): *Unbehagen der Geschlechter*. Übers.v.Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cole, Susan** (1994): „Women and Politics in Democratic Athens“, *History Today*, 44(3), S.32-37.
- Conte, Gian Biagio** [1987] (1994): *Latin Literature. A History*. Translated by Joseph B.Solodow. Baltimore/London: John Hopkins University Press.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika** (2008): s.v. „Medeia“, *DNP*. Suppl.5: Mythenrezeption. Stuttgart/Weimar: Metzlar, S.418-428.
- Costa, Charles Desmond Nuttall** (1974): „The Tragedies“, in: Ders. (Hrsg.): *Seneca*. London/Boston: Routledge & Kegan Paul (Greek and Latin Studies: Classical Literature and its Influence), S.96-115.
- Dammer, Raphael** (2004): „*Medea Oratrix* (Sen.Med.179-300)“, *Hermes*, 132, S.309-325.
- Dangel, Jacqueline** (2004): „Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique“, in: Liebermann, Wolf-Lüder/Billerbeck, Margarethe/Schmidt, Ernst A. (Hrsg.): *Sénèque le tragique*. Genève: Fondation Hardt (Entretiens sur l' Antiquité classique. Tome L), S.63-105.
- Dingel, Joachim** (1974): *Seneca und die Dichtung*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Dingel, Joachim** (1985): „Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte“, *ANRW* II,32/2, Berlin/New York: De Gruyter, S.1052-1099.
- Egermann, Franz** [1940] (1972): „Seneca als Dichterphilosoph“, in: Lefèvre,Eckard (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.33-57.
- Evans, Elizabeth C.** (1950): „A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 81, S.169-184.
- Fitch, John G./McElduff, Siobhan** (2002): „Construction of the Self in Senecan Drama“, *Mnemosyne*, 55(1), S.18-40.

- Foley, Helen** (1989): „Medea’s Divided Self“, *Classical Antiquity*, 8(1), S.61-85.
- Foucault, Michel** (1963): „Préface à la transgression“, in: Ders.: *Dits et Écrits*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald. Tome 1: 1954-1969. Paris: Gallimard, S.233-250.
- Foucault, Michel** (1969): *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel** (1970): *L’ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foxhall, Lin** (1989): „Household, Gender and Property in Classical Athens“, *The Quarter History*, 39(1), S.22-43.
- Fuhrmann, Manfred** (1968): „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung“, in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste*. München: Fink, S.23-66.
- Fuhrmann, Manfred** (Hrsg.) (1970a): *Terror und Spiel*. München: Fink.
- Fuhrmann, Manfred** (1971b): „Mythos als Wiederkehr“, in: Ders.: *Terror und Spiel*. München: Fink, S.11-65.
- Fuhrmann, Manfred** (2005): *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Funke, Peter** (2010): „Die griechische Staatenwelt in klassischer Zeit“, in: Gehrke, Hans-Joachim / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Geschichte der Antike*. 3.erw.Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzlar, S.129-194.
- Gehrke, Hans-Joachim / Schneider, Helmuth** (Hrsg.) (2010): *Geschichte der Antike*. 3.erw.Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzlar.
- Gill, Chris** (1987): „Two Monologues of Self-Division: Euripides, *Medea*1021-1086 and Seneca, *Medea*893-977“, in: Whitby, Michael (Hrsg.): *Homo Viator: classical essays for John Bramble*. Bristol: Bristol Classical Press, S.25-37.
- Goldberg, Sander M.** (2007): „Reading Roman Tragedy“, *International Journal of the Classical Tradition*, 13(4), S.571-584.
- Gould, John** (1980): „Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens“, *The Journal of Hellenic Studies*, 100, S.38-59.
- Graf, Fritz** (2000): s.v. „Mythos“, *DNP*, Bd.8. Stuttgart/Weimar: Metzlar, Sp.634-650.
- Graf, Fritz** (2001): s.v. „Mythos“, *DNP*. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd.15/1. Stuttgart/Weimar: Metzlar, Sp.636-648.
- Greenblatt, Stephen** (1988): *Shakespearean Negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon.
- Grewe, Stefanie** (2001): *Die politische Bedeutung der Senecatragedien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea*. Würzburg: Ergon (Identitäten und Alteritäten 6).

- Griffiths**, Emma (2006): *Medea*. Abingdon: Routledge (gods and heroes of the ancient world).
- Gustella**, Gianni (2001): „*Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea*“, *Classical Antiquity*, 20(2), S.197-220.
- Hartmann**, Elke (2007): *Frauen in der Antike*. München: C.H.Beck.
- Hauptli**, Bruno W. (Übers., Hrsg.) (1993): *L. Annaeus Seneca: Medea*. Lateinisch / Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- Henry**, Denis/Elisabeth (1985): *The mask of power. Seneca's Tragedies and imperial Rome*. Warminster: Aris&Phillips.
- Herder**, Ruth E. (1995): *Die Frauenrolle bei Euripides. Untersuchungen zur 'Alkestis', 'Medeia', 'Hekabe', 'Erechtheus', 'Elektra', 'Troades' und 'Iphigeneia in Aulis'*. Stuttgart: M&P.
- Herrmann**, Léon (1924): *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les belles lettres.
- Janka**, Markus (2004): „Senecas *Phaedra*. Des Dramas Kern und sein episch-elegischer Rahmen“, in: Fugmann, Joachim et al. (Hrsg.): *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*. München/Leipzig: Saur, S.25-57.
- Janka**, Markus (2005): „Senecas Familientragödien: Mythische Maskierung der Prinzipatsdiktatur?“, in: Csobádi, Peter/Gruber, Gernot/Müller, Ulrich e. a. (Hrsg.): *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, S.119-140.
- Jauß**, Hans Robert (Diskussionsvorsitz) (1971): „Zweite Diskussion: Griechische Mythen: Deutung und Wiederholung“, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel*. München: Fink, S.549-578.
- Jens**, Walter (1968): „Euripides“, in: Schwinge, Ernst-Richard (Hrsg.): *Euripides*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung LXXXIX), S.1-35.
- Knoche**, Ulrich [1941] (1972): „Eine Brücke vom Philosophen zum Tragiker Seneca“, in: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung CCCX), S.58-66.
- Köhler**, Michaela (1988): „Das Frauenbild bei Seneca“, in: Huchthausen, Liselot (Hrsg.): *Die Frau in der Antike*. Kolloquium der Winckelmann Gesellschaft. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, S.69-73.
- Lefèvre**, Eckard (1970): „Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit“, *Poetica* 3, S.59-82.
- Lefèvre**, Eckard (Hrsg.) (1972a): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung CCCX).

- Lefèvre, Eckard** (1972b): „Seneca als moderner Dichter“, in: Ders. (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1-9.
- Lefèvre, Eckard** [1966] (1972c): „Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon“, in: Ders. (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 457-476.
- Lefèvre, Eckard** (1974): „Rez.: Joachim Dingel: Seneca und die Dichtung. Heidelberg 1974“, *Poetica* 9, S. 123-130.
- Lefèvre, Eckard** (1978a): *Das Römische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lefèvre, Eckard** (1978b): „Versuch einer Typologie des römischen Dramas“, in: Ders.: *Das römische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1-90.
- Lefèvre, Eckard** (1985a): „Die philosophische Bedeutung der Seneca-Tragödie am Beispiel des ‘Thyestes’“, *ANRW* II, 32/2. Berlin/New York: De Gruyter, S. 1263-1283.
- Lefèvre, Eckard** (1992): „Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit in Senecas Tragödien“, in: Kühnert, Barbara (Hrsg.): *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert: wissenschaftliche Tagung der Friedrich Schiller-Universität und der Iwane-Dshawachischwili-Universität Tbilissi, 27.-30. Oktober 1992 in Jena*. Bonn: Habelt, S. 164-185.
- Lefèvre, Eckard** (1997a): „Política y actualidad en la tragedias de Séneca“, in: Rodríguez-Pantoja, Miguel (Hrsg.): *Seneca, dos mil años después: actas del congreso internacional conmemorativo del bimileario de su nacimiento (Cordoba, 24 a 27 de Septiembre de 1996)*. Cordoba: Universidad, S. 191-196.
- Lefèvre, Eckard** (1997b): „Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*“, in: Flasher, Hellmut (Hrsg.): *Tragödie: Idee und Transformation*. Stuttgart et al.: Teubner (Colloquium Rauricum 5), S. 65-83.
- Lefèvre, Eckard** (1999): „Die Politisierung der griechischen Tragödie durch die Römer im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr.“, in: Fludernik, Monika (Hrsg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen*. Würzburg: Ergon-Verlag, S. 367-378.
- Lefèvre, Eckard** (2000): „La *Medea* di Seneca. Negazione des ‘sapiente’ stoico?“, in: *Seneca e il suo tempore: atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998*. Roma: Salerno, S. 395-416.
- Lefèvre, Eckard** (2001): „Ennius’ *Medea* im römisch-politischen Kontext“, in: Faller, Stefan (Hrsg.): *Studien zu antiken Identitäten*. Würzburg: Ergon-Verlag, S. 39-51.
- Lefèvre, Eckard** (2002): „Die Konzeption der ‘verkehrten Welt’ in Senecas Tragödien“, in: Castagna, Luigi u. a.: *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung: Literatur und Kunst in neronischer Zeit und ihre Rezeption*. München/Leipzig: Saur, S. 105-122.

- Lévi-Strauss**, Claude [1955] (2003): „Die Struktur der Mythen“, in: Barner, Wilfried/Detken, Anke/Wesche, Jörg (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, S.56-74.
- Liebermann**, Wolf-Lüder (2004): „Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik“, in: Ders./Billerbeck, Margarethe/Schmidt, Ernst A. (Hrsg.): *Sénèque le tragique*. Genève: Fondation Hardt (Entretiens sur l'Antiquité classique. Tome L), S.1-48.
- Link**, Jürgen/Link-Heer, Ursula (1990): „Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20(77), S.88-99.
- Lütkehaus**, Ludger (2002): „Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord“, *Freiburger Universitätsblätter*, 157, S.7-16.
- Marti**, Berthe (1945): „Seneca's Tragedies. A New Interpretation“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76, S.216-245.
- Matthiessen**, Kjeld (2002): *Die Tragödien des Euripides*. München: C.H.Beck.
- Matthiessen**, Kjeld (2004): *Euripides und sein Jahrhundert*. München: C.H.Beck.
- McClure**, Laura (1999a): „‘The worst husband’: Discourses of praise and blame in Euripides' *Medea*“, *Classical Philology*, 94(4), S.373-394.
- McClure**, Laura (1999b): *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- Moreau**, Alain (1994): *Le mythe de Jason et Médée*. Paris: Les Belles Lettres.
- Neumann**, Uwe (1995): *Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Nimis**, Stephen (2007): „Authochthony, misogyny, and harmony: *Medea* 824-45“, *Arethusa*, 40(3), S.397-420.
- Opelt**, Ilona (1978): „Das Drama der Kaiserzeit“, in: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Das römische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.427-457.
- Otten**, Georg (2005): *Die Medea des Euripides*. Ein Kommentar zur deutschen Übersetzung. Berlin: Frank & Timme.
- Papadopoulou**, Thalia (1997): „The presentation of the Inner Self: Euripides' 'Medea' 1021-55 and Apollonius Rhodius' 'Argonautica' 3.772-801“, *Mnemosyne*, 50(6), S.641-664.
- Pohlenz**, Max [1959] (1978): *Die Stoa*. 5. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Powell**, Barry B. (2009): *Einführung in die klassische Mythologie*. Stuttgart: Metzlar.

- Rabinowitz**, Nancy Sorkin (1993): *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Reinhardt**, Udo (2011): *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach (Reihe: Paradigma).
- Roisman**, Hanna M. (2005): „Women in Senecan Tragedy“, *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, 14, S.72-88.
- Schlegel**, August Wilhelm [1809] (1972): „Senecas Tragödien“, in: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung CCCX), S.233-235.
- Schmidt**, Jens-Uwe (1998): „Im Banne der Verbrechen. Überlegungen zu aktuellen Einflüssen auf Senecas Konzeption der ‘Medea’“, *Grazer Beiträge*, 22, S.145-175.
- Schmierer**, Britta (2005): *Motivationen in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 556).
- Schnurr-Redford**, Christine (1996): *Frauen im klassischen Athen. Sozialer Raum und reale Bewegungsfreiheit*. Berlin: Akademie Verlag.
- Seek**, Gustav Adolf (1978): „Senecas Tragödien“, in: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Das Römische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.378-426.
- Segal**, Charles (1986): *Language and Desire in Seneca’s Phaedra*. Princeton/New York: Princeton University Press.
- Seidensticker**, Bernd (1990): „Euripides, *Medea* 1056-80, an interpolation?“, in: Griffith, M./Mastronarde, D.J. (Hrsg.): *Cabinet of the Muses*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, S.89-102.
- Seidensticker**, Bernd (2008): „Mythenkorrekturen“, *Freiburger Universitätsblätter*, 181, S.69-86.
- Stadelmaier**, Felix (2013): „Die Grenze des Wachstums“, *Appunti Romani di Filologia Classica*, erscheint voraussichtlich Ende 2013.
- Steele**, R.B. (1922): „Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca“, *The American Journal of Philology*, 43(1), S.1-31.
- Sullivan**, J.P. (1985): *Literature and Politics in the Age of Nero*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Tarrant**, Richard James (1978): „Senecan Drama and its Antecedents“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 82, S.213-263.
- Tarrant**, Richard James (1995): „Greek and Roman in Seneca’s Tragedies“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 97 (Greece and Rome: Influence, Integration, Resistance), S.215-230.

- Walde, Christine** (2002): „Senecas Medea – Göttin wider Willen?“, *Freiburger Universitätsblätter*, 157, S.61-84.
- Werner, Gabriele** (1998): „Die Gestalt der Medea bei Euripides und Seneca“, in: Huchthausen, Liselot (Hrsg.): *Die Frau in der Antike*. Kolloquium der Winckelmann Gesellschaft. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, S.83-88.
- Wiener, Claudia** (2006): *Stoische Doktrin in römischer Belletristik*. München/Leipzig: K.G. Saur.
- Williamson, Margaret** (1990): „A Woman’s Place in Euripides’ *Medea*“, in: Powel, Anton (Hrsg.): „Euripides, women, and sexuality“. London/New York: Routledge, S.16-31.
- Zimmermann, Bernhard** (1990): „Seneca und die römische Tragödie der Kaiserzeit“, *Lexis*, 5-6, S.203-214.
- Zimmermann, Bernhard** (2002): „Seiner Zeit voraus – Euripides »Medea«“, *Freiburger Universitätsblätter*, 157, S.31-43.
- Zimmermann, Bernhard** (2004): „*Et vidi et perii*. Zu Ovids Medea-Epistel (Heroides XII)“, in: Andreas Bihrer/Elisabeth Stein: *Nova de veteribus*. München/Leipzig: K.G.Saur, S.1-10.
- Zimmermann, Bernhard** (2008a): „Zum Begriff Mythos in der griechischen Literatur“, *Freiburger Universitätsblätter*, 181, S.7-11.
- Zimmermann, Bernhard** (2008b): „Mythos und Tragödie“, *Freiburger Universitätsblätter*, 181, S.12-30.
- Zimmermann, Bernhard** (2009): s.v. „Tragödie“, in: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Körner, S.722-739.
- Zimmermann, Bernhard** (2011): „Die attische Tragödie“, in: Ders. (Hrsg.): *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*. Erster Band. München: C.H.Beck, S.484-554.
- Zuntz, Günther** (1968): „Euripides und die Politik seiner Zeit“, in: Schwinge, Ernst-Richard (Hrsg.): *Euripides*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung LXXXIX), S.417-427.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt und nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken, gegebenenfalls auch elektronischen Medien, entnommen sind, sind von mir durch Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Entlehnungen aus dem Internet sind durch Angabe der Quelle und des Zugriffsdatums sowie dem Ausdruck der ersten Seite belegt; sie liegen zudem für den Zeitraum von 2 Jahren entweder auf einem elektronischen Speichermedium im PDF-Format oder in gedruckter Form vor.