

Sophie Kleinecke

# Antikenrezeption in Corneilles *Médée*

Euripides', Senecas und Corneilles Medea-Tragödien



University  
of Bamberg  
Press

## Romanische Literaturen und Kulturen 8

# Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von Dina De Rentii, Albert Gier  
und Enrique Rodrigues-Moura

Band 8



University of Bamberg Press 2013

# Antikenrezeption in Corneilles *Médée*

Euripides', Senecas und Corneilles Medea-Tragödien

Sophie Kleinecke



University of Bamberg Press 2013

## Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Studie wurde von der Philosophischen Fakultät I der Universität Würzburg als Dissertation angenommen

1. Gutachter: Prof. Dr. Thomas Baier

2. Gutachter: Prof. Dr. Michael Erler

Tag der mündlichen Prüfung: 11.05.2012

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrucke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint GmbH, Barleben

Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer

© University of Bamberg Press Bamberg 2013

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042

ISBN: 978-3-86309-142-2 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-143-9 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-35496

Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b> .....	<b>S. 9</b>
<b>A. Einleitung</b> .....	<b>S. 11</b>
I. Corneilles <i>Médée</i> – ein Publikumserfolg?.....	S. 11
II. Vorlagen für die <i>Médée</i> .....	S. 12
III. Forschungslage und Vorgehen.....	S. 14
<b>B. Das antike Drama: Euripides und Seneca</b> .....	<b>S. 21</b>
I. Euripides: das klassische attische Drama.....	S. 21
II. Seneca: Silberne Latinität und Manierismus.....	S. 26
<b>C. Corneille und das <i>Siècle Classique</i></b> .....	<b>S. 35</b>
I. <i>Le Siècle Classique</i> .....	S. 35
II. Regeldiskussion.....	S. 42
III. Die Französische Klassik.....	S. 54
IV. <i>Médée</i> : klassisch oder barock?.....	S. 57
V. Seneca und Euripides im 16. / 17. Jh.....	S. 60
<b>D. Wie rezipiert Corneille Euripides' und Senecas <i>Medea</i>?</b> .....	<b>S. 63</b>
I. Der Medea-Mythos.....	S. 63
1) Motive.....	S. 63
2) <i>dramatis personae</i> .....	S. 71
3) Komposition der Dramen.....	S. 92

## Inhaltsverzeichnis

II. Teile der Tragödie.....	S. 104
1) Exposition.....	S. 104
a. Definition.....	S. 104
b. Exposition in der <i>Medea</i> Euripides', Senecas und Corneilles.....	S. 109
c. Zusammenfassung.....	S. 163
2) Chor.....	S. 170
a. Der Chor im antiken Drama.....	S. 170
b. Chor und Nebenfiguren bei Euripides, Seneca und Corneille.....	S. 175
3) Botenbericht.....	S. 182
a. Definition.....	S. 182
b. Der Botenbericht in der <i>Medea</i> Euripides', Senecas und Corneilles.....	S. 186
c. Zusammenfassung.....	S. 227
III. Kommunikationsstrukturen.....	S. 234
1) Formen der Kommunikation.....	S. 234
a. Monologe.....	S. 237
b. Dialoge.....	S. 247
2) Kommunikationsstrukturen in der <i>Medea</i> Euripides', Senecas und Corneilles.....	S. 254
3) Ergebnisse.....	S. 274
a. Tabellarische Übersicht über die Kommunikations- strukturen.....	S. 274
b. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	S. 276
c. Auswirkung auf die Aufführungspraxis: Sind Sene- cas Dramen Rezitationsdramen?.....	S. 280

## Inhaltsverzeichnis

IV. Übersetzungen und Übernahmen Corneilles.....	S. 286
1) Übersicht über die Entlehnung einzelner Verse.....	S. 288
2) Adaption ganzer Szenen.....	S. 291
a. Das Medea-Gebet.....	S. 291
b. Der Dialog Kreon-Medea.....	S. 298
c. Die Zauberszene.....	S. 312
d. Die Zweifelszene.....	S. 319
3) Weitere Einflüsse.....	S. 330
4) Zusammenfassung.....	S. 334
<b>E. Zusammenfassung und Ergebnisse.....</b>	<b>S. 339</b>
I. Zusammenfassung des Analyse-Teils.....	S. 339
II. Rezeptionsmechanismen in der <i>Médée</i> Corneilles.....	S. 343
III. Warum Seneca-Rezeption?.....	S. 345
IV. Ausblick.....	S. 346
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>S. 349</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>S. I</b>
I. (a) Inhaltliche Übernahmen ohne Übersetzungen.....	S. I
II. (b) Sinngemäße Übernahmen mit textnahen Übersetzungen..	S. V
III. (c) Inhaltliche Übernahmen mit überwiegend wörtlichen Übersetzungen.....	S. VII
IV. Übernahmen Corneilles im Kreon-Medea-Dialog.....	S. IX
V. Stilmittel Zweifelszene.....	S. X





Vorwort

Diese Studie zur Antikenrezeption in Corneilles *Médée* wurde im Sommersemester 2012 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Würzburg als Dissertation angenommen. Entstanden ist sie in Würzburg und Paris.

Meinen ganz besonderen Dank möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Thomas Baier aussprechen, der meine Leidenschaft für das Lateinische entfachte. Er ermöglichte es mir, in einem für mich optimalen Rahmen zu promovieren, ohne dass ich dabei das Griechische und Französische aufgeben musste. Bei Fragen und Zweifeln hatte er stets Zeit für ein ausführliches Gespräch – Ideen, Vorhaben und Projekte förderte er immer bereitwillig.

Meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Michael Eler sei für seine wertvollen inhaltlichen Anmerkungen gedankt. Auch danke ich Frau Prof. Dr. Brigitte Burrichter für die anregenden Diskussionen über das französische Theater und für die Bereitschaft, am mündlichen Colloquium teilzunehmen. Herrn Prof. Dr. Ulrich Sinn sei in diesem Zusammenhang als Leiter der Prüfungskommission Dank geschuldet.

Mein ganz besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Albert Gier für die Annahme der Dissertation in der Reihe „Romanische Literaturen und Kulturen“ bei der University of Bamberg Press. Als Romanist und Theaterwissenschaftler ergänzte er die Arbeit um wertvolle Hinweise.

Gedankt sei dem DAAD, der mir einen Forschungsaufenthalt in Paris ermöglichte. Der freundlichen Unterstützung von Prof. Mathilde Simon-Mahé ist geschuldet, dass ich an der École Normale Supérieure forschen konnte, Prof. Sylvie Franchet-d’Espèrey machte es mir möglich, die Institutsbibliothek der Sorbonne zu benutzen.

Bedanken möchte ich mich auch bei Frau Dr. Bettina Full, mit der ich mich in regelmäßigen Abständen zu anregenden und fruchtbaren Gesprächen über Rezeption und Drama traf. Ihre umfassende Bildung in der klassischen

## Vorwort

Philologie und der Romanistik machten sie zu einer überaus gewinnbringenden und überdies sympathischen Gesprächspartnerin.

Die Mühen des Korrekturlesens teilten sich Christoph Vornberger, meine Mutter Dominique Kleinecke, Stefanie Stürner und Tobias Hüttner. Unter ihnen ist besonders ersterer hervorzuheben, den ich aufgrund seines Scharfsinns, seiner Präzision, aber auch aufgrund unserer freundschaftlichen Verbindung nicht hätte missen wollen.

Allen meinen Kollegen möchte ich für die schöne gemeinsame Zeit in der Residenz danken. Die Atmosphäre war immerfort kollegial, von Hilfsbereitschaft und guter Laune geprägt. In diesem Zusammenhang seien auch meine Studierenden erwähnt: Die Arbeit mit ihnen habe ich immerzu als sehr angenehmen Ausgleich zur Promotionstätigkeit empfunden.

Nicht zu vergessen sind schließlich alle meine Würzburger Freunde, die mich immer unterstützten und mir die nicht immer einfachen Zeiten dort angenehmer machten. Zu nennen sind insbesondere meine Freundinnen Evelyn und Steffi, Sebastian, Katrin und Jochen, aber auch Dr. Friederike Sinn und ihr Mann Ulrich. Gabriella möchte ich dafür danken, dass sie meine Liebe zum Italienischen (mit)geweckt hat und mir damit die letzten Monate versüßte.

Meine Eltern haben mich in all den Etappen, die einer Doktorarbeit vorausgehen, diese begleiten und ihnen folgen, stets unterstützt. Ihnen ist dieses Buch in Dankbarkeit und Anerkennung gewidmet.

Rom, April 2013

## A. Einleitung

### I. Corneilles *Médée* – ein Publikumserfolg?

Corneille debütierte in der Spielzeit 1634/1635 am *Hôtel du Marais* als Tragödiendichter.<sup>1</sup> Der Anwalt aus Rouen hatte zuvor sechs Komödien und Tragikomödien geschrieben, ehe er seine *Médée* auf die Bühne brachte. Die Erstlingstragödie wirft innerhalb seines Werkes einige offene Fragen auf. So wissen wir beispielsweise nicht, wie das Drama vom Publikum aufgenommen wurde. Der Corneille-Spezialist und Herausgeber der gesammelten Werke Corneilles in der *Bibliothèque de la Pléiade*, Georges Couton, betont den überragenden Erfolg der Erstlingstragödie. Diesen Schluss zieht er aus einem Vorwort Scudérys zu der Tragödie *La Mort de César*.<sup>2</sup> Dass die *Médée* in der Spielzeit 1646/1647 in das Repertoire des *Hôtel de Bourgogne* aufgenommen worden sei, zeuge – so Lancaster, Experte für das französische Theater – ebenfalls von einer guten Aufnahme durch das Publikum.<sup>3</sup> Ansonsten fallen die Urteile über dieses Stück eher negativ aus. Corneille selbst nennt sein Erstlingswerk, obwohl er es in ein positives Licht rücken möchte, in einem Brief an den Niederländer Constantin Huygens in einem Zug mit seinen Jugendsünden: „Ce sont les péchés de ma jeunesse et les coups d’essai d’une muse de province qui se laissait conduire aux lumières purement naturelles, et n’avait pas encore fait réflexion qu’il y avait un art de la tragédie, et qu’ Aristote en avait laissé des préceptes. Vous n’y trouverez rien de supportable qu’une Médée, qui véritablement a pris quelque chose d’assez bon à celle de Sénèque et ne l’a pas tellement défigurée,

---

<sup>1</sup> Die Tragödie lässt sich nicht exakt datieren, wird aber allgemein in die Spielzeit 1634/1635 eingeordnet. Sie wurde wohl Ostern 1635 aufgeführt. S. das Vorwort von Couton in Corneille (1980), S. LI. Der erste Druck der *Médée* stammt vom 16. März 1639 (Paris).

<sup>2</sup> Cf. Couton in Corneille (1980), S. 1376.

<sup>3</sup> Lancaster (1932), S. 33. Dagegen Picot (1876), S. 10: „il y a de beaux vers dans sa *Médée*, et, malgré des faiblesses et des longueurs, on y sent déjà l’auteur du *Cid*. Cette première tragédie n’eut pourtant pas de succès, et l’indifférence du public peut expliquer qu’elle n’ait vu le jour qu’après *le Cid*.“ Weiter meint Picot, dass die Tragödie nur auf dem Programm geblieben sei, weil der Schauspieler Mondory in der Rolle Iasons brillieren haben könne.

qu'il ne lui reste une partie de ses grâces."<sup>4</sup> Auch der Philosoph und Tragiker Voltaire äußert sich im folgenden Jahrhundert in seinem Kommentar zu Corneille durchweg abschätzig über die *Médée*.<sup>5</sup> Van Stockum erkennt zwar die wissenschaftliche Bedeutung der Erstlingstragödie, meint aber „die Lektüre (...) ist keineswegs erfreulich und läßt sich nur mit einer tüchtigen Dosis Geduld (...) durchführen.“<sup>6</sup> Weitere vernichtende Urteile wie „Corneille in 1635 simply was not sufficiently matured dramatically to write a good tragedy“<sup>7</sup> finden sich zuhauf und zeigen, dass diese Tragödie bis heute nicht gut aufgenommen wurde.

## II. Vorlagen für die *Médée*

Weiter bleibt auf den ersten Blick ungeklärt, auf welche Vorlagen sich Corneille bezieht. In seinem *Examen* zur *Médée* bringt der französische Tragiker seine Erstlingstragödie gleichermaßen mit Senecas und Euripides' *Medea* in Verbindung: „Cette Tragédie a été traitée en Grec par Euripide, et en Latin par Sénèque, et c'est sur leur exemple que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique.“<sup>8</sup> Im Folgenden trifft er eine Aussage über den Stil seines Dramas und berichtet von seinem Vorgehen beim Erarbeiten des Stückes: „Quant au style, il est fort inégal en ce Poème, et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire

---

<sup>4</sup> Corneille (1984), S. 625f., *Correspondance de Pierre Corneille et de Constantin Huygens, Seigneur de Zuylichem [1649-1650]*. In einer Antwort versichert ihm de Zuylichem, dass die *Médée* Corneilles bestes Stück sei (S. 627). Es stellt sich die Frage, wie ernst Corneilles und de Zuylichems Aussagen zu nehmen sind; denn es geht in der Korrespondenz sicherlich darum, einerseits Bescheidenheit zu zeigen (Corneille), andererseits dem anderen zu schmeicheln (de Zuylichem).

<sup>5</sup> Cf. Voltaire (1764), S. 6.

<sup>6</sup> Van Stockum (1959), S. 2.

<sup>7</sup> Cf. Wiley (1964), S. 138.

<sup>8</sup> Corneille (1980), S. 536, *Examen* zur *Médée*.

discerner au Lecteur ce qui est de lui ou de moi.“<sup>9</sup> Corneille macht keinen Hehl daraus, dass er einzelne Verse und Passagen von Seneca übersetzt habe. Spricht er am Anfang jedoch noch von Euripides und von Seneca als Modellen für seine *Médée*, ist in dieser zweiten Aussage nur noch die Rede von Übersetzungen aus dem römischen Werk.<sup>10</sup> Vierzehn Jahre später wiederum nennt der Franzose in dem Brief an den Seigneur de Zuylichem allein Seneca als Vorbild und erwähnt explizit, dass er Euripides überhaupt nicht verwendet habe: „*Haec Graio nihil, at nimis nimisque / Debet Ausonio.*“<sup>11</sup>

Auch stehen die modernen Urteile bezüglich der Vorlagen der *Médée* Corneilles häufig in einem diametralen Gegensatz. So begnügen sich einige Forscher mit vorschnellen, verallgemeinernden Aussagen, der französische Tragiker habe kein Griechisch beherrscht und daher die *Medeia* von Euripides auch nicht gekannt, geschweige denn verwendet.<sup>12</sup> Solche Vorurteile haben ihren Ursprung jedoch bereits im 17. Jh., wo als Vorlage für das Stück häufig lediglich Seneca genannt wurde. Ein anonymes Kommentar

<sup>9</sup> Corneille (1980), S. 540, *Examen zur Médée*.

<sup>10</sup> Auch in der *Épître du menteur* gibt Corneille (1984), S. 3, einzig Seneca als Vorlage an: „je pris l'appui du grand Sénèque, à qui j'empruntai tout ce qu'il avait donné de rare à sa *Médée*.“

<sup>11</sup> Corneille (1984), S. 626, *Correspondance de Pierre Corneille et de Constantin Huygens, Seigneur de Zuylichem [1649-1650]*. Man muss allerdings bedenken, dass dieser Brief über zehn Jahre nach dem Erscheinen der *Médée* verfasst wurde. Zu dieser Zeit stand Corneille vielleicht stärker unter dem Einfluss des römischen Dichters und wollte sich daher bewusst nicht in die Nachfolge des griechischen Tragikers stellen.

<sup>12</sup> Beispielsweise meint Maher (1994), S. 520, Anm. 2, dass Corneille lediglich mit lateinischen Übersetzungen gearbeitet habe. Mallinger (1897), S. 229f., geht sowohl von sehr schlechten Griechisch-Kenntnissen wie auch von einem mangelnden Einblick in die griechische Literaturgeschichte aus. Von Stackelberg (1996), S. 146, hält Griechisch bei den Jesuiten für eine „Ausnahmeerscheinung“. Jedoch ist der Griechisch-Unterricht an vielen Stellen des Lehrplans, der *Ratio Studiorum*, verwurzelt. Cf. Demoustier / Julia (1997).

Dass der französische Tragiker Griechisch konnte, wird aber an verschiedenen Stellen deutlich: Er zitiert allein in seinen *Trois Discours sur le poème dramatique* über 60 Mal Aristoteles (vgl. Davidson (1985), S. 129) und las ihn wohl im Original (vgl. Thierry (1992), 175). In den Autographen Corneilles finden sich regelmäßig griechische Wörter, die darauf hinweisen, dass er zumindest Grundkenntnisse gehabt haben muss. Die Briefe Corneilles finden sich in einem Faksimile von Pascal (1929), Bibliothèque nationale, Site Richelieu. Auch Couton in Corneille (1980), S. 1380, meint, dass Corneille nur sehr wenig aus Euripides übernehme.

fasst wie folgt zusammen: „MEDEE, Tragédie de Pierre Corneille, faite d'après celle de Séneque, 1635.“<sup>13</sup>

Es stellt sich daher die Frage, wie Corneille mit seinen Vorlagen umgeht. Greift er nur auf den lateinischen Text zurück oder adaptiert er auch den griechischen Prätext?<sup>14</sup> Wie viel übernimmt der französische Tragiker tatsächlich von den antiken Dichtern? Beschränkt sich die Rezeption auf reine Übersetzungen? Kommen diese Übernahmen stilistisch wirklich nicht an den römischen Tragiker heran oder möchte sich Corneille mit der Aussage, er könne das römische Ideal nicht erreichen, als besonders bescheiden darstellen?

### III. Forschungslage und Vorgehen

Zwar widmen sich bereits einige Untersuchungen einem Vergleich der *Medea*-Tragödien Corneilles, Euripides' und Senecas.<sup>15</sup> Zu nennen sind insbesondere zwei kürzere Abhandlungen aus dem ausgehenden 19. Jh. Die Rede von Bühler<sup>16</sup> *Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Medea des Euripides, Seneca und Corneille* anlässlich einer schulischen Abschlussfeier legt zwar Zeugnis von profunden Kenntnissen über das antike und klassische französische Drama ab, beschränkt sich aber beinahe ausschließ-

---

<sup>13</sup> Leysac in Corneille (1978), S. 19.

<sup>14</sup> Die *Médée* von La Pérouse aus dem Jahre 1556 hat wohl keinen direkten Einfluss auf Corneille ausgeübt. Die Tragödie basiert gleichermaßen auf Seneca und Euripides und es finden sich darin teils wörtliche Übersetzungen. Cf. Mallinger (1897), S. 224-227.

<sup>15</sup> Alleine diese alle aufzuzählen würde einige Seiten beanspruchen. Deshalb sei auf die Bibliographie bei Lütkehaus (2007) verwiesen. Diese Arbeiten sind oft rein komparatistisch und liefern außer Inhaltsangaben meist keine tieferen Erkenntnisse. Um nur wenige zu nennen: Schondorff (1963) präsentiert verschiedene *Medeen* in Übersetzung und fasst in einem Vorwort kurz deren verschiedene Intentionen zusammen. Unter dem Aspekt des Mythos und des kulturellen Gedächtnisses betrachtet Eichelmann (2010) die *Medea*. Lütkehaus (2007) präsentiert eine gelungene Auswahl von Textausschnitten unter thematischen Aspekten.

<sup>16</sup> Bühler, Friedrich Gustav Adolf (1876): „Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Medea des Euripides, Seneca und Corneille.“ In: *Programm des Grossherzoglichen Progymnasiums in Donaueschingen vom Schuljahr 1875-76. Als Einladung zu den öffentlichen Prüfungen und Schlussfeierlichkeiten am 27.-29. Juli 1876*. Donaueschingen, S. 3-22.

lich auf einen inhaltlichen Vergleich der drei Tragödien. Auch die Dissertation von Heine<sup>17</sup> mit dem Titel *Corneille's „Médée“ in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca* zeugt von einem tiefgehenden Verständnis und bietet eine sehr gute Einführung über das Theater im Allgemeinen. Jedoch beschränkt sich auch diese Schrift überwiegend auf eine inhaltliche Gegenüberstellung der Dramen unter dem Aspekt der Einheiten. Ebenfalls Ende des 19. Jh. entstanden, gibt Mallingers<sup>18</sup> *Médée. Etudes de littérature comparée* eine Auflistung sämtlicher *Medea*-Adaptionen, ergänzt durch Inhaltszusammenfassungen, Besonderheiten und teils kleinere Interpretationen. Diese Analysen richten jedoch allesamt ihr Hauptaugenmerk auf den Mythos und sind meist nur bessere Inhaltszusammenfassungen. Christiane Wanke<sup>19</sup> stellt Ende der 1970er Jahre in ihrer *Seneca-Lucan-Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik* betitelten Dissertation den ausführlichsten Vergleich zwischen Corneille, Seneca sowie dessen Neffen Lucan an. Neben den unvermeidlichen inhaltlichen Aspekten untersucht sie auch den Stil der jeweiligen Autoren und unterzieht die *Médée* und den *Pompée* des französischen Tragikers einem Vergleich mit der *Medea* Senecas und Lucans Pompeius-Figur in der *Pharsalia*. In einigen Punkten ist diese Untersuchung sehr fruchtbar und birgt wertvolle Überlegungen, jedoch beleuchtet Wanke insbesondere diejenigen Stellen, die Corneille von Seneca übernimmt. Etwaige Einflüsse des Euripides werden nicht miteinbezogen, Punkte wie etwa ein Vergleich der Kommunikationsstrukturen werden nur angerissen und unzulänglich diskutiert. Eine Untersu-

---

<sup>17</sup> Heine, Theodor C. (1881): „Corneille's „Médée“ in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca. Betrachtet mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glover's, Klinger's, Grillparzer's und Legouvé's.“ In: Körting, Gustav; Koschwitz, Eduard: *Französische Studien*. Heilbronn, S. 433-468.

<sup>18</sup> Mallinger, Léon (1897): *Médée. Etudes de littérature comparée*. Genf.

<sup>19</sup> Wanke, Christiane (1964): *Seneca-Lucan-Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*. Heidelberg.



chung, die sich eingehend und umfassend mit den Einflüssen Euripides' und Senecas in der *Médée* auseinandersetzt, stellt ein Desiderat dar.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich inhaltlich in zwei Abschnitte. In einem ersten Teil werden die drei Tragiker Euripides, Seneca und Corneille vorgestellt (B und C). Zunächst wird ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Dramas in der jeweiligen Epoche gegeben, ehe die Dichter und ihr Œuvre eingeführt werden. Dabei erfahren auch stilistische Besonderheiten in ihrem Werk eine Würdigung. Schließlich richtet sich das Augenmerk auf Corneille und das *Siècle Classique*. Welche Bedeutung die Rezeption der antiken Poetiken für die Herausbildung der *doctrine classique* und die französische Klassik hatte, wird dabei eingehend beleuchtet. Weiter wird gefragt, was ‚klassisch‘, was ‚barock‘ bedeutet und welcher dieser beiden Strömungen die *Médée* zuzurechnen ist.

Der zweite, textimmanente Teil gilt der Untersuchung der *Medea*-Tragödien von Euripides, Seneca und Corneille (Punkt D). Hier wird aufzuzeigen versucht, in welchen Bereichen der französische Tragiker seine antiken Vorlagen rezipiert. Dafür werden zunächst die einzelnen Autoren jeweils für sich in Augenschein genommen, ehe am Ende ein Vergleich der drei Tragiker steht.

Das erste Kapitel dieses zweiten Teils widmet sich dabei dem Mythos. Auf welche antiken Motive greift Corneille zurück? Und fügt er diesem eigenständig etwas hinzu? Des Weiteren wird betrachtet, welche Figuren der französische Tragiker von Euripides und Seneca übernimmt. Schließlich wird die Komposition der Tragödie ins Auge gefasst und die Frage, ob der französische Tragiker die *Médée* in gleicher Weise zusammensetzt wie die antiken Dichter.

Die Analyse und der Vergleich von Teilen der Tragödie stellen ein weiteres Thema der Untersuchung dar. Insbesondere die Exposition eignet sich gut für eine Gegenüberstellung, da der Drameneingang in der Regel immer

einer spezifischen Absicht folgt. Deswegen kann gut dargelegt werden, welche Neuerungen Corneille im Gegensatz zu Euripides bzw. Seneca bringt und welche dramatischen Techniken er übernimmt. Bei der Untersuchung der Choreinlagen ist eine Gegenüberstellung der drei Tragiker zugegebenermaßen nicht möglich, weil es bei dem französischen Dichter einen Chor gar nicht mehr gibt. Allerdings stellt sich die Frage, wie die Rolle des antiken Chores bei Corneille substituiert wird. Ebenso ist der Botenbericht ein Element der Tragödie, das in den antiken Tragödien fast immer präsent ist. Auch wenn in den französischen Tragödien des 17. Jh. tendenziell eine ablehnende Haltung gegenüber den Botenreden konstatiert werden kann, enthält die *Médée* eine solche. Auch dieser Teil der Tragödie bringt auf Grund der identischen Funktion und der ähnlich gestalteten Form ein hohes Maß an Vergleichbarkeit mit sich. Neben der dramatischen Technik wird in diesem Kapitel insbesondere der Stil der Passagen betrachtet und einem Vergleich mit Corneilles *Médée* unterzogen. Auch hier stellt sich die Frage, ob und wie Corneille den Vorlagen folgt.

Der Abschnitt über die Kommunikationsstrukturen beschäftigt sich mit den Sprechformen, welche die Akteure innerhalb des Dramas verwenden. Zunächst werden die verschiedenen Formen der Monologe und Dialoge definiert, bevor ihre Verwendung in den einzelnen Tragödien analysiert und miteinander verglichen wird. Weil die Sprechformen in der senecanischen *Medea* aus dem Rahmen fallen und einen wichtigen Punkt in der Diskussion der Rezitationsdramen darstellen, werden die Ergebnisse an dieser Stelle herangezogen, um nach der Aufführungspraxis der Seneca-Tragödien zu fragen: Waren seine Dramen zur szenischen Aufführung bestimmt oder wurden sie lediglich rezitiert?

Am Ende des Analyseteils steht die Betrachtung von Übersetzungen und Übernahmen Corneilles aus seinen antiken Vorlagen. Es lassen sich hierbei zwei Kategorien ausmachen: Zum einen adaptiert der französische Tragiker einzelne Verse, zum anderen ganze Szenen. Bei der Adaptation ganzer

Szenen wird danach gefragt, ob Corneille seine Vorlagen lediglich übersetzt bzw. wie er die übersetzten Passagen in sein Werk einfügt. Neben Einflüssen von Seneca und Euripides werden hier weitere Einwirkungen französischer und römischer Dichter aufgezeigt.

Ziel der Untersuchung ist einerseits nachzuweisen, wie Corneille auf Euripides und Seneca zurückgreift und in welchem Maße er dies tut. Antikenrezeption beschränkt sich nämlich nicht alleine auf die Entlehnung des Mythos. Vielmehr kann sich der Dichter auch in Bezug auf die Komposition des Werkes und die dramatische Technik an seinen Vorlagen orientieren. Eine weitere Möglichkeit der Nachahmung sind stilistische Anlehnungen und wörtliche Übernahmen. Zudem ist bereits die Gattung Tragödie als eine Form der Antikenrezeption zu verstehen. Denn das klassische französische Drama zeichnet sich durch einen normativen Regelkanon aus, der das Resultat aus einer regen Auseinandersetzung mit den Poetiken des Aristoteles und Horazens darstellt.

Die vorliegende Arbeit will neben der Darstellung von Rezeptionsmechanismen eine literarhistorische Einordnung der *Médée* in den Barock bzw. die Klassik versuchen. Es wird dargelegt, welche Zeichen der jeweiligen Epoche das Stück trägt. Damit soll ein Beitrag zum besseren Verständnis des in der Forschung vernachlässigten Frühwerks Corneilles geleistet werden.

Bei der Untersuchung werden vornehmlich die drei *Medea*-Tragödien von Euripides, Seneca und Corneille ins Auge gefasst. Eine Einbeziehung des restlichen dramatischen Werkes wird nicht angestrebt und würde mit beinahe 60 Tragödien den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Das Vorgehen ist textimmanent und es werden stets die Primärtexte im Auge behalten. Dies gilt sowohl für die Betrachtung der drei Tragödien als auch für die Diskussion der antiken und neuzeitlichen Poetiken. Ein solches Vorgehen ist aufgrund mangelnder Griechisch- und Lateinkenntnisse leider nicht immer selbstverständlich. Missverständnisse der Art ‚Corneille konn-

te kein Griechisch' rühren häufig daher, dass die Texte bedauerlicherweise nicht im Original bekannt sind.

Unerlässliche Hilfsmittel bei der Analyse sind die Kommentare zur euripideischen und senecanischen *Medea*. Einen Kommentar zur *Médée* Corneilles gibt es zwar nicht, doch hat Couton seiner Corneille-Ausgabe einige Anmerkungen hinzugefügt.<sup>20</sup> Diese stellen manches Mal ein wertvolles Hilfsmittel dar. Zum antiken und klassischen französischen Drama existieren zahlreiche Monographien.<sup>21</sup> Insbesondere sei auch auf das erschöpfende Werk *Das Drama* von Manfred Pfister verwiesen:<sup>22</sup> Diese analytische Untersuchung geht über bloße Inhaltsangaben hinaus und gibt einen umfassenden Überblick über dramentheoretische Aspekte des antiken wie auch modernen Theaters. Es leistet somit besonders wertvolle Dienste für die Betrachtung der Tragödie.

Die Abkürzungen lateinischer Werke richten sich nach dem *Oxford Latin Dictionary*<sup>23</sup>. Griechische Werke werden nach dem Liddell-Scott-Jones<sup>24</sup> zitiert. Bei den französischen Autoren wird lediglich für Corneille eine Kurzform verwendet (Cor.), die *Médée* wird mit *Méd.* abgekürzt. In den Anmerkungen wird die Sekundärliteratur in einer Kurzform zitiert, die den Autor und das Jahr der Publikation in Klammer angibt. Die Auflösungen finden sich allesamt im Literaturverzeichnis.

Die *Médée* Corneilles wird nach der *Pléiade*-Ausgabe von Georges Couton<sup>25</sup> zitiert. Maßgebliche Edition für die *Medea* Senecas ist die Oxford-Ausgabe

---

<sup>20</sup> Couton in Corneille (1980), S. 1376-1406.

<sup>21</sup> Insbesondere Latacz (2003), Zimmermann (1992a), Lesky (1972), De Romilly (2006), Baier (2002), Sp. 734-740, Boyle (2006), Lefèvre (1978), Mazouer (2006), Blume (1984).

<sup>22</sup> Pfister, Manfred (<sup>1</sup>2001): *Das Drama*. Stuttgart.

<sup>23</sup> Hornblower, Simon; Spawforth, Antony (<sup>3</sup>1996): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.

<sup>24</sup> Liddell, Henry George; Scott, Robert (1996): *A Greek English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. Oxford.

<sup>25</sup> Corneille, Pierre (1980): *Œuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*. Paris.

von Otto Zwierlein<sup>26</sup>. Die Zitate der euripideischen *Medeia* folgen der Ausgabe von Diggle<sup>27</sup>, die ebenso in der Reihe *Oxford Classical Texts* erschienen ist.

---

<sup>26</sup> Seneca (1988): *Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein. Oxford.

<sup>27</sup> Euripides (1984): *Fabulae, Tomus I*. Edidit J. Diggle. Oxford.

## B. Das antike Drama: Euripides und Seneca

### I. Euripides: das klassische attische Drama

Die Wurzeln der Tragödie liegen – so Aristoteles – im Dithyrambus. Dieser stellt einen kultischen Chorgesang zu Ehren des Gottes Dionysos dar, bei dem ein Vorsänger einer Gottheit im Wechsel mit dem Chor einen Hymnos darbringt.<sup>1</sup> Aischylos fügte einen zweiten Schauspieler hinzu und verringerte die Größe des Chores, wodurch die Repräsentation ‚dramatisch‘ wurde. Schließlich erhielt die Tragödie durch Sophokles, der einen dritten Schauspieler einführte, ihre endgültige Gestalt.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Aristot. *Po.* 1449a9-15. Zu den Dithyramben s. Zimmermann (1997), Sp. 699-701.

<sup>2</sup> Cf. Aristot. *Po.* 1449a15-19. Die Tragödie ist entelechetisch, das heißt, sie durchläuft eine Entwicklung, an deren Abschluss sie ihre endgültige Gestalt erhält.

Uneinigkeit herrscht über den Ursprung des ersten Akteurs. Die *Suda* besagt, dass Thespis den ersten Schauspieler eingeführt habe, weshalb er als der legendäre Erfinder der Tragödie gilt (TrGF 1, S. 45-56, Thespis, Testimonium 1 [Suda § 282]). Sein Name erlangt durch eine Nennung bei Horaz einen hohen Bekanntheitsgrad (*ignotum tragicarum genus invenisse Camenae / dicitur et plaustri vexisse poemata Thespis*, Hor. *Ars* 275f.). Allerdings bestand der Dithyrambus an sich bereits aus einem Chor und einem einzelnen Sänger (cf. Zimmermann (1997), Sp. 699-701, und Primavesi (2009), S. 60). Als Lösung des Problems lässt sich ein Fragment über den Tragiker dahingehend interpretieren: Thespis habe zwar den Gegenspieler des Dithyrambenchors als solchen vorgefunden, habe aber seine Bedeutung vergrößert (TrGF 1, Thespis, Testimonium 6 [Themist. *or.* 26. 316d, p. 382]). Er machte ihn zu einem ‚Hypokrites‘, ließ ihn Prolog und Rheseis sprechen und entwickelte ihn zu einem ‚echten Gegenüber‘ des Chores.

Ein weiterer Erklärungsansatz zur Entstehung der Tragödie, ist eine Rückführung auf die Etymologie τράγος (= der Bock) und ᾠδή (= der Gesang). Gestützt wird diese Theorie durch Aristot. *Po.* 1449a20, wo das Satyrhafte als eine Vorstufe der Tragödie bezeichnet wird (τὸ ἐκ σατυρικοῦ). Aber auch hier streiten sich die Geister, ob es sich um einen Gesang ‚von‘ oder ‚über‘ Böcke handle (Burkert (1977), S. 254), oder ob der Bock das Opfer oder den Siegpriest darstelle (De Romilly (2006), S. 16-18). Primavesi (2009), S. 61, argumentiert überzeugend gegen eine solche etymologische Herangehensweise, da in der vorhellenistischen Zeit Böcke nicht mit Satyrn gleichzusetzen seien.

Auch wenn die *Poetik* von Aristoteles keinen klaren Aufschluss über die Entstehung der Tragödie gibt bzw. die Ausführungen nicht eindeutig interpretierbar sind, so erscheint eine Entwicklung aus dem Dithyrambus heraus überaus plausibel: Die Chorlieder der Tragödien sind lyrische Elemente, die den Dithyramben ähneln und die als weitere Gemeinsamkeit den dorischen Dialekt aufweisen. Außerdem sagt Aristoteles selber, dass die Schauspielerzahl sukzessive vergrößert worden sei, bis daraus die Tragödie in ihrer festen Gestalt hervorgegangen sei. Die satyrhafte Vorstufe verdeutlicht lediglich die Verbindung der Tragödie zum Dionysos-Kult.

Aufgrund der Verwurzelung der Tragödie im Dionysos-Kult und infolge der engen Verbindung von Polis und Religion hatte das Drama von Anfang an eine zentrale politische Bedeutung. Dieses Zusammenspiel lässt sich anhand verschiedener Beispiele illustrieren: In Aristophanes' *Fröschen* geht der Tragödiendichter Aischylos als bester Tragiker – gefolgt von Euripides und Sophokles – aus dem Agon hervor, weil gerade er sich besonders um den Staat verdient gemacht habe. Für Athen lässt sich sogar eine Instrumentalisierung des Dramas mit dem Ziele der Machtsicherung beobachten. Der Demagoge Peisistratos führte im Jahre 534 v. Chr. die großen Dionysien wieder ein und vergrößerte so die Bedeutung Athens innerhalb Griechenlands.<sup>3</sup> Zu dieser religiösen Veranstaltung kamen Griechen aus allen Stadtstaaten angereist, was der athenischen Polis ermöglichte, ihre politische Macht nach außen hin zu repräsentieren und sich selbst als religiöses und kulturelles Zentrum Griechenlands zu inszenieren. Zudem wurde das Gemeinschaftsgefühl der attischen Deme untereinander gestärkt, was ebenfalls der Machtsicherung der Stadt diente.

Das Besondere an der griechischen Theaterpraxis ist die starke Institutionalisierung des Dramas. Die Theaterspiele anlässlich der großen Dionysien fanden im Kontext eines religiösen Festes statt, welches wiederum eine ausgeprägte politische Dimension besaß.<sup>4</sup> Dies wirkte sich auch auf das Zielpublikum des Dramas aus: Die Zuschauer gehörten nicht – wie es in vielen späteren Epochen der Fall ist – einer elitären Oberschicht an, sondern jedermann ging ins Theater, um an den religiösen Feierlichkeiten teilzunehmen und sich zu amüsieren.

---

<sup>3</sup> Zur Einführung des Kultes durch Peisistratos s. Hose (1999), S. 92f.

<sup>4</sup> Der erste Tag der großen Dionysien umfasste eine Prozession ins Dionysostheater, gefolgt von Opfern und Dithyramben-Aufführungen. Am folgenden Tag wurden fünf Komödien zur Aufführung gebracht; jeweils eine Tetralogie, die aus drei Tragödien und einem Satyrspiel bestand, wurde an den letzten drei Tagen zum Besten gegeben. Neben diesen fünf Tagen dauernden panathenischen Spielen gab es im Februar die Lenäen, die sich insbesondere an die athenische Bevölkerung richteten und Komödien zeigten.

Euripides ist der jüngste der drei großen griechischen Tragiker. Die Trias Aischylos, Sophokles und Euripides bildet – wie die Komödie *Frösche* von Aristophanes zeigt – bereits in der Antike einen Kanon, der bis in die heutige Zeit Gültigkeit behält.

Über das Leben von Euripides ist nur sehr wenig bekannt. Der Marmor Parium gibt als Geburtsdatum das Jahr 485 v. Chr. an, andere Quellen<sup>5</sup> überliefern das Jahr 480 v. Chr. Im Jahre 408 v. Chr. verlässt der Tragiker Athen und geht an den Königshof von Pella, wo er im Dienste des Makedonenkönigs Archelaos steht. Dort verstirbt er 406 v. Chr. Zeit seines Lebens war er nur wenig erfolgreich und erzielte lediglich vier Siege bei insgesamt 22 Teilnahmen an Wettbewerben.<sup>6</sup> Von ca. 90 Tragödien sind 18 auf die Nachwelt gelangt, dazu kommt der *Kyklops* als einziges vollständig überliefertes Satyrspiel der Antike.

Euripides schreibt die meisten seiner Tragödien in der Zeit des Peloponnesischen Krieges (431-404 v. Chr.) – eines Krieges, der auf eine lange Periode des Friedens und eine Blütezeit Athens folgt (die sogenannte Pentekontätie, 479-431 v. Chr.). Häufig beschäftigen sich seine Dramen daher mit Krieg und machen dessen Grausamkeit deutlich (*Herakliden*, *Hiketiden*, *Troades*, *Phoenissen*, *Hekabe*, *Helena*, *Orest*). Auch die Darstellung der Götter als launisch und ungerecht, wie es beispielsweise im *Hippolytos* der Fall ist, zeugt von einer pessimistischen Haltung, die dem Krieg geschuldet ist. Seine Stücke spiegeln aber auch ein neues dichterisches Selbstverständnis wider: Sie befassen sich mit den großen Fragen der Zeit und neigen zur Psychologisierung und zur Darstellung des geistig-seelischen Bereichs (z.B. *Medeia*, *Hippolytos*, *Alkestis*). Neu an seinem Werk ist auch, dass nun vermehrt Frauen und Sklaven auftreten und gerade deren Leid dargestellt wird (beispielsweise *Medeia*, *Hippolytos*, *Elektra*,

---

<sup>5</sup> Alle weiteren Quellen befinden sich in den TrGF 5, 1, S. 45-56; A. Vitae: 1. Γένος καὶ βίου Εὐριπίδου, 2. Gellius, *N. A.* 15. 20 (2. 464 Marshall), 3. Suda ε 3695 (Adler), 4. Thomae Magistri σύνοψις τοῦ βίου Εὐριπίδου, 5. *Stemma familiae* aus der Satyros-Vita.

<sup>6</sup> Zusätzlich erzielte er einen Sieg postum.



*Troades*). All dies vollzieht er auf eine provozierende Weise, sodass der Zuschauer zum Nachdenken animiert wird. Die Szenerie liegt nicht mehr ausschließlich in einem erhabenen Raum, sondern sie wird ins Alltägliche verlegt: Medeia ist nicht mehr die mächtige Hexe sondern die verlassene Ehefrau und liebende Mutter, Herakles wird im gleichnamigen Stück nicht primär als Gott inszeniert, sondern als Mensch mit Fehlern, Elektra lebt auf dem Land und hat nichts mehr von einer Königstocher.

Das euripideische Tragödiencorpus ist stark durch die Sophistik beeinflusst.<sup>7</sup> An der Aussage des Sophisten Protagoras τὸν ἥττω δὲ λόγον κρείττω ποιεῖν<sup>8</sup> lässt sich eine Tendenz dieser Strömung aufzeigen: Die Sprache wird bewusst instrumentalisiert, um ein Gegenüber für sich einzunehmen. Somit erhält die Rede ein ganz neues Gewicht. Es geht nun darum, Worte gezielt einzusetzen und sie mit Hilfe von rhetorischen Mitteln schön und ansprechend zu gestalten. Auch die Tragödien des Euripides tragen solche sophistisch-rhetorischen Züge: Die agonalen Strukturen weisen klare Argumentationen und eine feine Rhetorik auf, deren Ziel das Überzeugen ist. Das Werk ist durchzogen von Gedankenfiguren wie Parallelismen, die den Text deutlich strukturieren und es dem Zuschauer bzw. Leser erleichtern, dem Gedankengang zu folgen. Figuren wie Anaphern haben eine gliedernde Funktion und machen die Argumentation leichter nachvollziehbar. Dabei werden die rhetorischen Mittel stets gezielt eingesetzt: durch Hyperbata werden Wörter bewusst an den betonten Anfang oder das betonte Ende des Verses gerückt, wodurch einzelnen Ausdrücken mehr Gewicht verliehen wird. An Lebendigkeit gewinnt der Text durch rhetorische Fragen, durch die der Rezipient unmittelbar mit einbezogen

---

<sup>7</sup> Damit bezeichnet man eine Bewegung von Rednern, Wanderlehrern und Gelehrten, die sich unter anderem mit der Macht der Rede, Naturwissenschaften und Erziehung auseinandersetzten und ihr Wissen meist für Geld weitergab. Zu den Sophisten zählen beispielsweise die Redner Gorgias (ca. 485-390 v. Chr.), Protagoras (ca. 485-415 v. Chr.) und Antiphon (ca. 480-411 v. Chr.).

<sup>8</sup> „Die schwächere Sache zur stärkeren machen.“ Das Zitat findet sich bei Aristot. *Rhet.* 1402a23, zitiert nach Diels / Kranz (1952), S. 260.

wird. Als weiterer Kunstgriff des Dichters lässt sich anführen, dass er das sprachliche Register dem einzelnen Sprecher und der jeweiligen Aussage anzupassen vermag. Wenn eine Frau aus niederem Stand, wie beispielsweise eine Amme, auftritt, redet sie auch ihrer Herkunft gemäß. Weiter ist das euripideische Werk reich an Sentenzen, durch welche die Allgemeingültigkeit der in der Tragödie herausgearbeiteten Gedanken unterstrichen wird.

Im Gegensatz zu seinen Kollegen Sophokles und Aischylos kann man bei Euripides in der Regel eine klare Strukturierung der einzelnen Teile der Tragödien ausmachen. Abgegrenzt durch den Chor, weisen die Epeisodien bereits auf die Akteinteilung späterer Dramen voraus.<sup>9</sup> Dadurch besitzen die einzelnen Epeisodien große Eigenständigkeit, ohne dass sich die Tragödie in fünf Akte unterteilt.<sup>10</sup> Partien der Tragödie wie die Exposition oder die Botenrede grenzen sich somit scharf von anderen Teilen ab. Im Gegensatz zu Sophokles und Aischylos sind die Chorlieder bei Euripides nicht mehr immer streng in die Handlung eingebunden, sondern haben Tendenz zum Embolimon<sup>11</sup>. Auch in dieser Beziehung zeichnet sich eine Entwicklung ab, die später bei Seneca die Regel sein wird: Die Chorlieder haben keinen direkten Bezug mehr zu dem übrigen Stück, der Chor fungiert nicht mehr als *dramatis persona*. Somit sind auch die Chorlieder als einzelne Elemente abgrenzbar.

Eine weitere Besonderheit des Euripides sind seine Botenberichte, die von starkem Realismus geprägt sind, wie ihn die griechische Literatur zu dieser Zeit sonst nicht kennt. Diese meist stark manierierten Darstellungen wei-

---

<sup>9</sup> Die Einteilung des Dramas in fünf Akte entstammt dem Hellenismus. Dazu Brink (1971), S. 248-250, und Holzberg (1974), Vorwort S. 1-5. Eine Einteilung in fünf Akte wird in Hor. *Ars* 189f. gefordert.

<sup>10</sup> Oft haben die Stücke zudem eine inhaltliche Spaltung in zwei oder drei Partien, sogenannte Triptychon- und Diptychonstrukturen (z.B. *Herakles*, *Alkestis* und *Hippolytos*).

<sup>11</sup> Als Embolima bezeichnet man Chorlieder, die nicht mehr im direkten Bezug zu der eigentlichen Handlung des Dramas stehen. Wörtlich bedeutet dieser Begriff etwas „hineingeworfenes“. Bei Aischylos übernahm der Chor noch die Funktion eines Schauspielers. S. dazu das Kapitel D. II. 2) Chor.

sen bereits auf das ausführliche Auskosten von schauerlichen Details in der Silbernen Latinität voraus (ein gutes Beispiel hierfür ist der Botenbericht im *Hippolytos*). Zudem macht er häufig Gebrauch von Götterprologen (*Ion*, *Troades*, *Bakchen*, *Hippolytos* und *Alkestis*) und löst die Handlung durch einen *deus ex machina*.<sup>12</sup>

Für den heutigen Betrachter erscheint der jüngste Tragiker ‚experimenteller‘ und für unser Verständnis ‚moderner‘ als seine Vorgänger. Sein Einfluss auf das spätere Drama ist unermesslich und die bedeutenden Dramatiker verschiedener Länder und Epochen wie beispielsweise Goethe, Schiller, Racine, Corneille, Anouilh und Cocteau sind ohne den griechischen Dramatiker nicht zu denken. Er beeinflusste auch maßgeblich Kunst und Musiktheater.

## II. Seneca: Silberne Latinität und Manierismus

„Über die Geschichte der römischen Tragödie wissen wir weniger als uns lieb ist“<sup>13</sup>, schrieb Albrecht Dihle und fasste damit prägnant zusammen, wie wenig vom römischen Drama an die Nachwelt gekommen ist. Die Aussage trifft sowohl auf die Aufführungspraxis als auch auf die Dichter und deren Stücke zu.

Livius behandelt im siebten Buch seines Werkes *Ab urbe condita* die Entstehung der römischen Tragödie und versucht zu erklären, wo und wie sie sich entwickelt hat: Sie sei – so der Historiker – aus Etrurien importiert worden und sei zu Beginn ein Stegreifspiel, bestehend aus Tanz und Gesang, gewesen. Erst Livius Andronicus brachte die Tragödie in eine neue Gestalt: Er verselbstständigte den Chor, wodurch sich die Schauspieler nun

---

<sup>12</sup> Was später bei Aristoteles auf Kritik stößt. Er fordert eine Lösung der Handlung aus der Geschichte heraus (Aristot. *Po.* 1454a37-b6).

<sup>13</sup> Dihle (1983), S. 164. Dies gilt für alle Epochen des römischen Reichs: „Any description of Augustan tragedy must of necessity be built up from indirect evidence, since the surviving fragments are pitifully few.“ Tarrant (1978), S. 258.

auf ihre Dialoge konzentrieren konnten (Liv. 7, 2, 4-13). Diese Entstehungstheorie erscheint jedoch höchst unplausibel. Sie ist der Versuch, das römische Drama als etwas Eigenständiges, in Rom Entstandenes darzustellen. Ein solcher Erklärungsansatz impliziert nämlich, dass die römische Tragödie sich unabhängig vom attischen Drama entwickelt habe. Aber wie die Stoffe der republikanischen Tragödie deutlich machen, führten die Römer das griechische Drama im Sinne einer *interpretatio* bzw. *imitatio* fort. Was allerdings aus der Stelle bei dem Historiker hervorgeht, ist, dass Livius Andronicus der erste römische Tragödienschreiber ist. Vielmehr noch: Wir wissen, dass dieser im Jahre 240 v. Chr. den Beginn der römischen Literatur anlässlich der Siegesfeiern der Römer über die Punier mit einer Tragödie einläutete.<sup>14</sup>

Aus der republikanischen Zeit sind neben Namen wie Livius Andronicus (gestorben um 200 v. Chr.), Naevius (geboren ca. 265 v. Chr.), Ennius (239-169 v. Chr.), Pacuvius (ca. 200-130 v. Chr.) und Accius (ca. 170-84 v. Chr.) lediglich wenige Tragödienfragmente erhalten.

Vom Ende der Republik wiederum ist kaum etwas erhalten. Wahrscheinlich wurden die alten Meister wie beispielsweise Pacuvius wiederaufgeführt. Neben szenischer Realisierungen wurden die Tragödien nun auch rezitiert und gelesen. Der Bau von Theatern florierte zu dieser Zeit, weil die Gebäude der Machtdemonstration dienten.

In der augusteischen Periode kam es aufgrund von Augustus' Repräsentationspolitik zu einem generellen Bauboom, von dem auch die Theatereinrichtungen profitierten. Da das Theater seit jeher kostenlos war, waren die Aufführungen stets für eine breite Masse zugänglich. Wie bereits in der griechischen Antike, profitierten daher alle Schichten von den szenischen Vorstellungen. Auch aus dieser Zeit ist außer einigen Namen äußerst wenig

---

<sup>14</sup> Cf. Grewe (2001), S. 10. Baier (2002), Sp. 741, legt dar, dass durch den Ersten Punischen Krieg römische Soldaten in Sizilien Kontakt zur griechischen Welt aufnahmen und sich das Drama so in Rom entwickeln konnte.

auf die Nachwelt gekommen.<sup>15</sup> Über die Theaterpraxis ist ebenso kaum etwas bekannt: Die Tragödien wurden wahrscheinlich an den *ludi scaenici* aufgeführt und standen somit wie bereits in Griechenland in einem religiösen Kontext.<sup>16</sup> Zudem wurden sie bei Anlässen wie Beerdigungen auf die Bühne gebracht und rezitiert.<sup>17</sup>

In der Folgezeit versuchte Kaiser Tiberius, die Theateraufführungen zu unterbinden. Caligula und Nero, die beide theaterbegeistert waren und selber als Akteure tätig wurden, belebten die Praxis jedoch wieder neu.<sup>18</sup>

Seneca ist der einzige römische Autor, von dem wir vollständig erhaltene Tragödien haben. Problematisch an Senecas Autorschaft ist, dass sein Name erst ungewöhnlich spät mit seinen Tragödien in Verbindung gebracht wird. Ein Graffito in Pompeji, das ein *Agamemnon*-Zitat beinhaltet, stellt den frühesten Nachweis seines dramatischen Œuvres dar. Infolgedessen lässt sich als *terminus ante quem* das Jahr 79 n. Chr. festsetzen.<sup>19</sup> Die erste Nennung Senecas als des Autors der Tragödien findet sich erst Jahrzehnte später in der *Institutio oratoria* Quintilians (Quint. *Inst.* 9, 2, 8).

Seneca wurde um den Beginn der christlichen Zeitrechnung in Spanien geboren.<sup>20</sup> Als junger Mann ging er nach Rom, wo er in den Genuss einer fundierten philosophisch-rhetorischen Ausbildung kam. Nach einer schweren Erkrankung und damit verbundenen Kuraufenthalten in Ägypten kehrte er 31 n. Chr. nach Rom zurück und setzte dort seine vorher begonnene

---

<sup>15</sup> Namen von Tragödiendichtern sind Sempronius Gracchus, Valerius Rufus, dessen *Thyestes* in Tacitus' *Dialogus de oratoribus* (Tac. *Dial.* 12, 5) ebenso hochgelobt wird wie die *Medea* des Ovid. All diese Tragödien sind verloren.

<sup>16</sup> Zu den *ludi scaenici* s. Boyle (2006), S. 13-16.

<sup>17</sup> Zu der Aufführungspraxis des römischen Theaters s. Dihle (1983).

<sup>18</sup> Dass Nero beispielsweise auf der Bühne stand, wissen wir aus Suetons *Vita Neronis* (Suet. *Nero* 21).

<sup>19</sup> Das *Agamemnon*-Zitat findet sich bei Boyle (2006), S. 189, Anm. 2.

<sup>20</sup> Fuhrmann (2005), S. 386. Senecas Geburtsjahr ist nicht exakt zu ermitteln. Manche Autoren entscheiden sich für das Jahr 4 v. Chr. (zum Beispiel Seeck (1978), S. 385), andere hingegen geben das Jahr 1 v. Chr. als Geburtsjahr an (zum Beispiel von Albrecht (2003), S. 918).

politische Karriere fort. 41 n. Chr. wurde er aufgrund eines angeblichen Ehebruchs mit Julia Livilla nach Korsika verbannt, von wo er im Jahre 49 n. Chr. durch Agrippina, Neros Mutter, zur Erziehung des Prinzen zurückbeordert wurde. Es folgte eine glückliche politische Zeit, bis sich der Kaiser dem Rat seines Lehrers entzog. Schließlich zwang Nero den Philosophen – wie auch Petron und Lucan – wegen seiner angeblichen Verstrickung in die pisonische Verschwörung im Jahre 65 n. Chr. zum Selbstmord.<sup>21</sup> Die Schilderung seines Selbstmordes wird bei Tacitus dramatisch inszeniert und ist vergleichbar dem Tod des Sokrates bei Platon: Der Philosoph stellt sich tapfer seinem Schicksal und erträgt es stoisch (Tac. *Ann.* 15, 60-64).

Senecas Werk ist weit gefächert und reicht von philosophischen Schriften (*Dialogi*) über naturwissenschaftliche Abhandlungen (*Naturales quaestiones*), Diatriben (*De ira*), Trostschriften (z.B. *Consolatio ad Marciam*), Menippeische Satire (*Apocolocyntosis*), Kunstbriefe (*Epistulae morales*) bis hin zu den Tragödien. Letztere hinterlassen in vielerlei Hinsicht ein Fragezeichen innerhalb seines Werkes: Man weiß zum Beispiel nicht, wann sie verfasst wurden.<sup>22</sup> Man ging sogar so weit, Senecas Autorschaft der Tragödien in Frage zu stellen.<sup>23</sup> Ein weiteres Fragezeichen muss man bei der Aufführungspraxis der senecanischen Tragödien setzen: Waren sie über-

---

<sup>21</sup> Zum Leben und Werk s. von Albrecht (2003), S. 918-954, und Maurach (2005).

<sup>22</sup> Von Albrecht (2003), S. 920, vermutet, dass die Tragödien während Senecas Exil in Korsika verfasst worden seien. Grewe (2001), S. 174, analysiert politische Anspielungen in der *Medea* und datiert das Stück aufgrund dessen auf den Beginn der 50er Jahre. Ebenso datiert Baier (2002), Sp. 744, die Tragödien in Bezug auf die politischen Umstände. Beispielsweise behandle die *Phaedra* den Inzest zwischen Nero und Agrippina; im *Oedipus* hingegen werde der Protagonist auch als Mutter-Mörder präsentiert, was auf Neros versuchten Mord an Agrippina hinweisen könnte.

<sup>23</sup> Beispielsweise glaubten Sidonius Apollinaris, Erasmus und Lessing nicht, dass Seneca der Verfasser der Tragödien gewesen sei. Heute auch noch Grimal (1978), S. 302. Dazu auch Seeck (1978), S. 385f. In der heutigen Forschung wird der Philosoph jedoch allgemein als Autor von acht Dramen anerkannt (*Hercules furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*). Der *Hercules Oetaeus* sowie die *praetexta Octavia* werden als unecht erachtet. Dazu von Albrecht (2003), S. 929f. Jedoch ist die *Octavia* von großer Bedeutung, weil sie das einzig erhaltene Exemplar aus dem Genre der *praetexta*, der Tragödie im römischen Gewand, darstellt.

haupt zur szenischen Darbietung bestimmt? Oder wurden die Dramen lediglich rezitiert? Waren sie gar Lesedramen?<sup>24</sup>

Die senecanischen Tragödien stehen unter dem Einfluss der Stoa, der auch die philosophischen Schriften verpflichtet sind.<sup>25</sup> Allerdings enthält das Dramencorpus ebenso epikureisches Gedankengut, dessen Verwendung der Philosoph nicht scheut, wenn es um die wahre Weisheit geht.<sup>26</sup> Jedoch wäre es falsch, zu glauben, dass Seneca in seinen Dramen eine stoische Doktrin entwickle; vielmehr geht es ihm um die Darstellung der Affekte, indem er Negativ-Beispiele *par excellence* schafft. Medea ist beispielsweise so stark in ihrem Zorn (*ira*) und ihrer Raserei (*furor*) verhaftet, dass sie in ihrer Umwelt nicht mehr angemessen zu reagieren vermag. Senecas Protagonisten sind gewissermaßen Anti-Helden und somit das Gegenstück zum stoischen Weisen. Insofern darf man die Tragödien als stoische Lehrstücke bezeichnen. Zusätzlich finden sich darin unzählige Sentenzen von philosophischem Gehalt.

Senecas Tragödien haben dank der Beliebtheit seiner moralischen Schriften ihren Weg in die Neuzeit gefunden. Im 4./5. Jh. wurde ihm ein Briefwechsel mit dem Apostel Paulus zugeschrieben, der während des christlichen Mittelalters für die Verbreitung seiner übrigen Schriften förderlich sein sollte.<sup>27</sup> Die Tragödien wurden unter seinem Namen tradiert, jedoch erst spät wiederentdeckt und geschätzt. Um 1300 entstanden die ersten Kommentare zu seinem tragischen Werk, ab dem 15. Jh. lagen die Tragödien in Übersetzungen vor.<sup>28</sup> Sein Dramencorpus hat während des italieni-

---

<sup>24</sup> Die Frage nach den Rezitationsdramen brachte in der Neuzeit erstmals Zwierlein (1966) wieder auf. Zu den Rezitationsdramen s. Kapitel D. III. 3) c. Auswirkungen auf die Aufführungspraxis: Sind Senecas Dramen Rezitationsdramen?

<sup>25</sup> Zur stoischen Doktrin in den Seneca-Tragödien s. Wiener (2006), S. 19-80.

<sup>26</sup> Cf. Seeck (1978), S. 403. Senecas stoisches und epikureisches Gedankengut offenbart sich zudem in zahlreichen Sentenzen.

<sup>27</sup> Cf. Seeck (1978), S. 385, und Trillitzsch (1978), S. 123.

<sup>28</sup> Cf. Seeck (1978), S. 378f.

schen Humanismus und der französischen Klassik eine unvorstellbare Wirkung entfaltet, die erst mit der Wende zum 19. Jh. zu Gunsten der griechischen Tragiker wieder nachließ.<sup>29</sup>

Wie bereits erwähnt geht das römische Drama aus dem griechischen hervor. Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist die Einteilung der Tragödie in fünf Akte. Die einzelnen Akte sind jeweils durch ein Chorlied klar voneinander abgegrenzt und besitzen für sich große Selbstständigkeit. In der Regel übernehmen die Akte spezielle Funktionen wie beispielsweise die Exposition des Stückes oder den Botenbericht. Die Tendenz der klassischen griechischen Tragödie, den Chorliedern ein höheres Maß an Eigenständigkeit zuzugestehen, erreicht bei Seneca einen Höhepunkt: Die Chorlieder stehen als bloße ‚Lückenfüller‘ zwischen den Akten.

Was jedoch die senecanischen Dramen zu etwas Besonderem macht, ist ihr Stil. Er veranlasste Friedrich Leo im ausgehenden 19. Jh. zu dem trefflichen Urteil: „Istae vero non sunt tragoediae, sed declamationes.“<sup>30</sup> In der Folgezeit hat man gerne von der rhetorischen Tragödie Senecas geredet, in deren Folge letztlich auch die Diskussion über die Frage, ob es sich um Rezitationsdramen handelt, aufkam.

Die Werke des 1. nachchristlichen Jh. weisen alle dieselbe Tendenz auf: Sie sind sehr stark durch die Rhetorik der Zeit geprägt.<sup>31</sup> Dieser Einfluss rührt von einer Veränderung in der rednerischen Praxis her. Zu Zeiten Ciceros war das vorherrschende Rede-Genus die Gerichtsrede (*genus iudicale*), da man nur damit etwas im Staat verändern und politisch tätig werden konnte. Mit der Kaiserzeit und der Einführung der Monarchie trat dieser Aspekt immer mehr in den Hintergrund. Die Rede begann sich infolgedessen zu

---

<sup>29</sup> Cf. Seeck (1978), S. 381. Zu Senecas Nachleben von der Antike bis zur Moderne s. insbesondere Trillitzsch (1978).

<sup>30</sup> Leo (1963), S. 158.

<sup>31</sup> Für Lucans Epos *Pharsalia* findet sich bei Quintilian dasselbe Urteil: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus* (Quint. Inst. 10, 1, 90).



verselbstständigen und löste sich immer mehr von ihrer ursprünglichen Funktion. Die Rhetorik war aber nach wie vor ein zentraler Aspekt der schulischen Ausbildung, nur trainierte man die Jugend jetzt daraufhin, dass sie zu jedem beliebigen Thema in ansprechender Form aus dem Stegreif sprechen konnte. Diese Praxis nennt man auch Deklamation.<sup>32</sup>

Die Deklamationspraxis geht meist mit einer negativen Bewertung von Seiten der zeitgenössischen Literatur einher. Tacitus widmet eine ganze Schrift, den *Dialogus de oratoribus*, einer Diskussion über den Niedergang der Rhetorik: Im Gegensatz zu früheren Zeiten, in der die Rede männlich war und Ruhm und Lob verdiente, kritisiert ein Dialogsprecher darin die gängige Rede-Praxis. Die Reden auf dem Marktplatz seien überladen, weiblich, gegenstandslos und ähnelten mehr der Sprechweise von Schauspielern als von seriösen Rednern.<sup>33</sup> In Petrons *Satyrikon* beginnt Enkolp mit einer Klage über den Verfall der Rede und widmet sich damit demselben Thema. Er bejammert, dass die Jugend durch die gängige Rede-Praxis verdumme und nur noch sinnlose Worte von sich gebe. Auch er lobt die früheren Zeiten, in denen die Menschen noch zu sprechen wussten (Petr. 1-2). Im Folgenden stellt Enkolp einen Zusammenhang zwischen dem Verfall der Rede und der Redepraxis in Asien her, wo diese neue Bewegung ihren Ursprung habe (Petr. 2, 7).

Den Konflikt zwischen Asianismus und Attizismus, ein Konflikt zwischen dem Osten und dem Westen, gibt es bereits zu Zeiten Ciceros. Auch in

---

<sup>32</sup> Zur antiken Rhetorik s. Fuhrmann (1984) und Stroh (2009).

<sup>33</sup> Bei Tacitus wird die ‚neue‘ Rede mit folgenden Worten charakterisiert: *Ceterum si omisso optimo illo et perfectissimo genere eloquentiae eligenda sit forma dicendi, malim hercule C. Gracchi impetum aut L. Crassi maturitatem quam calamistros Maecenatis aut tinnitus Gallionis: adeo melius est orationem vel hirta toga induere quam fucatis et meretriciis vestibus insignire. Neque enim oratorius iste, immo hercule ne virilis quidem cultus est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionalis modos expriment. Quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae et ingenii loco plerique iactant cantari saltarique commentarios suos* (Tac. *Dial.* 26). Die unterstrichenen Wörter bezeichnen hier die neue Rede, die unter östlichem Einfluss steht, die fettgedruckten Wörter charakterisieren die alte, ‚attizistische‘ Rede.

Tacitus' *Dialogus de oratoribus* finden sich Hinweise auf eine Verbindung zwischen dem Verfall der Rede und der asianischen Redeweise: Der Asianismus wird sowohl bei dem Historiker wie auch bei Petron mit dem übermäßigen Einsatz von Schwulst, Laszivität, Ausgelassenheit und Schmuck beschrieben, der attische Stil hingegen zeichne sich durch Klarheit, Nüchternheit und deutlichen Periodenbau aus.<sup>34</sup>

Auch in der Moderne wird die Deklamationszeit oft negativ bewertet und im Gegensatz zur Klassik als ein Dekadenzphänomen betrachtet.<sup>35</sup> Dies impliziert allein der Epochenbegriff ‚Silberne Latinität‘, die im Gegensatz zur ‚Goldenen Latinität‘ auf eine Verschlechterung der Literatur hinweist. Selbiges gilt auch für Begriffe wie Barock<sup>36</sup>, Manierismus<sup>37</sup> und Preziosität<sup>38</sup>, die man mit dieser Epoche in Verbindung bringt und die alleamt eine negative Konnotation haben. Allerdings wird man der Deklamationszeit damit nicht gerecht. Die kaiserzeitliche Literatur des 1. Jh. n. Chr.

---

<sup>34</sup> Zum Asianismus und Attizismus s. von Wilamowitz-Möllendorff (1900).

<sup>35</sup> Zum Beispiel Seeck (1978), S. 388f.

<sup>36</sup> Bei dem Begriff Barock handelt es sich um eine Epochenbezeichnung, die sich meist auf eine höfische Kultur des 17. Jh. bezieht. In Bezug auf den Barock wird bisweilen der Asianismus zur stilistischen Klassifikation verwendet. Auch wird der barocke Stil mit einer manieristischen, also einer rhetorisch aufgeladenen, schwülstigen Schreibweise in Verbindung gebracht. Cf. Knappe (1992), Sp. 1285 und 1309.

<sup>37</sup> Der Begriff Manierismus leitet sich vom französischen „manière“ (= die gesellschaftliche Umgangsform) ab. Er ist ursprünglich eine Stilbezeichnung der bildenden Kunst. In Frankreich wird der Begriff ab dem 17. Jh., in Italien ab dem 18. Jh. verwendet. Seit jeher ist der Begriff mit etwas Unnatürlichem, Affektiertem behaftet und hat eine negative Konnotation. In der Forschung wird Manierismus sowohl als Epochenbezeichnung eingesetzt als auch für eine Stilform und schließlich als Krisensymptom. Man kann den Manierismus mit Prädikaten wie übertrieben, unnatürlich, überladen und phantastisch beschreiben. Cf. Zymner (2001), Sp. 872-875. Schulz-Buschhaus (1995), S. 18, schlägt vor, den Begriff Manierismus zur Benennung der Stilform heranzuziehen, wohingegen Barock die Epoche zwischen Renaissance und Klassik bezeichnet.

<sup>38</sup> Bourger (2005) gibt im historischen Wörterbuch der Rhetorik folgende Definition der Preziosität: „Im weiteren Sinne versteht man unter <P.> ein manieristisches Stilphänomen, das sich durch einen überreichen Ornatus und eine antimimetische, überfeine, gesuchte bis gekünstelte und dadurch oft dunkle sowie effektbetonte Ausdrucksweise auszeichnet.“ (Sp. 110). Der Begriff ist also eindeutig negativ konnotiert (Sp. 113). Seine Ursprünge habe der Begriff im Paris des 17. Jh., wo er eine kulturelle und gesellschaftliche Strömung bezeichne (Sp. 110). Die Preziosität werde oft in einem Atemzug mit dem Manierismus und dem Barock genannt (Sp. 115).

ist überaus spannend und in Bezug auf ihren Stil einzigartig. In den senecanischen Tragödien führen viele Pointen und Sentenzen, kurze, asyndetisch gereimte, abgehackte Glieder (*sententiae minutissimae*) dazu, dass der Inhalt mit sehr wenigen Worten auf den Punkt gebracht wird. Der gehäufte Einsatz von Paradoxa, Anithesen, Hyperbole und Brevitas unterstützt diesen pointierten Stil und fasst die Gedanken prägnant zusammen.<sup>39</sup> Die Dramen beinhalten sehr viele Stilmittel, wodurch sie höchst pathetisch wirken. Auch in Bezug auf den Inhalt unterscheiden sich die Werke dieser Zeit von früheren: Das Böse, Moral, Macht und Ohnmacht, Tod, Freiheit, Leid und Schmerz werden zumeist in den Schriften thematisiert. Typisch ist auch das Vorführen astronomischer, anatomischer und geographischer Details in Exkursen, das Auskosten von Grausamkeit, die Ästhetisierung des Unästhetischen sowie ein Hang zur *libido moriendi*. Die Ausführungen haben nicht selten Ekphrasis-Charakter.

Eine Folge der starken Rhetorisierung der Tragödien ist meist eine gestörte Kommunikation zwischen den Akteuren: Sie scheinen in ihrem pathetischen Redefluss häufig zu vergessen, dass es noch andere Figuren auf der Bühne gibt. Im Gegensatz zur ‚klassischen‘ Tragödie des Euripides wirkt das Verhältnis zwischen den verschiedenen Sprechformen (Monologe, Dialoge) getrübt.

Die Begriffe Silberne Latinität, Manierismus, Barock und Preziosität werden im Folgenden trotz ihrer negativen Konnotation verwendet, weil sich diese Bezeichnungen mittlerweile so eingebürgert haben. Diese Kategorien werden allerdings nicht mit einem negativen Werturteil verbunden, sondern neutral verwendet.

---

<sup>39</sup> Zum Einfluss der Deklamation auf Seneca s. Goldberg (1996), S. 276ff.

### C. Corneille und das *Siècle Classique*

#### I. *Le Siècle Classique*

Corneille lebte und wirkte während des *Siècle Classique*, das den historischen Zeitraum der Jahre 1598-1715 umfasst.<sup>1</sup> Eingeläutet wurde diese Periode durch das Edikt von Nantes, das am 13. April 1598 von Heinrich IV. erlassen wurde: Den Hugenotten wurde darin Religionsfreiheit zugestanden und das volle Bürgerrecht gewährt. Das durch Bürger- und Religionskriege erschütterte Frankreich erlangte nun wieder seinen inneren Frieden. Folge davon war eine Zeit der wirtschaftlichen Stabilität und des kulturellen Neubeginns.

Mit der Ermordung des Königs 1610 übernahm seine Frau Maria von Medici die Regentschaft für den noch minderjährigen Nachfolger Ludwig XIII. Die Periode bis zur Ernennung von Kardinals Richelieu 1624 zum Minister war gekennzeichnet von politischen Intrigen und Revolten sowie dem Wiederauflodern der Religionskriege. Mittels brutaler Machtpolitik gelang es dem Kardinal jedoch, den Staat neu zu ordnen.

Der Stabilität Frankreichs wurde im Jahre 1642 durch den Tod Richelieus erneut ein Ende gesetzt. Im folgenden Jahr verstarb auch Ludwig XIII., woraufhin Anna von Österreich zusammen mit dem Minister Mazarin die Herrschaft für den noch jungen Ludwig XIV. übernahm. Das Land erlitt aufgrund des Machtvakuum und eines fehlenden starken Herrschers einen wiederholten Einbruch: Ein Bürgerkrieg brach aus (die *Fronde Parlementaire*, 1648-1649), in der sich das Parlamentsbürgertum erhob

---

<sup>1</sup> Diese nicht ganz unproblematische Angabe folgt Grimm (2006), S. 136. Da er in seiner Literaturgeschichte nach Epochen vorgeht, muss er unweigerlich einen Anfangs- und einen Endpunkt für diese Epoche setzen. Pollmann (1975), S. VIII f., vermeidet den Begriff *Siècle Classique*, da er in seiner Literaturgeschichte nach Gattungen vorgeht, die er wiederum durch historische Ereignisse periodisiert. Er unterteilt dabei in die dramatische Dichtung bis zur Fronde und in die Hochzeit der Tragödie unter Corneille und Racine in den Jahren 1653-1667. Couty (2004) geht in seiner Darstellung über die Geschichte der französischen Literatur chronologisch nach Jahrhunderten vor. Biyidi (2004), S. 303, problematisiert darin den Begriff *classicisme*. Sie hält eine Unterteilung in Barock und Klassik für unzulässig und stellt fest, dass diese Begriffe lediglich zwei antithetisch gegeneinander stehende Strömungen bezeichnen.

und sich gegen die Beschneidung seiner Rechte wehrte. Nach der Schlichtung entbrannte eine neue Revolte – die *Fronde des Princes* (1649-1652), ein Adelsaufstand, in dem die Fürsten für die Wahrung ihrer Rechte kämpften. Aus der Zerschlagung dieser Aufstände ging die Monarchie aber gestärkt hervor. Im Jahre 1661 trat Ludwig XIV. selbst die Herrschaft an. Unter seinem Regime erzielte das Land militärische Erfolge und erlebte eine neue Blütezeit, in der Kultur und Hofstaat florierten. Als Ende des *Siècle Classique* sah man den Tod des Sonnenkönigs am 1. September 1715 an.<sup>2</sup>

Das 17. Jh. war ein „Goldenes Zeitalter des Theaters“<sup>3</sup>, aus dem die Trias Corneille (1606-1684), Racine (1639-1699) und Molière (1622-1673) hervortrat. Insbesondere in den Jahren 1640-1669 hatte das Drama als die öffentlichste aller literarischen Gattungen eine stark politische Dimension. Denn mittels des Theaters ließ sich einerseits der gebildete Weltmann als Vorbild darstellen (*l'honnête homme*<sup>4</sup>), andererseits wurde eine staatlich sanktionierte Ordnungsideologie vorgelebt.<sup>5</sup>

Ermöglicht wurde die Entwicklung des Theaterwesens durch Kardinal Richelieu (1585-1642), der eine zielgerichtete, absolutistische Kulturpolitik verfolgte. Er verstand sich als Förderer von Dichtern und Literaten und verlangte im Gegenzug zu seiner ideellen und materiellen Hilfe Unterstützung seiner Politik durch direkte Propaganda.<sup>6</sup> Der Schauspielerberuf wurde durch Dekrete aufgewertet und stehende Bühnen wurden errichtet. Der Kardinal veranlasste im Jahre 1635 die Gründung der *Académie Française*,

---

<sup>2</sup> Cf. Grimm (2006), S. 162-164. Zu den historischen Hintergründen s. Pollmann (1975), S. 16-21.

<sup>3</sup> Grimm (2006), S. 184.

<sup>4</sup> Das Konzept des *honnête homme* prägte das klassische französische Theater entscheidend. Angesiedelt ist der *honnête homme* am Hof des absolutistischen Monarchen. Er weiß sich in der höfischen Gesellschaft einzuordnen und ist ein geselliger Mann mit edlen Umgangsformen, der über ein gewisses Maß an Bildung verfügt. Ende des 17. Jh. individualisiert und entpolitisiert sich der Begriff zunehmend. Cf. Höfer / Reichardt (1986), S. 11-23.

<sup>5</sup> Cf. Grimm (2006), S. 184.

<sup>6</sup> Neben dem Kardinal fungierte auch der Adel als Mäzen. Cf. Grimm (2006), S. 168f.

die eine Poetik, eine Grammatik und eine Rhetorik erstellen sollte. Mit der *Académie Française* hatte Richelieu eine Institution geschaffen, durch die er eine Zensur über die Literatur ausüben konnte: Nur sie stellte die Druck-erlaubnis (das *privilège du Roi*) aus und kontrollierte dadurch, was veröffentlicht werden durfte.<sup>7</sup>

Das Theater hatte in Frankreich seit jeher eine starke Präsenz. Im frühen Mittelalter war oft die Kirche oder der Kirchenvorplatz der Ort für dramatische Aufführungen.<sup>8</sup> Dort wurden zu Weihnachten und Ostern Mysterien-Schauspiele aufgeführt und während der Messen Krippenspiele sowie Episoden aus dem Leben der Märtyrer gespielt.<sup>9</sup> Parallel entwickelte sich im 14.-16. Jh. das weltliche Theater, in dem die *Moralité* und die *Farce* – beides komische Gattungen – dominierten. Ab der Renaissance, also der zweiten Hälfte des 16. Jh., bildete sich das humanistische Theater heraus, das im Sinne einer *imitatio* die Tragödien der Römer zum Vorbild nahm.<sup>10</sup> Es begann eine intensive Auseinandersetzung mit der *Poetik* von Aristoteles und der *Ars poetica* Horazens. Wichtige Voraussetzung für die Durchsetzung der Tragödie war das Verbot der Mysterienspiele im Jahre 1548, infolgedessen man sich verstärkt anderen dramatischen Gattungen zuwandte. Nun hatte man nicht mehr alle gesellschaftlichen Schichten als Zuschauer vor Augen, sondern man wandte sich an ein gelehrtes, humanistisch gebildetes Publikum; das Theater wurde elitärer. Ort des Dramas war das humanistische *Collège*, weil die Stücke der moralischen Instruktion der

---

<sup>7</sup> Cf. Grimm (2006), S.168. Die *Académie Française* existiert auch heute noch und wacht seit über 350 Jahren über die französische Sprache.

<sup>8</sup> Cf. Brauneck (1993), S. 305-307. Später dienten auch Friedhöfe und Bühnen mit Zeltüberdachungen als Aufführungsorte. Cf. Brauneck (1993), S. 330.

<sup>9</sup> Diese Stücke konnten einige Stunden lang dauern. Sie waren häufig auf Latein und hatten einen Chor (wohl den Kirchenchor). Erst ab dem 13. Jh. finden sich solche Stücke auf Französisch. Sie dienten der Repräsentation des Triumphes Gottes. Im Jahre 1548 verbat das Pariser Stadtparlament den *Confrères de la Passion* – Bruderschaften, die die Inszenierungen organisierten – die Aufführung geistlicher Stücke. Cf. von Stackelberg (1968), S. 11, und Grewe (2008), S. 874.

<sup>10</sup> Cf. von Stackelberg (1968), S. 9.

Schüler dienten.<sup>11</sup> Das Barocktheater (Ende 16. Jh. bis zur ersten Hälfte des 17. Jh.), das in Frankreich als *tragédie irrégulière* bezeichnet wurde, wies im Gegensatz zur Humanisten-Tragödie mehr Selbstständigkeit auf und zielte verstärkt auf das Erhaschen von Effekten. Erstmals gab es Dramen-Autoren, die das Schreiben als Beruf ausübten. Infolgedessen kam es in dieser Zeit zu einer gewaltigen Dramenproduktion.<sup>12</sup>

Unter Heinrich IV. gab es noch keine festen Theaterbühnen. Wandertruppen bestritten die Aufführungen und zogen von Stadt zu Stadt, um sich so ihr Geld zu verdienen.<sup>13</sup> Erst 1630 wurden in Paris die ersten beiden festen Schauplätze eingerichtet: das *Théâtre du Marais* und das *Hôtel de Bourgogne*.<sup>14</sup> Zu Beginn wurden dort neben Tragikomödien, Schäferstücken (die *Pastorale*), Komödien und Tragödien auch Farcen aufgeführt. Anfangs dominierte die Tragikomödie, in der der *honnête homme* in vielerlei Intrigen verwickelt wurde.<sup>15</sup> Jedoch verfeinerten die Theaterbesucher im Laufe der Zeit ihren Geschmack und der Trend ging zur Tragödie. Die beiden Faktoren Zielpublikum und gehobene Thematik standen in einer wechselseitigen Beziehung: Je regelmäßiger und regelhafter das Drama wurde und je mehr Stoffe es aus der griechisch-römischen Antike wählte, desto feiner wurde auch das Empfinden des Publikums. Im ersten Drittel des 17. Jh. konstituierte sich die Zuschauerschaft hauptsächlich aus Aristokratie und gebildetem Bürgertum, später aus einer Mischung aus höfischem Adel und

---

<sup>11</sup> Die Stücke basierten hauptsächlich auf antiken Texten, insbesondere von Terenz, Plautus und Seneca. Die Regeln wurden aus Aristoteles und Horaz entnommen. Cf. Grewe (2008), S. 876.

<sup>12</sup> Alexandre Hardy (ca. 1570-1632) soll über 600 Stücke verfasst haben. Er war der erste professionelle Dramen-Autor. Das humanistische Drama brachte im Gegensatz dazu lediglich ca. 70 Stücke hervor. Cf. von Stackelberg (1968), S. 9 und S. 22-24.

<sup>13</sup> Die Akteure waren nicht besonders angesehen. Im Jahre 1641 erließ Kardinal Richelieu ein Dekret, in dem er die Diskriminierung von Schauspielern aufhob. Cf. Grimm (2006), S. 184.

<sup>14</sup> Cf. Grimm (2006), S. 185. Corneille debütierte im *Théâtre du Marais*, Racine im *Hôtel de Bourgogne*. Nur die Schauspieler dieses Theaters durften sich *comédiens du Roi* nennen. Zu der Theaterpraxis im 17. Jh. s. Biet (1997), S. 43-64.

<sup>15</sup> Im Jahre 1634 waren am *Hôtel de Bourgogne* nur zwei von 71 Stücken Tragödien. Cf. Couton (1990), S. 9.

Gelehrten (*la cour et la ville*).<sup>16</sup> Diese Entwicklung spiegelt sich auch in den dramatischen Gattungen wider: Schrieb Corneille zu Beginn noch hauptsächlich Tragikomödien und Komödien, in denen er den *honnête homme* in den Mittelpunkt einer höfischen Gesellschaft rückte, so perfektionierte er später die Tragödie und entwickelte den *héros cornélien*. Der Protagonist zeichnete sich nun einerseits durch *honnêteté* aus, ordnete aber andererseits seine Bedürfnisse dem Dienst am Staat unter. Er kam somit den Forderungen Richelieus nach, den idealen Bürger als Verkörperung der Tugend auf der Bühne darzustellen.<sup>17</sup> Eine zweite Hochphase erfuhr das Theater unter Ludwig XIV., der insbesondere als Tänzer, bisweilen aber auch als Schauspieler auftrat. Neben der Tragödie widmete man sich insbesondere den *pièces à machines*, Stücken, die mit Hilfe von großem technischem Aufwand inszeniert wurden, und der *tragédie en musique*.

Diese beiden Phasen des Theaters lassen sich nach ihren Hauptförderern in den *Classicisme Richelieu* (1624-1642) und den *Classicisme Louis XIV* (bis 1715) unterteilen.<sup>18</sup> Bis zum Tod Richelieus herrschte der Barock mit klassischer Dämpfung vor,<sup>19</sup> dann entstanden die regelmäßigen Stücke.

Über das Leben von Corneille wissen wir nur wenig. Er wurde am 6. Juni 1606 in Rouen geboren.<sup>20</sup> Dort ging er auf das *Collège de Bourbon*, eine Jesuitenschule, an der er Latein und Griechisch lernte und sich intensiv mit antiker Rhetorik befasste.<sup>21</sup> In jungen Jahren debütierte er als Anwalt am

---

<sup>16</sup> Cf. Grimm (2006), S. 165.

<sup>17</sup> In *Le Cid* ist das Figureninventar der aristokratischen Ständelehre verpflichtet und handelt – auch wenn es um die Liebe geht – stets nach diesen Idealen.

<sup>18</sup> Corneille gehört dem *Classicisme Richelieu* an, Racine hingegen dem *Classicisme Louis XIV*. Cf. Grimm (2006), S. 191.

<sup>19</sup> D.h. die Stücke waren zwar noch dem Barock verpflichtet, zeigten aber bereits eine Tendenz zur Regelmäßigkeit des klassischen Theaters. Zur klassischen Dämpfung s. Spitzer (1931b).

<sup>20</sup> Zu Corneilles Leben s. Niderst (2006), S. 7-28.

<sup>21</sup> Cf. Niderst (2006), S. 18. Zu der Ausbildung gehörten unter anderem die Autoren Seneca, Lucan und Tacitus. Niderst geht hingegen nicht davon aus, dass Corneille die griechischen



Parlament der Normandie und war fortan als Jurist tätig. Während seiner regelmäßigen Paris-Aufenthalte lernte er Kardinal Richelieu kennen. Am 22. Januar 1647 zum Mitglied der *Académie Française* gewählt, sollte er zu einem der Wächter über die französische Sprache und Literatur werden. Erst 1662 zog er – zusammen mit einem seiner Brüder – dauerhaft in die französische Hauptstadt.<sup>22</sup> Dort verstarb er am 1. Oktober 1684.

Als Dramen-Autor debütierte Corneille im Jahre 1629 mit seiner Komödie *Mérite*. Er schrieb sechs Komödien und Tragikomödien, bis er Ende 1634 seine erste Tragödie, die *Médée*, verfasste. Sie ist allerdings nicht besonders typisch für sein Tragödienwerk, das später eine stark politische Dimension entwickeln sollte. Im Mittelpunkt der späteren Tragödien stand der *héros cornélien*, der sich tugendhaft für den Dienst am Staat entschied.<sup>23</sup> Insgesamt zählt sein Œuvre 33 Dramen; zudem sind uns Übersetzungen aus dem Lateinischen ins Französische sowie Briefwechsel und poetologische Schriften erhalten.

Bevor Corneille sich daran machte, die *Médée* zu schreiben, hatten Mairet seine *Sophonisbe* (1634) und Rotrou seinen *Hercule mourant* (wohl 1634) auf die Bühne gebracht. Erstere wird häufig als das erste regelmäßige Stück bezeichnet; jedoch bemühte sich bereits Rotrou wenige Zeit vorher im *Hercule mourant*, die dramatischen Einheiten zu wahren.<sup>24</sup> Zudem war er

---

Tragiker an der Jesuitenschule studiert hat. Aus den Lehrplänen bekommt man keine eindeutige Antwort hierzu. Es scheint jedoch, als wäre dort zumindest Aischylos gelesen worden. Zu den Lehrplänen der Jesuitengymnasien s. die *Ratio studiorum*, herausgegeben von Demoustier / Julia (1997).

<sup>22</sup> Eine tabellarische Übersicht über Leben und Werk Corneilles findet sich im Vorwort von Couton in Corneille (1980), S. IL-LXVIII.

<sup>23</sup> Dies ist auch der Grund, weshalb Corneille so geschätzt wird: „Les adolescents des lycées étaient encouragés à apprendre dans *Le Cid* ce qu'on devait à son père, à sa maîtresse, à son pays. Ils découvraient en étudiant *Horace* que le patriotisme doit aller jusqu'au sacrifice des plus sacrées affections et, s'il le faut, de sa vie. En étudiant *Cinna* que la vraie politique est juste et peut-être même charitable. Enfin *Polyeucte* élevait les âmes les plus pures jusqu'à Dieu.“ Niderst (2006), S. 369.

<sup>24</sup> Cf. Lancaster (1929), S. 382. Zu der Frage, welche Elemente im *Hercule mourant* klassisch, welche barock sind, s. die überzeugende Arbeit von Vornberger (2011).

einer der ersten Dichter seit der Renaissance, der eine Seneca-Tragödie rezipierte und somit den römischen Tragiker wieder in Mode brachte. Corneille schloss sich, indem er seine Erstlingstragödie *Médée* verfasste, dem Trend der regelmäßigen Tragödie an. Auch griff er nach dem Vorbild Rotrous ein Sujet aus dem Seneca-Corpus auf und folgte der Tendenz, wieder bevorzugt römische Autoren zu imitieren.<sup>25</sup>

Corneilles Werk ist durch verschiedene Faktoren beeinflusst: Durch seine Erziehung an einer Jesuitenschule kam er schon in frühen Jahren mit den klassischen Autoren in Berührung. Er las die Komödien von Terenz und Plautus und mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Tragödien Senecas. Möglicherweise wurde er dort auch mit den griechischen Tragikern konfrontiert. Außerdem hatte er an der Schule die Gelegenheit, regelmäßig Theateraufführungen des *Collège* zu verfolgen.<sup>26</sup> Bei den Jesuiten studierte er intensiv Rhetorik, die in seinem Œuvre omnipräsent ist.<sup>27</sup> Auch seine Anwaltskarriere war für seine Tragödien nicht unbedeutend: Dort hatte er die Gelegenheit, sich eingehend im *genus iudiciale* zu üben.

Gerne stellt man das Werk Corneilles dem von Racine gegenüber. In ihrem Menschenbild unterscheiden sich die beiden Autoren grundsätzlich. Ersterer stellt in seinen Tragödien Menschen dar, die sich ihrem Schicksal stellen und ihre Empfindungen zu Gunsten des Staates zurückstellen (z.B. *Le Cid*). Ganz anders bei Racine: Seine Helden sind tief in ihren Leidenschaften verwurzelt und können nicht anders, als ihren Gefühlen zu folgen (z.B.

---

<sup>25</sup> Tobarì (1985), S. 130, stellt fest, dass die Stenzen in Corneilles *Médée* die Stenzen in Rotrous *Hercule mourant* nachahmen.

<sup>26</sup> Die Jesuiten zeigten von jeher ein großes Interesse an der Tragödie, weil sie moralisch instruierend war. Cf. Niderst (2006), S. 20.

<sup>27</sup> Man findet alle drei Redearten in den Tragödien: Das *genus iudiciale*, das *genus deliberativum* und das *genus demonstrativum*. Die Reden weisen eine klassische Aufteilung in *exordium*, *narratio*, *confirmatio* / *refutatio*, *peroratio* auf. Vgl. hierzu Forestier (1993), S. 18-65. Forestier (1993), S. 48ff., zeigt anhand von Reden in *Le Cid* und in *Cinna* die Einflüsse der Rhetorik. Zu Corneilles Ausbildung in der Rhetorik und zu rhetorischen Elementen in den Tragödien s. auch Harwood (1977), S. 3-44. Er weist beispielsweise nach, dass im Frühwerk von *Médée* bis *Rodogune* das *genus demonstrativum* überwiegt (S. 33).

*Phèdre*). Das unterschiedliche Menschenbild wird häufig auf beider Schulbildung zurückgeführt. Racine war Jansenist und glaubte an die Schicksalshaftigkeit des Seins. Corneille hingegen hatte bei den Jesuiten gelernt, dass der Mensch selbstbestimmt ist und sein Los selbst beeinflussen kann. Er wählte daher bevorzugt Themen, die der römischen Geschichte entsprangen und anhand derer er die Tugend des Helden illustrieren konnte (z.B. *Cinna*, *Rodogune*).

## II. Regeldiskussion

### Aristoteles- und Horaz-Rezeption im 16. und 17. Jh.

Die *Poetik* des Aristoteles und die *Ars poetica* Horazens fanden über Umwege ihren Weg nach Frankreich. Während des Humanismus begannen italienische Gelehrte, lateinische und griechische Texte herauszugeben, zu kommentieren und zu übersetzen. Die *Ars poetica* von Horaz wurde Anfang des 16. Jh. in Italien entdeckt.<sup>28</sup> Man begann sich mit Dichtungstheorie auseinanderzusetzen und die antike Poetik zu rezipieren: Auf Grundlage der *Ars poetica* entstand im Jahre 1527 die erste selbstständige Renaissance-Poetik von Marco Girolamo Vida.<sup>29</sup>

Erst einige Jahre später, in den 30er und 40er Jahren des 16. Jh., begann eine intensive Auseinandersetzung mit Aristoteles, die wegen der mangelhaften handschriftlichen Tradition der *Poetik* nur zögernd voranschritt.<sup>30</sup> In dieser Zeit entbrannten Diskussionen über die Stellung, die die antiken Poetiken einnehmen durften: Sollte man den antiken Dichtungstheorien

---

<sup>28</sup> Die ersten Kommentare erschienen 1482 in Florenz. In Paris erschien 1500 eine Ausgabe der *Ars poetica* mit Kommentar, die wohl die Meistgedruckte war. S. Moss (1999), S. 66f.

<sup>29</sup> Cf. Müller-Richter (2002), Sp. 386. Fuhrmann (1973), S. 188, gibt das Jahr 1520 an.

<sup>30</sup> Im Jahre 1498 gab es eine erste Übersetzung der *Poetik* von Lorenzo Valla, erst um 1500 folgte die *Editio princeps* des aristotelischen Gesamtwerkes. 1536 erschien eine separate *Poetik*-Ausgabe mit einer lateinischen Übersetzung, die zu einer raschen Verbreitung der Schrift führte. Cf. Fuhrmann (1973), S. 194ff. In dieser Zeit begann man auch die griechischen Tragiker zu übersetzen. Vgl. Javitch (1999), S. 55.

den Vorzug geben oder sich vielmehr zeitgenössischen Strömungen fügen?<sup>31</sup>

1561 erschienen die *Poetices libri septem* von Julius Caesar Scaliger (1484-1558) – postum, drei Jahre nach seinem Tod. Sie lieferten eine gute Zusammenfassung der bisher geführten Regeldiskussion und sorgten für eine weite Verbreitung der antiken Dichtungstheorien. Basierend auf Aristoteles und Horaz bot er einen systematischen Überblick über die Dichtkunst sowie klare Regeln, wie Dichtung zu verfertigen sei. Aber ihre volle Wirkung entfalteten Scaligers Bücher erst während der französischen Renaissance.<sup>32</sup> Denn die Beschäftigung mit antiken Texten und Inhalten erfolgte im Nachbarland mit einer Verschiebung von einigen Jahrzehnten. Daher konnte man leicht auf die poetologischen Texte Italiens zurückgreifen.<sup>33</sup>

### Poetiken in Frankreich

In Frankreich setzte mit dem Beginn der Renaissance ein großes Interesse an Werken ein, die Regeln zur richtigen Verfertigung von Dichtung gaben. Infolgedessen entstanden unzählige Traktate über die Dichtkunst und insbesondere über das Drama. Als Wegbereiter für die Entwicklung in Frankreich muss man François de Malherbe (1555-1628) anführen: Das *Pléiade*-Mitglied setzte sich intensiv mit Sprache und Vers auseinander und läutete mit seinen strengen Anforderungen an die Form die französische Klassik ein.<sup>34</sup>

Die französische Klassik zeichnet sich durch eine intensive Regeldiskussion und Regelhörigkeit aus. Nennenswerte Abhandlungen sind Chapelains *Lettre sur les vingt-quatre heures* (1630), Sarasins *Discours de la tragédie*

---

<sup>31</sup> Cf. Fuhrmann (1973), S. 199ff.

<sup>32</sup> Die Verbreitung von Scaligers Büchern verlief teilweise indirekt über die holländischen Philologen Daniel Heinsius und Gerard Johannes Vossius. Cf. Buck in Scaliger (1964), XIX.

<sup>33</sup> Cf. Fuhrmann (1973), S. 215f. Außerdem übte die kommentierte Edition der *Poetik* des Aristoteles durch Castelvetro aus dem Jahre 1570 in Frankreich großen Einfluss. Vgl. Thiery (1992), S. 170.

<sup>34</sup> Daher der heute sprichwörtliche Vers Boileaus *enfin Malherbe vint*.

(1639), die *Poétique* von La Mesnardière (1639) sowie die *Observations sur „le Cid“* von Mairet und Scudéry im Rahmen der *Querelle du Cid* im Jahre 1637. Angeregt von Kardinal Richelieu, begann der Abbé d’Aubignac im Jahre 1640 seine Abhandlung *La pratique du Théâtre*; herausgegeben wurde das Buch jedoch erst 1657. Das Werk gibt einen guten Überblick über die Regeldiskussion der 30er und 40er Jahre und bietet eine systematische Zusammenfassung der klassischen Doktrin. Im Jahre 1674 gab Boileau seine *Art poétique* heraus, die eine Zusammenschau dessen darstellt, was während der Klassik als verbindlich galt.

Bemerkenswert an der Rezeption der antiken Poetiken zu allen Zeiten ist, dass es zu einem Amalgam aus Aristoteles und Horaz kam.<sup>35</sup> Das heißt, man unterschied nicht, was dem griechischen Philosophen, was dem römischen Dichter entnommen war. Man extrahierte lediglich deren Hauptausagen und bildete daraus eine Synthese. Jedoch fasste man beide nicht deskriptiv auf, sondern deren Ansichten wurden zu normativen Vorschriften.<sup>36</sup>

Was genau übernahmen die französischen Dichtungstheoretiker jedoch aus den antiken Poetiken? Und welchen Einfluss hatten die Poetiken auf die Ausbildung der klassischen Doktrin? Es wäre falsch, zu glauben, dass die Gesetze der *doctrine classique* von einem Tag auf den anderen aufgetreten seien. Vielmehr lässt sich bereits in einigen Tragödien vor den 40er Jahren des 17. Jh., die man noch nicht unbedingt als Klassik bezeichnet,

---

<sup>35</sup> Cf. Javitch (1999), S. 53 und S. 56, und Thiery (1992), S. 170. Zur Rezeption der aristotelischen *Poetik* s. Kablitz (2009), Fuhrmann (1992) und (1973) sowie Zimmermann (1992b).

<sup>36</sup> Cf. Forestier (1993), S. 78. Dabei ist der aristotelische Traktat deskriptiv und im Gegensatz zu einer normativen Poetik, die vorgibt, wie Dichtung gemacht werden soll, eine Bestandsanalyse der Tragödie. Zentral ist die Beschreibung der Gattung, basierend auf persönlichen Erfahrungen. Aristoteles stellt dar, was schöne Dichtung ausmache, ohne aber ein Rezept dafür zu geben, wie sie zu gestalten sei. Im Gegensatz zur aristotelischen *Poetik* finden sich in Horazens poetologischem Werk neben deskriptiven Partien auch normative Teile (Dies gilt insbesondere für den Dramen-Teil, V. 179-192. S. auch Brink (1971), S. 245 und S. 491). Er beschreibt also einerseits, wie es sich mit der Dichtung verhält, stellt aber auch Regeln auf, die er einzuhalten fordert.

eine gewisse Regelmäßigkeit nachweisen. Man gestaltete die Tragödie nach Horazens Anweisung in fünf Akten (V. 189f.) und hielt die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung ein.<sup>37</sup> Jedoch war die Befolgung der Regeln noch keine Pflicht.<sup>38</sup> Wahrscheinlich entstand der Drang nach einer größeren Formstrenge allmählich aufgrund der verstärkten Beschäftigung mit den antiken Poetiken und deren Nachahmung, sowie der *imitatio* der antiken Dramatiker selbst.

Ein wichtiges Datum für die *doctrine classique* und die französische Klassik stellt das Jahr 1637 dar, das Aufführungsjahr von *Le Cid*. Es entbrannte ein heftiger Streit darüber, ob Corneille in seiner Tragikomödie die Regeln respektierte und warum, wo und wie er dagegen verstieß. Schließlich schlichtete die noch junge *Académie Française* diesen Streit, der unter dem Namen *querelle du Cid* bekannt ist. Fortan galt es, die Vorschriften der Gelehrten und der *Académie Française* akkurat zu befolgen, wobei das Institut über die korrekte Einhaltung wachte.

Im 17. Jh. gab es vielerlei ‚kleinere‘ einzuhaltende Regeln, wie zum Beispiel die *liaison des scènes*.<sup>39</sup> An dieser Stelle soll jedoch eine Analyse der ‚großen‘ Vorschriften<sup>40</sup> genügen, um aufzuzeigen, wie die Rezeption der Poetiken vorstättenging. Die ‚kleineren‘ Vorschriften waren häufig selbstständi-

---

<sup>37</sup> Z.B. die *Sophonisbe* von Mairet oder der *Hercule mourant* von Rotrou, beide Anfang der 30er Jahre.

<sup>38</sup> Vielmehr befolgte man manche Prinzipien aus dem Gefühl heraus. „Ce sens commun, qui était toute ma Règle.“ Corneille (1980), S. 5, *Examen zu Méliète*.

<sup>39</sup> So bezeichnet Corneille (1987), S. 176, *Discours des trois unités*, die *liaison des scènes* nicht als Regel, sondern lediglich als Ornament. Die Antike kannte diese Regel noch nicht, habe sie aber aufgrund der geringeren Anzahl an Szenen auch nicht benötigt.

Die *liaison des scènes* besagt, dass Szenen immer miteinander verknüpft sein müssen. Hierfür gibt es, so der Abbé d'Aubignac (1971), S. 224f., vier verschiedene Möglichkeiten: 1) Die *liaison de Présence*. Eine Figur bleibt nach einer Szene auf der Bühne und hat auch in der folgenden Szene einen Auftritt. 2) Die *liaison de la Recherche*, ein Element, das der Komödie entstammt, 3) die *liaison de Bruit*: Ein Geräusch beendet die Szene und ein Schauspieler sucht die Ursache des Geräusches. 4) Die *liaison du Temps*. Ebenso eine Verknüpfung aus der Komödie, bei der ein Schauspieler just in dem Moment der neu beginnenden Szene auftritt.

<sup>40</sup> Es sind insbesondere diese fünf Regeln, die Corneille in seinen *Examens* bespricht und auf die hin er seine Tragödie analysiert. Die Einhaltung dieser Einheiten fordert auch der Abbé d'Aubignac in seiner *Pratique du Théâtre*. Cf. Neuschäfer in Abbé d'Aubignac (1971), S. VII.

ge, weiterführende Entwicklungen und eignen sich daher nur bedingt, um die Rezeptionsmechanismen darzustellen.

Die wichtigen Regeln der französischen Klassik sind die Einhaltung der drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, sowie der *bienséance* und der *vraisemblance*. Die Forderung nach der Einheit der Zeit findet sich in der Antike allein bei Aristoteles. Jedoch ist die Angabe der Dauer bei dem Starigiten nicht eindeutig. Die *Poetik* besagt nur, dass die dargestellte Handlung einen Sonnenumlauf nicht überschreiten solle (ὕπὸ μίαν περίοδον ἡλίου, Aristot. *Po.* 1449b13). Ob damit eine Dauer von zwölf oder 24 Stunden gemeint sei, wurde in den französischen Poetiken vielfach diskutiert.<sup>41</sup>

Ebenso fußt die Einheit der Handlung, die gleich an mehreren Stellen behandelt wird, auf dem griechischen Gelehrten (Aristot. *Po.* 1450b21-23 und 1449b24-28). Eine weiterführende Ableitung der Renaissance hingegen ist die Forderung nach der dritten Einheit, der des Ortes.<sup>42</sup> Letztlich hat sie die Wahrung der *vraisemblance* zum Ziel. Denn es ist unwahrscheinlich, dass eine einheitliche Geschichte von begrenzter Dauer an unterschiedlichen Orten stattfindet. Diese Einheit findet man erst nach dem Erscheinen von Scaligers Büchern bei Castelvetro.<sup>43</sup> In Frankreich ist es Chapelain, der als erster die Einheit des Ortes forderte.<sup>44</sup>

Auch die Forderung nach *vraisemblance* kann man bei Aristoteles nachlesen. Hier steht, der Dichter müsse darstellen, was geschehen könne, und zwar nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (τὸ εἰκόες, Aristot. *Po.* 1451a37ff.). Bei Horaz treffen wir ebenso dieses Postulat an, jedoch in weniger eindeutiger Form (*ficta uoluptatis causa sint proxima ueris*, / *ne*

---

<sup>41</sup> Cf. Corneille (1987), S. 187, *Discours des trois unités*.

<sup>42</sup> Der Abbé d'Aubignac (1971), S. 86f., bemerkt ebenso, dass diese Regel nicht in der Antike begründet wurde. Er meint jedoch, dass eine Niederschrift dieser Regel gar nicht nötig gewesen sei, weil in der griechischen Antike die Einheit des Ortes allein durch die ständige Präsenz des Chores gegeben war.

<sup>43</sup> Cf. Buck in Scaliger (1964), S. XI.

<sup>44</sup> Dazu s. Chihaiia (2002), S. 57.

*quodcumque uolet poscat sibi fabula credi*, Hor. *Ars* 338f.).<sup>45</sup> Anders hingegen die *bienséance*. Bei Aristoteles gibt es diesen Begriff – zumindest in Bezug auf die Handlung – nicht. Der römische Dichter deutet an einer Stelle darauf hin, dass auf der Bühne nichts Grausames geschehen solle.<sup>46</sup> Er verwendet dabei aber weder das Wort *decus* noch *decorum* oder Ähnliches.<sup>47</sup> In einem weiteren Vers empfiehlt Horaz dem Schreiber, entweder einen berühmten Stoff zu wählen oder selber etwas zu schreiben, das sich gut zusammenfügt (*aut famam sequere aut sibi conuenientia finge / scriptor*, Hor. *Ars* 119f.). In *conuenientia* lässt sich neben der Nuance der *vraisemblance* auch das Konzept der *bienséance* erahnen.

Nicht als eine Regel zu verstehen ist zwar der Mimesis-Begriff, dennoch stellt er aber einen wichtigen Punkt in der Rezeption der aristotelischen *Poetik* dar.<sup>48</sup> Denn das Verständnis dieses einzelnen Wortes war stets sehr unterschiedlich: Zum einen wurde die Mimesis – aufgrund der lateinischen Übersetzung mit *imitatio* – als eine Nachahmung der antiken Dichter verstanden. Man hielt die Mimesis für eine Empfehlung, schon Vorhandenes nachzuahmen. Dies bezog sich insbesondere auf die Wahl der Tragödienstoffe wie auch der Gattung. Für eine solche Auffassung sprach ferner ein Vers in Horazens *Ars poetica*, der dem Tragödiendichter empfiehlt, die

---

<sup>45</sup> Zudem sagt Horaz an einer Stelle, dass die einzelnen Charaktere in sich konsistent sein sollen. Beispielsweise, soll ein alter Mann nicht durch einen jungen dargestellt werden (*aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores*, Hor. *Ars* 156). Jedoch geht es hier mehr um eine wahrscheinliche Darstellungsweise als um eine wahrscheinliche Geschichte.

<sup>46</sup> *segnius iritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator; non tamen intus  
digna geri promes in scaenam multaque tolles  
ex oculis, quae max narret facundia praesens.  
ne pueros coram populo Medea trucidet,  
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.  
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi* (Hor. *Ars* 179-188).

<sup>47</sup> Thierry spricht (1992), S. 170, fälschlicherweise vom *decorum* bei Horaz als Vorlage für die *bienséance*.

<sup>48</sup> Zum Mimesis-Begriff s. Fuhrmann (1973), S. 122ff., und Küpper (2009), S. 39ff. Zur Auffassung des Mimesis-Begriffs in der Französischen Klassik s. von Stackelberg (1996), S. 67.



griechischen Vorlagen nicht wortwörtlich zu übersetzen (*nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpres nec desilies imitator in artum*, Hor. *Ars* 133f.). Mit dem Mimesis-Begriff in der Auffassung einer *imitatio* rechtfertigten die Dichter die Wahl antiker Tragödienstoffe.<sup>49</sup> Mimesis wurde aber bisweilen auch im aristotelischen Sinne einer Nachahmung der Natur verstanden. Scaliger und Corneille sahen in der Mimesis beide Bedeutungsaspekte.<sup>50</sup>

### Poetologische Aussagen Corneilles

Wie stand Corneille zu den antiken Poetiken und wie positionierte er sich den Regeln gegenüber? Der französische Dichter war selbst der Verfasser einiger dichtungstheoretischer Schriften. Er publizierte innerhalb der *Querelle du Cid* Briefe, Gedichte und Pamphlete, in denen er seine Tragödie verteidigte und sich zu dichtungstheoretischen Fragen positionierte. Als er sich 1660 daran machte, eine neue, dreibändige Ausgabe seiner Tragödien zu verlegen, stellte er jedem dieser Bände einen seiner *Trois discours sur le poème dramatique* voran. Des Weiteren fertigte er im selben Jahr die *Examens* an, mit denen er die einzelnen Tragödien einleitete. Darin setzte er sich mit poetologischen Fragen auseinander und begründete im Nachhinein, wann und warum er unter Umständen die Regeln nicht respektierte. Diese intensive Beschäftigung mit den Regeln lässt sich bei Corneille mit seinen persönlichen Erfahrungen erklären: Seine erfolgreichste Tragikomödie, *Le Cid*, wurde aus Neid<sup>51</sup> öffentlich zerrissen und jeder einzelne Vers von der *Académie Française* auf die Waagschale gelegt. Fortan ver-

---

<sup>49</sup> Z.B. Corneille (1984), S. 4, *Épître zu Le Menteur*.

<sup>50</sup> Cf. Scaliger (1964), S. 80, Corneille (1984), S. 551, *À Monsieur de Zuylichem in Don Sanche d'Aragon*, und Corneille (1987), S. 184, *Discours des trois unités*.

<sup>51</sup> Cf. Corneille (1980), S. 4, *Au lecteur in Méliite*.

sprünge Corneille einen starken Rechtfertigungsdrang und wollte darlegen, warum er wie gehandelt hatte.<sup>52</sup>

Die *Trois discours sur le poème dramatique* unterteilen sich in den *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, den *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire* und den *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*.<sup>53</sup> Allein die stark variierende Länge der einzelnen Traktate (17 bis 32 Seiten) zeigt, dass sie nicht vollends durchkomponiert sind. Vielmehr erscheinen sie wie eine lockere Gedankensammlung, die durch die Diskussion in den *Examens* ergänzt wird.<sup>54</sup> Corneille wiederholt sich darin an einigen Stellen und hat keinen systematischen Überblick zum Ziel. Er bemühte sich jedoch sehr, seine Abhandlungen anschaulich zu gestalten. Zu diesem Zweck untermauert er seine Gedanken mit zahlreichen Beispielen aus seinem dramatischen Werk sowie aus den antiken Tragödien und Komödien. Vielfach betont er, dass seine Regeln auf Erfahrung basieren und kritisiert dadurch auf subtile Weise diejenigen, die auf die Einhaltung der Regeln pochen, ohne je ein Drama gedichtet zu haben.<sup>55</sup> Seine Überlegungen basieren hauptsächlich auf Horaz und Aristoteles, die er an vielen Stellen nennt und zitiert.<sup>56</sup> Es wird zudem deutlich, dass der französische Tragiker die einzelnen Kommentato-

---

<sup>52</sup> Er verteidigt sich dadurch auch indirekt gegen die Vorwürfe des Abbé d'Aubignac in seiner späteren Auflage der *Pratique du Théâtre*. Cf. Neuschäfer in Abbé d'Aubignac (1971), S. XII. Auch Turk (1992), S. 193.

<sup>53</sup> Eine gute Übersicht über den Inhalt geben Louvat und Escolat in Corneille (1999), S. 208-212, „Les discours réduits en principes“.

<sup>54</sup> „Les deux discours précédents, et l'examen des pièces de théâtre que contiennent mes deux premiers volumes, m'ont fourni tant d'occasions d'expliquer ma pensée sur ces matières, qu'il m'en resterait peu de choses à dire, si je me défendais absolument de répéter.“ Corneille (1987), S. 174, *Discours des trois unités*.

<sup>55</sup> Cf. Corneille (1987), S. 141, *Discours du poème dramatique*, und Corneille (1987), S. 190, *Discours des trois unités*.

Darin ist wohl auch eine gewisse Polemik gegen Chapelain und den Abbé d'Aubignac zu sehen. Denn letzterer sah in seiner *Pratique du Théâtre* nur die Bedeutung der Rhetorik für das Drama, wohingegen Corneille durch praktische Erfahrung wusste, wie Theater wirklich gemacht wurde. Cf. Davidson (1999), S. 503.

<sup>56</sup> In den *Examens* fällt jeweils weit über zehn Mal der Name Aristoteles und Horaz. Folgt man Davidson (1985), S. 129, so zitiert Corneille Aristoteles allein in seinen *Discours* ca. 60 Mal.

ren der aristotelischen *Poetik* und der *Ars poetica* Horazens sehr gut kannte und mit ihren Schriften vertraut war.<sup>57</sup>

Corneille steht den antiken Poetiken durchaus kritisch gegenüber. Er gesteht ein, dass deren Auslegung nicht immer so eindeutig sei, wie man es vermuten möchte.<sup>58</sup> Aus diesem Grund spricht er sich gegen allzu große Regelstarre aus.<sup>59</sup> Denn die Vorschriften entstammten der Antike, seien nicht für Frankreich gemacht und daher auch nicht eins zu eins übertragbar.<sup>60</sup> Dennoch seien Regeln notwendig. Denn Dichtung sei nur dann angenehm, wenn sie nach den Vorschriften gestaltet ist. Eine schlecht verfertigte Tragödie würde sich niemand ansehen.<sup>61</sup> Prägnant fasst Corneille an einer Stelle zusammen, welches Ziel das Drama hat: „Le but du poète est de plaire selon les règles de son art.“<sup>62</sup> Der didaktische Aspekt des Dramas, den schon Horaz mit dem *delectare* verknüpft hatte (*aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vita*, V. 333f.), fällt bei dem französischen Dichter explizit weg.<sup>63</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass er der Tragödie einen belehrenden Effekt absprechen möchte – er stellt nur nicht das Hauptanliegen des Dramas dar. Dennoch könne es

---

<sup>57</sup> Er kennt die Bücher Scaligers (Cf. Corneille (1980), S. 386, *Épître* in *La Suivante*), Heinsius und Grotius (Corneille (1980), S. 979, *Examen* zu *Polyeucte martyr*) sowie Castelvetro (Corneille (1987), S. 131, *Discours du poème dramatique*).

<sup>58</sup> Cf. Corneille (1987), S. 119, *Discours du poème dramatique*, und Corneille (1980), S. 695, *Avertissement* in *Le Cid*: „Aristote ne s’est pas expliqué si clairement dans sa Poétique, que nous n’en puissions faire ainsi que les philosophes, qui le tirent chacun à leur partie dans leurs opinions contraires.“

<sup>59</sup> Cf. Corneille (1980), S. 387, *Épître* in *La Suivante*, und S. 699, *Examen* in *le Cid*.

<sup>60</sup> Cf. Corneille (1980), S. 695, *Avertissement* in *le Cid*.

<sup>61</sup> Cf. Corneille (1984), S. 270f., *Examen* in *Théodore vierge et martyre*, Corneille (1980), S. 535, *À Monsieur P.T.N.G.* in *Médée*, und Corneille (1987), S. 117, *Discours du poème dramatique*. Zudem könne man gerade das gebildete Publikum nicht auf andere Weise zufrieden stellen. Cf. Corneille (1980), S. 387, *Épître* in *La Suivante*.

<sup>62</sup> Corneille (1987), S. 171, *Discours de la tragédie*. Auch Corneille (1984), S. 95, *Épître* in *La Suite du menteur*, und Corneille (1987), S. 117, *Discours du poème dramatique*.

<sup>63</sup> Cf. Corneille (1987), S. 119, *Discours du poème dramatique*.

auf verschiedene Arten instruieren: Zum einen durch Sentenzen,<sup>64</sup> zum anderen durch das Darstellen guter und schlechter Charaktere.<sup>65</sup> Dem Zuschauer würden während der Aufführung Identifikationsmöglichkeiten geboten und er könne dem Beispiel der Tugend folgen und Negativbeispiele meiden.<sup>66</sup> Außerdem spricht Corneille der Katharsis-Lehre von Aristoteles einen positiven, lehrreichen Effekt zu und behandelt sie daher ausführlich im *Discours de la tragédie*. Denn dadurch, dass der Zuschauer mit dem Sturz des tragischen Helden Mitleid empfinde (*pitié*) und Angst habe, ihm könne dasselbe zustoßen (*crainte*), erfahre er eine Reinigung eben dieser Affekte (*purgation des passions*).<sup>67</sup> Der französische Tragiker räumt aber ein, dass die aristotelische Katharsis-Lehre nur in sehr wenigen Tragödien greife.<sup>68</sup> Jedoch mache nicht allein eine *purgation des passions* ein schönes Drama aus, man könne das Nicht-Eintreten der Katharsis durch strenge Regelbefolgung und den Einsatz schöner Verse ausgleichen.<sup>69</sup>

Unter den Vorschriften, die das Drama einzuhalten habe, führt Corneille die drei Einheiten von Ort, Zeit, Handlung an. Um die Einheit der Handlung zu wahren, empfiehlt er eine eigene, von ihm geschaffene Regel: Garant für eine einheitliche Handlung sei, im ersten Akt alles darzulegen, was für das Geschehen erforderlich ist.<sup>70</sup> Des Weiteren stellt er fest, dass es die Einheit des Ortes in der Antike nicht gegeben habe. Vielmehr stelle sie eine moderne Konsequenz aus der Einheit der Zeit dar. Denn wenn sich ein Stück innerhalb von 24 Stunden abspiele, könne sich der Ort des Gesche-

---

<sup>64</sup> Cf. Corneille (1987), S. 120, *Discours du poème dramatique*. Die Bedeutung der Sentenzen hebt bereits Scaliger hervor. Letztlich geht die moralische Instruktion durch Sentenzen auf Seneca zurück. Cf. Buck in Scaliger (1964), S. XVII.

<sup>65</sup> Die Darstellung der *vices* und *vertus*, z.B. wenn Medea ihre Kinder tötet. Cf. Corneille (1987), S. 121, *Discours du poème dramatique*.

<sup>66</sup> Cf. Corneille (1987), S. 146, *Discours de la tragédie*. Modern gesprochen ist dies eine Art Lernen am Modell.

<sup>67</sup> Cf. Corneille (1987), S. 122, *Discours du poème dramatique*.

<sup>68</sup> Als Beispiele fallen ihm einzig der *Oedipus Rex* von Sophokles ein sowie seine eigene Tragikomödie *Le Cid*. Cf. Corneille (1987), S. 146, *Discours de la tragédie*.

<sup>69</sup> Cf. Corneille (1987), S. 153, *Discours de la tragédie*.

<sup>70</sup> Cf. Corneille (1987), S. 135f., *Discours du poème dramatique*.

hens in dieser kurzen Zeitspanne nicht allzu stark verändern.<sup>71</sup> Mit der Einheit der Zeit geht der französische Dichter – zumindest in seinem *Discours* – recht frei um. Er spricht sich gegen eine allzu starre Befolgung dieser Vorschrift aus, weil sie wie auch die Einheit des Ortes der *vraisemblance* schade. Er fordert daher eine Ausdehnung auf 30 Stunden.<sup>72</sup> Die *bienséance* wird bei Corneille nur selten angesprochen und im gesamten Werk höchstens fünf Mal erwähnt.<sup>73</sup> Er erkennt, dass diese Regel nicht in der Antike verwurzelt sei und stellt lediglich fest, dass man sie wahren müsse. Auch über die Einhaltung der *vraisemblance* äußert sich Corneille bisweilen kritisch. Denn ihr werde bereits durch das Sprechen in Versen Abbruch getan, da der Mensch normalerweise in Prosa rede.<sup>74</sup> Die *vraisemblance* sei insbesondere für die Komposition der Handlung wichtig. Fügt man den Geschichten aus der Antike etwas Eigenständiges hinzu, dann müsse das Hinzugedichtete wahrscheinlich sein. Ersetzt werden könne die *vraisemblance* durch den Mythos, der als Gewährsmann für eine unwahrscheinliche Handlung wie beispielsweise die der *Medea* fungieren könne.<sup>75</sup> Neben den Einheiten nennt Corneille generelle Eigenschaften und Eigentümlichkeiten der Tragödie, die größtenteils auf Aristoteles beruhen. Im Gegensatz zur Komödie müsse sie vornehme Figuren und Themen auf

---

<sup>71</sup> Cf. Corneille (1987), S. 187, *Discours des trois unités*. Er untermauert seine Theorie im Vergleich zum Roman: Würde beispielsweise das Drama *Pompée* als Roman verfasst werden, würde die Handlung zum einen mehr als 24 Stunden beanspruchen, zum anderen würde sich das Geschehen an verschiedenen Orten abspielen (S. 163). Aus diesem Grund fordert er auch hier größere Freiheit: Ein Geschehen solle sich an zwei bis drei verschiedenen Orten der gleichen Stadt abspielen dürfen. Diese dürfen freilich nur zwischen den Akten wechseln. Es widerspreche nämlich ebenso der *bienséance*, dass sich alle Handlung an einem Ort abspiele, wie zum Beispiel private Geständnisse auf öffentlichen Plätzen (S. 188f.).

<sup>72</sup> Cf. Corneille (1987), S. 183, *Discours des trois unités*.

<sup>73</sup> Recht plötzlich und unvermittelt fällt der Begriff „*bienséance*“ in Corneille (1987), S. 166, *Discours de la tragédie*. Weitere Nennungen: Corneille (1980), S. 839, *Examen in Horace*, Corneille (1987), S. 189f., *Discours des trois unités*.

<sup>74</sup> Cf. Corneille (1984), S. 455, *Examen in Andromède*.

<sup>75</sup> Cf. Corneille (1980), S. 536, *Examen in Médée*. Zur *Medea*-Handlung s. Corneille (1987), S. 118, *Discours du poème dramatique*. Auch Horaz schlägt vor, man solle sich an den Mythos halten und bevorzugt bekannte Stoffe behandeln (Hor. *Ars* 119ff.).

die Bühne bringen.<sup>76</sup> Figuren wie Médée oder Cléopâtre in *Rodogune* seien, auch wenn sie böse handeln, dennoch zulässig, solange sie nur erhaben sind.<sup>77</sup> Zudem müssen sie ihrer Rolle entsprechend handeln. Medea könne nur zornentbrannt auf die Bühne treten, alles andere würde ihrem Wesen nicht entsprechen.<sup>78</sup> Die Sprache im Drama müsse erhaben, klar verständlich und mit dem richtigen Maß an rhetorischen Figuren durchsetzt sein.<sup>79</sup> Horaz folgend bestehe die Tragödie aus fünf Akten,<sup>80</sup> wobei sie eine klare Disposition in Anfang, Mitte und Schluss aufweisen müsse.<sup>81</sup> Im Prolog ist die gesamte Handlung angelegt.<sup>82</sup> Weil im Gegensatz zum antiken Theater im französischen der Chor wegfalle, hätten die Stücke automatisch mehr Episoden bzw. Szenen.<sup>83</sup> Corneille empfiehlt, schwer Repräsentierbares, sei es, weil es der *bienséance* widerspricht, sei es, weil es schlichtweg nicht darstellbar ist, in einem Bericht darzulegen.<sup>84</sup> Wie bereits Aristoteles (1454a37-b2) lehnt der französische Tragiker *deus-ex-machina*-Szenen ab; jedoch nicht, weil sie im Widerspruch mit der *vraisemblance* stünden, sondern weil sie das Religionsempfinden der Franzosen verletzen.<sup>85</sup> Damit die Tragödie auch zum Lesen angenehm sei, empfiehlt Corneille, nicht im Text Implizites durch Szenenanweisungen festzuhalten, sodass auch der Leser die Handlung mühelos nachvollziehen könne.<sup>86</sup>

---

<sup>76</sup> Cf. Corneille (1987), S. 123f., *Discours du poème dramatique*, und Aristot. *Po.* 1454a16-26.

<sup>77</sup> Cf. Corneille (1987), S. 129, *Discours du poème dramatique*.

<sup>78</sup> Cf. Corneille (1987), S. 132, *Discours du poème dramatique*.

<sup>79</sup> Cf. Corneille (1987), S. 134, *Discours du poème dramatique*.

<sup>80</sup> Cf. Corneille (1987), S. 180f., *Discours des trois unités*, und Corneille (1980), S. 696, *Avertissement in Le Cid*, Hor. *Ars* 189f.

<sup>81</sup> Cf. Corneille (1987), S. 128, *Discours du poème dramatique*, und S. 174f., *Discours des trois unités*.

<sup>82</sup> Cf. Corneille (1987), S. 176, *Discours des trois unités*.

<sup>83</sup> Cf. Corneille (1987), S. 118, *Discours du poème dramatique*.

<sup>84</sup> Cf. Corneille (1987), S. 159, *Discours de la tragédie*.

<sup>85</sup> Cf. Corneille (1987), S. 157, *Discours de la tragédie*. Die Szene mit Medeas Drachenwagen versteht Corneille jedoch nicht als *deus-ex-machina*-Szene. Vielmehr sei es normal, dass eine so gewaltige Hexe auf einem Drachenwagen verschwinde. Cf. Corneille (1987), S. 180, *Discours des trois unités*.

<sup>86</sup> Cf. Corneille (1987), S. 182f., *Discours des trois unités*.

Dass die Regeldiskussion in der französischen Klassik einer gewissen willkürlichen Auswahl unterliegt, lässt sich an wenigen Beispielen leicht verdeutlichen: Sowohl bei Aristoteles wie auch bei Horaz wird der Chor als wichtiges Element zugrunde gelegt. Dass eine antike Tragödie ohne Chor nicht existiert hätte, übergehen die Regelwerke jedoch und rechtfertigen den Wegfall durch einen Mangel an *vraisemblance*. Hingegen werden zum Sprechen weiterhin Verse verwendet, obwohl das ebenso der *vraisemblance* widerspricht.<sup>87</sup> Andere Vorschriften, wie die drei Einheiten, werden hingegen ausgeweitet und verbindlich, obwohl diese in der Antike eine untergeordnete Rolle spielten.

### III. Die Französische Klassik

Generell gilt es, bei der Kategorisierung von literarischen Epochen kritisch zu sein. Jeder Epochenbegriff ist notwendigerweise ein „idealisiertes Konstrukt“<sup>88</sup>, ein Instrument, mit dessen Hilfe man literarische Trends voneinander abzugrenzen sucht, um koexistierende Phänomene eines Zeitraums in einen systematischen Zusammenhang zu bringen.<sup>89</sup> Jeder Epochenbegriff ist nachträglich eingeführt und wird aus mehr oder weniger objektiven Kriterien wie beispielsweise Motiven, Stilmerkmalen oder historischen Ereignissen abgeleitet. Objektiv festlegbar ist der Epochenbegriff

---

<sup>87</sup> Der Alexandriner ist jedoch als eine *imitatio* des iambischen Trimeters der antiken Tragödien zu rechtfertigen. Denn in Frankreich war in der Renaissance das Nachahmen der antiken Metren durchaus geläufig (s. Elwert (1961), S. 26, §28). Dazu auch Louvat und Escolat in Corneille (1999), S. 286. Auch wenn es im französischen Vers allein um die Anzahl der Silben geht, ist es im Prinzip ein iambisches Versmaß, das wie auch der ideale iambische Trimeter aus zwölf Silben besteht. Zudem kann der Alexandriner einen iambischen Rhythmus aufweisen (s. Elwert (1961), S. 114, §160), wie es bei Corneille häufig der Fall ist.

<sup>88</sup> Titzmann (1983), S. 124.

<sup>89</sup> Cf. Titzmann (1983), S. 124.

jedoch nie, weil in der Regel einzelne Merkmale in verschiedenen Zeiten nebeneinander bestehen.<sup>90</sup>

Problematisch ist auch, dass Epochenbegriffe häufig mit einem Werturteil verbunden sind. Der Begriff Klassik<sup>91</sup> beinhaltet zum Beispiel die Vorstellung von etwas Allgemeingültigem, Überlegenem, das über den anderen Epochen steht und zur Richtschnur für alles andere erhoben wird. Er impliziert eine Überlegenheit der Literatur im Gegensatz zum Barock,<sup>92</sup> dem wiederum – wie auch der Silbernen Latinität – eine entschieden negative Konnotation anhaftet. Oft wird dem französischen Barock Manieriertheit unterstellt,<sup>93</sup> was eine Abwertung im Gegensatz zur Klarheit der Klassik darstellt.

Insbesondere der Barock ist aufgrund der Pluralität des Phänomens schwer abgrenzbar.<sup>94</sup> Das wohl auffälligste Charakteristikum ist der Pointenstil sowie die Autoreferenzialität.<sup>95</sup> In der *communis opinio* wird die Zeit von 1575/1585 bis 1650/1660 als Barock bezeichnet, wohingegen man die Klassik Mitte bis Ende des 17. Jh. ansetzt. Für die Jahre 1630-1660 ergibt sich eine Überschneidung, während derer man Werke mit barocken als auch solche mit klassischen Zügen vorfindet.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Schulz-Buschhaus (1995) zeigt, dass der Barockbegriff insbesondere in der Romania starken Schwankungen in der Definition unterliegt.

<sup>91</sup> Dieser Begriff stammt gleichfalls von einem Adjektiv, und zwar von *classicus* ‚die Bürgerklassen betreffend‘, das unter Hinzusetzen von *civis* einen Bürger der ersten Klasse / ersten Steuerklasse, beschreibt und damit etwas Vortreffliches – im materiellen wie auch im geistigen Bereich – bezeichnet.

<sup>92</sup> Der Begriff Barock hat seinen Ursprung im Portugiesischen, wo man mit dem Adjektiv *barrocco* unregelmäßig geformte Perlen charakterisierte. Anfangs handelte es sich um einen Terminus der Kunstgeschichte, der in der Folge auf eine bestimmte Art von Literatur, Stil und Stilfiguren übertragen wurde. Vgl. Mazouer (2006), S. 13. Der Epochenbegriff ist in der deutschen Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jh. entstanden. Cf. Schulz-Buschhaus (1995), S. 8.

<sup>93</sup> Cf. von Stackelberg (1996), S. 32, und Floeck (1989), S. 23.

<sup>94</sup> Cf. Schulz-Buschhaus (1995), S. 7f.

<sup>95</sup> Cf. Schulz-Buschhaus (1995), S. 17-19.

<sup>96</sup> Oft sind die Werke in dieser Zeit barock, weisen aber eine klassische Dämpfung auf. Cf. Floeck (1989), S. 236.



Wie oben dargelegt, stellt das Hauptmerkmal der französischen Klassik Regelmäßigkeit sowie genaue Berücksichtigung der Einheiten dar.<sup>97</sup> Außerdem muss jede klassische Tragödie in paarweise gereimten Alexandrinern verfasst sein und sich in fünf Akte aufteilen. Die Figuren entstammen einem hohen Stand und sprechen in hochstilisierter, gewählter Sprache. Steht das Konzept der *diversité* für die barocke Literatur, so zeichnet sich die Klassik durch *unité* aus. Sie findet Ausdruck in der Wahrung der Einheiten und dem Befolgen der strengen Regeln, die aus einer Rezeption der antiken Poetiken resultieren. Inhaltlich ist das klassische Drama psychologisch: Es zeigt den Menschen und sein Denken, stellt seinen Ruhm dar, seine Vernunft und seine Leidenschaft. Zentral ist nicht die Handlung auf der Bühne, sondern die Darstellung der inneren Vorgänge der Figuren. Ihren Ausdruck finden sie in der Sprache der Handelnden.

Das als barock bezeichnete Theater hingegen ist überwiegend Handlungstheater.<sup>98</sup> Es zielt auf krassen Bühnenrealismus und inszeniert bevorzugt Grausamkeiten. Man verzichtet daher auf Botenberichte und stellt die schockierenden Ereignisse lieber szenisch dar. Themen sind oft Magie, Verwechslungen und Verkleidung, Duelle, Vergewaltigung, Mord und Entführung.<sup>99</sup> Die Stücke zeigen Lust am Übernatürlichen und stellen gerne Wandelbares dar, wie zum Beispiel die Inkonstanz der Liebe. Aus diesem Grund ist auch das Spiel im Spiel besonders beliebt.<sup>100</sup> Das Konzept der *diversité*, mit dem sich das Programm des Barock in einem Wort resümieren lässt,<sup>101</sup> wird in den vielfachen Intrigen und zahlreichen Peripetien deutlich. Generell ist weniger der Inhalt des Stückes an sich als vielmehr eine ereignisreiche Darstellung der Handlung auf der Bühne wichtig. Typi-

---

<sup>97</sup> Zur französischen Klassik s. von Stackelberg (1996) und Stenzel (1995).

<sup>98</sup> Zum Barock s. insbesondere Floeck (1989) und Martinot (1973).

<sup>99</sup> Cf. Maurens (1966), S. 173 und S. 175.

<sup>100</sup> Beispielsweise *L'illusion comique* von Corneille.

<sup>101</sup> Floeck (1989) sieht die *diversité* als das Hauptmerkmal des Barock an.

sche barocke Gattungen sind die *Pastorale* und die Tragikomödie, wohingegen in der Klassik die Tragödie bevorzugt wird.

Sprachlich sind die barocken Dramen häufig maniert und haben als rhetorisches Prinzip die *variatio*. Charakteristische Stilmittel sind Antithesen, Periphrasen, Korrelationen, Asymmetrien, Vergleiche und Metaphern. Im Gegensatz zur Klassik gab es im Barock keine theoretischen Reflexionen über das Drama. Erst in den 30er Jahren des 17. Jh. begann man, literarische Werke wieder theoretisch zu reflektieren.

#### IV. *Médée*: klassisch oder barock?

Im Jahre 1634 verfasst, befindet sich die *Médée* an der Schwelle zwischen den als Barock und Klassik bezeichneten Epochen. In der Forschungsliteratur gehen die Meinungen stark auseinander, welcher Epoche das Drama zuzuordnen ist. Überwiegend wird Corneilles Frühwerk (bis zu *Le Cid*) dem Barock zugerechnet.<sup>102</sup> Aber die Tragödie trägt Züge beider Epochen und eine Einordnung in eine dieser beiden Epochen würde ihr nicht gerecht. Im Folgenden wird daher aufgezeigt, welche Elemente in der Tragödie welcher Epoche zuzuordnen sind.

Wie alle klassischen Dramen, setzt sich das Stück aus fünf Akten zusammen. Es ist durchgehend in Alexandrinern verfasst und wird lediglich an einer Stelle von den Stanzen Aegéés durchbrochen (V. 1173-1220). Aller-

---

<sup>102</sup> Z.B. von Stackelberg (1996), S. 77. Die meisten Forscher bezeichnen Corneilles Erstlingstragödie als barock, gestehen ihr jedoch Tendenzen zur Klassik zu. Z.B. Couton (1990), S. 17. Er bezeichnet *Médée* wegen der insgesamt fünf Toten als barock. Wanke (1964), S. 186, nennt *le Cid* als erste regelmäßige Tragödie und impliziert somit, die *Médée* sei noch keine. Ebenso Lancaster (1929), S. 450. Lancaster (1932), S. 29, gesteht jedoch ein, dass die *Médée* einer neuen Technik folge und die Einheiten der Zeit und des Ortes wahre. Mölk (1966), S. 90, ordnet die *Médée* aufgrund der vielen Komödienelemente dem Barock zu. Ebenso Wanke (1964), S. 19. Le Gall (1997), S. 322 und S. 350, sagt, dass Corneille vor 1639 noch dem Barock verpflichtet sei. Wiley (1964) legt in seinem Aufsatz schön dar, welche Elemente in der *Médée* barock sind. Dabei geht er insbesondere auf den Stil der Tragödie ein. Letztlich plädiert er jedoch dafür, dass man das Drama eher als maniert denn als barock bezeichnen solle (S. 148).

dings stehen sie nicht im Widerspruch zur klassischen Doktrin, welche die Stenzen um ihrer Schönheit willen zuließ. Für eine Zuordnung zur Klassik spricht weiter die Wahrung der Einheit der Zeit und des Ortes. Zwar spielt das Drama an verschiedenen Plätzen,<sup>103</sup> doch verfährt Corneille mit dieser Einheit recht frei: Solange sich alles in einer Stadt – in diesem Fall Korinth – ereigne, sah er diese Einheit als gewahrt an. Die Einheit der Zeit wird nicht durchbrochen.<sup>104</sup> Die der Handlung hingegen ist durch die Aegée-Szene verletzt. Der Athener König tritt unvermittelt in das Stück ein und trägt zu dem eigentlichen Geschehen nichts bei. Vielmehr stört er den Handlungsverlauf.

Die *vraisemblance* umgeht Corneille: das Stück basiert auf dem antiken Mythos und die Wahrscheinlichkeit des Stoffes wird dadurch legitimiert. Ein weiteres Kriterium für eine Zuordnung zur Klassik ist der hohe Stand der Figuren. Die Handelnden haben nämlich ausschließlich königliches Blut. Jedoch verhalten sich die Figuren nicht immer ihrem Rang gemäß. Der Athener König Aegée trägt beispielsweise eindeutige Züge aus der Komödie und wird als Typus des alten Verliebten dargestellt. Dass er in seinem Alter nur an Liebe denkt und sogar versucht, seine Angebetete zu rauben, wäre für die klassische Tragödie unangemessen, da ein solches Verhalten der *vraisemblance* widerspricht.

Weiter lässt die Darstellungsweise der Figuren keine eindeutige Zuordnung zur Klassik oder zum Barock zu. Niderst spricht von einer „Comédie [...] de faiblesse humaine“<sup>105</sup>, was das Dilemma verdeutlicht: Einerseits ist das Stück stark psychologisch motiviert und versucht, die Abgründe menschli-

---

<sup>103</sup> Der Ort wird in der Tragödie selber nicht genannt. In Corneille (1980), S. 536, *Examen zur Médée*, ist die Rede jedoch von „une Place publique“. Die Aegée-Szene findet laut Regieanweisungen in einem Gefängnis statt. Eventuell findet auch die Zauberszene (IV, 1) in einer Grotte oder Ähnlichem statt. Somit spielt die *Médée* an einem Ort, nämlich Korinth, hat aber innerhalb der Stadt mehrere Schauplätze.

<sup>104</sup> Corneille verweist in der *Médée* immer wieder darauf, dass die Handlung an einem Tag erfolgt (V. 500, V. 699, V. 703).

<sup>105</sup> Niderst (2006), S. 64.

chen Handelns aufzuzeigen. Denn alle Figuren – höchstens mit Ausnahme Créons – sind in der *Médée* böse, wodurch die Niederträchtigkeit des Menschen verdeutlicht werden soll. Jedoch verfällt Corneille immer wieder ins Komödienhafte, weil er übertreibt, die Sache somit ins Gegenteil verkehrt und den Figuren letztlich lächerliche Züge verleiht.

Die Regel der *bienséance* wird an einigen Stellen missachtet. Zwar wählt Corneille den Botenbericht, um von den Ereignissen im Inneren des Palastes zu berichten, dennoch zeigt er zusätzlich den Tod Créuses und ihres Vaters auf der Bühne. Dabei wird deren Untergang bis ins kleinste Detail ausgekostet. In diesem Punkt ist er dem Bühnenrealismus des Barock verpflichtet. Eine Tendenz zur Klassik zeigt sich höchstens darin, dass er zusätzlich einen Bericht verwendet.

Von der Thematik und der Repräsentation her betrachtet, ist die *Médée* tief im Barock verwurzelt. Neben einem Raub (dem Raub Créuses durch Aegée) bekommen wir insgesamt vier Morde zu sehen (Créuse, Créon und die zwei Kinder), einen Suizid (Jason) sowie mehrere Zauberszenen (die eigentliche Zauberszene und die Befreiung Aegées aus dem Kerker mit vielen magischen Elementen). Zudem ist die Wandelbarkeit der Liebe ein wichtiges Motiv, die durch den dandyhaften Jason leibhaftig wird.

Auch in Bezug auf die Sprache ist das Drama ein Schwellenstück. Der Stil ist passagenweise sehr blumig und durchsetzt von vielen rhetorischen Mitteln, die dem barocken Ideal der *variatio* folgen. Jedoch erkennt man darüber auch einen Schleier der klassischen Dämpfung.

Es wird überdeutlich, dass die *Médée* Züge beider Epochen trägt: Einerseits weist sie eine klare Tendenz zu den klassischen Einheiten auf, andererseits sind die Thematik, die Motive und die Repräsentation zutiefst dem Barock verpflichtet.<sup>106</sup> Zudem wird an diesem Stück klar, dass es Corneilles erste Tragödie darstellt und es diesem an Erfahrung fehlt. An vielen Stellen er-

---

<sup>106</sup> Dass die *Médée* barock ist, aber von einer „nouvelle conception théâtrale“ zeugt, beweist auch Martinot (1973), S. 389.

kennt man den Komödien-Dichter bzw. den Verfasser von Tragikomödien wieder, der noch unbeholfen in Bezug auf die Tragödie ist.

V. Seneca und Euripides im 16. / 17. Jh.

In unserer Zeit würde niemand die Überlegenheit der griechischen Tragiker gegenüber den römischen in Frage stellen. Denn die Griechen waren es, die das Theater erfunden haben und denen wir das heutige Drama verdanken. Die führende Rolle der Griechen begründen wir nicht durch ihre Originalität im literarisch-kreativen Sinne, sondern dadurch, dass sie am Anfang einer Entwicklung standen.

Anders hingegen in der Renaissance. Scaliger begründet die Präferenz für die Römer dadurch, dass sie im Sinne einer *aemulatio* ihre griechischen Vorbilder im Stil und an Perfektion übertroffen haben.<sup>107</sup> Die Bevorzugung der griechischen Tragiker ist ein relativ junges Phänomen, das erst mit der Seneca-Kritik Lessings im 18. Jh. und Schlegels im frühen 19. Jh. einsetzte.<sup>108</sup> Während der Renaissance wurden jedoch durchwegs die römischen Dramatiker mehr geschätzt. Im 16. Jh. hatten in Frankreich Terenz und Plautus einen großen Einfluss.<sup>109</sup> Die beiden standen auf dem Latein-Lehrplan eines jeden Schülers, weil sie leicht zu lesen waren und sich gut zur Erziehung der Jugend eigneten. Erst allmählich gewann Seneca an Bedeutung, weil sich seine rhetorischen Tragödien vorzüglich zur Darstellung der klassischen Rhetorik eigneten. Wegen der vielen Sentenzen wurde er auch zur moralischen Instruktion herangezogen.<sup>110</sup>

Im Jahre 1580 stellte sich Robert Garnier als erster in die Nachfolge des römischen Tragikers und läutete damit die Seneca-Rezeption ein. Erst Ra-

---

<sup>107</sup> Scaliger widmet der römischen Überlegenheit ein ganzes Kapitel. Cf. Scaliger (1964), S. 214ff.

<sup>108</sup> Cf. Seeck (1978), S. 382f.

<sup>109</sup> Cf. Seeck (1978), S. 381.

<sup>110</sup> Cf. Beaudin (2000), S. 131.

cine wandte sich wieder vermehrt den griechischen Dichtern, insbesondere Euripides, zu. Aber selbst die Beschäftigung mit Euripides erfolgte immer durch eine ‚senecanischen Brille‘.<sup>111</sup>

Die intensive Rezeption der Römer hatte zudem eine praktischen Ursache: Man lernte an den Schulen sehr gut Latein, fundierte Griechisch-Kenntnisse hingegen waren selten. Die römischen Tragiker waren schlichtweg zugänglicher.<sup>112</sup>

Corneille sagt in seinem *Examen* zur *Médée*, dass seine Tragödie auf dem Vorbild Euripides und Senecas basiert.<sup>113</sup> Daraus wird ersichtlich, dass er sowohl das griechische wie auch das lateinische Stück kannte. Ob er das Werk von Euripides im Original gelesen hat oder lediglich in einer lateinischen Übersetzung, lässt sich leider nicht mehr feststellen. Die Möglichkeit zur griechischen Originallektüre hätte jedenfalls bestanden: In den Jahren 1450 bis 1634 existierten mindestens zwölf Euripides-Editionen, die hauptsächlich in Montpellier, Straßburg und Paris gedruckt wurden. Corneille hätte auf diese wohl problemlos zugreifen können. Auch entstand im Jahre 1544 die erste lateinische Übersetzung der euripideischen *Medeia* durch George Buchanan.<sup>114</sup> Es folgten weitere durch Gaspara Stiblino (1562) und Philipp Melanchthon (erschieden 1562 in Frankfurt). Ausgewählte Tragödien von Euripides – insbesondere die *Hekabe* und die aulische *Iphigenie* – wurden bereits in der Mitte des 16. Jh. ins Französische übersetzt.<sup>115</sup> Eine

---

<sup>111</sup> Cf. Seeck (1978), S. 380ff.

<sup>112</sup> Cf. Thierry (1992), S. 169. Ohlander (1989), S. 201f., meint, dass die Beliebtheit Senecas daher rührt, dass seine Stücke spannender seien als die der Griechen. Es ist allerdings fragwürdig, ob dies als einziger Grund für die verstärkte Rezeption des römischen Tragikers gelten darf.

<sup>113</sup> Corneille (1980), S. 536, *Examen* zur *Médée*.

<sup>114</sup> Ein Exemplar davon befindet sich in der Bibliothèque St Geneviève in Paris; die Ausgabe wurde sogar 1604 in Straßburg noch einmal verlegt. Leider ist es schwierig bzw. unmöglich herauszufinden, seit wann sich die Werke in der Bibliothek befinden und auf welchem Wege sie dorthin gelangten.

<sup>115</sup> 1550 die *Hecuba* von Lazare de Baïf, 1549 die *Iphigenia* von Thomas Sebillet und 1544 die *Hecuba* und die *Iphigenia in Aulide* von Erasmus von Rotterdam.

französische Übersetzung der *Medeia* wurde allerdings erst 1842 angefertigt.<sup>116</sup>

Es wäre also möglich, dass Corneille die *Medeia* von Euripides im Original gelesen hat. Denn die Ausgaben existierten in seiner Zeit bereits und waren wohl in Rouen wie auch in Paris für ihn zugänglich.<sup>117</sup> Jedoch lassen sich in seiner *Médée* keinerlei Hinweise auf eine Originallektüre finden. Dass er das Drama zumindest in lateinischer Übersetzung gelesen hat, erscheint aufgrund seiner eigenen Aussage mehr als wahrscheinlich.

---

<sup>116</sup> Die Informationen entstammen allesamt dem Katalog SUDOC ([www.sudoc.abes.fr](http://www.sudoc.abes.fr)), der alle Kataloge französischer Bibliotheken in sich vereint (Zugriff am 14. Juli 2011). Die Angaben wurden vor Ort überprüft.

<sup>117</sup> Corneilles Geburtstort Rouen hatte – gemessen an Paris – eine beachtliche Dichte an Bibliotheken: Die Bibliothèque du chapitre cathédral besaß im Jahre 1634 ca. 40.000 Bände. Auch wies die Bibliothek des dortigen Jesuitenkollegs (Collège du Bourbon de la compagnie de Jésus) einen großen Bestand auf, ebenso wie die der Benediktiner, die Bibliothèque Saint-Ouen. Cf. Mellot (1988), S. 460f. Die Bibliotheken der Jesuiten hatten eine zentral geregelte Bibliotheksordnung und die Bücher waren zumindest teilweise öffentlich zugänglich. Cf. Père Mech (1988), S. 57. Da Corneille selber in der Jesuiten-Schule in Rouen studierte, hatte er mit Sicherheit Zugang zur dortigen Bibliothek.

## D. Wie rezipiert Corneille Euripides' und Senecas *Medea*?

### I. Der Medea-Mythos

#### 1) Motive

Der griechischen Tragödie liegt als Handlung immer ein Mythos zugrunde. Allgemeinbekannte Geschichten aus verschiedenen Sagenkreisen werden adaptiert und kleinere Einzelausschnitte davon auf die Bühne gebracht.<sup>1</sup> Die dichterische Leistung des Tragödienschreibers liegt nicht darin, einen neuen Plot zu erfinden – vielmehr wählt er einen bereits bekannten Mythos aus, um einen bestimmten Aspekt besonders hervorzukehren. Der Zuschauer muss seine Aufmerksamkeit somit nicht auf das „Was“ richten, sondern kann sich ganz auf das „Wie“ konzentrieren.<sup>2</sup> Ein anschauliches Beispiel hierfür ist der Elektra-Stoff, den Aischylos in den *Choephoren*, Sophokles und Euripides in der *Elektra* behandeln. Jeder der drei Tragiker kehrt eine ganz spezielle Seite des Mythos heraus; die drei Tragödien unterscheiden sich daher in der Interpretation vollständig voneinander, obwohl ihnen dieselbe Handlung zugrunde liegt.<sup>3</sup> Für die Neugestaltung des

---

<sup>1</sup> Z.B. aus dem thebanischen (Sophokles *Oedipus Rex*, Euripides *Phoenissen*, Aischylos *Sieben gegen Theben* etc.) oder aus dem trojanischen Sagenkreis (Sophokles *Philoktet* und *Aias*, Euripides *Helena*, Aischylos *Agamemnon* etc.).

<sup>2</sup> Frenzel (1966), S. 97, hingegen begründet die Wahl bekannter Stoffe folgendermaßen: Der Zuschauer soll in den zwei Stunden seine Aufmerksamkeit nicht auf einen neuen Inhalt richten, sondern vielmehr auf die „künstlerische Bewältigung“. Sie berücksichtigt damit stärker das schöpferische Moment des Tragödienschreibers.

<sup>3</sup> Zur Arbeit am Mythos s. insbesondere Föllinger (2003), S. 11-34. Sie hebt auf S. 15 hervor, dass der Mythos etwas Wandelbares ist und sich bisweilen erst durch die Arbeit des Autors / Tragikers zum Mythos etabliert. Beispielsweise ist es Euripides, der Medea erstmals als Kindsmörderin darstellt. Dieser Sagenstrang wurde dann Teil des Mythos und macht bis heute das Eigentliche der Medea-Sage aus. Neugestaltungen des Mythos entfalten jedoch ihre volle Wirkung nur, wenn die ursprüngliche Variante bekannt war und das Neuartige in der Bearbeitung auffiel (S. 30).

Allerdings stellt sich die Frage, ob sich die verschiedenen Sagenstränge nicht durch die mündliche Tradierung der Mythen ergeben. Der Dichter ist somit ‚Fixierer‘ und nicht ‚Neuschöpfer‘ des Mythos. Zur Arbeit am Mythos vgl. auch die gleichnamige Untersuchung von Blumenberg (1979).



bereits bekannten Stoffes wurde das Hauptelement des Mythos beibehalten und nur einzelne Motive abgeändert.<sup>4</sup>

Was genau hat man sich jedoch unter dem Mythos (dem Stoff) und den Motiven eines Dramas vorzustellen? Mit der Stoff- und Motivforschung hat sich besonders Elisabeth Frenzel in den 1960er Jahren auseinandergesetzt.<sup>5</sup> Sie definiert den Stoff eines literarischen Werkes als „ein größeres, aus einem oder mehreren Motivkomplexen erwachsenes stoffliches Gefüge mit festem Handlungsablauf, wie es die pragmatischen Dichtungsgattungen benötigen.“<sup>6</sup> Vereinfacht ausgedrückt entspricht der Stoff der Haupthandlung eines Dramas, die sich wiederum aus verschiedenen Motiven zusammensetzt. Der Stoff ist somit die eigentliche Materialgrundlage.<sup>7</sup> Die Medea-Handlung gestaltet sich stets wie folgt: Medea wird von Iason für die korinthische Königstochter verlassen. Sie beschließt daraufhin, sich an ihrem Gemahl zu rächen und tötet die gemeinsamen Kinder, die neue Braut und den Brautvater.

Allerdings werden bei den einzelnen Dichtern gewisse Motive der Sage abgeändert, wodurch ein besonderer Aspekt der Handlung hervorgehoben

---

<sup>4</sup> Für die römische Tragödie lassen sich bezüglich der Stoffwahl keine gültigen Regeln aufstellen – war ihr Ziel doch, im Sinne der *aemulatio* die griechischen Dramatiker nachzuahmen und zu übertreffen. Seneca gestaltet seine Tragödien inhaltlich immer nach dem griechischen Original. Nur die Praetexta *Octavia*, deren Zuschreibung an Seneca umstritten ist, hat ein Thema aus der römischen Geschichte als Grundlage.

In der französischen Renaissance und in der Klassik imitierten viele Dramatiker weiterhin die griechische Trias Aischylos, Sophokles und Euripides. Auch hier sollte die Wahl bekannter Stoffe bewirken, dass sich die Zuschauer besonders auf die Umsetzung und den transponierten Gehalt konzentrieren konnten. Es kamen jedoch etwa zur gleichen Zeit viele weitere Einflüsse hinzu, wie zum Beispiel Elemente aus der *Farce* oder der *Pastorale*. Hierzu besonders Lancaster (1929a) und Lancaster (1929b).

<sup>5</sup> Frenzel (1963) und (1966). Angeregt wurde die Untersuchung von Stoffen und Motiven ursprünglich aus der germanischen Märchenforschung. Cf. Beller (2000), S. 30. Die Einführung des Begriffs Motiv geht auf Goethe zurück. Für ihn ist das literarische Motiv eine kleinere Einheit im Vergleich zum Werkganzen. Cf. Mölk (1996), S. 1324ff.

<sup>6</sup> Frenzel (1966), S. 24. Zur Definition des Stoffes besonders Frenzel (1963), S. 21-26, und Frenzel (1966), S. 28-30. Zur Definition des Motivs Frenzel (1963), S. 26-33, und Frenzel (1966), S. 11-24.

<sup>7</sup> Cf. Schulz (2003), S. 521.

wird. Frenzel definiert das Motiv als „eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element darstellt.“<sup>8</sup> Dies sind also all diejenigen Teile der Handlung, die den Hergang nicht maßgeblich beeinflussen oder verändern, ihm aber doch eine andere Wendung geben. Das Motiv zeichnet sich im Gegensatz zum Stoff durch einen höheren Grad an Konkretheit aus.<sup>9</sup>

Ein solches Motiv stellt die Acastus-Handlung bei Seneca dar: Iason wird bei dem Römer zu einem tragischen Helden, weil der Sohn des Pelias mit Krieg droht, würde Medea nicht ausgeliefert. Er heiratet Creusa daher zum Wohl seiner Kinder, aber nicht aus Liebe zur Prinzessin. Bei Euripides hingegen fehlt das Acastus-Motiv. Iason heiratet die Königstochter, um einen besseren gesellschaftlichen Status zu erlangen und letztlich aus Egoismus, wodurch die Rache der Protagonistin legitim erscheint. Corneille hingegen vermischt beide Elemente: Zum einen droht Acastus auch hier mit Krieg und Jason muss Créuse zum Schutze seiner Kinder ehelichen, zum anderen ist er tatsächlich in Créuse verliebt und heiratet sie, weil ihm dadurch Vorteile entstehen.<sup>10</sup>

Eine weitere Untereinheit zu Stoff und Motiv bildet der „Zug“ oder das „Bild“. Diese haben nur eine „additive Funktion“<sup>11</sup> und üben daher keinerlei Einfluss auf die Handlung oder die Motivik aus. „Züge“ können zum Beispiel Abwandlungen sein, die die Hintergründe oder Requisiten betreffen: So lässt die euripideische Medea ihrer Rivalin ein Kleid und einen Kranz zukommen, wohingegen sie ihr bei Corneille nur ein Gewand schickt.

---

<sup>8</sup> Frenzel (1963), S. 26. Eine einheitliche Definition des Motivs ist jedoch noch nicht gelungen. Cf. Daemmrich (1995), S. XV, und Drux (2000), S. 639. Daemmrich (1995), S. XVf., skizziert verschiedene Definitionen des Begriffs.

<sup>9</sup> Cf. Drux (2000), S. 638. Der Begriff Motiv bezeichnet ursprünglich eine charakteristische, melodische Einheit einer musikalischen Komposition. Cf. Daemmrich (1995), S. XIV.

<sup>10</sup> Zwierlein (1978), S. 27, bemerkt zu Recht, dass diese Vereinigung der beiden Konzeptionen der Einheitlichkeit der Charaktere schadet.

<sup>11</sup> Frenzel (1963), S. 17 und S. 27.

Diese Details haben keinerlei Auswirkungen auf den weiteren Verlauf des Dramas. Letztlich ist ein „Zug“ das, was von einer Fassung zur anderen geändert wird. Er betrifft nur die Ausstaffierung.<sup>12</sup>

In die Nähe des Motives einer Sage rücken bisweilen die Charaktere eines Dramas. Ein verändertes Figureninventar kann nämlich eine Handlung ebenso stark beeinflussen wie eine direkte Abwandlung der Handlung. Als Beispiel hierfür lässt sich Créuse anbringen, die bei Corneille aktiv mit ins Geschehen eingreift, indem sie von sich aus das Kleid Médées verlangt. Auch die Figur des Aigeus übt bei Euripides und Corneille direkten Einfluss auf die Handlung aus, da er Medea in Athen bietet und ihr somit eine große Sorge abnimmt. Der Argonaut Pollux ist zwar ebenso eine Hinzufügung des französischen Dichters; allerdings greift er nicht so massiv ins Geschehen ein, wie die Prinzessin oder der Athener König. Er ist lediglich eine protatische Figur. Seine Anwesenheit hat keinen größeren Einfluss auf die Handlung und er ist daher auf dieselbe Stufe wie ein „Zug“ zu stellen.

Im Folgenden wird untersucht, welche Motive die drei Tragiker Euripides, Seneca und Corneille in ihrer *Medea* gemein haben und in Bezug auf welche sie sich unterscheiden. Dabei werden besonders die rezeptionsgeschichtlich relevanten Abwandlungen in Augenschein genommen.<sup>13</sup> Ziel ist es, festzustellen, wie der französische Dichter mit dem Stoff umgeht und auf welchen der beiden antiken Tragiker er sich verstärkt stützt.

Der Hauptstrang der Sage ist in den drei *Medea*-Tragödien derselbe: Medea wird von Iason, der Creusa heiratet, verlassen. Da Medea nun eine Bedrohung für die Stadt Korinth darstellt, wird sie vom Herrscher Kreon

---

<sup>12</sup> Man kann den „Zug“ auch als Nebenmotiv bzw. sekundäres Motiv bezeichnen. Dieses ist wiederum in ein Rahmen-, Füll-, oder blindes Motiv unterteilbar. Cf. Drux (2000), S. 639.

<sup>13</sup> Die Arbeiten, die nur die Abwandlungen und Umwandlungen in Handlung und Motivik auflisten und analysieren, sind sehr zahlreich, bringen aber oft keine tiefere Erkenntnis. Z.B. Häuptli (1993), S. 136-138, von Fritz (1959), Bühler (1876), Friedrich (1960), Heine (1881), König (1989), Mallinger (1897), Riddle (1926).

aus der Stadt verbannt. Die Protagonistin sinnt auf Rache, deren Ziel ihr untreuer Gemahl ist. Mit Hilfe eines vergifteten Gewandes vernichtet sie die Prinzessin Creusa mitsamt ihrem Vater Kreon. Als Krönung ihrer Rache bringt sie die gemeinsamen Kinder um und flieht schließlich auf einem Sonnenwagen aus der Stadt Korinth.

Ein wesentlicher Unterschied in der zeitlichen Abfolge der Ereignisse der drei Dramen liegt im Zeitpunkt der Hochzeit: In der griechischen Tragödie ist die Hochzeit zwischen Iason und der Prinzessin schon vollzogen, wohingegen in der lateinischen Fassung der Hochzeitsgesang im ersten Chorlied zu hören und die Zeremonie in vollem Gange ist. Bei Corneille wiederum steht die Eheschließung zwischen Jason und Médée kurz bevor: Im ersten Akt kündigt der Protagonist seinem Freund Pollux an, dass er bald die korinthische Königstochter heiraten wird. Für den Verlauf der Tragödie macht es keinen Unterschied, ob die Hochzeit wie bei Euripides bereits in der Vergangenheit liegt oder wie bei Corneille noch bevorsteht. In beiden Fällen wird Medeas Handeln alleine durch die Tatsache beeinflusst, dass Iason eine andere Frau ehelicht. Bei Seneca hingegen ist die Wahl des Zeitpunkts durchaus von Bedeutung, da die Ehe während des Stückes vollzogen wird: Medea tritt von Anfang an berauscht von ihrer *ira* und ihrem *furor* auf. Dass sie gleich darauf das Hochzeitslied vom Chor vernimmt, steigert ihren Zorn ins Unermessliche. Erst dadurch wird sie veranlasst, einen konkreten Racheplan gegen Iason zu schmieden. Hier wird die Hochzeitsfeier bewusst inszeniert, um eine Reaktion Medeas zu provozieren und so ihre Unmäßigkeit zu demonstrieren. Die Hochzeit ist daher bei Seneca ein bewusst eingesetztes Motiv.

Die Gründe, weshalb Iason Medea verlässt, sind in allen drei Fassungen sehr unterschiedlich. Bei Euripides verlässt der Protagonist seine Frau wegen der Aussicht auf einen besseren Status. Das Barbarentum der Protagonistin wird aus diesem Grunde besonders hervorgehoben und stellt ein Motiv dar, das man weder in der lateinischen noch in der französischen

Fassung findet. Bei Seneca tritt an diese Stelle die Figur des Acastus: Der Sohn des Pelias – des Onkels von Iason – will sich an Medea für den Mord an seinem Vater rächen. Die Hochzeit mit Creusa ist für Iason die einzige Möglichkeit, Schutz durch den korinthischen König zu bekommen und sich und seine Kinder vor dem Tod zu retten. Eine erneute Flucht mit Medea lehnt er ab, da er dazu nicht mehr genügend Kraft hat. Bei Corneille sind die Gründe Jasons für eine Eheschließung mit der Königstochter vielschichtiger: Zu Beginn des Stückes spricht er von seiner großen Liebe zu Créuse. Dabei schwingt mit, dass er durch sie zu höherem Ansehen im Staat gelangt und seine soziale Stellung aufgewertet wird. Zudem ist er gewissermaßen gezwungen, die Königstochter zu heiraten. Denn Acaste droht Korinth mit einem Krieg, falls Médée nicht ausgeliefert wird. Würde Jason Créuse nicht heiraten, ginge seine ganze Familie zugrunde– durch die neue Hochzeit verliert er nur Médée. Da die Rettung der Kinder zentral für Jason ist, werden die Söhne natürlich nicht mit Médée ins Exil geschickt. Auch in der senecanischen *Medea* wird der Nachwuchs nicht mit verbannt, da er wie bei Corneille durch die Hochzeit mit Creusa der Gefahr entzogen werden soll. Die Kinder sind bei Seneca für Iason das Wichtigste und sein ganzes Streben ist darauf gerichtet, sie zu retten. Bei Euripides hingegen scheint Iason wenig an seinen Söhnen zu hängen und er verbannt sie zusammen mit ihrer Mutter. Medeia erbittet ihr Bleiberecht nur, um die Kinder persönlich zu Glauke zu schicken und ihr so die vergifteten Präsente zu übermitteln.<sup>14</sup> Iason widerspricht sich bei Euripides gewissermaßen in seinen Erklärungen gegenüber Medeia: Einerseits ehelicht er Glauke, um eine bessere Stellung für sich und seine Kinder zu erzielen, andererseits nimmt er seinen Nachwuchs dennoch nicht von der Verbannung aus. In

---

<sup>14</sup> Friedrich (1960) analysiert in *Medeas Rache* in philologischer Kleinstarbeit einzelne Motive und Züge der verschiedenen Medea-Dramen. Er kommt zu dem Schluss, dass Medeia bei Euripides ihre Söhne ohne jeglichen Grund bzw. Motivation zu Glauke schickt. Allerdings kommt es letztlich nur darauf an, dass Glauke die vergifteten Gaben erhält, s. Friedrich (1960), S. 81-84.

Bezug auf das Verhältnis Jasons zu seinen Söhnen folgt Corneille also dem römischen Autor: Die Hochzeit zwischen Iason und Creusa erfolgt, um den Nachwuchs vor Acastus' Bedrohung zu retten. Bei dem französischen Autor tritt hinzu, dass Jason wirklich in die Prinzessin verliebt ist.

Betrachtet man das zentrale Handlungsmotiv Medeas für den Mord an ihren Kindern, so lässt sich auch hier eine inhaltliche Übernahme des Franzosen von Seneca beobachten. Bei diesen beiden Autoren tötet die Protagonistin ihre Söhne, um ihrem Vater möglichst großes Leid zuzufügen. Bei Euripides hingegen lässt sich der Kindermord mit einer übersteigerten Besitzsucht Medeias erklären: Sie will die Kinder lieber selbst töten, als sie in den Händen des Feindes sehen.<sup>15</sup> Die Kinderleichen werden am Ende des Dramas auf dem Enkyklema auf die Bühne gerollt, nachdem sie hinterszenisch von ihrer Mutter ermordet worden waren. Medeia entkommt auf dem Drachenwagen und nimmt die Körper ihrer Jungen mit sich, damit sie noch nicht einmal tot dem Feind in die Hände fallen. Iason kann seinem Wunsch, die Kinder zu bestatten, somit nicht nachkommen.<sup>16</sup> Bei Seneca wird der Tod der Kinder – dem Geschmack der Zeit folgend – direkt auf der Bühne wiedergegeben.<sup>17</sup> Im Gegensatz zu Euripides wird das Pathos zusätzlich gesteigert, weil man die Protagonistin die grauenvolle Tat selbst vollbringen sieht. Bei Corneille werden die Kinder wie bei dem griechischen Tragiker nicht vor den Augen des Zuschauers von ihrer Mutter getötet, sondern ihr Tod wird hinter die Szene verlegt. Bei Seneca und bei Corneille überlässt Medea jedoch dem Vater die Leichen zur Bestattung. Ein Motiv, das sich nur bei dem französischen Dramatiker findet, betrifft den Tod Créuses und Créons. Bei den beiden antiken Dramatikern erfahren

---

<sup>15</sup> Nur an einer Stelle meint Medeia, dass der Tod der Kinder Iason besondere Schmerzen zufügen wird (Eur. *Med.* 817). Da Iason aber kein starkes Interesse für seinen Nachwuchs aufweist, wirkt die Aussage relativ schwach.

<sup>16</sup> Außerdem führt Euripides so eine aitiologische Begründung für das Götterfest der Hera Akraia ein. Cf. Eur. *Med.* 1378-1388 und Mastronarde (2000), ad 1379-83 und S. 50f.

<sup>17</sup> Insofern die Tragödie aufgeführt wurde. S. dazu Kapitel D. III. 3) c. Auswirkung auf die Aufführungspraxis: Sind Senecas Dramen Rezitationsdramen?

wir nur im Botenbericht von deren Tod. Bei dem Franzosen treten Vater und Tochter nach dem Botenbericht noch zusätzlich auf die Bühne und sterben dort auf pathetische Weise. Der Pathossteigerung dient auch Jasons Selbstmord am Ende des Stückes – ein weiteres Motiv, das sich nur bei Corneille findet.

Alleine dem Euripides entnimmt Corneille hingegen das Aegée-Motiv, das er zu einer komplizierten Geschichte ausbaut: Aegée, der alte Herrscher über Athen, ist in Créuse verliebt. Sie weist ihn allerdings um Jasons Willen ab, woraufhin er sie gewaltsam zu rauben versucht. Er wird überwältigt und von Jason eingekerkert. Médée hilft Aegée und befreit ihn aus dem Gefängnis. Im Gegenzug verspricht er ihr seine Hand und Schutz in Athen nach ihrer Rache. Bei Euripides stößt Aigeus nur zufällig auf dem Weg vom Orakel auf Medeia. Sie verspricht ihm einen Sohn, wenn er ihr im Gegenzug Schutz nach ihrer Tat bietet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Corneille in der Handlung verstärkt auf die Motive Senecas zurückgreift. So findet die Eheschließung zwischen Jason und Creusa in beiden Fällen wegen der Bedrohung durch Acastus statt. Die Hochzeit dient Jasons Rettung sowie der seiner Kinder, die er über alles liebt. Medea bringt die Söhne um, weil sie damit Jason die größten Schmerzen zufügen kann und ihre Rache dadurch die gewaltigste Dimension annimmt. Bei Euripides stechen hingegen zwei Motive besonders hervor: Medeia ist eine Barbarin und schadet Jasons Ansehen. Daher heiratet er die einheimische Prinzessin, wodurch seine Würde vergrößert wird. Die Kinder werden von Medeia getötet, damit sie nicht in die Hände Jasons und der korinthischen Königsfamilie fallen und diese sich vor ihr an ihnen rächen.

Alleine vom griechischen Tragiker übernimmt Corneille hingegen das Aigeus-Motiv, das sich bei dem römischen Dichter überhaupt nicht findet. Um dieses Motiv plausibel zu gestalten, lässt Corneille im Gegensatz zu

Euripides den alten athenischen König in Créuse verliebt sein.<sup>18</sup> Durch die überzogene Ausarbeitung der Figur des Aegée erreicht er jedoch genau das Gegenteil: Die Aegée-Szene erscheint höchst unwahrscheinlich und stellt einen Verstoß gegen die *vraisemblance* und die *bienséance* dar.

Bei Corneille treten zusätzlich vereinzelt Motive auf, die den Handlungsverlauf nicht maßgeblich beeinflussen und als „Züge“ zu werten sind. Darunter fällt beispielsweise, dass die Königstochter wie besessen nach Médées Kleid verlangt und dadurch ihren Tod selber heraufbeschwört. Bei Euripides und Seneca ist es hingegen Medeas Idee, der Königstochter das Kleid als Geschenk zu schicken.

## 2) *dramatis personae*

Neben den einzelnen Motiven sind es die Charaktere und deren Konzeption, die zur spezifischen Natur eines Dramas beitragen. So ist in der *Medeia* des Euripides das Leid Medeias als Frau zentral, bei Seneca hingegen die Darstellung ihres unmäßigen Zornes. Dementsprechend verhalten sich die beiden Medea-Figuren in der jeweiligen Tragödie sehr unterschiedlich. Denn damit die jeweilige Aussage des Dramas zustande kommt, werden bestimmte Aspekte ihrer Persönlichkeit besonders hervorgekehrt und inszeniert. Das Hinzufügen oder Weglassen einzelner Figuren, wie beispielsweise Aigeus bei Euripides und bei Corneille, kann – wie bereits erwähnt – bisweilen die Funktion eines Motives übernehmen. Da die Protagonistin nach ihrer Tat Obdach in Athen vom athenischen König zugesichert bekommt, hat sein Auftritt direkte Folgen für die Handlung des Stü-

---

<sup>18</sup> Von Fritz (1959), S. 79, bemerkt zu Recht, dass Corneille dieser Versuch missglückt ist. Der Franzose wollte die Szene so wahrscheinlich machen, dass er letztlich zu viele Verstrickungen eingebaut und dadurch das Gegenteil erreicht hat. Auch Voltaire (1746), ad 686-700, kritisierte bereits diese Szene als überflüssig und lächerlich. Corneille (1980), S. 539, gesteht später selbst in seinem *Examen zur Médée* ein, dass er Teile der Aegée-Szene besser in einen Bericht wiedergegeben hätte.



ckes. Die Darstellung der Figur wiederum fällt bei dem griechischen und bei dem französischen Dramatiker jeweils sehr unterschiedlich aus.

Die Konzeption eines Charakters wird durch vielerlei verschiedene Faktoren bedingt.<sup>19</sup> Bei der Figurencharakterisierung lässt sich zunächst eine formale Einteilung in eine figurale und eine auktoriale Charakterisierung vornehmen. Erfahren wir durch eine Figur des Stückes – die Figur selbst oder durch den Kommentar einer weiteren Figur – etwas über die Wesensart einer Figur (figurale Charakterisierung) oder sagt bereits der Name etwas über deren Natur aus und stammt die Information somit vom Autor des Dramas (auktoriale Charakterisierung)?<sup>20</sup>

In der Regel ist für die Figurencharakterisierung die figurale Charakterisierung von besonderer Bedeutung, die sich wiederum in eine explizite und implizite Charakterisierung unterteilt. Letztere umfasst all das, was die Figur bereits durch ihr Auftreten und Erscheinen verkörpert: Aussehen, Qualität der Stimme, Dialekt, Statur, Gestik und Kostümierung. Die explizit-figurale Charakterisierung hingegen ist rein sprachlich. Hier wird die Figur entweder direkt oder indirekt durch eine andere Figur beschrieben oder aber sie gibt selber in einem Monolog oder in einem Zwiegespräch Informationen über sich preis.<sup>21</sup> Die explizit-figurale Form der Charakterisierung nimmt im klassischen Drama den Löwenanteil ein. Denn die Handlung ist hier zumeist ins Wort verlagert, weshalb man durch die Rede mehr über die Akteure erfährt als durch ihr Handeln.<sup>22</sup> Da Bühnenanweisungen und Hinweise zur Aufführung komplett fehlen, lässt sich über die implizit-

---

<sup>19</sup> Über die Personencharakterisierung besonders Pfister (2001), S. 250-261 und Asmuth (2004), S. 85-101.

<sup>20</sup> Der Name Medeia leitet sich beispielsweise vom griechischen μήδεια (von μήδομαι, sinnen, denken, ersinnen) ab und deutet auf eine Eigenschaft der Protagonistin hin.

<sup>21</sup> Pfister (2001), S. 252, unterscheidet bei der explizit-figuralen Charakterisierung lediglich in Eigenkommentar und Fremdkommentar, die sich jeweils in Dialog und Monolog unterteilen. Er berücksichtigt dabei allerdings nicht die Qualität der Information: Bezeichnet der Chor Medea direkt als anmaßend oder erkennen wir diese Eigenschaft Medeas vielmehr durch Gespräche?

<sup>22</sup> S. auch Asmuth (2004), S. 86.

figurale Charakterisierung nur mutmaßen. Auch wenn ein Charakter sich durch die Summe all dieser Faktoren konstituiert, kann aufgrund der rein textlichen Überlieferung nur die explizit-figurale Charakterisierung berücksichtigt werden.

### Euripides

In der *Medeia* des griechischen Tragikers erscheinen nur wenige Figuren auf der Bühne: Neben Medeia haben Iason, Kreon und Aigeus eine tragende Rolle. Die weiteren Figuren (die Amme, der Erzieher, die Kinder und der Bote) sind nur Nebenfiguren und als Einzelcharaktere für das Stück nicht weiter von Bedeutung.<sup>23</sup> Ihre Funktion ist rein dramaturgischer Natur: Die Amme und der Pädagoge dienen allein der Informationsvergabe in der Exposition, der Bote berichtet vom hinter szenischen Geschehen, die Kinder erwecken durch ihre Schreie Mitleid bei den Zuschauern.

**Medeia** ist in ihrer Konzeption eine dynamische Figur, die innerhalb des Stückes eine Entwicklung durchlebt: Zu Beginn schwach und lethargisch, ist sie am Ende die triumphierende Siegerin über Iason. Die Protagonistin wird am Anfang von der Amme als arme leidende Frau eingeführt, die von ihrem Gemahl verlassen wurde und nun keine Perspektive mehr hat (V. 1-35). Die Haltung der Amme wie auch die des Chors der korinthischen Frauen ist ihr gegenüber von Mitleid geprägt (V. 138), was die Sympathie des Zuschauers gleich zu Beginn auf die Protagonistin lenkt. Medeia selbst beklagt ihr Los, und schildert aus ihrer Perspektive die missliche Situation der Frauen. Sie hat für ihren Gemahl Iason alles aufgegeben und wurde nun von ihm verlassen (V. 214ff.). Als Barbarenfrau ist sie völlig ohne Rechte und Mittel und hat keinerlei Zukunftsaussichten. Da sie für ihn ihren Bruder getötet und ihre Familie verraten hat, ist nicht einmal die Rückkehr in die Heimat möglich (V. 252-258). Frauen haben es in jeglicher Beziehung

---

<sup>23</sup> Die Sonderrolle des Chores wird in Kapitel D. II, 2) näher betrachtet.

schwerer als Männer, weil sie keinerlei Einfluss auf ihr Schicksal haben und die Entscheidungen der Männer widerstandslos hinnehmen müssen (V. 230-251).

Medeia wird aber keinesfalls nur positiv dargestellt. Immer wieder wird sie von der Amme und dem Chor als gewaltig (δεινή, V. 44), zornentbrannt (οὐδὲ πάσεται χόλου, V. 93f.), anmaßend und selbstgerecht charakterisiert (φρενὸς ἀθάδοῦς V. 104). Da sie eine sehr emotionale Figur ist (V. 446f, V. 450, V. 590, V. 621), fürchten alle die Auswirkungen ihres Zornes (V. 90-94).

Bei ihren Mitmenschen gilt die Protagonistin als eine verständige Frau (σοφή, V. 285). Sie weiß klugen Rat und wurde daher vormals von den Bürgern Korinths geschätzt (V. 539f.). Aber ihre Klugheit wird ihr jetzt zum Verhängnis. Das Volk hat Angst vor ihr und ihren Zaubermitteln (V. 282-286), vor deren Einsatz zur Vollstreckung böser Taten sie sich nicht scheut (V. 303). Kreon verbant Medeia daher, um seine Tochter vor ihr zu schützen (V. 283). Ihre Schläue und Berechnung, aber auch ihre Perfidie stellt die Protagonistin den Zuschauern unter Beweis, als sie den König davon überzeugt, ihr einen Tag Aufschub der Verbannung zu gewähren (V. 307-315, V. 340-343). In einer Trugrede verbirgt sie ihre wahre Motivation und schmeichelt Kreon, um eine Verlängerung der Frist zu erreichen. Dass sie Kreon nur aus Berechnung geschmeichelt hat, verkündet sie im Anschluss an diese Szene (V. 364ff.).

Auch wenn im Zusammenhang mit Medeia immer wieder ihre Zaubermittel genannt werden (φαρμάκοις, V. 385), tritt das Motiv ‚Medeia als Hexe‘ zurück. Ihr Charakter wird weitestgehend auf die menschliche Ebene verlagert. Denn ihr Leid als Frau soll aufgezeigt werden und sie wird daher nicht als omnipotente Zauberin dargestellt.

Ist Medeia im ersten Teil noch in einer passiven Rolle, in der sie ihr Schicksal beklagt, nimmt sie im Laufe des Dramas eine immer aktivere Rolle ein: Sie plant ihre Rache bis ins kleinste Detail (V. 368-409) und will alle bestra-

fen, die ihr Böses getan haben (V. 398, V. 809). Die Rache an Iason ist von größter Bedeutung. Der Zuschauer kann ihre Rachegefühle allerdings gut nachvollziehen. Denn der Gatte hat keinerlei Grund, Medea zu verlassen. Die Ehe war glücklich und mit Kindern gesegnet (V. 475-495). Außerdem gibt er selbst keine einleuchtende Begründung dafür ab, weshalb er seine Frau verlässt.

Viele Kommentatoren streichen als zentrales Handlungsmotiv für Medeias Rache sexuellen Verrat heraus („sexual jealousy“).<sup>24</sup> Allerdings geht es hier vielmehr um die Enttäuschung ihrer wahren Liebe (V. 527-531). Die Protagonistin empfand so große Zuneigung für Iason, dass sie alles aufgegeben und sogar – wie bereits dargelegt – ihren Bruder für ihn geopfert hat. Es verwundert überhaupt nicht, dass Medea sich nun als die Betrogene sieht. Für sie bedeutet der Bruch der Eide eine existentielle Bedrohung, da sie als Ausländerin keine Rechte in Korinth besitzt. Dass der Chor wiederholt den Betrug am Ehebett hervorhebt, ist in dem lyrischen Kontext als Metapher für die Liebe und den Eheschwur zu deuten, den Iason seiner Frau gegeben hat (V. 155-159, V. 206f., V. 436-438, V. 443-445).

Das wesentliche Handlungsmotiv für Medea stellt vielmehr die Angst dar, von ihren Mitmenschen verlacht zu werden. Unter keinen Umständen möchte sie von ihren Gegnern gedemütigt werden (V. 404, V. 797, V. 1049f., V. 1362). Als Motiv für die Ermordung der Kinder tritt hinzu, dass sie ihren Nachwuchs nicht in den Händen von anderen sehen möchte. Es geht ihr weniger darum, durch deren Tod ihren Vater Iason zu treffen – zeigt dieser ja kein besonderes Interesse an seinem Nachwuchs. Vielmehr will sie ihren Söhnen selbst den Tod geben, bevor ihr jemand zuvorkommt. Denn sterben müssen sie auf jeden Fall (V. 1062f.). Medea zeigt dadurch ihre übersteigerte Besitzsucht: Niemand außer ihr darf Macht über ihre

---

<sup>24</sup> Z.B. Mastrorade (2002), S. 16.

Kinder ausüben. Die Kinderleichen nimmt sie am Ende mit sich, damit sie nicht einmal tot von ihren Gegnern misshandelt werden.

Dadurch dass die Protagonistin doch starke Muttergefühle hegt und vor dem Kindermord zurückscheut, bewahrt Medeia trotz ihres grauenvollen Plans immer ihre Menschlichkeit und humane Seite (V. 1021-1080).

Ihr Gemahl **Iason** erweist sich in vielerlei Hinsicht als ambivalenter Charakter. Er sieht an keiner Stelle ein, in welcher verzweifelte Lage er seine Frau gebracht hat (V. 600f., V. 605). Als Krönung des Ganzen zeigt er ihr vielmehr auf, welche Vorteile sie durch ihn genossen hat: Er habe Medeia aus dem Barbarenland gerettet (V. 534f., V. 1339-1341) und ihr in seiner Heimat zu einem guten Ruf verholfen (V. 540). Ihre Verdienste erkennt er nicht an. Dass sein Benehmen ihr gegenüber keinesfalls korrekt ist, bestätigt Aigeus, der im Gespräch mit Medeia sichtlich schockiert über Iasons Verhalten ist (V. 695). Der größte Widerspruch in Iasons Charakter tut sich bei den Gründen auf, die er für die neue Hochzeit anführt. Er möchte seinen Kindern zu einem besseren Status verhelfen, indem er ihnen Königs-kinder als Geschwister gibt (V. 595-597). Paradox ist nur, dass er seine Söhne zusammen mit Medeia verbannt und ihnen dadurch der soziale Abstieg gewiss ist. Die wahre Begründung liegt wohl eher in einer Verbesserung seines eigenen gesellschaftlichen Status, wie es Medeia bemerkt (*ἀνδρῶν τυράννων κῆδος ἠράσθη λαβεῖν*, V. 700). Denn Liebe zu Glauke ist ausdrücklich nicht sein Motiv. Er legt großen Wert darauf, zu betonen, dass er nicht in die Königstochter verliebt ist (V. 555f.). Iason ist ein undurchdringlicher, statischer Charakter. Erst nachdem alle Entscheidungen unumstößlich getroffen sind, erscheint er auf der Bühne. Er ist zu keiner Diskussion und zu keinem Kompromiss bereit – Medeia muss seinen Willen hinnehmen. Auch wenn der Racheakt von Medeia ausgeht, erscheint in der euripideischen Tragödie die Protagonistin als Opfer Iasons.

Wir erfahren aber auch, dass Iason ein Minimum an Anstand gegenüber seiner Frau zeigt: Er bietet ihr finanzielle Hilfe für ihr Exil an (V. 460f.) und

erscheint sofort zu einem Gespräch mit ihr, als sie nach ihm ruft (V. 866). Auch wenn er Medeia nicht feindlich gesonnen ist (V. 464), zeigt er einen ausgeprägten Hass auf das Frauengeschlecht und würde lieber komplett auf es verzichten (V. 573f.). Seine Naivität zeigt sich daran, dass er seine Gemahlin nicht einzuschätzen vermag. Als die beiden sich in einem zweiten Gespräch scheinbar versöhnen, glaubt er ihr sofort, dass sie zur Einsicht gelangt sei (V. 908ff.). Es verwundert, dass er nach vielen Jahren gemeinsamen Zusammenlebens nicht ein einziges Mal einen Racheakt vermutet.

König **Kreon** erscheint nur am Anfang in einem Dialog mit der Protagonistin, in dem er Medeias Verbannung verkündet (V. 271-356). Als Grund hierfür gibt er an, dass er Angst um das Leben seiner Tochter habe (V. 282f.). In der Tiefe seines Herzens hat er jedoch Mitleid mit Medeia, weshalb er ihrer Forderung nach einem Tag Aufschub für die Verbannung bereitwillig nachgibt (V. 316ff.). Ihm ist dabei völlig bewusst, dass er einen Fehler begeht. Jedoch möchte er nicht hart und tyrannisch erscheinen (V. 348f.).

Die Figur des **Aigeus** hat bei Euripides eine rein dramaturgische Funktion: Er garantiert Medeia ein sicheres Exil nach der Tat, wodurch sie ihre Rache bedenkenlos ausführen kann. Sein Auftritt beschränkt sich auf eine einzige kurze Szene im dritten Epeisodion (V. 663-758). Einen speziellen Charakter weist der Athener König nicht auf.

### Seneca

Die *Medea* Senecas beschränkt sich auf wenige Rollen. Neben der Protagonistin nehmen König Creon, Iason, die Amme Medeas und ein Bote eine Rolle ein. Weder der Charakter des *nuntius* noch der der *nutrix* ist dabei relevant. Wie auch die Amme, der Pädagoge und der Bote beim griechischen Dramatiker haben diese Figuren rein dramaturgische Funktion.

Die Protagonistin **Medea** ist im Gegensatz zu ihrer griechischen Vorgängerin ein statischer Charakter. Alle Wesenszüge, die die euripideische Medeia

erst im Laufe des Stückes entwickelt, weist sie bereits im Prolog auf: Entschlossenheit, Überlegenheit, Wut und Raserei.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Medea-Figuren liegt darin, dass die Protagonistin bei Euripides in den menschlich-sozialen Bereich versetzt wird, wohingegen sie bei Seneca etwas Übermenschliches, gar Übernatürliches an sich hat. Immer wieder betont sie ihre göttlichen Ursprünge: Sie stammt vom Sonnengott Sol ab und ihr Vater war Herrscher über ein weites Land (V. 28f., V. 512). Sie selbst ist eine mächtige Hexe (V. 167ff., V. 670-842), die vieles vermag und es, wenn nötig, sogar mit den Göttern aufnimmt (V. 424). Als Inkarnation des *furor* und der *ira* trachtet sie in all ihrem Handeln nach Rache gegen diejenigen, die sie verraten haben. Der Racheplan, der alle bisherigen Verbrechen übertreffen soll, wird gleich zu Beginn von ihr gefasst (V. 13ff.). Medeas Motivation ist es, Iason, dem größten aller Verräter, möglichst heftige Schmerzen zuzufügen. Denn er hat ihre Liebe enttäuscht und ihr dadurch gewaltiges Leid angetan (V. 397ff.). Nur in einem Moment – in ihrem Gespräch mit Iason – zeigt sie eine menschliche Seite und hofft darauf, Iason doch noch umzustimmen, dass er bei ihr bleibt (V. 447ff.). Im Gegensatz zu ihrer griechischen Vorgängerin glaubt sie noch an ihre Liebe und hält Creon für den Schuldigen, der die beiden entzweien möchte. Doch Iason hat nicht mehr die Kraft, sich auf eine erneute Flucht mit seiner Gattin einzulassen. Auch wenn er seine Frau offensichtlich noch liebt, zieht er die scheinbar einfache Lösung seiner Probleme der komplizierten vor.

**Iason** ist die wahrhaft tragische Figur des Stückes:<sup>25</sup> Acastus droht Korinth mit Krieg, falls Medea nicht ausgeliefert wird. Der Gemahl der Protagonistin kann sich und seine Kinder nur retten, wenn er die Königstochter Creusa heiratet und die Verbannung seiner Frau zulässt. Würde er sich für die Liebe zu Medea entscheiden und ihr gegenüber Treue bewahren, würde

---

<sup>25</sup> Vgl. auch die Interpretation von Zwierlein (1978), S. 38.

die ganze Familie ausgelöscht werden. In der Wahl zwischen der Liebe zu seiner Frau und zu seinen Kindern siegt letztlich die Liebe zu seinen Söhnen und die Bequemlichkeit. Medea macht ihrem Mann auf diese Entscheidung hin schwere Vorwürfe, hat sie doch aus Liebe zu ihm die Eroberung des goldenen Vlieses ermöglicht, ihre Heimat aufgegeben und sogar ihren Bruder getötet (V. 128f., V. 225-235, V. 280, V. 447-489). Er darf sie nicht verlassen, weil er ihr wegen ihrer Hilfe verpflichtet ist und durch das Beenden ihrer Beziehung all ihre Taten zunichtemacht (V. 120ff). Als sie erkennt, dass ihr Gatte sich endgültig gegen sie entschieden hat, setzt sie die schlimmste aller Rachearten fest: den Tod der Kinder. Ihr einziger Antrieb ist, Iason größtmöglichen Schmerz zuzufügen. Da Medea die Söhne nicht mehr als die ihren anerkennt (V. 507) und sie bloße Instrumente ihrer Rache werden, überlässt die Protagonistin am Ende des Dramas ihrem Mann die Kinder zur Bestattung.

Die Protagonistin entwickelt eine gewisse Freude daran, ihre Rachepläne auszuführen (V. 907f., V. 1016). Der Mord an Creon und Creusa ist nur ein Vorspiel, deren Krönung der Tod ihrer Kinder sein wird. Nur einen kurzen Augenblick zweifelt sie an der schlimmsten Tat und zeigt ein zweites Mal menschliche Schwäche: Sie empfindet ihren Kindern gegenüber Mutterliebe und Mitleid (V. 926-957). Sie ordnet ihre Gedanken aber schnell wieder und vollzieht die grauenhafte Tat.

Die Iason-Figur bei Seneca steht in diametralem Gegensatz zu der Figur bei Euripides: Ist er beim griechischen Autor der unnahbare Gemahl, dessen Wort Gesetz ist und der kein bisschen Mitgefühl für seine Frau aufbringen kann, so weist er beim römischen Autor einen nahbaren, weichen und menschlichen Charakter auf. Seine einzige Motivation für die Ehe mit Creusa ist das Heil seiner Kinder, die er über alles liebt. In der Wahl zwischen Medea und seinen Kindern kann er nur eine falsche Entscheidung treffen (V. 431ff., V. 515). Da Iason aber den Eid, den er Medea zur Hochzeit geschworen hat, gebrochen und die Götter verraten hat, ist sein Fall letztlich



die gerechte Konsequenz hieraus. So gesehen ist Medea das Instrument der göttlichen Rache.<sup>26</sup> Wie der euripideische Iason ist auch der senecanische sehr naiv. Er kennt die Macht und Entschlossenheit seiner Gattin, fürchtet aber keinen Gegenschlag von ihr.

Wie bereits bei Euripides bleibt **Creo** eine Nebenfigur von nicht allzu großer Bedeutung: Medea bezeichnet ihn als machtgierig (*tumidus imperio*, V. 178) und das Gespräch zwischen den beiden entwickelt sich zu einem Diskurs über die Gerechtigkeit und die gerechte Herrschaft (V. 179-300). Als die Protagonistin ihm zum Vorwurf macht, dass er ungerecht handle, reagiert er mit Ironie und Sarkasmus und hält ihr ihre eigenen Taten als Beispiele richtigen Handelns vor (V. 192ff.). Creo trägt Züge eines guten, verständigen Menschen. Ihm ist bewusst, dass durch die Hochzeit Iasons mit Creusa zumindest er und die Kinder gerettet werden, anderenfalls jedoch die ganze Familie untergehen würde. Creos Sicht auf Medea ist von Realismus geprägt: Er sieht in ihr die grauenhafte Hexe, die zu allem fähig ist und ihre Macht skrupellos für schlimme Taten einsetzt. Sie wird von ihm ‚nur‘ verbannt, weil er sich von seinem Schwiegersohn Iason davon hat überzeugen lassen (V. 184). Ähnlich wie das griechische Vorbild erkennt er seinen Fehler, Medea einen Tag Aufschub zu gewähren (V. 294f.).

Die senecanischen Tragödien sind moralische Lehrstücke: Bestimmte Affekte werden in all ihren Facetten exemplifiziert und analysiert. Dadurch werden Anti-Helden geschaffen, deren Handeln abschreckend auf den Zuschauer wirken soll. So ist Medea die Personifizierung der *ira* und des *furor*. Ihr gesamtes Auftreten dient der Darstellung dieser Wallungen. Bereits in der Exposition weist sie viele verschiedene Merkmale ihres Wahns auf: Ihre Sätze erstrecken sich in ihrer Erregung über viele Zeilen, ihre Worte sind konfus und ungeordnet.<sup>27</sup> Die Protagonistin ist sich ihres Wahnsinns

---

<sup>26</sup> Cf. Hine (2000), S. 20.

<sup>27</sup> Weitere stilistische Merkmale, die ihren *furor* zeigen, s. Kapitel D. II. 1) Exposition.

bewusst und stellt selbst Kennzeichen davon fest (*incerta uecors mente non sana feror / partes in omnes*, V. 123f.; V. 406ff.). Ihr Umfeld empfiehlt ihr wiederholt, sich zu mäßigen (V. 425f., V. 558f.), diese Empfehlungen werden jedoch gänzlich von der Protagonistin ignoriert (V. 897, V. 902, V. 907). Die Amme gibt aus einer Außenperspektive Zeugnis über Medeas Verhalten ab. Sie vergleicht sie mit einer Maenade, die sich ihrem Rausch unkontrolliert hingibt (*qualis entheos ... maenas*, V. 382f.; *motu effero*, V. 385). Es wird eine Pathologie des *furor* und der *ira* aufgestellt, deren Zeichen sich klar definieren lassen: *flammata facies, spiritum ex alto citat, / proclamat, oculos uberi fletu rigat, / renidet*, V. 387-389; *exiluit, furit, / fert odia prae se: totus in uultu est dolor*, V. 445f.; auch V. 849-864). Insofern verfolgen die Tragödien Senecas eine didaktische Absicht, da sie exemplarisch abschreckende Beispiele präsentieren.

### Corneille

Das Personal bei Corneille ist im Vergleich zu Euripides und Seneca stark erweitert: Bei dem griechischen Dramatiker finden sich insgesamt sieben (dazu noch die beiden Kinder und der Chor), bei dem Römer nur fünf (plus Chor und Kinder), bei dem französischen Autor hingegen gleich neun Figuren (zusätzlich eine Truppe stummer Soldaten).

Ein Grund für das erweiterte Personeninventar ist das Hinzutreten der Vertrauten Nérine und Cléone, die Hinzufügung des πρόσωπον προτατικόν Pollux, sowie das aktive Auftreten der Prinzessin Créuse. Die Funktion der beiden Vertrautenfiguren ist rein dramaturgisch: Sie kompensieren teilweise den Chor, der bei Corneille wegfällt, indem sie das Geschehen von außen beobachten und kommentieren. Durch die Sprechanteile dieser beiden Figuren wird der Gesamtumfang der Tragödie erheblich vergrößert,<sup>28</sup> sodass auch in Hinsicht auf die Länge des Dramas die fehlen-

---

<sup>28</sup> Die beiden Vertrauten sprechen mit ca. 156 Versen beinahe 10 % der Gesamtverse.

den Auftritte des Chores ausgeglichen werden.<sup>29</sup> Außerdem nehmen die Vertrauten als treue Begleiter von Médée und Créuse eine Mittlerfunktion zwischen den Hauptfiguren ein.

Da die meisten Figuren, die bei Euripides und Seneca nur einen schwachen Charakter aufweisen, in ihrer Rolle aufgewertet werden, ragt **Médée** als Charakter nicht so stark heraus wie in den antiken Vorlagen. Zwar ist sie dennoch die zentrale Figur, aber die detaillierte Beschreibung ihres Charakters gerät vergleichsweise etwas in den Hintergrund. In einigen Punkten ähnelt sie sehr stark der senecanischen Medea. Beispielsweise wird sie immer wieder in Wort und Tat als mächtige Zauberin gezeichnet.<sup>30</sup> An zwei Stellen realisiert sie ihren Zauber auf der Bühne: in der Szene, in der sie für Créuse das Gift mischt, und in der Aegée-Szene. Auf sensationelle Weise befreit sie den König mit ihrem Zauberstab und ersetzt seine Gestalt durch ein Aegée-Trugbild. In dieser Szene finden sich viele spektakuläre, barocke Elemente, die die klassische Mäßigung auffallend durchbrechen. Darin fügt sich auch die Figur des Aegée ein, der nicht wirklich in die Tragödie passt und vielmehr ein Komödientyp ist.<sup>31</sup> Die Zauberszene (V. 985-1011), in der Médée das Gift für ihre Rivalin zubereitet, ist jedoch viel weniger effektiv, als in der römischen Vorlage (V. 739-844). Das Zaubern ist beinahe nur ins Wort verlagert und Médée fehlen der *furor* und der Enthusiasmus beim Zubereiten des Trankes. Dadurch, dass in der Szene des Giftmischens kein lyrisches Versmaß Verwendung findet, sondern sich der Alexandriner fort-

---

<sup>29</sup> Damit geht direkt einher, dass die Zahl der Gesamtauftritte größer wird. S. Corneille (1987), S. 118, *Discours du p<sup>o</sup>eme dramatique*.

<sup>30</sup> Jason: *pouvoir de son art*, V. 62, *courons chez la sorcière*, V. 1541.

Pollux: *Vous savez mieux que moi ce que peuvent ses charmes*, V. 145, *savante en poison*, V. 1111.

Médée: *sur vous et vos serpents me donna quelque droit*, 208ff., *sachant ce que je puis*, V. 229, *seule j'ai par mes charmes*, V. 425, *Le charme est achevé, [...] / Mes maux dans ces poisons*, V. 985-1011, *mon charme la modère, / Et lui défend d'agir que sur elle et son père*, V. 1065f.

Médée beim Zaubern: Befreiung des Aegée (1232ff.), Erschaffen eines Trugbildes (1297ff.), Médée hindert Theudas daran, wegzulaufen (1315f.).

<sup>31</sup> S. auch Mölk (1966), Le Gall (1997), S. 86f., Bühler (1876), S. 13, Voltaire (1764), ad 8f.

setzt, verliert die Szene den Charakter als Beschwörung der finsternen Mächte. Médée spricht nur ein paar Formeln und nimmt dabei das ein oder andere Pulver zur Hand. Man könnte meinen, Corneille stelle eine normal-sterbliche Figur dar, die er mit klischeehaften Zügen einer Hexe besetzt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit ihrer *fureur* – eine Eigenschaft, die sie wieder maßgeblich von Seneca bezieht. Auch in dieser Beziehung wird sie alleine durch die Bezeichnung *fureur* charakterisiert, ohne dass sie so ausgeprägte Zeichen des Wahns trägt.<sup>32</sup> Im Unterschied zu Seneca wird hier keine detaillierte Analyse dieses Affektes vollzogen. Zusammen mit *fureur* treten häufig Wörter wie *rage* und *vengeance* auf, die Médée zusätzlich in Bezug auf ihre Wut beschreiben. Dabei entspricht *rage* der senecanischen *ira*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Corneille einige Züge der senecanischen Protagonistin einfach übernommen hat, ohne sie der subtilen psychologischen Analyse zu unterziehen und nach den Ursachen und Auswirkungen dieser Affekte zu fragen. Der Charakter Médées konstituiert sich hauptsächlich aus Schlagwörtern. Dem Franzosen geht es weniger um eine Pathologie des *furor* und der *ira* und er verfolgt keine didaktische Absicht. Vielmehr möchte Corneille zeigen, dass in jeder Person etwas Böses, Hab-

---

<sup>32</sup> Nérine: *Apaiser sa fureur*, V. 344, *Celle qui de son fils saoula le Roi de Thrace / Eut bien moins que Médée et de rage et d'audace*, / *Seule égale à soi-même en sa vaste fureur / Ses projets les plus doux me font trembler d'horreur, / Sa vengeance à la main, elle n'a qu'à résoudre, / Un mot du haut des Cieux fait descendre la foudre, / Les mers pour noyer tout n'attendent que sa loi, / La terre offre à s'ouvrir sous le Palais du Roi, / L'air tient les vents tous prêts à suivre sa colère, / Tant la nature esclave a peur de lui déplaire: / Et si ce n'est assez de tous les éléments, / Les Enfers vont sortir à ses commandements*, V. 709-720 ; *mais loin de s'arrêter sa rage découverte*, V. 725.

Jason: *Ce sont à sa fureur d'épouvantables armes*, V. 146.

Créon: *Voyez comme elle s'enfle et d'orquiel et d'audace*, / *Ses yeux ne sont que feu, ses regards que menace*, V. 373f.; *Elle n'a que fureur et que vengeance en l'âme*, V. 1117.

Jason: *J'ai honte de ma vie, et je hais son usage / Depuis que je la dois aux effets de ta rage*, V. 877f.;

Médée: *De moment en moment ma fureur se modère*, V. 926; *Puis cédant tout à coup la place à ma fureur*, V. 1363.

gieriges und Egoistisches steckt.<sup>33</sup> Dafür genügt es, die Figuren mit bestimmten Zügen zu belegen.

Bezüglich der Entwicklung ihres Charakters steht Médée zwischen den beiden antiken Vorlagen. Zwar besitzt sie die meisten Eigenschaften gleich von Beginn an, jedoch handelt sie nicht mit derselben Entschlossenheit wie die Medea Senecas: Ihre Rachepläne sind nicht gleich so klar gefasst, sondern sie entwickelt sie Schritt für Schritt. Den eigentlichen Entschluss zur Rache fasst sie schon bei ihrem ersten Auftritt, wo sie in ihrer Wut bereits den Kindsmord anspricht (*Déchirer par morceaux l'enfant aux yeux du père*, V. 245). Daraufhin ruht der Plan aber zunächst und wird vorerst nicht mehr angesprochen.

Die Protagonistin schiebt anfangs Créon die Schuld für ihre Lage zu. Er treibe einen Keil zwischen die Eheleute, indem er seine Tochter Créuse mit Jason vermähle (V. 359f.). Médée versucht – wie bei Seneca – in einem Gespräch mit ihrem Mann, ihn zur gemeinsamen Flucht zu überreden (V. 903-906), denn sie liebt ihn noch immer und vergisst in seiner Anwesenheit gar ihre ganze Wut (V. 923-928). Sie fühlt sich von ihrem Umfeld ausgenutzt, da niemand ihre Verdienste um die Argonauten anerkennt (V. 293-297, V. 405-439, V. 789-828) und auch Jason sich nicht daran zu erinnern scheint. Sie kann nicht verstehen, dass Jason sie verlässt und nicht einmal Konsequenzen fürchtet (V. 909). Jason möchte seine Hochzeitspläne jedoch nicht ändern, woraufhin Médée ihn darum bittet, dass sie zumindest die Kinder behalten dürfe. Dies geschieht anders als bei Euripides ohne Hintergedanken. Sie würde sich mit diesem Schicksal zufrieden geben. Jason verneint jedoch auch dies, weil er ohne seine Kinder nicht leben kann. Erst daran erkennt sie seine Schwachstelle und beschließt, die Söhne zu seinem größten Leid zu töten (V. 953-963). Der Mord an Créuse und

---

<sup>33</sup> Cf. Corneille (1980), S. 535, À *Monsieur P.T.N.G.* in *Médée*: „Ici vous trouverez le crime en son char de triomphe, et peu de personnages sur la scène dont les mœurs ne soient plus mauvaises que bonnes.“ S. auch Tepe (2001), S. 170.

deren Vater hingegen folgt einer anderen Motivation: Hier ist nicht die Rache an Jason zentral, sondern die an der Königstochter selbst. Créuse begehrt das Kleid Médées und versucht es mit gemeiner List zu ergattern (V. 575-584). Das unverschämte Verhalten und die Gier der Königstochter bewirken in Médée einen solchen Hass, dass sie Créuse umzubringen trachtet (V. 973-984).

In ihrer Mordlust zeigt sich Médée sehr grausam: Sie will das perfekte Verbrechen begehen (V. 249) und empfindet sogar Freude an ihren Taten (*immolons avec joie*, V. 1353). Wie in den beiden antiken Stücken kommen aber auch ihr kurz Zweifel am Mord ihrer Kinder und Mitleid ergreift sie (*pitié*, V. 1362). Dies nimmt allerdings nur sehr wenig Raum ein, Médée fasst sich schnell wieder und begeht die Tat.

Von Médée bekommen wir fast durchgehend ein schlechtes Bild. Sie ist keine besonders sympathische Figur. Allein in der Aegée-Szene wird sie vom Athener König, der sie für eine Unterstützerin der Schwachen hält, positiv charakterisiert (V. 1239). Allerdings ist es reine Berechnung, dass die Protagonistin ihm gegenüber hilfsbereit ist. Schließlich verspricht er ihr Asyl, durch das sie ihre Tat sorgenfrei begehen kann (V. 1253 ff.).

**Jason** weist bei Corneille im Vergleich zu den beiden antiken Dichtern eine deutlich gestärkte Persönlichkeit auf. Dies macht sich allein an den Sprechanteilen bemerkbar: Bei Euripides spricht Jason 201 Verse (14,1 % des Gesamttextes), bei Seneca nicht einmal 80 (5,8 % des Gesamttextes). Bei dem französischen Dichter redet er hingegen knapp 400 Verse (23,8 % des Gesamttextes), doppelt bzw. fünfmal so viel wie in den antiken Vorlagen.

Jason ist ein höchst ambivalenter Charakter: In einem anfänglichen Gespräch mit seinem alten Freund Pollux verkündet er, dass er immer die Frauen geliebt habe, die ihm in seiner momentanen Lage den größten Nutzen gebracht haben (V. 25-28). Nun ist er der Königstochter Créuse zugetan und will seine Frau Médée verlassen (V. 114), denn Acaste droht mit einem Krieg und nur durch die Hochzeit mit Créuse kann er sich und

seine Kinder vor dem Tod bewahren (V. 117, V. 179-184). Doch scheint er in einem moralischen Konflikt zu sein: Er fühlt sich noch zu seiner Gattin hingezogen und ihm ist bewusst, dass er die Pflichten ihr gegenüber nicht einhält (V. 115, V. 157-172). Sein Kamerad ergreift in dem Dialog Partei für Médée: Er weist Jason auf all das hin, was sie für ihn getan hat, und hält es für falsch, sie nach all dem zu verlassen (V. 140-145). Zudem rät er seinem Freund, Médée nicht zu unterschätzen. Jedoch beurteilt Jason seine Frau falsch und meint, mit ihrer Verbannung alle Probleme zu beseitigen (V. 146f.).

Im Gespräch mit seiner Gattin Médée zeigt sich der Protagonist feige: Er leugnet ihr gegenüber seine anfangs beteuerte Liebe zu Créuse (V. 861f.) und verbirgt seine wahre Motivation. Médée erkennt das und wirft ihm vor, dass er nur nach Königswürde strebe und dass es schändlich sei, dass er nicht zu ihr stehe (V. 898f.). Zudem sei er meineidig (V. 200), unterschätze ihre Fähigkeiten (V. 230ff.) und sei undankbar ob all ihrer Verdienste (V. 789-828). Jason stellt sich als überaus perfide und berechnend heraus. Er verspricht Créuse, ihr mit einer Finte Médées Kleid zu verschaffen, auf das die Prinzessin ganz versessen ist (V. 590-592, V. 763-782). Auch hier unterschätzt er seine Frau gewaltig und zeigt ein hohes Maß an Naivität; meint er doch, die Gattin mit ein paar Präsenten besänftigen und kaufen zu können (V. 748ff.). Am Ende des Dramas, als Jason seine neue Braut Créuse sterben sieht, entwickelt er beinahe lächerliche Züge. Erst weist er dieselben Merkmale wie seine Frau auf – *fureur* und *rage* – und tobt wild umher (V. 1466ff.). Er handelt wie im Wahn, überschätzt sich und meint, Créuse retten zu können (V. 1475ff.). Als er feststellt, dass er nichts mehr für sie tun kann, beschließt er, gemeinsam mit Créuse zu sterben (V. 1493-1496). Aber der Versuch missglückt. Das Gift wirkt nicht an ihm und er empfindet Schande darüber, sein Leben weiterführen zu müssen (V. 1533ff.). Auch kann er nicht aus Schmerz über den Tod der Créuse sterben, da er sie dafür nicht genug liebt (*trop peu touché pour mourir de douleur*, V. 1536). An

dieser Stelle bestätigt sich die Aussage, dass er die Frauen nur immer nach ihrem Nutzen liebt (V. 26ff.), sie aber letztlich nicht in der Tiefe seines Herzens begehrt. Da er zu feige zum Sterben ist, gibt er vor, dass sein Tod sinnlos wäre und keinerlei Rache bringen würde (V. 1559ff.). Plötzlich beschließt er, die Kinder zu töten, um Médée Schmerzen zuzufügen (V. 1565ff.) – aber auch hier ist ihm seine Frau einen Schritt voraus und ist ihm darin bereits zuvorgekommen. Als sich die beiden gegenüber treten, hat Médée eindeutig die Oberhand: Sie hat die Kinder in ihrer Gewalt und wird die Rache durchführen – Jason ist hilflos. Sie bezeichnet ihn triumphierend als *lâche* (V. 1570) und er sieht selber seine Schwäche und seine Niederlage ein (V. 1633f.). Er überlässt die Rache schließlich den Göttern (V. 1656) und bringt sich als Verlierer auf der Bühne um (V. 1651ff.).

**Créuse** ist wie bereits erwähnt eine Figur, die nur bei dem französischen Dichter auftritt. Auch sie ist negativ charakterisiert und sticht besonders durch Habgier hervor (V. 566). Nichts macht sie ohne eine Gegenleistung. Dafür, dass sie Jasons Kinder rettet und bei Créon erreicht, dass sie vom Exil ausgenommen werden, will sie Médées Kleid (V. 190f.). Ihre Beziehung zu Jason ist nicht eindeutig von Liebe geprägt. Sie zieht ihn dem alten Herrscher Aegée vor, weil sie nicht für Athen ihre Heimat Korinth verlassen möchte (V. 544f., 669f.). Da durch Jasons Adern königliches Blut fließt, kommt er ihr gerade recht (V. 551f.). Der künftige Gatte erscheint beinahe wie ein Instrument, durch das sie an Médées Kleid kommen kann, das sie um jeden Preis begehrt (V. 973-976). Der Gipfel ihrer Gier ist, dass Médée ihr das Kleid selber überreichen muss (V. 977). Als sie am Ende im Sterben liegt, kommt ihr die Einsicht, dass ihr Verlangen nach dem Kleidungsstück verhängnisvoll war (V. 1400f.). Sie versucht sich schließlich wie ihr Vater mit dem Schwert zu töten, um ihren Tod zu beschleunigen (V. 1454ff.).

Créuses Vater **Créon** ist wie Jason und seine Tochter eine unsympathische Figur: Er tritt Médée mit Sarkasmus und Ironie entgegen (V. 380ff.), obwohl ihre Verbannung an sich ungerecht ist. Als Korinth Jason und Médée



als Verbannte aufgenommen hat, wusste der König um ihrer beider Vorgeschichte. Die Umstände waren ihm bewusst. Daher ist es nicht rechtens, nun alleine Médée dafür zu verbannen (V. 473-485). Aber Créon gibt sich als absoluter Monarch (V. 497ff.) und will mit der Protagonistin sämtliches Unrecht exemplarisch aus der Stadt verstoßen (V. 463ff.). Dennoch weist er menschliche Züge auf: Er will Médées Kinder von der Verbannung ausnehmen, da sie keine Schuld treffe (V. 489f.). Zudem gibt er von sich aus einen Tag Aufschub von der Verbannung, damit die Titelheldin ihr Exil vorbereiten kann (V. 499f.). Im Gegensatz zu den antiken Dichtern steht die sofortige Verbannung nie zur Debatte und Médée muss sich den einen Tag für ihre Rache nicht mit Tücke erschleichen. Créon geht es tatsächlich um dauerhaften Frieden in seinem Land (V. 516). Auch er unterschätzt wie Jason die Hexe und meint, durch das Exil sämtliche Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen. Für ihn ist unvorstellbar, dass Médée an einem einzigen Tag großen Schaden anrichten könnte (V. 1115ff.). Als er am Ende des Stückes an der Schwelle des Todes steht, sieht er diesen Fehler jedoch ein (V. 1412). Er bringt sich mit dem Schwert um, damit er nicht vor seiner Tochter an dem Gift zugrunde geht (V. 1445ff.).

Den Charakter **Aegée** übernimmt Corneille gänzlich von Euripides. Bei Seneca kommt diese Figur überhaupt nicht vor. Der Franzose baut die Figur aber im Vergleich zu Euripides aus: Aegée, König über Athen, ist unsterblich in Créuse verliebt und möchte um ihre Hand anhalten (V. 522ff., V. 613). Als die Königstochter aber dem Flüchtling Jason den Vorzug gibt, ist er ungehalten, da diese Vermählung nicht standesgemäß sei. Er versteht nicht, weshalb gerade dieser auserkoren wurde (V. 614ff.). Als ihm Créuse den Laufpass gibt, führt er einen Anschlag auf sie aus und raubt sie um seiner Ehre willen (V. 1013ff.). Er landet jedoch, von Jason bezwungen, im Kerker und erkennt, dass sein Ruf endgültig ruiniert ist (V. 1193). Er wünscht sich Rache, für die ihm Médée, die ihn schließlich befreit, sehr gelegen kommt (V. 1210).

Aegée ist eher ein Typ als ein Charakter: Er trägt typische Merkmale des Komödientyps ‚verliebter Alter‘. So wird immer wieder sein hohes Alter betont und wie übertrieben er in die Königstochter verliebt ist.<sup>34</sup> Als einzige Figur wirkt er nicht unsympathisch – vielmehr reflektiert er die Meinung der Zuschauer. Denn seine Kommentare zu den einzelnen Figuren spiegeln deren Charakter sehr genau wider, was Einvernehmen mit dem Alten erzeugt.<sup>35</sup>

Im Zusammenhang mit Jason wurde bereits auf **Pollux** hingewiesen. Diese Figur hat rein dramaturgische Funktion:<sup>36</sup> Am Anfang berichtet der Protagonist ihm von der Vorgeschichte, da er sie als einziger noch nicht kennt. Nur er spürt die von Médée ausgehende Gefahr und warnt Jason und Créon wiederholt. Zu ihrem Unglück hören die beiden ihn nicht an (V. 1106ff., V. 1120f., V. 1144ff., V. 1161ff.). Auch erkennt allein er Médées Verdienste an und weist Jason darauf hin, dass es unfair ist, sie zu verlassen.

### Zusammenfassung

Die französische Médée trägt überwiegend Züge ihrer römischen Vorgängerin und zeichnet sich durch *fureur* und *rage* aus, allerdings ohne die detaillierten Affektstudien, die so charakteristisch für Seneca sind. Zudem rückt ihre Stellung als mächtige Hexe in den Vordergrund und sie erscheint beinahe übermenschlich. Bei Euripides rückt Medeias Macht bewusst in den Hintergrund. Denn dem griechischen Dichter kommt es besonders

---

<sup>34</sup> Créon: *Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie*, V. 534.

Aegée: *La jeunesse me manque et non pas le courage*, / *Les Rois ne perdent point les forces avec l'âge*, V. 697f. ; *Un vieillard amoureux mérite plus de blâme*, / *Qu'un Monarque en prison n'est digne de pitié*, V. 1203f. ; *Amour, contre Jason tourne ton trait fatal [...] / Et pour dernier malheur, qu'il ait le sort d'Aegée*, / *Et devienne à mon âge amoureux comme moi*, V. 1209-1220.

<sup>35</sup> In Bezug auf Créuse: *Ma passion vengée et votre orgueil puni*, V. 700. In Bezug auf Jason: *Atterre son orgueil*, V. 1211. Zu Médée bezüglich Jason: *Et vous serai-je ingrat autant que votre époux?*, V. 1268.

<sup>36</sup> Das sagt Corneille (1980), S. 538, *Examen zur Médée*, selber von Pollux.

darauf an, die menschliche Seite seiner Protagonistin aufzuzeigen. Im Gegensatz zur senecanischen und cornelischen Medea ist sie eine sympathische Figur, in deren Leid sich der Zuschauer einfühlen kann. Sie wird von ihrem Gatten verlassen und hat als Barbarin im fremden Land keinerlei Rechte. Ihre Situation ist verzweifelt. Die Medea-Figuren Senecas und Corneilles hingegen sind starke Persönlichkeiten, denen der Gatte Iason zum Opfer fällt. Sie handeln berauscht von ihrem Zorn und wollen ihre Rache auf möglichst brutale Weise vollbringen. Die Morde begehen sie mit größter Lust und Freude. Ziel ist dabei, dem Ehemann möglichst große Schmerzen zuzufügen. Der Mord an Créuse und ihrem Vater erhält bei dem Franzosen eine zusätzliche Motivation: Créuse begehrt wie toll Médées Kleid. Médée hält sie für unverschämt und bringt sie daher um, um sich an ihr selbst für ihre Gier zu rächen. Bei Euripides geschehen Medeias Mordtaten aus ganz anderen Gründen: Sie fürchtet, von ihrem Umfeld verlacht zu werden und möchte durch die Tat ihre Souveränität unter Beweis stellen. Auch die Kinder bringt sie nicht primär aus Rache an deren Vater um. Die Söhne wären in jedem Fall dem Tod geweiht. Medeia will den Nachwuchs lieber selber töten, ehe es jemand anders tut und sie dadurch verletzt wird.

Die größte Veränderung erfährt jeweils Iason: Zwar nimmt er weder bei Euripides noch bei Seneca viel Raum ein, aber die drei verschiedenen Charaktere stehen in einem diametralen Gegensatz zueinander. Bei dem Griechen ist Iason der unnahbare Mann, dessen Wort unumstößlich Geltung hat. Verhandlungen sind für seine Frau nicht möglich. Er verlässt Medeia und ist der starke Teil des Paares. Bei Seneca hingegen ist Iason der Unselige: Er möchte alles richtig machen, kann aber mit seiner Entscheidung nur Unglück erwirken. Iason liebt seine Frau noch, ist aber durch äußere Zwänge genötigt, sie für die Königstochter zu verlassen. Corneille nimmt ebenso starke Veränderungen an Iason vor. Er wertet seine Figur alleine durch die Sprechanteile stark auf. Allerdings ist Jason ein negativer, unsympathischer

Charakter: Er ist utilitaristisch, feige, überschätzt sich maßlos und kann sich nicht für eine Frau entscheiden. Am Ende zeigt er alle seine Schwächen und bringt sich als Verlierer auf der Bühne um.

Corneille bringt im Gegensatz zu den antiken Dichtern die Königstochter auf die Bühne. Auch sie ist eine negativ gezeichnete Figur. Sie ist verwöhnt, habgierig und macht nichts umsonst. Sie ist wie versessen auf Médées Kleid, nach welchem sie mit allen Mitteln trachtet. Diese Habgier bezahlt sie letztlich mit dem Leben. Die Figur Aegée ist eindeutig eine Übernahme von Euripides. Corneille gestaltet aber auch diese Figur stark um. Bei dem Griechen hat der Athener König rein dramaturgische Funktion: Zufällig kommt er nach Korinth und verspricht Medeia, sie in Athen aufzunehmen. Dadurch kann die Protagonistin ihre Rache sorglos vollstrecken. Corneille baut diese Episode weiter aus: Aegée liebt Créuse und versucht sie zu rauben. Médée befreit sie und erhält als Gegenleistung das Exil in Athen. Aegée nimmt bei Corneille stark komödienhafte Züge an. Im Gegensatz zu den anderen Figuren ist er ein Typ, das heißt eine Figur, deren Charakterisierung einem bekannten Schema folgt. Hier handelt es sich um den Komödientypus des ‚verliebten Alten‘. Nebenfiguren treten bei dem Franzosen zahlreich auf. Dadurch wird das Fehlen des Chors kompensiert.

### Übersicht über die auftretenden Figuren

<b>Euripides</b>	<b>Seneca</b>	<b>Corneille</b>
Medeia	Medea	Médée
Iason	Iason	Jason
Kreon	Creo	Créon
Aigeus	-	Aegée
Amme	Amme	-
Pädagoge	-	-
Bote	Bote	Theudas
Söhne Medeas	-	-
Chor korinthischer Frauen	Chor	-

	Créuse
	Nérine
	Cléone
	Pollux
	Troupe de Gardes

### 3) Komposition der Dramen

Nachdem die einzelnen Motive und Charaktere untersucht worden sind, soll eine Analyse der Komposition der Dramen erfolgen. Welche Szenen übernimmt Seneca von Euripides und welche übernimmt Corneille von seinen antiken Vorbildern? Auch stellt sich die Frage, wie die übernommenen Szenen in die Gesamtkomposition eingefügt und in welcher Abfolge die Informationen bei den jeweiligen Autoren gegeben werden.

Eine solche Untersuchung ist nicht unproblematisch, da nur Seneca und Corneille ein striktes Fünf-Akt-Schema anwenden und somit unmittelbar vergleichbar sind. Die griechische Tragödie hingegen unterteilt sich in Prolog und Parodos, auf die abwechselnd Epeisodia und Stasima folgen.<sup>37</sup> Am Ende steht die Exodos, die all das bezeichnet, was nach dem letzten Gesang des Chores folgt. Die euripideische *Medeia* hat insgesamt sechs Epeisodia, dazu kommen der Prolog und die Exodos. Betrachtete man jedes dieser Elemente als einen Akt, so setzte sich das griechische Drama aus insgesamt acht Akten zusammen, das lateinische und das französische jeweils aus fünf. Die griechische Tragödie hat somit drei Akte mehr. Euripides hat am Schluss für die Zweifelszene, für den Botenbericht und für den Tod der Kinder jeweils eine Szene – zwei zusätzliche ‚Akte‘. Bei Seneca und Corneille hingegen sind diese drei Szenen in einem Akt zusammengefasst.

---

<sup>37</sup> Der Prolog bezeichnet alles, was vor der Parodos – dem Einzugslied des Chores – erfolgt. Stasima bezeichnen die Chorlieder, die gesungen werden, wenn der Chor bereits in die Orchestra eingezogen ist. Epeisodia – die Episoden – sind modern gesprochen die Akte, in denen die Handlung erfolgt. Cf. Latacz (2003), S. 67-74.

Aus der zweiten zusätzlichen Begegnung zwischen Iason und Medea bei dem griechischen Autor (V. 866-975) erklärt sich der dritte zusätzliche Akt. Da die letzten drei Szenen bei den anderen beiden Autoren zu einem Akt zusammengefasst sind, werden das fünfte und sechste Epeisodion sowie die Exodos gemeinsam unter „5. Akt“ betrachtet. Die zusätzliche Iason-Medea-Szene wird im vierten Akt zusammen mit der Aigeus-Szene untersucht. So wird die parallele Betrachtung eines Maximums an Szenen möglich.<sup>38</sup> Zur besseren Übersicht soll zunächst eine rein numerische Einteilung der Akte folgen:

#### Euripides

- 1. Akt:** V. 1-213 (Prolog [V. 1-130], Parodos [V. 131-213]): Exposition
- 2. Akt:** V. 214-445 (1. Epeisodion [V. 214-409] + 1. Stasimon [V. 410-445]): Dialog Kreon-Medea / Racheplan
- 3. Akt:** V. 446-662 (2. Epeisodion [V. 446-626] + 2. Stasimon [V. 627-662]): 1. Begegnung Iason-Medea
- 4. Akt:** V. 663-1001 (3. Epeisodion [V. 663-823] + 3. Stasimon [V. 824-865] + 4. Epeisodion [V. 866-975] + 4. Stasimon [V. 976-1001]): Aigeus / Medeias Plan / 2. Begegnung Iason-Medea
- 5. Akt:** V. 1002-1419 (5. Epeisodion [V. 1002-1080] + Anapästisches Interludium [V. 1081-1120] + 6. Epeisodion [V. 1121-1250] + 5. Stasimon / Kommos [V. 1251-1292] + Exodos [V. 1293-1414]): Zweifelszene / Botenbericht / Tod der Kinder

#### Seneca (Akteinteilung ergibt sich aus der Trennung durch die Chorlieder)

- 1. Akt:** V. 1-115 (Prolog + 1. Chorlied): Exposition
- 2. Akt:** V. 116-379 (2. Akt + 2. Chorlied): Dialog Medea-Creo
- 3. Akt:** V. 380-669 (3. Akt + 3. Chorlied): Begegnung Medea-Iason
- 4. Akt:** V. 670-878 (4. Akt + 4. Chorlied): Zauberszene
- 5. Akt:** V. 879-1027 (5. Akt): Botenbericht / Zweifelszene / Tod der Kinder

---

<sup>38</sup> André de Leyssac in Corneille (1978), S. 23f., Anm. 1, hingegen folgt einer anderen Einteilung: Er fasst den Prolog und das erste Epeisodion zu einem ersten Akt zusammen (V. 1-444). Der zweite Akt ist bei ihm die Begegnung Iason-Medea (V. 445-662), der dritte Akt Aigeus' Auftritt sowie Medeias Plan (V. 663-865), der vierte Akt die zweite Begegnung zwischen Iason und Medea (V. 866-1001). Als letzten Akt fasst auch er das fünfte und sechste Epeisodion mit der Exodos zusammen (V. 1002-1419). Allerdings sind die Akte – wie oben dargelegt – mit dieser Einteilung nur bedingt miteinander vergleichbar.

Corneille (Akteinteilung durch den Dichter vorgegeben; zusätzlich Unterteilung in Szenen)

- 1. Akt:** V. 1-344: Exposition
- 2. Akt:** V. 345-700: Dialog Médée-Créon / Créuse-Aegée
- 3. Akt:** V. 701-972: Begegnung Jason-Médée / Plan, Kinder zu töten
- 4. Akt:** V. 973-1308: Zauberszene / Aegée-Szene
- 5. Akt:** V. 1309-1660: Botenbericht / Zweifelszene / Tod Créuses und Créons / Tod der Kinder

### 1. Akt

Der erste Akt dient allen drei Autoren der Exposition der Vorgeschichte. Jedoch wird das Wissen, das für den Fortgang der Handlung von Nöten ist, jeweils von unterschiedlichen Figuren dargeboten. Bei Euripides vollzieht sich die Exposition in drei Stufen, in denen die Vorinformationen mehr oder weniger dicht verteilt werden. Zunächst beklagt die Amme Medeias in einem Monolog das Leid ihres Zöglings und gibt dabei einige Details über die Vorgeschichte (V. 1-48). In einem Dialog mit dem Pädagogen wird das neue Unglück, die Verbannung Medeias und der Kinder, angesprochen (V. 49-95), bevor in einem dritten Teil die Protagonistin in einer Arie<sup>39</sup> mit ihrer Amme ihr schändliches Schicksal bejammert (V. 96-130). Es folgt der Einzug des Chores, der wiederum in einem Wechselgesang mit der Amme die Situation beweint und seine Sorge über einen schlechten Ausgang dieser Geschichte äußert (V. 131-212). Neben der Vergabe von Informationen, die für das Verständnis des Stückes unabdingbar sind, erhalten wir bei Euripides einen tiefen und umfassenden Einblick in Medeias Seelenlage. Am Anfang bekommt der Zuschauer eine Einsicht aus der Außenperspektive (Amme, Pädagoge, Chor), ehe die Protagonistin selbst auf der Bühne erscheint und ihr Leid klagt.

Bei Seneca hingegen fällt die Exposition deutlich knapper aus: Nur Medea tritt mit einem Monolog auf und rast in ihrer Wut (V. 1-55). Gleich in ihrer ersten Rede fasst sie den Plan der Rache, den die Protagonistin bei Euripi-

---

<sup>39</sup> Eine Arie ist ein solistisch vorgetragenes Gesangsstück (lyrisches Versmaß) mit musikalischer Begleitung. Cf. Di Marco (2008), S. 233.

des erst im folgenden Akt nach ihrem Gespräch mit Kreon konkretisiert. Dafür werden bei dem Römer Hintergrundinformationen, die bei Euripides und bei Corneille bereits im ersten Akt gegeben werden, erst im Laufe des Dramas näher ausgeführt.

Bei dem französischen Tragiker wird die Vorgeschichte am ausführlichsten berichtet. Hier wird das Geschehen in einem Dialog zwischen Jason und seinem Argonautenfreund Pollux exponiert (I, 1). Sehr detailliert erfahren wir von der Fahrt der Argonauten, Jasons und Médées Rückkehr nach Iolkos und dem Mord der Peliaden an ihrem Vater. Auch wird der Zuschauer darüber informiert, dass Jason und Médée wegen dieses Vorfalls von Acaste verfolgt werden. Um sich und seine Kinder vor dem Tod zu retten, sieht sich Jason gezwungen, die ansässige Königstochter Créuse zu heiraten. Jason gesteht seinem Freund aber auch ein, dass er in die Prinzessin verliebt ist. Dennoch hegt er Zweifel, ob er Médée einfach verlassen kann. Corneille schließt der eigentlichen Expositionsszene eine Begegnung zwischen der Prinzessin Créuse und Jason an: Jason bittet seine Verlobte, die Kinder behalten zu dürfen, im Gegenzug verlangt die Königstochter Médées Kleid (I, 2). Erst dann tritt diese auf und schwört in einem Monolog Rache an Jason (I, 3).

Die Expositionsszenen unterscheiden sich in den drei Dramen grundsätzlich voneinander. Sowohl die auftretenden Figuren sind unterschiedlich als auch die Informationen, die gegeben werden. Die Informationsdichte ist bei dem Franzosen am größten. Es treten die meisten Figuren auf und der Zuschauer erhält einen Einblick in die Seelenlage der beiden Hauptfiguren Médée und Jason. Bei Euripides verringert sich das Hintergrundwissen zu Gunsten eines erschöpfenden Einblicks in Medeias Seelenlage aus der Sicht verschiedener Figuren. Bei Seneca hingegen erfahren wir nur durch Medea selbst von ihren Gefühlen. Allen drei Dramen ist gemein, dass hier die Grundlage für den weiteren Dramenverlauf gelegt wird. Bei Corneille erscheint gleich im ersten Akt das Motiv des Kleides, das Créuse begehrt und



das ihr am Ende den Tod bringen wird. Dieses Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Drama.

## 2. Akt

Das eigentliche Drama beginnt bei Euripides mit einem Monolog Medeias, in dem sie die leidvolle Situation der Frauen beklagt (V. 214-266). So wird die umfassende Sicht auf die unglückliche Lage der Protagonistin, von der wir in Prolog und Parodos aus verschiedenen Perspektiven unterrichtet wurden, zusätzlich ergänzt. Im Folgenden tritt König Kreon zu einem Dialog mit der Titelheldin hinzu. Er fordert sie auf, unverzüglich zusammen mit den Kindern das Land zu verlassen (V. 271-276). Doch Medeia gelingt es, einen Tag Aufschub von der Verbannung zu erhalten. Daraufhin fasst sie den Plan, innerhalb der verbleibenden Zeit Glauke und deren Vater Kreon zu ermorden (V. 364-409).

Nachdem die Kolcherin bei Seneca das Hochzeitslied des Chores vernommen hat, begreift sie die Tragweite von Iasons Entschluss. Sie bekommt Angst und konkretisiert ihren Racheplan. Sie gerät jedoch ins Schwanken ob Iasons Schuld und hält Creon für den, der für ihre unglückliche Lage verantwortlich ist. Als es zu einem Treffen zwischen den beiden kommt, fordert der König Medea auf, Korinth auf der Stelle zu verlassen. Denn nur so kann Iason vor Acastus geschützt werden. Da die Kinder keine Schuld trifft, ist Creon bereit, sie in Korinth zu behalten und sich um sie zu kümmern. Medea bittet den König um einen Tag Vorbereitungszeit für ihr Exil, in der sie sich auch von ihren Kindern verabschieden möchte. Creon gewährt ihr den Aufschub, wohl wissend, dass er einen Fehler begeht.

Bei Corneille präzisiert die Titelheldin wie bei Seneca zu Beginn ihre Rachepläne: Créon und Créuse müssen sterben. Médée kommt Zweifel daran, ob Jason wirklich schuldig oder ob nicht vielmehr Créon für die Trennung der beiden verantwortlich zu machen ist. Als der König und die Protagonistin zusammentreffen, kommt es zu Streitigkeiten zwischen den beiden:

Médée hält Créon vor, was sie alles für die Argonauten getan hat und dass ihre Verbannung ungerecht ist. Der König sieht das Unrecht jedoch nicht ein und bleibt bei seinem Beschluss. Von sich aus bestimmt er, dass die Kinder in Korinth bleiben sollen, da sie keine Schuld trifft. Er gibt Médée freiwillig einen Tag Aufschub von der Verbannung, damit sie ihre weiteren Schritte planen kann. In der folgenden Szene (II, 3) trifft der König auf seine Tochter Créuse. Er rät ihr, sanft zu verfahren, wenn sie dem um sie werbenden König Aegée einen Korb gibt. Dann stößt die Prinzessin auf ihren Verlobten Jason, dem sie erneut darlegt, wie sehr sie nach Médées Kleid verlangt (II, 4). In der letzten Szene trifft die Königstochter auf Aegée und erteilt dem alten König eine Abfuhr. Dieser fühlt sich in seiner Ehre gekränkt und schwört dem korinthischen Königshaus Rache (II, 5).

Corneille folgt im zweiten Akt inhaltlich hauptsächlich Seneca, baut die Handlung jedoch weiter aus: Medea ist zunächst sehr wütend auf Iason und sinnt auf Rache. Erst dann ändert sie ihre Gesinnung und hält König Creon für den wahren Schuldigen. Bei Euripides hingegen fehlt dieser Gedanke der Schuldzuweisung an Kreon und die Protagonistin äußert ihre Rachedenken erst nach dem Dialog mit ihm.

In allen drei Dramen spricht Kreon die Verbannung Medeas aus. Doch erhält sie in allen drei Fällen einen Tag Aufschub vom Exil. Nur bei Corneille gibt der König ihr diesen Tag, ohne dass sie darum betteln muss; bei den antiken Dramatikern erschleicht sich Medea den zusätzlichen Tag durch eine List. Von Seneca übernimmt der französische Tragiker, dass die Kinder vom Exil ausgenommen werden, da sie nicht schuldig an den Verbrechen ihrer Mutter sind. Bei dem Griechen wird die Titelheldin mitsamt ihren Söhnen verbannt.

Corneille fügt dem zweiten Akt im Gegensatz zu den beiden antiken Dichtern einige Szenen hinzu: Die Aegée-Thematik, die bei Euripides erst im vierten Akt behandelt wird, wird hier bereits eingeführt und die eigentliche Aegée-Szene des vierten Aktes vorbereitet. Auch das Kleid-Motiv des ers-

ten Aktes setzt sich weiter fort. In einem erneuten Auftritt legt Créuse ihrem Verlobten Jason ihr Verlangen nach Médées Kleid dar.

### 3. Akt

Im dritten Akt trifft die euripideische Medeia auf ihren Gatten Iason (V. 446-626). Sie wirft ihrem Mann vor, dass sie so viel für ihn getan habe und er undankbar sei, sie nun zu verlassen und die Eide zu brechen. Die Ehe war glücklich und mit Kindern gesegnet. Iason erkennt seiner Frau jedoch sämtliche Verdienste ab. Nicht sie, sondern die Liebesgöttin Aphrodite war für ihre Taten verantwortlich. Zudem hat sie mehr von ihm profitiert als er von ihr. Er hat sie aus dem Barbarenland in das zivilisierte Griechenland geführt und sie so zu einer angesehenen Frau gemacht. Durch die Hochzeit mit Glauke ermöglichte er den Kindern nun eine bessere Erziehung. Dies nicht einzusehen, zeuge vom Egoismus des weiblichen Geschlechts. Die Szene endet ergebnislos im Streit.

Bei Seneca ist an dieser Stelle ebenfalls die Begegnung des Ehepaares das zentrale Ereignis. Medea zeigt in einem Dialog Unverständnis für Iasons Handeln: Wenn er Creusa aus Angst um sein Leben und das der Kinder heiratet, hätte er es vorher mit ihr besprechen müssen. Doch Iason sieht sich selber in einer ausweglosen Situation und kann keine Kraft mehr aufbringen, für sich und seine Frau zu kämpfen. Als er es ablehnt, erneut mit Medea zu fliehen, wird seine Frau wütend. Nachdem sie festgestellt hat, wie sehr Iason ihre Söhne am Herzen liegen, beschließt sie, die Kinder als Krönung ihrer Rache umzubringen. Sie ändert ihre Attitüde, um den Gemahl zu täuschen: Sie gibt sich mit Iasons Vorhaben einverstanden und plant, die neue Braut mit einem vergifteten Gewand zu töten.

Bevor bei Corneille Jason und Médée zusammentreffen, taucht erneut das Kleid-Motiv auf: Der Protagonist überzeugt Nérine, Médées Dienerin, ihm zu helfen. Sie soll dafür Sorge tragen, dass seine neue Geliebte das Kleid Médées bekommt (III, 2). Dann treffen die Eheleute zusammen (III, 3):

Médée erweicht beim Anblick ihres Gemahls und versucht ihn von seinem Vorhaben, die Prinzessin Créuse zu heiraten, abzuhalten. Als dieser sich unnachgiebig zeigt, bittet die Protagonistin, zumindest die Kinder behalten zu dürfen. Jason lehnt ab und deckt seine Schwachstelle – die Liebe zu den Kindern – auf. Médée gibt den Kampf um die Kinder auf und beschließt, Jason durch den Tod der Kinder die größtmöglichen Schmerzen zuzufügen (III, 4).

Gemeinsam ist allen drei Stücken die Begegnung zwischen Medea und Iason. Auf ein Minimum reduziert findet sich die Szene bei Euripides: Die Eheleute machen sich gegenseitig heftige Vorwürfe und trennen sich im Streit, ohne eine Lösung gefunden zu haben. Bei Seneca und bei Corneille versucht Medea, Iason von seinem Vorhaben abzubringen und schlägt eine erneute Flucht vor. Als Iason ablehnt und seine große Liebe zu den Kindern offenbart, fasst die Protagonistin im Anschluss an das Gespräch den Entschluss des Kindermords. Bei Seneca stimmt Medea in einer Trugrede Iasons Plänen scheinbar zu. Bei Corneille hingegen täuscht Médée Jason nicht, sondern gibt sich nur in einem kurzen Satz mit seinem Plan einverstanden. Zusätzlich zu der Iason-Medea-Begegnung findet sich beim französischen Tragiker wieder eine Szene, in der es um Médées Kleid geht: Jason versucht eine Dienerin Médées hinterlistig davon zu überzeugen, das Gewand Créuse zu schenken.

#### 4. Akt

Recht unvermittelt tritt bei Euripides nach dem zweiten Stasimon im Anschluss an den Zwist zwischen den Eheleuten König Aigeus auf (V. 663-763). Zufällig kommt er auf dem Weg von Delphi, wo er von einem Mittel gegen seine Kinderlosigkeit erfahren wollte, in Korinth vorbei. Medea berichtet von ihrer Situation, worauf Aigeus schockiert reagiert. Die beiden schließen ein Abkommen: Die Protagonistin will dem König helfen, Kinder zu bekommen, im Gegenzug verspricht ihr Aigeus Schutz in seiner Heimat

Athen. Allerdings kann er ihr nicht helfen, das Land zu verlassen, um keine Feindschaft mit Korinth heraufzubeschwören. Die beiden verbleiben dabei und nach einem feierlichen Schwur zieht der Athener König weiter. Da sich Medeias Ängste, was nach ihrem Racheakt aus ihr werden soll, aufgelöst haben, verkündet sie nun ihren Plan: Ihre Kinder sollen der Braut scheinbar zur Besänftigung einen Kranz und ein Kleid bringen, die vergiftet sind. Daran werden Glauke und ihr Vater Kreon zugrunde gehen. Dann wird sie ihre Kinder töten, bevor sie bei Aigeus Schutz in Athen sucht (V. 764-810). Im folgenden Epeisodion lässt sie Iason kommen. In einer langen Trugrede heuchelt sie Einsicht: Um Glauke milde gegenüber ihren Söhnen zu stimmen, will sie der Königstochter Geschenke von den Kindern überbringen lassen. Dadurch soll erreicht werden, dass die Knaben von der Verbannung ausgenommen werden (V. 866-975).

Der vierte Akt ist bei Seneca ganz der Zubereitung des Giftes für Creusa und Creon gewidmet. Die Amme beschreibt zunächst aus der Außenperspektive Medea beim Zaubern (V. 670-739), ehe man die Protagonistin selbst bei der Erstellung des Gebräus sieht (V. 740-842). Dann ruft sie ihre Kinder, damit sie der neuen Braut die vergifteten Geschenke überreichen. Bei dem französischen Dramatiker weist der vierte Akt sehr viele verschiedene Motive auf. Zu Beginn beschließt Médée, Créuse zu töten. Das Kleid, das diese so stark begehrt, will sie vergiften und es ihr dann zur scheinbaren Versöhnung schenken. Sie beschreibt, wie sie das Gift hergestellt hat und woher die unheimlichen Zutaten kommen, ehe das Gewand übergeben wird. Nérine berichtet ihr anschließend, dass Aégée bei dem Versuch, die Prinzessin zu rauben, überwältigt wurde und jetzt im Kerker gefangen ist (IV, 1). Derweilen erscheinen Pollux und Créon auf der Bühne: Die Tochter des Königs hat Médées Robe bekommen. Créon schließt daraus, dass die Protagonistin versöhnt ist und keinen Groll mehr hegt (IV, 4). Auf die wiederholten Warnungen des Argonauten Pollux hin beschließt der König, das Kleid vorher an einer Gefangenen zu testen (IV, 3). Dann wechselt die

Kulisse: Aegée erscheint auf der Bühne und beklagt im Gefängnis sein Leid (IV, 4). Médée tritt hinzu und befreit ihn durch Zaubereien aus seiner misslichen Lage. Aus Dank will er bei ihrer Rache helfen. Médée lehnt ab, hätte jedoch gerne die Zusage dafür, dass er ihr nach Vollendung der Rache Schutz in Athen gewährt. Bereitwillig stimmt der König zu, sie in seiner Heimat aufzunehmen. Sie soll Königin werden und dem Land Nachkommen schenken (IV, 5).

Der vierte Akt fällt bei den drei Autoren am unterschiedlichsten aus. Corneille vermischt Motive aus beiden Akten seiner Vorbilder: Als Médée beschließt, die Prinzessin wegen ihrer unermesslichen Gier umzubringen, erklärt sie ihrer Dienerin Nérine, wie sie das Gift hergestellt hat. Diese Szene lehnt sich an die Zauberszene bei Seneca an, fällt jedoch deutlich knapper aus als bei dem Römer. Die Aegée-Szene hingegen ist aus Euripides entliehen. Im Gegensatz zu der Szene bei Euripides ist sie beim französischen Tragiker jedoch sorgfältig motiviert – beinahe übermotiviert. Bereits im zweiten Akt wird sein Auftritt vorbereitet, als Créuse ihm eine Abfuhr erteilt. Der Athener König hat versucht, die Königstochter zu rauben, wurde aber von Jason überwältigt. Er ist nun im Kerker gefangen, aus dem ihn Médée befreit. Aus Dank dafür verspricht er ihr seine Hilfe bei der Durchführung ihrer Rache. Bei Euripides hingegen bekommt sie das Asyl als Gegenleistung für die Heilung seiner Kinderlosigkeit. Bei Corneille taucht wieder das Kleid-Motiv auf: Créuse hat das Kleid Médées erhalten und ist übergelukkig darüber. Pollux warnt den König wiederholt, er solle sich vor der Protagonistin mitsamt ihrer Präsente hüten. Daraufhin lässt Créon das Kleid an einer Gefangenen testen.

## 5. Akt

Wie bereits erwähnt setzt sich dieser Teil des Dramas bei Euripides eigentlich aus zwei Epeisodia und der Exodos zusammen. Zunächst beweint Medea ihre Kinder und es kommen ihr Zweifel, ob sie diese wirklich töten

kann (V. 1021-1080). Daraufhin tritt der Bote hinzu und verkündet in einer langen Rede, wie Glauke und ihr Vater Kreon ums Leben gekommen sind (V. 1116-1230). Die Protagonistin sieht nun ein, dass der Tod der Söhne unvermeidbar ist und begeht die Tat im Inneren des Hauses. Als der Chor den Gatten Iason über die Untat informiert, will er seine Gemahlin töten. Doch Medea erscheint dem Gatten als *dea ex machina* auf ihrem geflügelten Wagen und überlässt dem trauernden Vater die Kinderleichen nicht einmal zur Bestattung (V. 1236-1419).

Der fünfte Akt beginnt bei Seneca mit einem kurzen Botenbericht. Hierin wird lediglich der Untergang des Königshauses verkündet (V. 879-892). Es folgt ein langer Monolog Medeas, in dem sie sich zum Mord an ihren Kindern ermutigt, aber immer wieder von Zweifeln gepackt wird (V. 892-944). Während ihrer Rede tötet sie das erste Kind auf der Bühne. Als Iason hinzutritt, bittet er sie, das Leben des anderen Kindes zu schonen und dafür ihn selbst zu töten. Doch Medea tötet auch ihren zweiten Sohn, wirft Iason die beiden Leichen vor die Füße und entkommt auf einem Sonnenwagen.

Bei Corneille wird der fünfte Akt ebenfalls mit einem Botenbericht eingeleitet. Darin verkündet der Bedienstete Theudas den Tod Créuses und Créons. Die Protagonistin schickt den Boten weg und beschließt, nun ihre beiden Kinder zu töten. Jedoch überkommen sie Zweifel, ob sie diese Tat wirklich wagen darf (V, 1). In den folgenden beiden Szenen bekommt der Zuschauer Créons und Créuses Tod auf der Bühne zu sehen. Créon hilft mit dem Schwert nach, um vor seiner Tochter zu sterben (V, 2). Jason tritt zu der hinscheidenden Créuse hinzu und begehrt, zusammen mit ihr umzukommen. Das Gift wirkt jedoch nicht an ihm. Seine Geliebte stirbt, er überlebt (V, 3). Médée – mit einem Dolch bewaffnet – erscheint mit den toten Kindern auf der Bühne. Sie entkommt auf einem Drachenvagen und lässt Jason mitsamt den Kinderleichen zurück (V, 5). Jason resigniert und bringt sich schließlich alleine auf der Bühne um (V, 6).

Allen drei Dramen sind diese drei Elemente gemein: ein Zweifelsmonolog der Protagonistin, ein Botenbericht und der Tod der Kinder. Corneille fügt dem hinzu, dass Créon und Créuse zusätzlich zum Botenbericht auf der Bühne sterben und dass sich Jason am Ende umbringt. In der Anordnung der Szenen folgt Corneille Seneca; Euripides hingegen verlegt den Zweifelsmonolog Medeias vor den Botenbericht.

### Zusammenfassung

Corneille greift in der Wahl und in der Verteilung der Informationen verstärkt auf Seneca zurück, weist aber auch Elemente aus Euripides' Drama auf. Er fügt dem Hauptgeschehen einige Szenen hinzu, die sich bei keinem der beiden antiken Dramatiker finden. Das Kleid-Motiv durchzieht das ganze Drama und findet sich in jedem Akt mindestens ein Mal. Außerdem sieht man im letzten Akt Créuse und Créon auf der Bühne sterben, obwohl deren Untergang bereits im Botenbericht angekündigt wurde.

Auch bei Euripides sind einige Stellen zusätzlich eingefügt bzw. in ihrer Reihenfolge vertauscht. Das vierte Epeisodion zeigt eine zweite Begegnung zwischen Jason und Medea. Die Protagonistin gibt sich scheinbar mit den Plänen ihres Mannes einverstanden und lässt der Braut vergiftete Geschenke zukommen. Bei Seneca und Corneille hingegen ist diese Rede in die erste Begegnung zwischen den Eheleuten eingearbeitet. Zudem befindet sich der Monolog, in dem Medea an der Durchführung des Kindermordes zweifelt, vor dem Botenbericht, bei den beiden anderen Autoren hingegen danach. Die Exposition fällt bei allen drei Tragödien sehr unterschiedlich aus: Es treten jeweils unterschiedliche Figuren auf und die vergebenen Informationen weichen stark voneinander ab.



## II. Teile der Tragödie

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit Teilen, aus denen sich die Tragödie zusammensetzt. Exemplarisch werden hier die Exposition, die Rolle des Chores und die Botenberichte analysiert. Als Teile werden sie verstanden, weil sie eine innerhalb des Dramas abgrenzbare Partie sind. So hat jedes Stück einen Prolog bzw. eine Partie, in der Vorwissen exponiert wird und die sich mehr oder weniger genau abtrennen lässt. Zwar besitzt jede antike Tragödie einen Chor, nicht mehr aber alle klassischen französischen Tragödien. Hier stellt sich also die Frage, ob die Rolle des Chores bzw. dessen Funktion bei dem französischen Dichter ersetzt wird und wenn ja, wie. Die Botenberichte stellen wiederum einen Teil der Tragödie dar, der sich gut vom übrigen Stück abtrennen lässt und sich daher ausgezeichnet für einen Vergleich eignet. Ziel der Untersuchung ist, Ähnlichkeiten in der dramatischen Technik aufzuzeigen und darzulegen, inwiefern bei der Ausgestaltung dieser Partien Rückbezüge Corneilles auf die antiken Autoren ausmachbar sind.

### 1) Exposition

#### a. Definition

Obwohl der Begriff Exposition in den Literaturwissenschaften schon vielfach diskutiert wurde, gelang der Forschung noch keine einheitliche Definition. Im Vorwort zu seinen *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Form* bezeichnet Hans Günter Bickert die Exposition als „einen der schillerndsten Begriffe der Dramaturgie“<sup>1</sup>. Was genau versteht man also unter der Exposition, an welcher Stelle des Dramas findet sie sich und welchen Zweck erfüllt sie?

---

<sup>1</sup> Bickert (1969), Vorwort.

Über die Funktion der Exposition sind sich die Forscher einig. Wichtige Voraussetzungen für das Stück wie Mythos, Vorgeschichte, handelnde Figuren, Ort und Zeit werden dargelegt, damit der Zuschauer das Stück und seinen Verlauf verstehen kann.<sup>2</sup> Die klassische Philologie hat bislang wenig Bestreben gezeigt, einen klaren Begriff der Exposition zu entwickeln, der auf das antike Drama anzuwenden wäre.<sup>3</sup> Die Forscher sehen in ihr meist nur eine Funktion, nicht aber einen konstitutiven Teil der Tragödie.<sup>4</sup> In der Regel wird dem Beginn der Tragödie eine exponierende Aufgabe zugeschrieben.<sup>5</sup> Unklar ist jedoch, wann die Exposition endet. Beschränkt sie sich auf den Prolog<sup>6</sup> bzw. auf die erste Rede oder hat auch noch die Parodos<sup>7</sup> bzw. das erste Chorlied Expositionsfunktion?

---

<sup>2</sup> Vgl. auch die detaillierte Liste bei Epars Heussi (2008), S. 29f.: „les faits, les choses passées, c'est-à-dire le sujet, les circonstances, le lieu, l'heure, le nom/identité, l'état, le caractère, les intérêts, les liens familiaux et (ou) affectifs, les conflits, ce qui s'est passé avant que la pièce ne débute, [...] qui?, pourquoi?, comment?, quand? et ou?“.

<sup>3</sup> Eine Ausnahme bildet Gollwitzer (1937), S. 13f. Sie versteht unter Exposition die „in der Vergangenheit liegenden Bedingungen des Stückes [...], die Darlegung der im Charakter der Hauptpersonen liegenden Bedingungen der Handlung, [...] [die] Einführung in die Stimmung des Dramas, [...] die Hinweise auf Dinge, die im Drama selbst noch geschehen werden“. Da sie die Aigeus-Szene in der *Medeia* des Euripides auch als Exposition betrachtet (S. 25), kann man erschließen, dass sie die Exposition nicht nur als initial-isoliert, sondern auch als sukzessiv-integriert versteht. Zudem spricht sie sich gegen eine starke Abtrennung des Prologs von der übrigen Tragödie aus (S. 3), was ebenfalls gegen eine Blockhaftigkeit der Exposition spricht. Ihre Definition bezieht sich somit auf inhaltliche Aspekte und auf die Technik. Nicht jedoch zielt sie auf eine klare Begrenzung und Lokalisierung der Exposition.

<sup>4</sup> Imhof (1957), S. 22f., deutet in unklaren Worten an, dass er „dem exponierenden Proömium“ den „Beginn der eigentlichen Tragödie“ gegenüberstellt. Er spielt somit auf die Exposition als abgeschlossenen Teil des Dramas an, drückt jedoch nicht klar aus, was unter Proömium zu verstehen ist. Der Anfang ist zwar bei einem Proömium klar definiert, nicht jedoch das Ende. Die Kommentare zu den antiken *Medea*-Stücken (Page (1955), Flacelière (1970), Mastronarde (2002), Costa (1973), Hine (2000)) weisen den Eingangsteilen der Dramen, wenn überhaupt, nur eine Expositionsfunktion zu, verwenden aber nicht den Begriff Exposition und versuchen sie nicht zu begrenzen.

<sup>5</sup> Cf. Schmidt (1971), S. 1; Bickert (1969), S. 9; Zimmermann (2001), Sp. 398.

<sup>6</sup> So z.B. Zimmermann (2001), Sp. 398.

<sup>7</sup> Beispielsweise Schmidt (1971), S. 1; auch Erbse (1984), S. 103.

Der Beginn der Exposition ist also in der Regel mit dem Dramenanfang identisch<sup>8</sup>, wohingegen sich die Grenze nach hinten nicht immer klar festsetzen lässt.

In den neueren Philologien wird der Begriff Exposition präziser definiert und als eigenständiger Teil des Dramas anerkannt. Die Romanistin Florence Epars Heussi bezeichnet alles, was zum ersten Mal erwähnt wird, als exponierend. Daher müsse die Exposition nicht zwingend auf den Anfang einer Tragödie beschränkt sein, da auch noch im Verlauf des Stückes wichtige Informationen gegeben werden können.<sup>9</sup> Der Anglist und Theaterforscher Manfred Pfister fasst seine Definition ebenso weit und bestimmt die Exposition als „Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen.“<sup>10</sup> Auch hieraus ergibt sich, dass die Exposition nicht unbedingt zu Beginn des Dramas stehen muss, sondern sich auf das weitere Stück verteilen kann. Der Exposition kommen – so Pfister – zwei verschiedene Funktionen zu: „informativ-referentielle“ (das Vorwissen zum Stück) und „phatische Funktionen [...] der Aufmerksamkeitsweckung des Rezipienten und der atmosphärischen Einstimmung in die fiktive Spielwelt“<sup>11</sup>. Neben einer reinen Informationsvergabe wird bei Pfister auch die emotionale Komponente der Einstimmung in das Stück berücksichtigt. Weiter unterscheidet er zwei verschiedene Typen: zum einen die initial-isolierte Exposition, die zu Beginn eines Dramas steht. Sie sei deutlich vom übrigen Stücke abgrenzbar

---

<sup>8</sup> Cf. Pfister (2001), S. 137. Schmidt (1971), S. 18-46, macht deutlich, dass Aischylos die ferne Vorgeschichte zu Beginn stärker exponiert als Sophokles, der seine Exposition in den Dienst der Ethopoiie stellt. Bei Euripides hingegen findet man meist am Anfang des Dramas einen klaren epischen Bericht, in dem die Vorgeschichte exponiert wird. Senecas Tragödienanfänge haben mit Ausnahme der *Phaedra* und der *Phoenissen*, die auf Grund ihres fragmentarischen Charakters eine Sonderstellung einnehmen, immer Expositionsfunktion.

<sup>9</sup> Cf. Epars Heussi (2008), S. 33f.

<sup>10</sup> Pfister (2001), S. 124.

<sup>11</sup> Pfister (2001), S. 124.

(isoliert) und habe einen eindeutigen Anfang und ein deutliches Ende.<sup>12</sup> Die sukzessiv-integrierte Exposition andererseits beschränke sich nicht nur auf den Drameneingang, sondern die zu exponierenden Informationen würden in verschiedenen großen Teilen auf das ganze Drama verteilt. Zwischenformen seien möglich, in denen beispielsweise zu Beginn eine verstärkte Informationsvergabe erfolge, die dann im Verlauf des Dramas spärlicher werde.<sup>13</sup> Die sukzessiv-integrierte Exposition findet sich besonders in moderneren Stücken, wie zum Beispiel Samuel Becketts *Endspiel*, die im Gegensatz zum analytischen Drama nicht einen einzelnen Aspekt einer Geschichte oder eines Mythos darstellen, deren Vorgeschichte exponiert werden muss, sondern die eine in sich abgeschlossene, aus dem Leben gegriffene Momentaufnahme bieten, der man keine Erklärung voranstellen muss.

In Bezug auf das klassische Drama des 17. Jh. fasst Epars Heussi ihren Expositions-Begriff enger, da es – wie auch die antike Tragödie – zum analytischen Theater zu rechnen sei. Die Exposition stehe zu Beginn des Dramas, sei je nach Vorgeschichte mehr oder weniger lang und beschränke sich meistens auf die erste Szene des ersten Akts.<sup>14</sup> Dabei trifft der dramatische Dichter des 17. Jh. auf folgende Schwierigkeiten: Er müsse Vorwände („*prétextes*“) erfinden, um die Exposition glaubhaft in den Anfangsdialog zu integrieren. Schließlich solle die Eingangspassage den Zuschauer bzw. den Leser, nicht aber den Dialogpartner über die Vorgeschichte informie-

---

<sup>12</sup> Pfister (2001), S. 125: „Die Kriterien dieses Typs sind also Initialposition, Isolation und Blockhaftigkeit.“ Dies ist oft der Fall bei Tragödien, die eine sehr strikte und feste Bauweise aufweisen, so die antiken Dramen oder die französischen Tragödien des 17. Jh. Cf. Pfister (2001), S. 137.

<sup>13</sup> Es stellt sich allerdings die Frage, wann eine Information exponierend ist und wann sie Teil des dramatischen Geschehens ist. Pfister (2001), S. 125, nennt als Beispiel für eine sukzessiv-integrierte Exposition den *Oedipus Rex* des Sophokles, in dem gerade zum Ende des Stückes gedrängt Informationen vergeben werden. Diese kann man jedoch nicht als exponierend bezeichnen, da sie nicht Voraussetzung für das Verständnis des Stückes sind, sondern das Scheitern des tragischen Helden verdeutlichen und somit der Konstruktion der Handlung dienen.

<sup>14</sup> Cf. Epars Heussi (1998), S. 99ff.

ren.<sup>15</sup> Dass die Exposition dialogisch sei, entspringe einer Konvention des klassischen französischen Dramas.<sup>16</sup>

Im Folgenden wird die Exposition als der Teil einer Tragödie verstanden, in dem wichtige Informationen vergeben werden, die zum Verständnis des weiteren Verlaufs des Stückes unabdingbar sind. Dies sind Mythos bzw. Vorgeschichte, handelnde Figuren, Ort, Zeit und schließlich das Thema des Dramas. Die Exposition dient dabei immer auch einer *captatio benevolentiae* des Publikums sowie einer emotionalen Einstimmung auf das Stück. In Dramen mit einer geschlossenen Komposition, wie es in der *Medea* des Euripides, Senecas und Corneilles der Fall ist, steht die Exposition zu Beginn des Dramas und hat ein Ende, das formal durch das Hinzu kommen einer neuen Figur oder des Chores, bzw. durch die Einteilung in Akte und Szenen klar definiert ist (initial-isolierte Exposition). Inhaltlich endet die Exposition, nachdem alles Wissen, das zum Verständnis der Handlung nötig ist, eingeführt wurde und die eigentliche Handlung einsetzt. Fakten, die im Verlauf der Dramen eingestreut werden, sollen hier nicht als expositorisch gewertet werden, da diese zum Verständnis der eigentlichen dramatischen Handlung nicht notwendig sind, sondern in der Regel dem jeweiligen Argumentationsverlauf dienen. Die Exposition soll als ein konstitutiver Teil der Tragödie verstanden werden, in dem der Autor

---

<sup>15</sup> Diese „prétextes“ ordnet sie in drei verschiedene Kategorien: die „prétextes événementiels“, die „prétextes psychologiques“ und die „prétextes rationnels“. Unter ersterem ist zu verstehen, dass eine Figur nach längerer Zeit, z.B. nach einer Reise, zurückkehrt und erfahren möchte, was passiert ist. Zweiteres meint, dass ein Seelenzustand einer Figur die Informationsvergabe veranlasst, wie beispielsweise ein Geständnis oder eine Krise. Einen Konflikt, der sich entweder als Vorwurf oder Beschuldigung gestaltet oder als der Versuch, jemanden zu überzeugen, muss man zur letzten Gruppe rechnen. Cf. Epars Heussi (1998), S. 102-107.

<sup>16</sup> Cf. Epars Heussi (1998), S. 101. Diese Prinzipien lassen sich nicht auf die beiden antiken Stücke anwenden, da ihre Exposition nicht dialogisch gestaltet ist, sondern ein einziger Monolog ist (Seneca) oder zumindest monologisch beginnt (Euripides).

die Grundlagen für die Interpretation des Dramas legt und die Sicht auf den weiteren Verlauf der Handlung bewusst steuert.

b. Exposition in der *Medea* Euripides', Senecas und Corneilles

Euripides

Die Exposition der euripideischen *Medeia* ist gleich dem Anfang des Stückes. Schwieriger ist es jedoch, ihr Ende zu determinieren. Hierfür ergeben sich folgende Möglichkeiten:

- 1) Das Ende liegt beim Eintritt der Medeia (V. 96), nach dem Monolog der Amme und dem Gespräch zwischen der Amme und dem Erzieher.
- 2) Ihr Schluss fällt mit dem Eintritt des Chores zusammen, sie umfasst also den gesamten Prolog<sup>17</sup> (Monolog der Amme, Dialog Amme-Erzieher und anapästischer Kommos Medeia-Ammen, V. 1-139).
- 3) Sie endet mit dem Einzugslied des Chores (V. 1-213) vor Beginn des ersten Epeisodions und umfasst somit zusätzlich zum Prolog das erste Chorlied. Zur besseren Übersicht soll hier zunächst eine Gliederung der Verse 1-213 erfolgen:

**1-48: Monolog der Amme**

- 1-15: Wäre doch die Argo niemals nach Kolchis gekommen (Vergangenheit)
- 16-35: Jetzt wurde Medeia verlassen (Gegenwart)
- 36-45: Drohendes Unheil durch Medeia (Zukunft)
- 46-48: Ankündigung: Eintritt der Kinder (Überleitung zum Dialog)

**49-95: Dialog Amme-Erzieher**

- 49-55: Begrüßung Amme-Erzieher
- 56-61: Klage über Medeias Leid
- 62-79: Neues Übel: Verbannung Medeias und ihrer Kinder
- 80-81: Nachricht soll noch vor Medeia geheim gehalten werden
- 82-88: Unrecht und Egoismus Iasons

---

<sup>17</sup> Es wird im Folgenden einer strikt aristotelischen Definition des Prologs gefolgt. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου (Arist. *Po.* 1452b19-20).

## Teile der Tragödie

89-95: Kinder müssen von Zorn Medeias ferngehalten werden

### **96-130: Anapästischer Dialog Amme-Medeia**

96-97: Medeias Klage

98-110: Amme bringt die Kinder vor Medeia in Sicherheit

111-114: Drohung Medeias: Das ganze Haus muss stürzen

115-130: Medeias Maßlosigkeit im Zorn

### **131-213: Parodos des Chores / Dialog Amme-Medeia**

131-143: Amme-Chor: Chor hört Medeias Schreie, Erklärungen an den Chor

144-167: Medeia-Chor

144-147: Klagerufe Medeias

148-159: Beschwichtigung Medeias durch den Chor

160-167: Medeias ungerechte Situation

168-213: Amme-Chor

168-173: Amme sieht schlimmes Ende voraus

174-183: Chor bekundet Sympathie gegenüber Medeia

184-213: Amme sieht kein Mittel gegen Kummer

Das Ende der Exposition ließe sich nach jedem der drei Einschnitte rechte fertigen. Nach dem Dialog zwischen dem Erzieher und der Amme (Fall 1) erhalten wir keine weiteren Hintergrundinformationen, die zur weiteren Motivation bzw. zum Verständnis des Dramas von Nöten sind. Auch strukturell gibt es hier einen eindeutigen Einschnitt. Das Metrum wechselt vom iambischen Trimeter, dem Sprechvers, hin zu einem anapästischen Versmaß.<sup>18</sup>

Im zweiten Fall umschließt die Exposition nach der aristotelischen Definition den gesamten Prolog. Zu den zwei Eingangsszenen kommt der gesungene Dialog zwischen der Amme und der Protagonistin hinzu, in dem keine neuen Auskünfte enthalten sind. Dieser dient einer indirekten Charakteri-

---

<sup>18</sup> Vgl. Imhof (1957), S. 23. Er setzt den Beginn der eigentlichen Tragödie mit den lyrischen Versen Medeias an und lässt das exponierende Proömium mit V. 95 enden.

sierung Medeias und ist als Ethopoiie zu verstehen.<sup>19</sup> Die Befürchtungen der Amme über den Zorn der Protagonistin werden somit durch Medeias eigene Worte bestätigt.<sup>20</sup>

Im dritten Fall umfasst die Exposition zusätzlich zum Prolog noch das Einzugslied des Chores. Eine Besonderheit ist, dass die Parodos nicht allein vom Chor gesungen wird, sondern sich in einem Dialog zwischen dem Chor und der Amme und Medeia gestaltet (ein sogenanntes Amoibaion). Daher hat das Chorlied nicht die normale Komposition einer Strophe mit entsprechender Antistrophe, sondern nur eine einzige Strophe des Chores ist auf eine andere abgestimmt (V. 148-159 und V. 173-184). Wichtigste inhaltliche Funktion dieses Liedes ist die Sympathiebekundung des Chores für Medeia. Wir erhalten sonst keine neuen Auskünfte, außer einem wiederholten Ausdruck des Schmerzes der Protagonistin.<sup>21</sup>

Die Grund, weshalb die Exposition so schwer abzugrenzen ist, liegt in der unklaren Struktur des Eingangs dieser Tragödie.<sup>22</sup> Hat man mit Aristoteles 1452b19-27 eine klare Definition des Prologs, der Parodos und dem eigentlichen Anfang des Dramas, so hat die Klagearie Medeias und der Amme hier eine Bindefunktion zwischen dem eigentlichen Prolog und dem Ein-

---

<sup>19</sup> Nestle (1930), S. 97, gibt zu verstehen, dass eben die Charakterzeichnung Medeias zunächst durch die Amme, dann durch Medeia selbst und schließlich durch den Chor die zentrale Aufgabe der Eingangsszene ist.

<sup>20</sup> Wie unklar und schwammig die Abgrenzung der Exposition ist, zeigt sich besonders bei Erbse (1984). An einer Stelle behauptet er, „Prolog und Parodos dienen hier [sc. in der *Medeia*] gemeinsam ganz der Exposition“ (S. 103). An einer anderen behauptet er, dass der „Prolog [...] in der Regel die gesamte Exposition der Tragödie“ übernehme (S. 291). Im ersten Fall umschlüsse die Exposition also noch die Parodos, in seiner zweiten Aussage müsste die Exposition nach den Anapästern enden.

<sup>21</sup> Für die dritte Möglichkeit plädiert Schmidt (1971), S. 1: „Im Prolog und in der Parodos wird der Mythos des Dramas expliziert [...], werden also in umfassendem Sinn die dramatischen Voraussetzungen exponiert.“ S. auch Erbse (1984): „Prolog und Parodos dienen hier gemeinsam ganz der Exposition“, S. 103.

<sup>22</sup> Verwendet man den Ausdruck „Eingang“, umgeht man das Problem einer Begrenzung nach Hinten. Denn man lässt offen, ob man damit nur den Prolog oder auch noch die Parodos meint. Daher gibt Schmidt (1971), S. 18f., letztlich keine präzise Definition über das Ende der Exposition.



zuglied.<sup>23</sup> Auf formaler Ebene hebt sich der anapästische Kommos metrisch von den gesprochenen iambischen Trimetern ab. Der Chor nimmt das Metrum V. 96-130 auf und führt die Anapäste teils weiter. Auch dass die Parodos nicht alleine vom Chor gesungen wird, sondern Medeia und die Amme miteinbezieht, sorgt für das Verschwimmen der sonst klaren Grenzen.

Die Exposition soll nach der oben gesetzten Definition den Monolog der Amme und den Dialog zwischen der Amme und dem Erzieher umfassen (V. 1-95). Sie steht somit initial-isoliert. Der Zuschauer erhält nach diesen zwei Teilen keine Informationen mehr, die für den weiteren Verlauf der Tragödie entscheidend sind. Die im Kommos illustrierte Verzweiflung Medeias wurde im Monolog der Amme bereits deutlich erwähnt (V. 36-45) und bewirkt nur eine zusätzliche Charakterisierung Medeias. Ebenso wenig Bedeutung für das weitere dramatische Geschehen haben die Sympathiebekundung des Chores und die weiteren Klagen Medeias und der Amme. Formal gesehen setzt sich die Exposition aus zwei Szenen zusammen:<sup>24</sup> dem Monolog der Amme vor den Stadttoren (πρὸς πύλαισι, V. 50) und dem sich anschließenden Dialog mit dem Erzieher. Die Amme ist nur eine Nebenfigur und tritt nach der Parodos nicht mehr auf. Ihre einzige dramatische Funktion ist, das Geschehen zu exponieren. Sie übernimmt somit die Funktion eines *πρόσωπον προτατικόν*,<sup>25</sup> das sich später in der römischen

---

<sup>23</sup> Cf. Imhof (1957), S. 28; auch Mastronarde (2002), ad 96-130: „An anapaestic scene serves as a transition between the dialogue of the second prologue-scene and the entrance of the chorus“ und ad 131-213: „The Parodos of *Medea* is closely integrated into the structure of the proceeding scene“. Schmidt (1971), S. 19, rechnet den Prolog der *Medeia* zu den zwei-Szenen-Prologen. Er versteht darunter nur den Monolog der Amme und den Dialog zwischen der Amme und dem Erzieher, nicht mehr aber die Arie. Auch Flacelière (1970), ad 1-95, rechnet die anapästischen Verse nicht mehr zum Prolog hinzu.

<sup>24</sup> Gollwitzer (1937), S. 75, hat schön herausgearbeitet, dass der erste Teil des Prologs in der Regel der Exposition der Vergangenheit dient, der zweite Teil hingegen führt in die Stimmung des Dramas ein und / oder dient einer Heranführung an die Handlung.

<sup>25</sup> Cf. Nestle (1930), S. 29.

Komödie großer Beliebtheit erfreut.<sup>26</sup> Die Wahl einer Nebenfigur bewirkt, dass eine neutrale Perspektive geschaffen wird – denn das Publikum wird nicht durch starke Emotionen des Protagonisten beeinflusst.<sup>27</sup> Die Rede der Amme stellt einen echten Monolog dar, bei dem weder der Chor noch andere Figuren gleichzeitig auf der Bühne sind.<sup>28</sup> In einem klaren epischen Bericht führt die Amme die Vorgeschichte aus.<sup>29</sup> Beginnend mit drei unerfüllbaren Wünschen der Vergangenheit (Εἶθ' ὄφελ', V. 1; οὐ γὰρ ἄν, V. 6; οὐδ' ἄν, V. 9) stellt sie die zum Verständnis des weiteren Verlaufs der Tragödie zentralen zurückliegenden Geschehnisse dar:<sup>30</sup> die Expedition der Argo nach Kolchis, die Suche nach dem goldenen Vlies (V. 1-5a), wie Medeia Iason aus Liebe zurück begleitete (V. 5b-8) und die Töchter des Pelias zum Vaternord anstiftete (V. 9-19). Sie schließt den Bericht über die Vergangenheit mit der Tatsache, dass sie dann mit ihrem Mann und den Kindern nach Korinth gegangen ist, um dort mit den Bürgern im Einklang zu leben (V. 6b-13). Der Einsatz von unerfüllbaren Wünschen der Vergangenheit zeigt das ehrliche Bedauern der Amme – es wäre ihrer Ansicht nach besser gewesen, wäre Medeia in Kolchis geblieben.<sup>31</sup> Durch den Ausdruck τήνδε γῆν Κορινθίαν (V. 10) wird nebenbei auf den Spielort der Tragödie – Korinth – verwiesen.

Mit οὖν (V. 16) an exponierter erster Stelle des Verses endet die Vorgeschichte und die gegenwärtige Handlung setzt ein. Die Äußerung ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα (V. 16) deutet auf Krankheit und Hass hin, die nun im Haus herrschen. In nur drei Versen wird der Grund für die Übel

<sup>26</sup> Auch Corneille setzt mit Pollux in der Exposition ein πρόσωπον προτατικόν ein.

<sup>27</sup> Cf. Mastronarde (2002), ad 1-48: „the [prologue-] speaker is a minor character [...]: this technique distances the audience from quick emotional involvement with the protagonist(s), but arouses ominous anticipation“.

<sup>28</sup> Das beweisen die Worte des Erziehers: τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγους' ἐρημίαν / ἔστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαυτῆι κακά; (V. 50f.). S. auch Schadewaldt (1966), S. 8.

<sup>29</sup> Die Amme geht bei ihren Ausführungen chronologisch vor. Cf. Schmidt (1971), S. 35.

<sup>30</sup> Gollwitzer (1937), S. 24, legt dar, dass bei Euripides immer erst das weiter Zurückliegende beschrieben wird und er in seinem Bericht chronologisch vorgeht.

<sup>31</sup> Cf. Mastronarde (2002), ad 1-8.

dargelegt: Iason hat die Königstochter des Landes geheiratet und dadurch Medeia und die Kinder verraten (V. 17-19).<sup>32</sup> In V. 20 kommt die Sprache auf Medeia. Das Hyperbaton *Μήδεια ... ἠτιμασμένη* erlaubt, diese beiden Wörter an die exponierten Stellen zu rücken und sie dadurch besonders zu betonen. Die Amme ergreift für Medeia Partei und macht durch die passive Form *ἠτιμασμένη* besonders deutlich, dass ihrer Herrin Unrecht zugefügt wurde und sie dafür keine Schuld trägt (s. auch V. 20, *ἡδικημένη*). Dadurch wird ihre Sympathie und Solidarität gegenüber Medeia deutlich. Wird Medeia in V. 21-23 noch als aktiv, ja sogar als wütend dargestellt (*βοᾶι, ἀνακαλεῖ*, V. 21; *θεοῦς μαρτύρεται*, V. 22), ist sie ab V. 24 plötzlich passiv, krank und durch ihre Schmerzen aufgerieben.<sup>33</sup> Dies macht der Vergleich Medeias mit einem Stein und einer Meereswoge besonders deutlich (*ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων*, V. 28f.).<sup>34</sup> Diese starken Gegensätze führen Medeia als unsteten, unberechenbaren Charakter ein.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Auffällig ist, dass Kreons Tochter an keiner Stelle mit Namen genannt wird. Der Name Glauke erscheint nur in den drei von alexandrinischen Gelehrten verfassten Hypotheseis.

<sup>33</sup> Strohm (1977), S. 117, spricht von einer „Pathographie“ Medeias.

<sup>34</sup> Für den Vergleich mit dem Stein schlägt Mastronarde (2002), ad 28-29, eine wenig überzeugende Lösung vor. Er führt als Parallelstelle Hom. *Il.* 16, 34-35 an (*γλαυκὴ δὲ σε τίκτηε θάλασσα / πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής*) und argumentiert, dass der Fels und das Meer für das Harsche, Grausame, Unbeugsame und Gefühlslose stehen. Diese Lösung liegt jedoch recht fern, da der Vergleich im Folgenden besagt, dass Medeia ebenso wenig wie ein Fels oder eine Meereswoge auf Freunde hört, wenn sie von ihnen zurechtgewiesen wird. Dadurch wird eine passive Position gekennzeichnet, aber um harsch und grausam zu sein, erfordert es eine aktive Bewegung. Daher sind Stein und Woge eher als Symbol einer statischen bzw. ruhenden Position zu sehen. Die ins Bild transponierte Passivität ist auch im vorausgehenden Satz *οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς / πρόσωπον* (V. 27f.) ausgedrückt, gleichfalls im folgenden Satz (*ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέρον*, V. 30). In dieselbe Richtung wie Mastronarde geht Page (1955), ad 28-29.

<sup>35</sup> Dieser Eindruck wurde sicherlich durch die szenische Repräsentation verstärkt: V. 21-23 enthalten viele Vokale, die von Natur kurz sind. Die Silben werden durch Position gelängt und es stehen insgesamt 24 kurze gegen 13 lange Vokale. Dadurch lassen sich die Verse leicht und scharf sprechen, wodurch sie einen aggressiven Ton erhalten. So wird Medeias Rasen lautmalischer umgesetzt. V. 24-28 hingegen sind von schweren und dunklen naturlangen Vokalen geprägt, versetzt mit vielen Diphthongen, wodurch ein starker Kontrast zu den vorhergehenden Worten gebildet wird. Es stehen neun lange Diphthonge gegen nur vier in den Vorversen und zehn η und ω gegen nur zwei in V. 21-23. Langsam und betont gesprochen wirken diese

Die Befürchtungen darüber, wozu Medeia fähig ist, nehmen ab V. 36 konkrete Gestalt an. Das eigentliche Thema der Tragödie wird nun bekannt gegeben – der Kindermord: *στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ’ ὀρῶσ’ εὐφραίνεται./ δέδοικα δ’ αὐτὴν μὴ τι βουλευέσῃ νέον* (V. 36f.).<sup>36</sup> Wird der bevorstehende Mord auch nicht explizit genannt, so wird der Verdacht des Publikums doch stark darauf hingelenkt. Wichtig für die Motivation von Medeias drohender Tat ist, dass sie ihren Vater und ihre Heimat verraten hat, um mit Iason zusammen zu leben (V. 31-35). Iason ist bzw. war alles, das sie noch hat. Sie ist nun heimatlos, eine Barbarin ohne Rechte und somit in ihrer Existenz bedroht – weshalb sie nichts mehr zu verlieren hat.

Die folgenden Verse (V. 37-45) werden gerne als Interpolationen angesehen.<sup>37</sup> Der befürchtete Selbstmord Medeias mit einem Schwert (V. 39f.) fügt sich ebenso schlecht in den Zusammenhang ein wie der Mord an Iason und an Kreon (V. 42). Denn sowohl vor als auch nach dieser Stelle wird auf die Tötung der Kinder angespielt. Ein Selbstmord Medeias schiene zudem für die bisherige Charakterzeichnung gänzlich unpassend. Mit V. 46-48 werden die Befürchtungen der Zuschauer aufgrund der doppeldeutigen Worte der Amme wieder auf die Kinder gelenkt: *οἷδε παῖδες ... / στείχουσι, μητρὸς οὐδὲν ἐννοούμενοι / κακῶν*. Die Söhne ahnen nichts Schlimmes, obwohl gerade sie das Ziel der Rache sind. Der Effekt des Mitleidens wird dadurch verstärkt, dass die Kinder wegen ihres Alters als unfähig erachtet werden, selbst etwas von der bevorstehenden Gefahr zu

---

Worte sehr düster und Unheil verkündend. Der Ausdruck des langsam aufkochenden Zorns Medeias wird somit auch mittels der Sprache transportiert. Das Publikum wird auf drohende Gefahr und heftige, stark schwankende Emotionen eingestimmt.

<sup>36</sup> Schmidt (1971), S. 20, zufolge ist eben der Mord an den Kindern die Neuerung im Mythos, die exponiert werden muss. S. auch Dalmeyda (1919), S. 125. Allerdings lässt sich kaum feststellen, ob das Töten der gemeinsamen Kinder eine Neuerung des Euripides ist oder ob diese Variante bereits in früheren Versionen vorkam.

<sup>37</sup> V. 40f. ist nahezu identisch mit V. 379f. und die Ängste der Amme werden mit γάρ nur erneut wiederholt. Näheres s. Mastronarde (2002), ad 37-45, und Page (1955), ad 37-44. Flacelière (1970) äußert sich nicht zu möglichen Interpolationen.

bemerken. Sie sind jung und unschuldig, können aber nicht vor ihrer Mutter beschützt werden.

Das Publikum wird mit der Befürchtung drohender Zerstörung zurückgelassen, denn die Rede der Amme endet hier. Ihre letzten Worte kündigen den Auftritt der Kinder und ihres Erziehers auf der Bühne an und leiten bereits zur nächsten Szene über.

Die Sprache der Eingangsrede ist schlicht und enthält nur wenige rhetorische Mittel. Dies ist besonders im ersten Teil der Fall, in dem die Vorgeschichte erzählt wird (V. 1-15). Neben vereinzelt Alliterationen (ἀνδρῶν ἀριστέων, V. 5; πείσασα Πελιάδας κόρας / πατέρα, V. 9f.) ist die Sprache nur wenig ausgeschmückt. Der Abschnitt endet mit einer Gnome, die das Ende der Erzählung markiert (ἥπερ μεγίστη γίνεται σωτηρία, / ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆι, V. 14f.).<sup>38</sup> Neben einer Brevitas (νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα, V. 16) und einem metaphorischen Vergleich (ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων, V. 28f.) finden wir auch in der übrigen Rede nur sehr vereinzelt Stilmittel (Hyperbaton: τὸν πάντα συντήκουσα δακρῦοις χρόνον, V. 25; πατέρ' ἀποιμώξιφι φίλον, V. 31; Alliteration: ἦισθετ' ἡδικημένη, V. 26; τύραννον τόν τε, V. 42). Die vielen Elisionen in der Rede haben ihre Ursache in der Mündlichkeit des Dramas. Der Text war zur Aufführung bestimmt und die Elisionen spiegeln die kolloquiale Alltagssprache der Amme wider (z.B. Εἶθ' ὄφελ', V. 1; ἔπλευσ', V. 7; ξυμφέρουσ', V. 13; παῖδ', V. 19).

Ursache für die schlichte Sprache des Eingangsmonologs ist zum einen die soziale Herkunft der Amme. Sie ist eine einfache Dienerin und beherrscht keine elaborierte Ausdrucksweise. Der Bericht aus der Dienerperspektive wirkt authentisch, zumal aus der bescheidenen Sklavin echte Loyalität zu

---

<sup>38</sup> Mastrorade (2002), ad 15, geht sogar so weit, die Aussage als „political metaphor“ zu bezeichnen. Page (1955), ad 14-15, weist darauf hin, wie ungewöhnlich eine solche Reflexion in der Anfangsrede eines Euripides-Dramas sei.

ihrer Herrin spricht.<sup>39</sup> Zum anderen passt die wenig ausgeschmückte Redeweise der Amme gut zum Bericht-Charakter ihrer Rede, die dadurch sehr sachlich wirkt.<sup>40</sup> Dennoch ist die ganze Exposition durch die durchgängige Verwendung episch-poetischer Sprache geprägt und beinhaltet daher Elemente des hohen Stils der Tragödie.<sup>41</sup> Das Vokabular ist gesucht und ausgefallen (ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας, V. 2; ἐν νάπαισι, V. 3; θηκτὸν ... φάσγανον, V. 40; στείχουσι, V. 47), für die Personalpronomina erscheinen die Enklitika σφε (V. 33) und νιν (V. 39) und es gibt einen Vergleich, in homerischer Manier mit ὧς eingeleitet (V. 28f.).

Im zweiten Teil der Exposition tritt der Erzieher der Kinder in einem Dialog mit der Amme auf. Hinzuzudenken sind die Kinder, die in V. 46-48 durch die Amme angekündigt werden. Da der Erzieher im Drama nur noch im fünften Epeisodion einen kurzen Auftritt hat (mit knapp 14 Versen<sup>42</sup>), kann man ihn ebenso als protatische Figur bezeichnen, die nur der Exposition des Geschehens dient.<sup>43</sup>

Der Dialog beginnt mit einer ausführlichen gegenseitigen Begrüßung. Der Erzieher redet die Amme mit παλαιὸν ... κτῆμα (V. 49) an und verweist dadurch auf ihren Sklavenstand und ihre lange Dienstzeit.<sup>44</sup> Es schließen sich zwei Fragen an, in denen er sich erkundigt, warum sie alleine vor den Toren klage (V. 50f.) und wieso sie nicht bei ihrer Herrin sei (V. 53). Dadurch wird ihre Identität geklärt. Sie ist die persönliche Dienerin Medeias. In einer ebenso formal-höflichen Replik spricht die Amme den Erzieher mit

<sup>39</sup> Ihre Aufrichtigkeit zeigt sich auch in V. 54f.: χρηστοῖσι δούλοις ξυμπορὰ τὰ δεσποτῶν / κακῶς πίτνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται.

<sup>40</sup> Cf. Schmidt (1971), S. 34.

<sup>41</sup> Dies ist ein Kriterium, das die Tragödie im Gegensatz zur Komödie zu erfüllen hat. Cf. Arist. *Po.* 1449b24-26: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις.

Treffend formuliert dies Ohlander (1989), S. 37: „The play begins in heroic language with a debasement of a heroic myth by a unheroic Nurse.“

<sup>42</sup> Er verkündet Medeia darin, dass die Kinder vom Exil verschont bleiben und sie der Königs-tochter die Geschenke persönlich übergeben haben.

<sup>43</sup> Cf. Nestle (1930), S. 29.

<sup>44</sup> Cf. Flacelière (1970), ad 49.

τέκνων ὀπαδὲ πρέσβυ τῶν Ἰάσονος (V. 53) an und gibt wiederum die Identität des Erziehers preis. Er ist – wie auch die Amme – ein alter und treuer Diener der Familie. Im Anschluss an die Begrüßung beantwortet sie seine Fragen und erklärt ihm, dass sie – weil sie eine langjährige und getreuliche Sklavin ist – aus Mitleid mit ihrer Herrin jammere (V. 54-58). Mit V. 62 fragt der Erzieher, ob ihre Herrin schon von den neuen Übeln erfahren habe: ὡς οὐδὲν οἶδε τῶν νεωτέρων κακῶν. Die νεώτερα κακά markieren den Wendepunkt des Gesprächs. Sie motivieren den weiteren Verlauf der Handlung und werden aus diesem Grund bewusst interessant gehalten und in ein mysteriöses Licht gerückt:<sup>45</sup> Der Erzieher bereut zunächst, überhaupt etwas gesagt zu haben (V. 64), was die Neugierde der Amme weiter verstärkt. Auf ihr Versprechen, nichts zu verraten (V. 66), und mit der Begründung, man dürfe vor seinen Mitsklaven nichts geheim halten (V. 65), verrät ihr der Erzieher nach einem längerem Vorspann, was er zufällig beim Würfelspiel gehört habe: ὡς τοῦσδε παῖδας γῆς ἐλᾶν Κορινθίας / σὺν μητρὶ μέλλοι τῆσδε κοίρανος χθονὸς / Κρέων (V. 70-73). Er versucht, die Information durch die Beteuerung zu relativieren, dass er nichts über die Zuverlässigkeit der Worte wisse (ὁ μέντοι μῦθος εἰ σαφῆς ὄδε / οὐκ οἶδα, V. 73f.). Durch den Versuch, seine Bemerkung abzuschwächen, signalisiert der Erzieher den Zuschauern indirekt, wie bedeutsam seine Worte sind und dass sie sich als wahr erweisen werden. Seine Aussage schließt mit dem Wunsch, dass dem hoffentlich nicht so sei (V. 74). Die Wichtigkeit dieser Verse wird durch die Sprache unterstrichen. War diese zuvor noch sehr schlicht gehalten, finden wir nun eine rhetorisch durchstilisierte Rede. V. 67 beginnt mit Verben des Hörens an exponierter erster und letzter Stelle des Verses (ἤκουσα ... οὐ δοκῶν κλύειν) und drückt durch ihre antithetische Gegenüberstellung aus, dass der Erzieher etwas vernommen hat, das er nicht hätte hören sollen. Die

---

<sup>45</sup> Cf. Mastronarde (2002), ad 64.

Verwendung zweier verschiedener Verben für das Hören sorgt dabei für mehr Variation.<sup>46</sup> Die Alliteration *πεσσοῦς προσελθῶν ... παλαιότεροι* (V. 68) und die vielen darin enthaltenen *p*- und *t*-Laute (*tenués*) sorgen für eine pointierte und somit auffällige Aussprache und richten die Aufmerksamkeit des Publikums auf die folgenden Worte neuen Unheils. In V. 71f. hingegen bewirken die *m*-Alliterationen (*μητρὶ μέλλοι ... / Κρέων. ὁ μέντοι μῦθος*), dass Kreons Name, zwischen den weichen *m*-Alliterationen an erster exponierter Stelle platziert, sehr hart wirkt. Dass er der Verantwortliche für alles Leid ist, wird so durch die Sprache verdeutlicht. Das Hyperbaton *ὁ ... μῦθος* (V. 73) und die dazugehörige Apposition *ὄδε* sowie die damit verwobene Alliteration auf *ο* (*ὄδε οὐκ οἶδα*, V. 72f.) versuchen, vom eben Behaupteten abzulenken und es dadurch wieder abzuschwächen.

Die Amme kann nicht glauben, was ihr Mitsklave ihr gerade gesagt hat, worauf der Erzieher mit einem Sinnspruch antwortet: *παλαιὰ καινῶν λείπεται κηδευμάτων* (V. 76).<sup>47</sup> Auch diese Sentenz ist durch das Hyperbaton *καινῶν ... κηδευμάτων* und die Juxtaposition der Antonyme *παλαιὰ καινῶν* besonders hervorgehoben und macht den stetigen Fluss der Dinge klar, dem nun auch die Liebe Iasons zu Medeia anheimfällt. Die Amme nimmt mit *νέον παλαιῶι* (V. 79) die Worte des Pädagogen wieder auf, will aber den Lauf der Dinge nicht einfach akzeptieren. Durch das Hendiadyoin *ἡσύχαζε καὶ σίγα* (V. 81) warnt der Erzieher die Amme eindringlich davor, das Gerücht an Medeia weiterzugeben. Die Amme antwortet mit einer fiktiven Anrede der Kinder<sup>48</sup> und einer rhetorischen Frage, in der sie ihre Verwunderung zum Ausdruck bringt, dass Iason zu so etwas fähig sei (V. 82). Iason handle ungerecht, aber selbst wenn sie ihn deswegen verfluchen möchte, würde sie es nicht tun – schließlich sei er ihr Herr.

<sup>46</sup> Cf. Mastrorade (2002), ad 67.

<sup>47</sup> Bühler (1876), S. 12, bezeichnet die Sentenzen als eine Eigentümlichkeit des Euripides.

<sup>48</sup> Die Kinder sind zwar mit auf der Bühne, aber die Amme erwartet nicht wirklich eine Antwort und spricht sie nicht direkt an.



Der Pädagoge schließt eine erneute philosophische Reflexion an, in der er sich dem Schicksal zu beugen scheint und bemerkt, dass die Menschen eben ungerecht seien. Die Gnome πᾶς τις αὐτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ (V. 86) – jeder ist sich selbst der Nächste – steht wieder für das Akzeptieren des *fatum* durch den Pädagogen.<sup>49</sup> Mit εὐνῆς οὔνεκ' (V. 88) gibt er zu verstehen, dass Iason für seinen persönlichen Profit egoistisch handle – er will die Königstochter in seinem Bett haben und wählt den Trieb vor der Pflicht gegenüber seiner Frau.

Die Amme hat das letzte Wort und befiehlt den Kindern, ins Haus zu gehen (V. 89). Der Erzieher wird beauftragt, die Kinder von Medeia fernzuhalten, da die Amme den Zorn Medeias fürchtet (οὐδὲ παύσεται / χόλου, V. 93f.). Die Exposition endet mit der erneuten Darstellung des Zorns Medeias, der nicht enden wird, ehe sie ihn entladen hat. Der Verdacht, dass er sich gegen die Kinder richten wird, wird durch die wiederholte Sorge um die Kinder verstärkt.

In seiner Gesamtkomposition ist das Gespräch zwischen der Amme und dem Erzieher sehr ausgewogen. Die Amme übernimmt 24, der Erzieher 23 Verse. Die Redeanteile sind gleichmäßig verteilt und bestehen meistens aus zwei bis sieben Versen. Die zentrale Rede, in welcher der Pädagoge das neue Übel darstellt, ist sprachlich – wie oben dargelegt – durchstilisiert und steht daher im Kontrast zu dem Monolog der Amme. Die tragische Höhe der Sprache wird auch in der zweiten Szene fortgeführt. Der Pädagoge äußert zwei Sentenzen mit philosophischem Charakter, in denen er über den schicksalhaften Fluss der Dinge spricht. Die Szene exponiert das neue Übel – die Verbannung Medeias – und macht zum Schluss wieder die Kinder zur Zielscheibe von Medeias Zorn.

---

<sup>49</sup> Da er die Rhetorik der Rede abschwächen und einen Bruch im Übergang zu V. 88 darstellen soll, wird der folgende Vers oft als Interpolation gesehen. Cf. Mastronarde (2002), ad [87], und Flacelière (1970), ad 87. Aber der Vers verdeutlicht, dass man entweder um des Profits willen, aber auch zu Recht egoistisch handeln kann. Der Erzieher zielt darauf, dass Iason aus Profit egoistisch handelt. Daher scheint die Tilgung dieses Verses wenig Sinn zu machen.

Weiteres Wissen, das zur Vorgeschichte gehört, wird durch Medeia in V. 476-478 genannt. Hierin beschreibt sie, was sie für Iason in Kolchis getan hat. Dieses Wissen hat jedoch keinen expositorischen Charakter, da es nicht dem grundlegenden Verständnis des Stückes dient, sondern Iason in dem Zwiegespräch mit Medeia nur noch niederträchtiger erscheinen lässt. Die Exposition bei Euripides ist klar und schlicht. Im Zentrum stehen nicht die Vorgeschichte bzw. der Mythos, sondern Medeia und die Entwicklung ihres Charakters.<sup>50</sup> Daher wird die Vorgeschichte nur in den ersten zehn Versen dargelegt und so knapp wie möglich gehalten. Der Rest dient der Darstellung des Leids der Protagonistin und ihres weiteren Schicksals. Dadurch, dass wir zunächst von Medeias Gram erfahren, ihre Klagerufe vernennen und sie erst dann auf die Bühne tritt, wird ein Spannungsbogen aufgebaut, der der Entwicklung ihres Charakters entspricht. Die euripideische Medeia gibt sich im Gegensatz zur senecanischen erst nach einiger Reflexion ihren Racheplänen hin.

Die Ursache der Flucht der Eheleute nach Korinth wird nicht direkt genannt. Die Verse οὐδ' ἄν κτανεῖν πείσασα Πελοπιδῶν κόρας / πατέρα κατώικει τήνδε γῆν Κορινθίαν (V. 9f.) nennen zwar den Mord der Peleus-Töchter in einem Zug mit ihrer Ankunft in Korinth, doch wird dieser nicht eindeutig als Grund der Flucht bezeichnet. Hierdurch wird wieder das Leid Medeias in den Vordergrund gerückt. Denn sie muss Korinth verlassen, weil Iason eine neue Frau hat, nicht aber weil äußere Umstände – die drohende Rache durch Acastus – es fordern. Der Konflikt zwischen Iason und Medeia ist rein privater Natur.

---

<sup>50</sup> Ohlander (1989), S. 37-51, hebt hervor, dass die Exposition der Spannungserzeugung dient; es werden Vermutungen geäußert und Erwartungshaltungen geschaffen, die im Laufe des Dramas bestätigt oder eben widerlegt werden.

## Seneca

Die Tragödien Senecas haben einen strikteren Bauplan als die von Euripides. Sie setzen sich in der Regel aus fünf Akten zusammen, die durch Chorlieder voneinander getrennt sind.<sup>51</sup> Horazens *Ars poetica* (V. 189f.) fordert ein striktes Fünf-Akt-Schema als verbindliche Regel. Trotz der antiken Terminologie bei Horaz wird der erste Akt in der modernen Forschung häufig als Prolog bezeichnet.<sup>52</sup> Der Terminus Prolog deutet bereits darauf hin, dass in diesem Teil etwas gesagt wird, das nicht direkt mit der Tragödie zusammenhängt, sondern ihr vorausgeht.<sup>53</sup>

In der *Medea* spricht die Protagonistin selbst den Prolog (V. 1-55) und exponiert darin das Geschehen.<sup>54</sup> Die Exposition endet mit dem Beginn des ersten Chorliedes, einem Hochzeitslied für Iason und Creusa.<sup>55</sup> Wie auch bei Euripides ist die Exposition somit initial-isoliert, beginnt also mit dem ersten Vers und endet mit Medeas Monolog. An dieser Stelle soll zunächst die Gliederung der Eingangspassage erfolgen:

- 1-12: Götteranrufung
- 13-18: Bitte an die Erinyen, Tod Creusas und Creos herbeizuführen
- 19-26a: Racheplan gegen Iason
- 26b-28a: Versicherung, dass die Rache gegen die Feinde durchgeführt wird
- 28b-36: Bitte an Vater Sol, bei Zerstörung Korinths zu helfen

---

<sup>51</sup> Die Tradition des Fünf-Akt-Schemas hat ihren Ursprung in der hellenistischen Komödie. Jedoch ist die Entwicklung der Akte von der Alten Komödie von Aristophanes hin zu der Neuen Komödie des Menander aufgrund fehlender Zeugnisse nicht mehr nachvollziehbar. Vgl. Holzberg (1974), Vorwort S. 1-5. Eine Ausnahme zum Fünf-Akt-Schema bilden die *Phoenissen*, die als unfertig erachtet werden müssen, sowie der *Oedipus*, der aus sechs Akten besteht. Zur Akteinteilung bei Seneca, s. Anliker (1960).

<sup>52</sup> Cf. Fyfe (1983), S. 77, Friedrich (1933), S. 18, Anliker (1960), S. 55; Hine (2000), ad 1-55, spricht als einziger vom ersten Akt, Costa (1973), S. 61, hält es für irreführend, die „opening passages“ als Prologe zu bezeichnen. Einen Grund hierfür gibt er jedoch nicht an.

<sup>53</sup> Cf. Anliker (1960), S. 51.

<sup>54</sup> Van Stockum (1959), S. 6, meint, dass „ein eigentlicher Prolog fehlt“. Jedoch erfüllt der Monolog der *Medea* – wie zu beweisen sein wird – verschiedene Kriterien des Prologs bzw. der Exposition.

<sup>55</sup> Guittard in Sénèque (1997), S. 22, bezeichnet auch das Chorlied als „scène[s] d'exposition“, begründet dies jedoch nicht.

- 37-39: Boykott der Hochzeit  
40-43: Selbstanrede, Mut zu fassen  
44-50: Rache wird gewaltiger sein als alles bisher Vollbrachte  
51-52a: Selbstanrede, sich mit *ira* und *furor* zu gürten  
52b-55: Beziehung mit Iason begann mit einem Verbrechen und wird auch damit enden

Im Zentrum der Exposition stehen weniger bloße Fakten über Medeas Vorgeschichte als vielmehr die Darstellung ihrer Gefühle und Rachepläne.<sup>56</sup> Ursache hierfür ist, dass die Details der Medea-Sage dem antiken Betrachter bekannt und präsent waren – erfreute sich der Mythos doch einer großen Beliebtheit.<sup>57</sup> Eine größere Rolle spielt der Aspekt der emotionalen Einstimmung in die Tragödie und der *captatio benevolentiae*;<sup>58</sup> denn die starke Emotionalität Medeas überträgt sich auf den Zuschauer und führt ihn in die vorherrschende Stimmung ein.<sup>59</sup>

Medea spricht den Prolog alleine auf der Bühne,<sup>60</sup> da der Chor erst zur Performance seines Chorliedes auf die Bühne zieht.<sup>61</sup> Medea beginnt mit

---

<sup>56</sup> V. 1-55 der senecanischen Medea zeigen auf der Bühne das, was die Amme bei Euripides in V. 21-23 beschreibt: Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη / βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οὔας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ. Bühler (1876), S. 4f., schiebt dies auf den Geschmack der römischen Kaiserzeit, die nur auf „Aufregendes in möglichst prunkvoller Ausstattung der Rede“ aus war.

<sup>57</sup> Wir wissen von einer nicht mehr erhaltenen *Medea*-Tragödie des Ennius, des Accius und Lucans, cf. Hine (2000), S. 17. Es ist strittig, ob Lucan wirklich eine *Medea* geschrieben hat. Cf. Guittard in Sénèque (1997), S. 119f. Die *Medea* Ovids wird von Quintilian hochgelobt: *Ouidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* (Quint. *Inst.* 10, 1, 98). Der Einfluss dieser verlorenen Fassung auf Seneca ist leider nicht mehr nachvollziehbar, obwohl dies immer wieder versucht wird (z.B. Martina (1990), S. 145ff.). Dass es aber zumindest eine stilistische Beeinflussung gab, ist nicht von der Hand zu weisen. Ovid rezipiert den Mythos außerdem in den *Heroides* XII und in den *Metamorphosen* VII, 1-349.

<sup>58</sup> Zimmermann (2001), Sp. 400, stellt fest, dass die Prologe Senecas „stimmungsschaffendes Element“ seien.

<sup>59</sup> Lefèvre (1997), S. 80f., zeigt an Medeas einsamen Auftritt, dass die senecanischen Figuren keine sozialen Bindungen besäßen, „offen“ und „amorph“ seien. Im Unterschied zu Medea, die im sozialen Kontext der Polis stehe, gehorche die senecanische Protagonistin der stoischen Lehre, die eine „extreme Individualphilosophie“ darstelle.

<sup>60</sup> Der Monolog ist also ein Soliloquium, eine Rede, die von einer einzelnen Figur auf leerer Bühne gesprochen wird. Die langen Selbstgespräche in den senecanischen Tragödien stehen unter starkem Einfluss der Deklamationsübungen und der Rhetorenschulen. Cf. Costa (1973),

einem Gebet und einer Anrufung verschiedener Götter, das einen einzigen Satz von zwölf Versen umfasst. Als erste Götter werden an exponierter erster Stelle die *di coniugales* angerufen, ohne dass wir bereits etwas über Iason oder Medeas Hochzeit mit ihm erfahren hätten. Wahrscheinlich handelt es sich um Iuno und Hymenaeus, vielleicht auch um Jupiter und Venus.<sup>62</sup> Die zusätzliche Anbetung des Hochzeitsbetts (*genialis tori*, V. 1) deutet klar auf ihre Ehe mit Iason hin, ohne dass dieser schon genannt wurde. An zweiter Stelle steht die Göttin *Lucina* (V. 2).<sup>63</sup> Durch sie wird auf die Folge von Medeas Hochzeit, der Geburt der beiden Kinder, angespielt. Einen Hinweis auf die Fahrt der Argo erhalten wir durch die Anrufung derjenigen Göttin, die den Steuermann der Argo – Tiphys – die Seefahrt lehrte.<sup>64</sup> Ebenso nimmt die folgende Anrede an Neptun Bezug auf die Expedition der Argo (V. 4). Er wird jedoch nicht explizit genannt, sondern als *dominator maris* (V. 4) bezeichnet. Er war es, der Iason die Fahrt nach Kolchis ermöglichte und zuließ, dass die Argonauten ihr Ziel erreichten. Er ist mitverantwortlich für die Begegnung zwischen Iason und Medea. Ab V. 5 ruft Medea die Götter an, denen sie enger verbunden ist.<sup>65</sup> Beginnend mit ihrem Großvater Sol, der wegen seiner Abstammung von den Titanen als Titan (V. 5) angebetet wird, ergeht die nächste Bitte an Hecate

---

S. 61. Friedrich (1933), S. 14, vermutet, dass die einzelnen Reden gar nicht in ihrem Zusammenhang komponiert wurden.

<sup>61</sup> Im Gegensatz zum attischen Drama gibt es keine getrennte Orchestra mehr und das gesamte Geschehen spielt sich auf der Bühne (*Skené*) ab. Der Chor zieht aus Platzgründen nur zu seinem Gesang zwischen den Akten auf die Bühne auf und es gibt somit weder eine Parodos noch eine Exodos. Der Chor war kleiner als im klassischen Drama in Griechenland, um schneller auf der Bühne agieren zu können. S. auch Tarrant (1978).

<sup>62</sup> Cf. Costa (1973), ad 1, und Hine (2000), ad 1.

<sup>63</sup> Es handelt sich dabei um Iuno, die in ihrer Funktion als Göttin der Geburt zuweilen so genannt wird. Cf. Costa (1973), ad 2, und Hine (2000), ad 2.

Die Nennung Lucinas lässt Fyfe (1983), S. 77, zu dem Schluss kommen, dass alle genannten Götter moralisch verwerflich sind, da Lucina ihren Mann betrogen hat. Jedoch steht hier weniger die moralische Verwerflichkeit der Götter im Zentrum, sondern vielmehr wird auf die einzelnen Etappen der Vorgeschichte angespielt.

<sup>64</sup> Tiphys wurde von Pallas Athene, römisch Minerva, unterwiesen. Cf. Costa (1973), ad 2 und 3, Hine (2000), ad 2-3.

<sup>65</sup> Cf. Hine (2000), ad 5-12.

(V. 7). Sie erhält aufgrund ihrer dreierlei Gestalten das Epitheton *triformis*, denn sie wird mit dem Mond, der Erde und der Unterwelt, sowie mit Zauberei im Allgemeinen in Verbindung gebracht.<sup>66</sup> *Chaos* in V. 9 ist wahrscheinlich mit Majuskel zu schreiben und ist somit eine Anrede an das personifizierte Chaos – eine erneute Allusion an die Unterwelt.<sup>67</sup> Der letzte Götteranruf ergeht – wieder ohne wörtliche Nennung – an Hades und Persephone (V. 10-12) und spielt abermals auf Götter des Schattenreichs an. All die Unterweltsgottheiten weisen auf das unheilvolle Ende hin, das Medeas Plan nehmen wird. Zusätzlich spielt die Persephone-Episode auf ihre Ehe mit Iason an: Persephone wurde von Hades geraubt, wobei beide danach im Schattenreich weiter zusammenlebten. Auch Iason hat Medea aus ihrer Heimat ‚geraubt‘, verlässt sie aber nun im Gegensatz zum treuen Hades.<sup>68</sup> Die lange Aufzählung der Götter der Unterwelt verdeutlicht, wie nahe die Protagonistin den Göttern der Dunkelheit steht.

Obwohl in diesem Abschnitt keine eindeutigen Tatsachen genannt werden, wird doch beinahe auf die gesamte Vorgeschichte angespielt:<sup>69</sup> Medeas Hochzeit mit Iason (V. 1), die Kinder (V. 2), die Expedition der Argo (V. 3f.), Medeas Abstammung von Sol (V. 5) und ihre Affinität zur Magie und zur Unterwelt (V. 5f., V. 9-12). All diese Anspielungen setzen voraus, dass dem Zuschauer der Mythos gut bekannt ist, da es sonst schwierig wäre, dem weiteren Verlauf des Geschehens zu folgen. Die Komposition V. 1-12 ist sehr regelmäßig: überwiegend mit *-que* und *et* verbunden werden die Gottheiten bis V. 7 schlicht aneinandergereiht. Eine längere Hypotaxe in Form eines verschränkten Relativsatzes findet sich erst in V. 7-9, in denen zum ersten Mal der Name der Protagonistin und ihres Mannes Iason fällt (*quosque iuravit mihi / deos Iason, quosque Medeae magis / fas est*

<sup>66</sup> Cf. Costa (1973), ad 6-7, und Hine (2000), ad 6-7. S. auch Medeas Gebet an Hecate in *Ov. Met.* VII, 191-198.

<sup>67</sup> Cf. Costa (1973), ad 9, und Hine (2000), ad 9.

<sup>68</sup> S. auch Costa (1973), ad 11-12, und Hine (2000), ad 11-12.

<sup>69</sup> Cf. Anliker (1960), S. 42.

*precarum*). Rhetorisch ist der Götteranruf stark durchstilisiert. Götter, wichtige Personen und Dinge stehen in Anfangs- oder Endstellung des Verses und werden dadurch besonders betont (*di coniugales ... genialis tori*, V. 1; *Lucina*, V. 2; *et tu ... dominator maris*, V. 4; *Hecate triformis*, V. 7; *Chaos*, V. 9). Durch zahlreiche Hyperbata wird der Zuschauer gezwungen, konzentriert zuzuhören, wodurch die Aufmerksamkeit gesteigert wird (*domituram ... / novam ... ratem*, V. 2f.; *profundi ... maris*, V. 4; *clarum ... diem*, V. 5; *tacitis ... sacris und conscium iubar*, V. 6; *quosque ... / deos*, V. 7f.; *aversa ... regna*, V. 10; *dominam ... / raptam*, V. 11f.). Der Stil ist gekennzeichnet durch Brevitas.

Mit der Geminatio *nunc, nunc* (V. 13) beginnt ein neuer Abschnitt. Medea wendet sich jetzt an die Rachegöttinnen (*sceleris ultrices deae*, V. 13) mit der Bitte um Tod der neuen Gemahlin und ihres Vaters: *coniugi letum nouae / letumque socero et regiae stirpi date* (V. 17f.). Die Beschreibung der Erinyen ist sehr ausführlich und die Sprache steht ganz im Dienste dieser Ausführungen: *crinem solutis squalidae serpentibus* (V. 15) ahmt mit der Alliteration auf *s* das Zischen der Schlangen nach, die die Rachegöttinnen anstelle von Haaren auf dem Kopf tragen, und die dunkel klingenden *a*-Laute in V. 15 geben die düstere Stimmung lautmalerisch wieder. Das Hyperbaton *atram ... facem* (V. 14) inszeniert meisterhaft die *contradictio in adiecto* des schwarzen Lichtes und verweist auf das unheilvolle Feuer der Rachegöttinnen, das zum Ende des Stückes den Palast verbrennen wird.

An den Wunsch nach Tod und Untergang für Creusa, Creon und das ganze königliche Geschlecht schließt sich der Plan der Rache an Iason an. Ab hier (V. 19) wird Medeas Rede sehr assoziativ und zum Teil inkohärent.<sup>70</sup> Die

---

<sup>70</sup> Cf. Costa (1973), S. 61: „Seneca’ Medea already has strong, if incoherent ideas about her revenge on Iason [...] whereas in Euripides these ideas grow gradually in her mind“. S. auch Anliker (1960), S. 43. Daher wird auch eine exakte Gliederung der Verse erschwert.

erste Strafe für Iason wird in Form eines Paradoxons<sup>71</sup> formuliert: Er soll am Leben bleiben – *uiuāt* (V. 20). Die Aussage wirkt für den Betrachter zunächst unverständlich und nährt Zweifel an der Zurechnungsfähigkeit Medeas. Jedoch wird die Grausamkeit ihres Wunsches bald deutlich. Iason soll durch die Städte irren, ohne Hab und Gut, vertrieben wie sie selbst (V. 20f.). Sie verweist dadurch auf ihre Heimatlosigkeit und ihre ausweglose Situation, lässt aber noch offen, warum sich Iason den Tod wünschen wird. Das asyndetisch gereimte Trikolon *exul, pavens, invisus* (V. 21) verdeutlicht den Genuss, den das Planen ihrer Rache und der Gedanke an das Leid bereiten.<sup>72</sup> Er soll schließlich so verzweifelt sein, dass er sich sogar Medea als Frau zurückwünscht (*me coniugem optet*, V. 22). Medeas Racheplan gegen Iason wird mit einem weiteren Hinweis auf den Tod der Kinder beendet: *parta iam, parta ultio est: / peperit* (V. 25f.). Durch die Anapher *parta*, die Alliteration auf *p* und die Wiederaufnahme von *parta* durch *peperit* an erster Stelle des Verses, wird der Vorgang der Geburt besonders exponiert dargelegt.<sup>73</sup> Dass für das Rachebrüten das Verb *parere* verwendet wird, klingt nahezu wie eine Provokation und die Rache wird sehr stark mit den Kindern in Verbindung gebracht. Die Kombination eines Verbs des Gebärens mit dem eigentlichen Ziel der Rache, Tod und Zerstörung, führen zu tragischer Ironie, da der Zuschauer bereits weiß bzw. ahnt, worauf Medea anspielt, sie selbst sich jedoch noch nicht im Klaren über ihre Pläne ist.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Zur Rolle von Paradoxa in der Stoa s. Cic. *Parad.*, 3-4. Cicero entwickelt in dieser Schrift sechs Paradoxa, wie beispielsweise: *potestne bonum cuiquam malo esse, aut potest quisquam in abundantia bonorum ipse esse non bonus?* (Cic. *Parad.* 7).

<sup>72</sup> Der Hang zum Grausamen ist typisch für die Silberne Latinität. Vgl. auch Sen. *Thy.*, 715f.: *saeuum scelus / iuuat ordinare* und Sen. *Med.* 911-915: *iuuat, iuuat rapuisse fratrum caput, / artus iuuat secuisse et arcano patrem / spoliasse sacro, iuuat in exitium senis / armasse natus*.

<sup>73</sup> Anliker (1960), S. 37, verweist darauf, dass man „den Kitzel der Gefahr verspürt“, aber „der Entschluß zum Kindermord noch keineswegs vorliegt“. Die Anspielungen auf den Kindermord sind jedoch offensichtlich und der Zuschauer, der den Mythos kennt, kann leicht auf die Konsequenz dieser Aussagen schließen.

<sup>74</sup> Friedrich (1933), S. 19, behauptet zu Recht: „Wir lernen im Prolog überraschenderweise ein späteres Stadium Medeas kennen als im zweiten Monolog.“ In ihrem Eingangsmonolog wirke



Es schließen sich zwei rhetorische Fragen an (V. 26b-27a), in denen sich Medea selbst ermuntert, die Rache wirklich durchzuführen; denn sie kann sich eine solche Schmach nicht gefallen lassen. Die rhetorischen Fragen dienen ihrer näheren Charakterisierung und drücken aus, wie erbarmungslos sie ist. Sie tut nichts umsonst (*in cassum*, V. 26) und sie lässt keine Zweifel an ihrem Angriff gegen die Feinde (*non ibo in hostes?*, V. 27). Mit *manibus excutiam faces / caeloque lucem* (V. 27f.) deutet sie auf die Hochzeit hin, die sie verhindern wird. Sie überträgt dann das Licht der Hochzeitsfackeln auf das Licht des Himmels, den sie ebenfalls verfinstern wird. Nicht nur die menschliche, sondern auch die himmlische Ordnung wird von ihrem Rasen betroffen sein.<sup>75</sup>

An das Stichwort *caelo* (V. 28) schließt sich der folgende Gedanke an und Medea kommt über den Himmel zu ihrem Großvater Sol. Die folgenden Fragen sind nicht mehr rhetorisch, sondern entstehen aus wirklichem Unglauben (V. 27b-31). Medea kann nicht fassen, dass ihr Großvater, der Sonnengott, den Tagen noch einen geregelten Ablauf gibt, anstelle sie in ihren Plänen zu unterstützen. Dadurch erhält die Rache eine kosmische Dimension, da sogar Sol um Hilfe gebeten wird und der natürliche Lauf der Dinge gestört werden soll. Mit der Geminatio *da, da per auras curribus patriis uehi* (V. 32) beginnt sie ihre Bitte.<sup>76</sup> Durch die passive Formulierung lässt Medea zunächst offen, ob Sol oder sie selbst den Wagen führen wird. Erst durch die weiteren Imperative *committe habenas ... et / ... tribue moderari iuga* (V. 33f.) wird klar, dass nicht Sol selbst handeln, sondern dass er ihr nur den Sonnenwagen und das Joch überlassen soll, damit sie

---

sie nämlich sehr bestimmt, wohingegen sie im zweiten Monolog wieder ins Schwanken gerate. Allerdings formuliert sie auch im Prolog noch nicht bewusst den Entschluss zum Kindermord.

<sup>75</sup> S. auch Ov. *Met.* VII, 207-209: *te quoque, Luna, traho, quamuis Temesaea labores / aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro / pallet aui, pallet nostris Aurora venenis.*

<sup>76</sup> Die Gestaltung ist an die Phaeton-Episode in Ov. *Met.* II, 35-39 angelehnt: *« o lux immensi publica mundi, / Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius / nec falsa Clymene culpam sub imagine celat, / pignora da, genitor, per quae tua vera propago / credat et hunc animis errorem detrahe nostris! ».*

ihr Vorhaben selbst durchführen kann.<sup>77</sup> Damit stellt sich Medea auf dieselbe Ebene wie der Gott, da sie dessen Aufgabe übernehmen will und kann. *moderari iuga* (V. 34) erinnert stark an die Stiere, die Medea für Iason in Kolchis gebändigt hat, nur, dass sie sie damals gezähmt hat, um Iason zu helfen,<sup>78</sup> jetzt aber Iason und seine neue Heimat dadurch vernichten will.<sup>79</sup> Die Anrede an ihren Großvater, die Bitte um Hilfe und die Darstellung der Zerstörung Korinths nehmen mit insgesamt sieben Versen verhältnismäßig viel Platz im ersten Akt ein. Es ist dies die letzte Stelle, an der eine Gottheit angerufen wird. Im übrigen Prolog widmet sich Medea ganz sich selbst in ihrer *ira* und ihrem *furor*. Versucht man aufzuzeigen, an welchen Stellen welche Personen zentral sind, ergibt sich folgende Aufteilung: V. 1-12: Götter, V. 13-18: Erinyen, V. 19-28a: Medea, V. 28b-36: Sol, V. 37-55: Medea.

Diese Gliederung zeigt, dass die Protagonistin zu Beginn auf die Hilfe und den Beistand der Götter baut (V. 1-12). Die Rachegöttinnen (V. 13-18) sollen ihr noch bei der Rache an der neuen Braut und deren Vater helfen. Mit den Plänen gegen Iason beginnt sie sich auf sich selber zu verlassen (V. 19-28a), bevor sie sich wieder an Sol wendet (V. 28b-36). Er nimmt hier jedoch eine Mittelstellung ein, da er Gott und gleichzeitig Verwandter Medeas ist. Zudem verlangt sie von ihm nicht, dass er Korinth zerstöre, sondern nur seinen Wagen, um die Stadt damit selbst zu zerstören. Ab V. 37 zeigt sich Medea ganz autonom und erkennt, dass sie nun gestärkt ist: *haec uirgo feci* (V. 49) impliziert, dass sie nun eine gereifte Frau ist, die an ihren Taten gewachsen ist und daher die Hilfe der Götter nicht mehr braucht.

Die Verse, die sich an Sol wenden, sind zwar einerseits sprachlich stark stilisiert, andererseits wirken sie aber unbeholfen und der Gedankengang

---

<sup>77</sup> Vgl. Cor. *Méd.* 257-262.

<sup>78</sup> Vgl. Sen. *Med.* 466-470, Ap. R. III, 1246-1407.

<sup>79</sup> Das Verbrechen steht zu Anfang und zu Ende ihrer Begegnung, wie es Medea in V. 55 zu ihrem Programm erhebt: *quae scelere parta est, scelere linquenda domus.*

ist durch Medeas Emotionen stark beeinträchtigt. In der ersten Frage, die ihren Großvater betrifft (*spectat hoc nostri sator / Sol generis, et spectatur, et curru insidens*, V. 28f.), befinden sich wie bereits in V. 14 viele s-Laute, die Medeas Ton scharf und angriffslustig klingen lassen. Die Alliteration *sator Sol* weist den Zuschauer darauf hin, dass nun Sol im Mittelpunkt der Ausführungen steht und leitet so den neuen Abschnitt ein. Das Polyptoton *spectat ... spectatur* (V. 28f.) lässt den Sonnengott sofort als schuldig dastehen: nicht nur, dass er das Leid seiner Enkelin tatenlos mit ansieht, sondern jetzt wird er dabei ertappt, dass er nichts unternimmt. Kunstvoll gestaltet ist auch *per solita puri spatia decurrit poli* (V. 30). Zum einen werden die s-Alliteration und die s-Laute der vorhergehenden Verse wieder aufgenommen, zum anderen haben wir eine Art verschränkte Alliteration, bei der sich s- und p-Laute abwechseln und die zusammengehörigen Begriffe mit demselben Buchstaben anfangen (*puri ... poli, solita ... spatia*). Der scharfe Ton der Vorverse wird fortgeführt und ein klanglicher Effekt erzielt, der dem Spucken ähnelt. Somit wird die Verachtung Medeas ob solch eines unterlassenden Verhaltens des Großvaters Sol gezeigt. Das Einsetzen der Bitte wird mit der Geminatio der Imperative *da, da* (V. 32) gekennzeichnet, die an der betonten Anfangsstelle des Verses gesetzt sind und der Bitte Gebetscharakter verleihen. Ebenso betont zu Beginn steht der zweite Imperativ *committe* (V. 33) und verstärkt so den Befehlston, den Medea anmaßend gegenüber dem Gott anschlägt. *flagrantibus* (V. 33) an der betonten letzten Stelle des Verses mit folgendem *ignifera* (V. 34) an erster Stelle des nächsten Verses nehmen die Feuermetaphorik der Erinyen von V. 15 wieder auf (*atram ... facem*) und bereiten das Publikum auf ihr Vorhaben vor, Korinth einzuäschern (V. 35f.). Um diese beiden Begriffe zueinander zu stellen, wird sowohl *flagrantibus ... loris* wie auch *ignifera iuga* mit einem Hyperbaton gesperrt. Der Brand Korinths wird kompliziert umschrieben: *gemino Corinthos litori opponens moras / cremata flammis maria committat duo* (V. 35f.). Die Stadt wird nicht ein-

fach brennen, sondern durch das Feuer und den dadurch entstehenden Ascheberg wird eine Verbindung zwischen dem Ägäischen und dem Ionischen Meer entstehen. Die Zerstörung Korinths ist nicht nur für Medea erfreulich, sondern sie wird indirekt als allgemeinnützlich dargestellt. Die Aussage ist zynisch, denn dieses Vorhaben konnte in der Antike nie realisiert werden.<sup>80</sup>

Unvermittelt setzt ein neuer Gedanke ein. Was noch fehlt, ist, dass Medea selbst die Hochzeitsfackeln für Iason und Creusa trage und am Altar Opfer für das Ehepaar bringe (V. 37-39). Die Aussage *hoc restat unum* ist sicherlich ironisch zu verstehen, also im Sinne von ‚das würde gerade noch fehlen‘, denn Medea äußert zuvor an keiner Stelle, dass sie ihren Plan während der Hochzeit durchführen möchte.<sup>81</sup> *caedam ... uictimam* (V. 39) ist doppeldeutig und führt die Ironie weiter, dass Medea die Hochzeit aktiv mitgestalten soll, indem sie die heiligen Opfer während der Zeremonie darbringt. Es deutet aber auch auf den Mord an der Braut, ihrem Vater und Iasons Kindern hin, die Opfer ihrer Rache sein werden.<sup>82</sup>

Mit *per uiscera ipsa* (V. 40) wird diese Zweideutigkeit weitergeführt: Entweder sind die Innereien der Opfertiere gemeint, die sie beim Opfer untersuchen wird und die ihr – wie in einer Eingeweideschau – sagen werden, was zu tun ist. *per* müsste in diesem Fall mit „durch, hindurch“ übersetzt

---

<sup>80</sup> Nähere Ausführungen zur geographischen Lage Korinths: Hine (2000), ad 35, und Costa (1973), ad 35 und 36. Das Einbringen von kunstvoll präsentiertem geographischem Wissen ist ein typisches Merkmal der zweiten Sophistik. Näheres bei Whitmarsh (2005).

<sup>81</sup> Das mit V. 56 einsetzende Hochzeitslied zeigt an, dass die Hochzeit bereits stattfindet oder im Begriff steht, stattzufinden. Somit bliebe Medea kaum noch die Zeit, zu handeln.

<sup>82</sup> Anliker (1960), S. 37, verweist auf die Zweideutigkeit der Verse: Zum einen spreche aus Medea wahre Empörung, zum anderen bleibe ihr nur noch die Vollendung ihrer Rache. Costa (1973), ad 37-40, nimmt die Aussage ernst und glaubt, dass sie wirklich ihre Rache während der Hochzeitszeremonie nehmen wolle. Dementsprechend geht er davon aus, dass sie wirklich ein Opfer, sei es ein Menschliches (die Kinder, oder sogar sich selbst), sei es ein Tieropfer, bringen wolle. Ebenso Frenzel (1914), S. 68. Hine (2000), ad 37-9, geht ebenso davon aus, dass Medea wirklich zur Zeremonie gehen möchte, aber die Opfer, die sie bringen wird, werden von ihrer Hand als schlechte Vorzeichen dienen. Er verweist jedoch auch darauf, dass das Publikum die Aussage über das Opfer auf den Mord an Creusa, Iason und ihren Kindern verstehe.

werden und wäre lokal aufzufassen. Oder aber *uiscera* steht metaphorisch für das, was Medea im Inneren getragen hat, also ihre Kinder, und *per* ist instrumental zu verstehen, da die Kinder das Mittel zur Rache sein werden.<sup>83</sup> Eine weitere Möglichkeit ist, dass *per uiscera* im Sinne eines *per deos* – bei den Göttern – eine Anrede an sich selbst sind. Die Innereien sind eine Metapher für Medeas Inneres und verdeutlichen, dass sie sich in der Selbstermahnung samt Herz und Eingeweiden mit einbegreift. Die Interpretation bleibt für den Zuschauer offen, lässt ihn aber in einem Gefühl gespannter Nervosität zurück, da Schlimmes angedeutet wird. In der Anrede an ihr Gemüt (*anime*, V. 41) fordert Medea sich auf, einen Weg für die Strafe zu finden. Hierfür muss sie ihre weibliche Angst ablegen (*pelle femineos metus*, V. 42) und ihren Geist härten (*inhospitalem Caucasum mente induere*, V. 43). *Caucasum* spielt auf ihre Heimat an und steht zugleich für das Raue, Harte und Unbeugsame.<sup>84</sup> Medea fasst Mut, indem sie weiblich konnotierte Züge ablegt (Angst) und dafür männliche Attribute annimmt (Härte). Da Kinder zur Frau gehören, weist das Ablegen ihrer Weiblichkeit wieder auf das Verstoßen der Kinder hin.

Mit einem Relativsatz, eingeleitet durch *quodcumque* (V. 44), beginnt ein neuer Sinnabschnitt, in dem die Protagonistin das Ausmaß ihrer Rache beschreibt. Das Unheil, das sie in ihrer Heimat angerichtet hat, soll nun auch Korinth treffen: *quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas, / uidebit Isthmos* (V. 44f.). Ihre Heimat wird nicht direkt genannt, sondern es wird nur indirekt durch *Pontus* und *Phasis* auf sie verwiesen.<sup>85</sup> Ebenso wird auf Korinth nur durch die Meereseenge *Isthmos* hingedeutet.<sup>86</sup> Mit

---

<sup>83</sup> Dazu auch Zwierlein (1966), S. 135 ad 40.

Cor. Méd. 961-963, greift eben diese Metaphorik von *uiscera* auf, meint dabei aber explizit die Kinder: *Madame, épargnez-les, épargnez vos entrailles, / N'avancez point par là vos propres funéraires, / Contre un sang innocent pourquoi vous irriter.*

<sup>84</sup> Cf. Hine (2000), ad 43, und Costa (1973), ad 43.

<sup>85</sup> Der Phasis ist ein Fluss in Medeas Heimat Kolchis, der in das Schwarze Meer (*Pontus*) mündet. Auch bei Ovid wird er verwendet, um Medeas Heimat zu beschreiben. Ov. Met. VII, 297f.

<sup>86</sup> Cf. Hine (2000), ad 43, 44 und 45, und Costa (1973), ad 44-5.

*quodcumque* ist wahrscheinlich Medeas Mord an ihrem Bruder Apsyrtus gemeint, den sie auf der Rückfahrt mit Iason bei Kolchis zerstückelt hat, um ihren Vater von einer Verfolgung abzuhalten. In einem asyndetisch gereihten Trikolon (*effera ignota horrida*, V. 45) gibt Medea ein eindrucksvolles Bild vom Ausmaß ihres Vorhabens. Der folgende Vers ist besonders kunstvoll gestaltet: Durch ein Hyperbaton wird *tremenda ... mala* (V. 46) gesperrt, wodurch ermöglicht wird, dass die beiden Begriffe an die betonte erste und letzte Stelle des Verses gesetzt werden. Zudem ahmt der Chiasmus *tremenda caelo pariter ac terris mala* (V. 46) das Umfassende des Übels nach, das sowohl im Himmel wie auch auf der Erde gilt. In einem erneuten Trikolon konkretisiert sie ihren Plan, der zuvor nur durch Adjektive umschrieben wurde: *uulnera et caedem et uagum / funus* (V. 47f.). Zwar wird hier beim Sprechen ebenso wie bereits im vorhergehenden Trikolon elidiert – doch wirken diese Elisionen bei *effera(a) ignota(a) (h)orrida* noch wie eine einzige Wort-Mischung, wohingegen *uulner(a) et caed(em) et uagum / funus* durch die Verbindung mit *et* (Polysyndeton) eine Pause erzwingt und die Worte so bedachter und geplanter wirken lässt. *funus* an erster Stelle des Verses klingt besonders unheilvoll, da man sich zwischen Versende und Versanfang eine Pause vorzustellen hat und *uagum* aus dem Vorvers erst dann seine volle Bedeutung erhält. Durch die Gradatio steigern sich die einzelnen Glieder von einer einfachen Wunde über ein Blutbad hin zum sicheren Tod. Nachdem Medea ihre schaurigen Pläne ausgebreitet hat, stellt sie fest: *leuia memorauim nimis* (V. 48). Die Zeiten, in denen sie solche Taten begangen hat, sind vorbei, damals war sie nur ein junges Mädchen (*haec uirgo feci*, V. 49), jetzt aber ist ihr Schmerz viel heftiger (*grauior exurgat dolor*, V. 49). Sie greift wieder die Metaphorik des Gebärens auf, die erneut doppeldeutig ist: *maiora iam me scelera post partus decent* (V. 50). Einerseits ist damit zu verstehen, dass sie nun, wo sie bereits Kinder geboren hat, keine Jungfrau mehr ist (*uirgo*, V. 49), anderer-

seits hat sie jetzt, wo sie Mutter ist, die Möglichkeit, noch schlimmere Verbrechen zu begehen, da sie ihre eigenen Kinder töten kann.

In einer zweiten Selbstanrede ermahnt sie sich, sich ganz ihrer *ira* und dem *furor* hinzugeben: *accingere ira teque in exitium para / furore toto* (V. 51f.). Das sind die Charaktereigenschaften, die Medea in der gesamten Tragödie an den Tag legt und die gleichsam ihr Programm sind.

In den letzten vier Versen des Prologs wiederholt Medea das, was sie bereits im Laufe der Exposition entwickelt hat: Mit *paria narrentur tua / repudia thalamis* (V. 52f.) schafft sie eine Verbindung zu *quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas, / uidebit Isthmos* (V. 44f.) und verdeutlicht, dass ihre Hochzeit (*thalamis*) – in Kolchis – mit einem Verbrechen begonnen hat und Iasons Bruch mit ihr (*repudia*) – in Korinth – mit einer Freveltat enden wird. Die Anthypophora *quo uirum linques modo?* (V. 53) beantwortet Medea mit einer Zweideutigkeit, die wieder darauf hinweist, dass ein Verbrechen zu Beginn und zu Ende ihrer Beziehung zu Iason stattfinden wird: *hoc quo secuta es* (V. 54). Nachdem sie sich selbst ermahnt, nicht mehr zu säumen, wiederholt sie ein drittes Mal, dass sie Iason mit einer Gewalttat verlassen wird. Mit *scelere* (V. 55) benennt sie ihre Tat jetzt aber, ohne sie nur anzudeuten und schließt jegliche Zweifel bei der Zuschauerschaft aus. *scelere* wird dabei wieder mit dem Verb *parere* in Verbindung gebracht, wodurch das Verbrechen abermals in unmittelbare Nähe des Kindermords gerät. Nach diesen Worten verlässt Medea die Bühne und der Chor tritt für seinen Hymenaeus auf.<sup>87</sup> Die Exposition endet hier, da der Chor keine neuen Informationen beisteuert. Das Hochzeitslied dient einzig der Motivation des zweiten Aktes.

Frappant an der Exposition der *Medea* Senecas ist, dass zwar auf alle wichtigen Fakten, die für das Verständnis des weiteren Geschehens notwendig

---

<sup>87</sup> Cf. Frenzel (1914), S. 69, und Hine (2000), ad 55. Falls Medea auf der Bühne geblieben sein sollte, muss man annehmen, dass sie das Lied dabei ‚überhört‘.

sind, angespielt wird, wir jedoch keine gesicherte Auskünfte erhalten. So wird durch den Götteranruf in V. 1-12 auf die gesamte Vorgeschichte Bezug genommen, ohne dass die Geschehnisse tatsächlich genannt werden. Auch auf den Ort des Geschehens lässt sich nur indirekt schließen, wenn Medea sagt, dass sie Korinth zerstören möchte (V. 35) und ankündigt, dass der Isthmos das Unheil sehen werde, das sie zuvor in ihrer Heimat begangen habe (V. 45). Ebenso werden die weiteren Figuren des Stückes nur in Anspielungen eingeführt: Iason wird in V. 8 in einem Zug mit Medea genannt, ohne dass wir dabei etwas über ihn erfahren. Auch die Königstochter Creusa und ihr Vater Creon werden in V. 17f. vorgestellt, zusammen mit der Bitte um ihren Tod. Creusa als *coniugi ... nouae* lässt den Zuschauer zumindest darauf schließen, dass sie als neue Braut die Konkurrentin Medeas ist. Für einen Zuschauer, der den Mythos nicht kennt, ist es nahezu unmöglich, dem Prolog zu folgen, weil die gesamte Vorgeschichte in Anspielungen exponiert wird.<sup>88</sup>

Medea stellt sich als Prologsprecherin nicht selbst vor. Die einzige Nennung ihres Namens erfolgt in V. 8, in dem sie von sich selbst in der dritten Person spricht. Dass sie selbst Medea ist, darauf kann der Zuschauer nicht ohne Vorwissen schließen. Friedrich zufolge bedarf es der Namensnennung gar nicht, da durch die Titulierung des Stückes klar ist, dass die Protagonistin auf der Bühne steht.<sup>89</sup> Dieser Rückschluss ist jedoch nur dann möglich, wenn der Mythos bekannt ist. In einem Zug mit Medea wird Iason genannt, der ebenfalls nur an dieser einen Stelle des Prologs namentlich erwähnt wird. Dass die beiden miteinander verheiratet sind bzw. waren, lässt sich nur erahnen.

Über Medeas Charakter erfahren wir durch indirekte Charakterisierung sehr viel. Der auffälligste Unterschied zwischen der *Medeia* des Euripides

---

<sup>88</sup> Leo (1908), S. 91, beschreibt, dass die ὑποκείμενα wegen der starken Affekte nur in Andeutungen mitgeteilt werden.

<sup>89</sup> Cf. Friedrich (1933), S. 10.



und der Senecas ist, dass bei Euripides Medeias Charakter dynamisch ist und im Verlauf des Stückes entwickelt wird, er bei Seneca hingegen statisch ist.<sup>90</sup> Gleich zu Beginn des Dramas haben wir ein „Fortissimo der Raserie“<sup>91</sup> und ihr Drang nach Rache an Iason und am königlichen Geschlecht Korinths wird offen dargelegt. Die drohende Gefahr, die von der Protagonistin ausgeht, wird 55 Verse lang wahrgenommen, ohne dass man ihre schlimmste Tat – den Mord an ihren eigenen Kindern – als gesichert annehmen kann.<sup>92</sup> Medeas Charakterzeichnung ist eher negativ – jedoch verführen V. 37-39 dazu, Mitleid mit Medea zu empfinden, sodass es dem Zuschauer überlassen bleibt, ob er Mitleid oder Hass gegen Medea verspürt. Schließlich ist sie die Verlassene, die mit ansehen muss, wie der Mann, für den sie alles getan hat, eine andere Frau heiratet. Da die Ursache ihres Zornes nicht dargestellt wird, ist es jedoch nicht leicht, sich in ihre Situation einzufühlen und Anteil an ihrer Lage zu nehmen.<sup>93</sup> Denn das Wissen darüber, was sie für Iason getan hat, wird erst in einem Dialog zwischen Medea und Iason in V. 451-476 präsentiert und erst mit diesen Kenntnissen erscheint ihre Wut wirklich gerechtfertigt.<sup>94</sup> Medeas *furor* hat als einzigen Anlass die bevorstehende Hochzeit Iasons mit Creusa, denn ihre Verbannung wird erst in V. 179-186 von Kreon ausgesprochen.<sup>95</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Exposition der *Medea* Senecas einzig der Darstellung von Medeas *furor* und der *ira* dient, die sich in ihrem

---

<sup>90</sup> Cf. Costa (1973), S. 61, und Frenzel (1914), S. 75.

<sup>91</sup> Anliker (1960), S. 35.

<sup>92</sup> Cf. Anliker (1960), S. 37.

<sup>93</sup> Frenzel (1914), S. 71 und S. 75, sieht Medea nur als „Verbrecherin“, nicht aber als verlassene Frau. Auch Hine (2000), ad 1-55, stellt fest, dass Medea nur mit ihren böswilligen Racheplänen dargestellt werde, nicht aber die Ursachen aufzeige. Ebenso urteilt Guittard in Sénèque (1997), S. 24, sehr hart über Medea als „un monstre qui incarne le mal absolu“.

<sup>94</sup> Dieses Wissen ist jedoch nicht expositorisch. Diese Kenntnisse werden dem Zuschauer bewusst vorenthalten, um Medea zu Beginn als ganz irrational rasend zu zeigen.

<sup>95</sup> Zwar ist der auf Rache sinnende Acastus der eigentliche Anlass für die Verbannung Medeas (V. 252-265), aber sie wird als der Störfaktor der neuen Liebe Iasons dargestellt und muss – wie auch bei Euripides – aus diesem Grund beseitigt werden.

teils sehr assoziativen Gedankengang widerspiegeln.<sup>96</sup> Dass es einen Ra-  
cheakt der Protagonistin gegen ihre Feinde geben wird, ist offenkundig. Die  
Ursachen und Umstände hingegen werden nur in Anspielungen dargelegt.

### Seneca und Euripides

Die Expositionstechnik Senecas unterscheidet sich stark von der des Euri-  
pides. Betrachtet man die Struktur, ist die Exposition des Euripides zweige-  
teilt und in einem Monolog der Amme Medeias und in einem anschließen-  
den Dialog zwischen der Amme und dem Erzieher Iasons gestaltet. Im  
Monolog der Amme werden die Fakten dargelegt, die zum Verständnis der  
dramatischen Handlung von Nöten sind. Im Dialog zwischen der Amme und  
dem Erzieher hingegen, der die Kinder bei sich hat, erfahren wir von der  
bevorstehenden Verbannung. Diese wird als eine Steigerung des Übels der  
Hochzeit Iasons mit Glauke eingeführt und motiviert Medeias späteres  
Handeln. Medea ist ein dynamischer Charakter, der eine Entwicklung  
durchlebt und der im Verlauf des Stückes an Heftigkeit gewinnt. Daher  
wird zu Beginn zunächst eine neutrale Außenperspektive gewählt. Der  
Zuschauer empfindet Mitleid mit ihr, weil die Exposition von den treuesten  
Dienern gesprochen wird und sie Teilnahme an ihrem Leid äußern.<sup>97</sup> Dieser  
Eindruck bleibt auch dann erhalten, als die Amme ihre Befürchtungen  
kundtut, dass Medea Iasons Handeln nicht ungestraft hinnehmen wird.  
Denn es ist Iason, der als der Verlassende dargestellt wird.

Bei Seneca hingegen tritt die Protagonistin allein auf der Bühne auf und ist  
von Beginn an durch *furor* und *ira* charakterisiert. Der römische Dichter

---

<sup>96</sup> Seneca gibt in *De ira* eine Pathologie des Zornes und schildert, in welchen Formen Zorn in  
Erscheinung tritt: *Quaedam enim sunt irae quae intra clamorem consistunt, quaedam non  
minus pertinaces quam frequentes, quaedam verbis parciores, quaedam in verborum  
maledictorumque amaritudinem effusae, quaedam ultra querelas et aversationes non exeunt,  
quaedam altae gravesque sunt et introrsus versae* (Sen. *Ira* I, 4, 3).

Bemerkenswert ist, dass wir in der Exposition ein späteres Stadium Medeas kennenlernen. In  
ihrem zweiten Monolog schwankt sie und erwägt, ihre Pläne rückgängig zu machen. Cf. Fried-  
rich (1933), S. 19.

<sup>97</sup> Dazu auch Ohlander (1989), S. 38ff.

verzichtet auf eine klassische Exposition, in der die Vermittlung von Hypokeimena im Vordergrund steht, zu Gunsten der Ankündigung des Themas der Tragödie: der Veranschaulichung von Medeas Affekten. Ihr Charakter ist dementsprechend statisch. Sie sinnt von Anfang an auf Rache gegen Iason und der Kindermord ist – wenn auch nicht ausgesprochen – in nahezu allen ihren Worten präsent. Ihr Gedankengang ist wirr und die Fakten, die zum Verständnis des Stückes unabdingbar sind, werden nur in Anspielungen dargelegt. Ein Zuschauer, der den Mythos nicht kennt, könnte der Handlung nur schwer folgen. Eine so unpräzise Darbietung der Vorgeschichte ist nur deshalb möglich, da der Medea-Stoff im 1. nachchristlichen Jh. durch verschiedene Versionen bekannt war und keine Verständnisprobleme bereitete. Senecas Exposition steht ganz im Zeitgeist der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. – die Rede ist stark stilisiert und stellt ein rhetorisches Glanzstück dar. Ihr Wahn reißt den Zuschauer mit, die subtilen Anspielungen auf den Kindermord lassen das Publikum in einem Zustand ängstlicher Gespanntheit zurück. Diese Stimmung lässt sich nur deshalb erzeugen, weil die Protagonistin gleich zu Beginn wutentbrannt rast, sodass sie keinen klaren Gedanken formulieren kann. Diese Atmosphäre kann die Tragödie von Euripides nicht erzeugen; denn hier geben Figuren, die nicht direkt am Geschehen beteiligt sind, einen klaren Bericht über die momentane Situation ab und zeigen eine neutrale Außenperspektive. In der senecanischen *Medea* wird hauptsächlich Medeas Charakter exponiert und der Zuschauer in die Stimmung des Dramas eingeführt. Ob die Protagonistin sympathisch ist oder nicht, lässt sich dabei nur schwer entscheiden. Sie erscheint rasend und zornentbrannt, hat aber allen Grund dazu. Die Exposition im euripideischen Stück hingegen stellt die Entwicklung Medeias in den Mittelpunkt und schildert diese daher zunächst aus einer unbefangenen Außenperspektive.

Als wichtigster inhaltlicher Unterschied zwischen Euripides und Seneca ist zu nennen, dass bei Euripides die Hochzeit zwischen Iason und der Königs-

tochter bereits stattgefunden hat<sup>98</sup>, wohingegen sie bei Seneca mit dem Einsetzen des ersten Chorliedes, des Hymenaeus, beginnt. Des Weiteren wird in der Exposition Senecas nicht auf die Bluttat der Töchter des Peleus angespielt, die in einem direkten Zusammenhang mit Medeas Verbannung steht.

### Corneille

Der französische Tragiker fordert selbst vom ersten Akt, dass in ihm die Grundlage der gesamten Handlung gelegt werde: „Je réduis ce prologue [de la tragédie grecque] à notre premier acte [...], je dirai qu'il doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale, que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants, qui ne soit connu par ce premier“.<sup>99</sup> Die Exposition ist in Corneilles *Médée* also initial-isoliert.

Das Stück beginnt *medias in res* mit einem Dialog zwischen dem Argonauten Pollux und Jason. Die erste Szene des ersten Aktes ist mit 172 Versen die längste im ganzen Drama und stellt die Exposition dar.

#### **1-156: Dialog Jason – Pollux**

1-14: Jasons Liebe zu Créuse und bevorstehende Hochzeit

15-104: Jason und die Frauen

15-28: Jasons Liebe hängt vom Grad ihrer Nützlichkeit ab

29-30: Hypsipyle in Lemnos

31-36: Médée in Kolchis

31-33: Das Goldene Vlies

34: Der Drache

35-36: Die Krieger aus der Erde

37-104: Créuse in Korinth

37-40: Verbannung und Liebe zu Créuse

41-96: Tötung des Pélie durch seine Töchter

---

<sup>98</sup> Dies impliziert der Einsatz des Partizips Aorists γήμας. Eur. *Med.* 19f.: γάμοις ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται, / γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυμναῖ χθονός.

<sup>99</sup> Corneille (1987), S. 135f., *Discours du poème dramatique*.

## Teile der Tragödie

97-104: Verfolgung Jasons und Médées durch Acaste

105-137: Verbannung in Korinth

105-116: Liebe Jason-Créuse

117-137: Bedrohung durch Acaste

117-123: Acaste fordert Médée

124-126: Créuse als Ersatz für Médées

127-137: Welche Wahl hätte Jason gehabt?

138-149: Jason und Médée

138-134: Jason ist undankbar gegenüber Médée

144-145: Warnung, Médée nicht zu unterschätzen

146-149: Verbannung Médées

150-156: Abschied Pollux-Jason

### **157-172: Monolog Jason: seine Zerrissenheit**

157-162: Er verdankt Médée alles

163-164: Er verdankt Créon viel

164-166: Liebe zu Créuse

167-168: Rettung der Kinder, wenn Hochzeit mit Créuse

169-172: Ankündigung: Créuse kommt

Die Exposition umfasst die gesamte Szene I, 1 und endet mit ihr. In der zweiten Szene wird die Liebe Jasons zu Créuse in einem Dialog zwischen den beiden erneut aufgegriffen, ohne dass neue Informationen gegeben würden;<sup>100</sup> mit ihr setzt bereits die eigentliche Handlung ein. Die Exposition ist somit initial-isoliert.<sup>101</sup> Formal gestaltet sich die Exposition in einem Dialog zwischen Pollux und Jason (V. 1-156) und einem kurzen abschließenden Monolog Jasons (V. 157-172). Es handelt sich um einen wirklichen Monolog, das heißt, Jason steht alleine auf der Bühne. Die Szenenanwei-

---

<sup>100</sup> Ebenso wenig neue Information bringen die Szenen I, 3 und I, 4. Sie schildern die Lage nur noch einmal aus einer anderen Perspektive und führen die weiteren Figuren des Dramas ein.

<sup>101</sup> Corneille (1980), S. 538, *Examen* zur *Médée*, bezeichnet die erste Szene als „narration du sujet“. Dies spricht dafür, dass die Szene wirklich als abgeschlossene Einheit mit expositorischer Funktion gedacht ist. Zudem muss nach seinem *Discours des trois unités* jede Handlung ihren Ursprung in der Exposition des Dramas haben, was wiederum beweist, dass die Exposition konstitutiver Teil eines jeden Dramas ist. Cf. Corneille (1987), S. 135f., *Discours du poème dramatique*. Vgl. Epars Heussi (2008), S. 27.

sung *JASON – seul* (vor V. 157) impliziert, dass Pollux vorher die Bühne verlässt.

Die Exposition der *Médée* Corneilles ist deutlich umfangreicher als bei den beiden antiken Dichtern. Quantitativ stehen 172 Verse gegen nur 55 bei Seneca und 92 bei Euripides. Die Informationsvergabe ist viel dichter und wir erfahren mehr von den Hintergründen der Verbannung und der Vorgeschichte als in den beiden antiken Stücken. Ort, Zeit und die handelnden Figuren werden klar exponiert. Bereits im dritten Vers nennt Pollux *Corinthe* als den Ort des dramatischen Geschehens.<sup>102</sup> In demselben Vers nennt Pollux auch seinen eigenen Namen und den Jasons und macht somit unmissverständlich klar, welche beiden Figuren sich gerade auf der Bühne befinden: *Que je sens à la fois de surprise et de joie ! / Se peut-il faire, ami, qu'ici je vous revoie, / Que Pollux dans Corinthe ait rencontré Jason?* (V. 1-3). Blicken wir kurz auf die beiden antiken Dichter zurück: Bei Seneca stellt sich Medea, die das Drama eröffnet, überhaupt nicht vor, sondern spricht von sich selber in der 3. Person (V. 8). Man kann daher nicht eindeutig auf ihre Identität zurückschließen. Erst in V. 49-53 begrüßen sich bei Euripides die Amme und der Pädagoge, nachdem die Amme ihren Monolog beendet hat und der Erzieher zu ihr hinzutritt. Hier wird die Identität der Figuren zwar erst relativ spät geklärt, jedoch war dem antiken Zuschauer aufgrund der Figuren-Konventionen bald nach dem Auftritt einer älteren Frau klar, dass es sich um die Amme handeln muss. Die Namen der weiteren Figuren, die in der Tragödie von zentraler Bedeutung sind, werden ebenfalls zu Beginn des Eingangsdialogs genannt. Der Name *Médée* fällt mit V. 7 als eine Reaktion auf Jasons Hochzeitspläne, *Créuse* wird in V. 8 als *objet nouveau* eingeführt und in V. 14 erstmals namentlich genannt. Créon, der verglichen mit *Médée* und *Créuse* eine untergeordnete Rolle spielt, erscheint erst relativ spät (V. 103). Bei der Nennung des Themas ist das fran-

---

<sup>102</sup> Bei Euripides wird der Ort ebenso relativ früh mit V. 10 genannt. Bei Seneca hingegen wird nicht klar, dass Korinth wirklich der Spielort ist (V. 35).

zösische Stück zurückhaltender als seine antiken Vorlagen: Als Gegenstand des Stückes wird hier weniger der Kindermord als vielmehr die Hochzeit Jasons mit Créuse eingeführt. Von der bevorstehenden Hochzeit (*Hyménée*, V. 6) berichtet Jason seinem Freund als erstes – an der Stelle, an der wir eine Begrüßung Jasons erwarten würden: *Vous n’y pouviez venir en meilleure saison, / Et pour vous rendre encor l’âme plus étonnée / Préparez-vous à voir dans peu mon Hyménée* (V. 4-6). Jason geht wiederholt auf seine nahende Vermählung mit Créuse ein und betont ihre gegenseitige Liebe.<sup>103</sup> Bei Euripides hingegen stehen die Verbannung Medeias und ihr Leid im Vordergrund, die aus der königlichen Hochzeit resultieren. Seneca wiederum macht die Rache der Protagonistin zum zentralen Aspekt seines Dramas und spielt in der Anfangsszene immer wieder auf den Kindermord an. Bei Corneille wird diese Gefahr, die von Médée ausgeht, nur kurz durch Pollux angesprochen: *Il faut craindre après tout son courage offensé / Vous savez mieux que moi ce que peuvent ses charmes* (V. 144f.). Jason wiegt sich jedoch in Sicherheit und glaubt, die Bedrohung durch Médées Verbannung zu beseitigen: *Mais son bannissement nous en va garantir* (V. 147). Er verweist zwar an einer Stelle auf seine große Liebe zu den Kindern (V. 133-136), doch ist diese so beiläufig eingeworfen, dass man sie kaum als einen Hinweis auf den Mord der Kinder durch Médée verstehen kann. Die Zeitangabe bleibt vage: *Préparez-vous à voir dans peu mon Hyménée* (V. 6) verweist darauf, dass das Stück kurz vor Jasons Hochzeit spielt, stellt aber keine präzise Zeitangabe dar.<sup>104</sup> Sehr viel Raum nimmt in Corneilles Exposition das Erzählen der Vorgeschichte ein. Den Abenteuern in Kolchis werden sechs Verse eingeräumt (V. 31-36), Acaste

---

<sup>103</sup> *Je n’ai point d’excuse / Contre un pouvoir plus fort qui me donne à Créuse* (V. 13f.); *L’un me veut pour son gendre, et l’autre pour mari* (V. 108); *pour Créuse un pareil feu me brûle* (V. 114); *Et pour m’en consoler il m’offre sa Créuse* (V. 126); *cet Hymen nouveau* (V. 135).

<sup>104</sup> Erst durch Médée erfahren wir später, dass es der Tag vor der Hochzeit ist (V. 500, V. 699, V. 703). Bei Euripides setzt das Stück nach der Hochzeit ein (V. 19), bei Seneca hingegen setzt der Hochzeitszug unmittelbar nach der ersten Rede Medeas ein (ab V. 56). Den einzigen Hinweis, den sie hier darauf gibt, ist *coniugi ... nouae* (V. 17).

und seiner Verfolgung des Ehepaars 15 (V. 97-104 und V. 117-123), der Tötung Péliés durch seine Töchter gar 56 Verse (V. 41-96).

Aus welchem Grund wird der Vorgeschichte im Gegensatz zu den antiken Vorbildern so viel Platz zugestanden? Wie Corneille in seinem *Examen zur Médée* bemerkt, waren die Hintergründe der Medea-Sage durchaus bekannt und eine Ausführung mit 172 Versen erscheint daher unnötig umfangreich, auch wenn es sicherlich für einen Teil des Publikums eine Hilfe war, sich den Mythos wieder ins Gedächtnis zu rufen.<sup>105</sup> Dies ist wohl ein Mittel, den Raum, der durch das Fehlen des Chors entsteht, zu füllen.<sup>106</sup>

Die klassischen französischen Dramen haben in der Regel eine Dauer von zwei Stunden und umfassen ca. 1800 Verse.<sup>107</sup> Die antiken Vorlagen bestehen in der Regel aus 1000 bis 1500 Versen und sind somit deutlich kürzer. Nimmt man den Wegfall des Chores hinzu, muss Corneille gut 600-900 zusätzliche Verse dichten. Mit einer solch langen Exposition hat er ein geeignetes Mittel gefunden, den Text zu verlängern und gleichzeitig seinem Publikum den Medea-Mythos wieder zu vergegenwärtigen. Zudem ist es Konvention des klassischen französischen Dramas, im Prolog alles, was die Handlung konstituiert, darzulegen. Dies beschreibt Corneille in seinem *Discours du poème dramatique*: „je voudrais donc que le premier acte

---

<sup>105</sup> Corneille (1980), S. 538, *Examen zur Médée*: „les événements publics et éclatants dont elle [la *Médée*] est composée sont connus de tout le monde“. Der Medea-Mythos war durch Ovid, aber auch durch die *Médée* von La Péruse aus dem Jahre 1556 bekannt.

<sup>106</sup> „Le retranchement que nous avons fait des chœurs nous oblige à remplir nos poèmes de plus d'épisodes qu'ils ne faisaient, c'est quelque chose de plus“. Corneille (1987), S. 118, *Discours du poème dramatique*.

<sup>107</sup> „À ce que je viens de dire de la grandeur de l'action j'ajoute un mot touchant celle de sa représentation, que nous bornons d'ordinaire à un peu moins de deux heures. Quelques-uns réduisent le nombre des vers qu'on y récite à quinze cents, et veulent que les pièces de théâtre ne puissent aller jusqu'à dix-huit, sans laisser un chagrin capable de faire oublier les plus belles choses. J'ai été plus heureux que leur règle ne me le permet, en ayant pour l'ordinaire donné deux mille aux comédies, et un peu plus de dix-huit cents aux tragédies“. Corneille (1987), S. 128, *Discours du poème dramatique*.



contînt le fondement de toutes les actions, et fermât la porte à tout ce qu'on voudrait introduire d'ailleurs dans le reste du poème.“<sup>108</sup>

Interpretatorisch betrachtet sind gerade die Ausführungen über den Mord der Peliaden von großer Bedeutung. Darin erfahren wir einiges über Médées Wesen, die ja selbst nicht in der Exposition auftritt, unter anderem, dass sie eine Zauberin ist (V. 65-68). Ferner wird sie als eine skrupellose Frau charakterisiert, die über Leichen geht („indirekter“ Mord an Pélie), sodass sogar ihr Gatte Jason angesichts ihrer infamen Taten erschrickt (*La suite au seul récit me fait trembler d'effroi*, V. 76). Die Ermordung Peliás stellt darüber hinaus die Umkehrung dessen dar, was im Verlauf der Tragödie passieren wird. In Iolkos sind es die Töchter, die ihren Vater umbringen (wenn auch unwissentlich), später ist es die Mutter, die ihre Söhne töten wird.

Kommen wir zu den Hauptfiguren der Exposition. Jason ist neben Médée die wichtigste Figur der Tragödie. Von ihm soll jedoch später die Rede sein. Pollux hingegen ist nach Corneilles eigenen Angaben „de ces Personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du Sujet.“<sup>109</sup> Dies ist zwar nicht ganz richtig, da er später in V. 1069-1172 noch einmal auftritt und bei der Befreiung der Prinzessin Créuse mitwirkt. Seine Funktion ist daher nicht auf die Eingangsszene beschränkt. Tatsache ist jedoch, dass Pollux hier die dramaturgische Funktion hat, die Vorgeschichte glaubwürdig zu exponieren. Da eine dialogische Exposition in der Tragödie der französischen Klassik Pflicht ist, muss der Dichter einen Vorwand finden, unter dem er eine unwissende Figur mit einer wissenden zusammentreffen lässt.<sup>110</sup> Im Fall der *Médée* handelt es sich nach der Klassifizie-

---

<sup>108</sup> Corneille (1987), S. 136, *Discours du poème dramatique*. S. auch S. 135: „je dirai qu'il [le prologue] doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant que pour l'action principale, que pour les épisodiques“. S. auch Epars Heussi (1998), S. 99-101.

<sup>109</sup> Corneille (1980), S. 538, *Examen zu Médée*. Cf. auch Corneille (1987), S. 138, *Discours du poème dramatique*.

<sup>110</sup> „le monde dramatique classique impose le respect textuel d'une dominante dialogale.“ Epars Heussi (1998), S. 101. „Ce n'est pas que je veuille dire, que quand un acteur parle seul, il

nung von Epars Heussi um einen Vorwand des ersten Typs („prétexte événementiel“).<sup>111</sup> Pollux trifft zufällig nach längerer Zeit seinen Freund Jason wieder und möchte nun von ihm wissen, wie es um ihn stehe. Diese Art Vorwand hat den entscheidenden Vorteil, dass die hinzutretende Figur denselben Wissensstand hat wie der Zuschauer und das, was für sie wissenswert ist, für das Publikum genauso interessant ist. Die einzige Kenntnis, die Pollux von Anfang an hat, ist, dass Jason mit Médée verheiratet ist. Denn als Jason ihm von seiner bevorstehenden Hochzeit erzählt, fragt Pollux verwundert: *Quoi ! Médée est donc morte à ce compte ?* (V. 7).<sup>112</sup> Das Zusammentreffen der Freunde wirkt sehr künstlich, da Pollux' Reise nach Korinth unzulänglich motiviert ist und es seltsam anmutet, dass er dort zufällig seinen ehemaligen Kameraden trifft.<sup>113</sup> Auch fängt ihr Gespräch sehr unvermittelt an und Jason begrüßt seinen Freund nicht einmal. Einziger Zweck dieses zufälligen, kaum begründeten Treffens ist das Darlegen der Vorgeschichte. Pollux und Jason haben sich viele Jahre nicht mehr gesehen und daher weiß Pollux nicht, was sein Freund in den letzten Jahren gemacht hat. Die Exposition unterliegt dem Gesetz der *vraisemblance* und es würde ihr widersprechen, würden einem Wissenden die Ereignisse aufs Neue geschildert. Problematisch an diesem Typ des Vorwands ist die Tendenz zur Monologisierung. Da Jason das Vorwissen hat, nehmen seine Repliken auch einen deutlich höheren Anteil ein als Pollux' Fragen (es ste-

---

ne puisse instruire l'auditeur de beaucoup de choses ; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non par une simple narration.“ Corneille (1987), S. 137, *Discours du poème dramatique*.

<sup>111</sup> Cf. Epars Heussi (1998), S. 101-107.

<sup>112</sup> In V. 49-55 sagt Pollux, dass er alles bis zu Aesons Verjüngung wisse, danach jedoch völlig unwissend sei.

<sup>113</sup> Wie wir in V. 1340-1344 erfahren, ist Pollux auf dem Weg zur Hochzeit seiner Schwester und kommt dabei ‚zufällig‘ nach Korinth: *Jason [...] / S'acquitte des devoirs d'une amitié civile / À convoyer Pollux hors des murs de la ville, / Qui court à grande hâte aux noces de sa sœur / Dont bientôt Ménélas doit être possesseur*. Diese Begegnung, die überaus arrangiert wirkt, wird aber nicht in der Exposition erwähnt, sondern erst am Ende des Dramas. Daher erscheint sein Kommen zunächst unmotiviert. Diese Ansicht teilt auch Couton in Corneille (1980), S. 1386, Anm. 1 zu S. 541.

hen 130 Verse Jasons gegen nur 42 Verse von Pollux). Es kommt zu einer Episierung<sup>114</sup> der Exposition. Die Dialogizität wird oft nur durch sprachliche Formeln aufrecht erhalten. Pollux ist wissbegierig und stellt interessierte Fragen, Jason hingegen wendet sich in seiner Rede immer wieder an Pollux als Gesprächspartner.<sup>115</sup>

Werfen wir nun einen Blick auf die sprachliche Ausgestaltung der Exposition. Die rhetorische Gestaltung der Eingangspassage ist sehr schlicht gehalten. Es finden sich weniger Tropen, sondern vielmehr Figuren, die die Wort- bzw. die Satzstellung betreffen. Wie schon bei Euripides ist dies ein Zeichen des narrativen Stils, der die expositorische Passage begleitet. Der Sprecher möchte sein Gegenüber nicht durch die Form ablenken, denn es zählt allein der Inhalt. Diesen gilt es möglichst klar und schlicht zu transportieren.<sup>116</sup>

Das Drama ist – wie es für das Drama des 17. Jh. üblich ist – in Alexandrinern verfasst, die paarweise gereimt sind. Innerhalb eines Paarreimes kann es zu einem Sprecherwechsel kommen, was den Dialog homogen und natürlich wirken lässt (z.B. P.: *la haine de Pélie ... / J: [...] fuir de sa Thessalie*, V. 41f.)<sup>117</sup>. Die Sprache Corneilles ist stark durch seine exzellente Beherrschung der Metrik bestimmt:<sup>118</sup> Der Alexandriner hat seine Zäsur immer in der Mitte des Verses, sodass sich der Vers in zwei Hemistichen zu sechs Silben unterteilt.<sup>119</sup> Dadurch lassen sich verschiedene Gedankenfiguren ausdrücken, die durch die äußere Form des Verses gestützt werden. So

<sup>114</sup> Epars Heussi (1998), S. 107, spricht von „récit d'exposition“.

<sup>115</sup> P.: *Que parlez-vous d'exil?* V. 41; J.: *Écoutez, et vous saurez comment*, V. 43; P.: *J'ai su*, V. 49; P.: *ici que je l'appris*, V. 51; P.: *Je n'ai point su*, V. 54, J.: *Apprenez donc de moi*, V. 56; J.: *Mais oyez le surplus*, V. 94; J.: *Et pour vous épargner un discours inutile*, V. 97; J.: *Que vous dirai-je de plus ?*, V. 105; P.: *Vous savez mieux que moi*, V. 145.

<sup>116</sup> Knight (1991), S. 13, meint, dass es Corneille nicht gelungen sei, in seiner *imitatio* des Medea-Stoffes dem tragischem Stil Senecas gerecht zu werden: „Corneille seems really to try [to imitate Seneca], but to lack the stylistic resources.“ Er unterstellt ihm somit einen schlechten, nicht ausgereiften rhetorischen Stil.

<sup>117</sup> So ist es auch in V. 7f., V. 41f., V. 137f., V. 145f., V. 147f., V. 149, V. 153f. der Fall.

<sup>118</sup> Cf. Rougeot (2002), S. 186, und Le Gall (1997), S. 94.

<sup>119</sup> Die Zäsur wird im Folgenden durch \* verdeutlicht.

eignen sich die beiden Hemistichen gut, um syntaktische Parallelität umzusetzen (z.B. *Que cajoler Médée \* et gagner la Toison*, V. 32)<sup>120</sup>. Aber auch andere Gedankenfiguren wie Antithesen oder Chiasmen können dank dieser binären Struktur hervorragend umgesetzt werden (z.B. *On lui refuse l'un, \* et l'autre est accordée*, V. 122). Der Gedankengang des Textes wird durch diese Figuren klar strukturiert und unterstützt dadurch den narrativen Charakter. Sehr oft markiert die Zäsur auch den Anfang eines Nebensatzes (*C'est donc là cet objet \* qui vous tient enchaîné !*, V. 15)<sup>121</sup> oder das Einsetzen des Akkusativobjekts (*Et lui rend d'un Agneau \* la taille et la vigueur*, V. 68).<sup>122</sup> Diese Zweigliedrigkeit des Verses wird als ein besonderes Stilmerkmal Corneilles angesehen und soll daher in der Untersuchung einen angemessenen Platz erhalten.<sup>123</sup>

Pollux beginnt unvermittelt mit einem Ausruf der Überraschung und der Freude über das Wiedersehen mit Jason. Das erste Wort, das seinen Ausruf einleitet (*Que*, V. 1), wird zwei Verse später anaphorisch wieder aufgenommen (*Que Pollux dans Corinthe ait rencontré Jason ?*, V. 3). Dadurch wird die Aufmerksamkeit besonders auf diese Frage gelenkt, die wichtige Informationen zum Ort und zu den Namen der Figuren beinhaltet. Jasons Antwort gestaltet sich schlicht, besonders hervorgehoben wird nur das Wort *Hyménée* (V. 6), das betont an das Versende gesetzt ist.<sup>124</sup> Pollux

---

<sup>120</sup> Weitere Beispiele: Meist in Form eines Polysyndetons, bzw. mit einem *et* verbunden (V. 32, V. 95, V. 118, V. 121-123, V. 125, V. 132, V. 135, V. 137, V. 161, V. 163, V. 165). Seltener als Syndeton (V. 61, V. 71).

<sup>121</sup> Sehr häufig handelt es sich dabei um einen Relativsatz (V. 14, V. 27, V. 31, V. 33, V. 46, V. 80, V. 83, V. 103), um eine Partizipialkonstruktion (V. 47, V. 49, V. 53) oder um einen Konditionalsatz (V. 36, V. 133).

<sup>122</sup> S. auch V. 8, V. 10, V. 70, V. 82, V. 96, V. 97.

<sup>123</sup> „Ces constructions binaires ne peuvent guère nous surprendre, car c'est sans doute l'un des traits les plus marquants et les plus constants du style de Corneille.“ Rougeot (2002), S. 188.

<sup>124</sup> Das Wort fällt an sich bereits auf, denn gebräuchlicher ist das Wort *hymen*, das in den Tragödien Corneilles doppelt so oft vorkommt wie das Synonym *hyménée*. Cf. Müller (1967), S. 314: „hymen“ kommt in den frühen Stücken Corneilles 44 Mal vor, „hyménée“ nur 24 Mal. Im gesamten Tragödiencorpus ist das Verhältnis gar 289:143. Godefroy (1862), führt das Wort

antwortet mit einer Exclamatio und stellt erneut eine Frage, die den Gesprächsverlauf aufrecht erhält und dafür sorgt, dass er und somit die Zuschauerschaft mehr Wissen über die Vorgeschichte bekommt: *Quoi ! Médée est donc morte à ce compte ?* (V. 7). Der Zuschauer, der den Mythos kennt, hört das Wort *morte* und versteht es als eine Allusion auf die Toten, die es in dem Drama noch geben wird. Der Vers wird nicht von Pollux zu Ende gesprochen, sondern in einem metrischen Enjambement von Jason vollendet: *Elle vit*. Dieses Enjambement findet nicht in der Zäsur statt, was eher ungewöhnlich ist. So wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diese Worte gelenkt und Jasons Ausruf erhält mehr Gewicht:<sup>125</sup> Die Aussage *elle vit* erzeugt tragische Ironie, denn Médée wird das Stück als einzige überleben – Jason, Créuse, Créon und die Kinder hingegen nicht; *morte* steht antithetisch zu Jasons Aussage *elle vit* und kündigt somit auf sehr subtile Weise den Ausgang der Tragödie an.

Der folgende Vers wurde bereits von Voltaire kritisiert: *Mais un objet nouveau la chasse de mon lit* (V. 9). Der Stil zeuge vom niederen Stil der Komödie, so Voltaire,<sup>126</sup> und in der Tat sind sowohl *objet nouveau* wie auch *la chasse de mon lit* blumige Ausdrücke, die dem hohen Stilideal der Tragödie nicht gerecht werden und die neue Ehe auf die Sexualität reduzieren: *objet* degradiert die Königstochter zu einem Objekt, das man sich ins Bett holt, kehrt aber nicht heraus, dass Créuse aus einer Königsfamilie stammt. Der zweite Ausdruck reduziert Médée auf eine Bettgeschichte, was Jason als oberflächlichen Mann charakterisiert, aber nicht dem tragischen Aspekt gerecht wird, dass Jason und Médée auf der Flucht vor Acaste sind. Denn das Paar wird eigentlich von ihm gejagt<sup>127</sup> und es geht dabei um die Exis-

---

„hyménée“ in seiner Sprachanalyse zu Corneille nicht einmal auf. Dass Corneille hier das ungebräuchlichere Wort verwendet, hat sicherlich auch metrische Gründe.

<sup>125</sup> In V. 9, V. 55, V. 154 findet der Sprecherwechsel jeweils in der Zäsur statt. In V. 42 hingegen ist der Wechsel vor der Zäsur, was wiederum zu einer Betonung führt.

<sup>126</sup> Voltaire (1764), ad 8.

<sup>127</sup> „Chasser“ kann sowohl „jagen“ wie auch „verjagen“ bedeuten.

tenz. Dass Médée aus Jasons Bett vertrieben wird, erhält somit eine lächerlich-komische Dimension.<sup>128</sup>

Pollux entgegnet erneut mit einer Exclamatio und einer sich anschließenden Frage: *Dieux ! que fera-t-elle ?* (V. 9). Dies gibt Jason wieder Anlass zu einer längeren Replik. Er spricht nun von den drei Frauen, die ihm während oder nach der Fahrt der Argonauten halfen und zu denen er ein Verhältnis hatte bzw. hat: *Hypsipyle* (V. 9), *Médée* (V. 12) und *Créuse* (V. 14). *Hypsipyle* widmet er fast drei Verse, in denen er in asyndetischer Reihung ihre Reaktionen beschreibt, als er sie verließ.<sup>129</sup> Die Zäsur des Alexandriners gliedert die einzelnen Teile des Satzes und ersetzt im letzten Vers des Beispiels die Verbindung mit *et*: *et que fit Hypsipyle / Que former dans son cœur \* un regret inutile, / Jeter des cris en l'air, \* me nommer inconstant ?* (V. 9-11). Streng genommen haben wir hier eine rhetorische Frage, in der die Antworten schon in der Frage selbst gegeben werden. Jasons Frage will nur zum Ausdruck bringen: ‚ist das mein Problem?‘. Durch den Bericht von der Reaktion seiner ehemaligen Geliebten charakterisiert sich Jason selber als *inconstant* und macht damit erneut deutlich, wie unbeständig er in seinen Beziehungen zu Frauen ist.<sup>130</sup> Zugleich zeigt er, wie egoman er ist. Der Protagonist kann Hypsipyles Reaktion auf die Trennung nicht verstehen (*regret inutile*, V. 10), sagt aber selber wenige Verse später über sich selbst, dass er Médée schweren Herzens verlässt (*je la quitte à regret*, V. 13). Der Zuschauer kann leicht erschließen, wie inkonsequent Jason ist. Die Alliterationen *elle en* (V. 12) und *pouvoir plus* (V. 14) unterstreichen den hitzig-erregten Tonfall, in dem Jason spricht. Zudem betont Jason dadurch

<sup>128</sup> Bühler (1876), S. 13, meint, dass manches (z.B. V. 17-20 und V. 25-28) „unter der Höhe des für die Tragödie angemessenen Tones bleibt und an den Stil des Lustspiels streift.“

<sup>129</sup> Corneille entlehnt die Hypsipyle-Episode Ap. R. I, 609-909 und Ovids *Heroides* VI (*Hypsipyle Iasoni*). Weder Euripides noch Seneca erwähnen diese Geschichte in ihren *Medea*-Dramen. Ihre Erwähnung dient bei Corneille dazu, Jason als Weiberhelden und als opportunistisch zu charakterisieren. Den Stoff für die Erzählung über Kolchis entnimmt er Ov. *Met.* VII, 1-158.

<sup>130</sup> Cf. Couton in Corneille (1980), S. 1387, Anm. 1: „Jason est une manière de don Juan qui a fait sa carrière de héros par les femmes.“

die gewaltige von außen kommende Kraft (*pouvoir*), die ihn zwingt, sich Créuse hinzugeben.

Pollux' Replik ist sprachlich schlicht gehalten und dient der explizit-figuralen Charakterisierung Jasons. Denn er kennt Jason und konnte bereits ahnen, wie sein Kamerad in Bezug auf Frauen denkt und handelt: *Sans l'entendre nommer je l'avais deviné* (V. 16). Pollux fasst nochmals zusammen, welche Frauen Jason auszuwählen pflegt: *jamais de communes maîtresses* (V. 17), *les Princesses* (V. 18), *filles de Roi* (V. 20). In einer Gradatio steigern sich diese Ausdrücke, die jeweils am betonten Versende stehen, und spiegeln auch Jasons Verlangen nach immer edleren Frauen wider.<sup>131</sup> In V. 25ff. stellt sich Jason als einen besonders kontrollierten Liebhaber dar, der im Gegensatz zur breiten Masse (*ces amants vulgaires*, V. 25) seine Leidenschaften zu mäßigen und zu seinem eigenen Vorteil einzusetzen weiß (*J'accommode ma flamme au bien de mes affaires*, V. 25f.). Vielmehr noch, seine Liebe entsteht nur *par maxime d'État* (V. 28), in dessen Dienst er seine privaten Bedürfnisse stellt.

Das Wort *flamme* für Liebe (V. 26) war zwar durchaus im Sprachgebrauch des 17. Jh. üblich,<sup>132</sup> erhält aber doch einen sinistren Beigeschmack, bedenkt man, dass Créuse und Créon am Ende durch Feuer verzehrt zugrunde gehen. In V. 29-36 unternimmt Jason seine Verteidigung gegen Pollux' Vorwurf, er sei ein Herzensbrecher. Er greift die vergangenen Ereignisse in Lemnos und Kolchis wieder auf (V. 29ff.) und fragt in sechs rhetorischen Fragen, was er denn dort für eine Wahl gehabt hätte. Denn ohne Hypsipyle und Médée hätten die Argonauten niemals das Goldene Vlies erobern können. Dabei wird beiläufig weiteres Hintergrundwissen über die Ereig-

---

<sup>131</sup> „Maîtresse“ ist nach Godefroy (1862), Band 2, s.v. „maîtresse“ (S. 32f.), Zeichen für den hohen Stil und ist nicht wie im heutigen Sprachgebrauch auf ein sexuelles Verhältnis reduziert: „le mot maîtresse, même en prose, s'appliquait encore sans inconvenance à une demoiselle honnête qu'on recherchait en mariage.“ Das Wort kommt regelmäßig in Corneilles Komödien vor. Cf. Muller (1967), Index s.v. „maîtresse“.

<sup>132</sup> Cf. Godefroy (1862), s.v. „flamme“ (S. 313).

nisse in Kolchis eingestreut.<sup>133</sup> Am Ende seiner Ausführungen wendet er sich in einer rhetorischen Frage an Pollux: *Qui de nous l'eût défait* [sc. la Toison], *si Jason n'eût aimé ?* (V. 36) und stellt sich dadurch sogar noch als Retter dar, dem eigentlich Dank geschuldet wird. Der Einsatz einer rhetorischen Frage verstärkt diesen Eindruck, da er damit implizit zum Ausdruck bringt, dass die Antwort evident ist. In V. 37-40 spricht Jason von der momentanen Situation. Um jetzt dem Exil zu entgehen, muss er Créuse den Hof machen. Er schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe, da er zugleich eine neue Geliebte hat und vorm Exil bewahrt wird: *Et que pouvais-je mieux que lui faire la Cour, / Et relever mon sort sur les ailes d'Amour ?* (V. 39f.). Seine letzten Worte sind metaphorisch und symbolisieren den Schweben-Zustand des verliebten Jason. Außerdem sind *les ailes d'Amour* als dezenter Vorverweis auf den Wagen zu verstehen, auf dem Médée am Ende entkommt.<sup>134</sup> Pollux greift erstaunt Jasons Stichwort *exil* (V. 37) wieder auf und stellt eine Frage, die er noch zur Hälfte selber beantworten will, bevor Jason ihn unterbricht: P.: *Que parlez-vous d'exil ? la haine de Pélie ... / J.: Me fait, tout mort qu'il est, fuir de sa Thessalie* (V. 41f.). Jasons Worte haben einen ironischen Unterton und scheinen nicht Zeugnis von wahrer Trauer oder Verzweiflung zu geben. Vielmehr wirkt er glücklich und gar stolz, seinem Freund die neuen Ereignisse darzulegen. Pollux zeigt in der Exklamation *Il est mort!* (V. 43) die von Jason intendierte Reaktion und greift mit *mort* wieder ein Stichwort Jasons auf. Der Protagonist fährt daraufhin mit seiner Erzählung fort (*Écoutez, et vous saurez*, V. 43). In V. 43-

---

<sup>133</sup> Dieses Wissen übernimmt Corneille aus Ov. *Met.* VII und A.R. III. Auch könnte Pindars vierte *Pythie* als Quelle für die Ereignisse in Kolchis gedient haben, denn der griechische Dichter stand auf dem Lehrplan der Jesuitenschulen. Cf. Demoustier und Julia (1997), S. 170, S. 13.

<sup>134</sup> V. 1613 (*ce char volant disparu dans la nue*) wurde von Voltaire (1764), ad Scène I, heftig kritisiert: „Ce vers est un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe [...]. c'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ces personnages.“ Allerdings ist die Stelle nicht epigrammatisch oder sentenzenhaft. Sondern der Vergleich *les ailes d'Amour* verdeutlicht, in was für einen verliebten Zustand sich Jason befindet.



104 wird nun ausführlich die Geschichte des Mordes an Pélée entwickelt, die Corneille dem siebten Buch der *Metamorphosen* Ovids entleiht (V. 159-349). Jason bittet Médée, seinen alten Vater zu verjüngen. Dies tut er *au nom de l'amitié* (V. 48) – denn zu diesem Zeitpunkt empfand er für sie ja noch Liebe.<sup>135</sup>

Pollux entgegnet Jason: *J'ai su comme son art forçant les destinées / Lui rendit la vigueur* (V. 49f.) und greift so in Jasons Ausführungen ein. Auf formaler Ebene dient dies der Aufrechterhaltung des Dialogcharakters, inhaltlich bekommen wir einen ersten Hinweis auf Médées Zauberkünste. Pollux fährt fort, dass ihrer beiden Schicksal durch verschiedene Seereisen getrennt wurde und fordert Jason auf, ihm die weiteren Geschehnisse darzulegen, da er nicht weiß, was seitdem passiert ist. Er verwendet für das Meer die Metonymie *Neptune* (V. 53), auf den bereits Seneca in seiner *Medea* anspielt (*profundi saeue dominator maris*, V. 4).

Jason fährt fort und erzählt Pollux in einer langen Rede (V. 55-88), wie Médée die Töchter des Pélée dazu brachte, ihren Vater umzubringen. Der Anfang der Rede ist sehr schlicht, rhetorisch kaum ausgeschmückt und vielmehr von klaren parallelen Strukturen geprägt (V. 58-68).<sup>136</sup> Er erzählt, wie Médée die Peliaden davon überzeugte, ihren Vater zu töten, um diesen zu verjüngen. Als Kommentar folgt die traurige Ernüchterung: *Mais chacune a son but* (V. 72); denn Médée zielt durch seinen Tod auf Rache an Pélée. Die Schilderung wird im schlichten Berichtcharakter fortgesetzt und mit parallelen Konstruktionen versetzt: *Médée [...] / Prépare de l'eau pure et des herbes sans force, / Redouble le sommeil des gardes et du Roi* (V. 73-75). Wieder wirft Jason einen persönlichen Kommentar ein, der die Erzählung durchbricht und sein Schaudern ob solch einer Tat zum Ausdruck bringt: *La suite au seul récit me fait trembler d'effroi* (V. 76).

<sup>135</sup> Zu dieser Zeit bedeutete *amitié* auch „Liebe“. Cf. Huguot (1925), s.v. *amitié*.

<sup>136</sup> Jason spricht in V. 76 selber von *récit*.

Die folgenden Verse (V. 77f.) sind stark an Ovids *Heroides* XII, 129f. angelehnt:<sup>137</sup> *À force de pitié ces filles inhumaines / De leur père endormi vont épuiser les veines greift quid referam Puellae natas pietate nocentes? / caesaque uirginea membra paterna manu?* auf. Corneille gelingt die Übersetzung allerdings nicht sonderlich gut und er nimmt dem ovidischen Vers die eigentliche Pointe. Bei ihm schaden die Töchter, indem sie fromm sind und ihren Vater lieben – *pietate* ist also ein instrumentaler Ablativ, gibt zugleich aber auch den Grund an – sie schaden, *weil* sie fromm sind. Bei Corneille fällt die kausale Sicht weg, da die französische Sprache nicht beide Auffassungen auf einmal wiedergeben kann und es bleibt nur der instrumentale Aspekt erhalten (*À force de pitié* – „durch Mitleid“). Aus *nocentes* macht Corneille hingegen *inhumaines*, was eher eine moralische Verurteilung darstellt als einen aktiven Schaden wie bei Ovid.

Die folgende Rede ist rhetorisch wesentlich aufwändiger gestaltet als die vorherigen Reden und spiegelt Jasons Emotionen wider. Die Passage hat auffällig viele *u*-Laute und klingt wie eine lange Klage; die *k*-Laute hingegen wirken sehr hart und geben ihr gleichzeitig einen wütenden und aggressiven Ton: *Et leur amour crédule à grands coups de couteau / Prodigue ce vieux sang qui fait place au nouveau. / Le coup le plus mortel s'impute à grand service, / On nomme piété ce cruel sacrifice, / Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras / Croirait commettre un crime à n'en commettre pas* (V. 79-84). Besonders in V. 84 häufen sich die *k*-Laute in einer Alliteration, in V. 86 wird der scharfe Ton durch eine Alliteration auf *tou* fortgesetzt (*toutefois tourne*). *Amour crédule* (V. 79) ist eine Enallage, denn es ist nicht die Liebe, die leichtgläubig ist, sondern es sind die Töchter. Das gedachte Subjekt ist zudem nicht *amour*, sondern die Töchter selbst, die ihren Vater erstechen. Durch die Enallage wird ihr Handlungsmotiv in den Vordergrund

---

<sup>137</sup> Couton, in Corneille (1980), S. 1388 (Anm. 1 zu S. 544), findet die Übersetzung gelungen und hält dies für eine wörtliche Übersetzung („Vers traduit exactement d'Ovide, *Héroïdes*, XII, 129“).

gerückt und zugleich dargestellt, dass Liebe blind macht. *Amour crédule* kann auch als tragische Ironie und als eine zarte Anspielung auf Jasons eigene Liebe zu Créuse verstanden werden. Auch er denkt aus Liebe nicht mehr an die Welt um sich herum und übersieht die Gefahren, die von Médée ausgehen. Ein Vorverweis auf die weitere Handlung lässt sich auch in *l'amour paternel* (V. 83) sehen: Denn die Vaterliebe endet bei Jason ebenso wie bei den Töchtern des Pélie tödlich. Sie ist der vorgeschobene Grund für die Ehe mit Créuse, die schließlich zum Kindermord führt.<sup>138</sup> Die Klimax *Le coup le plus mortel* (V. 81) zeigt Jasons Erregung, denn *mortel* lässt sich – wie auch ‚tot‘ im Deutschen – nicht steigern; Jason verliert mit der Kontrolle über sich selbst auch die Beherrschung über seine Sprache. V. 84-88 haben Ovids *Metamorphosen* VII, 339-342 als Vorlage:

*his, ut quaeque pia est, hortatibus impia prima est  
et, ne sit scelerata, facit scelus; haud tamen ictus  
ulla suos spectare potest oculosque reflectunt  
caesaque dant saevis auersae ulnera dextris.*

*Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.  
Médée est éloquente à leur donner courage,  
Chacune toutefois tourne ailleurs son visage.  
Et refusant ses yeux à conduire sa main  
N'ose voir les effets de son pieux dessein.*

In V. 84 beschreibt Jason bei Corneille das Paradox des *pium scelus* der Töchter der Peliaden (*commettre un crime à n'en commettre pas*). Aus Vaterliebe wollen sie ihren Erzeuger verjüngen, töten ihn jedoch durch diese gut gemeinte Tat. Dasselbe Paradox formuliert Ovid in V. 339 (*ut pia*

---

<sup>138</sup> Am Schluss denkt Jason hingegen daran, seine Kinder zu töten und zeigt somit genau das Gegenteil von Vaterliebe (*C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature / Il me faut immoler dessus leur sépulture*, V. 1565f.).

*est, ... impia est*). Diese Widersprüchlichkeit ist die tragische Klimax dieser Episode. Bei Ovid setzt sich das Paradox im nächsten Vers noch fort (*ne sit scelerata, facit scelus*), nicht mehr aber bei Corneille. Die französische Version ist sprachlich schlichter gehalten und verzichtet beispielsweise auf die Enallage *caesa ... uulnera*. Außer einigen Alliterationen (*Croirait commettre*, V. 84; *est éloquente*, V. 85; *toutefois tourne*, V. 86) zeugt Corneilles Fassung von klarem, narrativem Stil.

Pollux unterbricht Jasons Rede erneut, damit der Anschein der Dialogizität gewahrt bleibt (V. 89-92). Er äußert sein Entsetzen ob solch einer Tat und fasst kurz das Gesagte zusammen: *À me représenter ce tragique spectacle / Qui fait un parricide et promet un miracle* (V. 89f.). Seine Sprache bleibt dabei wieder schmucklos und die parallelen Konstruktionen zielen auf eine klare Darstellung. Eine gewisse tragische Ironie beinhaltet der Ausdruck *tragique spectacle*. Mit ihm wird auf das Drama *Médée* selbst angespielt, das tragischer Natur ist und – mit Aristoteles' *Poetik* zu sprechen – als erklärtes Ziel hat, Schauer (φόβος) zu erwecken. Und eben diesen empfindet Pollux: *J'ai de l'horreur moi-même* (V. 91).

Die folgende Rede Jasons (V. 93-137) ist mit 45 Versen die längste Replik innerhalb des Eingangsdialogs und daher mit vielen gesprächssteuernden Elementen ausgestattet, durch die die Fiktion eines Dialoges aufrecht erhalten wird (*Mais oyez le surplus*, V. 94; *Et pour vous épargner un discours inutile*, V. 97; *Que vous dirai-je plus ?*, V. 105; *Pollux*, V. 127). Jason beginnt mit einer Verteidigung Médées: Jasons Vater Aeson musste die gleiche Prozedur durchlaufen wie Pélie, um verjüngt werden zu können, nur dass Médée bei ihm wirksame Kräuter einsetzte. Aber seine Zerstückelung war dafür die Voraussetzung (V. 93). Der nächste Satz besteht aus über sechs Versen und zeigt die Erregung Jasons, der kaum noch Luft holen kann, wenn er sich die Ereignisse bezüglich Pélie vergegenwärtigt. Parataxe, unverbunden oder mit *et* verbunden, dominiert das Gefüge, wobei die Zäsur die Verse in zwei syntaktische Einheiten trennt (z.B. *Mais oyez le*

*surplus. \* Ce grand courage cesse, / L'épouvante les prend \* et Médée s'enfuit, V. 94f.). Das Subjekt wechselt in jedem Halbvers. Dies lässt Jasons Worte zusätzlich unruhig wirken. Die jeweiligen Subjekte der Hemistichen gipfeln in einer Klimax. Zunächst haben die Peliaden Mut (*courage*), der zu Entsetzen wird (*épouvante*) – als Ernüchterung folgt die Flucht Médées, die das Übel schlechthin verkörpert (*Médée s'enfuit*). Daran schließt eine Sentenz an: *Le jour découvre à tous les crimes de la nuit* (V. 96).<sup>139</sup> Den Gegensatz zwischen den frommen Peliaden und der frevlerischen Médée verdeutlicht die antithetische Gegenüberstellung von *jour* und *nuit*. Nach einer Praeteritio (*Et pour vous épargner un discours inutile, V. 98*) fährt Jason mit dem Erzählen der Vorgeschichte fort. Acaste wird in V. 98 erstmalig genannt und als Jasons und Médées Verfolger eingeführt. Den auf Rache sinnenden Cousin charakterisiert Jason durch negative Worte (*fait mutiner, V. 98; trahison, V. 99; venger, assiège, V. 100*). Créon hingegen, der in V. 103 eingeführt wird, wird mit positiven Attributen versehen (*saluons, bénignité, V. 103; lieu de sûreté, V. 104*) und im Gegensatz zu Acaste als der Beschützer des vertriebenen Ehepaars präsentiert. Die Wohltätigkeit des korinthischen Könighauses gipfelt schließlich in *L'un me veut pour son gendre, et l'autre pour mari* (V. 108). Der Parallelismus macht überdeutlich, dass sowohl Créon ihn zum Schwiegersohn haben möchte als auch Créuse ihn aus freiem Willen als Gatten verlangt. In V. 110 führt Jason Aegée ein, der später im Drama um Créuses Hand anhält (II, 5). Die Aufzählung von Aegées königlichen Insignien gipfelt darin (V. 109-111), dass der unbedeutende Jason der Königsfamilie wichtiger und willkommener ist als ein König: *Et banni que je suis, je leur suis plus qu'un Roi* (V. 112). Die Antithese *banni* und *Roi* macht die Divergenz zwischen*

---

<sup>139</sup> Corneille (1987), S. 120, *Discours du poème dramatique*, rät, sparsam mit diesen umzugehen: „La première [utilité] consiste aux sentences et instructions morales qu'on y peut semer presque partout : mais il en faut user sobrement, les mettre rarement en discours généraux.“ Auch Voltaire (1764), ad *Scene I*, kritisiert den Einsatz von Sentenzen heftig.

beider Status deutlich und verdeutlicht, wie sehr Créon Jason als Schwiegersohn haben möchte.

Mit *L'un et l'autre pourtant de honte dissimule* (V. 113) sind Jason und Créuse gemeint und es wird verdeutlicht, dass die beiden Verliebten zunächst Scham über ihre Liebe empfinden und versuchen, sie geheim zu halten, da Jason ein verheirateter Mann ist (*Du devoir conjugal je combats mon amour*, V. 115). Dass er mit Médée nur noch zusammen ist, um Créuse besser den Hof machen zu können (V. 116), rückt Jason wieder in ein zweifelhaftes Licht und charakterisiert ihn als berechnenden Opportunisten, der alles alleine nach seinem Nutzen erwägt. Aber seine Liebe zu Créuse steht unter einem schlimmen Vorzeichen: *Et bien que pour Créuse un pareil feu me brûle* (V. 114) verweist auf Créuses Tod durch ein unsichtbares Feuer voraus.

In V. 117 spricht Jason erneut über Acaste, den er wieder mit negativ konnotierten Wörtern in Verbindung bringt (*guerre*, V. 117; *perdre Créon*, *et dépeupler sa terre*, V. 118). Acaste ist nun aber bereit, sich unter der Bedingung auf einen Frieden einzulassen, dass Créon ihn und Médée ausliefert: *Il demande d'abord, et Jason et Médée* (V. 121). Dadurch, dass vor beiden Namen ein *et* steht, wird sehr stark betont, dass die beiden Personen zusammen ausgeliefert werden müssen. Diese Einheit wird durch den Chiasmus im folgenden Vers sprachlich wieder aufgehoben: *On lui refuse l'un, et l'autre est accordée* (V. 122). Der Vers hat eine symmetrische Komposition, deren Achse in der Zäsur liegt. So bildet die Verweigerung des Einen (Jasons) einen starken Kontrast zum Geben der Anderen (Médée). Der folgende Vers setzt Jasons zunehmende Erregung, rhetorisch um: *Je l'empêche, on débat, et je fais tellement / Qu'enfin il se réduit à son bannissement* (V. 123f.). V. 123 besteht aus drei Teilsätzen, die sehr kurz sind und nur aus dem Nötigsten bestehen (Subjekt und Prädikat). Dies erzeugt einen erregten Tonfall. Das Subjekt wechselt von *je* zu *on* und wieder zu *je* und zeigt Jasons Einsatz in den Verhandlungen mit Acaste: Er ist es selbst (*je*),

der nach einer Absprache mit Acaste (*on*) eine Milderung des Urteils erlangt. Am Ende steht er als Sieger da (*je*), weil er erreicht hat, was er wollte. Auch dieser schnelle Subjektwechsel zeugt wieder vom sprunghaften Charakter und aufgewühlten Gemütszustand des Sprechers.

Jason beendet nun seine Ausführungen über die Vorgeschichte und reflektiert seine Verbindung mit Créuse. Er wendet sich dabei wieder an Pollux als Gesprächspartner und fragt danach, was er denn hätte tun können: *Qu'eussé-je fait, Pollux, en cette extrémité* (V. 127). Die Schlüsselbegriffe *extrémité* (V. 127), *loyauté* (V. 128) und die beiden gegensätzlichen Begriffe *l'utile* und *l'honnête* (V. 129) stehen jeweils betont am Versende bzw. nach der Zäsur und zeigen die moralischen Kategorien, die es für den Protagonisten abzuwägen gilt.

Jason erscheint im Verlauf des Dialogs immer ambivalenter. War er zu Beginn noch *amoureux par maxime d'État* (V. 28), so erscheint sein Handeln jetzt als Schadensbegrenzung. Denn würde er nicht auf Créons Angebot eingehen, würden sowohl er als auch Médée sterben (*La paix s'en allait faite aux dépens de ma tête, / Ce mépris insolent des offres d'un grand Roi / Livrait aux mains d'Acaste et ma Médée et moi*, V. 130-132). Die Alliteration auf *m*- sowie die Betonung von *Médée* und *moi* durch vorgestelltes *et* kennzeichnen wieder einen emotionalen Ton: Es wäre sinnlos, müssten sie beide sterben, wenn eine einzige Person – Médée – genüge. Jason fährt mit einer weiteren Ausrede fort: *Je l'eusse fait pourtant, si je n'eusse été père* (V. 133). Dieses doch sehr starke Argument erscheint sehr spät und es klingt daher wenig glaubwürdig. Hätte Jason die Ehe mit Créuse gleich zu Beginn mit der Rettung des Nachwuchses gerechtfertigt, hätte ihn wohl keiner dafür verurteilt. Aber im Vordergrund steht eben doch seine Liebe zu Créuse und weniger seine Loyalität gegenüber Médée. Zudem betont er im Verlauf der Exposition immer wieder, wie groß sein Verlangen nach der Königstochter ist (*Un pouvoir plus fort qui me donne à Créuse*, V. 14; *pour Créuse un pareil feu me brûle*, V. 114), was die beiden

anderen Argumente völlig überlagert (i.e. Rettung der Kinder und dass Médée sowieso sterben müsste).

Dass die Verfolgung durch Acaste so stark in den Vordergrund gerückt wird, ist bei Corneille neu. Bei Euripides erscheint dieses Motiv überhaupt nicht, bei Seneca taucht Acastus erst in V. 252-265 auf. Auch ist das Motiv bei dem römischen Autor nicht so ausgearbeitet wie bei Corneille, denn der Anlass für die Verbannung Medeas ist Iasons Hochzeit mit Creusa. Zwar wird Jason bei Corneille als höchst ambivalente Figur eingeführt, aber in V. 120-137 kann man seine Verzweiflung und seinen Konflikt durchaus verstehen. Schließlich hat er die Wahl, seine Familie mit ins Exil zu begleiten, oder seine Frau alleine wegzuschicken. Aber dass er Créuse nur seiner Kinder wegen heiratet, steht in einem diametralen Gegensatz zu den Liebesbeteuerungen zu Beginn: Darin werden kein einziges Mal die Kinder erwähnt, sondern er denkt nur an seine Gefühle für Créuse.

Pollux stellt nun fest, dass die Entscheidung für Jason schon gefallen ist und versucht daher nicht mehr, ihm einen weiteren Rat zu geben (V. 138f.). Er bekundet seine Sympathie gegenüber Médée (*un traitement si rude*, V. 141; *un peu d'ingratitude*, V. 142; *mal récompensé*, V. 143) und warnt Jason vor Médées Zaubern (V. 145). Das erzeugt tragische Ironie, denn der Betrachter kennt die Gefahr, die von Médée ausgeht und weiß, wie das Stück enden wird. Jason hingegen wiegt sich durch die Verbannung in Sicherheit (V. 147), obwohl gerade er die Macht Médées kennen sollte. Die Diskussion endet, da bereits alles beschlossen ist: *Quoi qu'il puisse arriver, ami, c'est chose faite* (V. 149). Pollux verlässt Jason, um dem König seine Glückwünsche auszusprechen, und Jason kündigt den baldigen Auftritt von Créuse an (V. 153). Bei seinem Abschied betont Pollux in einer Alliteration die Bedeutung der Liebe und macht so unmissverständlich klar, dass die Bedrohung durch Acaste für Jason nur ein Vorwand ist, die Königs-tochter zu ehelichen. Denn in Wirklichkeit ist er verliebt: *Adieu, l'amour vous presse* (V. 154). Schließlich entschuldigt sich Pollux, dass er Jason



aufgehalten hat: *Et je serais marri qu'un soin officieux / Vous fit perdre pour moi des temps si précieux* (V. 155f.). Die Alliteration und der vermehrte Einsatz von *p*-Lauten bilden einen Kontrast zu der weichen *a*-Alliteration des Vorverses und zeigen Pollux' Missbilligung gegenüber Jasons Plänen. Am Ende spricht Jason alleine auf der Bühne einen Abtrittsmonolog.<sup>140</sup> Darin macht er die Zerrissenheit seiner Seele und seiner Gefühle deutlich.<sup>141</sup> Seinen Empfindungen (*âme*, V. 158; *coeur*, *affections*, V. 159; *passions*, V. 160), jeweils betont am Versende, stehen Verben wie *confondit* (V. 158), *partage* (V. 159) und *déchirer* (V. 160) entgegen. Diese sind in einer Gradatio angeordnet. Erst ist sein Gemüt verwirrt (*Jamais un trouble égal ne confondit mon âme*, V. 158), dann ist sein Herz in zwei Teile gespalten (*Mon cœur qui se partage en deux affections*, V. 159), schließlich ist er in tausend Stücke gerissen (*Se laisse déchirer à mille passions*, V. 160). Die Spaltung in zwei Teile – das Pflichtbewusstsein gegenüber Médée und seine Leidenschaft für Créuse – prägt die Struktur des Monologs. In der Anapher *Je dois tout à Médée* (V. 161) und *Je dois tout à Créon* (V. 163) erklärt er, was er Médée schuldet und was dem König Créon und dessen Hause. Die folgenden Worte zeigen jedoch, dass es nicht nur um eine rationale Erwägung geht, sondern dass er Créuse liebt und Médée gegenüber nur Bedauern und Mitleid empfindet: *J'ai regret à Médée, et j'adore Créuse, / Je vois mon crime en l'une, en l'autre mon excuse, / Et dessus mon regret mes désirs triomphants* (V. 165-167). Die Zäsur des Alexandriners bildet jeweils die Mitte des Gegensatzpaares Médée-Créuse. Der Parallelismus in V. 165 setzt dabei die Anapher der Vorverse fort und somit das Abwägen für die Eine oder die Andere. Der Chiasmus im folgenden Vers hat eine ähnliche Funktion. Abschließend stehen sich erneut *regret* und *désirs*, die für Médée bzw. Créuse stehen, antithetisch gegenüber. Das

<sup>140</sup> Pollux verlässt die Bühne, wie es die Didaskalie *seul* impliziert. Er spricht allein auf der Bühne ein Soliloquium.

<sup>141</sup> Dieselbe Zerrissenheit finden wir auch im Monolog der Medea, in dem sie sich noch im Zweifel darüber befindet, ob sie wirklich ihre Kinder töten soll. Cf. Eur. *Med.* 1021-1080.

letzte Wort (*trionphants*) macht klar, dass Créuse in den Abwägungen gewinnt, weil die Entscheidung für sie zusätzlich Jasons Kinder rettet: *mes désirs triomphants / Ont encor le secours du soin de mes enfants* (V. 167f.). Der informierte Zuschauer versteht die Anspielung auf die Rettung der Kinder sofort als tragische Ironie, denn gerade durch die Wahl Créuses wird er seinen Nachwuchs zu Tode richten.

Der Abschlussmonolog schafft eine gewaltige Fallhöhe für Jason. Sein Zwielfeln wirkt wie eine Farce, denn er hat sich schon lange für Créuse entschieden und mit dieser Entscheidung sein Schicksal besiegelt. Er macht sich lächerlich, denn er meint die Kontrolle über die Situation zu haben, in Wahrheit ist aber Médée die mächtigere Figur, die die Entscheidungen fällt.

In V. 169 kündigt Jason Créuses Auftritt an und leitet die nächste Szene ein (*Mais la voici qui vient*).<sup>142</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Exposition bei Corneille sprachlich sehr schlicht gehalten ist. Nur vereinzelte Stellen sind rhetorisch aufwändiger gestaltet. Es handelt sich besonders um diejenigen Passagen, in denen Jason in einem erregten oder emotionalen Tonfall spricht (V. 121ff., V. 158ff.). Alliterationen sind neben Parallelismen und Chiasmen die bevorzugten Stilmittel. Es sind jedoch weniger Tropen als vielmehr Gedankenfiguren, die Corneille zum Einsatz bringt. Dies liegt besonders am Versmaß, das sich durch die Zäsur in der Versmitte besonders gut eignet, solche Figuren einzusetzen. Denn der Text ist bereits durch den Alexandriner vorstrukturiert. Die Sprache ist einfach gehalten, weil der Text nicht blenden, sondern in narrativer Vermittlung Hintergrundwissen geben will.

---

<sup>142</sup> Die „liaison des scènes“ gilt als besonders schmuckvoll. Cf. Corneille (1987), *discours des trois unités*, S. 176f.: „La liaison des scènes qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l’une avec l’autre [...] est un grand ornement dans un poème, et qui sert beaucoup à former une continuité d’action, par la continuité de la représentation ; mais enfin ce n’est qu’un ornement, et non pas une règle.“

Zentrales Anliegen der Eingangspassage bei Corneille ist die Darlegung der Vorgeschichte. Die Fakten werden minutiös dargelegt und Corneille greift zusätzlich zur euripideischen und der senecanischen *Medea* inhaltlich auch Ovids siebentes *Metamorphosen*-Buch sowie *Heroides* VI und XII und Apollonios Rhodios' *Argonautika* I und III auf. Einzelne Passagen übernimmt Corneille dabei fast wörtlich.

Besonders wichtig ist die Personencharakterisierung. Jason wird als ambivalenter Charakter eingeführt. Im Gespräch mit Pollux wird zunächst klar, dass er immer diejenigen Frauen auswählt, die ihm in der momentanen Situation besonders helfen. Dass es sich dabei um Frauen aus höherem Stand, bevorzugt um Königstöchter, handelt, steht außer Frage. Er scheut nicht davor zurück, eine Frau zu verlassen. Die Verfolgung und Bedrohung durch Acaste hebt er nicht als das Hauptmotiv für seine Hochzeit hervor, obwohl gerade dies ein legitimer Grund für sein Handeln wäre. Jason strebt vielmehr nach Ehre und Königswürde. Insgesamt wirkt er eher unsympathisch.

Die Episode der Peliaden, die Médée zur Tötung ihres Vaters anstiftete, wird besonders ausführlich erzählt. Die Protagonistin wird dadurch dem Zuschauer als skrupellose Zauberin vorgestellt und zugleich weist die Gräueltat bereits auf das Ende der Tragödie voraus. Médée wird jedoch nicht als unsympathisch charakterisiert: Pollux bekundet wiederholt seine Sympathie ihr gegenüber und verdeutlicht, dass Jason ohne ihre Hilfe nie so weit gekommen wäre. Es findet sich im Verlauf der ersten Szene immer wieder tragische Ironie, die aber viel subtiler ist als bei Seneca und nicht unbedingt als solche interpretiert werden muss. Eine *captatio benevolentiae* bzw. die Einstimmung in das Stück steht bei der Exposition Corneilles weniger im Vordergrund als es bei Euripides oder Seneca der Fall ist. Die Anspielungen auf den drohenden Kindermord sind ebenfalls nur sehr subtil. Es ist dem Zuschauer außerdem kaum möglich, ein Gefühl für die Protagonistin der Tragödie zu entwickeln, weil kaum von ihr die Rede

ist. Der Grund für die Mäßigung der Affekte, die für die gesamte Tragödie signifikant ist, ist wohl in der *bienséance* zu suchen.

c. Zusammenfassung

Die Exposition weist bei den drei Dichtern jeweils spezifische Züge auf. Dies manifestiert sich bereits in ihrem Umfang: Bei Euripides umfasst sie 95 Verse, bei Seneca 55, bei Corneille 172 Verse und ist somit dreimal so lang wie bei dem lateinischen Dramatiker.

In der griechischen Fassung ist die Eingangspassage in einem Monolog der Amme Medeias und einem Dialog zwischen der Amme und dem Pädagogen der Kinder gestaltet. Im Monolog werden zunächst in chronologischer Reihung die Hintergründe exponiert. Beginnend mit der Argo fährt die Amme mit den Ereignissen in Kolchis und Iolkos fort, um anschließend von der momentanen Situation in Korinth zu sprechen. Iason hat die Königs-tochter geheiratet – Medeia ist verlassen und verraten. Heftige Gefühlsregungen plagen sie nun und die Amme fürchtet, dass der Zorn Medeias sich gegen ihre Kinder wenden wird. Im anschließenden Gespräch mit dem Erzieher erfahren wir von einem weiteren Übel: der Verbannung Medeias. Die beiden Sklaven fürchten ihre Erbitterung und die Folgen für die Kinder und schicken sie ins Haus.

Der lateinische Tragiker lässt die Protagonistin gleich zu Beginn auf der Bühne erscheinen. In Form eines Gebets beschwört Medea verschiedene Götter, denen sie sich verbunden fühlt. Es gipfelt in der Bitte um den Tod von Iasons neuer Braut und deren Vater. Die Protagonistin überlegt, wie sie sich an Iason rächen kann und welche Strafe für ihn schlimm genug ist. Die Vorgeschichte wird nur in Anspielungen dargelegt, daher setzt die Tragödie ein großes Vorwissen bei dem Zuschauer voraus. Aufgrund von Medeas *furor* und *ira* kann sie keinen klaren Gedanken fassen und ihr Ge-

dankengang ist sehr assoziativ. Auf den Kindermord geht sie an keiner Stelle direkt ein, aber viele Wörter deuten auf ihn hin.

Corneille exponiert die Vorgeschichte in einem Dialog zwischen dem Argonauten Pollux und dem Protagonisten Jason. Abschließend spricht Jason alleine auf der Bühne einen kurzen Monolog. Pollux ist eine protatische Figur, die nur auftritt, weil die klassische Doktrin eine dialogische Exposition fordert – sein Auftreten ist schlecht motiviert. In einem Frage-und-Antwort-Spiel wird ausführlich das gesamte Geschehen geschildert: Jasons bevorstehende Hochzeit mit Créuse, sein Verhältnis zu Hypsipyle, seine Beziehung zu Médée und die damit zusammenhängenden Ereignisse in Kolchis. Diese werden viel ausführlicher als bei den beiden antiken Dramatikern dargelegt und Corneille schöpft zusätzlich aus Ovids *Metamorphosen* und *Heroides* sowie aus Apollonios Rhodios' *Argonautika*. Besonders von den Ereignissen auf Iolkos – der Tötung Peleus durch seine Töchter – wird detailliert berichtet, aber auch die Bedrohung des Ehepaares durch Acaste, der seinen Vater Pélie rächen will, nimmt viel Platz in der Erzählung ein. Auch wenn die Verfolgung durch Acaste ein geeigneter Vorwand wäre, die Königstochter zu heiraten, um so sein Leben zu retten, kehrt Jason nicht sie, sondern seine Liebe zu Créuse als Grund für den Bruch mit Médée heraus.<sup>143</sup> Dass die Rettung seiner Kinder seine Entscheidung mit beeinflusst, nennt er erst spät und das Argument wirkt daher wenig überzeugend. Am Ende legt Jason in einem Monolog der Zerrissenheit dar, was er für Médée und was er für Créuse empfindet. Es siegt die Liebe zu Créuse.

In Bezug auf die Informationsvergabe verfahren Euripides und Corneille sehr ähnlich:<sup>144</sup> Sie geben beide klar Auskunft über Ort und Zeit der Hand-

---

<sup>143</sup> Diese Argumentation taucht bei Seneca in V. 256-263 bei Creon auf. Aber der Aspekt, dass die Hochzeit Jason-Creusa und die Verbannung Medeas das Beste ist, wird marginalisiert. Schließlich ist Medeas Racheplan zentral und daher ist der Grund ihrer Verbannung die Hochzeit Jasons mit Creusa.

<sup>144</sup> Frenzel (1988), S. 484: „Züge aus Euripides enthalten bei CORNEILLE (1635) Eingang, der die schmale Handlung mehrsträngig auflöste und übermotivierte.“

lung sowie über die Vorgeschichte und führen die handelnden Figuren ein. Bei dem griechischen Tragiker erfolgt zusätzlich eine emotionale Einstimmung in das Stück: Die beiden treuen Diener des Hauses leiden mit ihrer Herrin und führen den Zuschauer in diese leidvolle Stimmung ein. Dadurch, dass das persönliche Gefolge von Medeias Gram berichtet, wirkt ihr Kummer authentisch. Bei Corneille wird der Aspekt der Einstimmung in das Stück vernachlässigt, da nicht die Sicht Médées wiedergegeben wird, sondern die des Antagonisten Jason. Bei Seneca hingegen ist gerade das Moment der emotionalen Einstimmung in das Stück zentral. Dadurch, dass die Protagonistin selbst zu Beginn auf der Bühne in zügellosem Zorn spricht, wird der Zuschauer auf das Stück vorbereitet und in einen extremen Spannungszustand versetzt. Fakten exponiert Seneca hingegen kaum – er stellt nicht einmal die Figur vor, die auf der Bühne steht.

In der Exposition wird klar, dass die Dichter jeweils auf eine unterschiedliche Sicht der Medea abzielen. Euripides' *Medeia* hat als Thema die leidvolle Situation der Protagonistin und möchte die Entwicklung ihres Charakters veranschaulichen. Daher erfahren wir zunächst aus einer Außenperspektive von Medeias Kummer, bevor sie selber auf der Bühne klagt. Erst nach Darbietung ihres Leides folgt der Racheplan, der somit für den Zuschauer plausibel und begründet erscheint. Dass dabei ihre engsten Vertrauten auftreten, lässt den Bericht über ihre Qualen besonders authentisch wirken. Die Amme und der Erzieher zeigen sich der Protagonistin gegenüber loyal und sie empfinden aufrichtiges Mitleid mit ihr. Die Befürchtungen der Amme, wozu Medea fähig sein wird, klingen aus ihrem Mund sehr glaubwürdig, da sie ihre Herrin schon sehr lange kennt. Die Amme und der Pädagoge deuten an, dass das Exil für sie schwer zu ertragen sein und sich ihre Wut noch steigern wird.

Senecas Titelheldin hingegen ist statisch und wird von Anfang an als rasend charakterisiert. Der Racheplan ist bereits zu Beginn präsent und wird nicht wie bei Euripides als das Produkt einer langen Überlegung eingeführt. Der

römische Tragiker gibt mit seiner Protagonistin ein Beispiel personifizierter *ira* und *furor*. Somit erlebt der Zuschauer Medea zu Beginn als Inkarnation dieser Affekte, ohne dass eine weitere Figur sie beruhigte oder die Darstellung dieser Affekte in irgendeiner Weise abmilderte.

Das Hauptanliegen des Stückes von Corneille wird in der Exposition hingegen nicht klar herausgearbeitet. Da Jason zu Beginn auftritt, wird auch seine Perspektive geschildert. Médée kommt darin kaum vor und nur Pollux macht sich kurz Gedanken über ihren verletzten Stolz. Jasons Abschlussmonolog, in dem er zwischen Médée und Créuse schwankt, ist dabei der Gipfel an tragischer Ironie, da gerade die Entscheidung für Créuse seinen Fall und den des korinthischen Königshauses bewirkt. Zudem glaubt Jason, eine Wahl zu haben, obwohl sein Los schon von Anfang an besiegelt ist. Da Jason in der Exposition erscheint, erhält er im Vergleich zu Euripides und Seneca eine stärkere Position innerhalb der Tragödie. Das französische Drama beschreibt gleichermaßen Médées und Jasons Schicksal und schafft durch den egoistischen und selbstsicheren Auftritt Jasons zu Beginn mehr Fallhöhe zwischen den beiden. Da bei dem französischen Tragiker der momentane Leidenzustand der Protagonistin so wenig beschrieben wird und von ihr kaum die Rede ist, wirkt die Eingangspassage stark vom restlichen Drama losgelöst. Dieser Eindruck wird durch die protatische Figur Pollux verstärkt, der im weiteren Handlungsverlauf keine tragende Rolle hat und nach der Exposition zunächst wieder den Ort des Geschehens verlässt. Bei den beiden antiken Autoren hingegen ist die eigentliche Handlung bereits in die Exposition integriert. Bei Seneca beginnt das Drama mit dem Prolog der Medea, Euripides führt den Zuschauer langsam zum eigentlichen Plot hin.

In Bezug auf den Mythos greift Euripides nur das auf, was für seine Darstellung von Nöten ist: Stichpunktartig zählt die Amme zu Beginn die Argo, Kolchis, die Symplegaden, Iolkos, die Peliaden und Korinth auf. Man kann jedoch davon ausgehen, dass dem Publikum diese Fakten präsent waren,

weshalb man die Aufzählung als Auffrischung der Vorgeschichte betrachten kann. Später im Drama (V. 475-487) hält Medeia Iason vor, was sie für ihn getan hat und vertieft dadurch das Wissen über die Ereignisse in Kolchis und Iolkos. Diese Information ist jedoch nicht mehr als expositorisch zu bewerten. Sie dient nur dazu, Iason angesichts der großen Verdienste Medeias undankbar erscheinen zu lassen.

Seneca bringt detailliertes Hintergrundwissen erst in V. 207-241, V. 254-261 und V. 451-477 ein und spielt in der Exposition bewusst nur darauf an. Er möchte den Zuschauer nicht unnötig mit Fakten beschweren, um nicht von seiner Darstellung der Medea abzulenken. Als Grund für den Zorn der Protagonistin erscheint nur, dass sie von Iason verraten und verlassen wurde. Das Wissen, das im Verlauf des Stückes eingestreut wird, dient wie bereits bei Euripides der jeweiligen Argumentation Medeas bzw. Iasons.

Der französische Dramatiker hingegen führt die Vorgeschichte eingehend aus und zieht neben Euripides' und Senecas *Medea* auch noch Ovid und Apollonios Rhodios heran. Er vergrößert die Bedeutung der Acastus-Figur, die bei Euripides überhaupt nicht vorkommt und bei Seneca nur eine marginale Funktion hat. Dadurch, dass Acaste Jason verfolgt, wird der Protagonist zusätzlich negativ charakterisiert. Würde Jason die Königstochter heiraten, um sich und die Kinder zu retten, würde er seiner Frau gegenüber zwar wenig loyal erscheinen, aber er würde zumindest einen Teil der Familie retten. Allerdings ist gerade dies nicht Jasons Überlegung. Er denkt nur an seine Liebe zu Créuse. Wie wenig Sinn er für die Realität und die eminente Bedrohung hat, zeigt besonders der Vers *un objet nouveau la chasse de mon lit* (V. 8). Ihm geht es nur um sein Bett, während sein und speziell Médées Leben bedroht sind. Die Rettung der Kinder ist nur ein positiver Nebeneffekt seiner neuen Beziehung.

Das Motiv des Bettes ist bereits bei den beiden antiken Tragikern prominent. Bei Euripides liebt Iason seine Kinder nicht mehr εὐνής οὐνεκ' (V. 88), denn er hat nun eine neue Frau, bei der er lagert. Bei Seneca evoziert



Medea bereits im ersten Vers das eheliche Bett, bei dem Iason bei ihrer Hochzeit geschworen hat und das er nun verrät. Das Lager ist das Symbol des intimen Zusammenseins. Die soziale Kleinsteinheit Familie, symbolisiert durch das Bett, wurde bzw. wird von Iason verlassen und zerstört. Die Frau ist in ihrer Rolle der Ehefrau und Geliebten gekränkt und rächt sich für diesen Verrat.

Die Sympathie liegt bei Euripides ganz klar auf Seiten Medeias: Die Amme und der Pädagoge sind ihr freundlich gesinnt und empfinden aufrichtiges Mitleid. Iason ist negativ charakterisiert: Er verlässt seine Frau nur wegen des Lagers und verstößt sogar seine Kinder. Wäre Iason nicht der Herr über die Sklaven, würde die Amme ihm den Tod wünschen.

Senecas Medea ist ambivalent. Sie rast wie eine wilde Furie, ohne dass die Gründe für ihre Wut explizit dargelegt werden. Der Zuschauer, der die Vorgeschichte kennt, weiß jedoch die Gründe hierfür und ihr *furor* erscheint somit gerechtfertigt. Es bleibt dem einzelnen Zuschauer überlassen, ob man Sympathie oder Antipathie mit der Protagonistin empfindet. Über Iasons Charakter erfahren wir nichts. Wir wissen nur, dass er Medea verlassen hat, was ihn jedoch noch nicht zwingend negativ erscheinen lässt.

Bei Corneille ist es Jason, der höchst zweifelhaft und negativ gezeichnet wird. Er widerspricht sich in seinen Aussagen über Créuse. Er liebt nur diejenige, die ihm für den Augenblick mehr nützt, behauptet jedoch, die Königstochter aufrichtig zu lieben. Andererseits betont er auch, dass es im Moment gerade die Königstochter ist, die ihm am meisten nützt. Er erscheint ungerecht, selbstverliebt und egoistisch. Pollux empfindet für Médée Mitleid und erachtet Jason für undankbar ihr gegenüber. Sie hat alles für Jason getan und er lässt sie jetzt allein. Sie ist in der Opferrolle und der Betrachter empfindet Mitleid mit ihr.

Auf der sprachlichen Ebene lässt sich eine größere Nähe Corneilles zu Euripides feststellen. Die Sprache des griechischen Tragikers weist im Monolog

der Amme und im Dialog Amme-Erzieher unterschiedliche Merkmale auf. Der Monolog ist sprachlich schlicht gehalten, wohingegen der Dialog ausgefeilter ist. Im Monolog finden sich überwiegend Alliterationen und Hyperbata sowie ein Vergleich und eine Gnome. Die einfache und klare Sprache verdeutlicht einerseits den Sklavenstand der Amme, andererseits soll ihre Rede ungetrübt von rhetorischem Prunk Fakten vermitteln. Im Dialog finden sich neben Alliterationen und Hyperbata rhetorische Fragen, Antithesen, Hendiadyoin und zwei weitere Sentenzen. Die stärkere Stilisierung zeugt vom erregten Tonfall der beiden Sklaven. Die Sprache ist in der gesamten Eingangspassage zwar schlicht, aber doch vom Vokabular des Epos geprägt. Denn die Tragödie soll nach Aristoteles die stilistische Ebene der Komödie überbieten.

Ebenso ist Corneilles Eingangspassage von einfachem, narrativem Stil geprägt. Auch hier soll die Rhetorisierung nicht vom Inhalt ablenken, den es zu transportieren gilt. Der Alexandriner unterstützt die klare Struktur der Exposition. Der einzelne Satz wird durch die Zäsur in der Versmitte klar strukturiert, die Verse sind häufig von parallelen Konstruktionen geprägt. Nur einzelne Stellen, besonders diejenigen, in denen Jason in einem erregteren Ton spricht, sind rhetorisch aufwändiger gestaltet. Hier werden besonders rhetorische Fragen, Chiasmen, Antithesen und Anaphern eingesetzt. Der Stil der Erstlingstragödie Corneilles war oft Gegenstand der Kritik. Viele Passagen seien nicht dem hohen Stil der Tragödie angemessen und würden vielmehr zur Komödie passen.<sup>145</sup>

Der Medea-Monolog Senecas ist stilistisch das Gegenteil von Euripides und Corneille: Der römische Autor bietet ein rhetorisches Glanzstück, das einer Deklamation gleicht. Der Ausdruck ist extrem verkürzt, die betonten Stellen des Verses werden voll ausgeschöpft, weshalb er viele Hyperbata einsetzt. Weitere Stilfiguren, die zum Einsatz kommen, sind Alliteration, Para-

---

<sup>145</sup> So zum Beispiel Voltaire (1764), Le Gall (1997) und Bühler (1876).

dox, *contradictio in adiecto*, Trikolon, Asyndeton, Polypoton, Geminatio, Gradatio, rhetorische Frage und Chiasmus.

Sowohl Euripides als auch Corneille setzen protatische Figuren ein. Pollux ist nach Corneilles eigener Aussage eine solche und taucht ansonsten nur noch kurz im vierten Akt auf. Die Amme und der Erzieher des euripideischen Prologs sind auch jeweils Randfiguren und erscheinen nach der Parodos nicht mehr.<sup>146</sup>

## 2) Chor

### a. Der Chor im antiken Drama

Da das Drama ursprünglich aus den Dithyramben entstanden ist, nahm der Chor in der klassisch-attischen Tragödie immer eine prominente Rolle ein.<sup>147</sup> Er hatte einen eigens für ihn vorgesehenen Platz, die Orchestra, ein rundes Feld zwischen Bühnenhaus (Skene) und Zuschauerraum (Theatron). Mit der Parodos, seinem Einzugslied, trat er auf die Orchestra und verweilte dort bis zu seinem Auszuglied, der Exodos. Hier sang er zwischen den Episodien seine Standlieder (Stasima), trat bisweilen in einem Kommos oder einem Amoibaion in Dialog mit einem Schauspieler und vollführte dabei gleichzeitig seine Tänze.<sup>148</sup>

Die Bedeutung des Chores war in den Anfängen des Dramas noch sehr groß, er büßte aber mit der Zeit immer mehr an Gewicht ein. Bei Aischylos

---

<sup>146</sup> Mit Ausnahme eines kurzen Auftritts des Erziehers in V. 1273ff.

<sup>147</sup> Cf. Arist. *Po.* 1449a9ff. Hierzu auch Latacz (2003), S. 54-61. Dithyramben sind eine Gattung der Chorlyrik, bei der ein Chor im Wechsel mit einer einzelnen Figur singt.

<sup>148</sup> Die Entwicklung des Chores und seine Struktur wird in vielen verschiedenen Werken zum Drama sorgfältig erläutert. Zum Beispiel Latacz (2003), S. 29, S. 56, S. 172; Di Marco (2008), S. 171-190; Zimmermann (1992a), S. 22-31; Battezzato (2005).

Einzelphänomene wie beispielsweise die Teilung der Chöre in zwei Halbchöre sind bei Carrière (1977) beschrieben. Einen tiefen Einblick in die archäologische Seite des Chores sowie in die Verwendung des Chores in der nicht-dramatischen Literatur erhält man bei Webster (1970). Boyle (1994), S. 144, hebt schön hervor, dass der Chor durch seine Platzierung in der zentralen Orchestra eine Mittlerrolle zwischen Publikum und Schauspielern einnehme.

war der Chor oft noch Handlungsträger und agierte in einer klar definierten Rolle. Das Figureninventar in seinen Tragödien konstituierte sich aus zwei Schauspielern und zwölf Choreuten.<sup>149</sup> Allein daran wird deutlich, dass der Chor als dritter Akteur in die Handlung mit eintreten musste, um diese mit voranzutreiben. In den *Eumeniden* beispielsweise setzt sich der Chor aus Erinyen zusammen, die Orest im offenen Prozess beschuldigen. Sie treten als Gegenpartei zu den Verteidigern des Protagonisten, Apoll und Athene, sodass der Angeklagte Orest mit Vertretern beider Seiten in einer Dreiecksbeziehung auf der Bühne zu sehen ist.

Bei Sophokles lässt sich im Gegensatz hierzu bereits ein Rückgang der Bedeutung des Chores feststellen.<sup>150</sup> Zwar ist er noch immer eine fest umrissene *dramatis persona* und nimmt als solche auch am Geschehen teil, jedoch ist seine Funktion nun mehr beratend.<sup>151</sup> Im *Oedipus Rex* besteht der Chor aus Bürgern Thebens, die dem Protagonisten Ratschläge erteilen und das Geschehen aus der Sicht des Volkes kommentieren – in die Handlung greifen sie allerdings nicht ein.<sup>152</sup>

Ein Abschnitt in der *Poetik* des Aristoteles macht deutlich, dass es mit dem jüngsten der drei großen Tragiker – Euripides – einen Bruch beim Umgang mit dem Chor gibt:

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμητα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν, πρῶτου ἄρξαντος Ἀγάτωνος τοῦ τοιοῦτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον; (Arist. *Po.* 1456a27-32)

<sup>149</sup> Erst Sophokles erhöht die Zahl der Schauspieler auf drei und vergrößert den Chor auf 15 Choreuten. Cf. Arist. *Po.* 1449a16ff. und Latacz (2003), S. 29.

<sup>150</sup> Sophokles vergrößerte den Chor. Dies bewirkt, dass der Chor als Gesamteinheit nicht mehr so leicht zu fassen ist.

<sup>151</sup> Dass es schwer ist, in Bezug auf den Chor in der griechischen Antike allgemeine Aussagen zu treffen, macht Silk (1998), S. 26, zu Recht deutlich.

<sup>152</sup> Hierzu Zimmermann (1992a), S. 29-31.

Nimmt der Chor – so Aristoteles – bei Sophokles die Funktion eines Schauspielers ein und ist noch aktiv am Geschehen beteiligt, so sind die Chorlieder bei Euripides nur noch ‚Versatzstücke‘, die sich in jeder beliebigen Tragödie finden könnten.

Allerdings ist der Philosoph in seinem Urteil sehr radikal. Zwar geht die Tendenz bei Euripides tatsächlich hin zum Embolimon, einem in die Tragödie „hineingeworfenen“ Lied, jedoch nehmen die Chöre in vielen Stücken noch eine Rolle ein und lassen sich daher nicht – wie im Folgenden gezeigt wird – als bloßes Fülllied zwischen den Episodien beschreiben. Meist lässt sich nicht einmal ein eklatanter Unterschied in der Verwendung des Chores bei Sophokles und Euripides feststellen.

Erst im hellenistischen Drama kann man wirklich von Versatzstücken des Chores sprechen: In den wenigen erhaltenen Komödien und den Fragmenten finden sich gar keine Chorlieder mehr, sondern nur noch der Verweis *χόρου* (zu ergänzen: *μέλη*). Dass das Fehlen des Chorgesangs ohne jegliche Konsequenz für das Drama ist und die Stücke dennoch spielbar bleiben, ist ein eindeutiger Hinweis für den Rückgang seiner Bedeutung.<sup>153</sup> Das römische Drama scheint eben diesen Trend fortzuführen. Da alle vollständig überlieferten lateinischen Tragödien von Seneca stammen, ist es jedoch schwierig, allgemeingültige Behauptungen aufzustellen. Bei Seneca zeigen die Chorlieder zumindest eine klare Tendenz zu reinen Embolima.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Cf. Lucas (1968), ad 56a29.

<sup>154</sup> Horaz fordert in seiner *Ars poetica* gerade das Gegenteil: Die Lieder des Chores sollen nicht bloß Versatzstücke sein, sondern der Chor soll – wie auch im griechischen Drama – dem Protagonisten zur Seite stehen:

*actoris partis chorus officiumque virile  
defendat, neu quid medios intercinat actus  
quod non proposito conducat et haereat apte.  
Ille bonis faveatque et consilietur amice  
et regat iratos et amet pacare tumentis,  
ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem  
iustitiam legesque et apertis otia portis,  
ille tegat commissa deosque precetur et oret,  
ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis. (Hor. Ars 193-201)*

Das bedeutet nicht, dass die Gesänge thematisch nicht zum Rest der Tragödie passen – vielmehr reflektiert der Chor auf einer philosophisch-abstrakten Ebene das Geschehen;<sup>155</sup> allerdings interagiert der Chor nur noch in seltenen Fällen mit den Schauspielern.<sup>156</sup> Nur gelegentlich tritt er in Dialog mit den übrigen Figuren oder kündigt eintretende Figuren an.<sup>157</sup>

Die Funktion der direkten Reflexion bzw. der Beratung des Protagonisten, die im griechischen Drama dem Chor oblag, übernehmen jetzt Nebenfiguren wie die Amme, deren Stellenwert wächst. Sie erteilt dem Zögling Ratschläge und steht in ständigem Dialog mit ihm.

Da sich die Rolle des Chores so massiv verändert hat, drängen sich einige Fragen bezüglich seiner Zusammensetzung und seines Auftretens auf: Wo befindet sich der Chor im römischen Drama? Aus wie vielen Personen konstituiert er sich? Wann und wie oft war er überhaupt für das Theaterpublikum sichtbar?

Weil die Orchestra in römischer Zeit für Ehrenplätze genutzt wurde und somit nicht mehr als Tanzplatz existent war, hat der Chor keine ihm eigene Tanzfläche mehr.<sup>158</sup> Er befindet sich nun gemeinsam mit den Schauspielern auf der Bühne. Als eine Konsequenz daraus konstituiert er sich aus weniger Personen, um mobiler und beweglicher zu sein und die Akteure nicht zu

---

Jedoch legt Horaz lediglich dar, wie er sich den Idealzustand der Tragödie vorstellt.

<sup>155</sup> Bzgl. der meist philosophischen Inhalte der Chorlieder sei auf Gil (1979) verwiesen.

<sup>156</sup> So weiß man in der Regel nicht, aus was für einer Personengruppe sich der Chor zusammensetzt, geschweige denn, welches Geschlecht er darstellt. Hierzu besonders Gärtner (2003), S. 1, Kugelmeier (1998), S. 147f., und Leo (1897), S. 511. Davis (1993), S. 49-51, versucht anhand des Hymenaeus-Gesangs (erstes Chorlied) nachzuweisen, dass der Chor zumindest teilweise männlich sei. Zwierlein (1966), S. 72-87, hält die fehlende Charakterisierung des Chores für einen Grund, weshalb die Tragödien lediglich rezitiert worden seien.

<sup>157</sup> Dass der Chor gelegentlich den Eintritt von Schauspielern ankündigt und in Dialog mit ihnen tritt, beweist – so Gärtner (2003), S. 2 –, dass der Chor kein bloßer Zwischenaktfüller ist. Denn der Chor tritt eben in Kontakt mit den Akteuren. Es stellt sich allerdings die Frage, inwieweit eine formlose Ankündigung einer Figur und eine unpersönliche Frage als Einmischung gewertet werden können.

<sup>158</sup> Cf. Hose (1998), S. 120, Kugelmeier (2007), S. 25, und Kingery (1908), S. 4.

stören.<sup>159</sup> Schätzungen zufolge setzte sich der Chor bloß mehr aus drei bis sieben Choreuten zusammen.<sup>160</sup> In Bezug auf seine Anwesenheit auf der Bühne driften die Forschungsmeinungen weit auseinander: Die einen argumentieren dafür, dass der Chor sich dauerhaft auf dem Schauplatz befunden habe,<sup>161</sup> andere meinen, er sei nur für sein Lied anwesend gewesen,<sup>162</sup> wieder andere versuchen, Zwischenlösungen zu bieten.<sup>163</sup> Die Metren und die geringere Größe des Chores sprechen allerdings dafür, dass der Chor nur für seine Auftritte auf die Bühne zog. Die Möglichkeit, dass er sich während der Akte mit auf der Szene aufhielt, soll dabei nicht ausgeschlossen werden. In diesem Falle wäre er ein stummer Betrachter, den die Akteure nur in wenigen Situationen wahrnahmen.<sup>164</sup>

Im Folgenden wird dargelegt, welche Funktionen der Chor in den beiden antiken Tragödien übernimmt und wie sein Verhältnis zu der Protagonistin gestaltet ist. Dabei wird auch die Funktion der Nebenfiguren der Amme und des Erziehers in Augenschein genommen, denen im römischen Drama eine prominentere Funktion zukommt. In einem Ausblick wird dargelegt, wie Corneille den fehlenden Chor durch den vermehrten Einsatz von Vertrauten substituiert.

---

<sup>159</sup> Kugelmeier (2007), S. 149-151, merkt dagegen an, dass es auch überaus pompöse Inszenierungen gegeben habe, bei denen der Chor größer gewesen sein müsse.

<sup>160</sup> Cf. Boyle (1994), S. 144.

<sup>161</sup> Cf. Hose (1998), S. 120.

<sup>162</sup> Cf. Leo (1897), S. 511, Boyle (1987), S. 154, Marx (1932), S. 5 und S. 133, Dewey (1969) und Tarrant (1978), S. 223.

<sup>163</sup> Davis (1993) versucht nachzuweisen, wann der Chor auf der Bühne sein müsse und wann er nicht auf der Bühne sein könne. Er stellt auf S. 19 Kriterien auf, anhand derer man dies feststellen könne. Hinweise hierfür seien: Jemand bemerke den Chor und spreche ihn an. Der Chor bzw. der Chorführer trete in Dialog mit einem Akteur oder es lasse sich dramaturgisch nachweisen, dass der Chor anwesend sein müsse.

<sup>164</sup> Damit würde das Problem umgangen, dass der Chor gelegentlich Figuren ankündigt und sich mit den Schauspielern unterhält. Allerdings wäre es in einem solchen Falle genauso gut möglich, dass der Chor als ‚allwissender Betrachter‘ kurz vorher auf der Bühne erscheint.

In modernen Aufführungen wird das Chorproblem oft auf folgende Weise gelöst: Der Chor bleibt als unbeteiligter Betrachter auf der Bühne.

b. Chor und Nebenfiguren bei Euripides, Seneca und Corneille

Euripides

Der Chor setzt sich in der *Medeia* des Euripides aus korinthischen Frauen zusammen.<sup>165</sup> Sie fühlen stets mit der Protagonistin und sind ihr gegenüber durchweg positiv eingestellt.<sup>166</sup> Wie bereits erwähnt befindet sich der Chor in der griechischen Tragödie ab seinem Einzugslied die gesamte Zeit auf der Orchestra und mischt sich regelmäßig in das Geschehen ein. Dabei übernimmt er verschiedene Funktionen. Zum einen trennt er die einzelnen Epeisodien durch Standlieder ab. Insgesamt singen die korinthischen Frauen fünf solche Lieder, woraus sich die sechs Epeisodia der Tragödie ergeben. Diese Stasima beziehen sich im Falle der *Medeia* nie direkt auf das vorher von den Schauspielern Gesagte.<sup>167</sup> Vielmehr reflektieren die korinthischen Frauen das Geschehen auf einer abstrakt-philosophischen Ebene.<sup>168</sup> Diese Lieder setzen sich immer nach dem gleichen Schema zusam-

---

<sup>165</sup> Der Chor wird in V. 213 identifiziert, als sich Medea nach der Parodos mit ihren ersten Worten an den Chor richtet. Sämtliche Frauenfiguren werden im griechischen Drama von Männern gespielt. Das Aufsetzen einer Maske und eine entsprechende Kostümierung genügen dem antiken Zuschauer, um sich eine Frau vorzustellen. Cf. Blume (1984), S. 85.

<sup>166</sup> Dies geben die Frauen gleich zu Beginn in der Parodos bekannt (V. 182). Weiter bekundet der Chor in V. 267-270, V. 357-363, V. 1230-1236 seine Sympathie gegenüber der Protagonistin.

<sup>167</sup> S. hierzu Mastrorarde (2002), ad 410-15.

<sup>168</sup> Vor dem ersten Stasimon (V. 410-445) beschließt Medea ihre Rache. Der Chor geht jedoch nicht weiter auf ihre Pläne ein, sondern widmet sich allgemeinen Äußerungen und Reflexionen. Themen sind: 1) Verkehrung des Rechts durch Iasons Eidbruch (V. 410-420); 2) Frauen und Dichtung (V. 421-430), 3) Medeias Verbannung (V. 431-438), 4) Bruch der Eide, Medea ist verlassen (V. 439-445). Das zweite Stasimon (V. 627-662) folgt auf den Streit zwischen Iason und Medea. Themen sind: die Allmacht der Liebe (V. 627-635); Aphrodite möge den Chor nie in eine solche Situation bringen (V. 636-644); der Chor möge nie der Heimat beraubt werden (645-653); Solidaritätsbekundung gegenüber Medea (V. 654-662). Das dritte Stasimon (V. 824-865) untergliedert sich wie folgt: Lobpreis Athens (V. 824-845); Medea soll vom Kindermord ablassen (V. 846-865). Ab dem vierten Stasimon (V. 976-1001) hat der Chor seinen Optimismus verloren und spricht bloß mehr negativ: Er stellt zunächst fest, dass die Söhne endgültig dem Tod geweiht sind (V. 976-981); dasselbe gilt für die Königstochter (V. 982-988). Schließlich beweint er Iasons (V. 989-995) und Medeias Unglück (V. 996-1001). Das fünfte und letzte Stasimon (V. 1251-1292) ist teilweise ein Dialog mit den Kindern, in dem diese ihr Schicksal beweinen. Der Chor appelliert an Medeias Ahnherr Helios, der das Unglück abwenden soll (V. 1251-1260). Er stellt fest, dass alles umsonst war (V. 1261-1270) – man



men: Auf eine erste Strophe folgt eine Gegenstrophe, darauf eine zweite Strophe mit wiederum einer Antistrophe. Die Lieder bestehen folglich immer aus vier Strophen und sind in lyrischen Versmaßen abgefasst.

Als weiterer fester Bestandteil des Chorgesangs zählt die Parodos, der Einzugsong.<sup>169</sup> In der *Medeia* ist sie auf besondere Weise gestaltet: Der Chor tritt in ein lyrisches Amoibaion mit Medeia und der Amme, wobei sich der Eingangsgesang metrisch lückenlos an den vorherigen Gesang zwischen der Protagonistin und ihrer Amme anschließt.<sup>170</sup> Das Amoibaion wiederum stellt eine Sonderform, einen Trauergesang (Kommos), dar. Die korinthischen Frauen bejammern zusammen mit der Protagonistin und ihrer Amme das traurige Schicksal Medeias und bekunden dadurch ihre Sympathie. Nicht zu den Stasima zu zählen ist das anapästische Interludium (V. 1081-1115), das den Zweifelmonolog der Protagonistin vom Botenbericht trennt.<sup>171</sup> Denn das Lied ist nicht in Strophen organisiert. Es trennt lediglich eine Szene ab, nicht aber – modern gesprochen – einen Akt.

Neben diesen Chorpartien, die den größten Teil der gesungenen Verse einnehmen, mischt sich der Chor insgesamt zehn Mal innerhalb des Dramas ein:<sup>172</sup> Zwei Mal treten die korinthischen Frauen in einen kurzen Dialog mit einem Schauspieler und geben entweder Informationen zum Ge-

---

vernimmt die Todesschreie der Kinder (V. 1271-1282), ehe am Ende Ino als mythologisches Beispiel einer Kindsmörderin zitiert wird (V. 1283-1292).

<sup>169</sup> Aristot. *Po.* 1452b15ff. nennt als die zwei Arten von Chorgesang die Parodos und das Stasimon.

<sup>170</sup> Ein lyrisches Amoibaion ist ein Wechselgesang zwischen dem Chor und einem oder zwei Schauspielern. Davon abzugrenzen ist das lyrisch-epirrhematische Amoibaion, in dem sich lyrische Versmaße und Sprechverse im iambischen Trimeter abwechseln. Cf. Di Marco (2008), S. 257-266.

<sup>171</sup> Themen des anapästischen Interludiums sind: Frauen und Kunst (V. 1081-1089); Preis der Kinderlosen (V. 1090-1115).

<sup>172</sup> Da die Einmischungen innerhalb der Epeisodien stattfinden, sind sie im iambischen Trimeter, dem Sprechvers, verfasst. Die Abschlussworte des Chores (V. 1415-1419) werden an dieser Stelle nicht mitbehandelt. Denn diese Verse sind höchstwahrscheinlich eine spätere Hinzufügung. Cf. Mastronarde (2002), ad [1415-1419], und Page (1955), ad 1415-1419. Rode (1971), S. 85, unterteilt die Aufgaben des Chores in das Singen von Chorliedern und in die Beteiligung an der szenischen Handlung.

schehen oder versuchen beratend einzuwirken.<sup>173</sup> In den meisten Fällen gibt der Chor einen kurzen Kommentar zum Geschehen und markiert damit zugleich einen Szenenwechsel.<sup>174</sup> Einmal kündigen die Frauen eine eintretende Figur an und markieren dadurch ebenfalls einen Szenenwechsel (V. 267-270).

Der Chor ist also während des gesamten Dramas präsent und meldet sich regelmäßig zu Wort. Er ist eine klar definierte Gruppe von Personen, gleich zu Beginn der Tragödie als Frauen aus Korinth identifiziert. In die Handlung greifen sie nur insofern ein, dass sie versuchen, die Protagonistin zu Vernunft zu bringen und von ihrem grauenhaften Vorhaben abzuhalten. Die Stasima haben keinen direkten Bezug zur Handlung, sondern reflektieren das Geschehen auf einer höheren Ebene. Dass der Chor nur Embolima singt, kann man jedoch nicht sagen: Denn der Chor ist eine fest umrissene Personengruppe und übt außerhalb der Standlieder seine Funktion als Berater und Ansprechpartner aus.

Welche Rolle nehmen in der griechischen *Medeia* hingegen die Nebenfiguren ein? Die Amme der Protagonistin erscheint nur im Prolog auf der Skene und exponiert teilweise zusammen mit dem Erzieher das Geschehen. In V. 96-147 tritt sie gemeinsam mit ihrem Zögling in einem Wechselgesang auf die Bühne. Dabei jammern beide Parteien jedoch nur, ohne dass sie wirklich miteinander reden. Die Klage setzt sich dann im Kommos mit dem Chor fort. Die Amme übernimmt jedoch keine beratende Funktion. Dies ist allein Aufgabe des Frauenchores. Der Erzieher erscheint in V. 1002-1018 nochmals und verkündet Medeia die frohe Kunde, dass die Kinder bleiben dürfen. Der Auftritt beschränkt sich allerdings auf das Überbringen dieser Neuigkeit. Die Diener sind also für die Protagonistin keine Bezugspersonen.

---

<sup>173</sup> In V. 809-823 versucht der Chor in einem Dialog mit Medeia, sie zur Einsicht zu bewegen; in V. 1306-1313 informiert er Iason über den Tod seiner Kinder.

<sup>174</sup> V. 267-270, V. 357-363, V. 520f., V. 576-578, V. 759-763, V. 1230-1236. Einzig der Kommentar in V. 906f. markiert keinen Szenenwechsel.

## Seneca

In der senecanischen *Medea* verändert sich die Funktion des Chores gegenüber der griechischen Fassung stark. Denn der Chor stellt keine fest umrissene *dramatis persona* mehr dar und der Text gibt keinerlei Hinweise auf seine Größe, geschweige denn auf sein Geschlecht.<sup>175</sup> Ein weiterer frappanter Unterschied zu Euripides ist, dass der Chor loyal gegenüber der korinthischen Königsfamilie ist, der Protagonistin gegenüber hingegen feindlich gesinnt ist.<sup>176</sup>

Er singt insgesamt vier Lieder, die die fünf Akte voneinander trennen. Die einzelnen Gesänge variieren sowohl bezüglich ihrer Länge als auch ihrer Metren.<sup>177</sup> Wie schon im griechischen Drama stehen die Lieder in keinem direkten Bezug zu der Handlung, sondern reflektieren das Geschehen auf einer höheren, philosophischen Ebene.<sup>178</sup> Einzige Ausnahme hierzu bildet der erste Gesang. Dieser ist in Form eines Hymenaeus gestaltet und signalisiert Medea, dass die Hochzeit gerade vollzogen wird.

Die Frage, ob der Chor sich nur während seiner Lieder auf der Bühne befindet oder auch während der Akte, lässt sich nicht mit Sicherheit klären. Im vierten Gesang beschreibt der Chor die physischen Reaktionen Medeas, die aus ihrer *ira* resultieren (V. 849-878). Dadurch wird klar, dass er die

---

<sup>175</sup> Davis (1993), S. 49-51, versucht auf Grund des Hymenaeus nachzuweisen, dass der Chor sich aus Frauen und Männern zusammensetzt. Hierzu auch Hine (2000), ad 56-110. Lefèvre (1997), S. 71, geht hingegen – ohne Begründung – von einem männlichen Chor aus.

<sup>176</sup> Er überbringt im ersten Chorlied all seine Glückwünsche und seinen Segen an das frisch vermählte Brautpaar und bekundet diesem somit seine Loyalität (V. 56ff.).

<sup>177</sup> Die Metren sind allesamt lyrische Versmaße wie man sie auch in den *Carmina* Horazens findet.

<sup>178</sup> Das erste Chorlied stellt – wie bereits erwähnt – einen Hochzeitsgesang dar, in dem der Chor dem Brautpaar seinen Segen wünscht (V. 56-115). Der zweite Gesang (V. 301-379) besingt den Wagemut desjenigen, der als erster das Meer besegelte; anschließend beschwört er ein goldenes Zeitalter herauf. Im dritten Chorlied (V. 579-669) spricht er an, dass keine Naturgewalt so schlimm sei wie eine verletzte Ehefrau. Nach der Beschreibung des Argonautenzuges schließt sich die Bitte an, dass Iason verschont bleiben möge. Der vierte und letzte Gesang beschreibt Medeas Rasen auf der Bühne und vergleicht sie mit einer Mänade (V. 849-878). Eine schöne Interpretation mitsamt einer Analyse von topischen Metaphern und einem Vergleich zu den Chorliedern von Euripides liefert Bishop (1964), zur *Medea*, besonders S. 226-293.

Protagonistin in der vorhergehenden Szene beobachtet hat und ihr Rasen daher nun beschreiben kann. Ansonsten gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass sich der Chor während der Handlung auf der Bühne befindet oder dass er nach jedem Lied wieder abzieht. Nur ein einziges Mal interagiert er mit einem anderen Schauspieler: In der Botenszene stellt der Chor dem Boten drei kurze Fragen, auf die der *nuntius* als Antwort sein Wissen preisgibt (V. 879-890). Da dieser Dialog sich jedoch unmittelbar an das letzte Chorlied anschließt, findet man auch hier keinen Hinweis darauf, dass der Chor während der Akte auf der Bühne ist. Die Antwort auf diese Frage ist allerdings nicht von allzu großer Bedeutung. Selbst wenn der Chor während der Akte auf der Bühne verweilen sollte, handelt er in dieser Zeit nicht. Er wäre dann nur stummer Betrachter, den die Schauspieler nicht wahrnehmen.

Bei Seneca singt der Chor im Gegensatz zum Chor bei Euripides nur mehr Embolima. Zwar stehen die Lieder thematisch in Bezug zum Geschehen, jedoch treibt der Chor als solcher die Handlung in keiner Weise voran. Außer einem kurzen Dialog mit dem Boten mischt er sich nicht ins Geschehen ein und kündigt auch nicht neu eintretende Figuren an. Nirgendwo berät er eine Figur oder gibt einen Hinweis.

Dagegen stellt man eine Veränderung im Umgang mit den Nebenfiguren fest. Die *nutrix* ist an fünf Stellen präsent und nimmt einen beträchtlichen Sprechanteil ein. Im Gegensatz zu der Amme bei Euripides hat sie wirklich die Rolle einer Vertrauten inne, da sie mit ihrem Zögling in Dialog tritt und immer wieder versucht, sie in ihrem Zorn zu mäßigen (V. 150-178, V. 425-430).<sup>179</sup> Sie ist Medea gegenüber absolut loyal und will nur ihr Bestes. Insofern kann man sagen, dass die Amme bei Seneca teils die Funktion

---

<sup>179</sup> Daneben beschreibt sie in V. 380-398 die physischen Reaktionen, die durch Medeas *ira* entstehen. In einer weiteren langen Szene beschreibt die Amme, wie ihr Zögling das Gift herstellt (V. 670-739). In V. 891f. fordert sie im Anschluss an den Botenbericht die Protagonistin auf, Korinth zu verlassen. Allerdings werden diese Verse nur in einem der Codices wirklich der Amme attribuiert.

übernimmt, die der Chor bei Euripides innehat. Jedoch gibt die *nutrix* weder kurze Zwischenkommentare noch unterteilt sie die einzelnen Akte in mehrere Szenen, wie es der Chor bei dem griechischen Tragiker macht. Ihre Funktion ist lediglich beratend.

### Corneille

Bei Corneille gibt es keinen Chor mehr. In seinem *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique* äußert Corneille, dass das Weglassen des Chores ein bewusster Bruch mit der Antike ist. Folge davon ist, dass er mehr Szenen („Épisodes“) einfügen muss, um das Fehlen des Chores zu kompensieren.<sup>180</sup> Zudem lässt sich eine Vergrößerung der Anzahl und der Frequenz der Nebenfiguren konstatieren, wie man sie weder bei Seneca noch bei Euripides vorfindet. Somit setzt Corneille die Tendenz Senecas fort, dass der Chor zugunsten der Vertrauten immer mehr an Bedeutung einbüßt. Folge hiervon ist, dass das Figureninventar bei dem Franzosen deutlich erweitert ist: Bei Euripides gibt es sieben Hauptfiguren, bei Seneca nur fünf. Dazu kommt jeweils der Chor. Bei Corneille hingegen finden sich insgesamt neun Figuren und zusätzlich noch eine Gruppe von Soldaten. Zu den Hauptfiguren, die auch bei den antiken Tragikern mitwirken, kommen folgende Figuren hinzu: Cléone (die Vertraute der Prinzessin Créuse), Nérine (die Hofdame Médées), die die Amme bei Seneca ersetzt, der Diener Theudas und der Argonaut Pollux.<sup>181</sup> Dazu tritt noch eine Truppe stummer Soldaten, der sich bisweilen mit auf der Bühne aufhält.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> „Le retranchement que nous avons fait des Chœurs nous oblige à remplir nos Poèmes de plus d'Épisodes qu'ils ne faisaient“. Corneille (1987), S. 118, *Discours de l'utilité et des parties du Poème dramatique*.

<sup>181</sup> Martinot (1973), S. 391, meint, dass Pollux mit seinem rationalen Denken den Chor ersetzt.

<sup>182</sup> Pollux ist zwar kein Bediensteter, zählt aber doch nicht zu den Hauptfiguren. Er treibt selber nicht die Handlung voran, sondern wirkt auf dieselbe Weise wie die Vertrauten. Der Diener Theudas übernimmt den Botenbericht und ersetzt die Figur des *nuntius* bzw. des ἄγγελος in der antiken Tragödie. Zusätzlich übernimmt er aber wie Pollux Aufgaben, die dem Personal zustehen.

Bis auf wenige Ausnahmen befindet sich in jeder Szene eine dieser Nebenfiguren auf der Bühne.<sup>183</sup> Ist einmal keine von ihnen anwesend, so wird damit immer eine bestimmte Absicht verfolgt: Im Eingangsmonolog Médées (I, 3) wirkt die Darstellung ihrer Wut, dadurch dass sie alleine auf der Bühne ist, noch gewaltiger. In den letzten beiden Szenen, dem Dialog zwischen Médée und Jason (V, 5) und dem Abschlussmonolog Jasons (V, 6), wird die Schlusszene vorbereitet. Der Protagonist ist alleine auf der Bühne und hat keinen Unterstützer mehr – nicht einmal mehr seine Diener.

Nicht immer haben die Vertrauten Sprechanteile, sondern oft fungieren sie nur als stumme Betrachter. Aufgrund der Regieanweisungen kann man mit Sicherheit sagen, wann sich welche Figur mit auf der Bühne befindet.<sup>184</sup> Neben der Rolle der stummen Betrachter variieren die Funktionen der Diener beträchtlich. Häufig treten sie in Dialog mit Jason und Médée und versuchen mäßigend auf die Protagonisten einzuwirken.<sup>185</sup> Zudem informieren sie bisweilen die Akteure über die Vorgänge im Haus und vermitteln zwischen der eigentlichen und der verdeckten Handlung.<sup>186</sup> Einmal wird der Eintritt einer Figur angekündigt<sup>187</sup> und das Geschehen kommentiert.<sup>188</sup> Nur ein einziges Mal nimmt die Vertraute Nérine eine gesamte Szene in einem Soliloquium für sich ein und verleiht ihrer Angst vor den bevorstehenden Ereignissen Ausdruck.<sup>189</sup>

---

<sup>183</sup> Dies könnte man als eine Anlehnung an das antike Drama verstehen: In der griechischen Tragödie ist der Chor schließlich immer anwesend und unterstützt die Akteure.

<sup>184</sup> Als stumme Betrachter finden sich: I, 2: Cléone; II, 2: Nérine und die Truppe von Soldaten; II, 3: Cléone und die Truppe von Soldaten, II, 5: Cléone; III, 3: Nérine, IV, 2: Soldaten; IV, 5: Nérine, V, 2: Domestiques; V, 4: Cléone und Theudas.

<sup>185</sup> Dies ist in den Szenen I, 4, II, 1, III, 2 und III, 4 der Fall. In IV, 2 und IV, 3 versucht Pollux König Créon vor der Gefahr, die von Médée ausgeht, zu warnen.

<sup>186</sup> So in IV, 1 und IV, 3. Sonderfälle stellen der Botenbericht des Theudas dar (IV, 1) sowie die Mitwirkung Pollux an der Exposition (I, 1).

<sup>187</sup> In II, 4 kündigt Cléone Jason den Eintritt Créons an.

<sup>188</sup> In V, 3 beklagt Cléone den Tod Créons und Créuses.

<sup>189</sup> III, 1. Die Szene ist an Sen. *Med.* 380-396 angelehnt, in der die *nutrix* in einem Monolog ihre Ängste verrät.

Die Position, die die Figuren gegenüber der Protagonistin einnehmen, ist nicht immer eindeutig. Pollux ist darauf bedacht, dass Médée gerecht behandelt wird. Andererseits warnt er Créon und Jason wiederholt vor dem gekränkten Stolz der Protagonistin und von den Auswirkungen, die das haben könnte. Somit steht er zwischen Jason und Médée. Nérine, die Hofdame Médées, ist ihrer Herrin gegenüber loyal. Sie billigt ihr Handeln jedoch nicht und scheint ihre Befehle aus Angst vor ihr auszuführen – und weil es eben Teil ihrer Aufgabe ist. Die beiden Figuren Theudas und Cléone ergreifen keinerlei Partei und positionieren sich nie. Auch Theudas führt aus Angst vor Médée ihre Befehle ohne Zögern aus.

Zusammenfassend ergeben sich durch den Wegfall des Chores folgende Entwicklungen: Zum einen vergrößert sich die Zahl der Szenen innerhalb der Akte, zum anderen steigt die Anzahl der Nebenfiguren. Die Figuren übernehmen jedoch dieselben Funktionen wie der Chor bei Euripides oder die Amme bei Seneca. Meistens sind die Vertrauten als stumme Betrachter auf der Bühne. Sie üben in Gesprächen mit den Protagonisten Einfluss auf sie, geben zusätzliche Informationen, kommentieren das Geschehen und kündigen den Eintritt neuer Figuren an. Allerdings sind sie Médée gegenüber nicht wohlwollend eingestellt, sondern handeln vielmehr aus Angst vor ihr.

### 3) Botenbericht

#### a. Definition

Weder die aristotelische *Poetik* noch die *Ars poetica* Horazens beschäftigen sich explizit mit dem Botenbericht. Es gibt keine antike literaturtheoretische Auseinandersetzung mit diesem Teil des Dramas und doch besitzt jede antike Tragödie mindestens einen dieser Berichte.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Mit Ausnahme der *Troades* des Euripides, die gar keinen Botenbericht besitzen. Die euripideischen *Bacchen* hingegen haben sogar zwei. In den Tragödien Senecas gibt es mit Ausnah-

Folgt man der aristotelischen *Poetik*, ergibt sich sogar ein gewisser Widerspruch zwischen der dramatischen Gattung und der darin befindlichen Botenrede. Aristoteles definiert das Drama folgendermaßen: Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας (Aristot. *Po.* 1449b24-27). Das Drama stellt also *per definitionem* „handelnde“ Figuren dar und ist eben nicht von Berichtcharakter geprägt. Die ἀπαγγελία hingegen ist charakteristisch für das Epos und gerade darin liegt – so Aristoteles – der Unterschied zwischen diesen beiden Gattungen.<sup>191</sup> Nun ist jedoch die ῥήσις ἀγγελικὴ<sup>192</sup> „berichtend“, da der verkündende Bote nicht „handelt“, sondern eine hinterszenische Handlung ins Wort fasst. Allein das Wort ἄγγελος deutet bereits auf ἀπαγγελία hin. Der Botenbericht widerspricht somit gewissermaßen der aristotelischen Definition des Dramas.<sup>193</sup>

In der Forschung werden immer wieder die epischen Tendenzen des Botenberichtes hervorgehoben: Die Reden seien mit homerischem Wortschatz durchtränkt, man fände epische Spezialformen des Verbumbund und des Nomens, Vergleiche und *epitheta ornantia*. Ferner könne man des Öfteren das Wegfallen des syllabischen Augments beobachten sowie einen eingeschränkten Gebrauch des Artikels. Zudem werde häufig direkte Rede

---

me folgender zwei Dramen immer einen Botenbericht: Im *Hercules furens* wird das Rasen des Protagonisten direkt auf der Bühne dargestellt (Sen. *Her. F.* 939-1053). Im *Agamemnon* tritt anstelle des Boten Cassandra auf, die in einer Vision vom Mord an Agamemnon kündigt (Sen. *Ag.* 867-909). Ihre Erzählung kommt einem Botenbericht gleich, nur dass dieser eben nicht von einem *nuntius*, sondern von einer anderen Figur des Dramas gesprochen wird.

<sup>191</sup> Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρον μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι· ταύτη διαφέρουσιν (Aristot. *Po.* 1449b9-12).

<sup>192</sup> Die Definition entstammt Phryn. *P.S.*, S. 45: ἀγγελικὴ ῥήσις· αἱ τῶν ἀγγέλων ἐν ταῖς τραγωδίαις ῥήσεις.

<sup>193</sup> Page (1955), ad 1141: „The Ἀγγελίαι are the least dramatic parts of the Drama.“



in den Bericht eingeflochten – kurz: die Botenberichte weisen eine starke Ähnlichkeit zum homerischen Epos auf.<sup>194</sup>

Auch wenn sich ein gehäuftes Auftreten dieser Phänomene im Botenbericht beobachten lässt, muss man beim Gebrauch dieses Begriffs differenzieren: „Episch“ meint hier nicht „zum Epos gehörig“, sondern ist vielmehr von τὸ ἔπος – das Wort – abzuleiten und meint eine Verschiebung der Handlung ins Wort.<sup>195</sup> Ein Geschehen, das aus Gründen der Pietät oder schlichtweg der Inszenierung nicht gezeigt werden kann, wird von einer Figur berichtet – das Geschehen wird also erzählt und nicht dargestellt. Der Bote bleibt dabei jedoch Teil der Tragödie und ist zeitlich wie auch örtlich an das Stück gebunden.<sup>196</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch die moderne Literaturwissenschaft: Pfister ordnet den Botenbericht nicht etwa unter den Punkt „Episierung“ des Dramas<sup>197</sup> ein, sondern unter „Referentielle Funktion“<sup>198</sup>. Denn solange sich der Bote an eine weitere Figur innerhalb des Stückes wendet, ist der Botenbericht nicht losgelöst vom übrigen Drama, sondern stellt in „narrativer Vermittlung [...] Handlungs- und Geschehensabläufe rein sprachlich“<sup>199</sup> dar. Der vermehrte Einsatz homerischer Eigenheiten macht lediglich die Nähe des Botenberichtes zum Epos deutlich und bewirkt zugleich, dass die Rhesis lebendiger und spannender wirkt.

Die Botenberichte durchlaufen – wie das Drama im Allgemeinen – von Aischylos bis in die Blütezeit der klassischen Tragödie eine Entwicklung. Die Vorstufe der ῥήσεις ἀγγελικαί stellen die sogenannten Botenszenen dar. Aus den Dithyramben heraus entstanden, waren sie zunächst ein Frage-und-Antwort-Spiel zwischen dem Chorführer und einem Schauspieler.

---

<sup>194</sup> Cf. Di Gregorio (1967), S. 11f., und Mastrorarde (2002), ad 1116-1250. Erdmann (1964), S. 76ff. argumentiert überzeugend gegen diese Ansicht.

<sup>195</sup> S. auch Erdmann (1964), S. 4.

<sup>196</sup> S. auch Erdmann (1964), S. 4.

<sup>197</sup> Pfister (2001), S. 103.

<sup>198</sup> Pfister (2001), S. 153.

<sup>199</sup> Pfister (2001), S. 153. Ein ähnliches Problem stellt sich auch bei der Teichoskopie.

Daher waren sie in der Anfangszeit noch stark von Dialogizität geprägt.<sup>200</sup> Die Berichte waren notwendig, weil gewisse Ereignisse nicht von zwei Schauspielern dargestellt werden konnten und man somit gezwungen war, das Geschehen ins Wort zu verlagern.<sup>201</sup> Aischylos setzt in seinen Dramen noch nicht eine einzige lange Rhesis ein, sondern reiht mehrere Einzelszenen aneinander, in denen er von den außerszenischen Ereignissen berichtet.<sup>202</sup> Die Botenrede wurde erst von Euripides zur Vollendung geführt und erhielt bei ihm die *certa forma* – ihre endgültige Gestalt.<sup>203</sup> Sie bestand nun aus einem langen Bericht, meist mit vorausgehendem kurzen Dialog, in dem das Geschehen im Detail darlegt wurde. Die Katastrophe wurde dabei in Form einer Gradatio eröffnet.<sup>204</sup>

Seneca übernimmt die Botenberichte in der weiterentwickelten Form des jüngsten attischen Tragikers und macht sie zu Inszenierungen des Grauens. Dem Geschmack seiner Zeit folgend, sammelt er Grausamkeiten und führt diese detailliert vor Augen. Neben dem Mitteilen der Katastrophe wollen seine Botenberichte insbesondere Pathos und *horror* wecken.<sup>205</sup>

Bei Corneille spielen die Botenberichte eine untergeordnete Rolle. Zwar hat auch seine *Médée* eine ῥήσις ἀγγελικὴ, jedoch gibt es nicht mehr die Figur des Boten, sondern der Bericht wird vom Vertrauten Theudas gesprochen.<sup>206</sup> Die Funktion ist jedoch wie bereits bei den beiden antiken Dichtern der Bericht der Katastrophe.

Unter einem Botenbericht soll im Folgenden diejenige Rede verstanden werden, in der eine Figur – in der Regel der Bote (*nuntius* oder ἄγγελος) oder ein Vertrauter des Hauses – in narrativer Vermittlung ein

---

<sup>200</sup> Cf. Keller (1959), S. 63ff.

<sup>201</sup> Cf. Bremer (1976), S. 44.

<sup>202</sup> Cf. Keller (1959), S. 3.

<sup>203</sup> Cf. Keller (1959), S. 1, und Di Gregorio (1967), S. 4. Der Begriff *certa forma* entstammt Keller (1959), S. 183.

<sup>204</sup> Cf. Di Marco (2008), S. 220.

<sup>205</sup> Cf. Amoroso (1981), S. 326ff.

<sup>206</sup> Zur Entwicklung der Botenfigur im französischen Drama s. Lancaster (1929), S. 232 und S. 284.

hinterszenisches Ereignis wiedergibt. Die Ankündigung des Boten durch eine weitere Figur soll dabei als Bestandteil der Botenberichtsszene aufgefasst werden, da der Bote bereits während dieser Ansage die Bühne betritt. Der vorausgehende Dialog zwischen den beiden Figuren sowie die abschließende Reflexion über die Nachricht sind ebenso als Teil des Botenberichtes zu verstehen: Der Eingangsdialog verknüpft das szenische Geschehen mit dem hinterszenischen Bericht, die Abschlussgedanken zur Meldung runden ihn ab und schaffen einen Übergang zur eigentlichen Handlung. Daher soll im Folgenden die gesamte Passage als Botenbericht behandelt werden. Die Funktion der Botenszene ist immer das Einläuten der Katastrophe.

Auch wenn Aristoteles den Botenbericht nicht als Baustein der Tragödie aufzählt, wird er heute doch allgemein als ein fester Bestandteil anerkannt.<sup>207</sup> Ein Vergleich gerade dieser Szenen bietet sich an, da sie aufgrund ihrer ähnlichen Situierung innerhalb des Stückes (5. Akt bzw. 6. Epeisodion) und ihrer gleichen Intention und Funktion ein hohes Maß an Vergleichbarkeit mit sich bringen.

b. Der Botenbericht in der *Medea* Euripides', Senecas und Corneilles

Euripides

Im vierten Epeisodion versöhnt sich Medeia scheinbar mit ihrem Gatten und veranlasst, dass ihre Kinder der neuen Braut vergiftete Geschenke bringen (V. 866-975). Als der Erzieher im folgenden Epeisodion meldet, dass die Söhne das Kleid und den Kranz überbracht haben (V. 1002-1020), zweifelt die Protagonistin kurzzeitig an ihrem Plan, die Kinder zu töten (V. 1021-1058). Schließlich kommt sie zu dem Schluss, dass die Auslöschung

---

<sup>207</sup> Z.B. Stefanis (1987), S. 126, und Di Gregorio (1967), S. 35.

des korinthischen Königsgeschlechtes und die Ermordung ihrer Nachkommen die einzige Möglichkeit zur Rache an Iason darstellen (V. 1059-1080). Während des anapästischen Interludiums des Chors geht im Königspalast Medeias Plan auf (V. 1081-1115). Denn nachdem Glauke das Kleid und den Kranz angenommen hat, geht diese zusammen mit ihrem Vater Kreon an den todbringenden Präsenten zugrunde. Diese Ereignisse geschehen nicht offen auf der Bühne, sondern wir erfahren durch den Bericht des Boten davon. Das gesamte sechste Epeisodion ist seinem Auftritt gewidmet (V. 1116-1250).

Die Struktur der Szene ist vierteilig. Nach der Ankündigung des Boten durch die Protagonistin (V. 1116-1120) folgt ein Dialog zwischen Medea und dem ἄγγελος (V. 1121-1135). Den Hauptteil nimmt mit fast hundert Versen der Bericht selbst ein (V. 1136-1230). Diesem schließt sich eine kurze Schlussreflexion jeweils des Chors und Medeias an (V. 1231-1250). Es ergibt sich folgende Gliederung des Textes:

**1116-1120: Ankündigung des Boten durch Medea**

**1121-1135: Dialog Medea-Bote**

1121-1123: Fluchtaufruf an Medea durch den Boten

1124-1128: Untergang Kreons und Glaukes

1129-1135: Frage Medeias nach den Umständen

**1136-1230: Botenbericht**

1136-1143: Kinder kommen zu Glauke; Freude über Versöhnung Iason-Medea

1144-1155: Glaukes zögerliches Verhalten gegenüber Medeias Kindern

1156-1166: Freude über die Geschenke und Anlegen des Schmucks und des Kleides

1167-1180: Zusammenbruch Glaukes; Panik im Hause

1181-1203: Beschreibung von Glaukes physischen Reaktionen

1204-1210: Klage Kreons über das Sterben der Tochter

1211-1221: Tod Kreons

1222-1223: Kommentar des Boten: Sinnlosigkeit einer Strafe; Medea wird entkommen

1224-1230: Philosophische Reflexion: Es gibt keine *Eudaimonia*; die Vergänglichkeit von Sterblichen

**1231-1235: Schlussreflexion des Chors: Verdientes Unglück Iasons**

**1236-1250: Monolog Medeias: Vorsatz der Tötung ihrer Kinder**

Formal lässt sich die Botenszene in die Rede Medeias, den Dialog Medea-Bote, die Rhexis des Boten und jeweils einen kurzen Monolog des Chors und Medeias gliedern. Hilfreich ist aber auch eine inhaltliche Gliederung. Rijksbaron weist folgende vier Handlungsschritte nach, die für die Botenberichte bei Euripides konstitutiv sind:<sup>208</sup>

- (1) Auftritt des Boten.
- (2) Einführungsworte des Boten, die die Aufmerksamkeit auf ihn ziehen sowie Bitte von anderer Figur, fortzufahren.
- (3) Hauptaussage des Boten und Bitte der Figur, das Ereignis ausführlich darzulegen
- (4) Detaillierter Bericht des Boten.

(1) Medea kündigt das Kommen des Boten zu Beginn des sechsten Epeisodions an, sobald sie ihn erblickt (δέδορκα, V. 1118) und er auf die Bühne schreitet. (2) In seinen ersten Worten meldet er, dass Medea etwas Gewaltiges vollbracht hat (δαινὸν ἔργον, V. 1121) und rät ihr zur Flucht (Μήδεια, φεῦγε φεῦγε, V. 1122). Die Protagonistin erkundigt sich nach dem Grund, weshalb sie fliehen sollte (τί δ' ἄξιόν μοι, V. 1124), woraufhin der Bote sie Glaukes und Kreons Tod wissen lässt (3). Medea bekundet ihre Freude über die Nachricht (κάλλιστον εἶπας μῦθον, V. 1127)<sup>209</sup> und bittet den Boten um einen ausführlichen Bericht (λέξον δέ· πῶς ὄλοντο; V. 1134). (4) Es folgt die eingehende Darlegung der Ereignisse (V. 1136-1221).

Der Eingangsdialog ist das Scharnier zwischen dem szenischen Geschehen und der hinterszenischen Handlung, von der der Bote berichtet. Darin wird auf eine Wende im Geschehen aufmerksam gemacht und Spannung er-

---

<sup>208</sup> Cf. Rijksbaron (1976), S. 293.

<sup>209</sup> Erdmann (1964), S. 49-57, widmet ein ganzes Kapitel der Frage, ob die überbrachte Nachricht positiv oder negativ für den Überbringer und den Adressaten ist.

zeugt.<sup>210</sup> Die Reflexion des Chores rundet den Bericht ab, Medeias Monolog ergänzt die Schilderung der grauenhaften Morde und macht den Plan vollständig. Zudem wird ein Übergang vom epischen Bericht zurück zur dramatischen Handlung geschaffen.

Die eigentliche ῥήσις ἀγγελικὴ lässt sich wiederum in vier Abschnitte unterteilen:<sup>211</sup> (1) Die Kinder kommen zu Glauke und bringen die Geschenke (V. 1135-1166), (2) die Königstochter stirbt nach dem Anlegen der Geschenke (V. 1167-1203) und auch Kreon verscheidet (3), nachdem er mit Glauke in Berührung gekommen ist (V. 1204-1221). (4) Abschließend gibt der Bote einen persönlichen Kommentar zum Geschehen ab (V. 1222-1230).

Der Eingangsmonolog Medeias und der anschließende Dialog mit dem Boten wollen durch ihre sprachliche Gestaltung Pathos erzeugen. Besonders die betonten Anfangs- und Endpositionen des Verses werden daher genutzt, um zentrale Begriffe zu betonen. Klangfiguren wie Alliterationen oder der Einsatz dunkler Vokale lassen die Reden mal unheilvoll, mal hitzig klingen. Hyperbata machen den Text unruhig. Die Titelheldin unterbricht das anapästische Zwischenspiel des Chores scharf und lenkt die gesamte Aufmerksamkeit auf sich. Der erste von ihr gesprochene Vers setzt sich nur aus Wörtern zusammen, die mit *p*- und *t*-Lauten beginnen, was ihnen einen harten, bestimmten Ton verleiht und das Augenmerk weg vom Chor hin zu Medeia lenkt (φίλαι, πάλαι τοι προσμένουσα τὴν τύχην, V.

---

<sup>210</sup> Cf. Erdmann (1964), S. 67. Erdmann (1964), S. 39, misst dem Dialog zwischen dem Boten und der ankündigenden Figur große Bedeutung bei. Er unterteilt diesen in sieben Schritte: (1) Anrede/ Suche nach dem Adressaten, (2) Stellungnahme des Boten, (3) Frage nach Information, (4) Informatorische Anspielung, (5) Frage nach Zusammenhang der Fakten, (6) Forderung nach Darstellung des Zusammenhangs, (7) Motivierung der Forderung. Eine solch detaillierte Einteilung erweist sich allerdings als wenig hilfreich für die Interpretation.

<sup>211</sup> Erdmann (1964), S. 132, möchte eine Zwei- bzw. Dreigliedrigkeit des eigentlichen Botenberichtes nachweisen. Im Falle der *Medeia* unterteilt er in einen Teil Kinder-Glauke, den Tod Glaukes und den Tod Kreons. Allerdings stellen die persönlichen Kommentare des Boten auf jeden Fall einen gesonderten Abschnitt dar: Hier berichtet er nicht mehr, sondern kommentiert und gibt Sentenzen von sich.

1116). Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Homoioteleuton der beiden Anfangsworte. Es wird eine Pause zwischen der Anrede des Chores und ihrer eigentlichen Aussage erzwungen, wodurch der Sprecherwechsel und die Gewichtigkeit der folgenden Worte überdeutlich gemacht werden. Während die Protagonistin hervorhebt, wie lange sie schon gespannt auf Nachrichten wartet (πάλαι ... παραδοκῶ, V. 1116f.), sieht sie einen Diener Iasons aus dem Haus kommen. Durch das einleitende καὶ δὴ (δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος / στείχοντ' ὀπαδῶν, V. 1118f.) wird der Eintritt der neuen Figur markiert.<sup>212</sup> Die Sperrung über Kreuz von τόνδε στείχοντ' und τῶν ὀπαδῶν (V. 1118f.) zeigt trotz aller Bestimmtheit ihre nervöse Gespanntheit darauf, was der Bote berichten wird; denn die Wortstellung ist mehrfach durch Hyperbata gesperrt und vermittelt daher den Eindruck der Verwirrtheit. Dass auch der Bote erregt ist und es mit der Überbringung der Nachricht eilig hat, macht sie in ihrer Beschreibung deutlich (πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον, V. 1119). An der betonten letzten Stelle des Verses steht als Schlusswort κακόν, das durch ein Hyperbaton von καινόν getrennt wird (V. 1120). Die gleichen Anfangsbuchstaben sowie die gleiche Endung beider Begriffe machen ihre Zusammengehörigkeit deutlich und erheben gerade das neue Übel zur zentralen Aussage des Satzes. Eigentlich würde man erwarten, dass die Nachricht des Boten für Medeia gut ist: Schließlich ist sie die Urheberin des Übels und es wurde von ihr intendiert.<sup>213</sup> Der Eingangsdialog zwischen Medeia und dem Boten besteht aus einem Wechsel von Fragen und Antworten (V. 1124, V. 1129-1131). In den ersten drei Versen ist Medeia zentral. Der Vokativ ὦ ... εἰργασμένη (V. 1121) rahmt in einem Hyperbaton die Schandtät, die sie vollbracht hat (δεινὸν ἔργον παρανόμως). Im nächsten Vers steht ihr Name pointiert am Anfang und auch der folgende Vers beginnt mit einem Partizip, das sich auf Medeia bezieht (λιποῦσ', V. 1123). Dadurch wird sie

<sup>212</sup> Cf. Page (1955), ad 1118, und Mastronarde (2002), ad 1118.

<sup>213</sup> κακόν ist aus dem Grund an dieser Stelle umstritten. Cf. Page (1955), ad 1120.

zur zentralen Figur. Der Aufruf zur Flucht wirkt durch die Anadiplose  $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}\gamma\epsilon$   $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}\gamma\epsilon$  (V. 1122) schwer und eindringlich. Er macht einerseits die Sympathie des Boten für Medeia offenkundig, der sie trotz ihrer grauenhaften Tat vor einer Strafe schützen möchte. Andererseits deutet er das Ausmaß der Gräueltat an, das eine rasche Flucht nötig macht. Seine Mahnungen beeindrucken Medeia jedoch wenig und sie fragt auf eine provozierende Weise, welchen Anlass es zur Flucht gäbe ( $\tau\acute{\iota}$   $\delta'$   $\acute{\alpha}\xi\iota\omicron\nu$  ...  $\phi\upsilon\gamma\tilde{\eta}\varsigma$ , V. 1124). Das Hyperbaton  $\tau\tilde{\eta}\sigma\delta\epsilon$  ...  $\phi\upsilon\gamma\tilde{\eta}\varsigma$  sowie die Schlussstellung von  $\phi\upsilon\gamma\tilde{\eta}\varsigma$  steigern den provokativen Tonfall der Frage: Denn wie wenig die Flucht für sie in Betracht kommt, verdeutlicht sie durch ihre übermäßige Betonung. Sie kennzeichnet so ihre Überlegenheit über das Schicksal.

Der Bote antwortet ihr und fasst prägnant die Nachricht zusammen. Er setzt erneut die wichtigsten Informationen an Anfang und Schluss des Verses:  $\acute{\omicron}\lambda\omega\lambda\epsilon\nu$  ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη /  $\text{Κρέων}$  θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὑπο (V. 1125f.). Das Hyperbaton ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη sowie die beiden Alliterationen auf *k* und *phi* ( $\text{κ}\acute{\omicron}\rho\eta$   $\text{Κ}\rho\acute{\epsilon}\omega\nu$ ;  $\phi\acute{\upsilon}\sigma\alpha\varsigma$   $\phi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ ) dienen ebenso der Steigerung des Pathos wie die dunklen Vokale am Ende des Verses ( $\phi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$   $\tau\acute{\omega}\nu$   $\sigma\acute{\omega}\nu$ ), die seinen Worten einen unheilvollen Klang verleihen. Die Postposition ὑπο und die gesperrte Wortstellung des Vorverses zeigen die Erregung des Boten an, der es kaum vermag, die normale Wortstellung beizubehalten.

Medeia hingegen kann ihre Freude ob dieser Nachricht nicht zurückhalten und setzt an erste und letzte Stelle ihres Verses Begriffe der Freude ( $\kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\sigma\tau\omicron\nu$  ...  $\epsilon\tilde{\upsilon}\epsilon\rho\gamma\acute{\epsilon}\tau\alpha\iota\varsigma$ , V. 1127). Das Hyperbaton  $\kappa\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\sigma\tau\omicron\nu$  ...  $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\nu$  macht das Ausmaß ihrer Zufriedenheit klar, das in einem diametralen Gegensatz zum Entsetzen des Boten steht. Der Bote reagiert fassungslos und muss sogar nachfragen, ob er seine Herrin richtig verstanden hat ( $\tau\acute{\iota}$   $\phi\acute{\eta}\iota\varsigma$ ; V. 1129). Er begreift nicht, wie sie es wagen kann, ihr Entzücken so offenkundig zu zeigen (V. 1129-1131). Wieder werden die Anfangs- und Endposition des Verses voll ausgeschöpft, um zentrale Begriffe zu betonen:



Zum einen wird Medeia wie bereits in V. 1121-1123 als Urheberin der Freveltaten präsentiert (γύνοι, / ἥτις ... ἠικισμένη, V. 1129f.), zum anderen wird ihre Freude über die Nachricht hervorgekehrt (χαίρεις, V. 1131; τέρψεαι, V. 1135). Dies unterstreicht die Divergenz zwischen dem Entsetzen des Boten und der Wonne der Protagonistin.

Medeia verweist darauf, dass sie ihre Gründe für ihr Verhalten hat und bittet den Boten um einen detaillierten Bericht über den Tod Kreons und Glaukes (μὴ σπέρχου, φίλος, / λέξον δέ· πῶς ὄλοντο; V. 1133f.). Erneut betont sie, wie glücklich sie wäre, wenn die beiden auf schlimme Weise ums Leben gekommen wären (V. 1134f.).

Der Bote trägt daraufhin seine knapp 100 Verse umfassende Nachricht vor. Sein Bericht ist durch einen klaren, narrativen Stil geprägt. Der einleitende Teil stellt die Ausgangssituation vor. Die Kinder kommen und bringen der Braut Geschenke. Die Dienerschaft ist erfreut über die Beilegung des Streits zwischen Medeia und Iason und begleitet deren Söhne in Glaukes Gemach (V. 1136-1143). Nur der erste Satz ist hypotaktisch mit ἐπεὶ eingeleitet und weist auf die Entsendung der Kinder durch Medeia zurück (ἴθ' ὡς τάχιστα, V. 974).<sup>214</sup> Das übrige Satzgefüge ist von klarer Parataxe dominiert. Wie bereits in dem einleitenden Dialog zwischen Medeia und dem Boten wird mit dem Gegensatz zwischen Unheil (κακοῖς, V. 1138) und Freude (ἡδονῆς ὑπο, V. 1142) gespielt. Das κακόν – der Zwist – ist nun beigelegt und gibt Anlass zur ἡδονῆ. Der Streit (νεῖκος ... τὸ πρίν, V. 1140) taucht exakt zwischen den beiden antithetischen Begriffen auf und verbindet sie. Diese drei Ausdrücke sind als einzige stark betont: κακοῖς nimmt wie τὸ πρίν und ἡδονῆς ὑπο die Endposition des jeweiligen Verses ein. Durch die drei *k*-Laute (ἐκάνομεν κακοῖς) klingt der Ausdruck pointiert und erweckt Aufmerksamkeit. νεῖκος ... τὸ πρίν wird zusätzlich durch ein Hyperbaton hervorgehoben. Dies fällt besonders auf, da in der

<sup>214</sup> Über die Bedeutung des ἐπεὶ-Satzes s. Rijksbaron (1976). Insgesamt beginnen zwölf der euripideischen Botenberichte mit einem solchen Satz. Cf. Rijksbaron (1976), S. 294.

eigentlichen Botenrede deutlich weniger Sperrungen eingesetzt werden als in den übrigen Teilen des Dramas. Die Postposition und Endstellung von ἦδονῆς ὑπο machen auch auf diesen Begriff aufmerksam und verdeutlichen die beiden Gegensätze.

Bemerkenswert ist der Wegfall des Augments in κυνεῖ (V. 1141). Dies stellt eine Reminiszenz an die epischen Formen Homers dar und zeigt die Nähe des Botenberichtes zum Epos.<sup>215</sup> Ebenso lässt der Gebrauch des Akkusativs bei einem Verb des Gehens in στέγας ... ἐσπόμην (V. 1143) an die epische Sprache denken.<sup>216</sup> Der verstärkte Einsatz epischer Wendungen und Formen steht in einem direkten Zusammenhang mit der ῥήσις ἀγγελικῆ: Sie ist der am wenigsten dramatische Teil der Tragödie und weist eine große Nähe zur epischen Tradition auf, da sie Hintergründe in narrativer Vermittlung darstellt. Daher wird darin bisweilen auf die Sprache der Epik zurückgegriffen.<sup>217</sup>

Mit δέσποινα (V. 1144) wird ein neuer inhaltlicher Einschnitt markiert. Nicht mehr sind die Kinder und die Dienerschaft zentral, sondern Glaukes Reaktion auf den Eintritt der Kinder wird beschrieben. Zunächst freut sie sich, sie zu sehen (πρίν, V. 1145), wendet sich dann aber wieder von ihnen ab (ἔπειτα, V. 1147). Iason greift versöhnend ein und bittet seine neue Braut, ihm zu Liebe den Söhnen gewogen zu sein (V. 1149-1155). Der schmucklose, narrative Charakter des Berichtes, der sich bereits in der vorhergehenden Sinneinheit findet, wird fortgeführt. Der Relativsatz (ἦν, V. 1144) beschreibt die neue Herrin näher, die Unterordnung mit πρίν (V. 1145) und die Konjunktion ἔπειτα (V. 1147) machen die zeitlichen Abfolge der Erzählung klar. In Bezug auf Glauke werden insbesondere Wörter, die den Sehsinn betreffen, eingesetzt (εἰσιδεῖν, ὀφθαλμόν, ὄμματα, V.

<sup>215</sup> Cf. Page (1955), ad 1141.

<sup>216</sup> Cf. Page (1955), ad 1143. Mastronarde (2002), ad 1143, stellt hingegen nichts Ungewöhnliches an dieser Form fest.

<sup>217</sup> Cf. Aristot. *Po.* 1449b9-12. S. auch das einleitenden Kapitel (D. II, 3) a. Definition), Mastronarde (2002), ad 1116-1250 *Sixth Episode*, sowie Page (1955), ad 1141.

1145-1147). Dies verweist auf die Unerfahrenheit und Leichtsinnigkeit der Königstochter, die die Situation nur mit dem ersten Augenschein erfasst, ohne sie weiter zu hinterfragen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Iason seine neue Frau selbst als jung bezeichnet und so eine gewisse Leichtfertigkeit impliziert (νεάνιδος, V. 1150). Gerade diese Unachtsamkeit wird sie schließlich zum Fall bringen – denn hätte sie über die Aufmerksamkeiten ihrer Rivalin nachgedacht, wären sie ihr suspekt vorgekommen. Aber auch Iason ist unvorsichtig: Er bittet Glauke, von ihrem Zorn abzulassen und den Kindern gegenüber freundlich zu sein, ohne dass er eine List in Medeias Verhalten vermutet. Seine Naivität wird dadurch gesteigert, dass Iason nicht als der Gemahl Glaukes eingeführt wird, sondern der Bote ihn als πόσις δὲ σός (V. 1149), also als Medeias Gatten bezeichnet. Gerade er sollte als Ehepartner seine Frau besser kennen und sich vor ihren Geschenken hüten. Dadurch wird einerseits eine größere Fallhöhe für Iason geschaffen, andererseits wird Medea wieder als für das Übel Verantwortliche in den Mittelpunkt gestellt.

Der Bote zitiert in homerischer Manier die direkte Rede Iasons (V. 1149-1155).<sup>218</sup> Auch das Epitheton λευκὴν (zu παρηίδα, V. 1148) hat Ähnlichkeiten mit der Sprache des Epos, wodurch der narrative, epische Charakter des Berichts unterstützt wird: Iasons Rede ist in Parataxe gehalten und klar strukturiert. Er bittet seine neue Frau, von ihrem Groll abzulassen und die Geschenke anzunehmen (V. 1151-1154). In den sonst rhetorisch wenig ausgeschmückten Versen sticht ein Satz besonders hervor: δέξιμι δὲ δῶρα καὶ παραιτήσῃ πατρός / φυγὰς ἀφεῖναι παισὶ τοῖσδ' ἐμὴν χάριν; (V. 1154f.). Die *d*-Alliteration unterstreicht die fatale Annahme der Geschenke, die Kreon und Glauke zu Fall bringen werden. Der Klang ist weich und schmeichlerisch und soll die Gattin dazu bewegen, Iasons Bitte zu akzeptieren. Im Gegensatz dazu wirken die folgenden *p*-Alliterationen

---

<sup>218</sup> Cf. Mastrorarde (2002), ad 1116-1250 *Sixth Episode*.

hart und scharf. Nachdem sich der erste Teil des Verses an Glauke wendet, kehrt der zweite Vers Glaukes Vater Kreon heraus und bezieht auch die Kinder Iasons mit ein. Der aggressive Ton bezieht sich auf all diejenigen Figuren, die in der Tragödie den Tod finden werden, und lässt die Katastrophe so bereits anklingen. Iason macht sich durch seine Worte an den Morden mitverantwortlich, denn Glauke soll die Präsente explizit ihm zu Liebe annehmen (ἐμὴν χάριν, V. 1155).

Die Königstochter – verführt durch die prachtvollen Gaben – lässt sich nicht lange von Iason bitten und nimmt die Geschenke an. Sofort schmückt sie sich damit und legt sich das Kleid und den Haarkranz an (V. 1159-1161). Die neue Handlung führt ἡ δ' (V. 1156) an betonter Anfangsstellung ein, wodurch das Interesse wieder auf Iasons Braut gelenkt wird. Der sich anschließende Temporalsatz (ὥς ἐσεῖδε κόσμον, V. 1156) signalisiert dem Zuschauer, dass Glauke dem Schmuck nicht widerstehen konnte und sie sich nun damit schmücken wird. Dieser Nebensatz stellt einen wichtigen Wendepunkt im Bericht dar, da mit der Annahme der Geschenke die Katastrophe eingeleitet wird. Dies spiegelt sich in der Sprache wider: Der Bote ist bei seinen Ausführungen hektisch und möchte möglichst schnell viele Einzelheiten auf einmal aussprechen. Allein der erste Satz der Beschreibung nimmt sieben Verse ein und wird in einem Atemzug ausgestoßen (V. 1156-1162). Der Hauptsatz wird gleich zu Beginn durch den Temporalsatz, der zusätzliche Information liefern will, unterbrochen (ἡ δ', ὥς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο, / ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, V. 1156f.). Das bringt Unruhe in die Erzählung und bestätigt, wie eilig der Bote die Details seiner Meldung loswerden möchte und sich seine Worte dadurch beinahe überschlagen. Verdichtet wird die Information durch den Einsatz von Partizipien. Sie verhindern ein rein parataktisches Satzgefüge und vermeiden einen zu glatten Fluss der Rede (λαβοῦσα, θεῖσα, προσγελῶσα, V. 1159-1162). Dadurch wird der eilige Ton bewahrt. Auch der Rhythmus der Verse wird durch zwei Auflösungen der Länge des iambischen Trimeters

beschleunigt (πατέρα, V. 1158, und στέφανον, V. 1160), was die Aufregung unterstreicht. Insgesamt zehn Labiale in nur drei Versen verleihen den Worten zusätzlich einen scharfen, erregten Tonfall (ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, καὶ πρὶν ἐκ δόμων / μακρὰν ἀπεῖναι πατέρα καὶ παῖδας σέθεν / λαβούσα πέπλους ποικίλους ἡμπέσχετο, V. 1157-1159).

Wie bereits in V. 1147-1149 wird auf Präzision in Bezug auf die zeitliche Abfolge geachtet: So finden sich ein Temporalsatz mit πρίν (V. 1157) und die Konjunktion ἔπειτα (V. 1163), die deutlich machen, in welcher Reihenfolge die Geschehnisse vor sich gehen. Wie in den Vorversen begegnet man verschiedenen Ausdrücken des Sehens, die den Zuschauer einladen, sich die Ereignisse vor seinem geistigen Auge zu vergegenwärtigen (ἔσεῖδε, V. 1156, ὄμμασι σκοπούμενη, V. 1166). Aus diesem Grunde werden auch verstärkt Adjektive eingesetzt, die dem Publikum die Vorstellung erleichtern sollen (πέπλους ποικίλους, χρυσοῦν ... στέφανον, λαμπρῶι κατόπτρῳι, V. 1159-1161).

Nachdem Glauke den Haarkranz und das Gewand angelegt hat, ohne dass etwas passiert ist, wird an zwei Stellen auf die unheilvolle Wirkung vorausgedeutet. Die Königstochter betrachtet sich in einem Spiegel und lacht dabei ihr lebloses Spiegelbild an (ἄψυχον εἰκῶ προσγελῶσα σώματος, V. 1162). ἄψυχον erzeugt tragische Ironie, da der kundige Betrachter weiß, dass sie wirklich an den vergifteten Geschenken ihr Leben lassen wird. Ebenso verweist παλλεύκῳι ποδί (V. 1164) auf die Leichenblässe, die Glauke bald als Tote zeigen wird. Durch die zwei *p*-Alliterationen (παλλεύκῳι ποδί und πολλὰ πολλάκις, V. 1164f.) wird die Blässe besonders hervorgehoben und mehr Gewicht auf die unheilvollen Zeichen gelegt. Die Betonung der übermäßigen Freude über die Geschenke (δώροις ὑπερχαίρουσα, V. 1165) schafft mehr Fallhöhe für die Prinzessin, die bald erkennen wird, dass die Geschenke ihrer Rivalin vergiftet sind.

Der folgende Sinnabschnitt wird mit τοὺνθ'ένδε (V. 1167) eingeläutet und zeigt all das, was sich nach der Annahme der Geschenke ereignet. Glauke bricht plötzlich zusammen, die Diener wissen nicht, was geschehen ist, und rennen ratlos umher. Schließlich stürzen einige Mägde aus dem Haus, um Kreon und Iason zu holen (V. 1167-1180). Der Bote bekräftigt den Wahrheitsgehalt der Erzählung, indem er unterstreicht, dass er das Folgende wirklich gesehen hat (θέαμ' ἰδεῖν, V. 1167). Minutiös zählt er die Reaktionen der Königstochter auf: Sie wird blass (V. 1168), beginnt am ganzen Körper zu zittern (V. 1169) und kollabiert schließlich in einen Sessel (V. 1170). Durch die Häufung von /-Lauten wird das Wanken der Prinzessin lautmalerisch nachgeahmt und auf ihr Taumeln hingewiesen (ἀλλάξασα λεχρία πάλιν / ... κῶλα καὶ μόλις φθάνει, V. 1168f.). Die Darstellung ist in Parataxe gehalten (V. 1169) und ist zur Informationsverdichtung mit drei Partizipien durchsetzt (ἀλλάξασα, τρέμουσα, ἐμπεσοῦσα, V. 1168-1170). Durch diese detaillierten und doch klaren Strukturen wird der narrative Charakter des Berichts fortgeführt.

Mit V. 1171 wechselt die Perspektive und es wird die Sicht einer alten Magd geschildert. Dadurch erhalten die Ausführungen mehr Objektivität, da die greise Dienerin eine weitere Augenzeugin für den Bericht des Boten stellt. Auch sie versteht die Vorgänge nicht und glaubt, dass die Götter für das Unheil verantwortlich sind (V. 1172). Dadurch, dass Medeias Tat für die eines Gottes gehalten wird, wirkt ihr Verbrechen noch ärger und Medea noch gewaltiger. In einem Temporalsatz, der die zeitlichen Verhältnisse klar herausstellt (πρίν, V. 1173), legt die Dienerin dar, was sie sieht. Glauke hat Schaum vorm Mund, sie verdreht die Augen und das Blut weicht aus ihrer Haut (V. 1173-1175). Die Beschreibung ist wieder von einer klaren Satzstruktur dominiert: Von dem Verb des Sehens (ὄρᾱι, V. 1173) sind drei parallel konstruierte Partizipien abhängig (χωροῦντα ... στρέφουσιν ... ἐνόν, V. 1174f.). Zuverlässigkeit wird durch das Verb ὄρᾱι (V. 1173) geschaffen, das die Magd zu einer Augenzeugin macht. Zu den bisher zahlrei-

chen Wörtern des Sehens gesellen sich nun auch Begriffe, die das Gehör betreffen. Die Magd klagt laut (ἀνωλόλυξε, V. 1173) und auch im Palast vernimmt man Trauerrufe. Dies wird durch drei Begriffe des Klagens deutlich: εἶτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν / κωκυτόν (V. 1176f.). So wird das Leid im Hause betont, aber auch ein vollständiges Bild der Situation abgegeben. Denn nicht nur das, was man sieht, sondern auch das, was man aus dem Hause hören kann, wird geschildert. Die Darstellung ist erschöpfend und bezieht mehrere Sinne mit ein. Auch in V. 1880 wird das Gewicht nicht darauf gelegt, dass man die Diener laufen sieht, sondern dass man sie hört (πυκνοῖσιν ἐκτύπτει δραμήμασιν). Dem Zuschauer soll es leichter fallen, sich die Situation in ihrer Gesamtheit vorzustellen.

Die Erregung und die dadurch entstehende Eile des Boten werden an der Auflösung des Iambus in ὀλολυγῆς (V. 1176) deutlich. Der Rhythmus wird beschleunigt und die Klage eindringlich betont. Auch εὐθύς (V. 1177) zeigt, wie schnell alles im Hause vor sich geht: Zwei Dienerinnen werden entsandt. Die eine soll Kreon, die andere Iason über das Schicksal der Königs-tochter informieren. Dies treibt die Katastrophe weiter voran: Kreon stirbt erst dadurch, dass er zum Ort des Geschehens kommt und das vergiftete Kleid seiner Tochter berührt – Iason ist derjenige, der am Ende das traurige Schauspiel betrachten wird.

Der folgende Absatz widmet sich Glaukes Tod (V. 1181-1203). Sie erwacht aus ihrer Ohnmacht (V. 1181-1184), als plötzlich die Geschenke ihre unheilvolle Wirkung ganz entfalten und sie durch das Kleid und den Kranz verbrannt und innerlich verzehrt wird (V. 1185-1189). Es folgt eine Pathologie und eine ausführliche Darlegung ihres physischen Verfalls (V. 1190-1203). Der neue Passus wird mit einem Vergleich aus dem Sport eingeleitet (V. 1181f.). Das Bild mutet merkwürdig an, aber die Diskrepanz zwischen einem Läufer und einer bewusstlosen Prinzessin dramatisiert den todesnahen Zustand Glaukes. Zudem ist der Vergleich ein Anklang an das Epos. Weiter wird durch das Simile eine kurze Ruhepause erzeugt: Das Gesche-

hen im Palast steht kurze Zeit still und die Erzählung des Boten erfährt eine Unterbrechung. Mit ἡ δ' (V. 1183) an betonter Anfangsstellung rückt Glauke wieder abrupt in den Mittelpunkt des Berichts. Ihr Erwachen (ἡγείρετο, V. 1184) an der akzentuierten Schlussposition zeigt an, dass die Ruhe vor dem Sturm zu Ende ist: Plötzlich stöhnt die Königstochter in der Stille auf und öffnet ihre Augen (ἐξ ἀναύδου καὶ μύσαντος ὄμματος, V. 1183). Es wird bewusst wieder auf den Seh- und Hörsinn verwiesen – die beiden Sinne, die zur besseren Vergegenwärtigung des Geschehens benötigt werden. Der Gegensatz zwischen der Ruhepause und dem plötzlichen Einsetzen der Handlung ist sehr stark; der Zuschauer schreckt beinahe zugleich mit der Prinzessin auf und wird aus seiner Pause aufgeweckt.

Der Bote bezieht durch die Anrede Glaukes als *τάλαινα*' (V. 1184) Stellung und bekundet gegenüber der jungen Frau Mitleid. Als Erklärung für seine Anteilnahme fügt er das sie treffende Leid an, das in einem Hyperbaton gesperrt und stark betont wird (διπλοῦν γὰρ ... πῆμ', V. 1185). Durch μέν ... δέ (V. 1186 / V. 1188) werden die beiden vergifteten Geschenke – Kranz und Gewänder – klar gegliedert. χρυσοῦς ... πλόκος (V. 1186) wird in einem Hyperbaton voneinander getrennt, sodass die beiden Begriffe an den Anfang und an das Ende des Verses gestellt sind und mehr Gewicht bekommen. Denn der Tod wurde durch diese beiden Geschenke verursacht.

Der Abschnitt über die Präsente ist mit vielen *k*- und *p*-Lauten durchsetzt und klingt im Gegensatz zu den Vorversen aggressiv und unheilvoll.<sup>219</sup> Die Visualisierung der erzählten Ereignisse soll durch den vermehrten Einsatz von Adjektiven erleichtert werden, die zugleich die Rede lebendiger gestalten (χρυσοῦς, θαυμαστόν, παμφάγου, λεπτοί, λευκὴν, V. 1186-1189). In der Parenthese σῶν τέκνων δωρήματα (V. 1188) wendet sich der Bote in der zweiten Person an Medeia und erinnert daran, dass der Bericht

219

χρυσοῦς μὲν ἀμφὶ κρατὶ κείμενος πλόκος  
θαυμαστόν ἴει νόμα παμφάγου πυρός,  
πέπλοι δὲ λεπτοί, σῶν τέκνων δωρήματα,  
λευκὴν ἔδαπτον σάρκα τῆς δυσδαίμονος (V. 1186-1189).



sie zur Adressatin hat. Zudem hebt er hervor, wie die Protagonistin ihre Kinder zum Werkzeug ihrer List gemacht hat. Glauke steht nämlich infolge der todbringenden Geschenke in Flammen: Sie springt aus ihrem Sessel auf, schüttelt ihr Haupt und versucht den Haarkranz abzurütteln. Je mehr sie dies versucht, desto mehr greifen die Flammen um sich. Dass die Ereignisse sich überschlagen, wird durch die Partizipialkonstruktionen deutlich. Vier Partizipien sind asyndetisch aneinandergereiht und geben viele Informationen auf einmal (ἀναστᾶς, πυρουμένη, σείουσα, θέλουσα, V. 1190-1192). Die asyndetische Reihung beschleunigt den Tonfall und lässt den Bericht eindringlich wirken. Im Gegensatz zu dem vorausgehenden Abschnitt sind die Verse nun von *s*- und *l*-Lauten durchtränkt.<sup>220</sup> Es entsteht einerseits ein klanglicher Kontrast zu den Vorversen, andererseits wird durch die *s*-Laute das Zischen des Feuers lautmalerisch nachgeahmt, durch die *l*-Laute wird das Hin- und Herbewegen unterstrichen. Dies ist insbesondere in ἄλλοτ' ἄλλοσε (V. 1191) der Fall, das durch die Alliteration und den gleichbeginnenden Wortstock die Bewegung von hier nach dort besonders stark betont. Der Rhythmus wird durch die Auflösung einer Länge in zwei Kürzen bei στέφανον (V. 1192) beschleunigt und die Panik der Königstochter so auch im Klang nachgeahmt.

Die Prinzessin fällt zu Boden und ihr Antlitz ist nicht mehr zu erkennen. Nur ihr Vater kann sie noch identifizieren (V. 1196). Diese Feststellung ist hyperbolisch: Wenn die Tochter so stark verunstaltet ist, gibt es keinen Grund, weshalb gerade ihr Vater sie erkennen sollte, nicht aber die treuesten Diener. Das Pathos der Aussage wird ins Unerträgliche gesteigert. Dies ist auch in den folgenden Versen der Fall. Mit der Anapher οὔτε ... οὔτε (V. 1197f.) wird eine Reihe übertriebener Feststellungen eingeleitet. Die Stelle, an der Glauke ihre Augen haben sollte, ist nicht mehr zu erkennen (V.

220

σείουσα χαίτην κρατὰ τ' ἄλλοτ' ἄλλοσε,  
 ῥίψαι θέλουσα στέφανον· ἄλλ' ἀραρότως  
 σῦνδρασμα χρυσὸς εἶχε, πῦρ δ', ἐπεὶ κόμην  
 ἔσειε, μᾶλλον δις τόσως ἐλάμπετο (V. 1191-1194).

1197), vom Kopf tropft mit Feuer vermisches Blut herab (V. 1198f.) und das Fleisch löst sich von den Knochen (V. 1200). Die asyndetische Reihung der physischen Verfallsmerkmale erinnert an die Aufzählung eines Katalogs und betont die große Anzahl der Leidensmerkmale (V. 1197-1201). Die Sprache ist sehr bildhaft, sodass der Zuschauer sich die Vorgänge leicht vorstellen kann. Ein Vergleich evoziert die Sprache Homers (ὄσπε πέύκινον δάκρυ, V. 1200) und verleiht der Reihung eine lebendige und malerische Wirkung. Auch γνάθμοις (V. 1201) ist homerisch und heißt hier nicht Wange, sondern Biss.<sup>221</sup> Die Metapher steht für den Biss durch das Gift, der nicht klar zu lokalisieren (ἄδηλοις, V. 1201) und daher auch nicht zu behandeln ist.

Mit δεινὸν θέαμα (V. 1202) an betontem Versanfang unterbricht der Bote seine Ausführungen und macht die Gewalt des Schauspiels deutlich. Zugleich betont er durch das Wort des Sehens wieder seine Funktion als Augenzeuge und hebt die Glaubhaftigkeit seines Berichts hervor. Die Pathologie Glaukes endet mit einem Blick auf die Dienerschaft: Alle haben Angst, die Königstochter zu berühren (πάσι, V. 1202). Jeder scheint sich sicher, dass sie bereits tot ist, denn sie wird als νεκροῦ – als Leiche – bezeichnet (V. 1203). Fatalistisch und beinahe sentenzenhaft steht zum Ende der Ausführung τύχην γὰρ εἴχομεν διδάσκαλον (V. 1203): Die Diener haben gesehen, was passiert, wenn man sich vom Schicksal täuschen lässt und werden sich nicht so leicht beirren lassen wie Glauke.

Der folgende Teil beschäftigt sich mit Kreons Reaktion auf den Tod seiner Tochter (V. 1204-1210). Ohne über das Unglück Bescheid zu wissen, stößt er auf die verstorbene Glauke. Sogleich beginnt er seine Klage und nimmt sein Kind in die Arme. Eingeleitet wird dieser Abschnitt mit πατήρ δ' ὁ τλήμων (V. 1204). Durch die Anfangsstellung von πατήρ wird das Augenmerk sofort auf den Vater gelenkt. Der Bote empfindet auch für ihn Sym-

---

<sup>221</sup> Zu γνάθμοις cf. Page (1955), ad 1201, und Flacelière (1970), ad 1201.

pathie, wie das Attribut ὁ τλήμων zeigt. In direkter Rede werden in homerischer Manier die Worte des Königs berichtet. Nach der Anrede an seine Tochter (ὦ δύστηνε παῖ, V. 1207) stellt er zwei Fragen. Sie können als rhetorische gewertet werden, da er von Glauke keine Antwort mehr erhoffen kann. In beiden erkundigt er sich nach dem Urheber der Schandtät. Die erste ist in Bezug auf die Tochter gestellt und spielt darauf an, dass eine Gottheit die Schandtät vollbracht hat (V. 1208). Wie bereits in V. 1172 wird Medeia dadurch auf eine Stufe mit den Göttern gestellt. In seiner zweiten Frage ist der Vater selbst der Mittelpunkt: Er will wissen, wer ihn seines Kindes beraubt und so einen alten Mann kinderlos gemacht hat (V. 1209f.). Kreon ist dadurch existentiell bedroht. Keine Kinder mehr zu haben, heißt, niemanden zu haben, der einen im Alter pflegt. Am Ende steht daher sein Wunsch, zusammen mit Glauke zu sterben (V. 1210).

Der mit ἐπεὶ eingeleitete Temporalsatz verweist auf eine Wendung im Geschehen und macht zugleich die zeitliche Abfolge der Narration deutlich. Der König beendet seine Klage und geht unmittelbar darauf zusammen mit seiner Tochter zugrunde (V. 1211-1221). Durch das Hendiadyoin θρήνων καὶ γόων (V. 1211) werden sein Wehgeschrei und sein Elend stark hervorgehoben; ἐπαύσατο (V. 1211) beendet es schlagartig und schafft einen krassen Gegensatz zwischen den Klagerufen und der plötzlich eintretenden Stille. Nun will sich der Vater von der Umarmung seiner Tochter lösen, bleibt aber an ihren Kleidern hängen. Kreon spricht in Bezug auf sich selbst von γεραιὸν ... δέμας (V. 1212), was eine gewisse Distanzierung von seinem eigenen Körper impliziert und seine Nähe zum Tod aufzeigt. Der Vergleich ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης (V. 1213) ist eine Reminiszenz an Homer, erinnert aber auch an bukolische Dichtung, die die Ruhe und den Frieden des Landlebens näherbringen will. Das Bild wirkt in dieser unheilvollen Stimmung deplatziert und bildet einen scharfen Kontrast zu dem Grauen, das vom königlichen Haus Besitz ergriffen hat. Dadurch erscheint das Unglück noch größer. Auch das Adjektiv λεπτοῖσι zu πέπλοις (V.

1214) ist unpassend: Denn Glaukes Gewänder sind vergiftet und lassen daher nicht als erste Assoziation Leichtigkeit vermuten. Antithetisch dazu steht die Gewaltigkeit des Ringens Kreons um sein Leben (*δεινὰ ... παλαίσματα*, V. 1214). Dieser persönliche Kommentar des Boten zeigt wie bereits in V. 1121 und 1202 das gewaltige Ausmaß der Katastrophe an. Der Kampf des Königs wird nun detaillierter beschrieben: Der Vater versucht sich aufzurichten und von der Prinzessin zu lösen, aber sie ergreift ihn daraufhin. Je mehr er sich aufzustehen bemüht, desto mehr entfaltet das Gift seine unheilvolle Wirkung und reißt ihm das Fleisch von den Knochen. Die rasche Abfolge der kurzen Satzglieder und der plötzliche Wechsel des Subjekts verdeutlichen, wie schnell alles vor sich geht, und lassen den Bericht hektisch wirken. Es verwundert, dass Glauke noch zu Handlungen fähig ist, wurde sie doch bereits zwei Mal als Tote bezeichnet (V. 1203, V. 1205). Der Bericht erhält hierdurch eine schaurige, mystische Dimension, zudem wird die Gewaltigkeit von Medeias Zauberkunst deutlich.

Die Beschreibungen über den Tod Kreons und Glaukes sind in aller Ausführlichkeit gehalten und lassen einen Hang zur Grausamkeit erkennen.<sup>222</sup>

Dies lässt an die lateinische Literatur des 1. nachchristlichen Jh. denken. Mit Freude am Detail wird vom körperlichen Verfall der beiden berichtet, keine Einzelheit wird ausgespart. Vielmehr wird Liebe zum Detail deutlich, wie zum Beispiel bei der Beschreibung des Lösens des Fleisches vom Knochen (V. 1217).<sup>223</sup>

Das Ende Kreons ist durch Parataxe geprägt, was für Nüchternheit sorgt und die Ausführungen klar strukturiert. Der König ist nicht mehr Herr über die unglücklichen Vorgänge und haucht letztlich sein Leben aus. Der Bote zeigt ehrliche Anteilnahme am Geschehen und an Kreons Schicksal. Er

---

<sup>222</sup> Zum Vergnügen am Schrecklichen in den Botenberichten der attischen Tragödie s. Zeppenauer (2011), S. 18-41. Sie stellt außerdem fest, dass ein ausführlicher Botenbericht eine stärkere emotionale Wirkung erzielen kann als der Anblick der Tat selbst (S. 10f.).

<sup>223</sup> Weitere Beispiele für detaillierte Grausamkeiten: V. 1186-1189, V. 1192-1201, V. 1212-1217.

bezeichnet den König als δύσμορος (V. 1218), die Situation als κακοῦ (V. 1219) und συμφορά (V. 1221). Schließlich liegen Vater und Tochter gemeinsam tot da und das Geschehen kommt zum Stillstand (V. 1220).

Die Berichterstattung ist beendet und der Bote fügt nun noch persönliche Kommentare an (V. 1222-1230). Er möchte nicht über Medeias Schicksal reden, denn sie wird einen Weg finden, der Strafe zu entgehen (V. 1222f.). Der Imperativ ἔστω und die Anrede an die zweite Person (γνώση, V. 1223) machen den Adressatenwechsel deutlich. Der Sklave wendet sich direkt an seine Herrin und leitet so das Ende des Berichtes ein.

Am Schluss steht eine philosophische Reflexion.<sup>224</sup> Sie ist von Pessimismus geprägt, was angesichts der Vorgänge im Palast verständlich ist. Die Vergänglichkeit von Sterblichen wird betont (V. 1224), das törichte Handeln gerade derjenigen Menschen, die besonders intelligent scheinen (V. 1225-1227) und die Unmöglichkeit für Sterbliche, Glückseligkeit zu erlangen (V. 1228). Nur Reichtum kann den unglücklichen Zustand der Menschen ein wenig abmildern, aber macht sie auch nie vollkommen glücklich (V. 1229f.).

Durch ἠγοῦμαι (V. 1124) kennzeichnet der Bote diese Überlegungen als sein eigenes Gedankengut. Die sterblichen Menschen stehen im Mittelpunkt seiner Reflexionen (θνητά, βροτῶν, θνητῶν, V. 1124ff.) und bilden einen Kontrast zu Medea, die über das Sterbliche erhaben ist und zunächst aus dem Kreis der Unglückseligen enthoben wird. Die Vergänglichkeit aller Sterblichen wird durch Wörter des Scheins unterstützt (σκίαν, δοκοῦντας, V. 1224, V. 1226), die pessimistische Sichtweise wird durch den Einsatz vieler Negationen augenfällig (οὐ, οὐδ', οὐδέίς, οὔ, V. 1224-1230). Der metaphorische Ausdruck σκίαν (V. 1224) steht für die Inkonstanz aller vergänglichen Dinge. So wie ein Schatten verschwindet, wenn die Sonne weg ist, so geht auch der Mensch dahin, wenn das Schicksal es

---

<sup>224</sup> Die Botenberichte enden häufig mit einer solchen. Cf. Page (1955), ad 1224-1230.

möchte. Mit den weise scheinenden Menschen (τοὺς σοφοὺς βρωτῶν / δοκοῦντας, V. 1225f.) sind sowohl Iason als auch Medeia gemeint. Iason hat die Torheit begangen, seine Frau zu verlassen, und wird dafür büßen, Medeia hat es gewagt, ihre persönliche Rache über alles zu stellen, und muss als traurige Konsequenz nun auch ihre eigenen Kinder vernichten. In einer verallgemeinernden Sentenz fasst der Diener seine Gedanken prägnant zusammen: Niemand kann glücklich sein (θνητῶν γὰρ οὐδεὶς ἔστιν εὐδαίμων ἀνήρ, V. 1228). Er relativiert seine Aussage dann wieder, schränkt diese aber zugleich in einem Potentialis ein: Reichtum könnte dafür sorgen, dass der eine glücklicher ist als der andere. Am Ende steht aber dennoch die Ernüchterung. Keiner ist glücklich (εὐδαίμων δ' ἂν οὐ, V. 1230).

Der Bote hat seinen Bericht beendet. Der Chorführer kommentiert ihn und ergreift für Medeia Partei. Zu Recht nämlich wurde Iason von all diesen Übeln getroffen (ἐνδίκως, V. 1231f.). Die zentralen Begriffe (κακά ... Ἰάσονι, V. 1232) rücken an die Extremposition des Verses und erhalten dadurch besonderen Nachdruck. In dem folgenden Teil wird der Tod der Königstochter Glauke beklagt, die wegen ihrer Hochzeit mit Iason unschuldig gestorben ist (V. 1233-1235). Diese Verse werden zu Recht als Interpolation betrachtet und von den meisten Herausgebern getilgt.<sup>225</sup> Der Übergang zur Königstochter ist zu plötzlich und eine Überleitung von Iasons zu Glaukes Schicksal fehlt.<sup>226</sup>

Ehe das fünfte Stasimon einsetzt, wendet sich Medeia mit folgender Bekanntmachung an den Chor: Die Kinder müssen sterben, ehe jemand anderes sie umbringt (V. 1236-1239). Einige Male muss sie sich selbst ermutigen, die Tat zu vollbringen, um am Ende festzustellen, was für eine unglückliche Frau sie ist (V. 1240-1250).

<sup>225</sup> Z.B. Diggle in Euripides (1984), Page (1955) und Mastronarde (2002).

<sup>226</sup> Zudem sind die Kommentare des Chores zu den Botenberichten meist nur einen Satz lang. Cf. Mastronarde (2002), ad [1233-5].

Der erste Satz beginnt wie bereits V. 1116 mit einer Anrede des Chores (φίλοι, V. 1236), dem sie ihre Pläne kundgibt: Sie will die Kinder rasch töten und das Land dann verlassen. Dieser Satz erstreckt sich über vier Verse und trägt deutliche Zeichen der emotionalen Zerrüttung. Die Wortstellung ist gesperrt (τῆσδ' ... χθονός, V. 1237; ἄλλητι ... χερί, V. 1239), bei der Angleichung der Partizipien ist sie inkonsequent und bezieht sie bald auf einen Dativ, bald auf einen Akkusativ (κτανούσῃ, ἄγουσαν, V. 1237f.). Das Satzgefüge ist schwerfällig und setzt eine Infinitiv- bzw. Partizipialkonstruktion an die andere. Medea wiederholt sich und gibt zwei Mal bekannt, dass die Tat schnell umgesetzt werden muss (ὡς τάχιστα, V. 1236; μὴ σχολῆν ἄγουσαν, V. 1238). Ihre größte Angst ist, dass eine andere Person ihr im Kindermord zuvorkommen könnte, was durch die Sperrung und die Stellung von ἄλλητι ... χερί (V. 1239) herausgekehrt wird. Um dies zu verhindern, muss sie ihre Söhne selbst töten (V. 1240f.). Der poetische Plural (κτενοῦμεν, ἐξεφύσαμεν, V. 1241) erzeugt Diskrepanz zwischen der mächtigen Medea und der doch menschlichen Mutter, die noch vor dem schlimmen Verbrechen zurückscheut. Sie spricht sich in einem Apell an ihr Herz (καρδία, V. 1242) selbst im Plural an, um den Schein der Überlegenheit zu wahren und sich selbst Mut zu machen.<sup>227</sup> In einer rhetorischen Frage will sie wissen, weshalb sie das Verbrechen nicht begehen sollte (V. 1242f.). Sie versucht ihre Angst herunterzuspielen, die in der übermäßigen Betonung der Größe des Übels durchschimmert. Durch ein Hyperbaton ist τὰ δεινά ... κακά (V. 1243) voneinander getrennt und an die betonten Stellen des Verses gerückt. Damit wird klar, dass sie doch vor der geplanten Schreckenstat zurückscheut.

---

<sup>227</sup> Diese Verse evoziert Seneca in seinem *Medea*-Prolog: *per uiscera ipsa quaere supplicio uiam, / si uiuis, anime, si quid antiqui tibi / remanet uigoris; pelle femineos metus / et inhospitalem Caucasum mente indue* (V. 40-43). Auch hier spricht die Protagonistin ihr Herz an und fordert sich auf, Mut zu fassen. *pelle femineos metus* ist die Antwort auf das *δυστοχῆς δ' ἐγὼ γυνή* der euripideischen *Medea*, mit dem sich die senecanische nicht zufrieden gibt.

Erneut wendet sich Medea an sich selbst und spricht dieses Mal ihre Hand an (ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, V. 1244). Die Hand ist unglücklich, da sie den Mord vollbringen muss und sie das Schwert nehmen muss. Die Anapher λαβέ ... λάβ' (V. 1244f.) macht die Mahnung noch eindringlicher und zeigt an, wie viel Überwindung sie der Vorgang kostet. Die Häufung von Labialen macht Medeias Gespaltenheit lautmalerisch offenkundig (λαβὲ ξίφος, / λάβ', ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπηρὰν βίου, V. 1244f.). Die Worte klingen frustriert und verärgert. Medea weiß, dass sie ihre Kinder umbringen muss, aber als Mutter möchte sie das nicht. Sie fasst sich und zwingt sich, nicht an die Liebe zu ihren Kindern zu denken (V. 1246). In der Anapher ὡς φίλταθ', ὡς ἔτικτες (V. 1247) spiegelt sich ihre ganze Liebe und Verzweiflung wider. Das Hysteron-Proteron eben dieser Worte (die Kinder müssen erst geboren sein, dann kann Medea sie lieben) zeigt an, dass die Protagonistin keinen klaren Gedanken mehr fassen kann. Schließlich gesteht sie sich ihre Liebe zu den Söhnen ein, sieht aber die Notwendigkeit, sie zu vernichten (V. 1249f.). Am Schluss steht die Erkenntnis über das Ausmaß ihres Unglücks (δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή, V. 1250), wodurch sie die philosophische Reflexion des Boten bestätigt: Der Mensch kann nicht glücklich sein (V. 1224-1230).<sup>228</sup>

Zusammenfassend lässt sich über die euripideische Botenszene sagen: Der Eingangsdialog zwischen dem Boten und Medea ist gekennzeichnet durch das volle Ausschöpfen der exponierten Anfangs- und Schlussposition des Verses. Deshalb werden gehäuft wichtige Schlüsselbegriffe in Hyperbata gesperrt und an diese Stellen gesetzt. Ironie, rhetorische Fragen und Klangfiguren wie beispielsweise Alliterationen werden eingesetzt, um Pathos zu erregen.

---

<sup>228</sup> Page (1955), ad 1250, behauptet, dass Medea hier die Bühne verlasse. Der Text gibt allerdings keinerlei Hinweise hierauf.



Der Botenbericht selbst ist in seinem Erzählfluss narrativ. Parataxe dominiert die Satzstruktur, Temporalsätze und Konjunktionen machen die zeitliche Abfolge deutlich. Reminiszenzen an das Epos (direkte Rede, Vergleiche, Wegfall des Augments) zeigen, dass die Botenrede der am wenigsten dramatische Teil der Tragödie ist und eine gewisse Nähe zu jener Gattung aufweist. Da der Bericht das wichtigste Ereignis, die Katastrophe, nur durch das Wort wiedergibt, ist der Text mit vielen Adjektiven ausgestattet. Sie erleichtern es dem Zuschauer, sich die Ereignisse in all ihren Facetten zu vergegenwärtigen. Der Bote betont immer wieder den Vorgang des Sehens und des Hörens und verleiht dem Bericht damit Authentizität.

Die Aufregung des Boten, der am liebsten alles auf einmal erzählen möchte, lässt sich an vielen verschiedenen Stellen erkennen. Der Rhythmus wird bewusst in manchen Versen durch Auflösungen im iambischen Trimeter beschleunigt. Klangfiguren und der Wechsel von harten Labialen (*p, b, ph*) und weichen Liquida (*l*) lassen Panik erkennen oder ahnen das Fallen einer Person lautmalerisch nach. Der gehäufte Einsatz von Partizipien sorgt für eine hohe Informationsdichte.

In gewissen Punkten ist Euripides Wegbereiter für die Autoren der Silbernen Latinität: Der Hang zur Grausamkeit ist überdeutlich, die Liebe zum Detail frappierend (Tod der Glauke und ihres Vaters). Auch die Anrede an Medeias Herz bereitet die zahlreichen Selbstanreden in den senecanischen Dramen vor.<sup>229</sup>

Der abschließende Monolog Medeias ist ebenfalls emotional stark aufgeladen: Hyperbata, Anaphern und eine rhetorische Frage verleihen dem Text Nachdruck. Die unklare Satzstellung spiegelt Medeias Unentschlossenheit in Bezug auf den Kindermord wider. Am Ende steht die Erkenntnis: Der Tod der Söhne ist von Nöten, um den Racheplan der Protagonistin zu vollenden. Glauke und Kreon sind ermordet, es fehlen nur noch die Kinder. Die

---

<sup>229</sup> *si uiuis, anime, si quid antiqui tibi / remanet uigoris; pelle femineos metus (V. 41f.); cunctaris, anime? (Sen. Oed. 952).*

Rede Medeias bestätigt die Worte des Boten, wonach der Mensch nicht glücklich sein kann. Die Exemplifizierung ihres eigenen Unglücks rundet die Botenszene ab und spannt den Bogen zur abschließenden Reflexion des Boten.

### Seneca

Die *Medea* stellt in Bezug auf den Botenbericht einen Sonderfall in Senecas dramatischem Werk dar. Die Meldung des Boten ist mit weniger als elf Versen auf ein Minimum reduziert und es werden nur die wichtigsten Fakten – der Tod Creos und Creusas sowie der Brand im Palast – bekannt gegeben.

Die übrigen Dramen besitzen mit Ausnahme des *Hercules furens* alle einen Botenbericht.<sup>230</sup> In der Regel umfasst er weit über 60 Verse und beeindruckt durch die Atmosphäre, in die sie den Zuschauer tauchen. An ihnen lassen sich viele Merkmale des Deklamationsstils der Silbernen Latinität nachweisen: präzise Beschreibungen der Umwelt, das Fokussieren von Extremsituationen, die detaillierte Schilderung von Orten und Stimmungen, das Auskosten von Grausamkeiten, Todessehnsucht, Pathos und Affektgeladenheit.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Im *Hercules furens* wird der Botenbericht des euripideischen *Herakles* in dramatische Handlung umgesetzt und die Katastrophe auf der Bühne gezeigt (Sen. *Her. F.* 922-1015). Die Katastrophe im *Agamemnon* wird nicht von einem *nuntius* berichtet, sondern von Cassandra in einer Vision geschildert (Sen. *Ag.* 868-909). Folgt man Amoroso (1981), S. 329, kommt Kassandras Ausführung jedoch einem Botenberichte gleich; denn sie berichtet von der Katastrophe und übernimmt dieselbe Funktion wie der Bote. Besonders ist dabei nur, dass die Handlung gleichzeitig im Inneren des Palastes vonstatten geht, die Berichte aber normalerweise etwas bereits Vergangenes darlegen.

Auch der Botenbericht in den *Phoenissen* stellt eine Ausnahme dar (V. 320-327). Da dieses Stück unvollständig überliefert ist, soll er hier jedoch nicht näher betrachtet werden.

<sup>231</sup> Fuhrmann (1968) fragt nach der Funktion solcher grausamen und ekligen Motive. Diese dienen der Inszenierung des autonomen Individuums und bilden somit einen „stoischen Kontrapost“.

In der Regel befindet sich der Botenbericht im vorletzten oder letzten Akt der Tragödie und schließt sich immer an ein Chorlied an.<sup>232</sup> Entweder unterbricht der Bote den Chor, um eilends seine Meldung kundzutun, oder aber der Chor bemerkt den Überbringer der Nachrichten zuvor und kündigt seinen Auftritt an.<sup>233</sup> Bisweilen fordert auch der Chorführer oder eine andere Figur des Stückes den *nuntius* in einem kurzen Dialog auf, von den Vorgängen im Inneren des Hauses zu erzählen.<sup>234</sup>

Nicht immer besteht der Bericht aus einer einzigen langen Rede. Nur die *Phaedra* (V. 991-1122), der *Oedipus* (V. 915-979) und der *Agamemnon* (V. 868-909) haben in euripideischer Manier eine einzige lange Botenrede. Im *Thyestes* hingegen (V. 623-788) stellt der Chorführer dem *nuntius* in regelmäßigem Abstand Fragen, auf welche dieser dann Teile seines Berichtes hervorbringt. Der Botenbericht in den *Troades* wiederum (V. 1056-1179) ist eher als eine Botenszene zu verstehen: Auf die Ausführungen des Boten folgen die Reaktionen der Beteiligten, wodurch der Bericht beinahe Gesprächscharakter erhält.<sup>235</sup>

Folgt man Wanke, dominieren folgende drei Elementen die Botenrede:<sup>236</sup> *Descriptions* regen die Phantasie des Zuschauers an und versetzen ihn in einer angespannten Stimmung drohender Gefahr (1). Nach der Schilderung der Affekte der betroffenen Figur (2) stehen am Ende die Details ihrer

---

<sup>232</sup> Im vorletzten Akt: *Thyestes* und *Phaedra*.

<sup>233</sup> Sen. *Phaedr.* 989f.: *sed quid citato nuntius portat gradu / rigatque maestis lugubrem uultum genis?* Sen. *Oed.* 911f.: *sed quid hoc? postes sonant, / maestus et famulus manu regius quassat caput.*

<sup>234</sup> Theseus: *mortis effare ordinem* (Sen. *Phaed.* V. 999), Chor: *ede quid portes nouui* (Sen. *Oed.* 914), Andromache: *expone seriem caedis* (Sen. *Tro.* 1065), Chor: *quid portas noui?* (Sen. *Thy.* 626).

<sup>235</sup> Tarrant (1985), S. 180, möchte darin eine Entwicklung erkennen. Der *Agamemnon*, *Oedipus* und die *Phaedra* seien noch eine Vorstufe der Botenberichte, ehe Seneca sich im *Thyestes* und in den *Troades* einen freieren Umgang damit erlaubte. Da die Dramen nicht datierbar sind, ist diese These nicht zu halten. Zudem lässt sich in dem freieren Umgang keine Entwicklung erkennen. Vielmehr veranlassen wohl dramaturgische Überlegungen zu einer Dialogisierung der Botenreden.

<sup>236</sup> Wanke (1964), S. 95.

Vernichtung (3). Die Funktion des Botenberichtes ist wie bereits in der griechischen Tragödie die Mitteilung der Katastrophe.

Wie bei Euripides ist die Sprache in den Botenreden rhetorisch stark ausgefeilt: Mit Hilfe der exponierten Wortstellung werden zentrale Begriffe hervorgehoben, Hyperbata sperren die Begriffe an die Anfangs- und Schlussposition des Verses. Einen grauenerregenden Ton erhalten die Reden durch den Einsatz von Klangfiguren wie Alliterationen oder durch den gezielten Einsatz dunkler Vokale. Hyperbeln und Adynata erzeugen zusätzlich Pathos. Antithesen sorgen für einen pointierten Ausdruck der Sprache, rhetorische Fragen lassen den Text lebendig wirken. Durch Vergleiche und Metaphern wird die Sprache sehr bildhaft und anschaulich und erleichtert dem Zuschauer die Vorstellung der ins Wort verlegten Handlung. Das Zitieren von direkter Rede erinnern an die Botenberichte bei Euripides: Auch dies ist ein Mittel, die Rede anschaulich zu gestalten. Zugleich wirkt das Gesagte dadurch manieriert, da der Dramatiker Homer und die griechischen Tragiker evoziert und der Text gelehrt erscheint.

Ehe nun der Botenbericht der *Medea* nähere Betrachtung erfährt, soll zunächst eine Gliederung der Textpassage erfolgen.

**(849-878: Viertes Chorlied**

849-856: Was hat Medea vor?

857-865: Physische Merkmale Medeas

866-873: Unmäßigkeit Medeas

874-878: Heraufbeschwören der Nacht)

**879-890: Dialog Bote-Chor**

879-880: Creon und Creusa sind tot

881-882: Grund: Geschenke

883-890: Feuer im Palast

**891-892: Fluchtaufruf der Amme (?) an Medea**

Im vierten Akt führt die Amme aus, wie Medea im Inneren des Hauses unheilvolle Zutaten zur Herstellung eines Giftes zusammensucht (V. 670-

739)<sup>237</sup>, ehe die Protagonistin selbst in einem Zaubergesang die dunklen Kräfte für ihren Gifttrank beschwört (V. 740-848). In V. 845-847 werden die Kinder weggeschickt, damit sie Creusa die todbringenden Geschenke überreichen (*ite, ite, nati ... uadite et celeres domum referte gressus*). Der Chor betritt daraufhin die Bühne und fragt nach Medeas Vorhaben (V. 849-856). Nachdem er die physischen Merkmale ihres Zorns dargelegt hat (V. 857-865), beklagt er die Unmäßigkeit der Protagonistin (V. 866-873). Schließlich wünscht er die Nacht herbei, um eine möglichst schnelle Verbannung Medeas herbeizuführen (V. 874-878).

Das Chorlied gehört nicht zum Botenbericht, schafft jedoch einen Übergang zwischen dem Zaubergesang Medeas und der plötzlichen Meldung des Boten. Der Übergang bleibt jedoch sehr abrupt: Für Lied und Tanz bräuchte der Chor wohl maximal fünf Minuten. Da die Söhne erst wenige Verse vorher zur Königstochter geschickt wurden (V. 845ff.), lässt sich die schnelle Abfolge der Ereignisse nur mit einer extremen Zeitraffung erklären.<sup>238</sup> Auch im Anschluss an den Bericht überschlagen sich die Ereignisse: Medea tötet innerhalb von gut 100 Versen ihre beiden Söhne und das Drama endet sehr plötzlich.

War der Chor in seinem ersten Auftritt (V. 56-115) gegenüber Iasons und Creusas Hochzeitsvorhaben noch positiv eingestellt, so wird nun seine Angst vor Medea und ihrer Unberechenbarkeit deutlich. Damit wird bereits die unheilvolle Nachricht des Boten vorbereitet, der mit Beginn des fünften Akts auftritt.

---

<sup>237</sup> Folgt man Amoroso (1981), S. 329, trägt die *nutrix*-Rede Züge eines Botenberichts: Die Rede ist mit direkter wörtlicher Rede durchsetzt (V. 690-704), *descriptiones* geben die Stimmung und Atmosphäre des Ortes wider (V. 675-890) und die Vorbereitungen zur Tötung von Creusa und Creon deuten auf deren Tod voraus (V. 705-739). Diese Ansicht lässt sich jedoch nur schwerlich vertreten, da es ja einen Boten gibt, der vom Untergang des Königshauses berichtet.

<sup>238</sup> Bei Euripides werden die Söhne in V. 956ff. entsendet; der Botenbericht beginnt mit V. 1116. Die 150 Verse geben den Kindern genügend Zeit, die Geschenke zu überbringen und so das Ende von Glauke und Kreon herbeizuführen.

In seinen ersten Worten verkündet er, was während des Gesangs des Chores im Inneren des Palastes geschehen sein muss: *periere cuncta, concidit regni status* (V. 879). Durch die betonte Anfangsposition von *periere* wird großer Nachdruck auf die Vernichtung im Hause gelegt. Der Vers ist wohl von Euripides inspiriert: Als sein Bote zum ersten Mal seine Nachricht kundtut, gebraucht er folgende Worte: ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη (V. 1125). Auch er setzt das Wort der Vernichtung an die erste Stelle seines Verses und verleiht ihm auf die gleiche Weise Eindringlichkeit. In einer parallelen Konstruktion wird zunächst der allgemeine Zustand der Vernichtung angeführt (*cuncta*), ehe zum speziellen (*regni status*) übergeleitet wird. Die vier c-Laute (*cuncta concidit*) klingen hart und heben den Begriff *cuncta* dadurch besonders hervor. Dass *cuncta* zusätzlich von zwei Verben der Vernichtung eingeschlossen wird, intensiviert den Eindruck der totalen Zerstörung. Erst im folgenden Vers präzisiert der Bote seine Nachricht: *nata atque genitor cinere permixto iacent* (V. 880). Auch in diesem Satz lehnt sich Seneca an Euripides an, greift aber den letzten Vers seiner Ausführungen und somit das Endergebnis der griechischen Vorlage auf (κεῖνται δὲ νεκροὶ παῖς τε καὶ γέρων πατήρ, V. 1220). Der römische Autor hingegen stellt die Wirkung der vergifteten Geschenke an den Anfang und lässt sämtliche Details über den Tod Creos und Creusas weg.

Der Chor stellt nun drei Fragen, um die Situation besser zu verstehen. Das Frage-und-Antwortspiel wird auf ein Minimum an Worten beschränkt und ist durch Brevitas gekennzeichnet. Als erstes will der Chor wissen, durch welche List Vater und Tochter getäuscht wurden (*qua fraude capti?*, V. 881). Anaphorisch greift der Bote *qua* wieder auf und verwendet dasselbe Verb wie der Chor, um eine allgemeingültige Regel über das Verhalten von Königen aufzustellen (*qua solent reges capi*, V. 881). Durch die Wiederholung der Worte des Chores erweckt der Bote den Eindruck, als sage er etwas Allgemeinbekanntes und als lege er einen evidenten Sachverhalt dar. Die Antwort – *donis* (V. 882) –, die sich direkt anschließt, erhält durch

die Anfangsposition großes Gewicht. Durch den folgenden Sprecherwechsel entsteht eine Pause, wodurch die Replik zusätzlich stark betont wird. Die Schuld für den Tod der königlichen Familie wird mit *donis* auf Creo und Creusa selbst geschoben. Weil sie sich durch die Geschenke verführen ließ, mussten die beiden fallen. Hätte sie ihre Habgier zurückgehalten, wären sie nicht zugrunde gegangen.

Der Chor wundert sich daraufhin, was für eine List sich hinter Geschenken verbergen kann (*in illis esse quis potuit dolus?*, V. 882) und zieht noch immer nicht in Betracht, dass Medea für das Unheil verantwortlich sein könnte. Denn es erscheint dem Chor prinzipiell unglaublich, dass Präsente vergiftet sind. Durch den erneuten Einsatz zweier Vokabeln der List (*fraude, dolus*, V. 881f.) und durch die Sperrung von *quis ... dolus* rückt die Täuschung in den Mittelpunkt der Frage. Der Unglaube, dass es sich gerade um eine Täuschung handeln soll, wird augenfällig.

Die Antwort des Boten zeugt von Fassungslosigkeit und Verwirrung, denn er geht nicht direkt auf die Frage des Chores ein (*et ipse miror uixque iam facto malo / potuisse fieri credo*, V. 883f.). Er zeigt lediglich seine eigene Verwunderung und sein Unverständnis, wie das alles passieren konnte. Der Chor bohrt nicht weiter nach und erkundigt sich schließlich nach der Art und Weise des Niedergangs (*quis cladis modus?*, V. 884). *modus* kann hier sowohl im Sinne von „Ausmaß“ verstanden werden als auch von „Art und Weise“. Die Replik des Boten passt zu beiden Interpretationen: Feuer wütet durch den königlichen Palast und zerstört alles. Das Flammenmeer ist das Mittel für den Untergang, zeigt aber auch das Ausmaß der Katastrophe an. Die Flammen tragen menschliche Züge, die an Medea erinnern. Sie sind *avidus* und wüten durch die Gemächer (*furit*, V. 885), wie es Medea bereits des Öfteren getan hat.<sup>239</sup> Auch die Feuermetaphorik, die im vorausgehen-

---

<sup>239</sup> *nutrix* über Medea: *exundat furor* (V. 392), Medea: *numquam meus cessabit in poenas furor* (V. 406), Iason über Medea: *atque ecce ... furit* (V. 445), *nutrix* über Medea: *uidi furentem* (V. 673), Chor: *facinus parat furore* (V. 852).

den Chorlied in Bezug auf die Protagonistin eingesetzt wurde (*flagrant genae rubentes*, V. 858), macht den Zusammenhang zwischen der Protagonistin und der Feuersbrunst klar. Der Bote suggeriert, dass Medea die Urheberin des Feuers ist und dass es genauso unerbittlich wüten wird wie sie. Es ist hier die einzige Stelle im Botenbericht, an der der *nuntius* Medea als Schuldige impliziert. Ihr Name wird aber nie genannt.

Durch die Sperrung von *avidus ... / inmissus ignis* (V. 885f.) werden die Begriffe, die sich auf den Brand beziehen, an die betonte Anfangsstellung des Verses positioniert und erhalten mehr Nachdruck. Die *i*-Alliteration und die gehäuften *i*-Laute ahmen den schrillen, pfeifenden Ton des Feuers nach und erleichtern die Vorstellung des Feuers (*inmissus ignis: iam domus tota occidit*, V. 886). Der Brand, der verhältnismäßig viel Platz in der Beschreibung einnimmt, wird zum zentralen Ereignis des Berichtes. Die Beschreibung des brennenden Palastes ist eine Eigenheit Senecas. Bei Euripides brennt das Haus nicht – die Protagonistin erwägt kurz zu Beginn, als Rache das Königshaus anzuzünden, denkt aber später nicht mehr über diesen Plan nach (πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί, V. 378).<sup>240</sup> Womöglich breitet der lateinische Autor gerade deswegen die Ausführungen über den Brand stärker aus.

In Form eines Befehls fügt der Chor dem hinzu, dass Wasser die Flammen löschen soll (*unda flammis opprimat*, V. 887). Die Metonymie *unda* ist dem poetischen Wortschatz entnommen und meint im Gegensatz zu *aqua* lediglich eine große Menge an Wasser. Die Aussage erscheint überflüssig, weil das Löschen durch Wasser die erste natürliche Reaktion eines Menschen auf das Ausbrechen des Feuers wäre. Der Kommentar gibt dem Bo-

---

<sup>240</sup> Hine (2000), ad 885-7, und Costa (1973), ad 885-6, fügen als Parallelstelle zum Brand des Palastes Ov. *Met.* VII, 394-397 an: *sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis / flagrantemque domum regis mare vidit utrumque, / sanguine natorum perfunditur inpius ensis, / ultaque se male mater Iasonis effugit arma*. Allerdings ist das Brennen (*arsit*) hier wohl eher wie bereits in der euripideischen *Medeia* (V. 1187ff.) metaphorisch zu verstehen. Das Gift verzehrt die Königstochter innerlich, aber sie steht nicht wirklich in Flammen.



ten allerdings die Gelegenheit, zu erzählen, wie merkwürdig sich die Flammenflut verhält, da das Wasser dem Feuer Nahrung gibt (*alit unda flammis*, V. 889). Damit wird *unda flammis opprimat* (V. 887) des Chores chiasmatisch wieder aufgegriffen und verdeutlicht den Gegensatz zwischen dem Feuer und dem Wasser. Dieser Widerspruch wird auch im folgenden chiasmatisch angeordneten Paradoxon klar (*quoque prohibetur magis, / magis ardet*, V. 889f.): Je mehr das Feuer gelöscht wird, desto mehr brennt es. Das Feuer ist nicht kontrollierbar und scheint verzaubert durch seine Urheberin Medea.

Der Bericht endet ebenso abrupt, wie er beginnt: mit einem Fluchtaufruf der Amme (*effere ... gradum, / Medea, praecipere quaslibet terras pete*, V. 891f.). Diese Verse können nicht eindeutig der Amme zugeschrieben werden, denn die Handschrift E weist diese Worte noch dem Boten zu. Dies würde mehr Sinn ergeben. Zum einen ist es in der griechischen Vorlage auch der Bote, der Medeia zur Flucht ermahnt (Μήδεϊα, φεῦγε φεῦγε, V. 1122). Zum anderen ist der plötzliche Auftritt der Amme szenisch nur schwer vorstellbar. Sie kommt im übrigen Stück und überhaupt in diesem Akt nur für diese Worte auf die Bühne. Ihr Auftritt und ihr Verschwinden sind in keiner Weise motiviert oder angezeigt.

Der Botenbericht der *Medea* Senecas unterscheidet sich grundlegend von denen seiner übrigen Stücke, aber auch von dem seiner griechischen Vorlage: Der Bericht ist deutlich kürzer und weist keinerlei narrative Strukturen auf. Wenige Verse der *Medeia* des Euripides werden in den ersten beiden Versen (V. 879f.) und im Aufruf zur Flucht (V. 891f.) evoziert. Seneca fügt dem Tod Creusas und Creos den Brand des Palastes hinzu, der mit sechs Versen einen verhältnismäßig großen Teil des Berichtes einnimmt. Wahrscheinlich wird gerade diese Partie als eine Eigentümlichkeit Senecas näher ausgeführt. Medea wird vom Boten in keinem Vers explizit als Urheberin der Gräueltaten bezeichnet, auch wenn das vorausgehende Chorlied

impliziert, dass sie für die Katastrophe verantwortlich ist. Die Beschreibung des Feuers ähnelt ihr und lenkt den Verdacht so auf sie.

Weshalb aber ist die Botenrede beim römischen Autor so extrem kurz gehalten?<sup>241</sup> Hine gibt als unbefriedigende Lösung an, dass die Geschichte dem Publikum mehr als hinreichend bekannt war, als dass Seneca sie nochmals in aller Breite hätte ausführen müssen. Mit einer solchen Argumentation ließe sich jedoch beinahe die gesamte Tragödie für überflüssig erklären. Seine narrativen Fähigkeiten habe Seneca bereits in der *nutrix*-Szene unter Beweis gestellt (V. 670-739) und auch daher sei ein detaillierter Botenbericht unnötig.<sup>242</sup> Wie bereits erwähnt, ersetzt die *nutrix*-Rede diesen aber keinesfalls, weil sie nicht von der Katastrophe berichtet.

Costa schlägt vor, dass der Bericht bewusst kurz gehalten ist, um schnell zum eigentlichen Höhepunkt des Dramas zu kommen – dem Kindermord. Die Leiden Creusas bräuchten nicht mehr näher ausgeführt werden, da diese bereits in Medeas Zaubergesang thematisiert wurden (V. 817ff.).<sup>243</sup> Auch diese Erklärung bleibt unbefriedigend, da der Botenbericht in der *Medea* wie schon bei Euripides ausreichend Potential für einen Schauerbericht gehabt hätte. Zudem geschieht der Mord an den Kindern Medeas beinahe beiläufig und ist kaum als Höhepunkt des Dramas zu bezeichnen.<sup>244</sup>

Es lässt sich keine akzeptable Begründung finden, weshalb gerade in dieser Tragödie der Auftritt des Boten so stark gekürzt ist. Vielleicht waren die

---

<sup>241</sup> Hine (2000), ad 879-890: „This is one of the shortest Messenger scenes in ancient drama.“ Wanke (1964) lässt in ihrem Vergleich, der sich explizit der *Medea* Senecas und Corneilles widmet, die Tatsache komplett weg, dass der Botenbericht bei Seneca sehr kurz sei. Daraus würde nämlich deutlich, dass Corneille unmöglich den senecanischen Botenbericht als Vorlage gehabt haben könne.

<sup>242</sup> Cf. Hine (2000), ad 879-890.

<sup>243</sup> Costa, (1973), ad 879-92. In dieselbe Richtung geht Friedrich (1960), S. 89, in seiner Argumentation. Der Botenbericht sei nur knapp gehalten, da für Iason der Tod der Kinder das schlimmste Ereignis sei. Die Hochzeit mit der Königstochter sei für Iason nur ein Mittel gewesen, die Kinder zu retten und bei sich zu behalten. Der Tod Creusas bedeute ihm nichts.

<sup>244</sup> Cf. Braun (1982), S. 46.

Botenberichte für die römische Tragödie nicht mehr von so großer Bedeutung wie sie es für das griechische Drama waren und ließen daher einen freieren Umgang mit ihnen zu. Dies würde auch den lockeren Aufbau der Berichte im *Thyestes* und in den *Troades* erklären.

### Corneille

Auch im französischen Drama lässt sich eine Entwicklung in Bezug auf die Botenberichte feststellen. In den Jahren 1619-1624 gab es bisweilen Berichte, die von einem Boten vorgetragen wurden und von der Katastrophe Mitteilung machten. Im Laufe der Jahre verlor der Bote jedoch immer mehr an Bedeutung. In den Stücken Mairets fand man gelegentlich noch eine solche Figur vor, bis die Rolle in den folgenden Jahren bis auf wenige Ausnahmen verschwand.<sup>245</sup>

Obwohl auch in den Dramen Corneilles die Figur des Boten nicht mehr vorkommt, gibt es in der *Médée* dennoch einen Botenbericht.<sup>246</sup> Der Tod Créons und Créuses wird von dem Vertrauten Theudas verkündet, der in der ersten Szene des fünften Akts zum ersten Mal auftritt und spricht. Wie auch bei den Botenberichten im antiken Drama ist seine Funktion alleine die Schilderung der Katastrophe. Daher betritt er mit Ausnahme eines stummen Auftritts in V, 4 auch nur hier die Szene.<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Cf. Lancaster (1929), S. 32, S. 158 und S. 284. Ein berühmter Botenbericht ist der récit de Thérémène in Racines *Phèdre* aus dem Jahre 1677.

<sup>246</sup> Auch in anderen Stücken finden sich Botenberichte. Sie werden jedoch nie von einer Figur erstattet, die explizit als Bote bezeichnet wird. S. zum Beispiel *Pertharite, roi des Lombards*, V. 1743-1765. Eingeleitet wird der Bericht hier mit: *Mais dis-nous comment tout s'est passé*. Weiter in *Théodore vierge et martyre*, V. 1796-1806. Eingeleitet mit: *Mais apprends-moi sa mort, du moins si tu l'as vue*. Beides in Corneille (1984).

<sup>247</sup> Corneille (1980), S. 95, *Préface Clitandre*, plädiert explizit gegen Botenberichte zugunsten der Repräsentation der Katastrophe auf der Bühne. Zwar verwendet er keinen *nuntius* im traditionellen Sinne, aber Theudas gibt dennoch einen Bericht der Katastrophe.

Im Gegensatz zu Euripides und Seneca steht bei Corneille das Kleid Médées im Mittelpunkt des Geschehens.<sup>248</sup> Von Anfang an verlangt Créuse wie besessen danach (II, 4), was Médée erst auf die Idee bringt, es als Instrument ihrer Rache einzusetzen. Der Kindermord rückt dagegen in den Hintergrund und sie fasst diesen Entschluss verhältnismäßig spät (III, 4).

Zu Beginn des vierten Akts entsendet Médée ihre Vertrauten Nérine zusammen mit den Kindern, damit sie Créuse das Kleid bringen (IV, 1). Pollux' Mahnungen, sich vor Médée und ihrem Zauber in Acht zu nehmen, werden von Créuses Vater Créon nur belächelt (IV, 2). Als Créuse das Kleid von den Kindern empfängt, ist sie überglücklich. Pollux warnt sie erneut vor Médées Zauberkräften und man beschließt daraufhin, das Gewand an einer Gefangenen zu testen (IV, 3). Die Einheit der Handlung wird in den folgenden Szenen durch Aegées Auftritt unterbrochen (IV, 3-4).<sup>249</sup> Als er versucht, Créuse mit Gewalt zu rauben, wird er gefangen genommen und in einen Kerker eingesperrt. Médée befreit ihn mit dem Ziel, sich im Gegenzug nach vollendeter Rache einen Unterschlupf bei ihm zu sichern (IV, 5).

Es folgt die Szene mit dem Katastrophenbericht, in dem Theudas die Wirkung des Gewandes auf Créuse schildert (V, 1). Der Bericht ist als Dialog mit der Protagonistin gestaltet und nimmt insgesamt 38 Verse ein (V. 1309-1346). Dem schließt sich wie schon bei Seneca (V. 893-977) ein Monolog Médées an, in dem sie zwischen Mutter- und Rachegefühlen hin- und hergerissen ist und Zweifel hegt, ob sie ihre Kinder wirklich töten soll (V. 1347-1378). An dieser Stelle soll der Monolog nicht mitbehandelt werden, weil Médée Theudas mit dem ersten Satz wegschickt und dann alleine

---

<sup>248</sup> Hierzu auch Corneille (1980), S. 537, *Examen zur Médée*: „J'ai cru mettre la chose dans un peu plus de justesse par quelques précautions que j'y ai apportées. La première, en ce que Créuse souhaite avec passion cette robe que Médée empoisonne, et qu'elle oblige Jason à la tirer d'elle par adresse.“

<sup>249</sup> Corneille (1980), S. 539, *Examen zur Médée*, sagt selber, dass es besser gewesen wäre, über Aegée in einem Bericht zu referieren.

auf der Bühne steht. Ihre Rede ist vollständig losgelöst von seinem Bericht.<sup>250</sup>

Zusätzlich zur Mitteilung Theudas wird das Sterben Créons und Créuses anschließend noch auf der Bühne gezeigt (V. 1379-1569). Nach Corneilles eigener Aussage erfährt diese Szene eine solche Ausdehnung, da er sonst nicht genug Stoff für den letzten Akt gehabt hätte.<sup>251</sup> Die Länge dieser Sterbeszene wirkt sich auch auf die des Botenberichts aus. Er ist knapp gehalten, damit die folgende Repräsentation des Todes Créons und seiner Tochter den Zuschauer nicht langweilen. Ehe die Theudas-Szene eine ausführliche Behandlung erfährt, soll zunächst wieder eine Gliederung der Passage erfolgen.

#### **1309-1345: Dialog Theudas-Médée**

- 1309-1318: Dialog: Ankündigung des Unheils
- 1319-1338: Theudas' Bericht (nahezu monologisch)
  - 1319-1324: Test des Kleides an einer Sklavin
  - 1325-1328: Tod Créuses
  - 1329-1332: Tod Créons
  - 1333: Kommentar Médée: Tod unumgänglich
  - 1334-1338: Unsichtbares Feuer verzehrt Königin und Prinzessin
- 1339: Médée: Was macht Iason?
- 1340-1345: Jason wurde noch nicht aufgefunden
- 1346: Médée schickt Theudas weg

Theudas' Auftritt erfolgt sehr unvermittelt und wird in keiner Weise angekündigt. Sein plötzliches Auftauchen ist wie bereits bei dem Boten bei Seneca schlecht motiviert. Im Unterschied zu dem römischen Autor verstreicht allerdings aufgrund der Aegée-Szene genug Zeit, sodass das vergif-

---

<sup>250</sup> Der Zweifel-Monolog Médées wird in D. IV, 2) d. Die Zweifelszene näher betrachtet.

<sup>251</sup> Corneille (1980), S. 539f., *Examen* zur *Médée*: „Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième Acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres.“

tete Gewand seine tödliche Wirkung auf Créuse und Créon entfalten kann. Die Nachricht vom Tod ist zeitlich plausibel und die *vraisemblance* wird gewahrt.

Theudas beginnt seine Rede mit einem Ausruf der Klage, den er anaphorisch nach der Zäsur des Alexandriners wieder aufnimmt (*Ah ! ... ah !*, V. 1309). Dadurch erweckt er die Aufmerksamkeit des Publikums und deutet auf das Leid hin, welches das königliche Haus trifft. In einer chiastischen Anordnung bedauert er Jason, jammert über das grausame Schicksal und führt so das Thema seiner Nachricht effektiv ein (*Ah ! déplorable Prince ! ah ! fortune cruelle !*, V. 1309). Die Worte *que je porte à Jason une triste nouvelle* (V. 1310) machen unmissverständlich klar, dass Theudas mit Jason und nicht mit Médée sprechen wollte, auf die er jedoch stattdessen trifft.

Médée unterbricht den Boten scharf und gebietet ihm, aufzuhören (*Arrête*, V. 1311). Sie beginnt damit eine ganze Serie von Befehlen, die sie an Theudas richtet und macht so ihren entschlossenen, aggressiven Ton deutlich (*Arrête ... m'apprends*, V. 1311; *Dépêche*, V. 1314; *Garde-toi*, V. 1317; *pense*, V. 1318; *Courage*, V. 1333). Sie fordert ihn auf, ihr unmittelbar von der Wirkung der Geschenke auf den König zu berichten: *Arrête, misérable, et m'apprends quel effet / A produit chez le Roi le présent que j'ai fait* (V. 1311f.). Die Verse ähneln denen des Euripides, in denen Medeia den Boten bittet, ihr die Geschehnisse darzulegen (*ἀλλὰ μὴ σπέρχου, φίλος, / λέξον δέ*, V. 1133f.). Die Intention der französischen Protagonistin ist jedoch übelwollend. Sie bezeichnet den Vertrauten als *misérable*, was zusammen mit dem Befehlston ein Zeichen ihrer Geringschätzung ist. Im Gegensatz dazu ist der Bote bei Euripides ein φίλος und die Aufforderung ihm gegenüber ist freundlich.

In einer Exclamatio an der betonten Anfangsstelle des Verses ruft Theudas die Götter an (*Dieux! je suis dans les fers d'une invisible chaîne !*, V. 1313). Er ist erschrocken, weil er durch einen Zauber Médées an Ort und Stelle festgehalten wird, wie sie es selbst im Folgenden bestätigt (*Ma verge qui*

*déjà t'empêche de courir*, V. 1315). Die Protagonistin fährt im verärgerten Tonfall fort und gebietet Theudas Eile. Der Imperativ *dépêche* (V. 1314) an der Anfangsposition des Verses verleiht ihrem Befehl Eindringlichkeit. Sie droht dem Diener mit dem Tod durch ihre Zauberrute, wenn er nicht schleunigst erzählt, was vorgefallen ist (*Ma verge ... / N'a que trop de vertu pour te faire mourir*, V. 1315f.). In einem weiteren Befehl ermahnt sie ihn, ihren Zorn nicht zu reizen (*Garde-toi seulement d'irriter ma colère*, V. 1317). Die Anfangsstellung des Imperativs und die Schlussstellung ihres Zorns unterstreichen den Befehl und ihre Wut und lassen Médée sehr böse und entschlossen erscheinen. Sie wiederholt nochmals, dass sie ihn töten wird, wenn er ihr Missfallen erregt (*Et pense que ta mort dépend de me déplaire*, V. 1318). Der Hass der Protagonistin wird durch die Endstellung der negativen Wörter *haine* (V. 1314), *mourir* (V. 1316), *colère* (V. 1317) und *déplaire* (V. 1318) stark hervorgehoben und so das ganze Ausmaß ihrer Geringschätzung gegenüber Theudas angezeigt.

Daraufhin beginnt er seinen Bericht (V. 1319-1338), der lediglich mit einem Vers von Médée unterbrochen wird (V. 1333), sonst aber eine monologische Struktur aufweist. Eingeleitet wird seine Rede mit *Apprenez* (V. 1319) – dieselbe Eröffnung, die bereits Jason in der Exposition verwendet hat, um Hintergrundinformationen einzuführen (*Apprenez donc de moi*, V. 55). Dadurch wird dem Zuschauer signalisiert, dass er aufmerksam zuhören muss, da wichtige Fakten folgen werden.

Theudas will von der seltsamen Auswirkung des Kleides berichten, die er mit *plus prodigieux* näher beschreibt (V. 1319). Die *p*-Alliteration und die Schlussstellung der beiden Begriffe heben die ungewöhnlichen Konsequenzen, die das Kleid verursacht hat, besonders hervor. In dem Relativsatz wird die *vengeance* (V. 1320) als Auslöserin des grauenhaften Schauspiels eingeführt, was den Verdacht unmissverständlich auf Médée lenkt. Denn

sie hat bereits des Öfteren offen ihre Begierde nach Rache kundgetan.<sup>252</sup> Zudem wird der Zusammenhang zwischen dem Kleid und dem Tod der Prinzessin im Gegensatz zu Seneca immer wieder deutlich gemacht, was die Protagonistin einwandfrei als Verantwortliche kennzeichnet (*Votre robe a fait peur*, V. 1321; *Cette pauvre princesse à peine l'a vêtue*, V. 1325; *vousre don fatal*, V. 1328). Theudas beginnt seinen Bericht mit einem Ereignis, das bereits in V. 1165ff. angekündigt, aber nicht szenisch repräsentiert wurde:<sup>253</sup> der Probe des Kleides an der Gefangenen Nise, die auf Pollux' Anraten durchgeführt wird. Da das Gift auf die Todgeweihte keinerlei Wirkung manifestiert hatte (V. 1321f.), nimmt Créuse das Kleid unverzüglich an sich (V. 1323f.).

Mit *cette pauvre princesse* (V. 1325) wird das Augenmerk nun auf die Königstochter Créuse gelenkt. Die *p*-Alliterationen erzeugen wie bereits in V. 1319 eine harte, pointierte Diktion (*pauvre princesse à peine*, V. 1325) und machen so auf den Perspektivenwechsel aufmerksam. Zudem wird *pauvre* zusätzlich hervorgehoben und das Mitleid auf Créuse gelenkt. Durch das temporale Gefüge *à peine ... que – aussitôt* (1325f.) macht Theudas deutlich, wie schnell die Ereignisse nun vor sich gehen. Kaum hat die Prinzessin das Kleid angezogen, da spürt sie schon das vernichtende Feuer, das sich auf ihr entfaltet und sie umbringt (V. 1326). Das Ausbreiten der Flammen

---

<sup>252</sup> Nérine: *Qui peut sans s'é mouvoir supporter une offense, / Peut mieux prendre à son point le temps de sa vengeance* (V. 285f); Nérine: *Votre aveugle vengeance une fois assouvie, / Le regret de sa mort vous coûterait la vie* (V. 349f.); Nérine: *Sa vengeance à la main elle n'a qu'à résoudre, / Un mot du haut des Cieux fait descendre le foudre* (V. 713f.); Médée: *il est en ta puissance / D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance* (V. 953f.); Médée: *Saoûler, et ma vengeance, et ton avidité* (V. 984); Médée: *Nérine, mes douleurs auraient peu d'allégeance, / Si cet enlèvement l'ôtait à ma vengeance* (V. 1041f.); Créon: *Elle n'a que fureur et que vengeance en l'âme* (V. 1117); Médée: *Je veux une vengeance, et plus haute, et plus prompte* (V. 1253); Médée: *Ma vengeance n'aurait qu'un succès imparfait: / Je ne me venge pas, si je n'en vois l'effet* (V. 1287f.).

<sup>253</sup> Créon: *Nous verrons dès ce soir sur une criminelle / Si ce présent nous cache une embûche mortelle. / Nise, pour ses forfaits destinée à mourir, / Ne peut par cette épreuve injustement périr* (V. 1165f.).



wird detailliert wiedergegeben. Zunächst ist das Feuer sehr klein (*Un feu subtil*, V. 1327), verstreut dann seine Glut (*brandons épars*, V. 1327), ehe es sich von überall her ausbreitet (*courent de toutes parts*, V. 1328).

Mit der Anapher *Et Cléone, et le Roi* (V. 1329) wird die Aufmerksamkeit nun auf den Vater Créon gelenkt: Die Dienerin und der Vater Créuses stürzen sich auf die Prinzessin, um das Feuer zu ersticken. Das Löschen misslingt jedoch, stattdessen greifen die Flammen nun auch auf den König über (V. 1330f.). Die Exclamatio *ô nouveau sujet de pleurer et de plaindre* (V. 1330) unterbricht den *Mais*-Satz gleich zu Beginn und schafft so eine Pause, in der der Zuschauer in einer gespannten Erwartungshaltung zurückgelassen wird. Dadurch wird das Pathos sehr stark gesteigert, da der Zuschauer einen schlimmen Ausgang erwartet, ihn aber noch nicht bestätigt weiß. Verstärkt wird die Gewissheit einer unheilvollen Nachricht durch das Hendiadyoin *de pleurer et de plaindre*, das auf etwas Grauenhaftes hinweist, es aber nicht präzisiert. Durch die beiden identischen Anfangsbuchstaben werden diese zwei Begriffe zusätzlich betont und die Unheilserwartung wird zusätzlich intensiviert. Erst im folgenden Vers wird aufgelöst, was geschehen ist: *Ce feu saisit le Roi* (V. 1331). Asyndetisch wird der folgende Satz angehängt. Dies weist darauf hin, wie schnell alles vor sich geht (*Ce feu saisit le Roi ; ce prince en un moment / Se trouve enveloppé du même embrasement*, V. 1331f.). Denn Theudas hängt einen Satz an den anderen und hat keine Zeit, ein *et* einzufügen. Wie bereits bei Seneca ist das Brennen das zentrale Motiv des Berichts und durchzieht ihn wie ein roter Faden (*feu subtil ... ses brandons épars*, V. 1327; *Ce feu*, V. 1331; *embrasement*, V. 1332, *flamme ... l'ardeur*, V. 1334; *brasiers secrets*, V. 1337).

Médée unterbricht den Berichterstatter mit einem Vers, um ihm Mut zuzusprechen (*Courage*, V. 1333). Sie äußert die Notwendigkeit, dass Créuse und ihr Vater sterben und will ihm so die Angst vor den weiteren Ausführungen nehmen. Durch ihren Zwischenruf wird der Dialogcharakter der Passage bewahrt.

Theudas fährt ohne Verzögerung mit seinen Ausführungen fort (V. 1334-1338). Der Satz erstreckt sich über fünf Verse und wird mal polysyndetisch (V. 1335, V. 1338), mal asyndetisch gereiht (V. 1336f.). Dass die Äußerung in einem Atemzug ausgestoßen wird, zeigt die Erregung und Angst Theudas'. Das offene Feuer verschwindet – so fährt der Vertraute fort –, aber es bleibt eine Glut zurück, die an den verzauberten Gewändern haftet (V. 1334f.).<sup>254</sup> Alle Versuche, die Kleidung auszuziehen oder zu löschen, sind vergeblich und scheitern. An zwei Stellen weist der Diener darauf hin, dass der Brand magisch ist (*charmés*, V. 1335; *brasiers secrets*, V. 1336), und impliziert so, dass es nicht bekämpft werden kann. Das Feuer haftet fest an ihren Körpern (V. 1336) und jeder, der versucht, Unterstützung zu bieten und die Gewänder abzunehmen, wird selbst ins Unglück gerissen. Der Widerspruch zwischen der Hilfe, durch die alles schlimmer wird, wird besonders in der Antithese *Et l'aide qu'on leur donne est un nouveau martyr* (V. 1338) offenbar. Sonderbar ist allerdings, dass Cléone in V. 1329 scheinbar vom Feuer verschont bleibt, in diesem Abschnitt aber gesagt wird, dass jeder, der die beiden anfasst, ins Verderben gestürzt wird (V. 1337f.).

Médée richtet daraufhin eine Frage an Theudas und möchte wissen, welche Rolle Jason in dieser Angelegenheit spielt. Sie bezeichnet ihren Mann als *déloyal* (V. 1339) und suggeriert so, dass er feige ist und sich wohl zurückgezogen hat. Die Frage ist nicht rhetorisch gemeint, da die Protagonistin wirklich nicht weiß, wo sich Jason befindet. Der Bericht endet inhaltlich hier, da der Bote zwar im Weiteren den Verbleib von Jason kommentiert, aber keine neuen Informationen zur Katastrophe bringt. Die letzten Worte des Vertrauten werden mit *Jason* an betonter Anfangsposition eingeleitet

---

<sup>254</sup> Nach Corneilles eigener Aussage lässt er das offene Feuer verschwinden, damit die Szene später noch auf der Bühne repräsentiert werden kann. Die Flammen, die nicht dargestellt hätten werden können, hätten der *bienséance* widersprochen. Cf. Corneille (1980), S. 539, *Examen zur Médée*: „J'ai feint que les feux que produit la robe de Médée, et qui font périr Créon et Créuse, étaient invisibles, parce que j'ai mis leurs personnes sur la scène dans la Catastrophe.“

(V. 1340), der der eigentliche Adressat des Berichtes gewesen wäre (V. 1310). Médées Gemahl weiß nichts von all den Vorgängen (V. 1340), da er seinen Freund Pollux aus der Stadt geleitet (V. 1341f.). Theudas scheint sich nun in unnütze Details zu verlieren. Er beschreibt in drei Versen, dass Pollux zur Hochzeit seiner Schwester eilt (V. 1342-1344), die mit König Menelaos vermählt werden soll. Diese Information bringt dem Verlauf der Handlung nichts Neues – ihr einziger Zweck ist es, die Gelehrtheit des Dichters zu demonstrieren und eine Verknüpfung der Medea-Sage mit dem trojanischen Sagenkreis zu schaffen.<sup>255</sup> Am Ende seiner Rede wiederholt Theudas, dass er Jason seine Nachricht überbringen wollte (*Et j'allais lui porter ce funeste message*, V. 1345). Médée schickt den Vertrauten schließlich weiter auf die Suche nach Jason und spricht alleine auf der Bühne ihren Monolog des Zweifels (V. 1347-1378).

Der Eingangsdialo (V. 1309-1318) zwischen Médée und Theudas ist geprägt von einem emotionalen Stil. Ausrufe vom Berichterstatter lassen das Leid erkennen, das im Königspalast vor sich geht. Médée hingegen nimmt einen Befehlston an und verhält sich dem Vertrauten gegenüber höchst unfreundlich. Zentrale Begriffe wie beispielsweise Wörter, die ihren Hass bezeichnen, oder Imperative werden am Anfang und Ende des Verses positioniert, um ihnen zusätzliches Gewicht zu verleihen.

Der eigentliche Bericht Theudas' (V. 1319-1338), der in einem Vers von der Protagonistin unterbrochen wird, ist in einer klaren, narrativen Sprache gehalten. Mit Ausnahme einer Exclamatio und wenigen Anaphern ist der Text rhetorisch unauffällig. Ab und an sorgen Alliterationen auf *p* für eine scharfe und auffällige Diktion, wodurch die Aufmerksamkeit auf einzelne Begriffe oder Wörter gelenkt wird. Der Satzbau ist einfach und die Sätze

---

<sup>255</sup> Corneille (1980), S. 539, *Examen zur Médée*, meint, dass er Jason vom Schauplatz entfernen wollte. Denn er soll Créuse und Créon sterbend auf der Bühne sehen. Aber auch dann wäre es nicht nötig gewesen, die Hochzeit der Schwester seines Freundes vorzuschieben.

werden mal asyndetisch, mal polysyndetisch aneinandergereiht. Durch den Alexandriner und seine Zäsur im Halbvers ist die Satzabfolge (Objekt, Nebensatz etc.) bereits vorgegeben und die Sprache deutlich gegliedert.<sup>256</sup> Wiederholungen werden sorgfältig gemieden: So finden sich sechs verschiedene Wörter, um das Feuer zu beschreiben (*feu, brandons, embrasement, flamme, ardeur, brasiers*, V. 1327-1336), König Créon wird mal als *Roi* (V. 1329, V. 1331), mal als *prince* (V. 1331) bezeichnet. Eine monotone Sprache wird so umgangen.

### c. Zusammenfassung

Gemeinsam ist allen drei Medea-Dramen, *dass* sie einen Botenbericht enthalten. Er befindet sich in jedem Stück im letzten Akt bzw. Epeisodion. Auch wenn seine Ausführung jeweils sehr unterschiedlich ist, finden sich dennoch Elemente und Motive, die Corneille mal Seneca, mal Euripides zu entnehmen scheint.

Strukturell greift der französische auf den griechischen Dichter zurück: Bei diesen beiden Dramatikern treten jeweils Medeia (bzw. Médée) und der Bote (bzw. Theudas) als Protagonisten des Berichtes auf, wohingegen bei Seneca der Bote in ein Gespräch mit dem Chor tritt. Der eigentlichen Nachricht des Boten geht bei dem Griechen und dem Franzosen je ein kurzer Dialog zwischen dem Berichterstatter und der Protagonistin voran. Dadurch wird eine Brücke zwischen der dramatischen und der ins Wort verlagerten Handlung geschlagen. Im Zwiegespräch wird das Unheil *in nuce* angekündigt, bevor es der Bote in einem Monolog oder einer monologartigen Rede detailliert schildert. Bei Euripides ist dieser Bericht sehr lang und ausführlich und jede Einzelheit wird bis ins Detail ausgekostet. Viel kürzer bemessen ist er hingegen bei Corneille mit nur 18 Versen (gegenüber 94

---

<sup>256</sup> S. hierzu auch die Ausführungen in D. II, 1) Exposition.

bei Euripides). Lange Botenberichte waren in der französischen Tragödie nicht mehr üblich: Die langen narrativen Ausführungen solcher Rheseis widersprachen der *vraisemblance*. Aus diesem Grunde wird die Theudas-Rede auch mit einem Zwischenruf unterbrochen, um den Schein eines Dialoges durchgehend zu wahren. Zugleich ist er als eine Anlehnung an die dialogische Botenszene bei Seneca zu verstehen. Bei dem griechischen Autor endet die Meldung des ἄγγελος mit einer Reflexion über das menschliche Glück. Zum Abschluss geben der Chor sowie Medeia ihren eigenen Kommentar zu der Meldung ab, wodurch ein Übergang zurück zur dramatischen Handlung geschaffen wird. Bei dem Franzosen fehlen solche Überlegungen – hier wird die Diskussion mit einem Ausblick auf Jason beendet, der seinen Freund Pollux aus der Stadt begleitet. Médée entlässt Theudas schließlich, damit er Jason über das Unglück informieren kann. Bezeichnend bei Corneille ist, dass die ins Wort verlagerte Darstellung anschließend noch zusätzlich auf der Bühne gespielt wird.<sup>257</sup> Eine Abfolge von Botenbericht mit folgender repräsentierter Handlung kennt das antike Drama nicht.

Bei Seneca ist der *nuntius* zusammen mit dem Chor auf der Bühne zu sehen und tritt mit ihm in einen Dialog. Der Name und die Figur Medeas werden sorgfältig vermieden. Sie wird nie als Urheberin der Gräueltat genannt – im Gegenteil, die Schuld scheint vielmehr von ihr gelenkt zu werden.

Der Bote tritt bei allen drei Dichtern nur an dieser einen Stelle in Aktion. Bei Corneille hat Theudas zwar anschließend noch einen stummen Auftritt. Dieser ist jedoch nicht von größerer Bedeutung. Der Eintritt des Boten wird bei Euripides am sorgfältigsten vorbereitet und erscheint am wenigsten abrupt. Der Bote wird zunächst kurz von Medeia angekündigt. Sie sieht ihn bereits aus der Ferne, ehe er die Bühne betritt und sich mit einem Flucht-

---

<sup>257</sup> Corneille (1980), S. 95, *Préface Clitandre*, behauptet, dass er den Botenbericht grundsätzlich nicht mehr verwende, sondern die Katastrophe auf der Bühne darstelle. Wie die Figur auch heißen mag – Theudas berichtet von den Geschehnissen im Haus. Dennoch wird das Geschehen zusätzlich repräsentiert.

aufzurufen an sie wendet. Durch ein Frage-und-Antwortspiel wird der Übergang zur Schilderung des Boten sorgfältig eingeleitet. Bei Corneille wird zwar auch durch einen Eingangsdialog der Weg zum eigentlichen Bericht geebnet, jedoch erscheint Theudas nach der Aegée-Szene plötzlich aus dem Nichts und beginnt seine Klage. Seine Ankunft ist nicht motiviert, wodurch ein Überraschungseffekt erzielt wird. Jedoch darf man nicht vergessen, dass der Botenbericht die Katastrophe einläutet und dass ein unerwarteter Auftritt die Spannung steigert. Bei Seneca ist die Nachricht des Boten am wenigsten gut eingeführt. Nach einem Chorlied betritt der *nuntius* unvermittelt die Bühne. Er beklagt weder Iason noch das Haus, sondern berichtet unmittelbar vom Zusammenbruch des königlichen Palastes und dem Tod des König Creon und seiner Tochter. Die Zeit, die zwischen dem Überbringen der tödlichen Geschenke und dem Bericht des Boten verstreicht, ist sehr kurz – zu kurz für das Aushändigen und Wirken der Präsente und so überschlagen sich die Ereignisse bei Seneca beinahe. Es ist Corneille, der sich diesbezüglich am meisten um *vraisemblance* bemüht: Während der Aegée-Szene vergeht genug Zeit, die Gaben zu überbringen und sie wirken zu lassen.<sup>258</sup> Bei Euripides verstreicht zwar weniger Zeit zwischen der Geschenkübergabe durch die Kinder und dem Tod der neuen Braut, aber dennoch genug, um die Handlung kohärent erscheinen zu lassen.

Ein Motiv, das alle drei Dramen durchzieht, ist das Feuer. Beim römischen Tragiker ist der Brand des königlichen Palastes in den Mittelpunkt gerückt. Den Gedanken der Brandstiftung hegt zwar die euripideische Medea zu Beginn kurzzeitig, jedoch spielt er im Folgenden keine Rolle mehr. Bei dem römischen und dem französischen Dramatiker hingegen ist das Feuer die direkte Todesursache Kreons und seiner Tochter. Bei Corneille handelt es sich zunächst um offene Flammen, die dann zu Glut werden. Von Anfang an unsichtbar ist das Feuer bei Euripides. Es wird nur nebenbei erwähnt

---

<sup>258</sup> Corneille hat sich so sehr um *vraisemblance* bemüht, dass er dafür die Einheit der Handlung missachtet hat.

und nimmt deutlich weniger Platz ein als bei dem französischen Tragiker. Dieser verwendet sechs verschiedene Wörter, die den Brand bezeichnen. Ebenso beansprucht bei Seneca das Flammenmeer fast die Hälfte des Berichtes und das Mysteriöse und Zauberhafte daran wird besonders hervorgekehrt. Das magische Element spielt bei Euripides eine untergeordnete Rolle. Zwar wird der Tod Glaukes und Kreons nicht als ein natürlicher Tod dargestellt, jedoch wird an keiner Stelle Medea als Hexe mit gewaltigen Zauberkraften präsentiert. Bei Seneca und Corneille hingegen wird jeweils das Magische und Mysteriöse des Feuers herausgehoben und überdeutlich gemacht, dass die Geschehnisse widernatürlich sind.<sup>259</sup>

Eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden antiken Dramen ist der Aufruf zur Flucht an Medea. Bei Euripides steht er am Anfang des Botenberichtes, bei Seneca endet dieser indes damit. Bei Corneille gibt es das Element überhaupt nicht. Der Bote ist im griechischen Drama der Protagonist wohlgesonnen und der Fluchtaufruf ist ein Mittel, seine Sympathie durch einen Rettungsversuch zu bekunden. Bei Seneca hingegen ist seine Haltung Medea gegenüber neutral – zumal sich der Fluchtaufruf nicht eindeutig der Amme oder dem Boten zuordnen lässt. Da bei dem französischen Tragiker Médée dem Boten gegenüber höchst unfreundlich ist und ihm sogar mit dem Tod droht, verwundert es nicht, dass ein Rettungsversuch fehlt.

Einen Zug, den nur Corneille kennt, ist die Kleiderprobe. Pollux warnt die Prinzessin vor Médées unheilvollen Kräften und man beschließt, das Kleid vorher an der Gefangenen Nise zu testen. Dadurch wird mehr Fallhöhe geschaffen und Médées Kräfte werden als noch größer dargestellt. Denn ihr Zauber wirkt nur auf den Personen, für die sie ihn bestimmt hat.

---

<sup>259</sup> Die Vorliebe für Zaubereien ist bei Seneca in der Szene gut zu erkennen, in der Medea das Gift braut. Auch bei Corneille lässt sich die Affinität zur Darstellung von Magie beispielsweise an der Aegée-Szene nachweisen.

Sprachlich gestaltet sich ein Vergleich der drei Botenberichte schwierig. Alleine die unterschiedliche Länge bewirkt, dass die Reden auch in ihrer rhetorischen Gestaltung verschiedentlich ausgearbeitet sind. Zudem differiert die sprachliche Ausgestaltung jeweils in den dialogischen und monologischen Passagen stark. Der Eingangsdialog des griechischen und französischen Tragikers ist dominiert von rhetorischen Mitteln, die die Affekte des Sprechers verbalisieren und Emotionen gegenüber seinem Gesprächspartner zum Ausdruck bringen. Ziel ist besonders, Pathos zu wecken. So sind bei Euripides gerade hier die exponierten Stellen des Verses (Anfang und Schluss) mit den wichtigsten Begriffen besetzt. Dies wird oft durch Hyperbata bewirkt, die zusammengehörige Begriffe an die Extrempositionen des Verses sperren. Durch eine Anadiplose verleiht der Bote seinen Worten Nachdruck. Rhetorische, aber auch echte Fragen lassen den Dialog durch häufigen Sprecherwechsel lebendig wirken. Mit ironischen Formulierungen bewirkt Medea, dass ihr Gegenüber seine Emotionen zeigt und Stellung bezieht. Ebenso ist bei Corneille gerade der dialogisch geprägte Anfangsteil der Passage von pathetischem Stil geprägt. Wiederholte Ausrufe zeigen die Trauer und Erregung des Boten. Mit vielen Imperativen wendet sich Médée an Theudas und bewirkt damit verbale Interaktion. Auch hier ist ein vermehrtes Ausschöpfen der betonten Wortstellung zu beobachten, wodurch die zentralen Wörter gesteigerte Betonung erhalten. Die monologischen Ausführungen von Theudas sind hingegen durch narrativen Stil gekennzeichnet. Mal asyndetisch, mal polysyndetisch werden die Informationen hier aneinander gereiht. Einige Alliterationen sorgen für eine pointierte Diktion und übersetzen die Emotionen in Sprache. In einer weiteren Exclamatio gibt der Bote seine Gemütsbewegungen bekannt. Bei Euripides ist der lange Monolog des Boten besonders durch seinen narrativen Stil charakterisiert. Zumeist ist der Text klar gegliedert und sehr verständlich. Vereinzelt werden die narrativen Strukturen durchbrochen – besonders dann, wenn der Bote seine Aufregung und Trauer nicht mehr



zurückhalten kann. Häufig ist der Redefluss durch Auflösungen des iambischen Elements beschleunigt. Zusätzlich lassen Alliterationen und das gehäufte Auftreten der Buchstaben *p* oder *l* das Gesagte hart oder weich klingen. Großer Wert wird bei den Griechen auf eine klare Abfolge der zeitlichen Verhältnisse gelegt, weshalb vermehrt temporale Sub- und Konjunktionen zum Einsatz kommen. Seine Worte zeugen von großer Detailliebe, viele Adjektive lassen die Rede lebendig wirken und helfen dem Zuschauer, sich das Gesagte in Gedanken vorzustellen. Die epische Tendenz des Berichtes wird durch den wiederholten Einsatz von sprachlichen Besonderheiten der homerischen Epen klar. So lässt sich beispielsweise der Wegfall des Augments beobachten und das Zitieren von direkter Rede. Vergleiche lassen den Text anschaulich wirken. Als eine Anlehnung an diese Homer-Reminiszenzen könnte eine Stelle des Theudas-Berichtes bei Corneille gewertet werden: Am Ende seiner Rede berichtet er von Pollux und dessen Schwester Helena, die kurz vor der Hochzeit mit dem spartanischen König Menelaos steht. Diese Stelle bringt der Handlung bei Corneille keinerlei Fortschritt und ist sicherlich als gelehrte Anspielung an das homerische Epos zu verstehen. Womöglich wollte der französische Tragiker damit die epischen Elemente des Euripides-Dramas evozieren.

In Bezug auf den Stil fällt der senecanische Botenbericht sowohl innerhalb seines Werkes wie auch in Bezug auf seine griechische Vorlage aus der Reihe. Die meisten seiner Botenberichte sind normalerweise vergleichbar mit denen von Euripides. Detailliebe, Hang zur Grausamkeit und starke Rhetorisierung sind beispielsweise im Botenbericht des *Thyestes*, der *Phaedra* und der *Troades* ebenso feststellbar wie auch bei dem griechischen Dramatiker. Die Meldung in der *Medea* ist hingegen extrem kurz gehalten und auf ein Minimum reduziert. Der Bericht ist rein dialogisch gestaltet und besonders durch *Brevitas* gekennzeichnet. Gegensätze werden pointiert in Antithesen und chiasmatischen Ausdrücken gegenübergestellt. *Adynata* und hyperbolische Ausdrücke bewirken, dass die Nachricht

über den Fall des Königshauses auch in wenigen Worten beeindruckend ist. Auch der römische Tragiker setzt gewichtige Ausdrücke an Anfangs- und Endposition des Verses, um Emphase zu erzielen.

Zusammenfassend gesagt ist der Botenbericht bei Corneille ein Konglomerat aus Euripides, Seneca sowie aus Eigenheiten seiner Zeit. Einerseits ist die Struktur und Figurenkonstellation stark durch Euripides beeinflusst, andererseits wird man durch den Zwischenruf Médées an den Dialogcharakter des senecanischen Berichtes erinnert. In der sprachlichen Gestaltung ist der französische Autor näher an der griechischen Fassung. Auch hier ist ein Unterschied in der dialogischen Anfangspartie und der eher narrativen Monologpartie erkennbar. In der Motivik legen Corneille wie auch Seneca großes Gewicht auf das Feuer, was durch den Einsatz vieler verschiedener Wörter hierfür deutlich wird. Bei Euripides wird auch das Feuer erwähnt – nimmt aber bei Weitem nicht so viel Raum ein wie bei den anderen beiden Dichtern. Jedoch brennt bei Seneca ‚nur‘ der Palast, wohingegen das Feuer bei Corneille und auch bei Euripides die Todesursache von Kreon und Glauke / Créuse sind. In ihrer Form ist die eigentliche Theudas-Rede mit 18 Versen sehr knapp gehalten, weil lange Monologe in Anwesenheit anderer Figuren den Gesetzen der *vraisemblance* widersprechen. Deshalb unterbricht Médée den Diener auch mit einem Zwischenruf, um den Eindruck eines Gespräches zu wahren. Im antiken Drama hingegen liegt die Besonderheit der Botenberichte eben in ihrer narrativen, epischen Ausdehnung.

### III. Kommunikationsstrukturen

Das folgende Kapitel hat die Untersuchung der Formen der Kommunikation in den drei *Medea*-Tragödien zum Ziel. Hierfür werden zunächst die verschiedenen Möglichkeiten der Verständigung dargelegt und definiert. Nach der Betrachtung der Kommunikationsstrukturen in den jeweiligen Werken wird dargelegt, ob Corneille seinen Vorbildern – insbesondere Seneca – folgt und wieso er das tut bzw. unterlässt.

#### 1) Formen der Kommunikation

Jedes Kommunikationssystem eines Dramas unterteilt sich in ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem. Mit Ersterem bezeichnet man alle Aussagen von Figuren des Dramas, die sich an andere Figuren des Stückes richten. Die Tragödie wird in diesem Fall als ein abgeschlossener dramatischer Raum betrachtet, innerhalb dessen eine tragische Illusion aufrechterhalten wird. Im äußeren Kommunikationssystem hingegen wird eben diese Vorstellung durchbrochen und die Aussagen der Figuren werden zu Äußerungen, die sich mehr oder weniger explizit an das Publikum wenden.<sup>1</sup> In der Tragödie wird – im Gegensatz zur Komödie – die Illusion eines in sich geschlossenen Systems beinahe ausnahmslos gewahrt und die Figuren kommunizieren nur in diesem Rahmen.

Innerhalb des Kommunikationssystems wiederum unterscheidet man verschiedene Arten der Kommunikation. Entweder wendet sich eine Figur an eine andere und tritt mit ihr in einen Dialog oder die Figur spricht für sich alleine und die Rede hat keinen expliziten Adressaten (Monolog). Die erste Frage, die sich bei der Analyse der Kommunikationsstrukturen einer Tragödie stellt, ist daher: Befindet sich die Figur alleine auf der Bühne? An wen wendet sich ihre Rede bzw. richtet sie sich überhaupt an jemanden?

---

<sup>1</sup> Cf. Pfister (2001), S. 20-22 und S. 194, und Bain (1975), S. 3.

Eine Unterteilung in Monolog und Dialog ist – wie im Folgenden gezeigt wird – nicht immer eindeutig zu treffen und die Grenzen sind bisweilen fließend. Zudem gibt es mehrere Unterarten von Dialogen und besonders von Monologen. Wie verschwommen die Grenzen zwischen diesen beiden Formen der Kommunikation sind, zeigt folgendes paradox anmutendes Phänomen: Monologe zeigen bisweilen die Tendenz zur Dialogisierung. Der Sprecher redet mit sich selbst und betrachtet sich als imaginären Gesprächspartner; der Monolog wird zu einem inneren Dialog. In dieser Art Monolog finden sich zahlreiche Apostrophen an die eigene Person, meist an das Innere oder an den Mut.<sup>2</sup> Auch finden sich Anreden an fiktive oder nicht anwesende Figuren sowie an Gottheiten, wodurch der Monolog ebenfalls eine dialogische Tendenz erhält. Die Wendung an das Publikum ist auch als eine Dialogisierung zu begreifen, existiert aber in der Tragödie quasi nicht, weil das *ad spectatores* das innere Kommunikationssystem durchbricht.<sup>3</sup> Das umgekehrte Phänomen, dass Dialoge einen Hang zur Monologisierung aufweisen, kommt beinahe noch häufiger vor: Innerhalb eines Gesprächs können einzelne Repliken so lang werden, dass man mehr an einen Monolog als an ein Zwiegespräch erinnert wird.

Neben der formalen Einteilung in Monolog und Dialog lassen sich verschiedene Funktionen von Sprache innerhalb des Kommunikationssystems ausmachen:<sup>4</sup> Mal steht die Vermittlung von Wissen im Mittelpunkt, wie es beispielsweise im Botenbericht, in der Exposition oder in der Teichoskopie der Fall ist.<sup>5</sup> Äußerungen können expressiven Charakter haben, das heißt

---

<sup>2</sup> Selbstanreden der Protagonisten sind bei Aischylos und Sophokles noch nicht existent. Sie treten erst bei Euripides auf. In seiner *Medeia* finden sich gleich sehr viele solcher Anreden. Cf. Leo (1908), S. 94-98.

<sup>3</sup> Cf. Pfister (2001), S. 184f., und Speyer (2003), S. 190. Die Wendung an das Publikum ist in der Komödie häufig zu finden.

<sup>4</sup> Zu den folgenden Ausführungen s. Jakobson (1960), S. 350-356. Darauf aufbauend Pfister (2001), S. 151-168. S. auch Speyer (2003), S. 158.

<sup>5</sup> Man spricht hier von einer referentiellen Funktion von Kommunikation. Cf. Pfister (2001), S. 153ff.

eine Figur bringt ihren Kummer und ihr Leid zum Ausdruck.<sup>6</sup> Versucht eine Figur, etwas von einer anderen zu erreichen, dann bezeichnet man eine Rede als appellativ.<sup>7</sup> Wenn das Ziel Kommunikation zwischen zwei Figuren ist und eine Figur mit einer anderen in Kontakt tritt, dann spricht man von einer phatischen Funktion.<sup>8</sup> Schließlich kann sich eine Äußerung außerhalb des inneren Kommunikationssystems befinden und direkt auf das Theater anspielen. Solche Aussagen werden als metasprachlich bzw. als metatheatralisch bezeichnet und stehen oft außerhalb des inneren Kommunikationssystems.<sup>9</sup>

Mit der Untersuchung von Kommunikationsstrukturen setzt sich besonders die jüngere Forschung intensiv auseinander. Sie versucht, Kommunikationsmuster präzise zu fassen und zu beschreiben. Darunter ist besonders Manfred Pfister hervorzuheben, der sich in seiner umfassenden Studie über das Drama um exakte Definitionen bemüht:<sup>10</sup> Er unterteilt die sprachlichen Äußerungen klar in die Kategorien Monolog und Dialog und grenzt diese deutlich voneinander ab. Dabei geht er auch auf Grenzfälle sowie auf die verschiedenen Formen, Funktionen und Wirkungen der Kommunikationsstrukturen ein. Der Latinist Augustin Speyer übernimmt die Definitionen von Pfister teilweise, fasst sie aber meist noch präziser.<sup>11</sup> In einem zweiten Schritt untersucht Speyer anhand der von ihm aufgestellten Kriterien die Kommunikationsstrukturen in Senecas Tragödien. Seine Analyse leistet bislang den einzigen Beitrag zur Analyse der Kommunikationsstrukturen bei dem römischen Tragiker.

---

<sup>6</sup> Äußerungen von Leid finden sich meist in Monologen. Cf. Pfister (2001), S. 156ff.

<sup>7</sup> Cf. Pfister (2001), S. 158. Jakobson (1960), S. 353, nennt diese Funktion „conative“. Der Vokativ und der Imperativ sind die deutlichsten Ausprägungen davon.

<sup>8</sup> Cf. Pfister (2001), S. 161ff., und Jakobson (1960), S. 354.

<sup>9</sup> Cf. Pfister (2001), S. 163ff. Solche Äußerungen kommen jedoch in der klassischen Tragödie nur selten vor.

<sup>10</sup> Pfister (2001), *Das Drama*.

<sup>11</sup> Speyer (2003), *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen. Eine pragmatisch-linguistische Analyse mit statistischer Auswertung als Grundlage neuer Ansätze zur Interpretation*.

Bei der Behandlung der Monologe und der Dialoge werden insbesondere klassisch-philologische Untersuchungen zugrunde gelegt. Denn die antiken Dramen sind Basis für die Kommunikationsmuster, wie sie später die klassischen Autoren der Neuzeit wie Corneille, Racine und Shakespeare verwenden.<sup>12</sup>

Im Folgenden werden zunächst die verschiedenen Arten sprachlicher Äußerungen definiert und in Kategorien gebracht. Dabei werden Sonderformen beschrieben und Grenzfälle verdeutlicht. Anschließend werden die Tragödien auf ihre Kommunikationsstrukturen hin analysiert. Am Ende soll eine tabellarische Übersicht deutlich machen, von welchen Arten der Kommunikation die tragischen Dichter vorzugsweise Gebrauch machen.

#### a. Monologe

Zu Beginn des 20. Jh. versuchten sich Friedrich Leo<sup>13</sup> und Wolfgang Schadewaldt<sup>14</sup>, dem Begriff Monolog anzunähern. Dabei kamen sie beide zu dem Ergebnis, dass das Hauptmerkmal eines Monologs die Einsamkeit des Sprechers auf der Bühne sei. Schadewaldt verweist jedoch auf Schwierigkeiten, die bei einer solch engen Definition entstehen und relativiert seinen Begriff: Es gebe auch Monologe, die nicht in vollkommener Einsamkeit von einer Figur gesprochen werden, aber doch als Selbstgespräch gedacht seien. Sei es, dass die Figur die Präsenz einer anderer nicht bemerke, sei es, dass sie diese bewusst ignoriere.

Hier wird deutlich, welche Probleme bei der Begriffsbestimmung auftreten. Als Kriterium für die Definition des Monologs ist sowohl die Einsamkeit eines Schauspielers auf der Bühne möglich, als auch die Länge, die Art bzw. der Inhalt der Replik. Aufgrund fehlender Regieanweisungen lässt sich

---

<sup>12</sup> Zudem unterscheiden sich die klassischen Kommunikationsstrukturen massiv von denen des modernen Theaters, in denen die Sprache oft dekonstruiert wird.

<sup>13</sup> Leo (1908), *Der Monolog im Drama*.

<sup>14</sup> Schadewaldt (1966) in einem unveränderten Nachdruck von 1926.

außerdem nicht immer klar feststellen, ob sich eine Figur überhaupt alleine auf der Bühne befindet.

Eine präzise Definition des Monologs und eine eindeutige Unterteilung gelangen Schadewaldt Anfang des 20. Jh. noch nicht. Es ist Speyer, der den Monolog erstmals in feste Kategorien bringt.<sup>15</sup> Er unterscheidet einerseits die verschiedenen Formen des Monologs (formal-dramaturgisch), andererseits ihre dramaturgische Funktion (inhaltlich-illokutionär).

### Soliloquium

Wie bereits erwähnt, kann als Kriterium für einen Monolog die Einsamkeit einer Figur auf der Spielfläche gewertet werden. Das Englische kennt zwei verschiedene Wörter für Monolog und differenziert zwischen dem einsamen Sprechen auf der leeren Bühne und einer langen Einzelrede innerhalb eines Dialogs, die allein durch ihren Umfang hervorsteht. Für Ersteres verwendet es den Terminus Soliloquy, bei Letzterem spricht man im Englischen von Monologue.<sup>16</sup> Dem zweiten dieser Begriffe entspricht die griechische Bezeichnung Rhesis.

Im griechischen Drama sind Soliloquia sehr selten. Denn der Chor tritt mit der Parodos in die Orchestra und verweilt die gesamte Tragödie dort. Die einzige Gelegenheit für einen Akteur, ein Soliloquium zu sprechen, ist der Prolog. In der *Medeia* des Euripides spricht die Amme zu Beginn einsam vor dem Tor, bis der Pädagoge die Bühne betritt. Im weiteren Verlauf des Dramas ist der Chor als festumrissene *dramatis persona* immer auf seinem Tanzplatz und die Monologe der Figuren sind stets in dem Bewusstsein gehalten, dass der Chor mithört. Bei Seneca und Corneille hingegen gibt es mehr Gelegenheiten für diese Form des Monologes. Bei dem römischen Dichter tritt der Chor nur für sein Lied auf die Bühne und ist die übrige Zeit nicht als Zuhörer anwesend. Allerdings bevorzugt Seneca andere monolo-

---

<sup>15</sup> Besonders Speyer (2003), 157-165.

<sup>16</sup> Cf. Pfister (2001), S. 180.

gische Formen des Sprechens. Im französischen Drama ist der Chor, der als Beobachter auftreten könnte, gar nicht mehr existent. Zwar wird der Monolog eigentlich als künstliche Form des Sprechens abgelehnt. Denn es widerspricht der *vraisemblance*, dass ein Mensch in solch einem Umfang, wie es in den Tragödien der Fall ist, mit sich selber redet oder laut denkt. Der Monolog ist vielmehr in einer dramatischen Konvention verwurzelt, dass „eine Dramenfigur im Gegensatz zu einem wirklichen Charakter laut denkt, mit sich selbst spricht.“<sup>17</sup> Der Zuschauer erhält dadurch Informationen von den und über die Figuren.<sup>18</sup> Das regelstarre französische Drama der Klassik hat die Unvereinbarkeit der Monologe mit der *vraisemblance* erkannt und sie daher weitestgehend aus der Tragödie verbannt. Einzige Ausnahme ist, wenn besonders starke Gefühlsregungen einer Figur dargestellt werden sollen.<sup>19</sup> Hier hat das Soliloquium seinen festen Platz. In den einzelnen Szenen hat der Autor die Möglichkeit, eine Figur alleine auf der Bühne auftreten zu lassen, ohne dass die Situation allzu künstlich erschiene und dies der *vraisemblance* widerspräche.

### Rhesis

Eine exakte Definition der Rhesis gestaltet sich bereits schwieriger als die des Soliloquiums. Man versteht darunter eine längere, zusammenhängende Rede einer Figur von mindestens sieben Versen, die durch einen klaren Aufbau und eine fest umrissene Struktur gekennzeichnet ist.<sup>20</sup> Meist haben diese Reden eine Einleitung, einen Hauptteil und einen Schluss.<sup>21</sup> Kriterium ist nun nicht mehr die Einsamkeit des Schauspielers auf der Bühne, sondern die Länge und der Aufbau der Replik. Die Rhesis befindet sich stets

---

<sup>17</sup> Pfister (2001), S. 185f.

<sup>18</sup> Cf. Pfister (2001), S. 185f.; hierzu auch Speyer (2003), S. 165, und Leo (1908), S. 1.

<sup>19</sup> Cf. Cuénin-Lieber (1981), S. 94f.

<sup>20</sup> Cf. Mannsperger (1971), S. 143-145, und Mastronarde (2002), S. 77. Letzterer präzisiert, dass die Rhesis im griechischen Drama immer im iambischen Trimeter gesprochen werde.

<sup>21</sup> Cf. Mannsperger (1971), S. 156. Sie hebt die Ähnlichkeit des Aufbaus der Rhesis mit dem einer Rede hervor (S. 178f.).



innerhalb eines dialogischen Systems und ist an eine andere Figur gerichtet.

Der Anteil an Rheseis im griechischen Drama schwankt ebenso stark wie die Länge der einzelnen Rheseis. Der durchschnittliche Umfang beträgt 15-30 Verse. Es lässt sich eine Tendenz ausmachen, nach der diese Form des Monologs im Laufe der Entwicklung des Dramas immer stärker eingesetzt wird.<sup>22</sup> Eine Sonderrolle unter den Rheseis haben Prologreden, Teichoskopien und Botenberichte, die als einzige Funktion die Vergabe von Information haben und daher epische Tendenzen aufweisen. Darunter können gerade die Botenreden einen sehr großen Umfang einnehmen.<sup>23</sup>

Besonders bei Seneca nimmt die Rhesis einen bedeutenden Teil der Tragödien ein und ist rhetorisch meist ausgesprochen ausgefeilt.<sup>24</sup> Die beiden antiken *Medea*-Tragödien sind stark monologisch und durch den Einsatz vieler Rheseis charakterisiert. Bei Corneille ist zwar die Anzahl an Rheseis deutlich größer, aber deren durchschnittliche Länge ist viel geringer. Denn es sind insbesondere die langen Reden in Anwesenheit anderer Figuren, die im Widerspruch zum natürlichen Sprechen und somit zur *vraisemblance* stehen.

### Selbstgespräch

Das Selbstgespräch ist eine Sonderform der Rhesis und hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Soliloquium. Die Figur befindet sich in Anwesenheit anderer auf der Szene. Sie redet für sich alleine, nimmt aber nicht wahr, dass eine andere Figur auf der Bühne ist und sie bei ihrem Gespräch hört.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. Mannsperger (1971), S. 146f.

<sup>23</sup> Die Botenberichte können bei Euripides gut 100 Verse lang sein. Vergleiche dazu Kapitel D. II. 3) Botenbericht.

<sup>24</sup> Leo (1908), S. 118, geht klar davon aus, dass Seneca in seiner *Medea* die vielen Monologe der euripideischen *Medeia* rezipiere.

<sup>25</sup> Im Gegensatz zum *Aside* nimmt die Figur die andere jedoch nicht wahr und spricht nicht absichtlich so, dass das Gegenüber die Worte nicht hört. Zudem wird weder die szenische Zeit aufgehoben noch das Kommunikationssystem durchbrochen.

Im Gegensatz zur Rhesis hat das Selbstgespräch also keinen Adressaten, obwohl sich weitere Figuren auf der Spielfläche befinden.

Bei Seneca ist diese Form des Monologs sehr stark vertreten. So sind zum Beispiel im vierten Akt der *Medea* sowohl die Amme wie auch Medea auf der Bühne. Sie sprechen beide eine lange Rhesis, die aber jeweils nicht vom anderen wahrgenommen wird. Die Figuren reden gewissermaßen den gesamten Akt aneinander vorbei.<sup>26</sup> Durch das Selbstgespräch wird oft der Wahnsinn einer Figur deutlich. Denn die Figur nimmt außer sich nichts und niemanden mehr wahr und ist daher kommunikationsunfähig.<sup>27</sup> Bei Euripides ist das Selbstgespräch nicht existent, da die Protagonistin in ihren Reden immer jemanden anspricht. Dies rührt auch daher, dass der Chor ihr gegenüber solidarisch ist und sie sich ihm anvertrauen kann. Auch bei Corneille gibt es das Selbstgespräch bis auf eine einzige Ausnahme nicht. Einerseits ist diese Form des Monologs unvereinbar mit den Gesetzen der *vraisemblance*, weil eine Figur nicht in Anwesenheit einer anderen mit sich selbst redet, andererseits hat auch die französische Médée in ihrem Gefolgspersonal Ansprechpartner, dem sie ihre intimen Gedanken berichten kann.

### Aside / Aparte / Beiseite

Das Aparte setzt als Rahmen den Dialog bzw. die Rhesis voraus. Das heißt, es müssen sich mindestens zwei Figuren auf der Bühne befinden. Das Gespräch wird von einer Figur mit einer Aussage durchbrochen, welche die

---

<sup>26</sup> Schmidt (2000), S. 414, bezeichnet diesen Akt der senecanischen *Medea* als „dumb show“, das heißt, eine Figur beschreibt das pantomimische Handeln einer anderen. Er betont jedoch, dass es sich hier weder um eine Form des Beiseite noch um eine epische Form des Sprechens handle. Die sprachliche Äußerung stehe in Bezug zum außersprachlichen Geschehen und somit sei die Rede dramatische Rede.

<sup>27</sup> Schadewaldt (1966), S. 189, erkennt das Problem des Selbstgesprächs, in dem die Figur ihre innersten Gedanken vor einer anderen preisgibt. Eine exakte Definition hiervon gelingt ihm jedoch noch nicht.

andere nicht hören soll.<sup>28</sup> Die dramatische Zeit steht still – die Handlung friert gewissermaßen ein.<sup>29</sup> Somit liegt das Aparte außerhalb des inneren Kommunikationssystems, weil es sich bewusst vom Gesprächspartner abwendet. Im Gegensatz zum Selbstgespräch ist das Aside meist sehr kurz. Zudem wendet sich die Figur wissentlich von ihrem Gegenüber ab und ihre Worte werden von ihm nicht wahrgenommen.<sup>30</sup> Die Frage, wann es sich bei einer Aussage um Beiseitesprechen handelt, ist nicht immer eindeutig zu klären und liegt oft im Ermessen des Interpretierenden. Bain betont, dass es sich nicht um ein Aside handelt, wenn die andere Figur das Gesagte akustisch nicht richtig wahrnehmen kann. Denn in diesem Fall ist das Motiv des intendierten Nicht-Hörens nicht gewahrt.<sup>31</sup> Auch ist vom Aparte der Auftritts- und der Abtrittsmonolog – ein typisches Phänomen der Komödie – zu scheiden. Zwar ist bei diesen Formen bisweilen eine andere Figur mit auf der Bühne, aber es ist eine dramatische Konvention, dass das Gesagte hierbei nicht gehört wird.<sup>32</sup>

Man sieht, dass sich eine exakte Definition des Aside als schwierig erweist und es oft im Ermessen des Zuschauers bzw. des Lesers liegt, ob wirklich ein Aparte vorliegt. Aus diesem Grund besteht in der Forschungsliteratur

---

<sup>28</sup> Cf. Speyer (2003), S. 158, Tarrant (1978), S. 242, Pfister (2001), S. 192f. Schmidt (2001) und Kugelmeier (2007) berufen sich bei ihrer Definition auf Bain (1977), S. 17: „When X and Y are on stage together, an aside is any utterance by either speaker not intended to be heard by the other and not in fact heard or properly heard by him.“ Bain hebt besonders hervor, dass es um die Absicht des Aside-Sprechers gehe, dass der andere ihn nicht hören solle.

<sup>29</sup> Cf. Bain (1977), S. 70: „All those on stage must wait inactive and unnoticed until the speaker brings them back into the action. [...] In such a case there is also a kind of freezing of the action, with all attention concentrated on one actor to the exclusion of the others.“

<sup>30</sup> Kugelmeier (2007), S. 46f., nennt verschiedene Zwischenformen des Aside. Darunter das Aparte, auf das das Gegenüber reagiert, sowie Ausrufe einer Figur. Allerdings kann man nicht mehr von einem Aside sprechen, wenn die andere Figur auf die Worte reagiert. Gerade dies widerspricht der Definition. Bei Ausrufen ist meist nicht entscheidbar, ob der Gesprächspartner sie wahrnehmen soll oder kann. In der Regel fehlt bei Ausrufen das Durchbrechen der Illusion, weshalb wiederum ein wichtiges Kriterium des Aside nicht gewahrt wird.

<sup>31</sup> Cf. Bain (1977), S. 17.

<sup>32</sup> Cf. Kugelmeier (2007), S. 50, und Schmidt (2000), S. 408f. und S. 413. Schmidt stuft den Auftritts- und Abtrittsmonolog an einer Stelle als Zwischenform zum Aside ein (S. 408f.), wendet sich aber anschließend wieder von dieser Meinung ab (S. 415).

auch keine Einigkeit darüber, wie häufig ein einzelner Dichter das Aside einsetzt und die genannten Zahlen schwanken gewaltig.

Im griechischen Drama ist das Aside noch kein fester Bestandteil der Tragödie und wird erstmals von Euripides in der *Medeia* (V. 277-280) eingesetzt.<sup>33</sup> Allerdings lässt sich streiten, ob das innere Kommunikationssystem an dieser Stelle der *Medeia* wirklich durchbrochen wird. Bei Seneca hingegen ist das Beiseite ganz ausgeprägt und stellt ein beliebtes Mittel dar, das in seinen Tragödien regelmäßig Verwendung findet.<sup>34</sup> Funktion des Aside ist immer, Enttäuschung und innere Aufruhr in dichtester Form darzustellen.<sup>35</sup> In der cornelischen *Médée* existiert das Aparte nicht.<sup>36</sup>

### Arie / Monodie

Die Monodie ist ein Monolog im lyrischen Versmaß.<sup>37</sup> Im Gegensatz zur rationalen Rhexis, in der eine Stellung begründet wird und eine Figur versucht, zu argumentieren, dient die Arie der Klage und der Exemplifizierung von Gefühlen wie beispielsweise von Schmerz.<sup>38</sup> Die Monodie ist ein verhältnismäßig junges Element der Tragödie und kommt in der attischen Tragödie nur sehr selten, bei Euripides erst im Spätwerk vor.<sup>39</sup> Solo-Arien werden nur von den Protagonisten gesungen, da sie etwas Gewichtiges

<sup>33</sup> Tarrant (1978), S. 242. Einzig in der *Medeia* und der *Hekabe* des Euripides finden sich Apartes. S. auch Schmidt (2000), S. 401f., und Kugelmeier (2007), S. 50. Allerdings sind die Asides, wie im folgenden Punkt gezeigt werden soll, nicht immer wirklich Asides.

<sup>34</sup> Das Aside ist jedoch, so Schmidt (2000), S. 402, besonders in der aristophanischen und in der römischen Komödie verwurzelt. Hier findet sich auch eine Sonderform des Aside, nämlich das *ad spectatores*. S. Pfister (2001), S. 194f. Darin wendet sich eine Figur innerhalb eines Dialogs von einer anderen ab, um sich direkt an das Publikum zu richten. Bain (1975), S. 13, analysiert, ob sich auch in der Tragödie solche Reden *ad spectatores* finden. Das Ergebnis ist negativ; denn die Tragödie ist im stärkeren Maße als die Komödie darum bemüht, die dramatische Illusion des Stückes aufrecht zu erhalten.

<sup>35</sup> Cf. Tarrant (1978), S. 242.

<sup>36</sup> Cf. Corneille (1980), S. 217, in seinem *Examen zu La Veuve*: „Cette Comédie peut faire reconnaître l'aversion naturelle que j'ai toujours eue pour les *a parte*.“

<sup>37</sup> Cf. Di Marco (2008), S. 233. In der griechischen Tragödie ist die Vokalisation häufig dorisch. Cf. Barner (1971), S. 280.

<sup>38</sup> Cf. Mannsberger (1971), S. 173f., und Barner (1971), S. 285.

<sup>39</sup> Cf. Barner (1971), S. 278.

zum Ausdruck bringen. So wird in der Regel der Schmerz der Hauptfigur exemplifiziert.<sup>40</sup> Die Monodie kommt in strophischer und astrophischer Form vor und weist insofern eine gewisse Ähnlichkeit zum Chorlied auf.<sup>41</sup> Von der Arie zu unterscheiden ist das Rezitativ, das einen gehobenen Sprechgesang darstellt und in Anapästen verfasst ist.<sup>42</sup> Es ist mit dem modernen Rap vergleichbar.

In der *Medeia* von Euripides gibt es keinen monologischen Gesang. Bei Seneca hingegen singt die Protagonistin in der Zauberszene des vierten Aktes eine lange Monodie. Darin dominieren nicht die Klageelemente, sondern ihre Arie hat einen ‚Showeffekt‘ und dient der Auflockerung und der Retardation der Handlung.<sup>43</sup> In der cornelischen *Médée* kann man die Stanzas Aegées (IV, 4) zu den Monodien zählen. Zwar widersprechen lyrische Versmaße aufgrund ihres unnatürlichen Charakters der *vraisemblance*, aber diese wurden schlichtweg als schön empfunden.<sup>44</sup> Deshalb gibt es im französischen Drama bisweilen lyrische Versmaße zur Auflockerung des Stückes.

### Funktion der Monologe

Monologe haben verschiedene inhaltliche Funktionen. Sie können Gefühle zum Ausdruck bringen wie Freude, Triumph, Empörung, Verzweiflung und Klage (expressiv). Überlegt eine Figur in einer schwierigen Situation, was sie tun könnte, so bezeichnet man den Monolog als deliberativ. Gebete, Flüche, Wünsche und Selbstaufforderungen haben direktive Funktion.

---

<sup>40</sup> Cf. Barner (1971), S. 282.

<sup>41</sup> Cf. Barner (1971), S. 292.

<sup>42</sup> Cf. Barner (1971), S. 181. Diese beiden monologischen Formen haben jeweils dialogische Entsprechungen: Der Monodie entspricht das *Amoibaion*, dem Rezitativ das *Epirrhema*.

<sup>43</sup> Daher bezeichnet Speyer (2003), S. 158f., die Monodie als reine „Einlage“, die für das eigentliche Kommunikationssystem irrelevant ist.

<sup>44</sup> Cf. Cuénin-Lieber (1981), S. 97.

Reine Berichte hingegen sowie Kommentare und Visionen bezeichnet man als assertiv. Sie dienen alleine der Vermittlung von Wissen.<sup>45</sup>

Dadurch, dass eine Figur in einem Monolog sowohl durch ihre Worte als auch durch die Art des Sprechens Dinge über sich preisgibt, wird sie durch eine Rede immer auch gleichzeitig charakterisiert und das Bewusstsein über sie wird dem Zuschauer erschlossen.<sup>46</sup> Es fällt auf, dass gerade die senecanische und die euripideische *Medea* stark monologisch sind. Dies hat zwei Gründe: Zum einen ist das Drama figurenzentriert, d.h. Medea ist der Mittelpunkt der Tragödie und unbestrittene Hauptfigur, deren Denken aufgezeigt werden soll. Andererseits sollen insbesondere im lateinischen Drama *furor* und *ira* der Protagonistin exemplarisch dargelegt werden. Hierfür eignen sich Monologe sehr gut.<sup>47</sup>

Die Einzelreden übernehmen aber auch formale Funktionen innerhalb eines Dramas: Auftrittsmonologe finden sich immer am Anfang eines Aktes oder einer Szene und kennzeichnen oft deren Beginn. Jedoch muss man bei den Begrifflichkeiten Vorsicht walten lassen. Die Termini Auftritts-, Zutritts- und Abgangsmonolog stammen aus der römischen Komödie und bezeichnen ein spezielles Phänomen, das in der Tragödie als solches nicht existent ist. Beispielsweise impliziert der Begriff Auftrittsmonolog im komischen Drama, dass eine Figur alleine auf der Bühne spricht, währenddessen eine weitere Figur hinzutritt. Dabei ist es Konvention, dass hinzutretende Figuren die Worte des Monologsprechers nicht hören.<sup>48</sup> Es wird ein Spiel mit der dramatischen Illusion betrieben, weil eine Figur nicht das hört, was sie hören könnte. Dadurch entstehen komische Situationen.

---

<sup>45</sup> Cf. Speyer (2003), S. 231f.

<sup>46</sup> Cf. Pfister (2001), S. 187. Dabei spielen auch der Stil und das Sprachniveau der Rede eine große Rolle. Cf. Pfister (2001), S. 172. Allerdings haben gerade in der Tragödie alle Figuren die Tendenz, in einem hohen Stil zu reden; denn eine gehobene Ausdrucksweise ist eines der Merkmale für die Tragödie. Cf. Aristot. *Po.* 1449b25. Das französische Drama charakterisiert seine Figuren im Gegensatz zum antiken verstärkt über Dialoge.

<sup>47</sup> Cf. Speyer (2003), S. 145 und S. 242.

<sup>48</sup> Cf. Leo (1908), S. 48 und S. 92, Schmidt (2000), S. 407f., und Stürner (2011), S. 63-67 und S. 70.

Schmidt behauptet, dass diese Art der Einzelreden auch in den Tragödien von Euripides und Seneca vorkommt.<sup>49</sup> Aber bei näherer Betrachtung lässt sich diese Aussage nicht halten. Bei Seneca existieren Auftrittsmonologe nur in dem Sinne, dass eine Figur auf die Bühne tritt und einen Monolog spricht, ohne eine weitere Figur wahrzunehmen. Die andere Figur *hört* die Worte aber eben und es ist nur die neu hinzutretende Figur, die die andere wahrnimmt. Die Reden sind also den Selbstgesprächen zuzurechnen. Auch bei Corneille gibt es Auftrittsmonologe, in denen Figuren zunächst alleine auf der Bühne stehen. Diese sind dann Soliloquia. In diesem Fall geht aus den Regieanweisungen oder aus der Rede eindeutig hervor, dass eine andere Figur erst später dazu tritt.

Im Zutrittsmonolog der Komödie betritt eine Figur die Bühne im Laufe einer Szene und spricht dann eine Einzelrede. Dabei nimmt der Monologsprecher die anderen auf der Bühne anwesenden Figuren zunächst für einen längeren Zeitraum nicht wahr. Einen solchen Fall gibt es zwei Mal bei Seneca. Ein Mal, als Creon auftritt, ein anderes Mal, als Iason auftaucht. Die Monologe können jedoch ebenso den Selbstgesprächen zugeordnet werden, weil die Figuren in Anwesenheit anderer sprechen, ohne diese wahrzunehmen.

Das Gegenstück zum Auftrittsmonolog bildet der Abgangsmonolog. Eine Figur spricht im Anschluss an einen Dialog, nachdem eine andere die Bühne bereits verlassen hat.<sup>50</sup> Bei Seneca gibt es einen einzigen Abgangsmonolog, bei Corneille finden sich drei. Hier ist das Kriterium der Einsamkeit des Monologsprechers in der Regel eingehalten. Bei Euripides gibt es keine dieser drei Monologformen: Einzelreden werden immer in Anwesenheit einer anderen Figur gesprochen oder zumindest immer in dem Bewusstsein, dass der Chor mithört. Daher sind Auftrittsreden bei dem Griechen immer Rheseis, weil sich die Rede an jemanden richtet.

---

<sup>49</sup> Schmidt (2000), S. 413.

<sup>50</sup> Cf. Stürner (2011), S. 89f.

Die Begriffe Auftritts-, Zutritts- und Abgangsmonolog sind mit Vorsicht zu gebrauchen und sollen in unserer Untersuchung allein die dramaturgische Funktion des Auftritts, des Zutritts und des Abgangs einer Figur bezeichnen.

b. Dialoge

Der Dialog ist die ursprünglichste Form der Kommunikation im Drama. In den Anfängen der griechischen Tragödie stand ein einzelner Schauspieler dem Chor Rede und Antwort, wodurch ein Zwiegespräch entstand. Dennoch gestaltet sich eine genaue Definition dessen, was einen Dialog ausmacht, ebenso schwierig wie die exakte Bestimmung des Monologs.

Speyer stellt folgende Definition auf: „Ein Dialog besteht, grob gesprochen, aus einer Reihe von Äußerungen zweier oder mehrerer Personen, wobei diese Äußerungen üblicherweise miteinander kohärent sind.“<sup>51</sup> Ein Dialog liegt folglich immer dann vor, wenn zwei Figuren auf der Bühne sprachlich interagieren. Dabei kann es jedoch vorkommen, dass eine Figur nicht auf das vorher Gesagte eingeht. Man spricht dann von Kohärenzbruch, weil eine Replik beziehungslos neben einer anderen steht. Solche Kohärenzbrüche kommen besonders dann vor, wenn zwei Figuren miteinander streiten und emotional in heftiger Erregung sind. Es kann aber auch zu solchen Brüchen kommen, wenn eine Figur nicht ernst genommen wird oder wenn Wahnsinn dargestellt werden soll. Dies ist besonders häufig in der *Medea* Senecas der Fall.<sup>52</sup>

Problematisch bei der Begriffsbestimmung des Zwiegesprächs ist, dass gerade das antike Theater starke Tendenzen zur Monologisierung des Dialogs aufweist.<sup>53</sup> Das heißt, dass zwar zwei Figuren miteinander sprechen,

---

<sup>51</sup> Speyer (2003), S. 14.

<sup>52</sup> Cf. Speyer (2003), S. 154f.

<sup>53</sup> Cf. Pfister (2001), S. 181-183.



aber die einzelnen Repliken dennoch monologartig sind. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei eine Einzelrede an die andere gehängt. Die Monologisierung des Dialogs kann verschiedene Ursachen haben: Die Kommunikation zwischen zwei Figuren ist gestört. Sei es, dass sie aus physischen oder psychischen Gründen nicht miteinander kommunizieren können (weil sie sich zum Beispiel nicht richtig verstehen), sei es, dass sie es nicht wollen. Eine weitere Form monologischen Redens kann eine beziehungslose Replik sein. Die Kohärenz der Antwort ist nicht gewährleistet und die Figuren reden ‚aneinander vorbei‘. Durch lange Einzelreden einer bestimmten Figur kann auch schlichtweg ihre Dominanz gegenüber einer anderen ausgedrückt werden.<sup>54</sup> Schließlich wird eine lange Rthesis immer dann eingesetzt, wenn eine Figur argumentiert oder ihre Stellung deutlich macht. Je nachdem, wie lang eine Replik bzw. eine Rthesis ist, spricht man von einer niedrigen oder einer hohen Unterbrechungsfrequenz.

Im Folgenden soll zwischen zwei verschiedenen Typen dialogischen Sprechens unterschieden werden: 1) Echte dialogische Reden – das heißt zwei Figuren kommunizieren wirklich miteinander. Ihre Repliken beziehen sich dabei unmittelbar aufeinander und die Antworten sind maximal sechs Verse lang. 2) Dialogische Szenen, in denen zwar zwei Figuren miteinander reden und sich die Reden explizit an einen Adressaten wenden, aber die Repliken Monolog-Charakter aufweisen und sieben Verse oder mehr umfassen.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Cf. Pfister (2001), S. 182-184.

<sup>55</sup> Speyer (2003), S. 117, unterteilt je nach Länge der Repliken in drei verschiedene Dialogtypen. Eine so feine Untergliederung erschwert allerdings eine klare Übersicht. Interessant und aufschlussreich ist hingegen der Typ des Accelerando-Dialogs, den er als vierten Typ daneben stellt: Speyer arbeitet heraus, dass bei einigen Dialogen eine Beschleunigung (Accelerando) mit anschließender Beruhigung (Ritardando) feststellbar sei. Die Repliken seien zunächst länger, würden dann sukzessive kürzer und dann wieder länger. Dadurch erscheine ein Dialog besonders hitzig (S. 117-120 und S. 154).

### Stichomythie, Distichomythie, Antilabai

Die Stichomythie ist eine Sonderform des Dialogs, in dem zwei Figuren abwechselnd je einen Vers sprechen. Die Struktur ist klar und symmetrisch, wodurch die Aussagen eine knappe Prägnanz erhalten.<sup>56</sup> Distichomythie liegt vor, wenn nicht nur ein einzelner Vers im Wechsel gesprochen wird, sondern je zwei. Antilabai sind das hitzigste Mittel, einen Schlagabtausch im Dialog zu gestalten. Jede Figur spricht nur einen halben Vers, sodass der Sprecher innerhalb eines Verses jeweils einmal wechselt.

Die Stichomythie durchläuft, wie auch das Drama, eine Entwicklung.<sup>57</sup> In den Anfängen der Tragödie – repräsentiert durch Aischylos – wird die Stichomythie zunächst sehr zögerlich verwendet. Erst Sophokles lernt es, freier mit dieser Form des Dialogs umzugehen. Bei ihm ist sie nicht mehr statisch wie bei Aischylos, sondern dynamisch und dient dem zielgerichteten Dialog.<sup>58</sup> Bei Sophokles lässt sich auch der erste Gebrauch von Antilabai konstatieren. Euripides setzt die Stichomythie häufiger und in größerem Umfang ein als seine beiden Vorgänger. In seinem Frühwerk vermischt er noch häufig Stichomythie, Distichomythie und Antilabai.<sup>59</sup> Später lässt sich ein geregelterer Umgang damit feststellen. Die Funktion der Stichomythie ist sehr vielschichtig und reicht von der Retardation bis zur Förderung der eigentlichen Handlung. Antilabai bewirken durch ihre Kürze immer ein hitziges, unruhiges Tempo und dienen als Zeichen von Erregung.<sup>60</sup> Zudem finden sich Antilabai gerade bei Euripides oft am Ende der Stichomythie und lassen diese ausklingen.<sup>61</sup>

Die Stichomythie zeichnet sich immer durch starke Kohärenz aus. Die Figuren gehen also genau auf das ein, was zuvor von der anderen gesagt wur-

---

<sup>56</sup> Cf. Seidensticker (1971), S. 184.

<sup>57</sup> Hierzu insbesondere Seidensticker (1969), S. 20-45.

<sup>58</sup> Zum Einsatz der Stichomythie bei Aischylos und Sophokles besonders Jens (1944). Zu ihrem Einsatz bei Euripides Schwinge (1968).

<sup>59</sup> Cf. Seidensticker (1971), S. 210.

<sup>60</sup> Cf. Seidensticker (1971), S. 202, und Mastronarde (2003), S. 78f.

<sup>61</sup> Cf. Mastronarde (2002), S. 78.

de. Dies kann durch verschiedene sprachliche Mittel deutlich gemacht werden. Konjunktionen wie ‚also‘, ‚freilich‘, ‚aber nicht‘, ‚aber auch‘ etc. machen den Bezug einer Aussage zur vorherigen deutlich und greifen die vorher geäußerte Rede gewissermaßen wieder auf. Des Weiteren kann die grammatikalische Konstruktion des Vorredners wieder aufgenommen, bzw. vervollständigt werden. Dies setzt voraus, dass eine Figur elliptisch gesprochen hat oder die andere Figur ihr ins Wort gefallen ist und sie ihren Satz nicht hat beenden lassen. Die zwei Aussagen der beiden Figuren werden so zu einer einzigen zusammengefasst. Die wichtigste Technik, die auch von Seneca sehr häufig eingesetzt wird, ist die Stichworttechnik: Dabei werden ein oder mehrere Wörter, die von der einen Figur gesprochen wurden, von der anderen wieder aufgenommen. So wird ein direkter Bezug zum vorher Gesagten hergestellt. Dasselbe Prinzip liegt vor, wenn statt desselben Wortes ein Synonym oder ein Antonym gewählt wird.<sup>62</sup>

Im griechischen Drama stellt die Stichomythie ein Formelement dar, das regelmäßig zum Einsatz kommt.<sup>63</sup> Das römische Theater setzt diese Gesprächsform hingegen nicht mehr so konsequent ein. Hier werden bevorzugt Mischformen aus Distichomythie, Stichomythie und Antilabai verwendet. Dasselbe ist für das französische Drama der Fall. Denn Corneille ist um ein Höchstmaß an *vraisemblance* bemüht. Aber das regelmäßige, abwechselnde Sprechen von einem Vers ist mit dem natürlichen Sprechen zweier oder mehr Figuren nicht vereinbar.<sup>64</sup> Diese Formen der Kommunikation werden also aus demselben Grund wie der Monolog nur in Ausnahmefällen eingesetzt.

---

<sup>62</sup> Cf. Seidensticker (1971), S. 188-191, und Seidensticker (1969), S. 24-27.

<sup>63</sup> Seidensticker (1969), S. 46-52, unterscheidet verschiedene Funktionen der Stichomythie: Informations-, Streit-, Überredungs-, Gebets-, Anagnorisis-, Mord-, Beratungs- und Aktionsstichomythie.

<sup>64</sup> Schwinge (1968), S. 23, hebt den unnatürlichen Charakter der Stichomythie hervor.

### Agon Logon

Stellt die Stichomythie die Extremform der Verkürzung dar, so ist der Agon Logon das genaue Gegenteil hiervon. Abwechselnd wird von zwei Gesprächspartnern je eine lange Rede gesprochen, in der jede Figur ihre Position vertritt. Daher hat der Agon im Gegensatz zur Stichomythie statischen Charakter.<sup>65</sup> Wie bei nahezu allen Begriffsbestimmungen der Kommunikationsformen ist auch beim Agon die Palette an Definitionen sehr vielfältig.<sup>66</sup> Daher schwankt die Anzahl an gefundenen Agonen bei Euripides je nach Forschermeinung zwischen 13 und 26.<sup>67</sup> Dubischar definiert die konstitutiven Elemente des Agons auf sehr präzise Weise und kommt zu folgendem Ergebnis: Der Redestreit bildet immer eine szenische Einheit, in der sich zwei Parteien, die Agonredner, gegenüberstehen.<sup>68</sup> Die Szene weist einen klaren formalen Aufbau in eine Einleitung, das eigentliche Rededuell und einen Abgang auf. Dabei bestehen diese aus kleineren Replikenformen wie der Stichomythie oder der Distichomythie. Quantitativ dominiert jedoch der Agon selbst. Die einzelnen Reden sind eher umfangreich und bei beiden Sprechern etwa gleich lang. Darin vertreten die Sprecher ihre gegensätzlichen Stellungen, wobei der zweite Redner stets Bezug auf den ersten nimmt. Zwischen dem Sprecherwechsel gibt es ein Interloquium, das häufig vom Chorführer gesprochen wird.<sup>69</sup>

Auch finden sich in der Literatur sehr unterschiedliche Ansätze zur Systematisierung, beispielsweise nach den aristotelischen Kategorien des γένος δικανικόν, γένος συμβουλευτικόν und des γένος ἐπιδεικτικόν.<sup>70</sup> In der modernen Forschung werden bei solchen Einteilungen vermehrt dra-

<sup>65</sup> Frolekys (1973), S. 322, und Mastronarde (2002), S. 77.

<sup>66</sup> Einen guten Forschungsüberblick gibt Dubischar (2001), S. 23-52.

<sup>67</sup> Cf. Dubischar (2001), S. 45f.

<sup>68</sup> Das heißt im Sinne der aristotelischen Definition ein μέρος, also entweder Prolog, Exodos, Parodos etc. Aber ein Teil ist hier auch zu begreifen als eine szenische Einheit, also eine neue Figurenkonstellation auf der Bühne. Cf. Dubischar (2001), S. 53f.

<sup>69</sup> Cf. Dubischar (2001), S. 53-55.

<sup>70</sup> Einteilung nach Lees (1891), S. 3, zitiert nach Dubischar (2001), S. 47.

matische Elemente wie die Anzahl der Figuren auf der Bühne etc. berücksichtigt. Dubischar unterteilt die Agone in drei (inhaltliche) Hauptgruppen. Die Abrechnungs-, die Beratungs- und die Hikesieagone. In Ersterem steht ein ἀδικῆς einem ἀδικούμενος gegenüber und die Frage nach der ἀδικία wird gestellt. Im Beratungsgon steht ein ἀμαρτάνων einem παραινέτης gegenüber; Gegenstand des Rededuells bildet das Verhalten des Fehlenden. Im dritten Typus, dem Hikesieagon, stehen der ἰκετής, der ἐχθρός und der σωτήρ gemeinsam auf der Bühne. Diese Form des Agons weist mitunter große Ähnlichkeit zu den beiden anderen auf.<sup>71</sup>

In der *Medeia* des Euripides gibt es einen einzigen Agon (Typ Abrechnungsgon) zwischen Iason und der Titelheldin. Im römischen Drama spielt der Agon keine große Rolle mehr und in der senecanischen Tragödie gibt es keinen davon.<sup>72</sup> Zwar gibt es Szenen, die diesem ähneln, aber sie existieren nicht in derselben Formstrenge wie im griechischen Drama. Weil der Agon mit seinen langen Rheseis gegen die *vraisemblance* verstößt, wird diese Sonderform des Dialogs von Corneille nicht verwendet.

### Amoibaion

Das Amoibaion ist ein Dialog im lyrischen Versmaß und ist die dialogische Entsprechung zur Monodie.<sup>73</sup> Davon abzugrenzen ist das Epirrhematikon, ein halblyrisches Amoibaion mit einem Wechsel von lyrischen Versen und anapästischen Sprechversen.<sup>74</sup> Der dialogische Gesang kann verschiedene Formen annehmen: Zumeist ist er – wie auch die Lieder des Chores – in Strophen organisiert, das heißt, auf eine Strophe in einem bestimmten Versmaß folgt eine Gegenstrophe in exakt demselben Versmaß. Oft wird

---

<sup>71</sup> Cf. Dubischar (2001), S. 56-64.

<sup>72</sup> Cf. Froleys (1973), S. 435.

<sup>73</sup> Cf. Popp (1971), S. 221 und S. 224. Speyer (2003) behandelt das Amoibaion nicht explizit, da es seiner Meinung nach außerhalb des inneren Kommunikationssystems liegt.

<sup>74</sup> Cf. Popp (1971), S. 222. Anapäste nehmen prinzipiell eine schwierige Sonderstellung ein, da sie gesungen, aber auch gesprochen werden können. Cf. Popp (1971), S. 231.

das Amoibaion im Wechsel zwischen dem Chor und einem Schauspieler gesungen.<sup>75</sup> Es kann aber auch zwischen zwei Schauspielern oder zwischen dem Chor und dem Koryphaios dargebracht werden.<sup>76</sup> In der Regel gibt das Amoibaion Gelegenheit für pathetische Äußerungen wie Wehklagen und stellt das Leid des Protagonisten heraus.<sup>77</sup>

Im erhaltenen Werk des Euripides finden sich insgesamt 60 Amoibaia. Diese sind meistens astrophisch und haben oft monodische Züge. Das dialogische Element überwiegt somit nicht immer und die Grenzen zwischen Monodie und Amoibaion sind fließend. Häufig ist die Parodos ein lyrischer Dialog, wie es auch in der *Medeia* des Euripides der Fall ist.<sup>78</sup> Als Unterart des Amoibaions wird der Kommos gezählt.<sup>79</sup> Er ist ein Klagegesang, in dem eine Figur im Wechsel mit dem Chor einen Toten beweint.<sup>80</sup>

Bei Seneca gibt es keine Amoibaia. Bei Corneille werden sie aus demselben Grund vermieden, aus dem auch die Monodie umgangen wird. Ein gesungenes Gespräch widerspräche der *vraisemblance*.

### Funktion der Dialoge

Innerhalb des Dramas nimmt der Dialog keine spezifische dramaturgische Funktion ein wie beispielsweise der Auftrittsmonolog. Vielmehr ist das Zwiegespräch die ursprünglichste Form der Kommunikation des Dramas und wesentlicher Bestandteil der Tragödie. Mit Ausnahme des Prologs der Amme bei Euripides und dem der Medea bei Seneca sind die beiden Tragödien komplett dialogisch. Bei Corneille ist der Dialog im Gegensatz zu

---

<sup>75</sup> Bei Aischylos und Sophokles ist das Amoibaion meist ein Wechselgesang mit dem Chor. Cf. Barner (1971), S. 314f.

<sup>76</sup> Der älteste Typ ist der Gesang zwischen dem Chor und einem Schauspieler. Dies erklärt sich daraus, dass in der ursprünglichen Form der Tragödie ein einzelner Schauspieler mit dem Chor in Dialog trat. Cf. Popp (1971), S. 235.

<sup>77</sup> Cf. Popp (1971), S. 263.

<sup>78</sup> Cf. Popp (1971), S. 260.

<sup>79</sup> Diese Zuordnung findet sich bei Aristot. *Po.* 1452b18. Cf. auch Zimmermann (1999), Sp. 682f.

<sup>80</sup> Zur gesungenen Totenklage bei den Griechen Reiner (1938), S. 61-67.

den antiken Dramen sogar noch weiter gestärkt: Das Zwiegespräch wird als die natürlichste Art des Sprechens angesehen. In Bemühung um die Wahrung der *vraisemblance* werden lange Monologe daher aus der Tragödie nahezu verbannt. Funktionen des Monologs wie die Darlegung von Gefühlen und Leid übernimmt bei dem französischen Tragiker verstärkt das Vertrautengespräch.<sup>81</sup> Echtes dialogisches Reden dient immer der Darstellung von Beziehungen von Figuren zueinander.<sup>82</sup> Zudem werden Positionen und Meinungen der Figuren im Gespräch mit anderen offengelegt.

## 2) Kommunikationsstrukturen in der *Medea* Euripides', Senecas und Corneilles

### Euripides

Der Prolog der euripideischen *Medeia* unterteilt sich in drei Szenen. Zu Beginn des Dramas findet sich das einzige Soliloquium der Tragödie. Der Chor ist noch nicht in die Orchestra eingezogen und die Amme spricht bis zum Erscheinen des Erziehers in V. 49 alleine auf der Bühne.<sup>83</sup> Ihr Monolog hat assertive Funktion, das heißt der Zuschauer wird in Form eines Berichtes thematisch in die Hintergründe des Stückes eingeführt. Der sich anschließende Dialog zwischen den zwei Dienern ist ein echter Dialog (V. 49-95), dessen Gesprächsfluss natürlich wirkt; denn die Aussagen sind kohärent und die Länge der Repliken variiert zwischen einem und sieben Versen. Mit dem Eintritt der Titelheldin in V. 96 beginnt ein lyrischer Dialog zwischen Medeia und ihrer Amme (V. 96-130). Durch das lyrische Versmaß wird das Leid der Protagonistin deutlich gemacht, da das Amoibaion der Konvention nach immer heftige Gefühle zum Ausdruck bringt. Zusätzlich wird das Elend durch die vielen Klagelaute hervorgehoben (V. 96, V. 111, V.

---

<sup>81</sup> Cf. Wanke (1964), S. 81.

<sup>82</sup> Cf. Pfister (2001), S. 208.

<sup>83</sup> Der Pädagoge unterstreicht die Einsamkeit der Amme mit den Worten τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν ἔστηκας (50f.).

115). In der Parodos zieht der Chor auf seinen Platz ein (V. 131-231). Sein Lied ist eng mit dem vorhergehenden Amoibaion verbunden und wird in einem Gesang zwischen Medeia, der Amme und dem Chor fortgeführt.

Das erste Epeisodion unterteilt sich wiederum in drei Szenen, die jeweils durch Interloquien des Chores voneinander abgetrennt sind. Zunächst wendet sich die Protagonistin in einer langen Rhesis an den Chor der korinthischen Frauen und berichtet vom Leid aller weiblichen Personen, insbesondere ihres eigenen (V. 214-266). Der Monolog hat expressiven Charakter. In einer kurzen Antwort äußert der Koryphaios seine Solidarität gegenüber Medeia und kündigt zugleich den Eintritt Kreons an. Somit schafft der Chor eine Verbindung der beiden unabhängigen Szenen. Der Dialog zwischen Kreon und der Protagonistin (V. 271-356) zeichnet sich durch längere, kohärente Repliken aus, die zwischen fünf und 37 Verse umfassen, wobei sich zwischendurch auch eine längere Stichomythie findet (V. 324-339). Darin spitzt sich das Gespräch zwischen den beiden zu und wird stark emotional: Der König will Medeia verbannen, diese wiederum fleht ihn kniefällig an, ihr einen Tag Aufschub von der Verbannung zu geben. Kreon gewährt ihr den Tag in einer abschließenden knappen Rhesis, ehe ein kurzer Gesang des Chores einen erneuten Szenenwechsel markiert. In einem langen Monolog (V. 364-409) wendet sich die Protagonistin erneut an den Chor (V. 368f.) und gibt erste Gedanken zu ihrer Rache kund. Die zahlreichen Fragen an sich selbst (V. 387ff.) und die Selbstanrede mit Nennung ihres eigenen Namens (V. 402) machen den Monolog zu einem inneren Dialog, in dem sich Medeia selbst zu ihrem Vergeltungsakt ermuntert. Sie scheint bisweilen die Anwesenheit des Chores zu vergessen und macht sich zum Adressaten ihrer Überlegungen. Die Rede ist teils deliberativ, weil die Protagonistin über noch unfertige Gedanken nachsinnt, teils assertiv, da sie zugleich von ihrem Plan berichtet.

Das folgende Epeisodion stellt einen Abrechnungsagon dar, in dem ein Unrechttuender (Iason) einem Unrechterleidenden (Medeia) gegenüber-



steht (V. 446-626). Der Agon ist ein konstitutives Element der attischen Tragödie, das sich nahezu in jedem attischen Drama findet. Die Szene erfüllt alle Kriterien, die Dubischar für den echten Agon aufstellt.<sup>84</sup> Der oben dargelegten Definition nach bildet die Szene eine Einheit, in der die beiden gegnerischen Parteien – Iason und seine Frau – gegeneinander antreten. Die Szene gliedert sich in eine Einleitung, einen Redeteil und einen dialogischen Schlussteil. Iason spricht eine kurze Einleitungsrhese, in der er präzisiert, dass Medea eine Torin sei und sie nun verbannt werde (V. 446-464). Daraufhin beginnt Medea ihre 55 Verse lange Rede, in der sie Iasons Unrecht aufzeigt. Der Chor trennt die beiden Rheseis durch eine Sentenz voneinander ab (V. 520f.), ehe Iason mit einer quasi gleichlangen Rede fortfährt (V. 522-575). Er verteidigt nun seine eigene Position und legt dar, dass er richtig gehandelt habe und seine Gattin im Unrecht sei. Im Anschluss an die beiden Agonrheseis fällt der Chor sein Urteil zugunsten Medeias (V. 376-378). Der Streit endet mit einem echten Dialog zwischen den beiden Partnern, der durch niedrige Unterbrechungsfrequenz gekennzeichnet ist (V. 579-626). Darin weicht letztlich keiner von seiner Position ab. Die einzelnen Agonreden haben einen klaren Aufbau mit einem Einleitungsteil, einen Hauptteil und einem Schluss. Exemplarisch sei dies an der Medea-Rede gezeigt: Die Protagonistin beginnt im *exordium* mit der Behauptung, dass Iason ein feiger Verbrecher sei (V. 465-474). Anschließend legt sie in der *narratio* dar (V. 475-495), was sie alles für Iason getan habe und schließt mit der Bemerkung, dass er sich ihr gegenüber ungerecht verhalte. Sie appelliert an seine Gefühle und an sein Mitleid und stellt fest, dass sie die Betrogene sei (V. 496-515). In der *conclusio* wendet sie sich mit der Frage an die Götter, warum man einen Bösewicht nicht vorher als einen solchen erkenne (V. 516-519).

---

<sup>84</sup> Cf. Dubischar (2001), S. 53f. Zudem haben wir in der Iason-Rede eine metatheatralische Anspielung auf den Redeagon: ἄμιλλαν γὰρ σὺ προὔθηκας λόγων (V. 546).

Das dritte Epeisodion unterteilt sich wie der Prolog und das erste Epeisodion in drei Szenen, die ebenso durch Kommentare des Chores voneinander abgetrennt sind. In der ersten Szene tritt der Athener König Aigeus zusammen mit der Protagonistin auf. Den Dialog zwischen Medeia und dem Herrscher dominiert eine lange Stichomythie (V. 667-707), die die Aufregung der Titelheldin darlegt und gleichermaßen den Wendepunkt der Tragödie kennzeichnet. Denn erst durch die Zusicherung Aigeus', ihr Asyl zu gewähren, kann die Betrogene ihren Plan endgültig entwickeln. Er verlässt die Bühne und Medeia spricht einen Abgangsmonolog (V. 764-810), in dem sie sich an den Frauenchor richtet (V. 765). In einer langen Rhesis konkretisiert sie ihren Mordplan (assertiv) und stellt ihre Gefühle dar (expressiv); daraufhin rät der Chorführer der Protagonistin davon ab, eine solch schlimme Tat zu begehen. In dem kurzen Gespräch wird jedoch deutlich, dass die Protagonistin endgültig dazu entschlossen ist (V. 811-823).

Die zweite Iason-Episode beginnt mit einer langen Trugrede Medeias an ihren Gatten (V. 869-905). Die Rhesis beinhaltet einen inneren Dialog (V. 873-881), in dem sie ihrem Gemahl ihre vorher gemachten Gedanken darlegt und einsieht, dass sie töricht gehandelt habe. Sie ruft ihre Kinder herbei und beginnt bei ihrem Anblick zu weinen. Der Chorführer kommentiert das Ereignis und tut seine Ängste kund. Es folgt ein Dialog zwischen den Eheleuten (V. 908-975), in dem Iason die (geheuchelte) Einsicht seiner Frau zunächst in einer kurzen Rede lobt (V. 908-921). Erst dann fragt er, warum Medeia trotz der Versöhnung weine und es entsteht ein Dialog. Zwischen Partien mit niedriger Unterbrechungsfrequenz finden sich immer wieder etwas längere Einzelreden, in denen ausführlich argumentiert wird (V. 930-940, V. 945-958, V. 964-975).

Das fünfte Epeisodion zerfällt durch eine anapästische Einlage des Chores auffällig in zwei Teile. Dadurch wird die Handlung retardiert und die Spannung des Dramas aufrecht erhalten. Der Erzieher stürzt zu Beginn des Aktes auf die Bühne, im Glauben, Medeia eine frohe Botschaft zu verkünden:

Die Kinder wurden – so wie sie es wünschte – von der Verbannung ausgenommen. Der Dialog zwischen dem Pädagogen und der Protagonistin zeichnet sich durch eine sehr hohe Unterbrechungsfrequenz aus, da Medeia immer wieder zur Klage ansetzt, der Erzieher diese Reaktion jedoch nicht versteht und viele Nachfragen stellt (V. 1002-1020). Die Protagonistin schickt den Sklaven zurück ins Haus und spricht in Anwesenheit des Chores und der Kinder den berühmten Abschiedsmonolog an ihre Söhne (V. 1021-1080). Der Monolog beinhaltet zahlreiche direkte Anreden der Kinder (V. 1021, V. 1029, V. 1040), wodurch der Adressatenbezug sehr deutlich wird. In der zweiten Hälfte der Rhesis scheint Medeia jedoch die Anwesenheit ihrer Söhne auszublenden (V. 1042ff.) und richtet sich an den Chor der Frauen (V. 1043). Der Monolog wird in diesem Teil durch zahlreiche Fragen, die die Protagonistin selber beantwortet, stark dialogisch, wodurch die Zweifel Medeias und ihre innere Zerrissenheit dargestellt werden. Sie scheint sich beinahe in zwei Persönlichkeiten aufzuspalten: Die eine möchte die Kinder am Leben erhalten, die andere sieht die Notwendigkeit von deren Tod. Die Abwendung von den Kindern stellt einen Bruch der dramatischen Konvention dar, weil diese nach wie vor auf der Bühne anwesend sind, sie aber offenbar die Worte ihrer Mutter nicht mehr verstehen. Dafür kann man zweierlei Erklärungen anführen: Entweder sind die Kinder so klein, dass sie die Worte Medeias nicht verstehen können oder die dramatische Illusion wird hier bewusst durchbrochen, indem sich die Protagonistin von ihrem Nachwuchs abwendet. Jedoch scheint es plausibler, dass die Kinder in einem Alter sind, in dem sie die Tragweite der Rede ihrer Mutter nicht begreifen.<sup>85</sup>

Nach dem Interludium des Chores folgt die Botenszene, die, wie auch der Agon Logon, konstitutives Element nahezu jeder antiken Tragödie ist. Medeia kündigt das Kommen des Boten in einer kurzen Antrittsankündi-

---

<sup>85</sup> Dafür spricht auch, dass das Mitleid mit den Kindern größer ist, wenn sie noch klein sind.

gung an, die nahtlos in einen echten Dialog mit sehr hoher Unterbrechungsfrequenz übergeht (V. 1116-1135). Es folgt eine fast 100 Verse lange Botenrhesis, in der der ἄγγελος detailliert von den Geschehnissen im Haus berichtet (V. 1136-1230). Daran schließt sich unmittelbar ein Kommentar des Chores an, während dessen der Bote die Szene verlässt. Auch dieses Interloquium kennzeichnet einen Szenenwechsel: Medeia spricht – wieder an den Frauenchor gewandt – eine Rhesis, in der sie verkündet, dass sie nun ihre Söhne töten werde (V. 1236-1250). Die Botenszene weist einen ähnlichen Aufbau wie alle anderen euripideischen Botenszenen auf: Nach einem kurzen Dialog zwischen Protagonist und ἄγγελος folgt die eigentliche ῥῆσις ἀγγελικὴ. Am Ende findet sich ein abschließender Kommentar oder ein Dialog.

Die Exodos untergliedert sich erneut in drei Teile. Während des letzten Stasimons vollbringt Medeia im Haus ihre grauenhafte Tat. Iason betritt einstweilen die Bühne und wechselt einige Worte mit dem Chor (V. 1306-1316). Dann erscheint seine Ehefrau als *dea ex machina* und tritt in Dialog mit ihm (V. 1317-1404). Zunächst sprechen beide Dialogpartner eine Rhesis: Iason beschimpft in einer langen Tirade seine Gemahlin, worauf sie entgegnet, dass die Rache zu ihrer Zufriedenheit verlaufen sei. In der anschließenden Stichomythie spitzen sich das Gespräch und die Beschimpfungen zwischen den Eheleuten zu (V. 1361-1377). Iason fordert die Leichen der Kinder zur Bestattung, worauf Medeia mit einer längeren Erklärung antwortet, dass dies keinesfalls möglich sei (V. 1378-1388). Der Dialog erhitzt sich wieder in kurzen gemischten Redeformen wie Stichomythie, Distichomythie und Antilabai (V. 1389-1404). Daraufhin fährt die Protagonistin in ihrem Drachenwagen davon und verlässt die Bühne. Am Ende spricht Iason einen Abgangsmonolog in Anapäst und beklagt sein Schick-

sal (V. 1405-1414). Der Chor beendet das Stück mit einem Abschlusskommentar (V. 1415-1419).<sup>86</sup>

Das Drama des Euripides fällt durch viele lange Rheseis auf. Ein Großteil davon wird von der Protagonistin selbst gesprochen. Die Monologe haben im Gegensatz zu Seneca jedoch ausnahmslos einen Adressaten und es gibt weder das Soliloquium noch das Selbstgespräch. Dies rührt daher, dass Medeia weniger isoliert ist als bei dem Römer: Sie hat den Chor der korinthischen Frauen als stetigen Ansprechpartner. Zudem hat sie in König Aigeus einen Freund und braucht aus diesem Grunde keine Selbstgespräche zur Darstellung ihrer Seelenlandschaft. Aus demselben Anlass sind dialogische Monologe selten, da die Protagonistin in der Regel ihre Probleme nicht bei sich selbst erwägen muss. Dennoch weist gerade ihr berühmter Zweifelmonolog (V. 1021-1080) starke Tendenzen zur Dialogisierung auf. Dies ist aber als ein dramatischer Kunstgriff des Autors zu verstehen, um den inneren Konflikt und die Zerrissenheit der Titelheldin aufzuzeigen.

Das Soliloquium ist mit Ausnahme der Anfangsverse der Amme nicht existent. Denn Voraussetzung hierfür ist die absolute Einsamkeit eines Schauspielers auf der Bühne. Der Chor ist jedoch ab der Parodos das gesamte Drama über anwesend, was diese Form des Monologs unmöglich macht. Die euripideische Medeia kennt – wie bereits erwähnt – kein Selbstgespräch und die Rheseis haben allesamt einen expliziten Adressatenbezug. Wenn einmal keine reguläre Figur auf der Bühne ist, wenden sich die Reden stets an den Chor der Frauen. Somit ist das Stück beinahe durchgehend dialogisch.<sup>87</sup> Die Dialoge sind immer kohärent, das heißt die einzelnen Repliken beziehen sich wirklich aufeinander. Die Unterbrechungsfre-

---

<sup>86</sup> Der Abschlusskommentar des Chores wird jedoch in seiner Echtheit angezweifelt.

<sup>87</sup> Das Drama ist zu über 80 % dialogisch, wobei die Chorpartien als monologisch aufzufassen sind.

quenz variiert, je nachdem ob Erregung umgesetzt werden soll – die Stichomythie ist die extremste Form – oder ob eine Figur ihre Meinung darlegen und mit Argumenten untermauern will.

Unter den Dialogen stechen Sonderformen wie das Amoibaion und die Stichomythie hervor, die es im gesamten Drama auf 73 Verse bringen. Die Stichomythie wird, wie bereits erwähnt, immer dann eingesetzt, wenn eine heftige Gefühlsregung dargestellt werden soll. Sie ist wie auch die Agon- und die Botenszene als ein konstitutives Formelement der attischen Tragödie anzusehen.

In der Komposition der Stücke fällt auf, dass die Szenen fast immer durch kurze Interloquien des Chorführers in iambischen Trimetern voneinander abgegrenzt sind. Neben dieser formalen Einteilungsfunktion kommentiert der Chor das Geschehen so aus Sicht des korinthischen Volkes und positioniert sich innerhalb des Dramas zu den Figuren, drückt also seine Sympathie oder Antipathie aus.

### Seneca

Wie auch die euripideische *Medeia* beginnt das römische Drama mit einem Soliloquium, das jedoch von der Protagonistin selbst gesprochen wird (V. 1-55). Der Monolog ist direktiv und stellt einen Fluch dar, mit dem die Titelheldin ihren Gemahl verwünscht (V. 1-26a). Die Rede ist monologisch, weist aber viele Apostrophen an Götter auf (V. 1, V. 2, V. 4, V. 7, V. 9, V. 10). Im Anschluss daran stachelt sie sich selber an, ihre Rache durchzuführen (V. 26b-55). Dadurch dass sie sich selber Fragen stellt und sie dann selbst beantwortet, wird der Monolog dialogisch. Der Anfangsmonolog hat eine grundlegend andere Intention als bei Euripides: Die Protagonistin soll charakterisiert werden – die Vermittlung von Hintergrundwissen zur Handlung ist sekundär.

Der zweite Akt unterteilt sich in einen Dialog zwischen Medea und der *natrix* (V. 116-178) und ein Gespräch zwischen Creon und Medea (V. 179-

300). Der einleitende Monolog der Protagonistin (V. 116-149) ist zu den Selbstgesprächen zu zählen, da sich zwar jemand auf der Bühne befindet, aber sich die Rede an niemanden wendet. Medeas Monolog weist wie bereits die Prologrede dialogische Tendenzen auf. Durch Fragen und Aufforderungen an sich selbst regt sie sich zum Handeln an. Auf ihre Rede hin bittet die Amme ihren Zögling, zu schweigen. Es entsteht ein echter Dialog zwischen den beiden, der teils in Stichomythie (V. 159-164) und teils in Antilabai übergeht (V. 168-173). Durch den schnellen Sprecherwechsel wird das Tempo der Passage erhöht und der Ton hitzig. An dieser Stichomythie lässt sich gut die senecanische Stichworttechnik aufzeigen: Medea eröffnet die Stichomythie mit dem abgewandelten Sprichwort *fortuna fortes metuit, ignavos premit* (V. 159). Die Amme nimmt *ignavos* durch das Antonym *virtus* wieder auf (V. 160), welches Medea wiederum im Dativ *virtuti* aufgreift (V. 161). Die Amme spricht eine neue (beziehungslose) Sentenz *spes nulla rebus monstrat adflictis uiam* (V. 162), worauf Medea durch *sperare* und *desperet* Bezug nimmt (V. 163). Die Verse sind meistens kohärent und beziehen sich aufeinander. Es wird aber auch immer wieder ein neuer, beziehungsloser Gedanke eingeworfen (V. 159, V. 162, V. 168). In V. 179 tritt König Creo auf. Er spricht einen Zutrittsmonolog, das heißt er nimmt die Figuren um sich herum nicht wahr und spricht, als ob er alleine auf der Bühne wäre. Somit ist auch dieser Monolog als Selbstgespräch zu verstehen, weil es erst mit V. 188 einen Adressatenbezug gibt. Hier redet der König seine Diener an und befiehlt ihnen, Medea aus dem Weg zu schaffen. Die Protagonistin reagiert darauf mit der Frage nach dem Grund für ihre Verbannung. Daraus entsteht ein Dialog, der eine sehr hohe Unterbrechungsfrequenz aufweist und aus einer Mischung von Stichomythie, Distichomythie und Antilabai besteht (V. 192-202). Das Tempo verlangsamt sich schließlich und es folgt eine lange rhetorische Rhexis Medeas (V. 203-251), mit einer langen Antwortrhexis Creos (V. 252-271), an die sich wiederum eine Rhexis Medeas anschließt (V. 272-280). Die Szene endet

mit einem echten Dialog mit kurzen Repliken (V. 281-300). Die Passage erinnert an den attischen Agon: Zwei Redner stehen sich gegenüber und rechtfertigen ihre Position. Medea will nachweisen, dass ihr Unrecht getan worden ist und der König verteidigt sich gegen diesen Vorwurf. Die Passage setzt sich formal aus einer Einleitung, einem eigentlichen Rhesis-Teil und einem dialogischen Schluss zusammen. Zudem passt die Rechtsthematik und -metaphorik gut zum Wortduell über die Frage nach der Gerechtigkeit (Typ Abrechnungsgon). Dennoch fehlt ein entscheidendes Kriterium, das die Szene zu einem Agon machen würde: Es gibt keinen Schiedsrichter, der am Ende einen Gewinner benennt und entscheidet, wer Recht bekommt. Somit lässt sich die Szene nicht zu den Agonen rechnen.

Der dritte Akt besteht aus einer Szene mit der Amme und Medea (V. 380-430) und aus der Konfrontation zwischen Iason und seiner Frau (V. 431-578). In der ersten Szene sind sowohl die Protagonistin wie auch die *nutrix* auf der Bühne. Beide sprechen je eine lange Rhesis (V. 380-396 und V. 397-425a), die jedoch in keinerlei Bezug stehen, also inkohärent sind. Sie sind daher zu den Selbstgesprächen zu zählen: Die Figuren sind nicht alleine auf der Bühne, aber sie wenden sich an keine Figur. Der Monolog der Amme ist assertiv und stellt einen Bericht dar, in dem sie Medeas Verhalten beschreibt. Die Rede der Protagonistin dient erneut der Selbstaufreuzung (direktiv) und der Monolog bekommt durch zahlreiche rhetorische Fragen dialogische Tendenzen. Am Ende sprechen die beiden knapp sechs Verse miteinander, ehe Iason auftritt (V. 425b-430).<sup>88</sup> Sein Zutrittsmonolog ähnelt einem Selbstgespräch (V. 431-446): Medea ist auf der Bühne, aber er spricht sie nicht an, sondern spricht von ihr in der dritten Person (V. 445). Dadurch wird der Eindruck vermittelt, dass beide ihre Anwesenheit gegenseitig nicht wahrnehmen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die

---

<sup>88</sup> Zwierlein (1978), S. 44 und 47, spricht im Zusammenhang mit der Iason-Medea-Begegnung von einem Agon. Jedoch ist die Passage aus denselben Gründen wie auch die Creon-Medea-Konfrontation nicht als Agon zu bewerten. Auch wenn hier zwei verschiedene Meinungen aufeinanderprallen und die Reden rhetorisch fein inszeniert sind.



folgende Antwort Medeas nicht kohärent zu Iasons Rede ist. Medea spricht eine lange Rhesis, mit der sie ihren Mann zur gemeinsamen Flucht überzeugen will (V. 447-489). Als Argument führt sie an, dass sie viel für Iason getan hat und er ihr nun etwas schuldig ist. Daraufhin treten die beiden in ein langes, echtes Gespräch miteinander (V. 490-559). Die Repliken sind sehr kurz und unregelmäßig, wodurch der Dialog sehr hitzig klingt. Er spitzt sich in gegenseitigen Beschuldigungen zu. Am Ende bittet Medea Iason, die Kinder mit sich nehmen zu dürfen (V. 540f.). Iason erwidert, dass ihm die Trennung von den Kindern das Herz brechen würde (V. 544-559a). Daraufhin spricht die Protagonistin ein kurzes Aparte, das die Peripetie des Dramas markiert: *sic natos amat? / bene est, tenetur, uulneri patuit locus.* (V. 549b-550). Die Worte können unmöglich von Iason gehört werden – Medea spricht sich selber an und die dramatische Zeit friert ein paar Sekunden lang ein. Iason verlässt daraufhin die Bühne und die Protagonistin spricht einen Abgangsmonolog, in dem sie das zu vergiftende Geschenk für Creusa beschreibt (V. 560-578). Da die stumme Amme auf der Bühne ist, ist der Monolog wieder den Selbstgesprächen zuzurechnen (V. 568).

Der vierte Akt ist sehr ungewöhnlich für eine Tragödie. Zunächst tritt die Amme auf und spricht einen sehr langen Monolog (V. 670-739). Er ist zu den Selbstgesprächen zu zählen, da Medea sich zu derselben Zeit auf der Bühne befindet, die Amme sie aber nicht anspricht. Die *nutrix* berichtet live davon, wie ihr Zögling gerade auf der Bühne einen Zauber vollführt und gibt dabei sogar ihre wörtliche Rede wieder (V. 690-701). Dieses Phänomen subsumiert man unter den Begriff „dumb show“<sup>89</sup>, das heißt eine Figur beschreibt auf der Bühne pantomimisches Handeln einer anderen. Dann singt Medea ihren Zaubergesang (V. 740-848), ohne ihre Amme zu bemerken. Aber es ist anzunehmen, dass die *nutrix* weiterhin auf der Büh-

---

<sup>89</sup> Cf. Schmidt (2000), S. 414. Er betont, dass eine solche Beschreibung weder als Aparte noch als „episches Beschreiben“ bezeichnet werden könne, sondern dass es wirklich eine dramatische Rede sei.

ne verweilt.<sup>90</sup> Daher ist auch diese Monodie ein Selbstgespräch. Den gesamten Akt über stehen sich somit zwei Figuren gegenüber, die durchwegs aneinander vorbeireden.

Der letzte Akt besteht aus drei Szenen. Zu Beginn tritt der Bote auf und berichtet von den Ereignissen im Haus (V. 879-890). Ungewöhnlich für einen senecanischen Botenbericht ist seine dialogische Form. Der *nuntius* tritt ins Gespräch mit dem Chor, der nur hier außerhalb seiner Chorgesänge auftritt. Das Botengespräch ist ein Frage-und-Antwort-Spiel mit hoher Unterbrechungsfrequenz, das verhältnismäßig sehr knapp ausfällt. Nach einem kurzen Ausruf der *nutrix* setzt die Titelheldin zu einem langen Monolog an (V. 893-977). Am Anfang ist zunächst die Amme präsent, ab spätestens V. 945 ihre Kinder, die sie direkt anspricht (*huc, cara proles*). Der Anfangsteil ist daher ein Selbstgespräch, der zweite Teil hat einen Adressaten und ist zu den Rheseis zu rechnen. Der gesamte Monolog dient der Selbstaufreizung Medeas und wird durch zahlreiche rhetorische Fragen und Apostrophen zu einem dialogischen Monolog. Während dieser Rede tötet die Titelheldin ihren ersten Sohn. Im letzten Teil tritt Iason auf und versucht seine Frau aufzuhalten (V. 978-981). In der szenischen Repräsentation steht die Protagonistin nun auf dem Dach des Hauses, an der Hand ihr zweites Kind. Sie spricht eine kurze Rhesis (V. 982-994), die sich an niemanden wendet. Sie ist inkohärent zu der vorherigen Iason-Rede und verdeutlicht den Blutrausch, in dem Medea sich befindet, die nichts mehr um sich herum wahrnimmt. Ihr Monolog ist stark dialogisch: Sie spricht sich selbst an (*anime*, V. 987, *misera ... misera*, V. 990) und stellt zahlreiche Fragen, die den Zweifel über sich selbst zum Ausdruck bringen. Erst ab V. 995 kommunizieren die beiden Eheleute miteinander. Der Dialog hat eine hohe Unterbrechungsfrequenz und die Repliken stehen in unmittelbarem

---

<sup>90</sup> In der szenischen Darstellung hat man sich die Amme im Zentrum vorzustellen. Medea steht entweder im Hintergrund oder ist im Palast zu sehen. Während ihrer Zauberhandlung verhält es sich gerade anders herum: Medea ist im Mittelpunkt der Bühne (vielleicht wurde sie auf einem Enkyklema herausgerollt), die *nutrix* hingegen befindet sich am Rand der Bühne.

Bezug zueinander. Am Ende tötet Medea auch den zweiten Sohn und verschwindet dann auf dem Wagen ihres Großvaters Sol. Das Stück endet recht plötzlich und unvermittelt.

Am auffälligsten an der senecanischen *Medea* ist der Rückgang des Dialogs zu Gunsten des Monologs. Im Gegensatz zu der Tragödie des Euripides finden sich nicht mehr 80 %, sondern nur noch 40 % dialogische Partien. Davon sind bloß 13 % echte Dialoge, in denen sich die Repliken der Figuren wirklich aufeinander beziehen. Zwar ist der Prozentsatz an Monologen ungefähr genauso hoch wie bei dem Griechen (ca. 57 %), jedoch ist der Anteil an Selbstgesprächen mit beinahe 40 % immens. Das heißt, dass über ein Drittel der Tragödie bei Seneca keinen Adressatenbezug hat! Dadurch wird Medeas *furor* eindringlich verdeutlicht. Sie ist so sehr mit sich selber beschäftigt, dass sie ihre Umwelt nicht mehr wahrnimmt und daher auch kein normales Gespräch führen kann. Ihre Monologe haben sehr häufig dialogische Tendenzen, wodurch der Wahnsinn der Titelheldin offenkundig wird. Das Soliloquium ist – obwohl der Chor nicht ständig anwesend ist – selten und nur im Prolog existent. Allerdings ist eine exakte Bestimmung davon, wann ein Soliloquium, wann ein Selbstgespräch vorliegt, auf Grund fehlender Regieanweisung nicht immer exakt möglich. Dies ist gerade bei den Auftritts-, Abgangs- und Auftrittsmonologen der Fall. Aber hier ist wohl immer eine weitere Figur auf der Bühne, weshalb man diese Monologe zu den Selbstgesprächen zählen kann.

Die Monologe, die größtenteils von Medea gesprochen werden, dienen meistens dem Ausdruck von Gefühlen (expressiv) oder der Selbstaufreizung der Protagonistin (direktiv). Gerade die direktiven Reden sind häufig dialogisch, da sich Medea oft in Apostrophen an sich selbst oder an Götter wendet. Zudem unterhält sie sich in zahlreichen Fragen gleichsam mit sich selber.

Das Aparte ist eine Kommunikationsform, die bei Seneca in nahezu allen Tragödien eingesetzt wird. Zwar nimmt es in der *Medea* nur 1,5 Verse ein (V. 549b-550), aber im Gegensatz zu dem Beiseite bei Euripides kann man dieses eindeutig als ein solches identifizieren.

Die dialogischen Partien sind – wie bereits erwähnt – sehr selten. Im Gegensatz zur griechischen Tragödie sind die einzelnen Aussagen zudem oft nicht kohärent und somit beziehungslos. Dadurch wird Medeas *furor* dargestellt, da sie so mit sich und ihrem Rasen beschäftigt ist, dass sie auf Aussagen anderer Figuren nicht einzugehen vermag. Dialogelemente wie die Stichomythie sind selten. Oft wird die Stichomythie mit Antilabai und Distichomythie vermischt. Das Amoibaion existiert überhaupt nicht mehr. An Stelle dessen haben wir jedoch eine lange Monodie. Die Creo-Medea-Begegnung erinnert an den Agon, jedoch fehlt ein zentrales Element des Agon, nämlich ein Schiedsrichter, der einen Sieger kürt.

### Corneille

Die erste Szene des ersten Aktes dient primär der Exposition, das heißt der Vermittlung von Hintergrundwissen. Im Gegensatz zum antiken Theater bevorzugt das klassische französische Drama die dialogische Vermittlung von Fakten, da das einsame Sprechen auf der Bühne der *vraisemblance* widerspricht. Daher setzt Corneille die protatische Figur Pollux ein, mit der Jason anfangs in einem Gespräch verwickelt ist (V. 1-172).<sup>91</sup> In dem Gespräch antwortet Jason auf Pollux' Fragen und gibt so Wissen zu den Geschehnissen in Kolchis, Iolkos und Korinth preis. In der Regel stellt Pollux kurze Fragen, die Jason mit längeren Rheseis beantwortet. Die Unterbrechungsfrequenz variiert dementsprechend stark von nur einem halben bis zu 45 Versen. Selbst die längeren Rheseis sind immer an das Gegenüber gerichtet und die Repliken sind stets streng kohärent. Der Schein der Dia-

---

<sup>91</sup> Cf. Corneille (1980), S. 538, *Examen zur Médée*.

logizität wird stets durch geschickte Gesprächstechniken gewahrt. Am Ende der Szene spricht Jason – wie wir der Regieanweisung entnehmen können – einen Abtrittsmonolog, bei dem er sich alleine auf der Bühne befindet. Daher gehört diese Rede den Soliloquia an. Dieser Monolog ist überwiegend expressiv, da der Protagonist seine Zerrissenheit zwischen Médée und Créuse zum Ausdruck bringt. Dazwischen tauchen auch Überlegungen darüber auf, was er tun sollte (deliberativ).

Die folgende Szene (I, 2) ist als ein kurzer Dialog zwischen Jason und seiner neuen Geliebten Créuse gestaltet. Außer einer kürzeren Rhesis von Créuse ist das Gespräch zu den echten Dialogen zu zählen, in dem sich die Antworten aufeinander beziehen und nie mehr als sieben Verse ausmachen. Erst in der folgenden Szene (I, 3) spricht die Titelheldin das Soliloquium, das die senecanische Medea bereits im Prolog spricht. Mit insgesamt 72 Versen fällt es jedoch länger aus als bei dem römischen Tragiker. Es besteht ebenfalls aus einem Gebet und aus einer Selbstaufreizung (direktiv). Der erste Akt schließt mit einem Dialog zwischen Médée und ihrer Vertrauten Nérine, in dem die Protagonistin ihren Hass gegenüber Jason kundtut. Das Gespräch ist stets kohärent, wird aber bisweilen durch längere Rheseis durchbrochen. Zur Mitte hin wird das Tempo durch hohe Unterbrechungsfrequenz beschleunigt (V. 311-326), wodurch Médées übertriebene Wut hervorgehoben wird.

Der zweite Akt setzt sich in ähnlicher Weise fort. Die fünf Szenen sind rein dialogisch, einzig die zweite Szene fällt durch eine längere Rhesis der Protagonistin auf (V. 401-446). Darin verteidigt sie sich gegen die Anschuldigung Créons, dass sie Pelias ungerechterweise getötet hat. In der vierten Szene befindet sich eine kurze Stichomythie von vier Versen (V. 605-608): Dadurch wird das Tempo beschleunigt und zugleich das Kommen des Königs Aegée angekündigt.

Ungewöhnlich ist, dass der dritte Akt mit einem Soliloquium einer Nebenfigur beginnt (III, 1): Nérine tritt auf und gibt ihr Mitgefühl gegenüber Créuse

kund. Gleichsam gibt sie ihre Angst preis, dass sie zusammen mit der Königstochter sterben könnte. Die Funktion ist also expressiv. Dass eine Figur alleine auf der Bühne steht, ist an sich selten und wird nur dann als Mittel eingesetzt, wenn ein wirklich starkes Gefühl einer Hauptfigur zum Ausdruck gebracht werden soll. Durch den Auftritt Nérines wird verdeutlicht, dass die eigene Dienerin der Protagonistin gegenüber nicht völlig loyal ist. Médée ist bei Corneille so niederträchtig, dass sie niemanden auf ihrer Seite hat.

Den Beginn der dritten Szene markiert eine lange Auftrittsrede Médées (V. 783-832). Der Monolog ist als Rhesis zu verstehen, da Jason auf der Bühne ist und sich die Rede an ihn wendet (V. 783). Die Protagonistin hält ihm darin vor, was sie alles für ihn getan habe und dass es ungerecht sei, sie nun einfach zu verlassen. Der Monolog ist assertiv und stellt einen Bericht dar, in dem Médée zusätzliches Hintergrundwissen vermittelt. Im Unterschied zu der Jason-Medea Konfrontation bei Euripides und Seneca ist die dramatische Technik bei Corneille grundsätzlich verändert. Bei dem griechischen Tragiker ist diese Szene in Form eines Agons gehalten; es dominieren je eine lange Rede der gegnerischen Parteien, im Anschluss an die es einen Schiedsspruch (in diesem Falle des Chores) gibt. Bei dem römischen Tragiker fehlt zwar neben weiteren konstitutiven Elementen ein solches Abschlussurteil, jedoch stehen auch bei ihm je eine lange Beschuldigungsrede von Jason und Medea gegeneinander. Corneille hingegen stellt Médée ins Zentrum der Szene: Sie spricht gleich zwei längere Rheseis (V. 783-832 und V. 908-934), wohingegen Jason nur ein Mal auf einen Monolog von zwölf Versen kommt (V. 833-844). Die Dominanz der Protagonistin über ihren Mann wird dadurch klar herausgestellt; denn Jason spielt im französischen Drama eine größere Rolle, jedoch ist er nicht der Held, sondern ein Feigling, wenn er Médée gegenüber steht.

Der folgende Akt (III, 4) beginnt wiederum mit einem Auftrittsmonolog der Protagonistin (V. 953-960). Mit Médée befindet sich Nérine auf dem

Schauplatz – aber die Rede ist nicht an sie adressiert, sondern an ihren abwesenden Gemahl. Dieser kurze Monolog ist eines der wenigen Selbstgespräche, die geführt werden, da sich die Protagonistin nicht an ein Gegenüber richtet. Grundsätzlich verstößt es mit seinem fehlenden Adressatenbezug gegen die *vraisemblance*, die es im französischen Drama aufrecht zu halten gilt.

Ein Auftrittsmonolog der Titelheldin steht am Anfang des vierten Aktes (V. 973-1068), der einige Besonderheiten aufweist. Médée beginnt – so entnehmen wir der Regieanweisung – alleine auf der Bühne zu reden und spricht somit ein Soliloquium. Ab V. 985 bittet sie ihre Dienerin Nérine herein und berichtet ihr in einer Rhesis von der Herstellung des tödlichen Giftes (V. 985-1012). Daraufhin nimmt die Szene einen dialogischen Verlauf. Die folgenden beiden Szenen (IV, 2 und IV, 3) sind Dialoge zwischen Créon und Pollux. Das Tempo beschleunigt sich kurzzeitig an der Stelle, an der der Argonaut dem König seine Bedenken gegenüber der Harmlosigkeit Médées äußert (V. 1141-1443). Dadurch werden seine Befürchtungen besonders betont und gleichzeitig wird mehr Fallhöhe für das königliche Haus geschaffen. Denn Pollux spricht die Wahrheit aus, aber keiner will auf ihn hören. In IV, 4 singt Aegée eine Monodie in Form von Stanzen. Wie bereits erwähnt widersprechen gesungene Verse zwar der *vraisemblance*, wurden aber als ansprechend empfunden. Auch in der französischen Tragödie dienen sie dem Transport heftiger Gefühle, aber auch dem Nachdenken über ein gewisses Problem.<sup>92</sup> Aegée meditiert über seinen verletzten Stolz und überlegt, wie er seine Rache gestalten kann. Der Akt endet mit einem Dialog zwischen dem Athener König und Médée (IV, 5). Das Gespräch ist von regelmäßiger Länge der Repliken und strenger Kohärenz geprägt.

---

<sup>92</sup> Cf. Cuénin-Lieber (1981), S. 96f.

Der letzte Akt beginnt mit der Botenszene (V, 1). Diese Szene ist jedoch im Gegensatz zur traditionellen antiken Botenszene dialogisch und die eigentliche Botenrede mit nur 14 Versen sehr kurz (V. 1319-1332).<sup>93</sup> Hingegen spricht Médée im Anschluss daran einen Abtrittsmonolog (V. 1347-1378), bei dem sie sich alleine auf der Bühne befindet. Denn mit V. 1346 schickt sie den Boten Theudas weg. Das Soliloquium weist stark dialogische Züge auf: Médée wendet sich in Apostrophen an *ma vengeance* (V. 1347), *nature* (V. 1355) und *mes enfants* (V. 1376), es finden sich zahlreiche Fragen und Ausrufe (V. 1350, V. 1352, V. 1361). Der Monolog ist eine Nachahmung der Zweifelsmonologe der beiden antiken Tragiker und bringt durch die Dialogisierung die Zerrissenheit der Protagonistin zum Ausdruck. Das Soliloquium hat daher expressive Funktion. In der anschließenden Szene (V, 2) spricht Créon, an seine Diener gewandt, eine Rthesis, in der er sein Leid zum Ausdruck bringt (V. 1379-1395). Dadurch, dass der König im ersten Vers seine Diener anspricht, wird der Anschein eines Dialoges gewahrt, obwohl Créon letztlich mit sich selber spricht. Es folgt ein Dialog zwischen dem König, seiner Tochter und Cléone, während dessen Créon sein Leben aushaucht. Auch die vierte Szene ist ein Gespräch zwischen Jason und seiner neuen Geliebten Créuse; jedoch hat der Protagonist Tendenz zur Monologisierung (V. 1468-1476, V. 1493-1518, V. 1529-1569) und die Unterbrechungsfrequenz ist auffällig niedrig. Dies hat zweierlei Ursachen: Zum einen ist Créuse dem Tode nahe und hat daher keine Kraft mehr zu sprechen. Andererseits wird aber auch die Verzweiflung Jasons durch die langen Reden deutlich. Am Ende hält er die tote Créuse im Arm. In der folgenden Szene (V, 5) treten sich Jason und Médée gegenüber. Médée dominiert: Sie eröffnet und beendet die Szene jeweils mit einer Rthesis und zeigt damit ihre Überlegenheit. Dazwischen findet ein schneller Schlagabtausch statt, in dem Jason seine Frau beschimpft. Sie lässt sich aber nicht

---

<sup>93</sup> Das liegt daran, dass Corneille dem Botenbericht als solches eigentlich ablehnend gegenübersteht. Cf. Corneille (1980), S. 95, *Préface* zu *Clitandre*.



darauf ein und geht so als Siegerin aus dem Streitgespräch hervor. Am Ende spricht Jason auf der einsamen Bühne ein Soliloquium (V, 6), in dem er sich zur Rache ermuntert (direktiv). Schließlich erkennt er jedoch seine Unterlegenheit und bringt sich auf der Bühne um.

Eigentlich überwiegt bei Corneille das dialogische Element. Es fällt jedoch auf, dass die Anzahl an Rheseis mit insgesamt 69 mehr als das Dreifache von den antiken Autoren beträgt, was den Schluss nahelegt, dass bei Corneille der Monolog vorherrschend ist. Die hohe Zahl an Einzelreden rührt jedoch daher, dass innerhalb der Dialoge die Unterbrechungsfrequenz durchschnittlich niedriger ist als bei Euripides und Seneca und die Repliken somit etwas länger sind. Sie überschreiten meist sieben Verse und werden somit zu den Rheseis gezählt. Allerdings ist die durchschnittliche Länge der Monologe mit ca. 16 Versen um die Hälfte kürzer als bei den antiken Autoren. Somit gibt es weniger lange Rheseis, hingegen viele kurze.<sup>94</sup>

Die französische Tragödie zeichnet sich sowohl in den Dialogen als auch in den Monologen durch größere Regelmäßigkeit aus. Hat man beispielsweise bei Euripides einerseits Szenen, die zwar dialogisch sind, innerhalb derer die Rheseis aber sehr lang sind, und andere, innerhalb derer in Form von Stichomythie ein schneller Schlagabtausch stattfindet, so pendelt sich die durchschnittliche Länge der Repliken in den Dialogen bei Corneille auf eine konstante Zwischenform ein. Soll es einmal einen schnellen Schlagabtausch geben, so werden Antilabai, Stichomythie und Distichomythie vermischt. Reine Stichomythie wird als künstlich abgelehnt. Die Dialoge sind nahezu immer kohärent und die Antworten der einzelnen Figuren beziehen sich stets aufeinander. Dadurch soll ein Höchstmaß an Natürlichkeit in der Kommunikation gewahrt werden.

---

<sup>94</sup> Corneille setzte zu Beginn seiner literarischen Karriere noch viele lange Monologe ein, da dies dem Geschmack der Zeit entsprach. Cf. Corneille (1980), S. 104, *Examen zu Clitandre*.

Lange Monologe werden nur bedacht eingesetzt. Durch diese sollen immer heftige Gefühle der Protagonisten transportiert werden. Dies ist besonders für das Soliloquium der Fall. Eine Ausnahme hierzu bildet das Soliloquium Nérines (III, 1), in dem die Perspektive einer Dienerin dargestellt wird. Ansonsten ersetzt das Gespräch mit den Vertrauten den Monolog zur Darstellung von Gefühlen. Das heißt, wo Medeia bei Euripides sich mit einer Rhesis an den Chor wenden würde, spricht Médée mit Vertrauten. Denn der französische Tragiker hat das Unnatürliche des Monologs erkannt, ihn von der Bühne verbannt und dafür den Dialog gestärkt. Aus eben diesem Grunde ist auch der Prolog dialogisch, auch wenn die ‚zufällige‘ Begegnung zwischen dem alten Argonautenfreund und Jason für den modernen Leser bzw. Zuschauer künstlicher anmuten mag, als wenn ein Monolog gesprochen würde.

Unter den Formen der Monologe dominiert bei Corneille die Rhesis. Das Selbstgespräch ist nur an einer einzigen Stelle existent und wird vermieden, da es unnatürlich ist, dass eine Figur in Anwesenheit einer anderen mit sich selber redet. Zur extremen Betonung eines Gefühls wird das Soliloquium gewählt. Denn dass eine Figur alleine auf der Bühne für sich selber die eigenen Gedanken durchgeht, erscheint weniger künstlich, als wenn sie dies vor anderen täte. So haben wir insgesamt sieben Monologe dieser Art, davon drei bei Auftritten einer Figur alleine auf der Bühne (I, 3; III, 1; V, 6).<sup>95</sup> Die übrigen Soliloquia sind – dramaturgisch gesehen – Abgangs- (V. 157-172, V. 687-700, V. 1346-1478) oder Auftrittsmonologe (V. 973-984), bei denen die jeweiligen Figuren alleine auf der Bühne stehen.

Wie auch im römischen Drama findet sich bei Corneille eine Monodie, die einerseits die Gefühle Aegées darstellt, andererseits das Stück auflockert. Das Aparte ist in der *Médée* hingegen nicht existent.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Bei der *Médée* kann man dies eindeutig an den Szenarioanweisungen feststellen.

<sup>96</sup> Cf. Corneille (1980), S. 217, *Examen zu La Veuve*.

Bei Corneille dominiert Médée das Stück nicht so stark wie bei den antiken Dichtern. Sie spricht nur ein Drittel aller Verse und etwa ein Drittel der Monologe. Bei Seneca spricht sie zwei Drittel der Einzelreden und nimmt 50 % des gesamten Sprechanteils ein. Dadurch wirkt ihr Wahnsinn bei Weitem nicht so eindringlich wie es bei Seneca der Fall ist und ihr Charakter erscheint gemäßiger. Auch wird ihre unglückliche Lage nicht so deutlich wie bei Euripides. Dafür ist die Rolle Jasons gestärkt und der Darstellung seiner Gesinnung wird mehr Raum gegeben als bei beiden antiken Dichtern. Médées Dominanz – gerade gegenüber ihrem Mann – geht allerdings aus der Konfrontationsszene mit Jason eindeutig hervor (III, 3): Sie beherrscht die Situation und übertrifft ihren Gemahl bereits in Sachen Redeanteil.

### 3) Ergebnisse

#### a. Tabellarische Übersicht über die Kommunikationsstrukturen

##### **DRAMENLÄNGE**

	<b>Euripides</b>	<b>Seneca</b>	<b>Corneille</b>
Länge des Dramas (gesamt)	1419	1027	1660
Länge des Dramas (ohne Chorlieder)	1162	767	1660

##### **MONOLOGE (absolut / in Versen / in Prozent)**<sup>97</sup>

Soliloquium	1 / 50 / 3,5 %	1 / 55 / 5,3 %	7 <sup>98</sup> / 228 / 13,7 %
Rhesis	23 / 752 / 52,9 %	17 / 542 / 52,7 %	69 / 1048 / 63,1 %

<sup>97</sup> Alle Zahlen sind als ca.-Angaben zu verstehen und wurden auf die erste Stelle nach dem Komma gerundet. Die Prozent-Zahlen geben jeweils den Anteil im Verhältnis zum Gesamtumfang der Tragödie an (inklusive Chorgesänge).

<sup>98</sup> Davon drei Abgangsmonologe (V. 157-172, V. 687-700, V. 1347-1378). Diese zählen bei Corneille im Gegensatz zu Seneca zu den Soliloquia, weil sie bei dem französischen Tragiker wirklich einsam auf der Bühne gesprochen werden. Bei Seneca hingegen findet sich bei den Auftritts- und Abgangsmonologen immer eine weitere Figur auf der Bühne, sodass diese den Selbstgesprächen zuzurechnen sind.

## Kommunikationsstrukturen

Davon Selbstgespräch	-	9 <sup>99</sup> / 392 / 38,1 %	1 / 8 / 0,4 %
Davon Aparte	1 / 4 / 0,3 %	1 / 1,5 / 0,1 %	-
Davon Monodie	-	1 / 109 / 10,6 %	1 / 48 / 2,8 %
Monologe Gesamt	24 / 802 / 56,5 %	18 / 597 / 58,1 %	76 / 1276 / 76,8 %
Davon von Medea gesprochene Monologe	16 / 423 / 29,8 %	12 / 406 / 39,5 %	15 <sup>100</sup> / 283 / 17 %
Durchschnittliche Länge der Monologe (Alle monologischen Formen)	33,4	33,1	16,7

### **DIALOGE (in Versen / in Prozent)**

Anteil an dialogischen Partien <sup>101</sup>	1142 / 80,4 %	429 / 41,7 %	1320 / 79,5 %
Anteil an echten Dialogen	306 / 21,5 %	142 / 13,8 %	341 / 20,5 %
Davon echte Stichomythie <sup>102</sup>	73 / 5,1 %	15 / 1,4 %	7 / 0,4 %
Amoibaia und Epirrhematika	132 / 9,3 %	-	-

### **SPRECHANTEILE (in Versen / in Prozent)**

Medea	581 / 40,9 %	540 / 52,5 %	522 / 31,4 %
Kreon	41 / 2,8 %	47 / 4,5 %	166 / 10,0 %
Iason	201 / 14,1 %	60 / 5,8 %	396 / 23,8 %
Creusa	-	-	162 / 9,7 %
Amme	135 / 9,5 %	107 / 10,5 %	-
Cléone	-	-	30 / 1,8 %
Nérine	-	-	126 / 7,5 %
Theudas	-	-	26 / 1,5 %
Pädagoge	35 / 2,4 %	-	-

<sup>99</sup> Zu den Selbstgesprächen werden bei Seneca die Auftritts-, Zutritts- und Abgangsmonologe gerechnet. Es ist zwar auf Grund fehlender Regieanweisungen nicht eindeutig feststellbar, ob weitere Figuren auf der Bühne anwesend sind, aber in den meisten Fällen befinden sich die Figuren bei dem römischen Tragiker – im Gegensatz zum französischen – nicht alleine auf der Bühne. Daher sollen diese Monologe zu den Rheseis ohne Adressatenbezug, den Selbstgesprächen, gezählt werden.

<sup>100</sup> Beachtenswert bei Corneille ist die Dominanz von Jason, der nahezu genauso viele Monologe spricht wie die Protagonistin.

<sup>101</sup> Hier werden alle Stellen mit einbezogen, die einen Adressatenbezug haben, also insbesondere die Rheseis. Nicht dazu zählen die Selbstgespräche und die Soliloquia, da sie sich an keine Figur wenden.

<sup>102</sup> Nur reine Stichomythie ohne Antilabai und Distichomythie.

### Kommunikationsstrukturen

Bote	103 / 7,2 %	10 / 0,9 %	-
Pollux	-	-	75 / 4,5 %
Nebenfiguren (Amme, Erzieher, Vertrau- te, Pollux, Bote)	273 / 19,2 %	117 / 11,3 %	262 / 15,7 %
Aigeus	45 / 3,1 %	-	141 / 8,4 %
Chor (als Person, nicht- lyrisch)	43 / 3,0 %	1,5 / 0,1 %	-

#### b. Zusammenfassung der Ergebnisse

Alle drei *Medea*-Dramen fallen durch einen hohen Anteil an Monologen auf. In absoluten Zahlen ist Corneille mit 76 der Spitzenreiter, wohingegen sich bei Euripides 24, bei Seneca nur 18 Monologe finden. Jedoch darf man sich von diesen Zahlen nicht in die Irre führen lassen. Die Reden sind bei dem französischen Tragiker mit einer durchschnittlichen Länge von knapp 17 Versen nur halb so lang wie bei den beiden antiken Dichtern. Die hohe Anzahl ergibt sich daraus, dass seine Dialoge eine höhere Unterbrechungsfrequenz aufweisen, die Repliken in den Gesprächen meist sieben Verse knapp überschreiten und daher in der Statistik als Monologe auftauchen. Allerdings kann man gerade bei ihm einen regelmäßigeren Umgang mit den Kommunikationsformen ausmachen. Die Dialoge sind ausgewogener, das heißt sie sind tendenziell im Hinblick auf die Repliken etwa gleich lang (ca. 10 Verse), dafür sind die Rheseis nicht so ausladend wie bei den antiken Vorbildern. Das Stück ist insgesamt zu ca. 80 % dialogisch. Auch bei Euripides ist der Großteil des Dramas dialogisch. Allerdings dominieren bei ihm in den Gesprächen lange Rheseis, echte dialogische Partien mit niedriger Unterbrechungsfrequenz sind hingegen eher selten. Ganz anders bei Seneca: Bei ihm ist weniger als die Hälfte der Tragödie in Dialogen organisiert (41,7 %) und der Anteil der echten Dialoge mit Repliken von weniger als sieben Versen ist sehr gering (13,8 %). Die Gespräche sind zudem häufig

inkohärent, das heißt die einzelnen Repliken beziehen sich nicht aufeinander. Durch diesen fehlenden Bezug der Antworten wird der *furor* Medeas, die nicht mehr adäquat auf ihre Umwelt zu reagieren vermag, dargestellt. Bei Euripides und Corneille wird im Gegensatz zu dem römischen Tragiker die Kohärenz des Dialogs stets eingehalten.

Sonderformen des Dialogs wie die Stichomythie finden sich insbesondere bei Euripides, bei dem diese Form noch ein konstitutives Element der Tragödie darstellt. Bei Seneca und Corneille werden zum schnellen Schlagabtausch bevorzugt Mischformen aus Distichomythie, Stichomythie und Antilabai eingesetzt. Bei Corneille hängt dies damit zusammen, dass Stichomythie als allzu künstliches Element abgelehnt wird. Auch findet sich bei Euripides noch das Amoibaion, das bei den beiden jüngeren Autoren nicht mehr zum Einsatz kommt. Der Agon existiert ebenfalls nur bei Euripides. Jedoch findet man bei Seneca noch Reste bzw. Ansätze solcher Streitszenen.

Bei den Monologen unterscheiden sich die Techniken der drei Autoren gewaltig. Das Soliloquium ist sowohl bei Euripides als auch bei Seneca überaus selten. Der einzige Zeitpunkt, wo es gesprochen wird, ist zu Beginn der Tragödie, wenn noch keine weiteren Figuren auf der Bühne versammelt sind. Im griechischen Drama tritt nach dem Prolog der Chor auf den Tanzplatz, wo er das gesamte Stück über verweilt, aber auch bei Seneca sind die Figuren nach dem Prolog quasi nie allein auf der Bühne, sondern nahezu immer in Begleitung. Anders hingegen bei Corneille: Bei ihm lässt jeder Szenenwechsel eine neue Figurenkonfiguration zu und er kann daher leicht eine Figur allein auf der Bühne auftreten lassen. Durch die Regieanweisungen wissen wir zudem immer, wann die Akteure bei einem Auftritts- oder Abgangsmonolog einsam auf dem Schauplatz stehen. Bei Corneille gibt es sieben Soliloquia, wohingegen sich bei den beiden antiken Dichtern nur je eines ganz zu Beginn der Tragödie findet. Es ist mit dem Gesetz der

*vraisemblance* am ehesten vereinbar, wenn eine Figur in absoluter Einsamkeit auf der Bühne mit sich selbst spricht.

Ein besonderes Phänomen stellt bei Seneca das Selbstgespräch dar: In über 38 % der Verse spricht eine Figur in einem Monolog zu sich selbst, obwohl sich eine weitere Figur auf der Bühne befindet. Diese Art der Rede wird meist von der Protagonistin gesprochen und dient der Darstellung ihres Wahnsinns. Das Selbstgespräch ist bei Euripides nicht existent. Hier wendet sich Medeia immer an den Chor, um ihre Gefühle darzulegen. Ebenso wird es im französischen Drama abgelehnt, weil das Selbstgespräch als höchst artifiziell empfunden wird und dem Gesetz der *vraisemblance* widerspricht.

Das Aparte ist ein Phänomen des antiken Dramas, insbesondere des römischen. Jedoch ist eine exakte Bestimmung eines Beiseite nicht immer möglich. Bei Seneca gibt es mit Sicherheit eines. Bei Euripides lässt sich darüber streiten, ob es das Aside wirklich gibt. Der französische Tragiker lehnt es aus denselben Gründen wie das Selbstgespräch ab. Bei Seneca und Corneille haben wir als weitere monologische Form die Monodie, die der Auflockerung des Stückes dient.

Es ist schwierig, wenn nicht gar unmöglich, zu sagen, wen Corneille in Bezug auf die Kommunikationsstrukturen rezipiert. Jedenfalls spielt Seneca dabei mit Sicherheit eine untergeordnete Rolle, denn die Techniken dieser beiden Tragiker stehen in einem diametralen Gegensatz zueinander. Bei Corneille dominiert der Dialog, bei Seneca der Monolog. Bei Corneille sind die dialogischen Partien stets kohärent und weisen eine relativ regelmäßige Unterbrechungsfrequenz von ca. zehn Versen auf. Bei den Zwiegesprächen Senecas hingegen sind die Antworten häufig ohne jeglichen Bezug zueinander, es dominieren lange Einzelreden, die die Figuren oft an sich selbst richten. Dadurch erscheint die römische Tragödie starr und außerordentlich statisch. Bei Corneille hingegen wirkt das Drama sehr regelmäßig

und natürlich. Er ist an einem Höchstmaß von *vraisemblance* interessiert. Dadurch kommen Kommunikationsformen wie die Stichomythie, der Agon, das Selbstgespräch und das Aparte nur sehr bedingt zum Einsatz. Durch die übertriebene Einhaltung des Wahrscheinlichkeitsgebots erscheinen jedoch gewisse Stellen wiederum künstlich. Dass Jason in der Exposition nach vielen Jahren zufällig einen Freund wieder trifft, mutet für den Zuschauer ebenso befremdlich an, wie dass Médée ihre innersten Sorgen, Ängste und Gefühle einer Dienerin preisgibt, die sie nicht mag und der sie nicht vertrauen kann. Das Drama *ist* eine Kunstform – dadurch dass Corneille es zur Natürlichkeit zwingt, erreicht er häufig genau das Gegenteil.

Mag der französische Tragiker Seneca in Bezug auf die Kommunikationsformen nicht rezipieren, so ist überdeutlich, dass Seneca Euripides verpflichtet ist: Elemente wie die Stichomythie, Ansätze des Agons, die Monologtechnik und die Dominanz der Rede der Protagonistin sind eindeutig von dem griechischen Tragiker übernommen. Natürlich ist ein Großteil der Tatsache geschuldet, dass das römische Theater das attische zum Vorbild hat und versucht, dieses im Sinne der *aemulatio*<sup>103</sup> zu übertrumpfen. Aber

---

<sup>103</sup> Die Begriffe *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio* stehen allesamt im Zusammenhang literarischer Vorstellungen bei den Römern und drücken das Verhältnis zwischen griechischer und lateinischer Literatur aus. Das Schriftgut der Römer durchläuft dabei eine deutliche Entwicklung: Beginnend mit der *interpretatio* machten sich römische Autoren am Anfang der lateinischen Literaturgeschichte daran, ihre griechischen Vorbilder zu übersetzen. Als ein Beispiel hierfür lässt sich das erste römische Literaturwerk überhaupt anführen, die *Odusia* des Livius Andronicus, die eine Übersetzung von Homers *Odyssee* darstellt. In einer zweiten Stufe wurden Gattungen und Stoffe nachgeahmt. Dabei ließ sich der Autor noch stark von den Ideen des Ausgangswerkes leiten (*imitatio*). In diese Kategorie fallen Lukrezens *De rerum natura* als Nachahmung des griechischen Lehrgedichts oder Ciceros Dialoge in Anlehnung an das platonische Œuvre. In einer letzten Entwicklungsphase, der *aemulatio*, verstanden es die Römer, mit den usurpierten Literaturformen und -gattungen der Griechen umzugehen; sie versuchten die Vorbilder nachzuahmen und zu übertreffen. Die Produkte sind als selbstständige Werke zu betrachten. In diese Kategorie fallen Senecas Tragödien. Sie beziehen sich in ihrer Form und ihrem Inhalt auf Euripides, Sophokles und Aischylos. Jedoch ahmt Seneca nicht nur Gehalt und Struktur nach, sondern versucht die Vorbilder zusätzlich zu überbieten. Dies ist sowohl in Bezug auf die rhetorische Gestaltung wie auch in der extremen Steigerung des dramatischen Pathos der Fall. Der Dichter macht etwas ‚Eigenes‘, ‚typisch Römisches‘ aus den Tragödien. Zu den Begriffen *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio* s. insbesondere Reiff (1959).



dennoch ist die Ähnlichkeit zwischen Euripides und Seneca um ein Vielfaches größer als die zwischen Seneca und Corneille. Und das, obwohl Corneille sich auf Seneca als Gewährsmann beruft.

c. Auswirkung auf die Aufführungspraxis: Sind Senecas Dramen Rezitationsdramen?

Die Forschungsgeschichte der Seneca-Tragödien wurde immer besonders von folgenden zwei Fragen bestimmt: 1. Ist Seneca wirklich der Verfasser der Dramen und 2. Wurden seine Tragödien für die Bühne geschrieben?

Die Frage nach der Autorschaft gilt heutzutage als geklärt:<sup>104</sup> Seneca wird allgemein als der Autor von acht Tragödien anerkannt (*Medea*, *Phaedra*, *Thyestes*, *Agamemnon*, *Phoenissae*, *Troades*, *Oedipus*, *Hercules furens*), der *Hercules Oetaeus* und die Praetexta *Octavia* werden als unecht angesehen.<sup>105</sup> Die Frage nach der Aufführbarkeit der Tragödien gibt hingegen gerade in der jüngeren Forschung immer wieder Anlass zur Diskussion. Waren die Tragödien der Kaiserzeit wirklich für die Darbietung gedacht und wurden sie vor einem Publikum gespielt? Oder waren sie zur Rezitation bestimmt oder gar reine Lesedramen?

Anlass zur Annahme, dass nicht alle Dramen der römischen Antike gespielt wurden, gibt eine Äußerung Ovids in seinen *Tristia*, wonach er selbst seine *Medea*-Tragödie nicht für eine Repräsentation auf der Bühne geschrieben

---

Zu den Problemen der *interpretatio* insbesondere die sehr aufschlussreiche Dissertation von Seele (1995).

<sup>104</sup> Kißel (1998), S. 354, und Maurach (1991), S. 194. Im fünften Jh. n. Chr. sah beispielsweise Sidonius Apollinaris Seneca Rhetor und Seneca Philosophus als zwei unterschiedliche Personen an. Cf. Trillitzsch (1978), S. 122. Auch in der heutigen Zeit werden Philosoph und Tragödienschreiber gerne als zwei verschiedene Personen gehandhabt: Maurach behandelt in der ersten Auflage zu *Seneca. Leben und Werk* die Tragödien nicht unter Senecas Schriften und widmet diesen nur sehr wenige Seiten in seinem Nachwort.

<sup>105</sup> Cf. Boyle (1987), S. 5f. Hine (2000), S. 3, hält die *Octavia* für unecht, die Autorschaft des *Hercules Oetaeus* hingegen für ungewiss.

haben.<sup>106</sup> Eine Stelle in Tacitus' *Dialogus de oratoribus* impliziert, dass die Rezitation von Dramen für manche Autoren eine gängige Form der Präsentation der Stücke gewesen sei.<sup>107</sup> Eine andere Passage im *Dialogus de oratoribus* hingegen wird dahingehend interpretiert, dass die Tragödien nicht nur rezitiert, sondern auch in Buchform niedergeschrieben worden und somit Lesedramen gewesen seien.<sup>108</sup>

Das vieldiskutierte Problem der „Rezitationsdramen“ wurde erstmals ausgiebig in Zwierleins Dissertation mit dem Titel *Die Rezitationsdramen Senecas*<sup>109</sup> untersucht. Zwierlein versucht anhand von Widersprüchen in der Handlung nachzuweisen, dass die Stücke Senecas nicht aufführbar seien. Viele Stellen seien zu grausam und daher nicht für eine Darstellung auf der Bühne geeignet,<sup>110</sup> zudem gebe es einige Inkonsistenzen in der zeitlichen Kontinuität und Brüche in der Repräsentation des Raumes.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> *carmina quod pleno saltari nostra theatro, / uersibus et plaudi scribis, amice, meis, / nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris, / Musa nec in plausus ambitiosa mea est* (Ov. Tr. V, 7b, 1-4).

<sup>107</sup> *nam postero die quam Curatius Maternus Catonem recitauerat, cum offendisse potentium animos diceretur, tamquam in eo tragoediae argumento sui oblitus tantum Catonem cogitasset* (Tac. Dial. 1, 2). Vielmehr diene die Rezitation der Unterhaltung von Freunden im engeren Kreise. Zur Rezitation von Texten zum Zwecke des Zeitvertreibs s. Plin. Ep. 4, 5, 2; 8, 12, 4 und 3, 18, 4.

<sup>108</sup> *leges tu, quid Maternus sibi debuerit, et agnosces quae audisti. quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicit; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi. atque ideo maturare libri huius editionem festino, ut dimissa priore cura novae cogitationi toto pectore incumbam* (Tac. Dial. 3, 3). Man sollte sich jedoch hüten, diesen beiden Stellen allzu viel Gewicht beizumessen. Denn Maternus, der Tragödienschreiber des taciteischen Dialogs, ist kein professioneller Dramenautor: Er ist ein Anwalt, der sich aus reinem Vergnügen mit dem Schreiben von Dramen beschäftigt. Daher ist es zweifelhaft, ob sich vom Publikationsverhalten dieser Figur auch auf das der professionellen Tragödienschreiber schließen lässt. Ovid spricht in seinen *Tristia* II, 393f. von *legere* in Bezug auf Tragödien und deutet damit ebenso darauf hin, dass Dramen gelesen wurden. Zur antiken Tragödie als Lesedrama s. Di Marco (2000), S. 45f., und Kugelmeier (2007), S. 13ff.

<sup>109</sup> Zwierlein (1966). Rezensionen und Reaktionen hierauf: Rieks (1967), Lefèvre (1968), Braun (1982). Gegen die Aufführung argumentiert Kugelmeier (2007) ausführlich.

<sup>110</sup> Die Eingeweideschau im *Oedipus* und der Mord Medeas an ihren Kindern.

<sup>111</sup> In der *Medea* steht die Protagonistin zunächst auf der Bühne und befindet sich plötzlich auf dem Dach des Palastes. Rieks (1967), S. 570, entgegnet dem richtig, dass eine „veristische Konzeption“ der Bühne dem antiken Betrachter fremd sei.

Auch das starke statische, das rhetorisch-pathetische Element und die vielen Apartes widersprüchen der Repräsentation.

Zwierlein gibt zwar eine gute Übersicht von Stellen, die Probleme bei der Aufführung bereiten könnten, nimmt jedoch als absoluten Maßstab seiner Untersuchung die klassische griechische Tragödie.<sup>112</sup> Damit wird er dem römischen Drama nicht gerecht, das bis zu diesem Zeitpunkt eine Entwicklung von immerhin über fünf Jahrhunderten durchgemacht hatte. Er unterschätzt einerseits massiv die Möglichkeiten der römischen Dramaturgie und berücksichtigt andererseits den Zeitgeist des 1. nachchristlichen Jh. nicht zur Genüge.<sup>113</sup> Denn in dieser Zeit geht es gerade darum, Untergangsstimmung ins Wort zu fassen und Grauen zu inszenieren.<sup>114</sup>

Als eine Reaktion auf Zwierlein versucht Braun aufzuzeigen, warum die Tragödien nur dann wirklich verständlich seien, wenn sie tatsächlich auf der Bühne gespielt würden. Die Szene, in der Medea ihre Kinder tötet, sei zum Beispiel nur dann nachvollziehbar, wenn die Protagonistin zugleich auch auf der Bühne agiere. Lese man diese Passage nur, so stelle man viele Verse später plötzlich fest, dass sie eines ihrer Kinder beim Sprechen getötet haben müsse.<sup>115</sup> Die von Tacitus beschriebene Rezitation der Stücke schließt – so Braun – nicht aus, dass die Dramen gespielt worden seien –

---

<sup>112</sup> Hierzu besonders Lefèvre (1968).

<sup>113</sup> Cf. Braun (1982), S. 43, und Boyle (2006). Da uns keine Didaskalien und kaum Aussagen über das Theater erhalten sind, wissen wir nur sehr wenig über die Theaterpraxis dieser Zeit. Wenn jedoch ganze Seeschlachten im Colosseum nachgestellt werden konnten, gibt es keinen Anlass zu glauben, dass das Theater nicht über ähnliche Möglichkeiten verfügt habe. Dazu Kießel (1998), S. 357.

<sup>114</sup> Es wäre nicht einmal auszuschließen, dass Medea ihre Kinder während der Repräsentation live auf der Bühne tötete – zumindest sind uns solche Gräueltaten zur Genüge aus der Literatur bekannt. Vgl. Rieks (1967), S. 569. Beispielsweise eine Szene in Apuleius' *Metamorphosen* X, 22, und 30-35: Der Protagonist, der in einen Esel verwandelt ist, soll hier im Rahmen einer Theatervorführung eine zum Tode verurteilte Frau begatten. Auch wenn diese Szene erst später stattfindet (1. / 2. Jh. n. Chr.), zeigt sie doch, bis wohin die Sehnsucht nach solchen Darstellungen gehen konnte. Weitere Stellen zu gewaltigen Inszenierungen im Theater bei Hauptli in Seneca (1993), S. 144, Anm. 1.

<sup>115</sup> Cf. Braun (1982), S. 46.

im Gegenteil, es sei für die flavische Zeit sogar üblich gewesen, die Wirkung der Tragödie zunächst in einem kleineren Kreis zu testen.<sup>116</sup>

Dihle hält diesen beiden Extrempositionen eine Zwischenlösung entgegen:<sup>117</sup> Die Stücke wurden seiner Meinung nach sowohl als Ganze gespielt als auch in Einzelszenen aufgeführt. Zu diesem Zweck spezialisierten sich Schauspieler auf publikumswirksame Szenen wie beispielsweise die Botenberichte.<sup>118</sup>

Es stellt sich die Frage, wie groß der Unterschied zwischen einer Rezitation und einer Aufführung überhaupt gewesen wäre. Wie bereits Leo mit der Aussage „Istae vero non sunt tragoediae, sed declamationes“<sup>119</sup> zum Ausdruck bringt, sind die einzelnen Akte der Seneca-Tragödien sehr statisch und wirken – durchzogen von vielen langen Monologen – beinahe wie zusammengesetzte Reden.<sup>120</sup> Da der Rezitator, wie die bereits zitierte Stelle im *Dialogus de oratoribus* beweist,<sup>121</sup> die Texte nicht nur vorliest, sondern die Mimik und Gestik der jeweiligen Figur anpasst und sich in die Rolle hineinversetzt, käme die Rezitation von Einzelstellen beinahe einer Aufführung gleich. Denn die Handlung ist gegenüber dem Wort stark zu-

---

<sup>116</sup> Cf. Braun (1982), S. 48. Ein ähnliches Procedere findet man auch in der Moderne. So hat Jean Cocteau sein Drama *Machine infernale* zunächst im Bekanntenkreis rezitiert, ehe es auf die Bühne kam. Cf. Cocteau (2009), S. 135, Anm. 1.

<sup>117</sup> Dihle (1983), S. 162ff.

<sup>118</sup> Eine weitere Lösung bei Kißel (1998), S. 357f.: Ihm zufolge wurden zunächst kleinere Partien aus den Tragödien im Kreise von Bekannten rezitiert, bevor die Dramen als Ganze auf die Bühne kamen. Dadurch solle sichergestellt worden sein, dass die Dramen dem Publikum gefielen. Eine etwas abwegige Argumentation gegen Rezitationsdramen findet sich bei Hollingsworth (2000), S. 136ff.: Die Tragödien können nicht der Rezitation gedient haben, da bei Iuvenal und Persius immer die Länge der Rezitation betont werde. Da das Drama aber in 1,5-2 Stunden vorgelesen werden könne, wäre dies zu kurz, als dass sich die beiden Satiriker darüber hätten entrüsten können.

<sup>119</sup> Leo (1963), S. 158.

<sup>120</sup> Zur Rhetorisierung der Stücke auch Rieks (1967), S. 570. Die Rhetorisierung der Tragödien ist jedoch kein Argument gegen die Aufführbarkeit der Dramen, wie Guittard in seinem Vorwort zu Sénèque (1997), S. 21, zu Recht bemerkt.

<sup>121</sup> *nam postero die quam Curiatius Maternus Catonem recitaverat, cum offensus potentium animos diceretur, tamquam in eo tragoediae argumento sui oblitus tantum Catonem cogitasset* (Tac. Dial. 2, 1).

rückgedrängt und die Figuren interagieren kaum. Dies verdeutlichen besonders die Ergebnisse der Untersuchung der Kommunikationstechniken in Senecas *Medea*: Beinahe 40 % der Monologe haben keinen Adressaten und richten sich somit an den Monologsprecher selbst. Die Reden sind als Selbstgespräche von der Handlung losgelöst.

Für die wenigen Dialogpartien wäre auch vorstellbar, dass zwei Rezitierende gemeinsam sprechen oder eine einzige Person die Stimme verändert und so zwei Figuren darstellt. Es würde also für viele Passagen kaum einen Unterschied machen, ob sie rezitiert oder auf der Bühne aufgeführt würden. Der einzige Unterschied läge darin, dass bei einer Repräsentation im Theater das ganze Stück dargeboten würde, bei der Rezitation hingegen nur Teile vorgetragen würden. Zudem wäre der Ort für die Rezitation eher ein privater, für die Repräsentation auf der Bühne hingegen ein öffentlicher Raum – das Theater.

Eine endgültige Lösung des Problems der Rezitationsdramen gibt es nicht, aber es erscheint unwahrscheinlich, dass die Tragödien überhaupt nicht aufgeführt worden sind bzw. dass eine Aufführung gar nicht möglich gewesen sein soll.<sup>122</sup> Auch wenn die vielen Selbstgespräche keine dramatische Interaktion erfordern und sich besonders gut für eine Rezitation eignen würden (bzw. einer Rezitation gleichkämen), schließt dies nicht aus, dass die Tragödien im Ganzen im Theater repräsentiert und zusätzlich auch

---

<sup>122</sup> Gerade heute werden wieder vermehrt Seneca-Tragödien aufgeführt: die *Medea* an der Volksbühne Berlin, eine weitere *Medea* am Institut für Klassische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, die *Phaedra* im Théâtre du Temple in Paris (alle Frühjahr 2010).

Für die Aufführung der Dramen plädieren besonders der Seneca-Kommentator Boyle (2006), S. 192, Boyle (1994), S. 10f., und Boyle (1987), S. 10, sowie Häuptli, der Übersetzer der *Medea* in der Reclam-Reihe in Seneca (1993), S. 138ff. Tarrant (1985), S. 15, hingegen vermutet, dass die meisten Römer das Stück in Buchform lasen.

privat gelesen wurden.<sup>123</sup> Daher wird im Zusammenhang mit der senecanischen *Medea* in dieser Arbeit immer von Zuschauern geredet.

---

<sup>123</sup> Corneille schrieb seine Stücke ausdrücklich sowohl für die Bühne wie auch für Leser und fordert „que la tragédie soit aussi belle à la lecture, qu’à la représentation, en rendant facile à l’imagination du lecteur tout ce que le théâtre présente à la vue des spectateurs.“ Corneille (1987), S. 183, *Discours des trois unités*. Auf die Rezitation der Corneille-Dramen verweist auch Boyle (2006), S. 192, Anm. 10.

#### IV. Übersetzungen und Übernahmen Corneilles

Bisher stellten wir fest, dass Corneille sich zwar in Bezug auf den Mythos an Seneca hält, aber weder in Bezug auf Teile der Tragödie noch bezüglich der Kommunikationsstrukturen seiner dramatischen Technik folgt. Wie bereits weiter oben erwähnt,<sup>1</sup> deutet Corneille hingegen an einer Stelle seines *Examens* zur *Médée* darauf hin, dass er Seneca zumindest teilweise übersetzt habe: „Quant au style, il est fort inégal en ce Poème, et ce que j’y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j’ai traduit de Sénèque qu’il n’est point besoin d’en mettre le texte en marge pour faire discerner au Lecteur ce qui est de lui ou de moi.“<sup>2</sup>

Das folgende Kapitel beleuchtet die von Corneille adaptierten Stellen und analysiert, wie er sein römisches Vorbild rezipiert. Einen äußerst nützlichen Ansatz für die Untersuchung findet sich bei Conte und Barchiesi. Sie prüfen, welche Funktion der Prätext einnimmt, und unterscheiden in ein „Modello-Esemplare“ und ein „Modello-Genere“. Ersteres bezeichnet dabei ein Vorbild, von dem lediglich einzelne Wörter oder Satzteile übernommen werden. Im Extremfall sind die entlehnten bzw. übersetzten Teile reine Einlagen.<sup>3</sup> Letzteres hingegen wird folgendermaßen definiert: „« scrivere alla maniera di » significa generalizzare: ciò che veramente si imita sono stili, convenzioni, norme, generi.“<sup>4</sup> Hier geht es also nicht mehr um bloße wörtliche Übernahmen, sondern um den literarischen, inhaltlichen und stilistischen Kontext, in den sich der jeweilige Autor einreicht.

Es stellt sich nun die Frage, in welchem Verhältnis Corneille zu den beiden antiken Vorlagen steht. Übersetzt er – wie er selber behauptet – Seneca lediglich oder imitiert er ihn auch in Bezug auf stilistische Eigenheiten?

---

<sup>1</sup> S. Einleitung.

<sup>2</sup> Corneille (1980), S. 540, *Examen* zur *Médée*.

<sup>3</sup> „[...] il Modello-Esemplare consiste essenzialmente di riprese puntuali: sono « parole » individuali puntualmente imitate (citate o trasformate). All’ estremo di questa tendenza o possibilità potremmo immaginare un’imitazione solo di parole localizzate“. Conte / Barchiesi (1989), S. 94.

<sup>4</sup> Conte / Barchiesi (1989), S. 95.

Handelt es sich um wörtliche Übersetzungen? Folgen die Übernahmen einem bestimmten Schema? Stellt sich Corneille in die literarische Tradition Senecas und ist der römische Tragiker somit als „Modello-Genere“ zu verstehen oder ist er nur „Modello-Esemplare“?

Generell lassen sich die Übersetzungen in zwei verschiedene Kategorien untergliedern: in Adaptionen einzelner Verse und ganzer Szenen. Bei Beispielen der ersten Klasse handelt es sich in der Regel um wenige Verse, die Corneille mehr oder weniger genau übersetzt und in seine Tragödie einverleibt. Neben diesen Einzelstücken entlehnt er jedoch auch längere Passagen und Szenen. Die im Anhang befindliche Übersicht der übersetzten Verse macht deutlich, wie häufig und exakt Corneille die antiken Dichter überträgt.<sup>5</sup> Durch die tabellarische Darstellung werden dabei die Frequenz sowie der Genauigkeitsgrad der Übersetzung ersichtlich. Im folgenden Punkt soll exemplarisch an ausgewählten Beispielen veranschaulicht werden, wie Corneille diese übersetzten Einzelverse in seine Tragödie einbaut. Die anschließende Untersuchung der Adaptation ganzer Szenen zeigt an vier Passagen, wie der Franzose seiner Tragödie ganze Dramenstücke einverleibt. Bei der Wahl dieser Passagen stellt sich das Problem, wann man überhaupt von einer Adaptation sprechen kann. So findet man beispielsweise sowohl bei Euripides als auch bei Corneille eine Aigeus-Szene; jedoch gibt es außer der Wahl derselben Figur kaum inhaltliche Entsprechungen oder gar Übernahmen von Textstücken.<sup>6</sup> In den ausgewählten Textstellen hingegen sind Bezüge sowohl inhaltlicher wie auch sprachlicher Natur augenfällig.<sup>7</sup> An ihnen lässt sich einleuchtend darlegen, wie Corneille die Vorlage umarbeitet.

---

<sup>5</sup> S. Anhang I-III.

<sup>6</sup> Passagen, die nur inhaltliche Entsprechungen aufweisen, werden daher im Kapitel D. I, der Medea-Mythos, behandelt.

<sup>7</sup> Gewisse inhaltliche und sprachliche Entsprechungen gibt es auch in der Begegnung zwischen Iason und Medea (Sen. *Med.* 431-579, Cor. *Méd.* 783-952). Doch sind diese weniger augenfällig, weswegen diese Szene nicht mit besprochen werden soll.



### 1) Übersicht über die Entlehnung einzelner Verse

In der Aufstellung wird der Versuch unternommen, alle Verse, die Corneille seinen Vorbildern Euripides und Seneca entleiht, darzulegen und ihrem Prätext gegenüberzustellen. Dabei werden auch diejenigen Partien einbezogen, die im anschließenden Kapitel (Adaption ganzer Szenen) noch ausführlicher behandelt werden. Es gibt viele Fälle, in denen sich die Klassifizierung in die eine oder andere Gruppe als schwierig erweist. Zweck dieser Aufstellung ist eine bessere Übersicht darüber, wie oft Corneille auf die Vorbilder zurückgreift und in welchem Grad er dies tut. Im Gegensatz zum Folgekapitel soll es hier jedoch nicht um die Adaptationstechnik gehen; vielmehr wird gezeigt, bei welchen Versen es sich um Übersetzungen handelt. Um den Grad der Übernahme kenntlich zu machen, werden die Wörter / Sätze durch fette und / oder unterstrichene Buchstaben hervorgehoben. Unterstreichungen weisen auf Übernahmen der Kategorie (a) hin (inhaltliche Übernahmen ohne Übersetzungen). Die sinngemäßen Übersetzungen mit textnahen Übersetzungen werden durch fette Buchstaben kenntlich gemacht (b). Partien aus dem dritten Bereich (c), die die größte Übereinstimmung bei der Übersetzung aufweisen, werden durch fette unterstrichene Buchstaben deutlich gemacht.

Die einzelnen von Seneca und Euripides übernommenen Verse lassen sich in folgende drei Kategorien unterteilen:

a) **Inhaltliche Übernahmen ohne Übersetzungen.** Obwohl Corneille den Text seiner antiken Vorlage nicht wörtlich übersetzt, lässt sich dennoch ein starker – meist inhaltlicher – Einfluss feststellen; dadurch wird explizit auf das Vorbild hingewiesen (s. Anhang I). Beispielsweise beklagt Medea bei Euripides im ersten Epeisodion angesichts des Chores ihre erbärmliche Situation: ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' ὑβρίζομαι / πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λεληισμένη, / οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ Συγγενῆ / μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς (V. 255-258). Auch bei Corneille klagt Médée in I, 4 in einem Dialog mit ihrer Dienerin

Nérine über ihren Gatten und greift dabei auf einige Gedanken von Euripides zurück: *Jason m'a fait trahir mon pays et mon père, / Et me laisse au milieu d'une terre étrangère, / Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien* (V. 293-295). Auch wenn die Aussage *m'a fait trahir mon pays* nicht das griechische Wort ἄπολις übersetzt, so verweisen diese Wörter doch beide darauf, dass die Protagonistin nun heimatlos ist. Deutlicher wird der Bezug bei *terre étrangère* und ἐκ γῆς βαρβάρου. Zudem macht der letzte zitierte Vers in beiden Fällen klar, dass Medea ihre Familie verloren hat und nun ohne Unterstützung in einem fremden Land verweilt. Auch wenn Corneille Euripides nicht explizit übersetzt, ist die Bezugnahme doch unmissverständlich.

b) **Singemäße Übernahmen mit textnahen Übersetzungen**<sup>8</sup>; hier spiegelt sich die Vorlage stärker in den Versen des französischen Dramas. Wörtliche Übernahmen lassen sich eindeutig identifizieren und der Bezug zum Prätext von Euripides oder Seneca ist evident. Allerdings kann man noch nicht von einer wörtlichen Übersetzung sprechen (s. Anhang II). Im Dialog mit Creo erklärt beispielsweise die Protagonistin bei Seneca ihrem Gegenüber: *si placet, damna ream; / sed redde crimen. sum nocens, fateor, Creo* (V. 245f.). Bei Corneille verwendet Médée beinahe dieselben Worte: *Si vous me punissez, rendez-moi mon forfait* (V. 444). Man könnte nahezu meinen, dass es sich um Übersetzungen handelt, denn *vous me punissez* greift *damna ream* auf und *rendez-moi mon forfait* wiederum *redde crimen*. Auch wenn einige Ausdrücke übersetzt sind, verändert der französische Tragiker aber doch die Satzstruktur. Aus den kurzen, parataktisch angeordneten Sätzen bei Seneca wird bei Corneille ein gezähmtes Gefüge aus einem konditionalen Nebensatz mit seinem Hauptsatz. Der lateinische *si*-Satz erscheint in der französischen Version des Dramas an einer anderen Stelle.

---

<sup>8</sup> Zu Problemen des römischen Übersetzers s. Seele (1995).

Der senecanische Text wird also übersetzt, jedoch in eine andere Satzstruktur übertragen.

c) Die dritte Gruppe – **sinngemäße Übernahmen mit überwiegend wörtlichen Übersetzungen** – weist die stärksten Übereinstimmungen im Wortlaut auf. Hier kann man meist von einer wörtlichen, also von einer Eins-zu-Eins-Übersetzung sprechen (s. Anhang III).<sup>9</sup> Im Dialog zwischen Creon und Medea fordert der König die Rivalin seiner Tochter auf: *i, querere Colchis*. Medea entgegnet: *redeo: qui auexit, ferat* (V. 197). Mit genau diesen Worten wendet sich der König auch bei Corneille an die Protagonistin: *Va te plaindre à Colchos*. Médée hält entgegen: *Le retour m’y plaira. / Que Jason m’y remette ainsi qu’il m’en tira* (V. 447f.). Der französische Dichter fügt lediglich die ironische Bemerkung *Le retour m’y plaira* ein. Sonst ist der Text wortwörtlich übersetzt.

### Ergebnisse

Zwar rekurriert Corneille gerade in Bezug auf den Inhalt bisweilen auf Euripides (sechs Stellen bei den inhaltlichen Übernahmen ohne Übersetzungen), aber Übernahmen von Seneca finden sich in diesem Bereich beinahe drei Mal so häufig (16 Stellen). In zwei Partien lassen sich textnahe inhaltliche Parallelen zwischen allen drei Autoren feststellen, davon eine längere Passage innerhalb der Creon-Szene. Je wörtlicher die Übersetzungen bzw. die Übernahmen werden, desto seltener sind sie Euripides entnommen. Bei den sinngemäßen Übersetzungen mit textnahen Übersetzungen greift der französische Tragiker beinahe ausnahmslos auf Seneca zurück. Es finden sich neun Stellen, in denen sich der französische Autor stark an Seneca anlehnt, zwei, bei denen sich Ähnlichkeiten zwischen allen drei Tragikern

---

<sup>9</sup> Aufstellungen von übersetzten Einzelversen finden sich bei Leyssac (1978), S. 21f., Marty-Laveaux in Corneille (1862) im Kommentar unter dem Text und Couton in Corneille (1980), S. 1376-1406, in den Anmerkungen am Ende des Bandes.

finden. Jedoch findet sich keine Stelle, wo Corneille nur auf Euripides zurückgreift.

Bei den nahezu wörtlichen Übersetzungen gibt es gar nur noch eine einzige Stelle, die allen drei Autoren gemein ist – es lassen sich hingegen 13 Passagen nachweisen, die Corneille von Seneca übersetzt. Corneille rezipiert also fast ausnahmslos Seneca. Die Übernahmen von Euripides erfolgen in der Regel indirekt über Seneca. Das heißt Seneca greift auf Euripides zurück, Corneille wiederum rezipiert Seneca. Daher rekurriert er bisweilen indirekt über Seneca auf Euripides. Einem bestimmten Schema folgt Corneille bei den übersetzten Stellen nicht. In manchen Szenen lehnt er sich häufiger an ein Vorbild an, wie beispielsweise im Dialog zwischen Médée und Créon, in anderen Szenen fügt er mehr Eigenes hinzu und setzt daher auch weniger übersetzte Partien ein. Als Beispiel hierfür lässt sich die Aegée-Szene anführen. Die übernommenen Passagen lassen sich insofern schnell als Übersetzungen erkennen, da die senecanische *Medea* dem einen oder anderen Zuschauer sicher bekannt war. Ansonsten fügen sich die Übersetzungen nahtlos in den französischen Text ein, sodass der Stil der übersetzten Verse und des ‚original-cornelischen‘ Textes sich nicht unterscheidet.

## 2) Adaption ganzer Szenen

### a. Das Medea-Gebet

Neben der Übernahme bzw. Übersetzung einzelner Verse finden sich ganze Passagen und Szenen, in denen die Ähnlichkeit zu den antiken Vorbildern frappant ist. So ist gleich der erste Auftritt Médées (I, 3) bei Corneille stark an Senecas *Medea*-Prolog angelehnt (V. 1-55). Durch Gliederungen der Texte wird der Vergleich erleichtert:

**Seneca *Medea* 1-55**

- 1-12: Götteranruf (Oberwelt: 1-6, Unterwelt: 7-12)
- 13-18: Bitte an die Erinyen, Tod Creusas und Creos herbeizuführen
- 19-26a: Racheplan gegen Iason
- 26b-28a: Versicherung, dass die Rache gegen die Feinde durchgeführt wird
- 28b-36: Bitte an Vater Sol, bei Zerstörung Korinths zu helfen
- 37-39: Boykott der Hochzeit
- 40-43: Selbstaufforderung, Mut zu fassen
- 44-50: Rache wird gewaltiger sein als alles bisher Vollbrachte
- 51-52a: Selbstaufforderung, sich mit *ira* und *furor* zu gürten
- 52b-55: Beziehung mit Iason begann mit einem Verbrechen und wird auch damit enden

**Corneille *Médée* 197-268**

- 197-200: Götteranruf
- 201-204: Bitte um Rache
- 205-212: Anruf der Unterwelt
- 213-214: Bitte um Tod Créuses und Créons
- 215-224: Racheplan gegen Jason
- 225-240: Jason unterschätzt Médée
- 241-250: Beziehung mit Jason begann mit einem Verbrechen und wird auch damit enden
- 251-268: Anruf *Soleil*: Bitte um Zerstörung Korinths

Bei der Betrachtung beider Passagen fällt zunächst auf, dass sie sich an unterschiedlichen Stellen des Dramas befinden: Bei Seneca steht das Gebet Medeas am Anfang des Stückes und bietet den ersten Eindruck, den wir von der Protagonistin bekommen. Bei Corneille hingegen findet sich der Monolog in der dritten Szene des ersten Aktes. Zwar handelt es sich auch hier um die erste Rede der Titelfigur, allerdings konnte sich der Zuschauer bereits vorher durch Jasons Worte ein Bild von Médée machen. Die Heftigkeit der Rede verliert dadurch zwangsläufig an Gewicht. Die Szene umfasst bei Corneille 72 Verse, wohingegen Senecas Prolog 55 Verse umfasst. Der

französische Tragiker erweitert die lateinische Vorlage insgesamt um 17 Verse, also um gut ein Viertel des Textes.<sup>10</sup>

Bei den Übernahmen Corneilles sollte man weniger von Übersetzungen als vielmehr von freien Adaptationen sprechen. Er übernimmt von Seneca einzelne Textblöcke, die in der Regel nicht mehr als sieben Verse am Stück ausmachen. Diese werden dann in freien Übersetzungen in den eigenen Text eingepasst und meistens durch ihn gerahmt. Der Großteil der Verse in I, 3 ist dabei von Seneca übernommen.<sup>11</sup> Einzig Seneca V. 24-28, V. 37-43 und V. 51-54 sind ohne Entsprechungen im französischen Text. V. 44-50 findet man in sehr stark abgeänderter Form wieder. Corneille übernimmt ein Schlagwort von Seneca, bildet den Inhalt jedoch zu einer neuen Aussage um. Diejenigen Passagen, die Corneille nicht vom römischen Tragiker übernimmt, sind normalerweise diejenigen, die Medea in einem sehr assoziativen Gedankengang von sich gibt. Das heißt, die Protagonistin springt schnell von einem Gedanken zum anderen und stellt dabei die eine oder andere rhetorische Frage (V. 24-28), sie bringt konfuse, unreflektierte Ideen vor (V. 37-40) oder spricht sich selbst an (V. 40-43). Zudem stehen die ausgelassenen Partien teils in Zusammenhang mit der bevorstehenden Hochzeit zwischen Iason und Creusa (V. 27, V. 37-39, V. 53). Da bei dem französischen Tragiker die Schließung des Bundes nicht unmittelbar bevorsteht, ergäben diese Übernahmen bei ihm keinen Sinn.

In der Abfolge der Blöcke schließt sich Corneille meist der römischen Vorlage an: Den größten Sprung vollzieht er mit Seneca V. 29-36, in denen die Protagonistin ihren Ahnen Sol anspricht. Diese Stelle setzt Corneille an das Ende des Gebetes. Corneille schien die Anrede der Sonne ein geeigneter

---

<sup>10</sup> Auch bei Euripides (V. 160-166) findet sich ein kurzes Gebet der Protagonistin. Möglicherweise inspirierte es Seneca zu seinem Prolog. Wörtliche Anlehnungen lassen sich jedoch nicht nachweisen.

<sup>11</sup> Dies sind: Sen. V. 1-8 – Cor. V. 197-199 / Sen. V. 9-12 – Cor. V. 205-207a / Sen. V. 13 – Cor. V. 202 / Sen. V. 14-17a – Cor. V. 207b-212 / Sen. V. 17b-23a – Cor. V. 213-222 / Sen. V. 29-36 – Cor. V. 257-268 / Sen. V. 44-48 – Cor. V. 240 / Sen. V. 49f. – Cor. V. 247-250 / Sen. V. 55 – Cor. V. 243f.

Schluss für das Gebet: Damit wird zum einen der Kreis zur anfänglichen Anrufung der Götter geschlossen, zum anderen fungiert der Großvater gewissermaßen als Gewährsmann für ihr Unternehmen. Im Vergleich zu Seneca wird die Aussage der Rede jedoch dadurch moderater. Denn bei Seneca erbittet Medea zwar Beistand der Götter, aber sie hebt sich auf eine Stufe mit ihnen, indem sie selbst den Sonnenwagen ihres Großvaters lenken will (V. 32ff.). Dadurch wirkt sie mächtiger und gewaltiger als Médée, die die Verantwortung am Ende an die Götter abgibt.

Corneille fügt jedoch auch Verse ein, die weder wörtliche noch inhaltliche Entsprechungen bei Seneca haben: V. 225-240 scheint zwar auf den ersten Blick Senecas *quodcumque uidit Phasis aut Pontus nefas, uidebit Isthmos* (V. 44f.) aufzugreifen; denn Médée zählt darin all die Verbrechen auf, die sie für Jason begangen hat. Allerdings ist die Aussage grundlegend verändert. Bei Seneca suggeriert die Protagonistin, dass sie ihre früheren Verbrechen übertreffen wird. Corneilles Médée hingegen wandelt ihre früheren Missetaten zu Argumenten, weshalb Jason sie nicht verlassen dürfe. Denn all dies habe sie für ihn getan. Bei Seneca taucht diese Art der Argumentation gegen Jason überhaupt nicht auf.

Generell zeigt Corneille bei der Übernahme der Stellen – aber auch bei deren Adaptation – Bemühen um Rationalisierung der Gedanken.<sup>12</sup> So werden, wie bereits erwähnt, gerade Gedanken mit stark assoziativem Charakter weggelassen. Sehr anspielungsreiche Verse, wie beispielsweise die Anrufung der Göttin *Lucina* (V. 2) und *Tiphys* (V. 3), werden modifiziert bzw. einfach getilgt, um den Inhalt verständlicher zu machen. Das Bestreben nach Rationalisierung und klarer Darstellung der Inhalte lässt sich besonders schön an V. 255-268 nachweisen, die ihre Entsprechung bei Seneca V. 28-36 finden. An beiden Stellen geht es um den Ahnen Sol und darum, dass Korinth niedergebrannt werden soll. Bei Seneca findet sich

---

<sup>12</sup> Van Stockum (1959), S. 9, äußert ganz allgemein: „Die seltsame Mischung von Rationalisierung und irrationaler Motivhäufung ist charakteristisch für den jungen Corneille.“

folgender Gedankenablauf: Sol sieht dem Geschehen einfach zu und vollzieht weiter seine Kreise, wie wenn nichts wäre (V. 28-31). Da Medea seine Reaktion nicht als schnell genug empfindet, bittet sie, seinen Wagen selbst fahren zu dürfen (V. 32-34). Ziel ist der Brand Korinths (V. 35f.). Durch das Polyphton *spectat – spectatur* (V. 28f.), die Alliterationen (*per solita puri spatia decurrit poli?*, V. 30), die rhetorischen Fragen (V. 30, V. 31), die Geminatio (*da, da*, V. 32) und die Anrede *genitor* (V. 33) wirkt die Rede Medeas sehr emotional und gehetzt, wodurch die Hektik und der assoziative Charakter verstärkt werden. Im Gegensatz dazu lässt sich bei Corneille eine klare, gemäßigte Struktur erkennen: Zunächst erfolgt die Anrede *Soleil* (V. 257) mit Beschreibung der Funktion als Ahnherr (V. 255-257). Es schließt sich die Bitte um eine erfolgreiche Zerstörung Korinths an (V. 260-262). Die Beschreibung der Stadt (V. 263-268) endet mit einer wörtlichen Übersetzung Senecas (V. 35f.). Die Konstruktionen sind bei Corneille parallel gehalten und wirken dadurch sehr klar und logisch. Auf emotionale Stilmittel wird weitestgehend verzichtet; einzig in V. 260-262 bewirkt der gehäufte Einsatz von *c-* und *ch-*Lauten einen aggressiveren Ton, der den Sturz des Sonnenwagens auf Korinth lautmalerisch umschreibt.<sup>13</sup>

Gerade durch die Rationalisierung der Sprache und der Gedanken geht jedoch im Gegensatz zu der senecanischen *Medea* viel von der unheilvollen Stimmung verloren. Denn bei dem römischen Drama wird die Rede eben durch das, was nur impliziert ist, spannend und nervenaufreibend: Man ahnt durch die doppeldeutige Sprache an vielen Stellen den Kindermord voraus, ohne dass er expliziert erwähnt wird (*Lucina*, V. 2; *parta iam, parta ultio est: peperit*, V. 25f.; *per uiscera ipse quaere supplicio uiam*, V. 40; *haec uirgo fecit; grauior exurgat dolor: maiora iam me scelera post partus decent*, V. 49f.). Der französische Tragiker hingegen stellt diesen Haupt-

<sup>13</sup>

*Je veux **ch**oir sur **C**orinthe avec ton **ch**ar brûlant.  
Mais ne **gr**ains pas de **ch**ute à l'univers funeste,  
**C**orinthe **c**onsommée **affranch**ira le reste (V. 260-262).*



punkt – den Kindermord – in solch einer expliziten Anspielung dar, dass jegliche Pointe verloren geht: *Et que notre union que rompt ton changement / Trouve une fin pareille à son commencement. / Déchirer par morceaux l'enfant aux yeux du père, / N'est que le moindre effet qui suivra ma colère. / Des crimes si légers furent mes coups d'essai* (V. 243-247). Mit dem Zerreißen der Kinder meint die Protagonistin zwar nicht ihre eigenen, sondern den Bruder Apsyrtos. Zum Kindermord wird der Brudermord dadurch, dass Médée aus der Perspektive ihres Vaters spricht. Aber der Bezug zum eigenen Kindermord ist so deutlich, dass man zunächst sogar überlegen muss, ob sie nicht sogar den Tod ihrer eigenen Söhne meint. Zudem behauptet Médée, dass die Zerstückelung des Nachwuchses (aus der Perspektive des Vaters) eine zu leichte Strafe sei und sie diese Tat übertreffen müsse – aber auch hier stoßen wir nur auf leere Drohungen; der Zuschauer weiß bereits, dass sie dieses Verbrechen nicht übertreffen wird.

Auch in Bezug auf den Stil versucht Corneille seinem Vorbild Seneca – erfolglos – das Wasser zu reichen. Wie bereits weiter oben analysiert<sup>14</sup>, ist gerade der Medea-Prolog bei Seneca stilistisch besonders aufgebauscht: Es finden sich zahlreiche Hyperbata (V. 15, V. 16, V. 20, V. 30, V. 33f., V. 34, V. 36, V. 39 etc.), rhetorische Fragen (V. 19, V. 26, V. 27, V. 30), Geminaciones (V. 13, V. 32), Brevitates (V. 20, V. 25, V. 49), Paradoxa (V. 22f., V. 25), Sentenz (V. 55), Selbstanrede (V. 41) und klangliche Effekte (V. 14, V. 24f.). Zudem ist der gesamte Text von Geburtsmetaphorik und der Metaphorik vom Übergang vom Mädchenalter zur erwachsenen Frau geprägt. Dadurch wird der Kindermord immer präsent gehalten, ohne dass er explizit erwähnt wird. Der Prolog wirkt dadurch lebhaft und schaurig.

Corneille versucht einige rhetorische Mittel des römischen Autors nachzuahmen und setzt diese dann meist geballt ein. In V. 208f. imitiert der Fran-

---

<sup>14</sup> Cf. Kapitel D. II, 1) Exposition.

zose – wie auch Seneca an derselben Stelle – durch den gehäuften Einsatz von Zischlauten das Brennen der Flamme und das Zischen der Schlangen (*Sur vous et vos serpents me donna quelque droit, / Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes* ... ; *crinem solutis squalidae serpentibus*, V. 14). Des Weiteren ist ein verstärkter Einsatz von *p*-Lauten in V. 216-219 zu beobachten. Dadurch wird ein scharfer Ton erzeugt, der den Hass auf Jason untermalt und seiner Strafe eine besondere Brutalität verleiht (*Quelque chose de pis pour mon perfide époux, / Qu'il court vagabond de Province en Province*, V. 216f.).<sup>15</sup> In dem Teil, den Corneille selbstständig einfügt (V. 225-240), finden sich insgesamt acht rhetorische Fragen. Auch diese kann man mit großer Sicherheit als eine Anlehnung an die Stilistik Senecas verstehen. Da es sich bei der Corneille-Passage um ein Gebet handelt, werden die Götteranreden, wie auch in der römischen Vorlage, an die betonte erste Stelle gerückt (*Souverains protecteurs*, V. 1; *Dieux*, V. 2; *Filles de l'Achéron*, V. 206; *Noires Sœurs*, V. 207; *Soleil*, V. 257).<sup>16</sup> Zur Verteidigung Corneilles kann man anführen, dass das Französische in seiner Satzstellung wesentlich gebundener ist als das Lateinische und Stilfiguren daher nur in begrenztem Maße nachahmbar sind. Hingegen findet man viele Anaphern, die man nicht im Drama Senecas findet. Dieses Stilmittel ist besonders beliebt bei Corneille, weil es sich zum einen leicht umsetzen lässt und zum anderen die klaren, parallelen Strukturen unterstützt.<sup>17</sup>

Insgesamt lässt sich zwar ein deutliches Bemühen seitens Corneilles erkennen, den römischen Tragiker in Bezug auf seinen Stil nachzuahmen. Allerdings ist dieses Bestreben erfolglos: Das Mysteriöse, Schauerliche des lateinischen Textes geht bei Corneille dadurch verloren, dass das Assoziative und Anspielungsreiche rationalisiert und explizit gemacht wird. In Bezug

<sup>15</sup> Die *p*-Alliteration findet sich bei Seneca an ähnlicher Stelle: *peius precari, liberos similes patri / similesque matri – porta iam, porta ultio est* (V. 24f.).

<sup>16</sup> Bei Seneca: *Di coniugales*, V. 1; *Lucina*, V. 2; *Tiphyn*, V. 3; *Hecate*, V. 7; *Sol*, V. 29.

<sup>17</sup> Z.B. V. 217f., V. 221f., V. 227f., V. 233f., V. 248f.

auf den Stil ist das Bestreben Corneilles, Seneca nachzuahmen, klar ersichtlich. Jedoch erreicht sein Text an Wirkungskraft bei Weitem nicht das römische Muster.

b. Der Dialog Kreon-Medea

Dieser Dialog zwischen der Protagonistin und dem König Korinths befindet sich bei Seneca und Corneille jeweils im zweiten Akt. Bei Euripides steht er im ersten Epeisodion; zählt man die Parodos als ersten Akt, so entspricht das ebenso dem zweiten Akt. Dem Zwiegespräch zwischen Kreon und Medea geht jeweils ein Monolog bzw. Dialog voraus, in dem die Protagonistin noch unpräzise Rachedgedanken kundtut. Bei allen drei Autoren stellt die Unterhaltung die erste Konfrontation mit einer Figur dar, die nicht zum Personal gehört.

Die Gliederung des Dialogs macht inhaltliche und strukturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten deutlich:

**Euripides *Medeia* 271-356**

- 271-276: Kreon: Medeia muss das Land verlassen
- 277-281: Medeia: Klage und Frage nach den Gründen für die Verbannung
- 282-292: Kreon: Angst um seine Tochter
- 293-315: Rede Medeias
  - 293-305: Diskurs über die Last der Klugheit
  - 306-311: Kreon hat schlau gehandelt; Iason trifft die Schuld
  - 312-315: Bitte, weiter im Land verweilen zu dürfen
- 316-323: Kreon: Traut Medeia nicht; sie muss das Land verlassen
- 324-339: Flehen um Bleiberecht (Stichomythie)
- 340-347: Medeia: Bitte, der Kinder willen einen Tag Aufschub zu erhalten
- 348-356: Kreon: Will kein Tyrann sein; gewährt den Tag Fristverlängerung

**Seneca *Medea* 179-300**

- 179-191: Monolog Creon
  - 179-187: Warum ist Medea noch in seinem Reich?

## Übersetzungen und Übernahmen Corneilles

- 188-191: Die Wachen sollen Medea fernhalten
- 192-202: Dialog/Stichomythie Creo-Medea: Frage nach der Gerechtigkeit; Medea: Sie wurde nicht angehört
- 203-251: Monolog Medea  
203-225a: EXORDIUM / CAPTATIO BENEVOLENTIAE  
203-206: Einmal entfachter Zorn ist nicht leicht zu beschwichtigen  
207-216: Ihre Ursprünge: Sol und Aietes  
217-220: Das Schicksal wendet sich rasch  
221-225a: Könige müssen sich edel zeigen  
225b-235: NARRATIO  
225b-234a: Sie hat die Argonauten gerettet  
234b-235: Iason hat sie nur für sich heimgeführt  
236-248: ARGUMENTATIO  
236-248: Einsicht: Sie ist schuld an den Verbrechen  
249-251: PERORATIO  
249-251: Ihr soll die Möglichkeit gegeben werden, in Korinth zu bleiben
- 252-271: Monolog Creo  
252-265: ARGUMENTATION  
252-257: Dass er kein Gewaltherrscher ist, zeigt er, indem er Iason zum Schwieger-sohn macht  
258-261: Iason beklagt den Mord an Peleus  
262-265: Iason kann bewahrt werden, wenn Medeas und Iasons Schicksal getrennt betrachtet werden  
266-271: EMOTION  
266-271: Medea ist die Hexe; sie soll aus dem Land verschwinden
- 272-280: Gegenrede Medea: Sie hat alle Taten auch für Iason durchgeführt
- 281-300: Dialog Creo-Medea  
281-284: Creo sagt Medea zu, dass er die Kinder wie seine eigenen aufnehmen will  
285-300: Bitte um Zeit und Gewähren eines Tages zur Vorbereitung auf das Exil

### **Corneille Médée 369-508**

- 369-377: Rede Créon  
369-374: Médée soll aus Korinth verschwinden  
375-377: Die Wachen sollen sie herausbringen
- 378-400: Dialog Créon-Médée  
378-379: Médée: Was ist der Grund für die Verbannung?  
380-392: Créon: Alle hassen Médée und verfolgen sie

## Übersetzungen und Übernahmen Corneilles

- 393-398: Médée: Ihre Seite wurde nicht angehört  
399-400: Créon: Médée hat auch nicht Pélie angehört, bevor sie ihn tötete
- 401-446: Monolog Médée  
401-404: Pélie wiederum hat Jason nicht angehört  
405-426: Médée und die Ereignisse um das Goldene Vlies in Kolchis  
427-439: Ihr Verdienst gegenüber den Argonauten  
440-446: Médée will nur Jason als Preis
- 447a: Créon: Médée soll sich in Kolchis beschweren  
447b-454: Médée: Jason soll sie dorthin zurückbringen; Jason ist ebenso schuldig wie sie  
455-466: Créon: Jason ist unschuldig; seine einzige Schuld ist es, Médée als Frau zu haben  
467-484: Rede Médée  
467-472: Alle Verbrechen haben nur Jason genützt  
473-480: Davon wusste Créon aber, als er Exil gewährte  
481-484: Sie hat sich nichts Neues zu Schulden kommen lassen
- 485-508: Dialog Créon-Médée  
485-488: Aufforderung Créons an Médée, das Land zu verlassen  
489-496: Créuse und Jason wollen die Kinder bei sich behalten  
497-500: Créon gewährt Médée von sich aus einen Tag Aufschub von der Verbannung  
501-508: Créon befiehlt den Wachen, Médée wegzubringen

Vom Aufbau gesehen ist die Szene bei Euripides mit nur 86 Versen am kürzesten. Bei Seneca umfasst der Dialog 122 Verse, bei Corneille 140. In Bezug auf den Gesamtumfang des Werkes nimmt diese Stelle bei dem griechischen Tragiker 1/16 der Tragödie ein, bei dem römischen 1/8 und bei dem französischen 1/11. Bei Euripides ist die Szene somit vergleichsweise nur halb so lang wie bei Seneca. Medea nimmt bei allen drei Tragikern den größeren Sprechanteil ein: Sie redet durchschnittlich um die Hälfte mehr als König Kreon.<sup>18</sup> Während der Szene befinden sich bei allen drei Autoren neben Kreon und Medea Wachen auf der Bühne.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Bei Euripides spricht sie 55 von 86 Versen, bei Seneca 74,5 von 122, bei Corneille 85,5 von 140.

<sup>19</sup> Bei Euripides ist dies an V. 335 nachweisbar. Vgl. auch Mastronarde (2002), ad 269. Gleich in der ersten Creo-Rede werden bei Seneca Diener angesprochen, die Medea aus dem Weg schaffen sollen (V. 188). Bei Corneille findet sich ebenso eine Aufforderung an Soldaten,

In Bezug auf die Dialogtechnik unterscheiden sich die Dramen der drei Autoren sehr stark voneinander. Im griechischen Drama besteht das Zwiegespräch überwiegend aus ausgewogenen Reden und Gegenreden zwischen Kreon und Medeia. Diese Blöcke nehmen zwischen fünf und zehn Verse ein und sind stets von einer einzelnen klaren Idee geprägt. Der Gesprächscharakter bleibt immer offensichtlich: Der Dialogpartner wird regelmäßig angesprochen (Μήδεϊ', V. 272; Κρέον, V. 281; V. 292, V. 307, V. 336; γύναϊ, V. 290, V. 337, V. 350; ὃ ματαία, V. 333), es werden Fragen gestellt (V. 281, V. 339) und Reizworte zur Aufrechterhaltung des Gesprächs genannt, auf die das Gegenüber Bezug nimmt (V. 276, V. 291f., V. 322f.). Dieses Dialog-Schema wird nur an zwei Stellen durchbrochen: Durch eine 23 Verse lange Rhesis Medeias (V. 293-315), die in drei klare Gedanken unterteilt ist, und durch eine Stichomythie, innerhalb derer jeder Gesprächsteilnehmer konsequent nur einen Vers spricht (V. 324-339). Zweck der Stichomythie ist das Erwecken von Pathos: Medeia fleht Kreon kniefällig an, ein Argument prallt rasch auf das andere, wodurch die Konversation einen hitzigen Charakter erhält.

In den Dialogpartien, in denen eine längere Aussage einer anderen gegenüber gestellt ist, wird die Klarheit der Gedanken und der Struktur durch die Sprache unterstützt. Das Gespräch weist wenig rhetorischen Prunk auf, ist schlicht und verständlich. Auf Hyperbata, die sonst ein beliebtes Stilmittel sind, wird beinahe komplett verzichtet. Auffallend sind allein die Klagerufe und Geminaciones Medeias, durch die sie ihrem Leid, das von der schlimmen Nachricht der Verbannung herrührt, Ausdruck verleiht (αἰαῖ, V. 277; φεῖ φεῖ, V. 292, V. 330). Zudem werden einzelne Sätze und Gedanken durch Klangfiguren wie Alliterationen hervorgehoben (V. 283, V. 285, V. 289, V. 295, V. 297, V. 306, V. 340, V. 344f., V. 347, V. 351).

---

Médée fernzuhalten (V. 375). Zusätzlich haben wir die Regieanweisung über auf der Bühne befindliche Figuren.

Seneca übernimmt von dem Griechen die Thematik des Dialogs: Creo und Medea treffen aufeinander und der König teilt der Protagonistin ihre sofortige Verbannung mit. Medea handelt letztlich einen zusätzlichen Tag Bleiberecht aus. Zudem übernimmt der römische Tragiker die Dialogform.

Die Unterschiede zwischen den beiden antiken Dramen betreffen zunächst die Dialogstruktur: Zu Beginn führt Creo ein Selbstgespräch (V. 179-187), ehe er Medea erblickt und seinen Wachen befiehlt, sie fernzuhalten (V. 188-191). Erst dann beginnt der eigentliche Dialog; in einem schnellen Schlagabtausch trifft ein Argument auf das andere (V. 192-202). Das Gespräch wird dabei durch Fragen (V. 192, V. 200f.), ironische Äußerungen (V. 193) und Reizwörter aufrechterhalten (V. 194, V. 195, V. 198, V. 199f.). Die Protagonistin beklagt, dass ihre Position nicht angehört worden und die Verbannung daher ungerecht sei.<sup>20</sup> Meist nehmen die Redeanteile nur einen einzigen Vers ein. Die Stichomythie wird jedoch an ein paar Stellen durch Antilabai (V. 197) und Distichomythie durchbrochen (V. 199-202). Dieser Dialogblock erscheint durch die sprachliche Gestaltung sehr hitzig: Der ständige Einsatz von Brevitas bewirkt, dass nur das Nötigste gesagt wird. Durch Hyperbata werden die wichtigsten Begriffe gesperrt und hervorgehoben.<sup>21</sup> Die Sätze klingen sentenzenhaft<sup>22</sup>, der Einsatz von gnomischem Perfekt<sup>23</sup> und Paradox<sup>24</sup> erhebt jeden Vers zu etwas Allgemeingültigem. Zudem ist der Absatz auffallend von Ironie von Seiten Creos geprägt

---

<sup>20</sup> Auf diese Aussage geht der römische Rechtsgrundsatz *audiatur et altera pars* zurück.

<sup>21</sup> *aequum atque iniquum regis imperium feras* (V. 195), *iniqua numquam regna perpetuo manent* (V. 196), *uox constituto sera decreto uenit* (V. 198), *causae detur eaq̄giae locus* (V. 202).

<sup>22</sup> *si iudicas, cognosce, si regnas, iube* (V. 194), *aequum atque iniquum regis imperium feras* (V. 195), *iniqua numquam regna perpetuo manent* (V. 196), *uox constituto sera decreto uenit* (V. 198), *qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit* (V. 199f.).

<sup>23</sup> *qui statuit aliquid* (V. 199).

<sup>24</sup> *aequum licet statuerit, haud aequus fuit* (V. 200).

(V. 193, V. 201f.). Vokabular aus der Gerichtssprache dominiert die Stichomythie und leitet die folgende Verteidigungsrede Medeas ein.<sup>25</sup>

Auf den temporeichen Austausch folgen drei lange Reden, zwei von Medea gesprochen und eine von Creo (V. 202-280). Darin führen die beiden Akteure ihre Argumente aus und verteidigen ihre Position. Der Monolog der Protagonistin ist, wie bereits in der Gliederung angedeutet, in Form einer Gerichtsrede aufgebaut.<sup>26</sup> Beginnend mit einer persönlichen Erfahrung in Bezug auf ihre Gemütsregungen versucht Medea ihr Gegenüber zu erweichen (V. 203-206). Sie führt ihre Herkunft von Sol und König Aietes an, die durch die Nennung und Beschreibung von Landschaften und Regionen Exkurs-Charakter annehmen (V. 207-216). Mit der Aussage, wie schnell sich das Schicksal wenden könne (V. 217-220) und dass sich Könige deshalb immer edel zeigen müssen (V. 221-225a), endet die *captatio benevolentiae*. Es folgt die *narratio*, in der der Sachverhalt dargelegt wird: Medea hat das Vorhaben der Argonauten unterstützt und durchgesetzt, um bei Iason bleiben zu können (V. 225b-235). Sie sieht schließlich ein, dass sie sich deswegen schuldig gemacht habe (*argumentatio*); sie habe die Argo zurückgeführt und damit alle Verbrechen eingeläutet (V. 236-248). In der *peroratio* formuliert sie das eigentliche Ziel ihrer Rede: Die Bitte, in Korinth bleiben zu dürfen (V. 249-251). Diese forensisch anmutende Rede weist verschiedene sprachliche Register auf und ist in senecanischer Art rhetorisch bis ins Detail ausgefeilt: Je nachdem, ob Medea Gegensätze aufweisen will, setzt sie Chiasmen und Antithesen ein (V. 198, V. 235). Soll der Gedanke jedoch klar nachvollziehbar sein, dominieren Parallelismen (V. 228ff., V. 209f.).

---

<sup>25</sup> *causa* (V. 193), *iudicas, cognosce* (V. 194), *aequum atque iniquum* (V. 195), *iniqua* (V. 196), *constituto ... decreto* (V. 198), *qui statuit aliquid parte inaudita altera, aequum licet statuerit, haud aequus fuit* (V. 199f.), *auditus ... supplicium tulit?* (V. 201), *causae detur egregiae locus* (V. 202).

<sup>26</sup> S. hierzu Hine (2000), ad 203-51. Er unterteilt die Redeteile allerdings auf andere Weise. Zur Unterteilung der Rede s. Fuhrmann (1984), S. 83-98. Allgemein zu Rhetorik s. Walde (2001), s.v. Rhetorik (insbesondere C. Rom, Sp. 966-973) und Stroth (2009).



In der Gegenrede verteidigt sich Creo gegen die Vorwürfe Medeas, dass er ein ungerechter Herrscher sei (V. 252-257). Er nimmt seinen Schwiegersohn Iason in Schutz (V. 251-261) und versucht seine Unschuld zu erweisen. Mit rationalen Argumenten versucht er die Protagonistin davon zu überzeugen, dass sie sich für ihren Gatten opfern solle; denn es sei sinnlos, dass zwei in den Tod gehen, wenn der eine unschuldig sei (V. 262-265). Die Argumentation ist von hypotaktischem Satzgefüge geprägt (Kausal- und Konditionalsätze), durch das Creo seine Argumente stützt und erläutert. Ab V. 266 verändert sich der Ton plötzlich: Eingeleitet mit einer Anadiplose und einem Hyperbaton verfällt der Herrscher in einen emotionalen Tonfall (*Tu, tu malorum machinatrix facinorum*, V. 266). Er scheint plötzlich zu bemerken, dass er als König einer einfachen Untergebenen sein Handeln nicht zu begründen brauche, und fordert Medea auf, das Land augenblicklich zu verlassen. Seine Rede verfällt mit der asyndetischen Reihung von Medeas schlechten Eigenschaften ins Unsachliche (V. 265-267). In einer ebenso emotionalen Rede, die von rhetorischen Fragen geprägt ist (V. 272, V. 273, V. 275), entgegnet Medea Creo, dass sie alle Untaten für Iasons Wohl vollbracht habe (V. 271-280). Die Szene endet mit einem wirklichen Dialog, in dem die Gesprächsteile je zwischen einem halben und fünfzehn Versen variieren (V. 281-300). Medea bittet darum, dass ihre Kinder von der Flucht ausgenommen werden, was sie ohne Schwierigkeiten von Creo erlangt (V. 283f.). Zudem fordert sie einen Tag Aufschub vom Exil, um sich von ihren Kindern zu verabschieden (V. 285-290). Creo gewährt ihr auch diese Bitte, wohlwissend, dass er einen Fehler begeht. Inhaltlich besteht hier ein Unterschied zu Euripides. Bei ihm sind die Kinder in der Verbannung mit eingeschlossen und Medeia versucht an dieser Stelle noch nicht, das Bleiberecht für sie zu erbitten.<sup>27</sup> Im römischen Drama hingegen rechtfertigt sie dadurch den Tag Aufschub von der Verbannung: Sie

---

<sup>27</sup> Medeia bittet Iason erst im vierten Epeisodion (V. 866-975), dass die Kinder weiterhin in Korinth bleiben dürfen.

braucht die Frist nämlich, um sich von den Kindern zu verabschieden. Bei Euripides wiederum verlangt Medeia den zusätzlichen Tag, um das Exil vorzubereiten. In beiden Fällen ist dem Herrscher bewusst, dass er seine Gutmütigkeit später bereuen wird. Er droht der Protagonistin mit dem Tod, wenn sie nicht innerhalb der vereinbarten Frist Korinth verlässt (Sen. 297-299, Eur. 352-354).

Obwohl der Kreon-Medea-Dialog bei beiden antiken Dichtern die gleiche Absicht verfolgt, sind diese doch auf komplett unterschiedliche Weise ausgestaltet. Bei Euripides überwiegt sowohl in der Dialogstruktur wie auch in der Sprache Regelmäßigkeit. Einzig ein längerer Monolog Medeias, der jedoch ebenso von Klarheit im Gedanken geprägt ist, durchbricht die Dialogstruktur. Die Darstellung des Leids der Protagonistin ist zentrales Anliegen dieser Passage. Bei Seneca hingegen dominieren lange Einzelreden, die rhetorisch geschickt gestaltet sind. Nur an zwei Stellen gibt es wirklich sprachliche Interaktion zwischen den beiden Akteuren. Der Dialog ist von Gerichtsvokabular geprägt, die folgende Rede Medeas im Stile einer forensischen Rede ausgearbeitet. Der philosophische Diskurs über die Gerechtigkeit und das richtige Herrschen nimmt einen zentralen Platz im Dialog ein. Ursprünglich geht die Thematik wohl auf einen Vers bei Euripides zurück (ἥκιστα τοῦμον λῆμ' ἔφυ τυραννικόν, αἰδούμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα, V. 348f.). Seneca greift den Gedanken über das richtige Verhalten des Herrschers auf und weitet ihn zu einem philosophischen Exkurs aus. Bei Corneille gestaltet sich die Analyse der Dialogstruktur etwas schwieriger. Wie man bereits an der Gliederung der Passage feststellen kann, lässt sich der Dialog nicht in Sprechformen wie Monolog, Stichomythie usw. einteilen. Seine Technik ist vergleichbar mit der von Euripides: Das Zwiegespräch setzt sich aus Rede und Gegenrede zusammen, deren Blöcke zwischen einem halben und 18 Versen variieren. Die längeren Äußerungen haben bisweilen Monolog-Charakter. Das Rede-und-Antwort-Schema ist an einer einzigen Stelle durch eine Rhesis Medeas über 46 Ver-

se durchbrochen (V. 401-446). Stichomythie, Antilabai oder Selbstgespräche kommen bei Corneille in dieser Szene nicht vor. Gesprächscharakter erhält der Dialog wie bereits bei den antiken Dichtern durch Exclamations (V. 369, V. 380) und Anreden (V. 375, V. 383). Rhetorische (V. 370, V. 371, V. 372, V. 383, V. 404, V. 446, V. 475f.) und echte Fragen (V. 378, V. 379, V. 483) geben dem Gesprächspartner immer wieder Anreize, eine Antwort zu geben. Sonst ist die Szene bei Corneille sprachlich unauffällig.<sup>28</sup> Ins Auge springt einzig der Einsatz von Ironie von Seiten Créons (V. 380ff.); sie stellt einen eindeutigen Rückbezug auf Seneca, bei dem der König dieses rhetorische Mittel ebenfalls gegenüber Medea einsetzt (V. 193), dar.

In Bezug auf den Inhalt orientiert sich Corneille stark an Seneca. Zum einen übernimmt er gehäuft ganze Gedankenblöcke von ihm, zum anderen übersetzt er gut zehn Verse wörtlich.<sup>29</sup> Gerade der erste Teil der Szene ähnelt sehr stark der römischen Vorlage (V. 369-472), wohingegen das Ende des Dialogs nach Corneilles eigenen Vorstellungen umgearbeitet ist (V. 473-508). Die von dem Römer übernommenen Stellen folgen mit zwei kleineren Ausnahmen der Reihenfolge, die sie auch im lateinischen Drama einnehmen.<sup>30</sup>

Zu Beginn fordert Créon Médée auf, aus Korinth zu verschwinden. Allerdings wendet sich die Rede – wie sich am Ausruf *Quoi ! je te vois encore !* (V. 369) zeigt – direkt an die Protagonistin, wohingegen Creon bei Seneca ein Selbstgespräch zum Besten gibt und Medea entweder noch nicht auf der Bühne ist oder er ihre Anwesenheit nicht bemerkt (Cor. 369-372; Sen. 179-187). Es folgt der Befehl an die Wachen, Médée von sich fernzuhalten

---

<sup>28</sup> Verstreut über die gesamte Passage finden sich Parallelismen (V. 370ff., V. 484), Tautologien (V. 373, V. 380), Chiasmen (V. 380), Oxymoron (V. 414), Polyptoton (V. 443), Anaphern (V. 358-360, V. 500), Antithese (V. 484), asyndetisch gereihtes Trikolon (V. 465) und Ironie (V. 380ff., V. 501).

<sup>29</sup> Diese mehr oder weniger wörtlichen Übernahmen bzw. freien Adaptationen werden im Anhang in einer Übersicht gegenübergestellt.

<sup>30</sup> Die Ausnahmen sind Cor. 447-450, die bei Seneca bereits an einer früheren Stelle kommen (V. 193), und Cor. 451-454, die sich bei dem Römer hingegen erst etwas später finden.

(Cor. 375-377, Sen. 187-191). Der Frage nach ihrer Schuld begegnet der Herrscher im französischen Drama ebenso mit beißender Ironie wie er es auch bei Seneca tut (Cor. 378-384, Sen. 192f.). Allerdings weitet Corneille dieses sprachliche Mittel aus und setzt daher zwangsläufig mehr Rede ein, wohingegen es Seneca darum geht, den Ausdruck unter Verwendung von *Brevitas* so kurz und prägnant wie möglich zu halten. Créon rechtfertigt die sofortige Verbannung damit, dass das ganze Land Médée hasst und Thesalien mit Krieg droht (V. 385-392).<sup>31</sup> Bei Seneca hingegen bleibt das Exil unbegründet. Etwas unvermittelt und ohne Überleitung übernimmt Corneilles Médée den nächsten Gedanken von der senecanischen: Die Protagonistin wirft Créon vor, dass sie nicht von ihm angehört wurde (V. 396ff.). Darauf entgegnet Créon ironisch, dass auch Pelias vor seinem Tod keine Gelegenheit zur Verteidigung bekam (Cor. 396-400, Sen. 195-201). Der bei Seneca folgende philosophische Schlagabtausch über die Gerechtigkeit mit gehäuften Einsatz von Gerichtsvokabular fehlt bei Corneille ebenso wie die *Stichomythie*, die *Brevitas* und die Sentenzen, die bei dem Römer gerade den Reiz dieser Passage ausmachen. Obwohl Médée im französischen Drama im Folgenden nicht von Créon aufgefordert wird, sich zu verteidigen,<sup>32</sup> berichtet sie von ihren Verdiensten gegenüber den Argonauten (Cor. 405-439, Sen. 225b-235). Die Ausführungen nehmen drei Mal so viel Raum ein wie bei Seneca und beinhalten Details wie das Bezähmen der feuerschnaubenden Stiere (V. 407-411), das Aussähen der Schlangensaat (V. 412-418) und das Bekämpfen des nie schlafenden Drachens (V. 419-425). Diese Einzelheiten werden bei dem römischen Tragiker allesamt nicht genannt. Die Namen der Argonauten hingegen sind mit einer Ausnahme allesamt dem lateinischen Drama entlehnt. *Je ne me repens point d'avoir par mon adresse / Sauvé le sang des Dieux, et la fleur de la Grèce* (V. 433f.)

---

<sup>31</sup> Bei Euripides gibt Kreon als Grund Angst um seine Tochter an (V. 282-292). Seneca nennt keinerlei Begründung für das Exil.

<sup>32</sup> Hingegen bei Seneca V. 202: *sed fare, causae detur egregiae locus*.

entspricht *decus illud ingens Graeciae et florem inclitum, / praesidia Achiuae gentis et prolem deum* (V. 226f.) und leitet die folgenden Namen der Helden ein: *Zéthès, et Calais, et Pollux, et Castor, / Et le charmant Orphée, et le sage Nestor* (V. 435f.). Seneca nennt mehrere der Argonauten, listet diese aber nicht nur auf, sondern stellt sie in einen persönlichen Bezug zur Protagonistin und versetzt sie zusätzlich mit Attributen: *munus est Orpheus meum, / qui saxa cantu mulcet et silvas trahit, / geminumque munus Castor et Pollux meum est / satique Borea quique trans Pontum quoque / sumnota Lynceus lumine immisso uidet, / omnesque Minyae* (V. 228-233). Den etwas unbekannteren Lynceus<sup>33</sup> und das Volk der Minyer lässt Corneille zu Gunsten des Argonauten Nestor weg,<sup>34</sup> die *sati Borea* nennt er bei ihren Namen *Zéthès et Calais*. Dadurch macht er die Aufzählung verständlicher für das Publikum. Corneille nutzt diese Passage, um expositorisches Wissen über den Zug der Argonauten anzuführen und den Zuschauern tiefere Einblicke in die Hintergründe der Sage zu geben; denn in der Exposition wurden die Ereignisse um das goldene Vlies zu Gunsten der Peliaden nur kurz angedeutet (V. 31-36). Wie auch bei Seneca folgt die Beteuerung, dass Médée die Argonauten nur gerettet habe, um Jason für sich zu gewinnen. Das einzige Verbrechen, das man ihr daher vorwerfen könne, sei ihre Liebe zu Jason (Cor. 440-446, Sen. 244-248). Relativ harsch entgegnet ihr Créon mit einem Vers, der bei Seneca bereits in der anfänglichen Stichomythie fällt: *Va te plaindre à Colchos* (V. 447; Sen. 193: *i, querere Colchis*). Médée gibt Créon dieselbe Antwort wie in der lateinischen Tragödie: Der, der sie hergebracht hat, soll sie wieder in ihre Heimat zurück bringen (V. 447b-450). Dass der König nur ihr die Schuld an allen Schandtaten gibt, sei – so die Protagonistin – ungerecht und nicht zulässig (Cor. 451-454, Sen. 275f.). Hier verliert das französische Drama die Kürze

<sup>33</sup> Sohn des Aphaerus, cf. Hine (2000), ad 231-2.

<sup>34</sup> Nestor wird weder bei Apollonios Rhodios genannt noch in Pindars vierter pythischer Ode. Er taucht hingegen in den *Argonautica* des römischen Epikers Valerius Flaccus auf (V. Fl. I, 145 und 380).

des senecanischen Ausdrucks auf auffällige Weise, denn Corneille weitet die Texte argumentativ und narrativ aus. Créon entgegnet Médées Aussage mit einer zwölf Verse langen Rhesis, die inhaltlich der Creo-Rede in Seneca V. 252-271 entspricht. Jedoch verzichtet der König auf eine Verteidigung gegen die Vorwürfe und greift nur zwei Punkte der senecanischen Rhesis auf. Diese betreffen den emotionalen Teil der Creo-Rede bei Seneca: Jason sei unschuldig und wenn man seine Situation unabhängig von Médée betrachte, könne er gerettet werden (Cor. 455-460, Sen. 262-265). Der Herrscher fordert Médée anschließend auf, mitsamt ihrer Giftkräuter aus Korinth zu verschwinden (Cor. 464-466, Sen. 269-271). Die Protagonistin verteidigt sich daraufhin erneut damit, dass sie alle Taten für Jason verrichtet habe (Cor. 467-472, Sen. 272-280). Ab V. 473 orientiert sich Corneille nicht mehr an der römischen Vorlage, sondern formt den Text nach seinen eigenen Vorstellungen um. Médée führt nun ein neues überzeugendes, rationales Argument an (V. 473-484): Als König Créon ihr und ihrem Mann Asyl bot, habe er um ihre Vorgeschichte gewusst und sie unter diesen Voraussetzungen aufgenommen. Seitdem habe Médée sich nichts zu Schulden kommen lassen, weshalb eine Verbannung zum jetzigen Zeitpunkt ungerecht sei. Doch der Herrscher bleibt beharrlich bei seinem Verbannungsedikt und eröffnet der Protagonistin, dass die Kinder auf Bitte Créuses und Jasons in Korinth bleiben werden (V. 488-492). Créon gibt Médée von sich aus einen Tag Aufschub (V. 500), den sie sich bei Seneca im abschließenden Dialog hart erkämpfen muss (Sen. 281-299). Im Gegensatz zu Euripides und Seneca ahnt der Herrscher nicht voraus, dass er seine Großzügigkeit bereuen wird.

Corneille orientiert sich insgesamt stark an der Tragödie Senecas. Dies wird besonders an den inhaltlichen Übernahmen deutlich: Ganze Text-Blöcke werden von Seneca adaptiert und tauchen – bis auf wenige Ausnahmen – in der gleichen Reihenfolge im französischen Drama wieder auf. Insgesamt lassen sich 86 von 140 Versen als Anlehnung an das römische Stück identi-

fizieren. Darüber hinaus übersetzt der Franzose zehn Stellen im Umfang von ein bis zwei Versen wörtlich. Diese Entlehnungen finden sich zumeist im ersten Teil der Szene (V. 369-472). Die Passagen fügen sich nicht immer sehr glücklich in die französische Tragödie ein und der Übergang zwischen Corneilles eigenem Text und den Adaptationen des senecanischen wirkt bisweilen holprig und abrupt (z.B. V. 396). Ab V. 473 bis V. 508 fügt Corneille seine eigenen Ideen mit in das Stück ein. Die Protagonistin bringt hier ein neues Argument vor, weshalb ihre Verbannung unbillig ist: Ihre Vorgeschichte war dem König bekannt und seitdem hat sie keine neue Schuld auf sich geladen. An diesem Beispiel lässt sich gut das allgemeine Bestreben Corneilles erkennen, den Text logischer und in der Argumentation kohärenter zu gestalten. Diese Tendenz kann man auch innerhalb der Übernahme der Teilblöcke beobachten: Wo Seneca bewusst auf den Einsatz von *Brevitas* achtet, um den Text emotional und pathetisch zu gestalten und dadurch die Dramatik zu steigern, baut Corneille die prägnanten Verse zu längeren Rechtfertigungen um. Dadurch geht viel vom senecanischen Stil, den Corneille eigentlich nachzuahmen versucht, verloren. Die Ausführungen über die Mission der Argonauten in Kolchis in der Medea-Rede baut Corneille weiter aus und widmet ihnen deutlich mehr Platz als Seneca. Dadurch wird expositorisches Wissen, das in der eigentlichen Exposition im ersten Akt nicht angeführt wurde, weiter ausgeführt und der Zuschauer über die noch unbekannteren Hintergründe informiert. Ein anderes Element, das bei Seneca überaus dominant ist, fehlt bei Corneille hingegen komplett: die juristische Komponente der Rede. So findet sich bei Corneille weder gehäufte Einsatz von Gerichtsvokabular, noch weist der Monolog Médées in irgendeiner Hinsicht Ähnlichkeit mit einer Gerichtsrede auf. Auch fehlt die Verteidigung Créons auf Médées Anschuldigungen. Zudem fallen die philosophischen Diskurse über Gerechtigkeit sowie über das Schicksal weg. Als bewusste Bezugnahme auf die Sprache des römischen Dramas kann man den vermehrten Einsatz von Ironie werten. Denn dieses

Stilmittel ist sonst in einer solchen Eindringlichkeit selten anzutreffen. Bei allen drei Autoren lässt sich eine vermehrte Verwendung von echten Fragen, rhetorischen Fragen, Exclamationes und Anreden beobachten, die dem Dialogcharakter der Passage geschuldet sind und die Interaktion zwischen den Gesprächspartnern fördern.

In Bezug auf die Dialogtechnik unterscheidet sich Corneille stark von Seneca. Bei ihm finden sich weder Stichomythie noch lange Monologe oder Selbstgespräche. In diesem Punkt ähnelt das französische Drama eher dem griechischen: Der Dialog ist echtes Gespräch mit Rede und Gegenrede, die von ihrem Umfang her stark variieren. Allerdings ist die Gestaltung des Dialogs wohl kein Rückbezug auf Euripides, sondern dem klassischen Ideal der *vraisemblance* geschuldet.

Bezüglich des Inhalts ähneln sich die drei Dramen stark und die Unterschiede betreffen lediglich Nebensächlichkeiten: So sind bei Euripides die Kinder mit von der Verbannung betroffen und Medeia fordert den Tag Aufschub von der Frist, um das Exil vorzubereiten. Bei Seneca hingegen bittet die Protagonistin, ihre Kinder in Korinth lassen zu dürfen. Um sich von ihnen gebührend zu verabschieden, verlangt sie vom König, einen Tag länger in der Stadt bleiben zu dürfen. Ganz anders bei Corneille: Hier ist es Créuse, im Auftrag von Jason, die die Kinder in Korinth behalten will. Médée kann keinen Einspruch erheben. Créon gewährt von sich aus, dass Médée einen Tag länger im Königreich verweilen dürfe.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Euripides die Grundlage für diese Szene legt. An ihm orientiert sich Seneca bezüglich des Aufbaus, der Thematik, der Situierung in der Tragödie und der Figurenkonstellation. Doch nimmt der Römer die Gegebenheiten des griechischen Dramas, um sie zu einem Manifest über die Gerechtigkeit und das Schicksal zu erweitern. Dabei greift er wohl einen Vers des griechischen Dichters auf, in dem Kreon sagt, dass er nicht tyrannisch sein will (V. 348). Corneille wiederum bezieht



sich auf Seneca, ohne dabei die philosophische Komponente zu übernehmen. Die Übernahmen sind rein inhaltlicher Art, ohne dass dabei der Stil übernommen wird. Er weitet die argumentativen Partien aus, um den Text für den Zuschauer verständlicher zu machen. Rückbezüge Corneilles auf Euripides erfolgen nur indirekt über den römischen Tragiker.

c. Die Zauberszene

Bei dieser Szene kann man keinesfalls von einer Übersetzung sprechen. Selbst der Begriff *Adaptation* scheint übertrieben. Dennoch ist – wie im Folgenden gezeigt wird – anhand verschiedener Stellen deutlich erkennbar, dass Corneille direkt auf den römischen Autor zurückgreift.<sup>35</sup> Bei Euripides fehlt eine solche Zauber-Szene komplett. Denn Euripides kehrt gerade die menschliche Seite Medeias heraus, was einer Inszenierung als mächtige Hexe widerspricht.<sup>36</sup> Corneille greift hier also eindeutig auf die römische Vorlage zurück.

Die Zauberszene findet sich bei beiden Tragikern im vierten Akt. Bei dem römischen Tragiker füllt die Beschreibung des Hexenzaubers den gesamten Akt, bei dem französischen nimmt sie nur deren Anfang ein (IV, 1), ehe die Aegée-Szene den eigentlichen Hauptteil dieses Aktes bildet.

Wie üblich erfolgt zunächst die Gliederung der zu untersuchenden Passagen:

**Seneca *Medea* 670-844**

670-739: Monolog Amme: Beobachtung Medeas (**Iambische Trimeter**)

670-684a: Medea plant Schlimmes: Heraufbeschwören schrecklicher Kreaturen

684b-689: Beschwören der Schlangen

---

<sup>35</sup> Möglicherweise hat sich Seneca von der Beschreibung des Zaubers der Medea in Ovids *Metamorphosen* VII, 179-219 inspirieren lassen. Nennenswert ist auch die Beschreibung der Hexe Erictho in Lucans *Bellum civile* VI, 413-830.

<sup>36</sup> Cf. auch Hine (2000), S. 176 und S. 184.

## Übersetzungen und Übernahmen Corneilles

- 690-704: Zitierte direkte (Beschwörungs-)Rede Medeas (Ophiuchus 698, Python 700, Hydra 701)
- 705-730: Einsatz der Kräuter, deren Herkunft (Exkurs)
- 731-739: Zusammenfassung: All dies mischt sie zu einem Trank zusammen, Beschwörungsformeln singend
- 740-844: Zaubergesang Medeas
- 740-770: Einleitende Beschwörungen (**Trochäische Tetrameter, iambische Trimeter**)
- 740-742: Anrufung der Unterweltsgötter
- 743-751: Bitte um Hilfe bei den ewigen Sündern
- 752-770: Medeas Macht als Hexe
- 771-786: Aufzählen der Gifte und Zutaten (**iambische Trimeter, Dimeter**)
- 771-774: Herstellung des Giftkranzes
- 775-776: Das Gift des Nessus
- 777-778: Giftgetränkte Asche des Herakles
- 779-780: Holzscheit der Althaea
- 781-782: Federn der Harpynen
- 783-784: Federn der stymphalischen Vögel
- 785-786: Die Götter sind Medea geneigt
- 787-842: Tanz und Beschwörungsformel (**Anapäste**)
- 787-816: Beschwörungstanz
- 817-839: Verteilen des Giftes auf dem Gewand unter Hinzunahme von Feuer
- 840-842: Hecate hat Medeas Gebet erhört
- 843-844: Die Kinder sollen Creusa das Gewand bringen (**iambischer Trimeter**)

### **Corneille Médée 985-1011**

- 985-986: Das Gift ist fertig gestellt
- 987-993: Schlangen
- 994-996: Selbstgepflückte Kräuter
- 997-1000: Gift (Hydre 998, Nesse 998, Python 999, Harpie 1000)
- 1001-1006: Feuer (Althée 1001, Phaéton 1003, Phlégéthon 1004, taureaux de Vulcain 1006)
- 1007-1011: Zusammenfassung: Gewalt des Giftes

Es sind zunächst eher die Unterschiede zwischen der lateinischen und der französischen Fassung, die ins Auge springen. Zum Beispiel in Bezug auf die Konzeption der beiden Passagen: Bei Seneca unterteilt sich die Szene in

zwei Abschnitte. In einem ersten beobachtet die Amme ihren Zögling beim Zaubern und kommentiert dabei deren Taten und Äußerungen live (V. 670-739). Dabei wird sogar Medeas Rede wörtlich zitiert (V. 690-704). Im zweiten Teil sehen wir Medea, wie sie die vorherigen Beschreibungen der Amme auf der Bühne in Handlung umsetzt.<sup>37</sup> Im französischen Drama hingegen ist der Zauber der Protagonistin beendet und sie bittet nach einer kurzen Ansprache ihre Dienerin herein.<sup>38</sup> Erst dann erklärt sie in Form einer Rückschau, wie sie das Gift zubereitet hat.

Die Szene nimmt bei Seneca insgesamt 175 Verse ein; davon werden 105 von Medea gesprochen. Bei Corneille hingegen ist sie mit nur 27 Versen sehr stark gekürzt. Bei beiden Tragikern ist nicht ganz klar, welche Figuren sich zum Zeitpunkt der Rede auf der Bühne befinden. Bei Seneca ist während der *nutrix*-Rede wahrscheinlich nur die Amme im Zentrum der Bühne. Möglich wäre, dass Medea sich während der *nutrix*-Rede in einer Ecke der Szene befindet, vor sich hinzaubert, dabei aber die Worte ihrer Amme nicht hört. Im Medea-Teil verhält es sich ähnlich: Die Amme befindet sich als stumme Beobachterin weiterhin in einer Eckposition auf der Bühne, während nun die Protagonistin im Mittelpunkt steht. Bei Corneille findet sich zu Beginn der *Médée*-Rede die Regieanweisung *Médée seule*<sup>39</sup>. Bevor sie jedoch mit der Beschreibung ihres Zaubers beginnt, bittet sie ihre Dienerin *Nérine* zu sich.<sup>40</sup> Es ist wahrscheinlich, dass sich die Protagonistin in beiden Dramen bei ihren Beschwörungen in Begleitung ihrer Vertrauten befindet.

---

<sup>37</sup> Corneille hat sich bei der Umsetzung seines Botenberichts in der *Médée* sicherlich von dieser Szene inspirieren lassen. Denn darin lässt er zunächst die Botenfigur Theudas von der Katastrophe berichten (V, 1), ehe man auf der Bühne Créuse und Créon sterben sieht. So wird auch in dieser Szene zunächst die Handlung durch Worte beschrieben, ehe sie live auf der Bühne vergegenwärtigt wird (V, 2-4).

<sup>38</sup> *Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine* (V. 985).

<sup>39</sup> *Cor. Méd.* IV, 1.

<sup>40</sup> *Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine* (V. 985). Auch spricht die direkte Anrede einer weiteren Figur in V. 1007 dafür, dass die Dienerin auf der Bühne anwesend ist (*Enfin tu me vois là*).

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Passagen liegt in deren metrischer Gestaltung. Bei Seneca ist die Rede Medeas in Form einer Arie gestaltet. Der Dichter setzt hierfür vier verschiedene Metren ein, je nachdem, was er mit dem Versmaß transportieren will. Um die bewegte, emotionale Anrufung der Götter zu unterstreichen, wird beispielsweise der trochäische Tetrameter gewählt (V. 740-751).<sup>41</sup> Anapäste hingegen verdeutlichen, dass Medea marschiert und bei ihren Zaubersprüchen tanzt (V. 787-842).<sup>42</sup> Auf Grund der Regelstarre der klassischen Doktrin ist der französische Tragiker in diesem Bereich wesentlich unfreier und gebraucht durchgehend den Alexandriner. Médée singt nicht, sondern spricht – ihre Worte heben sich somit nicht von den übrigen ab.

In welcher Hinsicht bezieht sich Corneille also auf Seneca und nach welchem Schema geht er dabei vor? Im Wesentlichen kann man drei Arten der Übernahme feststellen: Zum einen rezipiert Corneille gehäuft Eigennamen; zum anderen übernimmt er ganze Themengebiete, wie beispielsweise die Schlangen oder das Feuer, die auch bei Seneca einen gewissen Raum einnehmen. Schließlich übernimmt er einzelne Verse komplett, indem er sie mehr oder weniger frei übersetzt.

Insgesamt übernimmt Corneille sechs Eigennamen von Seneca. Diese springen besonders ins Auge, da sie sich bei ihm allesamt innerhalb von sechs Versen finden (V. 998-1003), sie aber die einzigen Eigennamen in der Rede Médées sind. Bei Seneca hingegen sind diese Bezeichnungen auf die gesamte Szene – sowohl auf die Rede der Amme wie auch auf die Medeas – über mehr als 120 Verse verteilt. Daher stechen die Eigennamen nicht hervor, zumal da sich in den anderen Teilen ebenso viele davon finden. Dass Corneille bei diesen Namen auf die lateinische Vorlage zurückgreift,

---

<sup>41</sup> Cf. Crusius (1955), S. 84.

<sup>42</sup> Zum Marschcharakter der Anapäste s. Halporn (1963), S. 20.

Eine so lange Monodie, wie man sie in der *Medea* Senecas findet, hat in der römischen Tragödie keine Parallele. Cf. Costa (1973), ad 787-842.

ist evident: Die Namen passen zwar alle in den Kontext der Vorbereitung des Giftes, aber sie sind doch allesamt entlegen.<sup>43</sup> Die Wahl gerade dieser Namen ist mit Sicherheit kein Zufall. Grund für das Rezipieren dieser Eigennamen ist wohl folgender: Der vierte Akt der senecanischen *Medea* weist viele epische Merkmale auf. Dazu gehören Elemente wie Kataloge, Auflistungen und geographische Exkurse.<sup>44</sup> Ein einschlägiges Beispiel für einen solchen Exkurs liefern V. 705-730, in denen die Amme die Herkunft der einzelnen Gifte erklärt. Aber auch V. 752-770 und V. 771-786 fallen durch ihren Katalog-Charakter und die Aufzählung vieler Eigennamen auf. Möglicherweise sind Corneilles V. 998-1003 als ein Versuch zu werten, diesen Katalogcharakter nachzuahmen.

Neben der Rezeption dieser einzelnen Begriffe lassen sich auch einige thematische Übernahmen feststellen. Insbesondere sind dies Schlangen<sup>45</sup>, Kräuter<sup>46</sup>, Gift<sup>47</sup> und Feuer<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Im Einzelnen sind dies:

1) Sen.: *Hydra* (V. 701), Cor.: *Hydre* (V. 998): Eine schlangenhähnliche Kreatur mit neun Köpfen, die von Herakles im Rahmen seiner zwölf Arbeiten getötet wurde. Cf. Hine (2000), ad 701-2.

2) Sen.: *Nessus* (V. 776), Cor.: *Nesse* (V. 998): Ein Kentaur, der Deianeira bei seinem Tod ein Fläschchen mit seinem Blut übergab. Dies sollte als Liebestrank für ihren Gemahl Herakles dienen. Allerdings war das Blut vergiftet und ihr Ehemann starb, statt sich wieder in sie zu verlieben. Cf. Hine (2000), ad 641 und 777-8.

3) Sen.: *Althaea[e]* (V. 780), Cor.: *Althée* (V. 1001): Die Mutter des Meleager, eines Protagonisten der kalydonischen Eberjagd. Sie tötete unwillentlich ihren Sohn, indem sie einen magischen Baumstamm niederbrannte, an dem das Leben Meleagers hing. Cf. Hine (2000), ad 779-80 und 644-6.

4) Sen.: *Harpia* (V. 1000), Cor.: *Harpie* (V. 1000): Frauen mit Vogelkörpern. Cf. Hine (2000), ad 781-2.

5) Sen.: *Phaeton* (V. 827), Cor.: *Phaéton[te]* (V. 1003): Sohn Sols. Wollte unbedingt den Sonnenwagen seines Vaters fahren und fand dabei den Tod. Cf. Hine (2000), ad 32-6 und 827.

6) Sen.: *Python* (V. 700), Cor.: *Python* (V. 999): Mythische Schlange, die das Orakel von Delphi bewachte. Ihre Asche liegt dort begraben. Cf. Hine (2000), ad 700.

<sup>44</sup> Hierzu auch Hine (2000), ad 690-704 und S. 176.

<sup>45</sup> Sen.: *squamifera ... turba* (V. 685), *serpens* (V. 686, V. 704, V. 772, V. 819), *anguis* (V. 695), *serpentum genus* (V. 705), *serpentium* (V. 731), Cor.: *Vois combien de serpents* (V. 987).

<sup>46</sup> Sen.: *gramen flore mortifero* (V. 717), *mortifera carpit gramina* (V. 731, V. 752-770), Cor.: *Ces herbes* (V. 993-996).

<sup>47</sup> Sen.: besonders V. 705-731 und V. 771-786; Cor.: V. 997-1000.

Betrachtet man die Gliederung der Rede Médées, so stellt man fest, dass diese sich in klare Blöcke unterteilt. Nach einer kurzen Einleitung geht es um eben die Themen, die Corneille von Seneca übernimmt: Zunächst die Schlangen, dann die Kräuter, die Gifte und das Feuer. Am Ende steht eine kurze Zusammenfassung des Endproduktes. Jeder dieser Teile nimmt zwischen drei und sechs Verse ein; somit sind die einzelnen Abschnitte auch in Bezug auf ihre Länge sehr ausgewogen. Bei Seneca dient die Darstellung der Amme bzw. die Anrufung der Götter durch Medea als Einleitung. Als Schlussteil gibt es in der *nutrix*-Rede wie auch bei Corneille eine Zusammenfassung der Zubereitung des Giftes (V. 731-739), in der Medea-Rede steht am Ende die Feststellung, dass ihre Gebete erhört wurden (V. 840-842).

Bei Seneca fehlt eine gleichmäßige Anordnung dieser Themengebiete komplett: Die Nennung und Thematisierung von Schlangen erstreckt sich beispielsweise auf den gesamten vierten Akt – der Umfang der Beschäftigung mit den einzelnen Gebieten variiert stark und die einzelnen Komplexe werden unterschiedlich oft angebracht. Dies legt die Vermutung nahe, dass Corneille die Materie einzig deswegen übernimmt, um einen Bezug zu seinem Vorbild herzustellen. In der Umsetzung macht er jedoch etwas ganz Eigenes daraus: Die Passage erscheint gleichmäßig, geordnet und gezähmt. Damit geht einher, dass in der *Médée* ein Großteil des senecanischen Pathos verloren ist. Dies lässt sich neben der fest umrissenen Gliederung, die an sich schon Ruhe in den Text bringt, auch an der Sprache feststellen. Das sprachliche Gefüge ist dominiert von Parataxe und klaren Formulierungen. Die Abhandlung der einzelnen Punkte erinnert an eine Auflistung, die durch eine Einleitung und einen Schluss gerahmt ist. Das auffälligste Stilmittel im Text ist ein asyndetisch gereihtes Trikolon in V. 1007 (*poudres,*

---

<sup>48</sup> Sen.: besonders V. 819-830, *flamma* (V. 819), *ignis* (V. 820), *Prometheus* als Feuerbringer (V. 824), *sulphure tectos Mulciber ignes* (V. 825), *uiuacis fulgura flammae* (V. 826), *Phaetonte* (V. 827), *flammas ... tauri* (V. 829); Cor. besonders V. 1001-1006; *tison* (V. 1001), *Ce feu ... Phaéton* (V. 1003), *des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées* (V. 1006).

*racines, eaux*). Der Rest ist stilistisch eher unauffällig. Ganz anders hingegen bei Seneca: Der Stil verändert sich häufig und passt sich – wie auch das Metrum – dem jeweiligen Inhalt an. So ist der Exkurs in V. 705-730 narrativ und durch klare Hypotaxe geprägt, die anfänglichen Worte der *nutrix* hingegen sind stark pathetisch aufgeladen. Rhetorische Mittel wie Brevitas (V. 670), Asyndeton (V. 670), Anapher (V. 674) und Alliteration (V. 675) machen den Text lebendig und transponieren die Angst der Amme in ihre Worte. Auch die Monodie Medeas ist sprachlich bis ins Detail ausgefeilt. Der Götteranruf wirkt durch die polysyndetische Reihung der Namen schwer und andachtsvoll, was durch den trochäischen Tetrameter zusätzlich unterstützt wird. Die Aufzählung der Gifte (V. 771-785) klingt durch die Anapher *tibi* (V. 771, V. 773) an betonter ersten Stelle des Verses und mit den Parallelismen ebenso feierlich und bewegt. Weitere Anaphern (V. 823f., V. 828f.), Hyperbata (V. 822), Anadiplosen (V. 845), Anreden (V. 824, V. 832, V. 845) und Hendiadyoin (V. 847) unterstreichen die Aufregung Medeas bei ihrem Zauber-Projekt.

Neben den thematischen Übernahmen adaptiert Corneille einzelne Verse Senecas in Form freier Übersetzung: *Le charme est achevé* (V. 985) erinnert an *peracta uis est omnis* (V. 843). Nur dass sich diese Äußerung bei Corneille zu Beginn findet, bei Seneca erst am Schluss. Dies liegt jedoch an den unterschiedlichen Ausgangslagen: Médée hat bereits fertiggezaubert, Medea zaubert auf der Bühne und vollendet ihren Trank erst mit dem Ende ihrer Monodie. Weiter findet sich bei Corneille: *Moi-même en les cueillant je fis pâlir la Lune, / Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu, / J'en dépouillai jadis un climat inconnu* (V. 994-996). Diese Verse klingen an *tibi* [gemeint ist Luna] *more gentis uinculo soluens comam / secreta nuda nemora lustrau pede / et euocau nubibus siccis aquas* (V. 752-754) an. Auf eine letzte wörtliche Anspielung stößt man in *Ce feu ... / Des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées* (V. 1003-1006) und *dedit et tenui / sulphure tectos Mulciber* [i.e. Vulcanus] *ignes* (V. 824f.).

Zusammenfassend lässt sich sagen: Corneille greift einerseits einzelne Eigennamen von Seneca auf und präsentiert diese geballt in wenigen Versen. Dies ist wohl eine bewusste Nachahmung des Exkurs-Charakters dieser Stelle bei Seneca mit seinen gelehrten Anspielungen. Inhaltlich greift Corneille die Themen Feuer, Gift, Kräuter und Schlangen auf, die bei dem Vorbild ebenso die Hauptelemente der Beschwörung bilden. Allerdings bringt Corneille diese in eine logische Reihenfolge und bildet ein klares geordnetes Gefüge. Wie bereits im Medea-Gebet zeigt er insgesamt eine Tendenz zur Rationalisierung der Gedanken. Neben den Stichworten und den Themen übersetzt Corneille drei Stellen frei nach Seneca. Ansonsten überwiegen die Differenzen zwischen den beiden Texten: Senecas Szene ist deutlich länger und teilt sich auf die Amme und auf Medea auf. Die Metren wechseln häufig, wie auch die Art der Repräsentation (Tanz, Beschwörung, Sprechen, Singen, Exkurs, Katalog). Bei Seneca zaubert Medea live auf der Bühne, bei Corneille hingegen erzählt sie der Dienerin in Retrospektive, wie sie den Trank zubereitet hat. Bei Seneca spielen die Götter und ihre Anrufung eine große Rolle sowie die Beschwörung der ewigen Sünder und Exkurse – bei Corneille findet sich dies alles nicht. Dass er die Stelle dennoch übernimmt, liegt wohl an der exotischen Thematik: Zauberei und Phantastisches waren Teil des Zeitgeistes der Epoche und zeigten die verebbenden Einflüsse aus dem Barock.<sup>49</sup> Dafür spricht auch, dass Corneille betont, dass seine Schlangen aus Afrika kommen, was ihnen einen Hauch zusätzlicher Exotik verleiht (V. 988).

#### d. Die Zweifelszene

Der Zweifelmonolog Medeas ist neben dem Kreon-Medea-Dialog eine der wenigen Passagen, die allen drei Tragikern gemein ist. Die Stelle findet sich

---

<sup>49</sup> Le Gall (1997), S. 64 und S. 322, Knight (1991), S. 9, Couton in Corneille (1980), S. 1381.



bei Seneca und Corneille jeweils im fünften Akt und schließt sich direkt an den Botenbericht an. Im Anschluss an die Zweifelszene schreitet Medea zur Tat und tötet ihre Kinder.<sup>50</sup> Bei Euripides situiert sich die Szene im fünften Epeisodion, welches dem fünften Akt entspricht.<sup>51</sup> Die Protagonistin hat zwar auch beim griechischen Dichter bereits die tödlichen Geschenke an die Königstochter entsendet, aber durch den Boten noch nichts von ihrem Ableben erfahren. Der Erzieher der Kinder bringt lediglich die Meldung, dass Glauke so glücklich über die Geschenke war, dass ihre Söhne vom Exil ausgenommen wurden. Medeia äußert ihr Schwanken ob dem schauerlichen Mord – erst dann bringt ein Bote die Nachricht vom Tod der Prinzessin und des Königs.

Der Tod der Braut und ihres Vaters ist bei allen drei Tragikern beschlossene Sache. Das Zögern der Protagonistin bezieht sich in allen drei Fällen nur darauf, ob sie ihren Nachwuchs umbringen soll.

Wie bereits in den vorherigen Fällen kann man bei dieser Passage nicht von einer Übersetzung, sondern nur von einer freien Adaptation sprechen. Die Rückbezüge Corneilles auf Seneca sind überdeutlich ohne dass er dabei die antiken Vorbilder übersetzt.

Die Gliederung der Texte soll zunächst inhaltliche Übereinstimmungen deutlich machen.<sup>52</sup>

#### **Euripides *Medeia* 1021-1080**

1021-1039: Zukunft der Kinder und Medeias

1021-1023: Den Kindern steht alles offen

1024-1027: Medeia hingegen wird deren Zukunft nicht mehr miterleben

1028-1031: Alles war umsonst: Erziehung, Geburtsschmerzen

1032-1039: Die Söhne werden die Mutter nicht im Alter pflügen

#### **1040-1063: Zweifel am Kindermord<sup>53</sup>**

---

<sup>50</sup> Bei Seneca wird eines der Kinder bereits während des Monologs Medeas getötet.

<sup>51</sup> S. hierzu die Übersicht, Kapitel D. I. 3) Komposition der Dramen.

<sup>52</sup> Der eigentliche Zweifelsmonolog ist durch Fettdruck gekennzeichnet.

**1040-1043: Schwäche beim Anblick ihrer Kinder**

**1044-1048: Fahrenlassen ihres Plans**

**1049-1052: Beschluss: Das Vorhaben muss durchgesetzt werden**

**1053-1055: Die Kinder werden zurück ins Haus geschickt**

**1056-1058: Die Söhne sollen verschont werden und mit der Mutter gehen**

**1059-1063: Die Kinder müssen sterben**

1064-1080: Fortführung des Plans

1064-1068: Das Vorhaben ist schon begonnen – es gibt kein Zurück

1069-1075: Physischer Abschied von den Kindern: Umarmung und Küsse

1076-1080: Wegschicken der Söhne; Bewusstsein ihrer Untat

**Seneca *Medea* 893-977**<sup>54</sup>

893-925: Selbstaufforderung Medeas zum Handeln

893-899: Das Zögern muss beendet werden

900-909: Muss sich mit *ira* rüsten

910-915: Freude an den Verbrechen

916-922a: Gegen wen soll sich der Zorn wenden?

922b-925: Das äußerste Verbrechen muss gewagt werden: Kindermord

**926-944: Medeas Schwanken**

**926-928: *horror***

**929-932: Welche Schuld trifft die Kinder?**

**933-936: Unschuldig – schuldig?**

**937-944: Schwanken zwischen *ira* und *pietas***

945-957: Abschied

945-948: Umarmen der Söhne

949-953: *odium, ira, dolor*; Erscheinen einer Erinye

954-957: Hätte Medea doch nie Kinder geboren

958-977: Visionen, Mord am ersten Sohn

958-966: Erinye sucht Medea auf

967-971: Geist des Bruders

972-977: Tatsächliche Verfolgung durch Iason und Wachen

---

<sup>53</sup> V. 1054-1080 sind in ihrer Echtheit umstritten. Zu der Diskussion s. besonders Zwierlein (1978), S. 35, Anm. 24c. Die Frage nach der Echtheit ist jedoch für die Untersuchung nicht von größerer Bedeutung. Denn Corneille hatte den Text wohl mitsamt der (später) in ihrer Echtheit umstrittenen Verse vor sich.

<sup>54</sup> Ein weiterer Gliederungsvorschlag findet sich bei Hine (2000), ad 893-977.

**Corneille *Médée* 1347-1378**

1347-1350: Ist Tod Créuses und Créons genug der Rache?

1351-1354: Tod der Kinder wird Rache vervollständigen; Freude am Mord

**1355-1378: Zweifel an Ermordung der Söhne**

**1355-1360: Kinder sind nicht mehr die Ihrigen – aber sind unschuldig**

**1361-1363: *pitié vs. fureur***

**1364-1366: *amour vs. colère***

**1367-1371: Zurechtrücken: Mord muss geschehen**

**1372-1374: Mitleid mit Kindern: Bluttat kann nicht geschehen**

**1375-1378: Entscheidung ist getroffen: Söhne müssen sterben**

Quantitativ gesehen ist die Zweifelszene bei Seneca mit 85 Versen die ausführlichste von allen dreien.<sup>55</sup> Bei Euripides ist die Szene mit 60 Versen am zweitumfangreichsten. Am kürzesten ist der Monolog bei Corneille mit lediglich 32 Versen. Wie man an den Gliederungen erkennt, ist die Szene jeweils aus unterschiedlich vielen Teilen aufgebaut. Beim griechischen Tragiker weist die Rede eine klare Unterteilung in drei Abschnitte auf. Medea beginnt mit einer Betrachtung über ihre und ihrer Kinder Zukunft (V. 1021-1039). Dieser schließt sich ihr eigentliches Zögern an, ob sie die Gräueltat tatsächlich begehen soll (V. 1040-1063). Am Ende erkennt sie, dass es kein Zurück mehr gibt und der Plan fortgeführt werden muss. Sie nimmt daher Abschied von ihren Kindern (V. 1064-1080). Aus vier Hauptgedanken besteht hingegen der Monolog bei Seneca. Zunächst fordert sich die Protagonistin selbst zur Opferung ihres Nachwuchses auf und äußert ihre Freude über diese Tat (V. 893-925). Daraufhin überkommen sie die Zweifel, ob sie den Mord an ihren Kindern begehen darf (V. 926-944). Als sie erkennt, dass es keine Umkehr mehr gibt, nimmt sie Abschied von ihren Söhnen (V. 945-957). Am Ende bekommt die Protagonistin Visionen und tötet eines der Kinder (V. 958-977). Beim französischen Tragiker besteht die Rede aus nur zwei Teilen, die sich nicht allzu leicht voneinander ab-

---

<sup>55</sup> Nach der Zauberszene der Protagonistin (V. 740-844) ist diese Rede die längste des ganzen *Medea*-Dramas.

grenzen lassen. Zunächst stellt sich Médée allgemein die Frage über das Ausmaß, das ihre Rache annehmen soll (V. 1347-1354). Als Hauptteil schließen sich die Zweifel am Mord ihrer Kinder an sowie die Erkenntnis, dass die Tat vollbracht werden muss (V. 1355-1378).

In Bezug auf den Aufbau des Monologs ist allen gemein, dass sie mit einem einleitenden Abschnitt beginnen, dem sich dann Zweifel über die Untat anschließen. Corneille beendet die Szene nach dieser zweiten thematischen Einheit. Bei den beiden antiken Dichtern findet sich zusätzlich eine Abschiedsszene mit den Kindern. Dabei greift Seneca auf das Motiv von Euripides zurück: Die Söhne sind auf der Bühne und die Protagonistin umarmt sie ein letztes Mal.<sup>56</sup> Bei Corneille erscheinen die Kinder in dieser Szene überhaupt nicht auf der Bühne – Médée ist die ganze Rede über alleine. Bei Euripides endet die Szene mit der Verabschiedung. Seneca fügt dem einen letzten Absatz mit Handlung hinzu: Medea ist von einer Erinye und vom Geist ihres Bruders verfolgt – sie tötet im Wahn einen ihrer Söhne, bevor die Wachen des Palastes kommen und sie zu ergreifen suchen. Dies ist eine Neuerung gegenüber dem Griechen.

Je nachdem welche Hauptaussage die Tragiker in dieser Szene vermitteln wollen, lassen sie die Rede unterschiedlich beginnen bzw. gestalten sie unterschiedlich aus: Bei Euripides stehen die Kinder im Zentrum des Interesses und der Zuschauer soll bei ihrem Anblick – wie auch die Mutter – von Mitleid gepackt werden.<sup>57</sup> Es ist daher kein Zufall, dass die Protagonis-

---

<sup>56</sup> Bei Euripides sind die Kinder während des gesamten Monologs auf der Bühne. Der Erzieher bringt sie zu Beginn der Szene auf die Bühne. Cf. Mastronarde (2002), ad 1020, und Hine (2000), S. 200f. Sie werden die gesamte Rede hindurch immer wieder angesprochen. Schwieriger gestaltet sich diese Frage hingegen bei Seneca. Zu Beginn der Szene sind die Kinder nicht auf der Bühne. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Protagonistin bis V. 944 alleine auf der Spielfläche ist. Dann müssen die Kinder allerdings bis zum Ende der Szene auf der Bühne sein: Medea verabschiedet sich von ihnen und spricht die Söhne dabei immer wieder an (*huc uos ferte et ... coniungite artus*, V. 946f.). Eines der Kinder wird sogar auf der Bühne von der Mutter umgebracht. Womöglich bringt ein am Geschehen unbeteiligter Erzieher die Kinder während der Rede auf die Spielfläche. Cf. Hine (2000), S. 201.

<sup>57</sup> Die Bedeutung der Kinder bei Euripides hebt Gill (1987) besonders hervor.

tin mit einer Anrede an die Kinder beginnt und sich die Söhne die ganze Rede über auf der Bühne befinden. Anders bei Seneca: Zwar sind auch hier die Kinder für eine Partie des Monologs auf der Szene, allerdings steht die Darstellung und die wechselseitige Beziehung der Affekte *ira, pietas, dolor* und *horror* im Mittelpunkt. Zudem spielt die Freude, die Medea beim Verüben ihrer Untaten empfindet, eine bedeutende Rolle.<sup>58</sup> Corneille lässt den Monolog mit einer Anrede an *ma vengeance* (V. 1347) beginnen und verdeutlicht damit, dass es ihm allein um den Akt der Rache geht. Auch bei ihm wird – wie bereits bei Seneca – die Freude ausgedrückt, die Médée bei der Vollstreckung ihrer Rache empfindet (*immolons avec joie*, V. 1353).

Das eigentliche Moment des Zögerns ist bei allen drei Dramatikern in seiner Hauptaussage gleich. Medea überkommen plötzliche Zweifel und sie schrickt von der bevorstehenden Tat zurück. Die Ausgestaltung ist jedoch verschieden, was sich schon allein an der Länge bemerkbar macht: Bei Euripides und Corneille nimmt dieser Teil jeweils 24 Verse ein, bei Seneca nur 19. Bei Corneille schwankt die Protagonistin mit viermaligem Hin und Her am häufigsten. Bei Seneca gibt es nur ein zweimaliges Schwanken, bei Euripides zögert Medea drei Mal, ehe sie zu ihrem Entschluss kommt.

Bei dem griechischen Tragiker entstehen die Zweifel, als die Söhne Medea ansehen und anlachen (τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα; / τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων, V. 1040f.). Das Moment der physischen Wahrnehmung wird in der sprachlichen Ausgestaltung deshalb besonders hervorgehoben. Eingeleitet durch Wehklagen in Form einer Geminatio (φεῖ φεῖ, V. 1040) wird gehäuft Vokabular, das den Sehsinn betrifft, eingesetzt (ὄμμασιν, ὄψεσθ' προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, ὄμμα, εἶδον, V. 1038-1043). Das Betrachten der Kinder erregt in Medea Muttergefühle, in Folge derer sie sich nicht mehr sicher ist, ob sie die Tat durchführen kann (αἰαῖ· τί δράσω; V. 1042). Die rhetorische Frage zeigt

---

<sup>58</sup> Dies wird besonders in der viermaligen (!) Wiederholung des Wortes *iuuat* (V. 911f.) deutlich.

deutlich die Zerrissenheit und die Zweifel der Protagonistin. Die Antwort lässt nicht lange auf sich warten: Medeia entsagt ihren Plänen (οὐκ ἄν δυναίμην· χαιρέτω βουλεύματα, V. 1044); die Symploke über vier Verse (οὐ δῆτ' ἔγωγε· χαιρέτω βουλεύματα, V. 1048), die wiederum eine Epipher und ein Polyptoton umschließt (κακοῖς, κακά, V. 1046f.), macht deutlich, wie schlimm der ursprüngliche Plan des Kindermords ist und dass sie ihn keinesfalls weiterverfolgen will. Jedoch fast sich Medeia sofort wieder: Sie darf nicht von ihren Feinden ausgelacht werden und sie ungestraft lassen (V. 1049f.). Nach erneutem Schwanken – die Kinder müssen sterben, dürfen nicht umgebracht werden – erkennt Medeia, dass die Söhne keinesfalls verschont bleiben können (V. 1062ff.). Anrufungen an die Kinder (τέκνα, V. 1040; παῖδες, V. 1053) sowie an den Chor der korinthischen Frauen (γυναικες, V. 1043) und sich selbst (θυμέ, ὦ τάλαν, V. 1057f.) zeugen die gesamte Rede über von ihren Zweifeln. Sie wendet sich hilfesuchend an einen Ansprechpartner.

Bei Seneca sind die Kinder zu dem Zeitpunkt, als sie zu zaudern beginnt, noch nicht auf der Bühne und spielen bei der Erregung ihrer Zweifel daher keine Rolle. Bevor der Protagonistin bewusst wird, was mit ihr geschieht, äußern sich ihre Skrupel in physischen Reaktionen (*membra torpescunt gelu pectusque tremuit*, V. 926f.). Dann erst stellt sich der eigentliche Konflikt ein. Die Kinder sind unschuldig und müssen daher verschont bleiben (V. 929ff.). Der Grad der Erregung Medeas zeigt sich in Tautologien (*meorum liberum ac prolis meae*, V. 929; *facinus ac dirum nefas*, V. 931). Denn statt die Dinge nur einmal zu sagen, verlautbart sie sie gleich zwei Mal.<sup>59</sup> Exclamationes, Apostrophen (*melius, a, demens furor!*, V. 930) und rhetorische Fragen (*fundam cruorem?*, V. 930; *quod scelus miseri luent?*, V. 932) verdeutlichen die Emotionen der Protagonistin. Auch sie versucht, einen Ansprechpartner zu finden, und stellt sich häufig die Frage, was sie

<sup>59</sup> Vergleiche auch Costa (1973), S. 151. Ihm zufolge ist die Sprache Medeas inkohärent. Dadurch werde ihre Emotionalität und Zerrissenheit ausgedrückt.

tun soll. Schnell sammelt sie sich jedoch wieder und sucht scheinbar rationale Argumente, weswegen die Söhne sterben müssen: Es sind die Kinder Iasons und allein dadurch sind sie schuldig (V. 933). Die Anapher *scelus* (V. 933) und die dreimalige Wiederholung dieses Wortes suggerieren dem Zuschauer, was für ein gewaltiges Verbrechen dies für Medea darstellt. Außerdem weist dies bereits darauf voraus, dass sie sich schließlich dafür entscheiden wird, ihre Kinder umzubringen. Sofort schalten sich wieder ihre Muttergefühle ein: Die Söhne sind unschuldig. Aber sie gesteht sich zugleich ein, dass auch ihr Bruder frei von Schuld war, er aber dennoch sterben musste (V. 935f.). Die rasche Abfolge der Argumente, die durch Brevitas auffällt, zeichnet sich durch die Kombination eines Parallelismus mit einem Chiasmus ab, die auch im Satzgefüge die Zweifel der Protagonistin verdeutlichen (*occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt*, V. 934f.): Ihre Aussagen sind antithetisch gegenübergestellt, von einem Wort zum anderen betrachtet sie die Problematik unterschiedlich. Einen Höhepunkt erzielen die Alliterationen auf *c* (*crimine et culpa carent*, V. 935) und *f* (*fateor: et frater fuit*, V. 936), die die Sprache in der Diktion hart und aggressiv klingen lassen und Medeas *ira* und *furor* in den Wortklang übertragen. Nach dem scheinbar rationalen Abwägen von pro und contra, schalten sich ihre Affekte ein. Die Protagonistin wendet sich an ihren *animus* (V. 937) und stellt antithetisch die Gemütsbewegungen *ira* und *amor* (V. 938), *ira* und *pietas* (V. 943f.) sowie *pietas* und *dolor* (V. 944) gegenüber. In mehreren rhetorischen Fragen werden erneut die Zweifel deutlich (V. 937-939): Für welchen der Affekte soll sich die Titelheldin entscheiden? Da sie ihre Zweifel nicht in Worte zu fassen vermag, verdeutlicht sie diese in einem Simile, um in dem Vergleich mit dem Wogen des Meeres ihr eigenes Wanken zu beschreiben (V. 940-942). Am Ende stellt sie ihre *pietas* in einem Chiasmus, der sich durch extreme Kürze auszeichnet, ihrer *ira* gegenüber und verdeutlicht dadurch den Gegensatz, der sie beherrscht (*ira pietatem fugat / iramque pietas – cede pietati, dolor*, V. 943f.). In dem Polyptoton

bei *pietas* und der dreimaligen Wiederholung des Wortes geht deutlich die Bedeutung der Liebe gegenüber ihren Kindern hervor. Die letzte Apostrophe an ihren Schmerz impliziert jedoch, dass sie sich gegen die Mutterliebe entscheiden wird. Welcher Affekt schließlich siegt, erkennt der Zuschauer erst, als sie ihre Söhne herbeiholt und sich von ihnen verabschiedet (V. 945ff.).

Bei Corneille werden Médées Zweifel durch eine Apostrophe an die Natur eingeläutet (*Nature*, V. 1355). Die Protagonistin erkennt, dass sie durch den Mord ihrer eigenen Nachkommen ein Naturgesetz bricht und die Tötung unrechtmäßig ist. Jedoch bringt sie zu ihrer Entlastung sofort ein rationales Gegenargument. Die Söhne sind nicht mehr die Ihren (V. 1356). In einer raschen Abfolge, die durch *Brevitas* gekennzeichnet ist, wechseln sich die Argumente ab, weshalb die Kinder sterben müssen oder nicht. Diese Reihung von Begründungen ist im Wortlaut und in der Stilistik stark an Seneca angelehnt: *Ils viennent de sa part et ne sont plus à moi* (V. 1356) entspricht *non sunt mei* (V. 934), *Mais ils sont innocents; aussi l'était mon frère* (V. 1357) wiederum *sunt innocentes, fateor: et frater fuit* (V. 936) und *Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père* (V. 1358) schließlich *scelus est Iason genitor* (V. 933). Wie auch bei dem römischen Autor folgt eine antithetische Gegenüberstellung der Affekte *pitié* und *fureur* (V. 1362f.), von *horreur* (V. 1364), *amour* (V. 1365), *colère* (V. 1365) und *tendresses* (V. 1366). In einer Apostrophe an ihre Zaghafteigkeit (*pensers irrésolus*, V. 1367) beschließt Médée erneut, ihren Nachwuchs auszulöschen. Grund hierfür ist, dass sie die Kinder nicht geboren hat, um bei ihrem Anblick an den Vater Jason erinnert zu werden (*si je vous ai fait naître / Ce n'est pas seulement pour caresser un traître*, V. 1369f.). Dies ist der einzige Vers, der Euripides evoziert. Bei ihm werden die Schmerzen bei der Geburt der Kinder ins Gedächtnis gerufen, die im Falle des Mordes umsonst waren (*ἄλλως ... ἐν τόκοις ἀλγηδόνας*, V. 1030f.). Gemeinsam ist diesen beiden Stellen, dass die Geburt angesprochen wird. Allerdings betont Euripi-



des dabei, dass die Schmerzen bei der Entbindung vergeblich waren. Corneille hingegen zielt darauf, dass sie die Kinder nicht geboren hat, um durch ihr Äußeres an deren Vater erinnert zu werden.

Die Protagonistin drückt nun in einem pointiert formulierten Chiasmus aus, dass sie sich mit den gleichen Mitteln an ihrem Gemahl rächen will: *Il me prive de vous, et je l'en vais priver* (V. 1371). Schließlich äußert Médée ein letztes Mal ihr Mitleid (V. 1372) und ihre Gespaltenheit ob ihrer Gefühle (*mon âme éperdue / Entre deux passions demeure suspendue*, V. 1373f.) – einen Gedanken, den Corneille wieder Seneca entnimmt (*anceps aestus incertam rapit*, V. 939). Am Ende entschließt sie sich endgültig dazu, ihre Kinder zu töten (V. 1375-1378) und wendet sich mit einer letzten Anrede an die Söhne (*mes enfants*, V. 1376).

Corneille orientiert sich in der Ausarbeitung stark an Seneca, der wiederum von Euripides beeinflusst ist. Dies gilt zum einen für den Aufbau der Rede. Bei beiden Autoren stellt sich Medea zunächst die Frage, welche Schuld die Kinder trifft. Dabei werden scheinbar rationale Argumente herangezogen, die der französische dem römischen Tragiker entnimmt (die Kinder sind Iasons Kinder und nicht mehr die Ihrigen; auch der Bruder musste unschuldig sterben). Nach mehrmaligen Hin und Her werden die Affekte *ira* und *pietas* bzw. *pitié* und *fureur* gegenübergestellt. Der Versuch Corneilles, sein römisches Vorbild durch eine Erhöhung der Frequenz des Zweifelns zu übertreffen, misslingt: Médée zögert bei ihm vier Mal zwischen Töten und nicht Töten hin und her. Dies scheint derart übersteigert, dass dabei letztlich die Pointe verloren geht.

Bei Euripides hingegen stehen die Zweifel am Kindermord in einem direkten Zusammenhang mit der Anwesenheit der Söhne auf der Bühne. Bei ihrem Anblick werden Medeias Muttergefühle wach und sie will daraufhin ihren Plan fallen lassen. Dass sie ihr Vorhaben am Ende dennoch durchsetzt, liegt daran, dass sie nicht zum Gespött ihrer Feinde werden will. Bei

den beiden anderen Dichtern stellt der Entschluss zum Kindermord einen Triumph der *ira* über die *pietas* dar.

Bei allen drei Dramatikern ist die gesamte Szene – wie exemplarisch an der Zweifelpassage gezeigt wurde – rhetorisch bis ins Detail ausgefeilt: Antithesen zeigen die Zerrissenheit der Protagonistin zwischen ihrer traurigen Pflicht und ihren Muttergefühlen, Chiasmen illustrieren auch im Satzgefüge die im Gegensatz stehenden Gefühle, rhetorische Fragen verdeutlichen ihre Zweifel, Anreden und Apostrophen heben hervor, wie gerne Medea die Verantwortung an jemanden abtreten würde. Allerdings treibt Seneca den Einsatz von sprachlichen Mitteln in dieser Szene auf einen Höhepunkt, den Corneille keinesfalls erreicht.<sup>60</sup> Insgesamt übernimmt Corneille nämlich nur ca. ein Zehntel der Stilmittel, die wir bei Seneca finden. Auch bei Euripides ist die Rede rhetorisch fein ausgearbeitet und man stößt auf zahlreiche sprachliche Mittel, die Medeias Zaudern illustrieren. Doch geht es im Gegensatz zu Seneca bei ihm nicht um das reine Erhaschen von Pathos durch die Sprache. Euripides versucht, die Zweifel der Protagonistin psychologisch zu motivieren und die Gründe für ihr Handeln darzulegen.<sup>61</sup> Pathos wird hauptsächlich dadurch erregt, dass Medea die gesamte Szene ihren Söhnen gegenüber gestellt ist.

Corneille reduziert die Motive der antiken Dichter zu Gunsten des eigentlichen Zweifelmonologs. Bei ihm finden sich nur die Motive Rache und Zweifel, wo Seneca und Euripides noch eine Abschiedsszene mit den Kindern einfügen und Seneca sogar noch Handlung einbaut (Verfolgung durch Erinyen und Geist des Bruders, Tod eines Sohnes). In der eigentlichen Zweifelszene lehnt sich Corneille in der Argumentation stark an Seneca an. Das geht so weit, dass wörtliche Übersetzungen deutlich erkennbar sind. Vom griechischen Autoren übernimmt er hingegen kaum etwas. Einzig das An-

---

<sup>60</sup> Es würde den Rahmen der Untersuchung sprengen, sämtliche Stilmittel auf ihre Funktion zu analysieren. Um allerdings einen Eindruck über deren Frequenz zu vermitteln, findet sich im Anhang eine Übersicht über die verwendeten Stilmittel.

<sup>61</sup> Bei Euripides finden sich ungefähr ebenso viele Stilmittel wie bei Corneille.

sprechen der Geburt (V. 1369) könnte ein Rückbezug auf Euripides sein. Seneca wiederum lehnt sich in seiner Ausführung klar an Euripides an und versucht ihn nach dem römischen Prinzip der *aemulatio* zu übertreffen. Zu diesem Zwecke übernimmt er die Inhalte (also den Aufbau) des griechischen Dichters und fügt selbst noch einen eigenen Teil hinzu. Zudem baut er die Stelle zu einem rhetorischen Feuerwerk aus. Corneille wiederum greift auf Seneca zurück und rezipiert allenfalls indirekt über den römischen Autor Euripides. Die schlichtere, an Euripides erinnernde Sprache Corneilles ist der klassischen Mäßigung zuzuschreiben.

### 3) Weitere Einflüsse

Als Quelle für Drameninhalte mythologischer Art dienten zu Zeiten Corneilles entweder die Tragödien der antiken Tragiker oder die mythologischen Darstellungen in Ovids *Metamorphosen*.<sup>62</sup> Neben der Beeinflussung durch Euripides und Seneca lassen sich daher in Corneilles *Médée* besonders Einflüsse von den Medea-Darstellungen in Ovids *Metamorphosen* VII, 1-349 und seinem Brief Medeas an Iason (*Heroides* XII) nachweisen.

Die Bezüge sind jedoch anders geartet als die zu den antiken Tragikern. Es handelt sich weniger um Übersetzungen und intertextuelle Bezüge als vielmehr um das Rezipieren faktischer Gegebenheiten. Gerade die Beschreibungen Medeas in den *Metamorphosen* sind hierfür von größerer Bedeutung, was sich bereits durch ihren Umfang erklärt: Denn die Ausführungen sind mit 349 Versen um die Hälfte länger als diejenigen im Heroinnenbrief. Zudem wird in den Verwandlungssagen vermehrt Handlung wiedergegeben, wohingegen der Brief Medeas an Iason eher die Gefühle der Protagonistin darstellt. Es sind insbesondere folgende drei Themen, bezüglich derer Corneille sich auch auf Ovid stützt: der Mord der

---

<sup>62</sup> Cf. Louvat in Rotrou (1999), S. 8.

Töchter des Peleus an ihrem Vater,<sup>63</sup> die Geschehnisse um das goldene Vlies in Iolkos<sup>64</sup> und die Darstellung Médées als Hexe<sup>65</sup>.

Corneille folgt in der Darstellung des Mordes der Peliaden an ihrem Vater den Ausführungen Ovids in den *Metamorphosen* VII, 159-349.<sup>66</sup> Diese Geschichte wird weder bei Seneca noch bei Euripides näher ausgeführt. Einige Verse in der Exposition der cornelischen *Médée* evozieren den klassischen lateinischen Dichter, ohne dass er sich wörtlich auf ihn bezieht: *À force de pitié ces filles inhumaines / De leur père endormi vont épuiser les veines* (Cor. 77f.) spielt auf die *natas Peliae* an, die sich im Glauben, fromm zu handeln, schuldig machen (*quid referam Peliae natas, pietate nocentes*, Ov. ep. XII, 129). Das französische *À force de pitié* bildet dabei die Partizipialkonstruktion bei *pietate nocentes* nach. An einer weiteren Stelle heißt es: *Et refusant ses yeux à conduire sa main / N'ose voir les effets de son pieux dessein* (V. 87f.). Dabei greift er von Ovid *his, ut quaeque pia est, hortatibus impia prima est / et, ne sit scelerata, facit scelus; haud tamen ictus / ulla suos spectare potest oculosque reflectunt* auf (Ov. Met. VII, 339-342). Gemeinsam ist beiden Stellen, dass die Töchter des Peleus ihr eigenes Verbrechen nicht mit ansehen können und daher bei der Tat die Augen schließen. Beide Stellen treten zudem durch die Antithese Mord – frommes Handeln hervor. Der Gedanke, dass Medea sich immer nur für ihren Gatten schuldig gemacht hat (*ut culpent alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens*, Ov. ep. XII, 131f.), findet sich auch bei Corneille wieder: *Peignez mes actions plus noires que la nuit, / Je n'en ai que la honte, il en a tout le fruit. / C'est à son intérêt que ma savante audace / Immola son tyran par les mains de sa race, / Joignez-y mon pays, et*

<sup>63</sup> Cor. V. 55b-88, Ov. Met. 159-349, Ov. ep. XII, 129f.

<sup>64</sup> Cor. V. 405-430, Ov. Met. VII, 29-158, Ov. ep. XII, 39-52, V. 59f., V. 93-102, V. 107f., V. 163, V. 199-201.

<sup>65</sup> Cor. V. 985-1011, Ov. Met. VII, 137f., V. 167, V. 176-293, V. 330, Ov. ep. XII, 167f.

<sup>66</sup> Über den Mord der Peliaden an ihrem Vater erfahren wir bei Corneille in der Exposition durch Jason (insbesondere V. 55b-88). In *Heroides* XII, 129f. wird der Mord der Peliaden kurz angesprochen, jedoch nicht näher ausgeführt.

*mon frère, il suffit / Qu'aucun de tant de maux ne va qu'à son profit* (V. 467-472).

Wie diese wenigen Beispiele zeigen, sind die Bezüge eher schwach. Corneille übersetzt Ovid nicht, sondern übernimmt nur einzelne Gedanken oder Schlagwörter. Der Einfluss ist deutlich, aber eben nur gering.

Neben Ovids Medea-Darstellungen übt die Tragödie *Hercule mourant* von Jean de Rotrou (1609-1650) eine gewisse Wirkung auf das Drama Corneilles aus. Von ihm werden weniger Inhalte entlehnt als vielmehr einzelne Motive. Der Aufführungszeitpunkt dieses Stückes ist nicht endgültig festlegbar, doch spricht vieles für eine Erstaufführung am Karneval des Jahres 1634.<sup>67</sup> Das Drama wurde somit eine Saison vor der *Médée* aufgeführt.<sup>68</sup> Auch wenn der *Hercule mourant* zum Zeitpunkt der Repräsentation der *Médée* noch nicht im Druck vorlag, kann man doch davon ausgehen, dass Corneille die Tragödie gut kannte und viel von ihr gehört hatte.

Gemeinsam ist den beiden französischen Dramen, dass sie auf Senecas Vorbild basieren.<sup>69</sup> Außerdem finden sich jeweils die Motive Eifersucht und Einsatz von Gift. Als Beispiel für eine Beeinflussung durch Rotrou soll zunächst die Stelle angeführt werden, in der Herakles das Gewand mit dem Gift des Zentauers Nessus anzieht:

*Mais quelle prompte flamme en mes veines s'allume ?  
Quelle soudaine ardeur jusqu'aux os me consume ?  
Quel poison communique à ce linge fatal  
La vertu qui me brûle ? ô tourment sans égal !  
Ouvre Enfer à mes cris tes cavernes profondes,  
Prête contre ce feu, le secours de tes ondes*  
(Rotrou, *Hercule mourant* V. 645-650)

---

<sup>67</sup> Cf. Louvat in Rotrou (1999), S. 7, und Couton in Corneille (1980), S. 1377f.

<sup>68</sup> Besonders wichtig ist das Drama Rotrous, weil es mit seiner Einteilung in fünf Akte und der Wahrung der Einheiten die erste regelmäßige Tragödie Frankreichs darstellt. Cf. Louvat in Rotrou (1999), S. 15, und Couton in Corneille (1980), S. 1465. Zu der Frage, ob der *Hercule mourant* dem Barock oder der Klassik zuzuordnen ist, s. Vornberger (2011).

<sup>69</sup> Das Drama von Rotrou hat Senecas (unechte) Tragödie *Hercules Oetaeus* als Vorlage.

Bei Corneille findet sich im Botenbericht eine Passage, die stark an Rotrous Beschreibung angelehnt ist. Auch hier geht das vergiftete Gewand in Flammen auf und tötet seinen Träger. Nur spricht bei dem einen der Träger selbst, bei dem anderen hingegen beschreibt eine außenstehende Figur die Vorgänge:

*Cette pauvre princesse à peine l'a vêtue [sc. la robe]  
Qu'elle sent aussitôt une ardeur qui la tue,  
Un feu subtil s'allume, et ses brandons épars  
Sur votre don fatal courent de toutes parts,  
Et Cléone, et le Roi s'y jettent pour l'éteindre,  
Mais (ô nouveau sujet de pleurer et de plaindre!)  
Ce feu saisit le Roi ; ce prince en un moment  
Se trouve enveloppé du même embrasement.  
(Cor. Méd. V. 1325-1332)*

Ferner ist das Eifersuchtsmotiv bei der rotrouschen Déjanire klar ersichtlich. Wie auch Médée möchte sie auf keinen Fall, dass ihre Söhne durch weitere neue Kinder von Herakles mit einer anderen Frau entehrt werden:

*Qu'Hercule me trahisse, et qu'iole me brave !  
Qu'une jeune effrontée, une insolente esclave,  
Dont le père a suivi ses peuples déconfits  
Vienne en ce lieu donner des frères à mes fils ?  
Et pour avoir charmé les yeux de ce perfide,  
Soit fille de Jupin, et compagne d'Alcide ?  
Non, non, je lui vendrai mon honneur chèrement,  
Ou je détournerai ce triste événement.  
(Rotrou, Hercule mourant V. 353-360)*

Bei Corneille lautet die entsprechende Stelle wie folgt:

*Mon âme à leur sujet redouble son courroux,  
Faut-il ce déshonneur pour comble à mes misères  
Qu'à mes enfants Créuse enfin donne des frères ?*

*Tu vas mêler, impie, et mettre en rang pareil  
Les neveux de Sisyphe avec ceux du Soleil !  
[...]  
J'e l'empêcherai bien, ce mélange odieux,  
Qui déshonore ensemble et ma race et les Dieux.*  
(Cor. Méd. 884-892)

Neben der Beeinflussung durch Ovid und Rotrou spielen einzelne Verse Corneilles auf andere französische oder lateinische Dichter an. Als Beispiel hierfür sei der Bezug auf einen berühmten Vers aus Vergils *Aeneis* angeführt: *J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis* (Cor. Méd. 1144) klingt unmissverständlich an *timeo Danaos, et dona ferentis* an (Verg. A. II, 49). Natürlich übten auch andere Autoren Einfluss auf Corneilles Werk aus. Für die Darstellung Médées als Hexe stand beispielsweise die Darstellung der Zauberin Erichto in Lucans *Bellum civile* Pate.<sup>70</sup> Zudem wird Medea auch bei Apollonios Rhodios und Ovid als große Magierin dargestellt.<sup>71</sup> Die *Argonautika* des griechischen Dichters Apollonios Rhodios waren Corneille ebenso bekannt und präsent wie das gleichnamige Werk des römischen Epikers Valerius Flaccus.<sup>72</sup> Sie spielen für die Darstellung Medeas sowie für die Hintergrundinformationen eine große Rolle.

#### 4) Zusammenfassung

Corneille orientiert sich an einigen Stellen stark an seinem römischen Vorbild. Von den adaptierten Passagen sind zwei sowohl den beiden antiken Dichtern wie auch dem französischen Tragiker gemein (die Zweifelszene und der Dialog zwischen Kreon und Medea). In der Regel rezipiert Seneca

---

<sup>70</sup> Hierzu besonders der Vergleich Wankes (1964) zu Seneca, Lucan und Corneille.

<sup>71</sup> Luc. VI, 413-830, A.R. III, 844-868, V. 1026-1051, Ov. *Met.* VII, 179-293. Zu den Einflüssen auf Corneille auch Couton in Corneille (1980), S. 1380.

<sup>72</sup> Ein guter Hinweis darauf, dass Corneille Valerius Flaccus kannte, ist die Nennung des Argonauten Nestor in V. 436. Denn dieser kommt weder in Pindars *Pythischer Ode* IV vor, noch in den *Argonautika* des Apollonios.

Euripides, Corneille wiederum folgt dem römischen Drama. Die Übernahmen erfolgen auf verschiedene Weise. Zum einen entlehnt Corneille einzelne Verse von Seneca und übersetzt sie nahezu wörtlich. Um mit Conte und Barchiesi zu sprechen, fungiert Seneca hier als „Modello-Esemplare“, da die Rückbezüge allein auf Übernahme von einzelnen Wörtern basieren. Solche Übersetzungen finden sich über das gesamte Drama hinweg. Zum anderen adaptiert der französische Tragiker ganze Szenen. In der Regel übernimmt er dafür komplette Textblöcke, die er dann meist in gleicher Reihenfolge einsetzt. Im Kreon-Medea-Dialog erscheinen die Passagen beinahe durchgehend in derselben Abfolge; im Medea-Gebet hingegen stellt Corneille die Textstücke vermehrt um.

Von anderer Natur ist wiederum die Art der Adaption in der Zauberszene. Hier bezieht sich Corneille durch die Übernahme von Eigennamen, von Schlagworten und von Themengebieten auf sein römisches Vorbild. Seneca dient also in einer Extremform als „Modello-Esemplare“, denn dass der französische Tragiker sich auf den römischen bezieht, ist aufgrund der Anspielungen mehr als deutlich. Die sprachliche Komposition der Tragödie wird dabei in der Regel nicht übernommen. Wo Seneca in der Zauberszene das Geschehen durch einen Monolog der Amme und eine Monodie der Protagonistin darstellt, fasst der französische Dichter die Szene in einem einzigen Monolog Médées zusammen. Auch im Kreon-Medea-Dialog stellt man fest, dass Corneille zwar inhaltliche Gegebenheiten, nicht aber die Dialogtechnik rezipiert. Obwohl Corneille Sprechformen wie das Aside kennt und an anderen Stelle in seiner *Médée* verwendet, macht er sich diese ebenso wenig zu eigen wie die Stichomythie oder die langen Monolog-Reden. Auch werden nie metrische Strukturen angepasst, weil das klassische französische Drama den Alexandriner als festen Maßstab setzt und Abweichungen davon quasi nicht möglich sind.<sup>73</sup> Daher werden die

---

<sup>73</sup> Einzige Ausnahmen sind die Stenzen in der Aigeus-Szene (Cor. Méd., IV, 4).



metrischen Besonderheiten Senecas (Tanzrhythmus, Gesang etc.) bei Corneille nicht wiedergegeben.

Sowohl in Bezug auf den Stil wie auch auf den Inhalt lässt sich die Adaptionstechnik Corneilles mit den Stichworten Mäßigung und Rationalisierung subsumieren.<sup>74</sup> Corneille zeigt das deutliche Bestreben, den Text kohärenter und greifbarer zu machen. Deshalb formuliert er Gedanken oft weiter aus, fügt zusätzliche Argumente an und ordnet sie auf logischere Weise. Aus eben diesem Grund werden die Aufzählungen von Eigennamen gekürzt, Begriffe zusätzlich erklärt oder durch verständlichere Wörter ersetzt. Dies bleibt jedoch nicht ohne Konsequenzen für den Stil: Wo es Seneca gerade um eine Verkürzung des Ausdrucks geht, erscheint der französische Text langatmig und übererklärt. Im Medea-Gebet beispielsweise macht Seneca durch das bewusste Anfügen eines inkohärenten Gedanken an den anderen deutlich, dass Medea wütend und verzweifelt ist. *ira* und *furor* werden so in die Sprache transponiert. Corneille ordnet die Gedanken, wodurch die Szene bei ihm unspektakulär wirkt und an Pathos einbüßt.<sup>75</sup> Im Bezug auf die rhetorische Gestaltung zeigt Corneille das Bestreben, das römische Ideal zu erreichen. Er übernimmt die in der jeweiligen Szene dominierenden rhetorischen Mittel und setzt diese in seine Adaption ein. Hier rückt Seneca in die Nähe eines „Modello-Genere“, da der Rückbezug nicht nur anhand einzelner Wörter deutlich wird, sondern auch der Stil nachgeahmt wird. Jedoch sind einige dieser Figuren im Französischen nicht imitierbar, weil die Sprache schon in der Wortstellung festeren Regeln unterliegt. Corneilles Bemühen, Seneca nachzuahmen, ist als solches klar erkennbar, aber der Einsatz von rhetorischen Mitteln fällt dennoch deutlich geringer aus als bei Seneca.

---

<sup>74</sup> Zu diesem Ergebnis kommt auch Wanke (1964), S. 95. Sie konstatiert eine Dämpfung im Ton Corneilles zugunsten einer eleganteren Argumentation. Ob man bei Corneille wirklich von einer eleganteren Argumentation sprechen kann, ist jedoch fragwürdig.

<sup>75</sup> Ganz genauso verhält es sich auch in der Zauberszene. Auch hier geht durch die Rationalisierung der Gedanken das Pathos und das Mysteriöse der Szene verloren.

Es scheint offensichtlich, dass Corneille fast ausschließlich Seneca adaptiert. Die Übernahmen sind hauptsächlich sprachlich-inhaltlicher Natur. In manchen Szenen geht ein Großteil des Textes auf Seneca zurück, wobei die Bezüge entweder in Schlagworten, Übernahmen von Themen oder Übersetzungen deutlich werden. Stilistisch orientiert sich Corneille am römischen Ideal, erreicht es aber in Bezug auf die rhetorische Ausarbeitung weder quantitativ noch qualitativ. Rückbezüge auf Euripides erfolgen entweder indirekt über Seneca oder sind rein zufälliger Natur. Außerdem lässt sich ein gewisser Einfluss von Ovids *Metamorphosen* und *Heroides* feststellen. Die Übernahmen sind jedoch nicht intertextueller Natur, sondern es handelt sich zumeist um die Rezeption von Inhalten. Darüber hinaus dient die Tragödie *Hercule mourant* von Rotrou – zusätzlich zu der Darstellung bei Seneca – als Vorlage für den Tod durch ein vergiftetes Gewand und für das Motiv der Eifersucht.



## E. Zusammenfassung und Ergebnisse

### I. Zusammenfassung des Analyse-Teils

Corneille rezipiert in seiner *Médée* insbesondere Senecas *Medea*: Die Haupthandlung orientiert sich vornehmlich an dem römischen Tragiker und Corneille entlehnt ihm viele Motive, wie zum Beispiel die Verfolgung Medeas und Iasons durch Acastus. Zudem übernimmt er von dem römischen Tragiker die Charakterzeichnung seiner Medea-Figur. Bei beiden Autoren ist das Handeln der Protagonistin durch *furor* gekennzeichnet, wohingegen die euripideische Medeia ihre Rache rational plant und verstärkt ihr Leid ins Zentrum der Darstellung rückt. Der französische Tragiker fügt dem Mythos jedoch auch viel Eigenes hinzu, wie beispielsweise die Tatsache, dass Créuse das Kleid, das sie bei Seneca und Euripides als Hochzeitsgeschenk bekommt, selber aufs Heftigste begehrt. Zudem erweitert Corneille das Figureninventar und lässt den Argonauten Pollux, die Prinzessin Créuse und Aegée als *dramatis personae* auftreten. Die Figur Aegée entnimmt Corneille – wie er im *Examen* zur *Médée* darlegt – Euripides. Allerdings erweitert er seinen Auftritt und fügt einige Motive hinzu, sodass es beinahe keine Übereinstimmung mehr zwischen den beiden Aigeus-Figuren gibt. Generell konstatiert man bei Corneille eine starke Übermotivierung der Handlung, wohingegen sich der Mythos bei Seneca und Euripides auf das Wesentliche beschränkt. Dies hat zweierlei Ursachen: Vieles schien ihm bei den antiken Dichtern unzulänglich motiviert, wie zum Beispiel der Umstand, dass Creusa Medeas Geschenk ohne jegliche Zweifel annimmt.<sup>1</sup> Um das Geschehen *vraisemblable* zu machen, fügt er einige Handlungsstränge ein, die diese fehlende Motivierung ausgleichen sollten. Gerade dadurch wird die Handlung jedoch unruhig und scheint oft sogar weithergeholt. Andererseits ist diese Übermotivierung nicht ungewöhnlich für Corneilles Frühwerk. Seine Tragödie ist noch im Barock verwurzelt und die vielen

---

<sup>1</sup> Cf. Corneille (1984), S. 537, *Examen* zur *Médée*.

verschiedenen Handlungsstränge entsprechen dem Geschmack dieser Epoche. Motivgleichheiten mit Euripides rühren – mit Ausnahme der Aegée-Szene – daher, dass Seneca mitunter auf die griechische Tragödie zurückgreift, der französische Tragiker wiederum den römischen rezipiert. Des Weiteren werden die Bezüge Corneilles auf Seneca durch Übersetzungen und Übernahmen überdeutlich. Es wurde gezeigt, dass Corneille einerseits einzelne Verse mehr oder weniger wörtlich übersetzt und sie in seine Tragödie einverleibt, dass er andererseits mindestens vier Szenen des römischen Tragikers adaptiert. Diese Umarbeitungen folgen keinem festen Schema, sind aber doch immer als solche erkennbar. In der Regel übernimmt Corneille kürzere Textabschnitte von Seneca und fügt sie eigenständig zusammen. Dabei bemüht er sich um Rationalisierung der Gedanken und der Sprache. Bisweilen stellt er den Bezug zu seinem Vorbild auch durch gezielte Übernahme von Eigennamen her. Somit ist Seneca – um mit Conte und Barchiesi zu sprechen – „Modello-Esemplare“, dem lediglich einzelne Wörter und Sätze entlehnt werden. Zwei der adaptierten Stellen finden sich sowohl bei Euripides als auch bei Seneca. Dies könnte bisweilen den Eindruck erwecken, als rezipiere Corneille den griechischen Dramatiker. Allerdings ist das nicht der Fall. Auch hier erfolgen Übernahmen nur indirekt über den römischen Autor. Corneille greift Euripides an keiner Stelle wörtlich auf. Die inhaltlichen Entlehnungen erfolgen ausschließlich indirekt über Seneca.<sup>2</sup>

Bezüglich des Stils sind eindeutig Anlehnungen Corneilles an Seneca zu erkennen. Bei den übernommenen Szenen ahmt der französische Tragiker häufig an denselben Stellen rhetorische Figuren nach wie auch sein römisches Vorbild, wodurch die Imitation unmissverständlich wird. Bei dieser Art der Rezeption dient Seneca als „Modello-Genere“, also als ein Vorbild, dem man nicht nur einzelne Begriffe entlehnt, sondern dessen Stil man

---

<sup>2</sup> Die Aigeus-Szene ist zwar Euripides entlehnt, aber bei Corneille völlig anders ausgearbeitet als bei Euripides. Wörtliche Anspielungen gibt es nicht.

nachzuahmen sucht. Auch wenn sich bei beiden Autoren dieselben Stilmittel nachweisen lassen, so dämpft Corneille dennoch die Sprache und verringert den rhetorischen Prunk. Denn ein französischer Zuschauer hätte die so stark stilisierte Sprache senecanischer Tragödien nicht mehr als angenehm empfunden.

In Bezug auf die Teile der Tragödie lassen sich keine valenten Aussagen darüber treffen, ob die Rezeption der antiken Dichter intendiert ist. In puncto Expositionstechnik scheint Corneille Euripides näher zu stehen. Beide wählen die dialogische Form der Einleitung, in der in schlichter, klarer Sprache Hintergrundwissen zum Geschehen dargelegt wird. Die Protagonistin tritt selber nicht auf die Bühne. Ganz anders bei Seneca: Er lässt Medea gleich zu Beginn erscheinen, entbrannt von *furor* und *ira*, ihre Sprache ist rhetorisch bis ins Detail ausgefeilt. Aber der Rückbezug auf Euripides ist nur scheinbar: Vielmehr gestaltet Corneille die Exposition aus der Dramenkonvention heraus in Form eines Dialogs. Seneca hingegen bricht die konventionellen Regeln des Tragödienbeginns und verfolgt als primäres Ziel nicht die Darlegung von Hypokeimena, sondern die Darstellung von Medeas *furor*.

Auch beim Botenbericht lassen sich kaum Ähnlichkeiten zwischen den drei Tragikern erkennen. Euripides hat in traditioneller Manier einen langen epischen Botenbericht, der in schauriger Weise die hinterszenischen Ereignisse erzählt. Bei Seneca hingegen stellt der Botenbericht innerhalb seines Tragödien-Corpus eine Ausnahme dar. Eigentlich stehen seine Botenreden in der Tradition der langen euripideischen Botenberichte, aber im Falle der *Medea* ist dieser auf ein Minimum reduziert. Außerdem legt Senecas *nuntius* das Geschehen in einem Dialog mit dem Chor dar und setzt keine typische Rhexis ein. Auch bei Corneille ist der Botenbericht nur sehr kurz. Durch einen Zwischenruf Médées evoziert seine Rede den dialogischen Charakter der Szene bei Seneca. Wahrscheinlich imitiert sein Bericht denjenigen Senecas. Denn alleine die Tatsache, dass Corneille eine Botenrede

einsetzt, ist auffallend und scheint in Anlehnung an Seneca zu erfolgen. Er steht ihm nämlich nach eigener Aussage eigentlich ablehnend gegenüber. Die Rolle des Chores ist bei beiden antiken Tragikern sehr unterschiedlich: Bei Euripides setzt er sich aus korinthischen Frauen zusammen, die Medea Sympathie entgegenbringen. Der Chor nimmt eine echte Rolle innerhalb des Stückes ein. Bei Seneca hat er keine besondere Identität; ferner ist er der Protagonistin feindlich gesinnt. Eine selbstständige Rolle hat er nicht, sondern er tritt nur für seine Lieder auf, die die Akte voneinander trennen. Darin reflektiert er das Geschehen auf einer philosophisch-abstrakten Ebene. Corneille verzichtet – der Konvention seiner Zeit folgend – komplett auf den Chor, vergrößert aber dafür die Anzahl an Vertrauten (Theudas, Nérine, Cléone). Sie übernehmen teilweise die Funktion, die der Chor bei den antiken Autoren – insbesondere bei Euripides – einnimmt, der als Gesprächspartner dient und das Geschehen kommentiert.

Auch in Bezug auf die Kommunikationsstrukturen ist die Ähnlichkeit zwischen Euripides und Corneille größer. Beide Autoren bevorzugen dialogische Kommunikation, die für das Drama die natürliche Form des Sprechens ist. Senecas Tragödie hingegen zeichnet sich durch fehlenden Adressatenbezug aus. Medea spricht oft für sich alleine, obwohl andere Figuren auf der Bühne anwesend sind. Aufgrund ihres Wahnsinns und ihrer Ich-Bezogenheit nimmt sie diese jedoch nicht wahr und spricht für sich selbst mit sich selbst. Für das französische Theater wären solche Monologe undenkbar, da sie der *vraisemblance* widersprechen. Allein aus diesem Grund kann Corneille sein Vorbild nicht nachahmen. Jedoch imitiert Corneille auch nicht gezielt Euripides; vielmehr entspricht die Kommunikation bei Euripides und Corneille der dialogischen Konvention des Dramas.

Der französische Dramatiker rezipiert Seneca in Bezug auf Motivik und Disposition der Tragödie. Auch werden Anlehnungen durch wörtliche Übersetzungen und Adaptionen ganzer Szenen überdeutlich. Nicht jedoch

ahmt er sein Vorbild in der dramatischen Technik nach: Weder orientiert er sich bei der Konstruktion einzelner Teile wie der Exposition oder dem Botenbericht an Seneca, noch folgt er ihm bezüglich der Kommunikationsstrukturen. Corneille scheint darin vielmehr Euripides näher zu stehen. Folgende Hypothese drängt sich also auf: Seneca ist für Corneille das „Modello-Esemplare“, dem er einzelne Formulierungen entlehnt, um sich ausdrücklich in seine Nachfolge zu stellen. „Modello-Genere“ ist der römische Dichter dem französischen nur insofern, dass er versucht (und das nicht allzu erfolgreich), seinen rhetorischen Stil zu imitieren. Die Ähnlichkeit zu Euripides ist dahingehend größer, dass die dramatischen Konventionen und Techniken sowie die Kommunikationsstrukturen bei beiden dieselben sind. Als „Modello-Genere“ scheint sich zunächst vielmehr der griechische Tragiker anzubieten.

Aber der Schein trügt. Corneille gestaltet seine *Médée* nach den Konventionen des zeitgenössischen Theaters, Parallelen zu Euripides entstehen dadurch, dass die beiden Tragiker sich nach der geläufigen Dramenkonvention richten, Seneca diese hingegen durchbricht. Diese Dramenkonventionen des klassischen französischen Dramas wiederum ergeben sich aus der Rezeption der antiken Poetiken. Dennoch liegt auf der Hand, dass Corneille Euripides kannte und auch verwendete. Dies behauptet er selber an etlichen Stellen und er entlehnt ihm nach seinem eigenen Zeugnis die Aigeus-Szene.

## II. Rezeptionsmechanismen in der *Médée* Corneilles

Antikenrezeption erfolgt in der *Médée* auf zwei verschiedenen Ebenen: Zum einen rezipiert Corneille – wie oben dargelegt – die antiken Dramatiker und insbesondere Seneca durch die Adaption des Stoffes sowie durch Übernahmen ganzer Passagen der *Medea*. Zum anderen ist allein die Gattung Tragödie ein Resultat von Antikenrezeption. Nicht nur, weil das Dra-



ma im antiken Griechenland seinen Ursprung hat und die Gattung von den Griechen übernommen wurde. Vielmehr wurden auch die Regeln, denen das klassische französische Drama gehorcht und die letztlich dessen Form ausmachen, aus den antiken Poetiken abgeleitet. Denn erst durch die intensive Auseinandersetzung mit der *Poetik* des Aristoteles und der *Ars poetica* Horazens begann sich ab der Renaissance ein strikter Regelkanon auszubilden, der in der klassischen Zeit normativ wurde. Bemerkenswert ist, dass Horaz und Aristoteles zunächst in der italienischen, dann in der französischen Rezeption zu einer Einheit verschmolzen. Eine strikte Trennung zwischen dem römischen und dem griechischen Autor gab es nur bedingt. Man eignete sich deren Inhalte an, fügte etwas Eigenes zu und erhob dann das Resultat daraus zu einer Norm. So entspringen beispielsweise die Einheiten der Zeit und der Handlung sowie die Forderung nach *vraisemblance* und *bienséance* der Antike. Lediglich die Einheit des Ortes ist eine selbstständige Weiterentwicklung. Die antiken Poetiken waren jedoch nicht normativ gedacht, sondern waren überwiegend deskriptiv. Corneille imitiert zwar in einigen Punkten Senecas *Medea*, jedoch lassen sich gerade die Unterschiede in der dramatischen Form durch die beginnende *doctrine classique* begründen. Diese wiederum basiert auf einer Rezeption von Aristoteles und Horaz.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu zeichnet sich das humanistische Theater durch einen höheren Grad an *imitatio* aus. Die Dichter rezipierten einen antiken Tragiker mitsamt der Form, also auch der Chorgesänge (z.B. Robert Garnier, *Hippolyte*, 1573). Auch Corneilles *Médée* ist im Sinne einer *imitatio* Senecas zu verstehen, jedoch kommt zu der Nachahmung die Form ‚klassische Tragödie‘ als zweiter konstitutiver Faktor hinzu. Und diese leitet ihre Regeln aus Horaz und Aristoteles ab.

### III. Warum Seneca-Rezeption?

Es stellt sich die Frage, warum Corneille gerade Seneca zu seinem Vorbild erhoben hat. Denn auf den ersten Blick könnte man meinen, dass Euripides der Gesinnung des klassischen französischen Theaters näher liegt: Das euripideische Drama ist psychologisch und stellt innere Vorgänge dar. Zudem ist die Sprache schlicht und den jeweiligen Charakteren angemessen. Für das heutige Stilempfinden ist seine *Medeia* ‚klassisch‘, wohingegen die Sprache in der Tragödie Senecas pompös, pathetisch und maniert – kurz: barock – ist.

Jedoch ist Corneille als Schwellenautor zwischen Barock und Klassik noch stark dem Barock verpflichtet und er bewunderte gerade die manierierte Sprache Senecas. Er versuchte daher bewusst, seinen Stil nachzuahmen. Aber dennoch dämpfte er die Ausdrucksweise, indem er rhetorische Mittel sparsamer einsetzte. Dies erscheint paradox: Damit nahm der französische Tragiker nämlich gerade das zurück, was er eigentlich als nachahmenswert erachtete. Diese klassische Dämpfung lässt sich jedoch mit dem Entstehungsdatum der *Médée* erklären. Zwar war der französische Tragiker zum Zeitpunkt der Entstehung noch dem Barock verpflichtet, aber er stand bereits an der Schwelle zur Klassik. In dieser Zeit veränderte sich die Sprache und wurde gemäßiger. Daher nahm Corneille auch das Manierierte aus Senecas Tragödie zurück.

Neben der Bewunderung, die der französische Tragiker dem Stil Senecas entgegenbrachte, stand der römische Philosoph ihm auch in Bezug auf seine Gedankenwelt näher. Die stoische Doktrin und die moralische Belehrung waren dem Jesuiten seit jeher vertraut und passten gut zu seiner Lebensphilosophie.<sup>4</sup>

Ein anderer Faktor für die Wahl der senecanischen *Medea* als Vorbild für seine *Médée* war sicherlich der *Hercule mourant* Rotrous aus dem Jahre

---

<sup>4</sup> Cf. Maurens (1966), S. 50. Auch Thierry (1992), S. 174f.: „Corneille est un Romain dans l'âme, et il est bien éloigné des mœurs grecques.“

1634. Diese Tragödie beruhte auf Senecas *Hercules Oetaeus* und Rotrou hatte damit die Wahl eines Seneca-Stückes in Mode gebracht. Corneille schloss sich diesem Trend an, indem er gleichfalls eine senecanische Tragödie als Vorlage wählte.

Der wichtigste und zugleich einfachste Grund für die Vorbildfunktion Senecas ist, dass im 16. und 17. Jh. die römischen Dramatiker schlichtweg die repräsentativen Größen für das Theater waren. Zwar kannte man auch die griechische Trias, aber deren Werke waren weniger verbreitet und bei Weitem nicht so beliebt wie die römischen Dramen. Erst Racine wandte sich in seiner *Phèdre* wieder den Griechen zu.<sup>5</sup> Ab dem 19. Jh. begann sich das Verhältnis zwischen den römischen und den griechischen Tragikern umzukehren und die griechischen Dramatiker wurden für die Tragödie repräsentativ.

#### IV. Ausblick

Corneilles Erstlingstragödie *Médée* ist sicher nicht sein bestes Stück. An vielen Stellen erkennt man den barocken Komödienautor, der noch nicht wusste, wie man eine gute Tragödie verfasst. Der Versuch, das Böse im Menschen zu exemplifizieren, scheitert an der überspitzten Charakterisierung der Figuren, durch die sie letztlich lächerlich erscheinen. Die meisterhafte Darstellung der Tugenden und des sittlichen Handelns gelang Corneille erst später, insbesondere in seinen Dramen, denen Inhalte aus der römischen Geschichte zugrunde lagen. Mythologische Sujets wählte er – mit Ausnahme des *Œdipe* – bloß mehr für seine *pièces à machine*. Erfolgreich waren erst die mythologischen Stücke Racines, die in griechischer Manier die psychologischen Vorgänge im Individuum analysierten.

---

<sup>5</sup> Racine (1951), S. 763, *Préface* zu *Phèdre*: „Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide.“ Allerdings folgt er im Wesentlichen dennoch der *Phaedra* Senecas.

Die *Médée* Corneilles entfaltete keine besonders große Wirkung. Sein Bruder Thomas Corneille schrieb 1683 ein *Médée*-Libretto für Marc-Antoine Charpentier, für das er Anregungen aus der Tragödie seines Bruders übernahm. Außerdem basiert die Oper *Médée* von Luigi Cherubini (1797) neben Euripides auch auf Pierre Corneilles *Médée*. Spätere *Medea*-Rezeptionen hingegen stützen sich ausschließlich auf den Mythos bei Euripides und Seneca. Beispielsweise fußt Grillparzers *Medea* in der Trilogie *Das goldene Vlies* (1822) auf Euripides' und Apollonios Rhodios' Ausführungen. Christa Wolfs Roman *Medea: Stimmen* fügt Euripides- und Seneca-Zitate in ihrem Werk ein, um den Bezug zu den beiden antiken Autoren herzustellen. Auch in der cineastischen Tradition geben die Regisseure den antiken Tragikern den Vorzug: Pier Paolo Pasolinis *Medea* (1969) orientiert sich stark an Euripides und inszeniert wie auch der griechische Tragiker den Konflikt zwischen Barbarentum und Zivilisation.



Literaturverzeichnis

**Primärliteratur**

**Euripides**

Euripides (1972): *Tragödien. Erster Teil: Medeia*. Griechisch und Deutsch von Dietrich Ebener. Berlin.

Euripides (1984): *Fabulae, Tomus I*. Edidit J. Diggle. Oxford.

Flacelière, Robert (1970): *Euripide, Médée*. Édition, introduction et commentaire. Paris.

Mastrorarde, Donald J. (2002): *Euripides, Medea*. Cambridge.

Page, Denys L. (1955): *Euripides, Medea*. The text edited with introduction and commentary. Oxford.

**Seneca**

Boyle, Anthony J. (1987): *Seneca's Phaedra*. Introduction, text, translation and notes. Liverpool.

Boyle, Anthony J. (1994): *Seneca's Troades*. Introduction, text, translation and commentary. Leeds.

Costa, Charles D. N. (1973): *Seneca, Medea*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford.

Hine, Harry M. (2000): *Seneca, Medea*. With an Introduction, Text, Translation and Commentary. Warminster.

Kingery, Hugh MacMaster (1908): *Three Tragedies of Seneca. Hercules Furens, Troades, Medea*. With Introduction and Notes by Hugh MacMaster Kingery. Norman (Reprint 1966).

Németi, Annalisa (2003): *Lucio Anneo Seneca. Medea*. Introduzione, traduzione e commento di Annalisa Németi. Pisa.

Seneca (1988): *Tragoediae. Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein. Oxford.

Seneca (1993): *Medea*. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Bruno W. Häuptli. Stuttgart.

Sénèque (1922): *Dialogues. Tome Premier, De Ira*. Texte établi et traduit par A. Bourguery. Paris.

Sénèque (1997): *Médée*. Chronologie, Présentation, Notes, Dossier, Bibliographie par Charles Guittard. Paris.

Tarrant, Richard R. J. (1985): *Seneca's Thyestes*. Atlanta.

Zwierlein, Otto (1986): *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*. Stuttgart.

## Corneille

Corneille, Pierre (1639): *Médée. Tragédie*. Paris.

Corneille, Pierre (1862): *Œuvres de P. Corneille*. Nouvelle Édition par M. Ch. Marty-Laveaux. Tome deuxième. Paris.

Corneille, Pierre (1978): *Médée. Tragédie*. Texte établi et présenté par André de Leyssac. Genf.

Corneille, Pierre (1980): *Œuvres complètes I*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris.

Corneille, Pierre (1984): *Œuvres complètes II*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris.

Corneille, Pierre (1987): *Œuvres complètes III. Textes établis, présentés et annotés* par Georges Couton. Paris.

Corneille, Pierre (1999): *Trois discours sur le poème dramatique*. Présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola. Paris.

Voltaire (1764): *Commentaires sur Corneille et autres morceaux intéressants, &c. &c. &c.*. Tome premier. O. O.

### Weitere griechische Autoren

Apollonios de Rhode (1980): *Argonautiques. Tome II, Chant III*. Texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage. Paris.

Apollonios von Rhodos (1996): *Das Argonautenepos*. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Gleis und Stephanie Natzel-Gleis (zwei Bände). Darmstadt.

Aristoteles (1965): *De arte poetica liber*. Recognovit brevisque annotatione critica instruxit Rudolfus Kassel. Oxford.

Diels, Hermann; Kranz, Walther (1952): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels. Sechste, verbesserte Auflage, herausgegeben von Walther Kranz (Band 2). Berlin.

Fuhrmann, Manfred (1994): *Aristoteles. Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.

Homer (1920): *Homeri Opera*. Recognoverunt brevisque annotatione critica instruxerunt David B. Monro et Thomas W. Allen. Tomus II (Iliadis libros XII-XXIV). Editio tertia. Oxford.

Lucas, Donald W. (1968): *Aristotle. Poetics*. Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas. Oxford.

Kannicht, Richard (2004): *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Vol. V, 1). Göttingen (Zitiert als TrGF V, 1).



Phrynichos Sophistes (1911): *Praeparatio sophistica*. Edidit Ioannes de Bories. Leipzig.

Snell, Bruno (1971): *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (Vol. I). Göttingen (Zitiert als TrGF I)

### Weitere lateinische Autoren

Apuleius (<sup>3</sup>1931): *Operae quae supersunt. Vol. I. Metamorphoseon Libri X*. Edidit Rudolfus Helm. Leipzig.

Cicero (1971): *Les paradoxes des Stoïciens*. Texte établi et traduit par Jean Molager. Paris.

Horaz (1959): *Opera*. Edidit Friedericus Klinger. Leipzig.

Livius (1968): *Tite-Live. Histoire Romaine. Tome VII, Livre VII*. Texte établi par Jean Bayet et traduit par Raymond Block. Paris.

Ovid (1928): *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris.

Ovid (1985): *Les Métamorphoses. Tome I (I-V)*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris.

Ovid (<sup>6</sup>1989): *Les Métamorphoses. Tome II (VI-X)*. Texte établi et traduit par George Lafaye. Sixième tirage revu et corrigé par H. Le Bonniec. Paris.

Ovid (1995): *Tristia*. Edidit James Hall. Stuttgart / Leipzig.

Petron (1995): *Petronius Satyricon Reliquiae*. Stuttgart.

Quintilian (1952): *Insitutio oratoria. Tomus II (Libri VII-XII)*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom. Oxford.

Rudd, Niall (1989): *Horace. Epistles. Book II and Epistle to the Pisones („Ars Poetica“)*. Edited by Niall Rudd. Cambridge.

Scaliger, Julius C. (1964): *Poetices libri septem*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck. Stuttgart / Cannstatt.

Sueton (1932): *Suétone. Vies des douzes Césars*. Tome II. Texte établi et traduit par Henri Ailloud. Paris.

Tacitus (1964): *Germania, Agricola, Dialogus de oratoribus*. Edidit Ericus Koesterman. Leipzig.

Tacitus (1983): *Annales*. Tomus I. Edidit Henricus Heubner. Stuttgart.

Valerius Flaccus (1980): *Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*. Recensuit Widu-Wolfgang Ehlers. Stuttgart.

Vergil (2009): *P. Vergilius Maro. Aeneis*. Recensuit Gian Biagio Conte. Berlin.

### Weitere französische Autoren

Abbé d'Aubignac, François H. (1971): *La pratique du théâtre* und andere Schriften zur *Doctrine classique*. Nachdruck der dreibändigen Ausgabe Amsterdam 1715 mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer. München.

Cocteau, Jean (<sup>54</sup>2009): *La machine infernale*. Pièce en 4 actes. Introduction, notes et commentaires de Gérard Lieber. Paris.

Racine, Jean (1951): *Œuvres complètes*. Présentation, notes et commentaires par Raymond Picard. Paris.

De Rotrou, Jean (1999): *Théâtre complet 2. Hercule mourant, Antigone, Iphigénie*. Textes établis et présentés par Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy et Alain Riffaud. Paris.

### **Bibliographien**

Cioranescu, Alexandre (1965-1966): *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*. Paris.

Klapp, Otto (1956): *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft. Bibliographie d'histoire littéraire française*. Frankfurt (erstmalig 1956, seit 1960 jährlich).

Picot, Emil (1876): *Bibliographie cornélienne, ou Description raisonnée de toutes les éditions des oeuvres de Pierre Corneille, des imitations ou traductions qui en ont été faites, et des ouvrages relatifs à Corneille et à ses écrits*. Paris.

Ritter, Ada (1983): *Bibliographie zu Pierre Corneille von 1958 bis 1983*. Erfstadt.

Le Verdier, Pierre; Pelay, Edouard (1908): *Additions à la Bibliographie cornélienne*. Rouen.

### **Lexica und Handbücher**

Braungart u.a. (2000): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 2 (H-O). Berlin / New York. (RLW 2)

Braungart u.a. (2003): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 3 (P-Z). Berlin / New York. (RLW 3)

Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (1997): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band 3 (Cl-Epi). Stuttgart / Weimar. (DNP 3)

Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (1999): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band 6 (Iul-Lee). Stuttgart / Weimar. (DNP 6)

Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (2001): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band 10 (Pol-Sal). Stuttgart / Weimar. (DNP 10)

Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (2002): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Band 12/1 (Tam-Vel). Stuttgart / Weimar. (DNP 12/1)

Godefroy, Frédéric (1862): *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue de XVIIe siècle en général*. 2 Bände. Paris.

Hornblower, Simon; Spawforth, Antony (<sup>3</sup>1996): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.

Huguet, Edmond (1925): *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. Tome premier. Paris.

Kolboom, Ingo (<sup>2</sup>2008): *Handbuch Französisch. Sprache – Literatur – Kultur – Gesellschaft*. Berlin.

Landfester, Manfred u.a. (2002): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Band 15/2 (Pae-Sch). Stuttgart / Weimar. (DNP 15/2)

Liddell, Henry George; Scott, Robert (1996): *A Greek English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. Oxford.

Ricklefs, Ulfert (1996): *Fischer Lexikon Literatur*. Band 2 (G-M). Frankfurt.

Ueding, Gert (1992): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von Gert Ueding. Band 1: A-Bib. Tübingen. (HWRh 1)

Ueding, Gert (2001): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von Gert Ueding. Band 5: L-Musi. Tübingen. (HWRh 5)

Ueding, Gert (2005): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von Gert Ueding. Band 7: Pos-Rhet. Tübingen. (HWRh 7)

**Sekundärliteratur**

Amoroso F. (1981): „Annunzi e scene d'annuncio nel teatro di L. Anneo Seneca.“ *Dioniso* LI, S. 307-338.

Anliker, Kurt (1960): *Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien*. Bern und Stuttgart.

Asmuth, Bernhard (<sup>6</sup>2004): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart.

Baier, Thomas (2002): „Art. Tragödie.“ In: *DNP* 12/1, Sp. 734-745.

Bain, David (1975): „Audience Address in Greek Tragedy.“ In: *CQ* 25, 5, S. 13-25.

Bain, David (1977): *Actors and audience*. Oxford.

Barner, Wilfried (1971): „Die Monodie.“ In: Jens Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 277-320.

Battezzato, Luigi (2005): „Lyric.“ In: Gregory, Justina: *A companion to greek Tragedy*. Malden, S. 149-166.

Beaudin, Jean-Dominique (2000): *Introduction à la dramaturgie de Robert Garnier dans Hippolyte et les Juifves*. Paris.

Beller, Manfred (2000): „Stoff, Motiv, Thema.“ In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn: *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg, S. 30-39.

Bernays, Ludwig (2000): „Zur Textgliederung in der Ars Poetica des Horaz.“ In: Bernays, Ludwig: *Ars Poetica. Studien zu formalen Aspekten der antiken Dichtung*. Frankfurt, S. 83-90.

Bickert, Hans G. (1969): *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie – Funktionen – Gestaltung*. Marburg.

Biet, Christian (1997): *La Tragédie*. Paris.

Bishop, John D. (1964): *The choral odes of Seneca*. Ann Arbor (Microfiche).

Biyidi, Odile (2004): „XVII<sup>e</sup> siècle.“ In: Couty, Daniel: *Histoire de la littérature française*. Paris, S. 259-370.

Blume, Horst-Dieter (<sup>2</sup>1984): *Einführung in das antike Theaterwesen*. Darmstadt.

Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt.

Bourger, Desiree (2005): „Preziosität.“ In: *HWRh* 7, Sp. 109-120.

Boyle, Anthony J. (1983): *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*. Berwick / Victoria.

Boyle, Anthony J. (2006): *An introduction to Roman tragedy*. London.

Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (<sup>6</sup>2000): *Literaturwissenschaft*. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg.

Braun, Ludwig (1982): „Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?“ In: *RPL* 1, S. 43-52.

Brauneck, Manfred (1993): *Die Welt als Bühne*. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart / Weimar.

Bremer, Jan M. u. a. (1976): *Miscellanea Tragica. In Honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam.

Brink, Charles O. (1971): *Horace on Poetry*. Cambridge.

Bühler, Friedrich G. A. (1876): „Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten der Medea des Euripides, Seneca und Corneille.“ In: *Programm des Grossherzoglichen Progymnasiums in Donaueschingen vom Schuljahr 1875-76. Als Einladung zu den öffentlichen Prüfungen und Schlussfeierlichkeiten am 27.-29. Juli 1876*. Donaueschingen, S. 3-22.

Burkert, Walter (1977): *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart u.a.

Carrière, Jean (1977): *Le Chœur secondaire dans le drame grec*. Paris.

Cavallo, Guglielmo u.a. (1989): *Lo spazio letterario di Roma antica*. La produzione del testo (Vol. I). Rom.

Chihaia, Matei (2002): *Institution und Transgression*. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines. Tübingen.

Conte, Gian Biagio; Barchiesi, Alessandro (1989): „Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità.“ In: Cavallo, Guglielmo u.a.: *Lo spazio letterario di Roma antica*. La produzione del testo (Vol. I). Rom, S. 81-114.

Couton, Georges (<sup>2</sup>1990): *Corneille et la tragédie politique*. Paris.

Couty, Daniel (2004): *Histoire de la littérature française*. Paris.

Crusius, Friedrich (1955<sup>2</sup>): *Römische Metrik*. Eine Einführung. Neu bearbeitet von Hans Rubenbauer. München.

Cuénin-Lieber, Mariette (1981): *Corneille et le Monologue*. Une interrogation sur le héros. Tübingen.

Daemmrich, Horst und Ingrid (<sup>2</sup>1995): *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen / Basel.

Dalmeyda, Georges (1919): „Observations sur les prologues d'Euripide.“ In: *REG* 32, 121-131.

Davidson, Hugh M. (1985): „Corneille interprète d'Aristote dans les trois Discours.“ In: Niderst, Alain: *Pierre Corneille*. Actes du Colloque organisé par l'Université de Rouen, la Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle et la Société d'Histoire littéraire de la France. Tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984. Paris, S. 129-136.

Davidson, Hugh M. (1999): „52, The rhetorical ideal in France.“ In: Norton, Glyn P.: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 3. The Renaissance, S. 500-510.

Davis, Peter J. (1993): *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*. Hildesheim u.a..

Demoustier, Adrien; Julia, Dominique (1997): *Ratio Studiorum. Plan raisonné et instruction des études dans la Compagnie de Jésus*. Édition bilingue latin-français. Présenté par Adrien Demoustier et Dominique Julia. Traduite par Léone Albrieux et Dolorès Pralon-Compère. Paris.

De Romilly, Jacqueline (<sup>8</sup>2006): *La tragédie grecque*. Paris.

Dewey, Ann R. L. (1969): *The Chorus in Senecan Tragedy exclusive of Hercules Oetaeus and Octavia*. Michigan.

Di Gregorio, Lamberto (1967): *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*. Mailand.

Dihle, Albrecht (1983): „Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie.“ In: *A&A* 29, S. 162-171.

Di Marco, Massimo (<sup>8</sup>2008): *La Tragedia Greca*. Forma gioco scenico, tecniche drammatiche. Rom.

Drux, Rudolf (2000): „Art. Motiv.“ In: *RLW* 2, S. 638-641.

Dubischar, Markus (2001): *Die Agonszenen bei Euripides*. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen. Stuttgart.

Eichelmann, Sabine (2010): *Der Mythos Medea*. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns. Marburg.

Elwert, Wilhelm Th. (1961): *Französische Metrik*. München.

Epars Heussi, Florence (1998): „L'exposition dans le théâtre classique: Approche pragmatique et textuelle.“ In: *XVII<sup>e</sup> siècle* 198, S. 95-112.

Epars Heussi, Florence (2008): *L'exposition dans la tragédie classique en France*. Bern u.a.

Erbse, Hartmut (1984): *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin / New York.



Erdmann, Gerd (1964): *Der Botenbericht bei Euripides*. Struktur und dramatische Funktion (Diss.). Kiel.

Flashar, Hellmut: *Tragödie. Idee und Transformation*. Stuttgart und Leipzig.

Floeck, Wilfried (1989): *Esthétique de la diversité*. Pour une histoire du Baroque littéraire en France. Paris u.a.

Föllinger, Sabine (2003): *Genosdependenzen*. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos. Göttingen.

Forestier, Georges (1993): *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Paris.

Frenzel, Elisabeth (1963): *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart.

Frenzel, Elisabeth (<sup>2</sup>1966): *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlin.

Frenzel, Elisabeth (<sup>7</sup>1988): *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart.

Frenzel, Friedrich (1914): *Die Prologe der Tragödien Senecas*. Weida.

Friedrich, Wolf-Hartmut (1933): *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*. Borna / Leipzig.

Friedrich, Wolf-Hartmut (1960): *Medeas Rache*. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1960, S. 67-111.

Froleyks, Walter J. (1973): *Der ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ in der antiken Literatur*. Bonn.

Fromilhague, Catherine (2002): *Styles, Genres, Auteurs*. I. Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon. Paris.

Fuhrmann, Manfred (1968): „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung.“ In: Jauß, Hans R.: *Die nicht mehr schönen Künste*. Grenzphänomene des Ästhetischen. München, S. 23-66.

Fuhrmann, Manfred (1973): *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt.

Fuhrmann, Manfred (1984): *Antike Rhetorik*. München.

Fuhrmann, Manfred (1992): *Die Dichtungstheorie der Antike*. Aristoteles-Horaz-„Longin“. Eine Einführung. Darmstadt.

Fuhrmann, Manfred (2005): *Geschichte der römischen Literatur*. Stuttgart.

Fyfe, Helen (1983). „An analysis of Seneca’s Medea.“ In: Boyle, Antony J.: *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*. Berwick, Victoria, S. 77-93.

Gärtner, Thomas (2003): „Besser, dem gemeinen Volk anzugehören‘: Zur Rolle des Chores in der senecanischen Tragödie.“ In: *Studia Humaniora Tartuensia*, vol. 4 A. 4. (Online unter <http://www.ut.ee/klassik/sht/2003/gaertner1.pdf>.; Stand 1.10.2011).

Gil Arroyo, Alberto (1979): *Die Chorlieder in Senecas Tragödien*. Eine Untersuchung zu Senecas Philosophie und Chorthemen. Köln.

Goldberg, Sander M. (1996): „The Fall and Rise of Roman Tragedy.“ In: *TAPhA* 126, S. 265-286.

Gollwitzer, Ingeborg (1937): *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*. München.

Gregory, Justina (2005): *A companion to greek Tragedy*. Malden.

Grewe, Andrea (2008): „122. Einzelaspekt: Drama.“ In: Kolboom, Ingo: *Handbuch Französisch*. Sprache – Literatur – Kultur – Gesellschaft. Berlin, S. 874-882.

Grewe, Stefanie (2001): *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea*. Würzburg.

Grimal, Pierre (1978): *Seneca. Macht und Ohnmacht des Geistes*. Darmstadt.

Grimm, Jürgen u.a. (<sup>5</sup>2006): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart / Weimar.

Halporn, James W. u.a. (1963): *The Meters of Greek and Latin Poetry*. London.

Harwood, Sharon (1977): *Rhetoric in the Tragedies of Corneille*. Michigan.

Heine, Theodor C. (1881): „Corneille's „Médée“ in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca. Betrachtet mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glover's, Klinger's, Grillparzer's und Legouvé's.“ In: Körting, Gustav; Koschwitz, Eduard: *Französische Studien*. Heilbronn, S. 433-468.

Höfer, Anette; Reichardt, Rolf (1986): „Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens.“ In: Reichardt, Rolf u.a.: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich. 1680-1820*. München, S. 2-73.

Höffe, Otfried (2009): *Aristoteles. Poetik*. Berlin.

Hollingsworth, Anthony Lee (2000): „Recitational poetry and senecan tragedy. Is there a Similarity?“ In: *Classical World* 94, S. 135-144.

Holzberg, Niklas (1974): *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Nürnberg.

Hose, Martin (1998): „Anmerkungen zur Verwendung des Chores in der römischen Tragödie der Republik.“ In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart / Weimar, S. 113-138.

Hose, Martin (1999): *Kleine griechische Literaturgeschichte*. Von Homer bis zum Ende der Antike. München.

Imhof, Max (1957): *Bemerkungen zu den Prologen der sophokleischen und euripideischen Tragödien*. Winterthur.

Jakobson, Richard (1960): „Linguistics and Poetics.“ In: Sebeok, Thomas Albert: *Style in Language*. New York u.a., S. 350-377.

Jauß, Hans R. (1968): *Die nicht mehr schönen Künste*. Grenzphänomene des Ästhetischen. München.

Jauß, Hans R. (1975): „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft.“ In: Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik*. Theorie und Praxis. München, S. 126-162.

Javitch, Daniel (1999): „4. The assimilation of Aristotle's *Poetics* in sixteenth-century Italy.“ In: Norton, Glyn P.: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 3. The Renaissance, S. 53-65.

Jens, Walter (1944): *Die Stichomythie in der frühen griechischen Tragödie*. München.

Jens, Walter (1971): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München.

Jolly, Claude (1988): *Histoire des bibliothèques française*. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime 1530-1789. Sous la direction de Claude Jolly. Paris.

Kablitz, Andreas (2009): „Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption.“ In: Höffe, Otfried: *Aristoteles. Poetik*. Berlin, S. 215-232.

Keller, Joachim (1959): *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophokles* (Diss.). Tübingen.

Kißel, Walter (<sup>2</sup>1998): *Die römische Literatur in Text und Darstellung*. Kaiserzeit I (Band 4). Stuttgart.

Knape, J. u.a. (1992): „Barock.“ In: *HWRh* 1, Sp. 1285-1365.

Knight, R. C. (1991): *Corneille's Tragedies. The Role of the Unexpected*. Cardiff.

König, Bernhard (1989): *Zur Umgestaltung griechischer Tragödien durch Corneille und Racine. Menschenbild und Schicksalsauffassung*. Rektoratsrede. Köln.

Körting, Gustav; Koschwitz, Eduard (1881): *Französische Studien*. Heilbronn.

Kugelmeier, Christoph (1998): „Chorische Reflexion und dramatische Handlung bei Seneca – einige Beobachtungen zur Phaedra.“ In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart / Weimar, S. 139-169.

Kugelmeier, Christoph (2007): *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*. München.

Küpper, Joachim (2009): „Dichtung als Mimesis (Kap. 1-3).“ In: Höffe, Otfried: *Aristoteles. Poetik*. Berlin, S. 29-45.

Lancaster, Henry C. (1929): *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*. Part I: The Pre-Classical Period 1610-1634 (Volume I+II). Baltimore.

Lancaster, Henry C. (1932): *A history of French dramatic literature in the seventeenth century*. Part II: The period of Corneille 1635-1651 (Volume I+II). Baltimore.

Latacz, Joachim (<sup>2</sup>2003): *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen.

Lefèvre, Eckard (1968): „Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas.“ In: *Gnomon* 40, S. 782-789.

Lefèvre, Eckard (1978): *Das römische Drama*. Darmstadt.

Lefèvre, Eckard (1997): „Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*.“ In: Flashar, Hellmut: *Tragödie. Idee und Transformation*. Stuttgart und Leipzig, S. 65-83.

Le Gall, André (1997): *Pierre Corneille en son temps et en son œuvre*. Enquête sur un poète de théâtre au XII<sup>e</sup> siècle. Paris.

Leo, Friedrich (1897): „Die Composition der Chorlieder Senecas.“ In: *RhM* 53, S. 509-518.

Leo, Friedrich (1908): *Der Monolog im Drama*. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik. Berlin.

Leo, Friedrich (<sup>2</sup>1963): *De Senecae Tragoediis*. Observationes criticae. Berlin (Erste Auflage 1878).

Lesky, Albin (1972): *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen.

Lütkehaus, Ludger (2007): *Mythos Medea*. Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart.

Maher, Daniel (1994): „La vraisemblance du XVII<sup>e</sup> siècle: Corneille, lecteur d'Aristote?“ In: *PFSC* 21, 41, S. 519-532.

Mallinger, Léon (1897): *Médée. Etudes de littérature comparée*. Genf.

Mannsberger, Brigitte (1971): „Die Rhesis.“ In: Jens Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 143-181.

Martina, Antonio (1990): „La Medea di Seneca, Euripides e Ovidio.“ In: *QCTC* 8, S. 135-156.

Martinot, Robert (1973): „Le dépassement du Baroque dramatique dans la Médée de Corneille.“ In: Mousnier, Roland: *Etudes européennes. Mélanges offerts à Victor-Lucien Tapié*. Paris, S. 380-396.

Marx, Wilhelm (1932): *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*. Köln.

Maurach, Gregor (1991): *Seneca. Leben und Werk*. Darmstadt.

Maurach, Gregor (<sup>4</sup>2005): *Seneca. Leben und Werk*. Darmstadt.

Maurens, Jacques (1966): *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*. Paris.

Mazouer, Charles (2006): *Le théâtre français de l'âge classique*. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle (Band I). Paris.

Mellot, Jean-Dominique (1988): „Rouen au XIII<sup>e</sup> siècle.“ In: Jolly, Claude: *Histoire des bibliothèques française*. Les bibliothèques sous l’Ancien Régime 1530-1789. Sous la direction de Claude Jolly. Paris, S. 455-465.

Mölk, Robert (1966): „Corneilles Médée und die Tragikomödie des französischen Barock.“ In: *RJB* 17, S. 82-97.

Mölk, Ulrich (1996): „Art. Motiv, Stoff, Thema.“ In: Ricklefs, Ulfert: *Fischer Lexikon Literatur*. Band 2 (G-M). Frankfurt, S. 1320-1337.

Mongrédien, Georges (1972): *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Corneille*. Paris.

Moss, Ann (1999): „5. Horace in the sixteenth century: commentators into critics.“ In: Norton, Glyn P.: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 3. The Renaissance, S. 66-76.

Mousnier, Roland (1973): *Etudes européennes. Mélanges offerts à Victor-Lucien Tapié*. Paris.

Muller, Charles (1967): *Études de statistique lexicale. Le Vocabulaire du Théâtre de Pierre Corneille*. Paris.

Müller-Richter, Klaus (2002): „Art. Poetik.“ In: *DNP* 15/2, Sp. 382-391.

Nestle, Walter (1930): *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*. Stuttgart.

Niderst, Alain (1985): *Pierre Corneille*. Actes du Colloque organisé par l’Université de Rouen, la Société d’Etude du XVII<sup>e</sup> siècle et la Société d’Histoire littéraire de la France. Tenu à Rouen du 2 au 6 octobre 1984. Paris, S. 129-136.

Niderst, Alain (2006): *Pierre Corneille*. Paris.

Norton, Glyn P. (1999): *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 3. The Renaissance.

Ohlander, Stephen (1989): *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea*. New York u.a.

Pascal, André (1929): *Les autographes de Pierre Corneille*. Reproduit pour la première fois en fac-similé d'après les originaux de Paris, Rouen et Londres. Paris.

Père Mech, Paul (1988): „Les bibliothèques de la Compagnie de Jésus.“ In: Jolly, Claude: *Histoire des bibliothèques française*. Les bibliothèques sous l'Ancien Régime 1530-1789. Sous la direction de Claude Jolly. Paris, S. 57-63.

Pfister, Manfred (<sup>11</sup>2001): *Das Drama*. Stuttgart.

Pollmann, Leo (1975): *Geschichte der französischen Literatur*. Eine Bewußtseinsgeschichte. Band II: Zeitalter der absoluten Monarchie (Von 1460 bis 1685). Wiesbaden.

Popp, Hansjürgen (1971): „Das Amoibaion.“ In: Jens Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 221-275.

Primavesi, Oliver (2009): „Zur Genealogie der Poesie (Kap. 4).“ In: Höffe, Otfried: *Aristoteles. Poetik*. Berlin, S. 47-67.

Reichardt, Rolf u.a. (1986): *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich. 1680-1820*. München.

Reiff, Arno (1959): *Interpretatio, imitatio, aemulatio*. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern. Köln.

Reiner, Eugen (1938): *Die rituelle Totenklage der Griechen*. Stuttgart und Berlin.

Richter, Karl (1983): *Klassik und Moderne*. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart.



Riddle, Lawrence M. (1926): *The Genesis and sources of Pierre Corneille's tragedies from Médée to Pertharite*. The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, Vol. III. Baltimore / Paris.

Rieks, Rudolf (1967): „Rez. zu Otto Zwierlein. Die Rezitationsdramen Senecas.“ In: *Poetica* I, S. 567-571.

Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard (1998): *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart / Weimar.

Rijksbaron, A. (1976): „How does a messenger begin his speech? Some observations on the opening lines of Euripidean messenger-speeches.“ In: Bremer, J.M., S.L. Radt, C.J. Ruijgh: *Miscellanea Tragica. In Honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam, S. 293-308.

Rode, Jürgen (1971): „Das Chorlied.“ In: Jens Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 85-115.

Rougeot, Jacques (2002): „L'Esthétique du vers français : Ronsard, Corneille, Hugo.“ In: Fromilhague, Catherine: *Styles, Genres, Auteurs. I. Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon*. Paris, S. 178-196.

Schadewaldt, Wolfgang (<sup>2</sup>1966): *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlin u.a.

Schmidt, Ernst A. (2000). „Aparte. Das dramatische Verfahren und Senecas Technik.“ In: *RhM* 143, S. 400-429.

Schmidt, Hans W. (1971): „Die Struktur des Eingangs.“ In: Jens, Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 1-44.

Schondorff, Joachim (1963): *Medea. Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers, Braun*. Mit einem Vorwort von Karl Kerényi. München und Wien.

Schulz, Armin (2003): „Art. Stoff.“ In: *RLW* 3, S. 521-522.

Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): „Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee.“ In: *Lili* 98, S. 6-24. (online unter:

<http://gams.uni-graz.at/o:usb-06C-350/sdef:TEI/getPDF;> Stand:  
24.12.2012).

Schwinge, Ernst-Richard (1968): *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*. Heidelberg.

Sebeok, Thomas Albert (1960): *Style in Language*. New York u.a.

Seeck, Gustav A. (1978): „Senecas Tragödien.“ In: Lefèvre, Eckard: *Das römische Drama*. Darmstadt, S. 378–426.

Seele, Astrid (1995): *Römische Übersetzer*. Nöte, Freiheiten, Absichten. Darmstadt.

Seidensticker, Bernd (1969): *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*. Heidelberg.

Seidensticker, Bernd (1971): „Die Stichomythie.“ In: Jens Walter: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München, S. 183-220.

Silk, Michael (1998): „Style, Voice and Authority in the Choruses of Greek Drama.“ In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard: *Der Chor im antiken und modernen Drama*. Stuttgart / Weimar, S. 1-26.

Speyer, Augustin (2003): *Kommunikationsstrukturen in Senecas Dramen*. Eine pragmatisch-linguistische Analyse mit statistischer Auswertung als Grundlage neuer Ansätze zur Interpretation. Göttingen.

Spitzer, Leo (1931a): *Romanische Stil- und Literaturstudien I*. Marburg.

Spitzer, Leo (1931b): „Die klassische Dämpfung in Racines Stil.“ In: Spitzer, Leo: *Romanische Stil- und Literaturstudien I*. Marburg, S. 135-268.

Stefanis, Athanasios (1987): *Le Messager dans la tragédie Grecque*. Paris.

Stenzel, Hartmut (1995): *Die Französische « Klassik »*. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat. Darmstadt.

Stroh, Wilfried (2009): *Die Macht der Rede*. Berlin.

Strohm, Hans (1977): „Zur Gestaltung euripideischer Prologreden.“ In: *GB* 6, S. 113-132.

Stürner, Ferdinand (2011): *Monologe bei Plautus*. Ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie. Stuttgart.

Tarrant, Richard J. (1978): „Senecan Drama and its antecedent.“ In: *HSPH* 82, S. 213-263.

Tarrant, Richard J. (1985): *Senecan's Thyestes*. Atlanta.

Tepe, Peter (2001): *Mythos und Literatur*. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg.

Thiercy, Pascal (1992): „La Reception d'Aristote en France a l'epoque de Corneille.“ In: Zimmermann, Bernhard: *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Stuttgart, S. 169-190.

Titzmann, Michael (1983): „Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung.“ In: Richter, Karl: *Klassik und Moderne*. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart, S. 98-131.

Tobari, Tomoo (1985): „Une tragédie provocante : la « Médée » de Corneille.“ In: *CAIEF* 37, S. 127-136.

Trillitzsch, Winfried (1978): „Seneca Tragicus – Nachleben und Beurteilung im Lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus.“ In: *Philologus* 122, S. 120-136.

Turk, Horst (1992): *Theater und Drama*. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen.

Van Stockum, Th. C. (1959): „Die Erstlingstragödien Corneilles und Racines und ihre antiken Vorbilder.“ *Neophilologus* 43, S. 2-16.

Von Albrecht, Michael (<sup>3</sup>2003): *Geschichte der römischen Literatur* (2 Bände). München.

Von Fritz, Kurt (1959): „Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides.“ In: *A&A* 8, S. 33-106. Wiederabgedruckt in: von Fritz, Kurt (1962): *Antike und moderne Tragödie*. Neun Abhandlungen. Berlin, S. 322-429 und 486-494.

Von Stackelberg (1968): *Das französische Theater*. Vom Barock bis zur Gegenwart (Band I). Düsseldorf.

Von Stackelberg, Jürgen (1996): *Die französische Klassik*. München.

Von Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich (1900): „Asianismus und Attizismus.“ In: *Hermes* 35, S. 1-52.

Vornberger, Christoph (2011): *Rotrou, Hercule mourant: ein Werk des Barock oder der Klassik?* Würzburg (unveröffentlicht).

Walde, Christine (2001): „Art. Rhetorik.“ In: *DNP* 10, Sp. 958-987.

Wanke, Christiane (1964): *Seneca Lucan Corneille*. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik. Heidelberg.

Warning, Rainer (1975): *Rezeptionsästhetik*. Theorie und Praxis. München.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale (1970): *The Greek Chorus*. London.

Whitmarsh, Tim (2005): *The second sophistic*. Oxford.

Wiener, Claudia (2006): *Stoische Doktrin in römischer Belletristik*. Das Problem der Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans *Pharsalia*. Leipzig.

Wiley, W. L. (1964): „Corneille’s First Tragedy: *Médée* and the Baroque.“ In: *EsCr* 4, S. 135-148.

Zeppenauer, Dorothea (2011): *Bühnenmord und Botenbericht*. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie. Berlin / Boston.

Zimmermann, Bernhard (<sup>2</sup>1992a): *Die griechische Tragödie*. München.

Zimmermann, Bernhard (1992b): *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*. Stuttgart.

Zimmermann, Bernhard (1997): „Art. Dithyrambus.“ In: *DNP* 3, Sp. 699-701.

Zimmermann, Bernhard (1999): „Art. Kommos.“ In: *DNP* 6, Sp. 682f.

Zimmermann, Bernhard (2001): „Art. Prolog.“ In: *DNP* 10, Sp. 398-400.

Zwierlein, Otto (1966): *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang. Meisenheim am Glan.

Zwierlein, Otto (1978): „Die Tragik in den Medea-Dramen.“ In: *LJb* 19, 27-69.

Zymner, R. u.a. (2001): „Manierismus.“ In: *HWRh* 5, Sp. 872-927.

Anhang

## I. (a) Inhaltliche Übernahmen ohne Übersetzungen

Euripides – Corneille

<u>Euripides</u>	<u>Corneille</u>
<b>Μη·</b> ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐσ' ὑβρίζομαι / πρὸς ἀνδρός, ἐκ <b>γῆς βαρβάρου</b> λεληθισμένη, / οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ / μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς. (V. 255-258)	<b>Mé:</b> Jason m'a fait <u>trahir mon pays</u> et mon père, / Et me laisse au milieu d'une <u>terre étrangère</u> , / <u>Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien</u> (V. 293-295)
<b>Ια·</b> ἃ δ' ἐς γάμους μοι βασιλικούς ὠνείδισας, / ἐν τῷδε δεῖξω πρῶτα μὲν σαφὸς γεγώς, / ἔπειτα σόφρων, εἶτα σοὶ μέγας φίλος / καὶ πιασὶ τοῖς ἐμοῖσιν (V. 547-549)	<b>Ja:</b> Ah ! que n'as-tu des yeux à lire dans mon âme, / Et voir les purs motifs de ma nouvelle flamme ! / Les tendres sentiments <u>d'un amour paternel</u> / <u>Pour sauver mes enfants</u> me rendent criminel (V. 833-836)
<b>Μη·</b> κεκτημένη τε κόσμον ὄν ποθ' Ἥλιος / πατρὸς πατῆρ δίδωσιν ἐκγόνοισιν οἷς. (V. 954-955)	<b>Cl:</b> <u>Sa robe sans pareille, et sur qui nous voyons</u> / <u>Du Soleil son aïeul briller mille rayons</u> . (V. 1135f.)
<b>ΑΓ·</b> χρήζων γεραιὸν ἐξαναστήσαι δέμας / προσείχεθ' ὅστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης / λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα / ὃ μὲν γὰρ ἦθελ' ἐξαναστήσαι γόνυ, / ἦ δ' ἀντελάζυτ'· εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι, / σάρκα γεραιᾶς ἐσπάρασσ' ἀπ ὀστέων. (V. 1212-1217)	<b>Th:</b> <u>Qui veut les dépouiller eux-mêmes</u> les déchire, / Et l'aïde qu'on leur donne est un <u>nouveau martyr</u> . (V. 1337f.)
<b>Μη·</b> αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται, / γυναικες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων. / οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλεύματα / τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς. (V. 1042-1045)	<b>Mé:</b> <u>Mais quoi ! j'ai beau contre eux animer mon audace, / La pitié la combat, et se met en sa place</u> . (V. 1361f.)
<b>Μη·</b> καίτοι τί πάσχω; βουλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν / ἐχθρούς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἄζημίους; / τολμητέον τάδ'· ἄλλὰ τῆς ἐμῆς κάκης, / τὸ καὶ προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί. (V. 1049-1052)	<b>Mé:</b> <u>Cessez dorénavant, pensers irrésolus, / D'épargner des enfants que je ne verrai plus</u> . (V. 1367f.)

Seneca – Corneille

<b>Seneca</b>	<b>Corneille</b>
<p><b>Nu:</b> <u>Sile, obsecro, questusque secreto abditos / manda dolori. grauia quisquis uulnera / patiente et aequo mutus animo pertulit, / referre potuit: ira quae tegitur nocet; / professa perdunt odia uindictae locum.</u> (V. 150-154)</p>	<p><b>Né:</b> <u>Modérez les bouillons de cette violence, / Et laissez déguiser vos douleurs au silence, / Quoi, Madame ! est-ce ainsi qu'il faut dissimuler / Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air ? / Les plus ardents transports d'une haine connue / Ne sont qu'autant d'éclairs avortés dans la nue, / Qu'autant d'avis à ceux que vous voulez punir / Pour repousser vos coups, ou pour les prévenir.</u> (V. 277-284)</p>
<p><b>Me:</b> <u>Culpa est Creontis tota, qui sceptrum impotens / coniugia soluit quique genetricem abstrahit / gnatis et arto pignore astrictam fidem / dirimit: petatur, solus hic poenas luat, quas debet.</u> (V. 143-147)</p>	<p><b>Mé:</b> <u>Créon seul et sa fille ont fait la perfidie / Eux seuls termineront toute la Tragédie.</u> (V. 365f.)</p>
<p><b>Cr:</b> <u>potest lason, si tuam causam amoues, / suam tueri: nullus innocuum cruor / contaminauit, a fuit ferro manus / proculque uestro purus a coetu stetit.</u> (V. 262-265)</p>	<p><b>Cr:</b> <u>Cesse de plus mêler ton intérêt au sien, / Ton Jason pris à part est trop homme de bien, / Le séparant de toi sa défense est facile : / Jamais il n'a trahi son père, ni sa ville, / Jamais sang innocent n'a fait rougir ses mains.</u> (V. 455-459)</p>
<p><b>Cr:</b> <u>egredere, purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera ciues metu.</u> (V. 269f.)</p>	<p><b>Cr:</b> <u>Emporte avecque toi son crime et mon souci, [...] / Tout ce qui me fait craindre, et rend Jason coupable.</u> (V. 464-466)</p>
<p><b>Me:</b> <u>illi Pelia, non nobis iacet; / fugam, rapinas adice, desertum patrem / lacerumque fratrem, quidquid etiam nunc nouas / docet maritus coniuges, non est meum: / totiens nocens sum facta, sed numquam mihi.</u> (V. 276-280)</p>	<p><b>Mé:</b> <u>Joignez-y mon pays, et mon frère, il suffit / Qu'aucun de tant de maux ne va qu'à son profit.</u> (V. 471f.)</p>
<p><b>Me:</b> <u>Supplex recedens illud extremum precor, / ne culpa natos matris insontes trahat. / Cr. Uade: hos paterno ut genitor excipiam sinu.</u> (V. 282-284)</p>	<p><b>Cr:</b> <u>Laisse-nous tes enfants, je serais trop severe / Si je les punissais des crimes de leur mère.</u> (V. 489f.)</p>

Anhang

<p><b>Ia:</b> non timor uicit fidem, / sed trepida <u>pietas</u>: <u>quippe sequeretur necem</u> / <u>proles parentum</u>. sancta si caelum incolis / Iustitia, numen inuoco ac testor tuum: / <u>nati patrem uicere</u>. (V. 437-441)</p>	<p><b>Ja:</b> Les tendres sentiments d'un <u>amour</u> <u>paternel</u> / <u>Pour sauver mes enfants me</u> <u>rendent criminel</u>. (V. 835f.)</p>
<p><b>Ia:</b> Perimere cum te uellet infestus Creo, / <u>lacrimis meis euictus exilium dedit</u>. (V. 490f.)</p>	<p><b>Ja:</b> Sans moi ton insolence allait être punie, / <u>À ma seule prière on ne t'a que bannie</u>. (V. 841f.)</p>
<p><b>Ia:</b> <u>haec causa uitae est, hoc perusti pectoris /</u> <u>curis leuamen. spiritu citius queam /carere,</u> <u>membris, luce</u> (V. 547-549)</p>	<p><b>Ja:</b> <u>M'enlever mes enfants c'est m'arracher</u> <u>le cœur</u> / <u>Et Jupiter tout prêt à m'écraser</u> <u>du foudre / Mon trépas à la main ne pour-</u> <u>rait m'y résoudre ...</u> (V. 936-938)</p>
<p><b>Me:</b> uectoris istic perfidi <u>sanguis inest</u>, / quem <u>Nessus</u> expirans dedit. (V. 775f.)</p>	<p><b>Mé:</b> Vois mille autres venins, cette liqueur épaisse / Mêle du <u>sang</u> de l'Hydre avec celui de <u>Nesse</u>. (V. 997f.)</p>
<p><b>Me:</b> <u>pieae sororis, impiae matris</u>, facem / ultricis Althaeae uides. (V. 779f.)</p>	<p><b>Mé:</b> Par ce tison Althée assouvit sa colère, / <u>Trop pitoyable sœur, et trop cruelle mère</u>. (V. 1001f.)</p>
<p><b>Me:</b> <u>Quae fraus timeri tempore exiguo potest?</u> / <b>Cr.</b> <u>Nullum ad nocendum tempus angustum</u> <u>est malis</u>. (V. 291-292)</p>	<p><b>Po:</b> <u>C'est peu pour une femme, et beaucoup</u> <u>pour son art</u>, / <u>Sur le pouvoir humain ne</u> <u>réglez pas les charmes</u>. (V. 1120f.)</p>
<p><b>Me:</b> Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu / pectusque tremuit. <u>ira discessit loco</u> / <u>materque tota coniuge expulsa redit</u>. (V. 926- 928)</p>	<p><b>Mé:</b> Puis cédant tout à coup la place à ma fureur, / J'adore les projets qui me faisaient horreur, / De l'amour aussitôt <u>je tombe à la</u> <u>colère</u>, / <u>Des sentiments de femme aux</u> <u>tendresses de mère</u>. (V. 1363-1366)</p>
<p><b>Me:</b> anceps aestus incertam rapit; (V. 939)</p>	<p><b>Mé:</b> Entre deux passions demeure suspen- due. (V. 1374)</p>
<p><b>Me:</b> <u>meus dies est; tempore accepto utimur</u>. (V. 1017)</p>	<p><b>Mé:</b> <u>Enfin je n'ai pas mal employé la journée</u> <u>/ Que la bonté du Roi de grâce m'a donnée</u>. (V. 1605f.)</p>
<p><b>Me:</b> <u>coniugem agnoscis tuam?</u> (V. 1021)</p>	<p><b>Mé:</b> <u>Adieu, parjure, apprends à connaître ta</u> <u>femme</u>. (V. 1610)</p>



Euripides – Seneca – Corneille

<b>Euripides</b>	<b>Seneca</b>	<b>Corneille</b>
<p><b>Μη</b>· ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἄρξομαι λέγειν. / ἔσῳσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι / ταῦτόν συνεισέβησαν Ἄργῳιον σκάφος, / πεμφθέντα <b>ταύρων</b> <b>πυρπῶων ἐπιστάτην</b> <b>/ ζεύγλαισι καὶ</b> <b>σπεροῦντα θανάσιμον</b> <b>γῶνη</b> / δράκοντά θ', ὅς <u>πάγγρυσον ἀμπέχων</u> <u>δέρος / σπείραις ἔσσειζε</u> <u>πολυπλόκοις ἄπνος</u> <u>ᾶν, / κτείνας' ἀνέσχον</u> <u>σοι φάος σωτήριον.</u> / αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἑμοῦς / τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἰωλκὸν ἰκόμην / σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα. (V. 475- 485)</p>	<p><b>Me:</b> minora meritis patiar – ingratum caput, / <b>reuoluat animus</b> <b>igneos tauri halitus /</b> <u>interque saeuos gentis</u> <u>indomitae metus /</u> armifero <u>in aruo</u> flammeum <u>Aeetae</u> <u>pecus, / hostisque subiti</u> <u>tela, cum iussu meo /</u> <u>telligena miles mutua</u> <u>caede occidit; / adice</u> expetita spolia Phrixei arietis / <u>somnoque</u> <u>iussum lumina ignoto</u> <u>dare / insomne monst-</u> <u>rum, traditum fratrem</u> <u>neci</u> (V. 465-473)</p>	<p><b>Mé:</b> Écouta-t-il Jason quand sa haine couverte / L'envoya sur nos bords se livrer à sa perte, / Car comment voulez-vous que je nomme un dessein / Au-dessus de sa force et du pouvoir humain ? / Apprenez quelle était cette illustre conquête, / Et de combien de morts j'ai garanti sa tête. / <b>Il fallait</b> <b>mettre au joug deux Taureaux</b> <b>furieux, / Des tourbillons de feu</b> <b>s'élançaient de leurs yeux,</b> / Et leur maître Vulcain poussait par leur haleine / Un long embrasement dessus toute la plaine, / Eux domp- tés, on entraînait en de nouveaux hasards, / <b>Il fallait labourer les</b> <b>tristes champs de Mars, / Et des</b> <b>dents d'un serpent ensemen-</b> <b>cer leur terre / Dont la stérilité fertile</b> <b>pour la guerre / Produisait à</b> <b>l'instant des escadrons armés /</b> <b>Contre le laboureur qui les avait</b> <b>semés, / Mais quoi qu'eût fait</b> contre eux une valeur parfaite / La toison n'était pas au bout de leur défaite : / <u>Un Dragon enivré des</u> <u>plus mortels poisons /</u> <u>Qu'enfantent les péchés de toutes</u> <u>les saisons, / Vomissant mille traits</u> de sa gueule enflammée, / <u>La</u> <u>gardait beaucoup mieux que toute</u> <u>cette armée. / Jamais Étoile, Lune,</u> <u>Aurore, ni Soleil / Ne virent abais-</u> <u>ser sa paupière au sommeil. / Je l'ai</u></p>

Anhang

		<u>seule assoupi, seule j'ai par mes charmes / Mis au joug les Taureaux, et défait les Gensdarmes.</u> (V. 401-426)
<b>Κρ:</b> <u>νῦν δ' εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν.</u> (V. 355)	<b>Cr:</b> <u>unus parando dabitur exilio dies.</u> (V. 295)	<b>Cr:</b> <u>De grâce ma bonté te donne un jour entier.</u> (V. 500)

II. (b) Sinngemäße Übernahmen mit textnahen Übersetzungen

Seneca – Corneille

Seneca	Corneille
<b>Cr:</b> <u>fert gradum contra ferox / minaxque nostros propius affatus petit.</u> – / <b>Arcete, famuli, tactu et accessu procul,</b> / iubete sileat. (V. 186-189)	<b>Cr:</b> <u>Voyez comme elle s'enfle et d'orgueil et d'audace,</u> / <u>Ses yeux ne sont que feu, ses regards que menace.</u> / <b>Gardes, empêchez-la de s'approcher de moi.</b> (V. 373-375)
<b>Me:</b> <u>Qui statuit aliquid parte inaudita altera,</u> / <u>aequum licet statuerit, haud aequus fuit.</u> / <b>Cr.</b> <u>Auditus a te Pelia supplicium tulit?</u> (V. 199-201)	<b>Mé:</b> <u>Quiconque sans l'ouïr condamne un criminel,</u> / <u>Bien qu'il eût mille fois mérité son supplice,</u> / <u>D'un juste châtement il fait une injustice.</u> / <b>Cr:</b> <u>Au regard de Pélie, il fut bien mieux traité :</u> / <u>Avant que l'égorger tu l'avais écouté ?</u> (V. 396-400)
<b>Me:</b> ... si placet, <b>damna ream;</b> / <b>sed redde crimen.</b> sum nocens, fateor, Creo. (V. 245f.)	<b>Mé:</b> <u>Si vous me punissez, rendez-moi mon forfait.</u> (V. 444)
<b>Me:</b> <u>inclitum regni decus / raptum et nefandae uirginis paruus comes / diuisus ense, funus ingestum patri / sparsumque ponto corpus</u> et Peliae senis / decocta aeno membra (V. 130-134)	<b>Mé:</b> <u>Pour jeter un obstacle à l'ardente poursuite / Dont mon père en fureur touchait déjà ta fuite,</u> / <b>Semai-je avec regret mon frère par morceaux?</b> (V. 805-807)
<b>Me:</b> <u>Poenam putabam: munus, ut video, est fuga.</u> (V. 492)	<b>Mé:</b> <u>C'est donc une faveur et non pas une peine !</u> (V. 846)
<b>la:</b> <u>Alta extimesco sceptrum.</u> <b>Me.</b> <u>Ne cupias uide.</u> (V. 529)	<b>Ja:</b> <u>La peur que j'ai d'un sceptre ... Mé:</u> <u>Ah cœur rempli de feinte ! / Tu masques tes désirs d'un faux titre de crainte,</u> / <u>Un sceptre pour ton change a seul de vrais appas.</u> (V. 897-899)

Anhang

<b>Me:</b> Sic natos amat? / bene est, tenetur, <u>uulneri patuit locus.</u> – (V. 549f.)	<b>Mé:</b> Il aime ses enfants, ce courage inflexible, / <u>Son foible est découvert, par eux il est sensible.</u> / <u>Par eux mon bras armé d'une juste rigueur</u> / <u>Va trouver des chemins à lui percer le cœur.</u> (V. 957-960)
<b>Me:</b> dedit et tenui / sulphure tectos Mulciber ignes, / et uiuacis fulgura flammae / <b>de cognato Phaethonte</b> tuli. / habeo mediae dona Chimaerae, / <b>habeo flammas usto tauri / gutture raptas.</b> (V. 824-830)	<b>Mé:</b> Ce feu tomba du Ciel avecque Phaéton, / Cet autre vient des flots du pierreux Phlégéthon, / Et celui-ci jadis remplit en nos contrées / <b>Des taureaux de Vulcain les gorges ensoufrées.</b> (V. 1003-1006)
<b>Me:</b> ex paelice utinam liberos hostis meus / aliquos haberet (V. 920f.)	<b>Mé:</b> Que n'a-t-elle déjà des enfants de Jason. (V. 1351)

Euripides – Seneca – Corneille

Euripides	Seneca	Corneille
<b>Μη· οὐδς σοῖ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμενη;</b> / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελοπιδας; <u>καλῶς γ' ἂν οὔν / δέξαιντό μ' οἴκοις ὄν πατέρα κατέκτανον.</u> (V. 503-505)	<b>Me:</b> <u>ad quos remittis?</u> Phasin et Colchos petam / patriumque regnum quaeque fraternus cruor / <u>perdidit arua?</u> quas peti terras iubes? / quae maria monstras? Pontici fauces freti / per quas reuexi nobilem regum manum / adulterum secuta per Symplegadas? / patruamne lolcon, <b>Thessala</b> an Tempe petam? / quas-cumque aperui tibi uias, clausi mihi- / quo me remittis? exuli exilium imperas / nec das. eatur. regius iussit gener (V. 451-460)	<b>Mé:</b> <u>Où me renvoyez-vous</u> si vous me bannissez ? / <u>Irai-je sur le Phase</u> où j'ai trahi mon père / <u>Apaiser de mon sang les Mânes de mon frère</u> ? / <u>Irai-je en Thessalie</u> où le meurtre d'un Roi / <u>Pour victime aujourd'hui ne demande que moi</u> ? (V. 788-792)
<b>Μη· τίς με δέξεται πόλις;</b> / τίς γῆν ἄσυλον καὶ δόμους ἐχεγγήους/ ξένος παρασχὼν ῥύσεται τοῦμὸν δέμας; (V. 387-389)		
<b>Χο· ποῖ ποτε τρέψμη;</b> <u>τίνα πρὸς ξενίαν;</u> (V. 359)		
<b>Μη· χάρει· πόθωι γὰρ τῆς νεοδημήτου κόρης / αἰρήι χρονίζων δωμάτων ἐξώπιος.</b> (V. 623f.)	<b>Me:</b> i nunc, superbe, uirginum thalamos pete. (V. 1007)	<b>Mé:</b> Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse. (V. 1582)

III. (c) Inhaltliche Übernahmen mit überwiegend wörtlichen Übersetzungen

Seneca – Corneille

Seneca	Corneille
<b>Nu:</b> <u>Abiere Colchi, coniugis nulla est fides / nihilque superest opibus e tantis tibi.</u> / <b>Me:</b> <u>Medea superest.</u> (V. 164-166)	<b>Né:</b> <u>Votre pays vous hait, votre époux est sans foi.</u> / <u>Dans un si grand revers que vous restet-il</u> – <b>Mé:</b> <u>Moi, / Moi, dis-je, et c'est assez.</u> (V. 315-317)
<b>Cr:</b> <u>egredere, purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera ciues metu</u> (V. 269f.)	<b>Cr:</b> <u>Va, purge mes États</u> d'un tel monstre que toi, / <u>Délivre mes sujets,</u> et moi-même <u>de crainte.</u> (V. 376f.)
<b>Me:</b> <u>uobis reuxi ceteros, unum mihi.</u> (V. 235)	<b>Mé:</b> <u>Je vous les ai sauvés,</u> je vous les cède tous, / Je n'en veux <u>qu'un pour moi,</u> n'en soyez point jaloux. (V. 439f.)
<b>Cr:</b> <u>I, querere Colchis.</u> <b>Me:</b> <u>Redeo: qui auexit, ferat.</u> (V. 197)	<b>Cr:</b> <u>Va te plaindre à Colchos.</u> <b>Mé:</b> <u>Le retour m'y plaira.</u> / <u>Que Jason m'y remette ainsi qu'il m'en tira.</u> (V. 447f.)
<b>Me:</b> <u>utrumque regno pelle. cur sontes duos / distinguis?</u> illi Pelia, non nobis iacet; (V. 275f.)	<b>Mé:</b> <u>Vous faites différence entre deux criminels</u> (V. 452)
<b>Me:</b> <u>ingratum</u> caput, / <u>reuoluat animus igneos tauri halitus</u> / <u>interque saeuos gentis indomitae metus / armifero in aruo flammeum Aetae pecus,</u> / <u>hostisque subiti tela, cum iussu meo / terrigena miles mutua caede occidit;</u> / <u>adice expetita spolia Phrixei arietis / somnoque iussum lumina ignoto dare / insomne monstrum</u> (V. 465-473)	<b>Mé:</b> <u>Ressouviens-t'en, ingrat,</u> remets-toi dans la plaine / <u>Que ces taureaux affreux brûlaient de leur haleine,</u> / <u>Revois ce champ guerrier dont les sacrés sillons / Élevaient contre toi de soudains bataillons, / Ce Dragon qui jamais n'eut les paupières closes.</u> (V. 797-801)
<b>la:</b> <u>Dum licet abire, profuge teque hinc eripe;</u> / <u>Gravis ira regum est semper</u> (V. 493f.)	<b>Ja:</b> <u>Éloigne-toi d'ici tandis qu'il t'est permis,</u> / <u>Les Rois ne sont jamais de foibles ennemis.</u> (V. 855f.)
<b>la:</b> <u>Obicere crimen quod potes tandem mihi?</u> / <b>Me:</b> <u>Quodcumque feci.</u> <b>la.</b> <u>Restat hoc unum insuper, / tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.</u> / <b>Me:</b> <u>Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus, / is fecit</u> – omnes coniu-	<b>Mé:</b> <u>Oui je te les reproche, et de plus ... Ja:</u> <u>Quels forfaits ?</u> / <b>Mé:</b> <u>La trahison, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.</u> / <b>Ja:</b> <u>Il manque encor ce point à mon sort déplorable/ Que de tes cruautés on me fasse coupable.</u> / <b>Mé:</b> <u>Tu</u>

Anhang

<p><b>gem infamem arguant, / <u>solus tuere, solus insontem uoca</u>: / tibi innocens sit quisquis est pro te nocens. / <u>la: Ingrata uita est cuius acceptae pudet?</u> / <u>Me: Retinenda non est cuius acceptae pudet.</u> (V. 497-505)</b></p>	<p>présumes en vain de t'en mettre à couvert, / <b><u>Celui-là fait le crime à qui le crime sert.</u> / Que chacun indigné contre ceux de ta femme / La traite en ses discours de méchante, et d'infâme, / <u>Toi seul,</u> dont ses forfaits ont fait tout le bonheur, / <u>Tiens-la pour innocente, et défends son honneur.</u> / Ja: J'ai honte de ma vie, et je hais son usage / Depuis que je la dois aux effets de ta rage. / Mé: La honte généreuse, et la haute vertu ! / Si tu la hais si fort, pourquoi la gardes-tu ? (V. 867-880)</b></p>
<p><b>Me: <u>meis Creusa liberis fratres dabit?</u> (V. 508)</b></p>	<p><b>Mé: <u>Qu'à mes enfants Créuse enfin donne des frères ?</u> (V. 886)</b></p>
<p><b>Me: <u>Fortuna semper omnis infra me stetit.</u> (V. 520)</b></p>	<p><b>Mé: <u>Et toujours ma fortune a dépendu de moi.</u> (V. 896)</b></p>
<p><b>Me: His adice Colchos, <u>adice et Aeeten ducem,</u> / <u>Scythas</u> Pelasgis <u>iunge:</u> demersos dabo. (V. 527f.)</b></p>	<p><b>Mé: <u>Joins-leur,</u> si tu le veux, <u>mon père et la Scythie,</u> / En moi seule ils n'auront que trop forte partie. (V. 913f.)</b></p>
<p><b>Me: <u>liberos tantum fugae / habere comites liceat</u> (V. 541f.)</b></p>	<p><b>Mé: <u>Souffre que mes enfants accompagnent ma fuite.</u> (V. 930)</b></p>
<p><b>Me: <u>scelus est Iason genitor</u> et maius scelus / Medea mater – occidant, non sunt mei; / pereant, mei sunt. crimine et culpa carent, / <u>sunt innocentes,</u> fateor: <u>et frater fuit.</u> (V. 933-936)</b></p>	<p><b>Mé: <u>Mais ils sont innocents ; aussi l'était mon frère : / Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père</u> (V. 1357f.)</b></p>

Euripides – Seneca – Corneille

Euripides	Seneca	Corneille
<p><b>Μη· ὀρᾶις ἃ πάσχεις; οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν / τοῖς Σισυφείοις τοῖς τ' Ἰάσονος γάμοις, / γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἡλίου τ' ἄπο. (V. 404-406)</b></p>	<p><b>Me: Ne ueniat umquam tam malus miseris dies, / qui prole foeda misceat prolem inclitam, / <u>Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus.</u> (V. 510-512)</b></p>	<p><b>Mé: Tu vas mêler, impie, et mettre en rang pareil / <u>Les neveux de Sisyphé avec ceux du Soleil !</u> (V. 887f.)</b></p>

## IV. Übernahmen Corneilles im Kreon-Medea-Dialog

Corneille	Seneca
<i>Voyez comme elle s'enfle et d'orgueil et d'audace, / Ses yeux ne sont que feu, ses regards que menace. / Gardes, empêchez-la de s'approcher de moi. (V. 373-375)</i>	<i>Fert gradum contra ferox / minaxque nostros proprius affatus petit. – / Arcete, famuli, tactu et accessu procul (V. 186-188)</i>
<b>Mé:</b> <i>De quoi m'accuse-t-on ? Quel crime, quelle plainte / Vous porte à me chasser avecque tant d'ardeur ? / Cr:</i> <i>Ah! l'innocence même, et la même candeur ! (V. 378-380)</i>	<b>Me.</b> <i>Quod crimen aut quae culpa multatur fuga? / Cr. Quae causa pellat, innocens mulier rogat. (V. 192f.)</i>
<b>Mé:</b> <i>Quiconque sans l'ouïr condamne un criminel, / Bien qu'il eût mille fois mérité son supplice, / D'un juste châtement il fait une injustice. / Cr:</i> <i>Au regard de Pélie, il fut bien mieux traité (V. 396-400)</i>	<b>Me.</b> <i>Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit. / Cr. Auditus a te Pelia supplicium tulit? (V. 199-202)</i>
<i>Je ne me repens point d'avoir par mon adresse / Sauvé le sang des Dieux, et la fleur de la Grèce (V. 433f.)</i>	<i>decus illud ingens Graeciae et florem inclitum, / praesidia Achivae gentis et prolem deum / servasse memet (V. 225-227)</i>
<i>Je vous les ai sauvés, je vous les cède tous (V. 439f.)</i>	<i>hunc nulli imputo; / uobis reuexi ceteros, unum mihi. (V. 234f.)</i>
<i>Si vous me punissez, rendez-moi mon forfait. (V. 444)</i>	<i>si placet, damna ream; / sed redde crimen. (V. 245f.)</i>
<b>Cr:</b> <i>Va te plaindre à Colchos. Mé:</i> <i>Le retour m'y plaira. / Que Jason m'y remette ainsi qu'il m'en tira (V. 447f.)</i>	<b>Cr. I,</b> <i>querere Colchis. Me. Redeo: qui auexit, ferat. (V. 197)</i>
<i>Vous faites différence entre deux criminels (V. 452)</i>	<i>cur sontes duos / distinguis? (V. 275f.)</i>
<i>Le séparant de toi, sa défense est facile (V. 457)</i>	<i>potest lason, si tuam causam amoues, / suam tueri (V. 262f.)</i>
<i>De grâce ma bonté te donne un jour entier (V. 500)</i>	<i>unus parando dabitur exilio dies. (V. 295)</i>

Anhang

V. Stilmittel Zweifelszene

	Seneca	Corneille	Euripides
<b>Alliteration</b>	V. 903, V. 913, V. 925, V. 934, V. 935, V. 936, V. 950f., V. 960, V. 964, V. 966, V. 967, V. 968	V. 1353, V. 1362f., V. 1377	V. 1034, V. 1051, V. 1061, V. 1064, V. 1069, V. 1079ff.
<b>Anadiplose / Geminatio</b>	V. 911, V. 949		V. 1040, V. 1056, V. 1076
<b>Anapher / Epipher</b>	V. 906, V. 911ff., V. 933, V. 947, V. 950	V. 1358ff.	V. 1025f., V. 1029f., V. 1069f.
<b>Annominatio</b>	V. 951		
<b>Anreden / Apostrophen</b>	V. 895, V. 897, V. 914, V. 930, V. 937, V. 938, V. 944, V. 945, V. 953, V. 967, V. 969, V. 976	V. 1347, V. 1355, V. 1364, V. 1375	V. 1021, V. 1029, V. 1053, V. 1057, V. 1058, V. 1070, V. 1071, V. 1074, V. 1075
<b>Antithese</b>		V. 1362ff.	V. 1022f., V. 1032, V.1063
<b>Asyndeton</b>	V. 900, V. 966		
<b>Brevitas</b>	V. 900, V. 922ff., V. 934ff., V. 943, V. 965	V. 1357ff.	
<b>Chiasmus</b>	V. 900, V. 902f., V. 935, V. 943, V. 947, V. 972	V. 1371	
<b>Exclamatio</b>		V. 1361	
<b>Figura etymologica</b>	V. 1041		
<b>Gräzismus</b>	V. 953		
<b>Hendiadyoin / Tautologie</b>	V. 929, V. 938, V. 940ff., V. 950	V. 1353	
<b>Homoioteleuton</b>	V. 950, V. 957		V. 1051
<b>Hyperbaton</b>	V. 898, V. 920f., V. 923, V. 924, V. 928, V. 940ff., V. 946f., V. 949		V. 1024
<b>Klangfigur</b>	V. 903, V. 907ff., V. 929ff., V. 964ff., V. 977		V. 1051, V. 1064, V. 1078ff.
<b>Metapher</b>	V. 956ff.		V. 1036
<b>Metonymie</b>	V. 963		

## Anhang

<b>Parallelismus</b>	V. 911f., V. 934f., V. 952f., V. 959		
<b>Parataxe</b>	V. 918, V. 968		
<b>Personifikation</b>	V. 939		
<b>Polysyndeton</b>	V. 918		V. 1072
<b>Polyptoton</b>	V. 952		V. 1046f., V. 1067f.
<b>Rhetorische Frage</b>	V. 893, V. 895, V. 896, V. 908f., V. 916f., V. 930-932, V. 937ff.	V. 1347ff.	V. 1040-1042, V. 1046f., V. 1049f.
<b>Simile</b>	V. 940ff.		
<b>Synästhesie</b>	V. 926f.		
<b>Symploke</b>			V. 1044ff.





University  
of Bamberg  
Press

Pierre Corneille (1606-1684) gehört neben Racine (1639-1699) und Molière (1622-1673) zu den drei großen Autoren des klassischen französischen Theaters. Seine erste Tragödie *Médée* wurde von Publikum und Kritikern zurückgewiesen. Corneille hatte seinen typischen Stil noch nicht entwickelt: Das Drama oszilliert zwischen Komödie und Tragödie, ist einerseits dem Handlungstheater des Barock verpflichtet und wahrt andererseits die Einheiten der *doctrine classique*. Der französische Dramatiker rezipiert in seinem Stück den griechischen Tragiker Euripides (480-406 v. Chr.) und den römischen Autor Seneca (1-65 n. Chr.). Gerade den Stil Senecas ahmt er nach.

Dieses Buch soll einen Beitrag zum besseren Verständnis der französischen Klassik leisten: Zwar spielt die direkte Rezeption der senecanischen Tragödie eine wichtige Rolle für das klassische französische Drama, doch Form und dramatische Technik resultierten vor allem aus der Beschäftigung mit antiken Poetiken.

eISBN: 978-8-63091-143-9



[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)

