

Bernd Seidensticker (Berlin)

PLURA NON HABUI.

SENECAS MEDEA UND DER COMPARATIVUS SENECANUS¹

Am Ende des Prologs der Senecanischen Medea ruft sich die Heldin zur Rache auf:

*Per viscera ipsa quaere supplicio viam,
si vivis, anime, si quid antiqui tibi
remanet vigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue.
quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas,
videbit Isthmos. effera ignota horrida,
tremenda caelo pariter ac terris mala
mens intus agitat: vulnere et caedem et vagum
funus per artus – levia memoravi nimis:
haec virgo feci; gravior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
accingere ira teque in exitium para
furore toto, paria narrentur tua
repudia thalamis: quo virum linques modo?
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:
quae scelere parta est, scelere linquenda est domus. (40-55)*

In dieser ersten 'Selbstaufreizung'² des Stücks sind zwei verschiedene Konzepte der Rache, die Medea anstrebt, auf engstem Raum miteinander verbunden: Die Taten, mit denen Medea sich dafür rächen will, daß Jason sie

¹ Der Vortragscharakter ist weitgehend gewahrt und die Sekundärliteratur auf das für die Fragestellung wesentliche beschränkt.

² Der Begriff stammt von Regenbogen, 130.

für eine neue Frau verlassen hat, sollen einerseits denen gleichen, mit denen ihre Ehe mit Jason gestiftet worden ist:

paria narrentur tua / repudia thalamis (52f.)

Andererseits sollen die neuen Verbrechen in Korinth größer sein als die in Kolchis begangenen:

levia memoravi nimis:

haec virgo feci; gravior exurgat dolor:

maiora iam me scelera post partus decent (48-50).

Im Folgenden möchte ich verfolgen, wie diese beiden im Prolog angekündigten Modi der Vergeltung (Gleiches mit Gleichem bzw. Schlimmes mit Schlimmerem) im Stück entfaltet werden. Dabei wird der Akzent auf dem für Seneca besonders charakteristischen zweiten Modus der Rache liegen, der in der Forschung weniger Beachtung gefunden hat als der erste. Zum Abschluß soll wenigstens noch angedeutet werden, welche Verbindungslinien sich von Medeas Suche nach dem 'größeren, ja nach dem ultimativen Verbrechen' zu Stil und Philosophie Senecas und zum politischen Kontext des Stück ziehen lassen.

Daß die Vergeltung einer Untat dieser gleichen muß, ist ein Grundgesetz des *ius talionis*: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Seneca kündigt die Parallelität von Medeas Taten in der Heimat bzw. auf der Flucht und denen in Griechenland gleich im Prolog pointiert an:

*Quodcumque vidit Phasis aut Pontus nefas,
videbit Isthmos.* (44f.)

Medea wird mit der alten Kraft ihrer barbarischen Natur all das vollbringen, was sie schon einmal getan hat. Sie wird ihren Mann in derselben Weise verlassen, wie sie ihm einst gefolgt ist: mit Verbrechen³:

*Quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.*⁴ (55)

In der nächsten Rede Medeas, am Anfang der ersten domina-nutrix-Szene (117ff.), zeigt sich dann, daß Seneca nicht einfach eine Parallele zwischen Kolchis und Korinth zieht, sondern eine tiefere Verbindung zwischen den bereits begangenen und den noch bevorstehenden Verbrechen Medeas

³ Senecas Helden messen sich immer wieder an sich selbst und ihren früheren Taten bzw. Verbrechen (z.B. Tro. 613f. (Odysseus); Ag. 123f. (Clytaemnestra); Thy. 180, 270f. (Atreus); Phae. 112ff. (Phaedra); HF 1239, 1276f. (Hercules)); cf. Seidensticker, 95f. (ad Med. 170f.).

⁴ Guastella, 202: "Because Medea brought about the marriage with Jason by means of a series of crimes committed against her own family in her future husband's favor, the dissolution of that marriage, in Medea's perverse frame of mind, must now be accompanied by a series of crimes balancing out her past crimes, or even exceeding those old crimes by a new unprecedented ferocity."

konstruiert. Der Hochzeitsgesang des Chors (56-109) hat ihr nicht nur die letzte Gewißheit gegeben, daß Jason sie wirklich verraten hat, sondern sie auch an die eigene Hochzeit mit ihm und damit an alles erinnert, was sie für diese Verbindung getan und geopfert hat. In der zweiten 'Selbstaufreizung' wird deutlich, daß sie die Ermordung des Bruders und die heimtückische Vernichtung des Pelias gleichsam als Verpflichtung empfindet – *scelera te hortentur tua* (129) – und daß sie diese Taten zu wiederholen gedenkt – *cuncta redeant* (130)⁵. Nachdem sie sowohl in der Creo-Szene (225-246) als auch beim letzten Versuch, Jason zurückzugewinnen (483-505), den Gatten beschwörend daran erinnert hat, daß sie alle ihre Verbrechen nur für ihn vollbracht hat⁶, verlangt sie von dem Mann, der sie verlassen will, die Mitgift zurück.

*Tibi patria cessit, tibi pater, frater, pudor –
hac dote nupsi. redde fugienti sua.* (488f.)

Da ihre Mitgift aus ihrem Verbrechen besteht, kann die Rückgabe der Mitgift, bzw. die Kompensation, die sie mit diesen Worten fordert – und androht –, nur in entsprechenden Verbrechen bestehen, und in der Tat deutet Seneca, wie der Schluß zeigt, Medeas Rache – anders als Euripides – nicht nur als Bestrafung Jasons für den Bruch der Ehe, sondern auch als Kompensation und Sühne für die alten Verbrechen⁷, die Medea als Jasons Verbrechen bezeichnet, (925), weil der, dem ein Verbrechen nutzt, der eigentliche Täter ist (500f.). So kann Medea am Ende denn auch in pervers-paradoxaler Logik davon sprechen, daß sie mit den neuen Verbrechen gegen Jason die alten für ihn gleichsam aufgehoben und damit alles, was sie Jason geopfert habe, zurückerhalten habe:

*Iam iam recepi sceptrā, germanum, patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, rapta virginitas redit.* (982-84)

Deutlich ausgesprochen wird das nur bei der Ermordung des ersten Sohnes, den Medea dem ihr erscheinenden Rachegeist ihres toten Bruders Absyrtus opfert:

⁵ Der als Antwort auf die Frage nach den Möglichkeiten der Rache geäußerte Wunsch: "Hätte er doch einen Bruder." (124) zeigt, daß Medea zunächst daran denkt, Gleiches mit Gleichem zu vergelten.

⁶ Medeas Verbrechen gegen Familie und Heimat sind bei Seneca wesentlich stärker betont als bei Euripides, und Medeas Rachezorn speist sich offenbar vor allem aus dem Bewußtsein – so Schmidt, 150 (vgl. auch 156, 158, 161), "daß ihre Taten zu bloßen *scelera* werden müssen, wenn ihnen durch Jasons Abwendung der *merita*-Charakter entzogen wird".

⁷ Dieses wichtige Motiv ist von Haß, Schmidt und Guastella – wie es scheint unabhängig voneinander – besonders betont worden.

*Utere hac, frater, manu
quae strinxit ensem – victima manes tuos
placamus ista. (969-71)*

Es gilt aber analog auch für die Vernichtung Kreons und seiner Tochter Kreusa, mit der Medea die Ermordung des alten Pelias durch seine Töchter 'zurücknimmt'. Jason hat mit der doppelten Bestrafung – wie von Medea gefordert – die Mitgift zurückerstattet. Die perverse Logik des Ausgleichs der alten durch neue Untaten ist erfüllt. Aber das Stück ist damit noch nicht zu Ende. Die Wiederholung der Verbrechen, zu der Medea sich am Anfang des Stücks aufgefordert hatte (130), ist perfekt: *perfectum est scelus* (986); die Rache, d.h. die Befriedigung ihrer Rachelust, aber noch nicht: *vindicta nondum* (987).

Und damit komme ich zu dem zweiten der beiden Rachekonzepte, die im Prolog unverbunden nebeneinander stehen, dem Konzept, nach dem die neuen Verbrechen Medeas den alten nicht gleichen sollen, sondern größer sein müssen als diese:

*- levia memoravi nimis:
haec virgo feci; gravior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent. (48-50)*

Dieser Gedanke ist das Leitmotiv der Tragödie, das seinen sprachlichen Ausdruck in immer neuen Komparativen bzw. komparativischen Ausdrücken und Wendungen findet. Die zitierten Prologverse sind nicht die erste Stelle, an der das Motiv der "größeren Verbrechen" erscheint. Schon als Medea nach einem Hilferuf an eine lange Reihe von Göttern die Erinyen herbeiruft und die Rachegöttinnen auffordert, ihre Feinde zu bestrafen, verlangt sie für Jason eine Strafe, die schlimmer ist als der Tod, den sie Kreusa, sowie Kreon und seiner ganzen Familie wünscht, und gleich darauf erscheint der Komparativ noch einmal in den Versen, in denen Medea sich für Jason ein Leben ausmalt, das schlimmer ist als der Tod.

*adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetitis: coniugi letum novae
letumque socero et regiae stirpi date.
Est peius aliquid? Quod precer sponso malum?
vivat; per urbes erret ignotas egens
exul pavens invisus incerti laris,
iam notus hospes limen alienum expetat;
me coniugem optet⁸, quoque non aliud queam*

⁸ Zum vieldiskutierten Text der Verse 22-25 und ihrer Bedeutung cf. Kraft und Hine ad loc.

*peius precari, liberos similes patri
similesque matri – parta iam, parta ultio est:
peperi. (16-26)*

Das doppelte Paradox – ein Leben schlimmer als der Tod und, schlimmer noch als alles andere, die Sehnsucht nach Kindern, die den Eltern ähnlich, d.h. genau so schlecht sind wie diese – wirkt auf den ersten Blick wie eine typisch Senecanische Pointe, deutet aber mit der triumphalen Feststellung, daß die Hoffnung auf eine solche Strafe realistisch sei, da Medea ja bereits Kinder geboren habe, auf die schlimmste Strafe voraus, die sie für Jason finden kann und wird: Medea denkt an dieser Stelle noch nicht an den Kindermord, der Zuschauer bzw. Hörer aber sehr wohl.⁹ Das gilt im übrigen auch für die schon zitierte zweite Stelle des Prologs, an der Komparative erscheinen; auch hinter der Formulierung, daß Medea ihre früheren Untaten übertreffen muß, lauert der Kindermord:

maiora iam me scelera post partus decent. (50)

Die Zeitangabe *post partus* impliziert das Instrument der vollkommenen Rache, auch wenn Medea die grausige Tat in diesem Moment noch nicht plant.¹⁰

In der *domina-nutrix*-Szene am Anfang des 2. Akts nimmt Medea das *maius aliquid*-Motiv sofort wieder auf. Angesichts des Hochzeitslieds fragt sie sich, ob Jason denn wirklich glauben könne, daß sie bereits alle ihre Untaten verbraucht habe (sich an ihm also nicht mehr werde rächen können):

Adeone credit omne consumptum nefas? (122)

Zunächst sucht sie nach einer Möglichkeit, sich an Jason mit genau den gleichen Verbrechen für die Auflösung der Ehe zu rächen, mit denen sie die Ehe möglich gemacht hat:

Utinam illi esset frater! (125) Und da das, weil Jason keinen Bruder hat, nicht möglich ist, will sie ihn mit einem vergleichbaren Verlust strafen: *est coniunx: in hanc ferrum exigatur (125f.)*. Doch Gleiches mit Gleichem zu vergelten ist ihr nicht genug. *Hoc meis satis est malis? (126)* Sie beschwört

⁹ Cf. Anliker, 35-42; Maurach, 292-96; erst 549 begreift Medea, wie sie Jason wirklich treffen kann; erst 922-25 kündigt sie den Kindermord offen an.

¹⁰ Nur sehr indirekt erscheint der *comparativus Senecanus* in der anschließenden Szene, wenn der Chor in seinem Hochzeitslied für Braut und Bräutigam bittet: *vincat femina coniuges/vir longe superet viros (91f; cf. auch 75ff.)*: Kreusa und Jason, die jetzt noch schöner sind als alle anderen Frauen und Männer werden schon bald elender sein als alle.

die alten Verbrechen; aber alle früheren Untaten sind für die jetzige Situation zu klein.¹¹

*funestum impie
quam saepe fudi sanguinem – et nullum scelus
irata feci: saevit infelix amor.*¹² (134-36)

Der implizierte Komparativ ist deutlich: Was sie jetzt aus Zorn tun wird, wird größer sein, als was sie aus Liebe tat.

Im Rest der Szene finden sich nur schwache Nachklänge des Motivs: so wenn Medea die außerordentliche Größe ihres Rachewillens mit den Worten ausdrückt:

*Levis est dolor, qui capere consilium potest
et clepere sese: magna non latitant mala* (155f.)

oder wenn sie der Amme, die ihr klar zu machen versucht, daß sie völlig isoliert und mittellos ist, stolz entgegnet:

*Medea superest: hic mare et terras vides
ferrumque et ignes et deos et fulmina* (166f.)

und auch damit – indirekt – ankündigt, daß ihre Rache alle bisherigen Taten übertreffen wird.¹³ Eben diese Naturgewalt Medeas blitzt dann noch einmal im 2. Chorlied auf, als der Chor sich die Frage nach dem "Preis für die Reise" der Argo selber beantwortet:

*aurea pellis / maiusque mari Medea malum.*¹⁴ (362f.)

Die in dem pointierten Komparativ lauernde Gefahr von Verbrechen, die zerstörerischer sein werden als das vom Sturm rasende Meer, spricht in der anschließenden zweiten Domina-Nutrix-Szene die Amme mit derselben Metapher an:

*Ubi se fluctus franget? exundat furor.
non facile secum versat aut medium scelus.
se vincet!*¹⁵ (392-94)

¹¹ Bereits in 127-29 sucht Medea nach einem Verbrechen, wie sie es noch nie begangen hat.

¹² *infelix amor* (136) erinnert Medea an Jason: Noch ist sie bereit, ihn zu entschuldigen und ruft – jetzt mit einem positiven Komparativ – ihren rasenden Zorn auf, sich zurückzuhalten: *melius, a melius, dolor furiose, loquere* (137).

¹³ Die Naturgewalt Medeas bzw. ihres Zorns wird in immer neuen Feuer- und Sturmbildern evoziert; cf. dazu Henderson, der zu recht von einem "all-pervasive and overwhelming system of elemental imagery" (100) spricht.

¹⁴ Zur Aufladung des Namens Medea durch alliterierende Attribute (*mater, monstrum, mare, malum*) vgl. Traina, 273-75; Segal, 241f.

¹⁵ Cf. Thy. 32, 195f.: *scelera non ulcisceris nisi vinces*; zu *se vincere* vgl. auch Anm. 3 und u. S. XXX.

Der wie ein Seesturm wütende *furor* Medeas ist ein sicheres Zeichen dafür, daß die Tat, die die Amme fürchtet, furchtbarer sein wird, als alles, was Medea bisher getan hat; und Medea bestätigt diese Prognose gleich darauf in ihrer dritten Selbstaufreizung mit der Formulierung, daß ihr *furor* niemals seine Kraft verlieren, sondern immer weiter wachsen werde:

*numquam meus cessabit in poenas furor
crescetque semper.*¹⁶ (406f.)

Im folgenden kündigt Medea ihre Taten zwar nicht detailliert an; die wiederholte Drohung, alles zu vernichten (416, 425) und etwas zu vollbringen, was auf ewig unvergessen bleiben wird (422f.) impliziert aber die Drohung, daß das, was sie plant, größer ist, als alles, was sie bisher getan hat.

In der nächsten Szene, in der Medea zum letzten Mal versucht, Jason für sich zurückzugewinnen (431-578), erscheint das Leitmotiv aus der Perspektive Jasons. Wenn dieser in seinem Auftrittsmonolog darüber klagt, daß sich in der Vergangenheit jede Rettung aus Gefahren als noch schlimmer herausgestellt habe als die Gefahren selber (*remedia quotiens invenit nobis deus/periculis peiora*, 433f.), ist die tragische Ironie unüberhörbar: auch der neue Versuch, die schwierige Situation zu heilen, wird ihn in noch schlimmeres Unheil stürzen; und auch der zweite Komparativ der Szene ist voll tragischer Ironie: Als Jason zu seiner Verteidigung darauf hinweist, daß er, wenn er bei Medea bliebe, gleich von zwei Königen bedroht wird (*hinc rex et illinc*, 516) erklärt Medea, daß die beiden sie noch mehr zu fürchten hätten als Jason diese (*est his maior metus: Medea*, 517f.), und impliziert mit dieser zweideutigen Formulierung auch, daß Jason vor ihr größere Angst haben müsse als vor Acastus und Creon.

Am Ende der Szene, nach Jasons Abgang, ruft sich Medea in einer paradoxen Wendung zu einer Rache auf, die sogar furchtbarer ist, als daß selbst (eine) Medea sie vollbringen könne:

*Perge, nunc aude, incipe,
quidquid potest Medea, quidquid non potest.*¹⁷ (566f.)

Nach dem 3. Chorlied (579-669), das der Chor mit der komparativischen Feststellung einleitet, daß kein Feuer, kein Sturm, kein Geschoß so gewaltig sei wie die Haßliebe einer verlassenen Frau, d.h. daß Medeas rasender Zorn und die von diesem drohende Zerstörung größer seien als Naturkatastrophen

¹⁶ Cf. 671f., 951f., 992; zur Affektsteigerung cf. Maurach, 313f.

¹⁷ Die polare Redewendung als Ausdruck der Bereitschaft, alles zu tun, gewinnt im Munde Medeas besondere Kraft.

und Kriege, beginnt die den ganzen 4. Akt füllende Zauberszene (670-848) mit einer Serie von Komparativen, mit denen die Amme den wachsenden Zorn Medeas und die daraus resultierenden Rachepläne beschreibt:

*Pavet animus, horret: magna pernicies adest.
immane quantum augescit et semet dolor
accendit ipse vimque praeteritam integrat.
vidi furem saepe et aggressam deos,
caelum trahentem: maius his, maius parat
Medea monstrum. (670-675)*

Und Seneca gestaltet im folgenden denn auch die Vorbereitung der Geschenke, mit denen Medea Kreusa und ihren Vater vernichten wird (675-704), als ein gewaltiges Crescendo: Weil ihr die Schlangen, die auf ihre Beschwörungen herbeieilen, als zu klein erscheinen, ruft sie – berichtet die Amme – die großen himmlischen und mythischen Schlangen herbei, mit deren Hilfe sie eine Tat vollbringen will, die gewaltiger ist als gewöhnliche Verbrechen:

*'Parva sunt', inquit, 'mala
et vile telum est, ima quod tellus creat:
caelo petam venena. iam, iam tempus est
aliquid movere fraude vulgari altius.'¹⁸ (690-93)*

Bei der Beschreibung der giftigen Kräuter, die das tödliche Schlangengift noch verstärken sollen (705-30), erscheinen zwar keine Komparative mehr, aber der hyperbolische Katalog der Länder, aus denen sie stammen, suggeriert dem Hörer, daß das Gift, das damit gebraut wird, stärker sein wird als jedes andere Gift, und am Ende bereitet die komparativische Litotes Medeas furchtbares Gebet an Hecate vor (*addit venenis verba non illis minus / metuenda* (737f.)). Ihre Worte werden noch furchtbarer wirken als das Gift.

In einem letzten kurzen Chorlied (849-78) konstatiert der Chor noch einmal – in einer implizit komparativischen Wendung – den zügel- und maßlosen Zorn Medeas und seine zerstörerischen Folgen:

*Frenare nescit iras
Medea, non amores;
nunc ira amorque causam
iunxere: quid sequetur? (866-69)*

¹⁸ Seneca bestimmt das *scelus*, nach dem Medea sucht, nicht nur komparativisch (*maius, peius, altius, gravius*), sondern wie hier (*vile; vulgare*) auch durch das, was es nicht sein darf (393: *non facile aut medium*; 690f.: *parva mala; vile telum*; 899: *non usitatum*; 906f.: *levia atque vulgaris notae scelerata*).

Dann erreicht das im Prolog angestimmte Leitmotiv der *maiora scelera* im Schlußakt der Tragödie seinen makabren Höhepunkt:

Als der Bote die Nachricht vom Tod Kreusas und ihres Vaters bringt (879-90), erklärt Medea mit einer rhetorischen Frage, daß die schreckliche Tat nur ein erster kleiner Teil ihrer Rache sei:

pars ultionis ista, qua gaudes, quota est? (896)

In schneller Folge erscheinen jetzt, in immer neuen Wendungen, alle Variationen des komparativischen Leitmotivs:

- Die erste Tat ist nicht genug (897f.);
- Die Strafe muß ganz außergewöhnlich sein (898);
- Die alten Verbrechen waren allzu gering und gewöhnlich (904-907),
- nicht mehr als Übungen, durch die ihre Möglichkeiten zu handeln, gewachsen sind (907f.);
- die Taten eines kleinen Mädchens, das nichts wirklich Großes in Angriff nehmen konnte (908-10):

*quid manus poterant rudes
audere magnum, quid puellaris furor?
Medea nunc sum; crevit ingenium malis.*¹⁹

So erscheint ihr die bisherige Rache als ganz unzureichend: *stulta properavi nimis* (919)²⁰. Besser wäre es gewesen zu warten, bis Kreusa Jason Kinder geboren hätte (920f.). In diesem Moment, bei dem Gedanken, daß mit der Scheidung ihre Kinder gleichsam zu Kindern Kreusas geworden sind (921f.), entsteht der Gedanke an die Tat, auf die alle Komparative und komparativischen Wendungen des Textes vorausdeuten; das *scelus ultimum*: der Kindermord

*placuit hoc poenae genus,
meritoque placuit: ultimum magno scelus
animo parandum est. Liberi quonda mei,
vos pro mpaternis sceleribus poenas date* (922-25)

Der Versuch Medeas, sich mit einem 'positiven' Komparativ zurückzurufen (*melius, a, demens furor!* 930), und die Überlegung, daß dieses Verbrechen sogar für sie zu ungeheuer ist (931f.), mißlingen. Ein letzter

¹⁹ Cf. 48-50; Johnson, 93-96, sieht die Suche nach dem *maius scelus* als obsessiven Wunsch nach Autarkie und Freiheit der Selbstverwirklichung, die mit dem triumphalen "*Medea nunc sum*" erreicht sei, und betrachtet Medea damit als "perversion of the image of the proficiens" (96); auf die vielfältigen anderen Möglichkeiten der Deutungen des "*Medea nunc sum*" kann hier nicht eingegangen werden.

²⁰ Cf. 1016: *perfruere lento scelere, ne propera, dolor*. Auch Atreus wirft sich selber vor, seine Rache durch allzu große Eile 'ruiniert' zu haben (Thy. 1052-56 und 1065-68).

Kampf der Mutter gegen die nach Rache verlangende Frau; dann gibt sich Medea dem weiter anwachsenden Zorn hin:

rursus increscit dolor ... / ira, qua ducis sequor. (951/952)

Für einen Moment sind ihr sogar die zwei Kinder, die sie Jason geboren hat, viel zu wenig:

*utinam superbae turba Tantalidos meo
exisset utero bisque septenos parens
natos tulissem! sterilis in poenas fui (954-56) -*

dann scheint sie sich aber doch damit zufrieden zu geben:

fratri patrique quod sat est, peperit duos. (957)

Mit der Ermordung des ersten Sohns (970f.) sieht sie für einen kurzen Moment am Ziel ihrer Jagd nach den "größeren Verbrechen", zu denen sie sich verpflichtet fühlt: *perfectum est scelus* (986) Doch die Rache ist immer noch nicht vollkommen: *vindicta nondum* (987). Als sie Jason kommen sieht, fühlt sie die Lust an der Rache erneut wachsen. Alles, was bisher geschehen ist, war nichts, weil Jason es nicht mit hat ansehen müssen.

*Voluptas magna me invitam subit,
et ecce crescit. derat hoc unum mihi,
spectator ist. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit. (991-94)*

Ein weiterer schrecklicher Schritt ist erforderlich: die Exekution des zweiten Sohnes vor den Augen des Vaters. Als Jason sie mit dem ebenso verzweifelten wie hilflosen Aufschrei zurückzuhalten versucht; *unus est poenae satis* (1008), erreicht das Motiv des größeren Verbrechens seinen letzten Höhepunkt. Sogar zwei Kinder sind für die perfekte Rache zu kleine Zahl:

*Si posset una caede satiari manus,
nullam petisset. ut duos perimam, tamen
nimium est dolori numerus angustus meo. (1009-1011)*

Sollte Medea noch schwanger sein, so wird sie auch das Ungeborene töten.

*in matre si quod pignus etiamnunc latet,
scrutabor ense viscera et ferro extraham. (1012f.)*

Jasons Bitte, den Sohn dann wenigstens schnell zu töten (1014f.), gewinnt Medea eine letzte Steigerung ihrer Lust ab:

perfruere lento scelere, ne propera, dolor. (1016)

Und erst als Jason darum bittet, ihn selbst anstelle des Kindes zu töten (1018a), sieht Medea sich am Ziel. Jason zu töten hieße Mitleid mit ihm zu haben (*misereri iubes*, 1018b): Ein Leben ohne die geliebten Söhne ist die größte Strafe. Mehr kann Medea ihrem Zorn nicht opfern:

*bene est, peractum est. plura non habui, dolor,
quae tibi litarem.* (1019f.)

Die Jagd nach dem "größeren Verbrechen" ist zu Ende.

Jeder Leser der Senecanischen Tragödien weiß, daß der Autor und seine dramatischen Figuren immer auf der Suche nach dem Ungewöhnlichen (*insolitum*), dem noch nie Gewagten (*inausum*) sind, mit dem sie alles, was sie selber oder andere zuvor getan oder erlitten haben, übertreffen können.²¹ Ich habe für diese Suche nach dem *maius aliquid* in einer Studie über den Atreus des Thyestes, der neben Medea das beste Beispiel dafür ist, den Begriff *comparativus Senecanus* vorgeschlagen²² und versucht, diesen bedeutungsvollen Stilzug als Ausdruck der stilistischen (1), dramatischen (2) und philosophischen (3) Intentionen des Autors und als Signum der Zeit (4), in der die Tragödien entstanden sind, zu verstehen. Das sei hier – mit einem Verweis auf die ausführliche Begründung dieses Ansatzes – wenigstens noch skizziert.

1. Es ist evident, daß der Drang der Helden, sich und andere zu übertreffen, nicht zuletzt eine Folge des Stilwillens des Autors ist, der immer bestrebt ist, Vorgänger, Zeitgenossen, ja sich selber zu übertreffen.²³ Ein Blick auf die erhaltenen literarischen und theoretischen Texte der frühen Kaiserzeit zeigt, daß dieser stilistische Aspekt des *comparativus Senecanus* sich gut in die Tendenzen des sogenannten neuen Stils²⁴ einfügt, in dem es vor allem darum ging, das Natürliche und Gewöhnliche zu vermeiden. Gesucht wurden die pointiertere Antithese und das überraschendere Paradox, die gewagtere Hyperbel und die dunklere Anspielung.

2. Wie im *Thyestes* ist das *maiora-scelera*-Leitmotiv aber in der *Medea* auch dramatisch wirkungsvoll: Es verknüpft die locker miteinander verbundenen Szenen des Stücks und verleiht der Handlung nicht nur die

²¹ Vgl. Atreus (passim; cf. Seidensticker, 1985); Juno (HF 27ff., 75ff., 100ff.); Clytaemnestra (Ag. 114ff., 192ff.); Oedipus (Oed. 868ff., 926ff.; Phoen. 8, 46ff., 90ff., 143ff., 157f., 166ff., 174ff., 241ff.).

²² Seidensticker, 1985.

²³ Schiesaro, 98f., weist auf zwei in diesem Zusammenhang interessante Stellen in *de tranquillitate animi* hin (1.14 und 17.10f.), an denen Seneca in komparativischen Wendungen über seinen (bzw. den) *furor poeticus* spricht.

²⁴ Norden, 270ff.

Einheit von Ton und Atmosphäre, sondern auch eine starke innere Dynamik.²⁵

3. Auf der anderen Seite hat der *comparativus Senecanus* aber auch philosophische Implikationen. Die Stoa definierte den Affekt seit Zenon als *hormé pleonázousa* und Seneca bezeichnet den Zorn in *de ira* als den wildesten aller Affekte, der kein Maß zuläßt (1.8), sondern seine Gewalt mehr und mehr verstärkt (3.1) und über das Maß des Gewöhnlichen hinaus rast (3.19). Medeas (oder auch Atreus') von rasendem Zorn getriebener Wunsch nach 'größeren Verbrechen' ist also auch eine eindrucksvolle poetische Demonstration der stoischen Theorie von der Natur der Affekte.

4. Und schließlich gewinnt der *comparativus Senecanus* nicht nur auf dem Hintergrund der Rhetorik und Poetik der Zeit und der stoischen Philosophie tiefere Bedeutung, sondern erscheint auch als Ausdruck einer Zeit, als deren Schlüssel und Leitbegriff *vincere* gelten kann. *Nihil iuvat solitum* lautet Senecas prägnante Formulierung (Ep. 122. 14). Das gilt, wie sich zeigen ließe, für alle Lebensbereiche: für Essen, Kleidung und Schmuck ebenso wie für private und öffentliche Bauten; es gilt für die Dichtung der frühen Kaiserzeit²⁶ und es gilt in besonderem Maße für die Spiele, die in dieser Zeit immer aufwendiger und sensationeller, immer brutaler und blutiger werden. Seneca charakterisiert in *de brevitae vitae* (12. 8.) seine Zeit als ein *saeculum*, das nur in der Erfindung neuer Laster Genie zeige, und erklärt in *de ira* (2. 9): Täglich wächst die Lust am Frevel. Den Höhepunkt der alle Lebensbereiche prägenden Tendenz stellen die *scelera maiora* eines Tiberius, Caligula oder Nero dar. Hier liegt die politische Wurzel des *comparativus Senecanus*. Mit seiner Medea hat Seneca – wie mit seinem Atreus – eine eindrucksvolle dramatische Metapher für diese Tendenzen der Zeit geschaffen.

Bibliographie:

Anliker K., Prologe und Akteinteilung in Senecas Tragödien, Bern 1959.

Burck E., Vom römischen Manierismus, Darmstadt 1971.

Fuhrmann M., Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung, in: H. R. Jauß (ed.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, Poetik und Hermeneutik 3, München 1968, 23-68 (Diskussion, 531-47).

²⁵ Steidle, 284, hat diese dramatische Technik Senecas, die oft lockere Bilderfolge seiner Stücke zusammenzuhalten, zu recht als "Crescendo-Technik" bezeichnet.

²⁶ Cf. z.B. Burck und Fuhrmann.

Guastella G., *Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea*, *Class. Antiquity* 20, 2001, 197-209.

Haß H., *Medea nunc sum. Medeas Schlußmonolog und der Aufbau von Senecas "Medea"*, *AU* 40 Heft 4/5, 51-66.

Hine H. M., *Seneca, Medea*, (with introd., transl., and comm.) Warminster 2000.

Henderson J., *Poetic Technique and Rhetorical Amplification: Seneca's Medea 579-669*, *Ramus* 12, 1983, 94-113.

Johnson W. R., "Medea nunc sum": The Close of Seneca's Version, in: G. M. Kirkwood: *Language and the Tragic Hero*, Atlanta 1988, 85-101.

Krafft P., *Notizen zu Senecas Medea*, *RM* 137, 1994, 331-45 (mit ddr älteren Lit.).

Maurach G., *Jason und Medea bei Seneca*, in: E. Lefèvre (ed.), *Senecas Tragödien*, *WdF*, Darmstadt 1972, 293-320 (urspr.: *A&A* 12, 1966, 125-40).

Norden E., *Die antike Kunstprosa*, Stuttgart²1909 (1958).

Regenbogen O., *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt 1968 (urspr.: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1927/28).

Schiesaro A., *Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies*, in: S. M. Brand and Chr. Gill (edd.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge 1997, 89-111.

Schmidt J.-U., *Im Banne der Verbrechen: Überlegungen zu aktuellen Einflüssen auf Senecas Konzeption der Medea*, *GB* 22, 1998, 145-75,

Segal Ch., *Nomen sacrum: Medea and Other Names in Senecan Tragedy*, *Maia* 34, 1982, 241-46.

Seidensticker B., *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg 1969.

Id. *Maius solito. Senecas Thyestes und dietraegoedia rhetorica*, in: B. S., *Das Vergnügen an tragischen Gegenständen*, ed. J. Holzhausen, Leipzig 2005, 418-49 (urspr.: *A&A* 31, 1985, 16-36).

Steidle W., *Zu Senecas Troerinnen*, *Philologus* 94, 1941, 266-84.

Traina A., *Due note a Seneca tragico*, *Maia* 31, 1979, 273-76.