

**Medea und Médée**  
**Senecas Drama im Vergleich mit dem Opernlibretto Thomas Corneilles**

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Ersten Staatsprüfung

für das Amt des Studienrats

Vorgelegt von:

Valérie Sinn  
Latein/Französisch

Berlin, 17.2.2005

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Die Autoren und ihr Werk .....	5
2.1	Seneca .....	5
2.2	Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille.....	10
3	Vergleich des Aufbaus und der Personengestaltung.....	15
3.1	Aufbau der Werke .....	15
3.2	Die Charaktere.....	22
3.2.1	Medea/Médée .....	22
3.2.2	Iason/Jason.....	30
3.2.3	Creo/ Créon .....	38
4	Die Rache.....	45
4.1	Warum rächt sich Medea/Médée? .....	46
4.1.1	Gründe .....	46
4.1.2	Anlass .....	55
4.2	Wie rächt sich Medea/Médée?.....	58
4.2.1	Der Mord an der Königsfamilie Korinths .....	61
4.2.2	Der Kindermord .....	69
5	Schlussbemerkungen .....	76
6	Bibliographie.....	79
6.1	Primärliteratur .....	79
6.2	Sekundärliteratur zu Seneca und <i>Medea</i> .....	79
6.3	Sekundärliteratur zu Corneille, Charpentier und <i>Médée</i> .....	82
6.4	Weitere Literatur .....	84

## 1 Einleitung

Die *Medea* Senecas ist eine zeitlose, mit ihrem besonderen Selbstbewusstsein und ihren pointierten Sentenzen für alle späteren Darstellungen maßgebliche Figur. In dieser Arbeit soll untersucht werden, was in einer Oper des 17. Jahrhunderts aus dieser Figur geworden ist, welche Elemente übernommen und welche verändert werden, welche Wirkungen damit erreicht werden und welches Licht diese rückblickend wieder auf die senecanische Darstellungsweise werfen. Die Figuren der beiden Werke, längst Teile gleichsam textübergreifender Charaktere, antworten, ergänzen und widersprechen einander, und es soll hier der Versuch unternommen werden, diese Kommunikation zu fördern.<sup>1</sup>

Dazu werden im ersten Kapitel einige Überlegungen zur Entstehung und zu den Vorlagen der *Medea* Senecas sowie der *Médée* Thomas Corneilles und Marc-Antoine Charpentiers angestellt und die Grundtendenzen der beiden Werke erfasst. Daraufhin werden in dem folgenden Kapitel der jeweilige Aufbau und die Charakterisierungen der drei Hauptpersonen untersucht, indem die unterschiedlichen Akzentuierungen sowie die sich dadurch ergebende Wirkung herausgearbeitet werden. Auf der Grundlage der hier gewonnenen Ergebnisse können anschließend die Motivation und Gestaltung der Rache in den beiden Werken kontrastiert werden. Es wird sich zeigen, dass die beiden Titelheldinnen trotz der unterschiedlichen Charakterisierung und Darstellung der Geschehnisse grundsätzlich von denselben Motiven bewogen werden, dass allerdings aus der unterschiedlichen Gestaltung zugleich eine deutlich abweichende Gewichtung der Rache resultiert.

Eine kleine Auswahl der zahlreichen späteren *Medea*-Rezeptionen sorgt stellenweise für die Verdeutlichung oder Ergänzung eines Aspekts; vor allem aber werden die noch erhaltenen Vorlagen zu den hier im Mittelpunkt stehenden Werken, die *Medeia* des Euripides und Pierre Corneilles *Médée* immer wieder herangezogen, um die beiden Werke in die sie umgebenden *Medea*-Darstellungen einzubetten und zugleich die Interaktion zu beleben.

Da die vorliegende Arbeit zwei Bearbeitungen unterschiedlichen Genres und unterschiedlicher Epochen behandelt, werden des öfteren Elemente umfangreicherer Forschungsgebiete angesprochen, welche in diesem Rahmen nicht weiter vertieft

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu FOWLER (1997) S. 13-34, der die Möglichkeit, intertextuelle Bezüge in beide Richtungen herzustellen, benennt und diskutiert.

werden können. Es wird jedoch um einer gewissen Abrundung willen versucht, auf weiterführende Literatur zu verweisen.

## 2 Die Autoren und ihr Werk

Bei der Rezeption eines Mythos ist der Autor bezüglich der Handlung zwar durch den Mythos – im Prinzip – festgelegt, bezüglich der Charakterisierungen, Motivierungen, Gewichtungen und Perspektiven, also in der Gestaltung des Handlungsrahmens, ist er jedoch frei.

Die folgenden allgemeineren Bemerkungen zu den Autoren und ihrem Werk sollen die Grundlage für die spätere Untersuchung bilden und konzentrieren sich daher, die für beide Fälle komplexe und schwierige Frage nach den Umständen der Entstehung und möglichen Intentionen lediglich streifend, auf die Frage, inwieweit der Epochen- und der Medienwechsel für die teilweise so unterschiedlich gewählte Darstellungsweise der mythologischen Figur der Medea und ihres Lebensabschnitts in Korinth relevant sind.

### 2.1 Seneca

„Von Senecas Tragödien [...] wissen wir wenig und vermuten deshalb umso mehr.“<sup>2</sup> Da selbst die fundamentalen, nicht unabhängig voneinander zu klärenden Fragen nach Datierung und Präsentationsrahmen sowie nach den Absichten des Dichters bis heute einer eindeutigen Antwort entbehren, wengleich sie lebhaft und kontrovers diskutiert werden, existiert mittlerweile zu diesen Werken Senecas, „die als rätselhaft und ambivalent gelten, eine verwirrende Fülle von Interpretationen“<sup>3</sup> – selbst einen „Forschungsstand‘ zu benennen ist nahezu unmöglich.“<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> THURN (2001) S. 87f.

<sup>3</sup> LIEBERMANN (2004) S. 46.

<sup>4</sup> LIEBERMANN (2004) S. 1 versucht dennoch im Folgenden, einen gewissen Forschungsüberblick zu bieten sowie in jüngerer Zeit auch CH. SCHUBERT (1998); GREWE (2001).

Für die Datierung der *Medea* ist von dem Jahr 43 bis zu den letzten Lebensjahren Senecas fast alles angenommen worden. Entsprechend unterschiedlich fallen die inhaltlichen Deutungen aus, denn „was im Jahre 60 oder 62 unbedingt als Anspielung auf Agrippinas Tod verstanden werden mußte, konnte im Jahre 47 etwas ganz anderes (oder auch gar nichts) bedeuten.“<sup>5</sup> Je nach Gewichtung und Interpretation einzelner Elemente der Tragödie sind Anspielungen auf Ereignisse in der Regierungszeit Caligulas, Claudius' sowie besonders Neros herausgelesen worden, wobei auch über Art, Intensität und Zweck einer politischen Stellungnahme Senecas in seinen Tragödien die Meinungen auseinandergehen.<sup>6</sup>

Da eine Erörterung dieser Fragen oder eine eindeutig positionierte Grundannahme für die im Folgenden angestellten Untersuchungen nicht notwendig ist, sollen hier lediglich einige in unterschiedlicher Hinsicht für die Arbeit interessante Aspekte Erwähnung finden.

CH. SCHUBERT erkennt in den Tragödien Senecas, die er als zusammenhängenden Zyklus und Spiegel der neronischen Herrschaft begreift, mehrere Funktionen; „künstlerische, philosophische und politische Ziele greifen in ihnen ineinander“.<sup>7</sup> Dabei stellt er fest: „Wesentlich stärker als der appellative Charakter ist der analytische ausgeprägt.“<sup>8</sup> Die ausführliche Darstellung der Affekte weist auf ein über das Politische hinausgehendes Interesse an menschlicher Psychologie hin.<sup>9,10</sup> SCHUBERT geht davon aus, dass Seneca in seinen Tragödien u.a. versuche, „mittels einer Phänomenologie der Macht die Mechanismen aufzudecken, die in der Psyche der Machthaber die irreversible Zerstörung moralischer Maßstäbe und Hemmschwellen bewirken“. Er wolle die „bedrohliche Charakterentwicklung“<sup>11</sup> Neros beleuchten, welche – und das ist das Entscheidende – nicht persönlichkeits-, sondern systembedingt ist. Der verderbliche Einfluss von Macht korrumpiert jeden Menschen.<sup>12</sup> Doch auch „angesichts des Automatismus der systematischen Korruption durch die Macht behält der Einzelne Verantwortung für sein Tun“<sup>13</sup> – eine Erkenntnis, die für den hier angestellten Vergleich in zweierlei Hinsicht interessant

---

<sup>5</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 178; vgl. auch GREWE (2001) S. 45-49.

<sup>6</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 176-179.

<sup>7</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 204.

<sup>8</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 206.

<sup>9</sup> Vgl. dazu LIEBERMANN (2004) S. 14f.

<sup>10</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 206.

<sup>11</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 210.

<sup>12</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 209-212.

<sup>13</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 210.

ist. Denn zum einen gebraucht (und missbraucht) in dem Medea-Mythos nicht nur Creon seine Macht als Herrscher, sondern auch Medea selbst macht von ihren Fähigkeiten, die ihr eine umfassende, alles vernichtende Rache ermöglichen, uneingeschränkt Gebrauch.<sup>14</sup> Zum anderen ist es diese Einsicht, dass Machtmissbrauch letztlich zur *conditio humana* gehört, welche den beiden hier untersuchten und sonst so unterschiedlich gestalteten Werke als Botschaft gemeinsam ist.

Festzuhalten ist zudem, dass die Dramen der frühen Kaiserzeit, wie intensiv auch immer Seneca dies in seinem tragischen Werk ausgeschöpft haben mag, ein gewisses politisches Potential haben,<sup>15</sup> zumal es naheliegend ist, in der senecanischen Darstellungsweise mythologischer Figuren aktualitätsbezogene Anspielungen zu vermuten, da sich diese Figuren durch ihre Universalität und durch die Exemplarität ihrer Situation auszeichnen<sup>16</sup> – aus eben diesem Grund verständlich und zugleich faszinierend ist, dass die Tragödien Senecas einen so weiten Interpretationsspielraum erlauben.

Bezüglich der Frage, ob es sich um Lese-, Rezitations- oder Bühnendramen handelt,<sup>17</sup> sei ein zwar hier nicht weiter verfolgter, aber dennoch anregender Vergleich erwähnt: W. SCHUBERT verweist auf die zu Senecas Zeit übliche Praxis, Einzelszenen aus dem Gesamtwerk herauszugreifen und gesondert vorzutragen, „Szenen, in denen die Personen ihre (affektive) Befindlichkeit demonstrieren, sei es in Form einer Solo-,Arie‘, sei es in Form von Ensemblesätzen.“<sup>18</sup> Dass Senecas Dramen sich dazu hervorragend eignen, lässt sie in dieser Hinsicht, so SCHUBERT, „zumindest einem Teilbereich der Gattung Oper“<sup>19</sup> ähneln.

Neben der euripideischen *Medeia* haben Seneca möglicherweise die Medeadarstellung Ovids in den *Metamorphosen*, die *Epistulae Heroidum* 12 und 6,

---

<sup>14</sup> Zumal es, wie SCHMIDT (1998) S. 171 bemerkt, diese waren, „durch die sie Jason gerettet und seine Zuneigung erworben hat“.

<sup>15</sup> GREWE (2001) S. 10-13.

<sup>16</sup> Als „Zeichen für menschliche Grundsituationen“ bezeichnet sie HAMBURGER (1962) S. 23.

<sup>17</sup> Zu dieser Diskussion vgl. GREWE (2001) S. 37-43 mit weiteren Literaturangaben. GREWE bemerkt zwar: „Für eine Aufführung der Tragödien gibt es keinerlei Zeugnis“ (S. 37), kommt jedoch zu dem Schluss, „daß Seneca seine Tragödien jeweils zunächst rezitieren ließ (oder auch selbst rezitierte), dann womöglich eine Aufführung arrangierte [...] und schließlich alle zusammen schriftlich veröffentlichte“ (S. 38). Vgl. dazu auch THURN (2001) S. 114: „im Unterschied zu Euripides, der für die Aufführung geschrieben hatte und dennoch danach auch gelesen werden wollte, war man es in Senecas Zeit wohl umgekehrt gewöhnt, etwas zu schreiben, was auch aufgeführt werden konnte.“

<sup>18</sup> SCHUBERT (2004) S. 387.

<sup>19</sup> SCHUBERT (2004) S. 389; vgl. auch GREWE (2001) S. 43.

vor allem aber wohl, „the really exciting possibility“,<sup>20</sup> dessen bis auf zwei Fragmente nicht erhaltene Medea-Tragödie als Vorlage gedient. Der *furor* Medeas, die Aussicht, ihre Kinder in Korinth zurücklassen zu müssen, der Hymenaeus, dessen Zeugin sie wird und die prokorinthische Haltung des Chores werden als Gemeinsamkeiten der senecanischen mit der ovidischen Tragödie spekuliert bis angenommen.<sup>21</sup> Inwieweit Tragödien des Ennius, des Pacuvius, des Accius, Lucans oder auch weitere griechische Bearbeitungen Seneca beeinflusst haben, ist heute nicht mehr festzustellen.<sup>22</sup>

Da die euripideische und besonders die ovidische Tragödie zu der Zeit Senecas bekannt waren, konnte der Dichter auf Ausführungen verzichten, die vom zeitgenössischen Rezipienten mit Hilfe seines Hintergrundwissens leicht zu ergänzen waren. Möglicherweise hat er also aus diesem Grund so manches, wie sich im Folgenden noch oft zeigen wird, geradezu elliptisch abgehandelt und sich auf die „wildesten, rasendsten und grausamsten menschlichen Leidenschaften“<sup>23</sup> konzentriert. Denn dies ist der augenfällige Schwerpunkt seiner Tragödien: Sie zeigen „widerstreitende Triebe“<sup>24</sup> von Menschen in Extremsituationen, Menschen, die schließlich vom zerstörerischen Affekt bezwungen werden<sup>25</sup> (bzw. sich bezwingen lassen) und auf Grund ihrer Biographie und ihrer Möglichkeiten, also entsprechend der *conditio humana*, reagieren. Sie führen demnach vor, „was der Mensch dem Menschen anzutun vermag“<sup>26</sup> und verdeutlichen die Hilflosigkeit und Gefahr des Menschen ohne Philosophie und Selbsterkenntnis.<sup>27</sup>

Entsprechend macht Seneca auch „seine Medea zu einer Tragödie des Zornes, zu einem „Schaubild“ [...] dieser verderblichen Leidenschaft“,<sup>28</sup> wobei u.a. SCHMIDT darauf hinweist, dass Medea nicht lediglich „als philosophisches Exemplum“ zu betrachten ist, sondern eine Frau zeigt, die auf Grund ihrer Biographie und ihrer Veranlagung zu diesen extremen Gefühlen und daraus resultierenden Rachemaßnahmen getrieben wird.<sup>29</sup>

---

<sup>20</sup> HINDS (1993) S. 35.

<sup>21</sup> Vgl. dazu GREWE (2001) S. 61-72; HINDS (1993); THURN (2001); THURN (2002).

<sup>22</sup> GREWE (2001) S. 41 mit weiteren Literaturangaben; THURN (2001) S. 109; vgl. dazu auch CHAUMARTIN (2002).

<sup>23</sup> VON FRITZ (1972) S. 71.

<sup>24</sup> MAURACH (1966) S. 197.

<sup>25</sup> MAURACH (1966) S. 196.

<sup>26</sup> MAURACH (1966) S. 199.

<sup>27</sup> MAURACH (1966) S. 317f.

<sup>28</sup> MAURACH (1966) S. 294.

<sup>29</sup> SCHMIDT (1998) S. 149.

Während es Seneca offenkundig vor allem darauf ankommt, "das Individuum in all seinen inneren Konflikten"<sup>30</sup> darzustellen und „Affektentladungen in Krisenmomenten mit allen Mitteln einer differenzierten und bis ins letzte Kolon durchgeformten Sprache durch glänzende Bilder anschaulich zu machen“,<sup>31</sup> geht er in seiner Tragödie der „Frage nach den Ursachen dieser verhängnisvollen Leidenschaften“,<sup>32</sup> nach den tatsächlichen, sozusagen objektiven äußeren Umständen, besonders im Vergleich zu späteren Rezeptionen desselben Stoffes, auffallend wenig nach.<sup>33</sup> Er konzentriert sich auf die Wahrnehmung und die Gefühle einer Person basierend auf ihrer eigenen Wirklichkeit und Introspektive und wählt somit eine monozentrische Anlage<sup>34</sup> für seine Tragödie. Alle Personen neben Medea bleiben Nebenfiguren, deren Charakter, Gedanken, wahre Interessen und Gefühle sich in seiner Tragödie aus kleinen, oft mehrdeutigen Hinweisen lediglich erahnen oder auch nur vermuten lassen.

Möglicherweise verzichtet Seneca, anders als die meisten seiner Nachfolger, auf eine Ausgestaltung des an Medea begangenen Unrechts bzw. der Motive und Persönlichkeiten der anderen Personen, um Euripides und Ovid nicht zu doppeln, durch deren Tragödien die Charaktere ohnehin bereits Gestalt angenommen haben.<sup>35</sup> Jedoch bringt er damit zugleich zum Ausdruck, dass es sich hier um eine verzahnte, nicht eindeutig zuzuweisende Schuld handelt, dass jeder, ungeachtet der Gründe und der Wahrnehmung des anderen, seine eigene Wahrnehmung der Situation hat, seine Wirklichkeit, seine Berechtigung so zu handeln, wie er es tut, und seine Schuld. "Die ganze Auseinandersetzung beruht auf einer schillernden Doppeldeutigkeit von moralischen Grundbegriffen, die durch kein moralisches Urteil aufgehoben wird."<sup>36</sup>

JACQUOT deutet das Verhältnis Senecas zu seinem Werk als einen Grund für seinen Einfluss auf die spätere Tragödiendichtung – ein Einfluss, der bis in die Zeit Thomas Corneilles hinein wirkt: „Il reste que le théâtre de Sénèque est celui d'un temps troublé, et qu'il existe une certaine relation entre son expérience à la cour

---

<sup>30</sup> LEFÈVRE (1997) S. 67.

<sup>31</sup> REGENBOGEN (1963) S. 30f.

<sup>32</sup> HELDMANN (1974) S. 180.

<sup>33</sup> EGERMANN (1972) S. 48. REGENBOGEN (1963) S. 27 verdeutlicht, dass in der "psychologischen Vertiefung des Schmerzes" Senecas besondere Stärke liegt und resümiert S. 48: „Keiner hat den Tiefblick in die letzten Gründe gehabt oder haben wollen wie Seneca, keiner hat sie mit solcher Gewalt der Anschauung ans Licht gezogen wie er, der Meister des Affektkündens.“

<sup>34</sup> TOBIN (1971) S. 23, 155.

<sup>35</sup> Zum Vorwissen und den Erwartungen des Publikums zur Zeit Senecas sowie zu „Senecas Verhältnis zum Mythos“ vgl. GREWE (2001) S. 40f.

<sup>36</sup> HELDMANN (1974) S. 179.



d'empereurs tyranniques et sa création poétique où la peinture des passions extrêmes, bien que mise au service d'une philosophie morale, n'en est pas moins révélatrice de ses angoisses et de ses obsessions. Et ce n'est pas un hasard si son œuvre et sa vie ont fini par se rejoindre, si les circonstances ont imposé un dénouement tragique à son existence et lui ont permis de jouer en mourant (mieux qu'il ne l'avait fait dans sa vie) le rôle d'un héros stoïcien.

La Renaissance l'a beaucoup admiré pour cela. Et ce rapport entre l'homme, l'œuvre et son temps est une raison supplémentaire de la fortune de ses tragédies qui vient s'ajouter à la première et la plus évidente, à savoir que ses pièces étaient les uniques modèles classiques dont l'accès fût relativement facile.<sup>37</sup>

## 2.2 Marc-Antoine Charpentier und Thomas Corneille

Als Autoren der *tragédie en musique*<sup>38</sup> werden zu Recht sowohl der sonst vorwiegend für seine geistliche Musik bekannte, jedoch abwechslungsreiche und stilistisch individuelle Komponist Marc-Antoine Charpentier (etwa 1645-1704),<sup>39</sup> als auch Thomas Corneille, der produktive und vielseitige jüngere Bruder des Pierre Corneille (1625-1709),<sup>40</sup> genannt.<sup>41</sup> Zwar soll im Rahmen dieser Untersuchung das Libretto im Vordergrund stehen, doch werden Anmerkungen zur musikalischen Gestaltung immer wieder darauf hinweisen, dass die Musik – aus einer Zeit, in der „Seelenerkundung“ für die Oper noch eher unüblich ist<sup>42</sup> – in subtiler, origineller Weise Handlung und Charaktere darstellt, kommentiert und interpretiert.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> JACQUOT (1964) S. 306.

<sup>38</sup> Eine von Jean-Baptiste Lully eingeführte und dominierte Form der französischen Oper, die, so SCHUBERT (2004) S. 375 Anm. 16: „unter dem Einfluss der klassischen französischen Tragödie stand“. Im Folgenden wird für das hier untersuchte Werk Charpentiers und Corneilles der allgemeinere Begriff „Oper“ verwendet.

<sup>39</sup> Genauer zu Charpentier in: CRUSSARD (1945); CESSAC (1988); HITCHCOCK (1990).

<sup>40</sup> Genauer zu Thomas Corneille in: COLLINS (1966); REYNIER (1892); SAUTEBIN (1968).

<sup>41</sup> RAUSEO (2000) S. 221-234, S. 233.

<sup>42</sup> FISCHER (1997) S. 113.

<sup>43</sup> Vgl. dazu CESSAC (1988) S. 382-404; LEOPOLD (2004) S. 200; SCHNEIDER (1989) S. 550f.; FISCHER (1997) S. 116; LEOPOLD (1998) S. 137f.

Dass Charpentier neben der Instrumentierung auch besonders die Tonarten als Ausdrucksmittel wählte, zeigen besonders LEOPOLD (2004) S. 200f.; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 63-99, bes. S. 98f.

Die Initiative zu diesem Opernprojekt der beiden bereits seit 1677 regelmäßig für das Theater kooperierenden Künstler<sup>44</sup> scheint vom Komponisten ausgegangen zu sein,<sup>45</sup> der auf dem Gebiet der Oper stets im Schatten seines Kontrahenten Jean-Baptiste Lully stand. Da an der *Académie Royale de Musique* seit ihrer Gründung 1672 ausschließlich Lully tonangebend war, erhielt Charpentier, auch wenn er bereits seit den 80er Jahren opernhafte Werke verfasste, erst nach dessen Tod die Möglichkeit, dort selbst eine Oper aufzuführen, *Médée* (Uraufführung am 4. Dezember 1693), die sein letztes Bühnenwerk – und, offenbar in erster Linie aus Gründen des musikalischen Geschmacks, kein großer Erfolg – werden sollte.<sup>46</sup>

Über die Beweggründe, den in diesem Genre bis dahin nicht behandelten „Korinth-Komplex“<sup>47</sup> des Medea-Mythos bzw. den gewissermaßen Mythos gewordenen Stoff der euripideischen Tragödie<sup>48</sup> zu wählen, lassen sich nur Vermutungen anstellen: Mit der Wahl eines mythologischen Stoffes blieben die beiden jedenfalls in der Tradition der *Académie Royale de Musique*,<sup>49</sup> und da sie 1675 bereits gemeinsam eine Komödie *Circé* verfasst hatten, liegt die Vermutung zumindest nahe, dass ihnen eine weitere Möglichkeit zu der im 17. Jahrhundert sehr beliebten ausführlichen Gestaltung von Geisterbeschwörung, Zauberei und Wahnsinn reizvoll schien.<sup>50</sup> VOLTAIRE bemerkt in den *Commentaires sur Corneille*, *Médée* als Zauberin sei eindeutig und ausschließlich für die Oper geeignet: „Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient ces sortilèges, Médée pouvait être un très beau sujet. Aujourd’hui nous les reléguons à l’opéra, qui est parmi nous l’empire des fables.“<sup>51</sup> LEOPOLD weist darauf hin, dass gerade die Darstellung des *merveilleux*<sup>52</sup> Chance

---

<sup>44</sup> HITCHCOCK (1990) S. 4; CESSAC (1988) S. 21.

<sup>45</sup> CESSAC (1988) S. 381; LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 39.

<sup>46</sup> HITCHCOCK (1990) S. 4f., 96; CESSAC (1988) S. 404; FISCHER (1997) S. 116. Zur „Wiederentdeckung“ der Oper vgl. CHRISTIE (1993<sup>2</sup>) S. 118-122.

<sup>47</sup> HERR (2000) S. 55. Wie SCHUBERT (2004) S. 381 bemerkt, hat inzwischen dieses „Sujet von allen senecanischen Dramenstoffen das lebhafteste Interesse auf der Musikbühne – Oper, Ballett und Melodram – gefunden“.

<sup>48</sup> Vgl. dazu FUHRMANN (1971) S. 573: „Die Dramatiker der Neuzeit haben im allgemeinen wenig nach dem ersten Auftreten eines Mythos gefragt; sie nahmen die überlieferten Stücke der attischen Tragiker oder Senecas als „Thema“.“ Vgl. dazu auch unten Anm. 290.

Genauer zur Operngeschichte des Medea-Stoffes in: FISCHER (1997) S. 110-121; LEOPOLD/MASKA (1997) S. 211f.; LEOPOLD (1998) S. 129-142; McDONALD (2000) S. 100-118.

<sup>49</sup> CESSAC S. 385. Eine Auflistung der von Lully und seinem Librettisten Philipp Quinault verfassten Opern ist zu finden bei LEOPOLD (2004) S. 183; zu der Transformation mythologischer Stoffe in der frühen Oper vgl. KUNZE (1984) S. 291ff.

<sup>50</sup> FISCHER (1997) S. 114f.; HERR (2000) S. 27f.; McDonald in MOREAU (2000) S. 321-333, S. 330, McDONALD (2000) S. 109.

<sup>51</sup> VOLTAIRE: *Commentaires sur Corneille*, Bd. 2, ed. D. WILLIAMS, Oxford 1975, S. 11f. Zitiert nach: RAUSEO (2000) S. 230.

<sup>52</sup> Zu dem Phänomen des *merveilleux* vgl. FUHRMANN (1973) S. 228ff.

und Berechtigung für die Oper war, der man im Frankreich des 17. Jahrhunderts noch kritisch gegenüberstand.<sup>53</sup>

MCDONALD und LEOPOLD vermuten zudem, die beiden Autoren hätten mit ihrer Oper Kritik an der absolutistischen Herrschaftsidee üben wollen.<sup>54</sup> Tatsächlich steht das desaströse Ende in einem gewissen Kontrast zur friedfertigen, pastoralen Huldigung des Prologs und ist überdies, wie DURON (ohne allerdings damit die Idee einer politische Anspielung stützen zu wollen) bemerkt, für seine Zeit überhaupt ungewöhnlich: „Rarement la fin d’une tragédie-lyrique au Grand Siècle, fut aussi noire“.<sup>55</sup> Dem steht jedoch die Auffassung gegenüber, die Tragödiendichter des späten 17. Jahrhunderts hätten keine politische Interpretation ihrer Stücke intendiert bzw. seien grundsätzlich eher der Ansicht gewesen, das absolutistische Prinzip könne funktionieren, wenn nur der Herrscher vernünftig, weise sei<sup>56</sup> – was eben Créon, wie sich zeigen wird, nicht ist. Überdies wurden Opern und Theaterstücke im 17. Jahrhundert nicht für das Volk geschrieben, sondern waren ausschließlich Sache der höfischen Elite;<sup>57</sup> daher ist eine politische Lesart auf jeden Fall mit Vorsicht anzuwenden. Dennoch wäre denkbar, dass Corneille und Charpentier zwar weder aus rein politischen Gründen diesen Stoff gewählt haben noch grundsätzlich Kritik üben, jedoch auf die möglichen Gefahren eines Herrschers ohne *raison* und *bon sens* zumindest anspielen wollten.<sup>58</sup> Dass ihr Interesse sich jedoch in der Tat – neben einer dem Genre entsprechenden Gestaltung – eher auf die *condition humaine* konzentriert, geht aus der auffallenden neuartigen Psychologisierung der Figur Médées hervor: Sie waren die ersten, die den Stoff für eine Oper transformierten, ohne „Jason, den schwachen aber schönen jungen Krieger, zur Hauptfigur zu machen und Medea die mehr oder weniger stereotype Rolle einer bösen Zauberin zu überlassen.“<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> LEOPOLD (1998) S. 133 nennt die Eigenheit der Oper, „daß Menschen singen, wenn sie miteinander sprechen“ als Begründung für den Vorwurf mangelnder *vraisemblance*; RAUSEO (2000) S. 223 verweist auf die Libretti „von kläglicher literarischer Qualität“, die „eine Unwahrscheinlichkeit auf die andere <häuften> (weshalb noch lange der Satz umlief: „Tout ce qui est trop bête pour être dit, on le chante“); zur Geschichte der französischen Oper vgl. zudem CHOUQUET (1873); DEMUTH (1963); LEOPOLD in: MAUSER.

<sup>54</sup> MCDONALD S. 111; LEOPOLD (2004) S. 199.

<sup>55</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 93.

<sup>56</sup> APOSTOLIDES (1985) S. 10f.: „la monarchie absolue, dans laquelle [sic] la plupart des commentateurs s’accordent à voir le meilleur gouvernement possible, est trop établie pour être contestée“. Vgl. auch KUHNLE (2003) S. 201f., 246.

<sup>57</sup> Vgl. dazu AUERBACH (1951) S. 12-50.

<sup>58</sup> Vgl. dazu APOSTOLIDES (1985) S. 9: „En effet, malgré le patronage des arts pendant le règne personnel de Louis XIV, les auteurs jouissent d’une liberté qui leur permet de mettre en scène une multitude de gouvernements possibles.“

<sup>59</sup> RINGER (1993) S. 79.

Bei dem Vergleich zweier Werke, denen derselbe Mythos zugrunde liegt, drängt sich die Frage auf, ob der jüngere Verfasser das Werk des älteren kannte und in Auseinandersetzung mit diesem, Elemente übernehmend oder bewusst verändernd, Leerstellen<sup>60</sup> füllend und andere schaffend, seine eigene Darstellungsweise gefunden hat<sup>61</sup> oder ob ihm andere Werke (zusätzlich) als Vorbild gedient haben.

Eine wichtige Vorlage, mit der Thomas Corneille sich auseinanderzusetzen hatte, war die 59 Jahre zuvor verfasste, dem Publikum sehr präsente und für den Stoff in Frankreich bahnbrechende gleichnamige Tragödie seines älteren Bruders Pierre Corneille.<sup>62</sup> Dieser hat zu seiner *Médée* (wie auch zu seinen anderen Tragödien) ein *Examen* verfasst, in welchem er ausführt, dass er sich mit der römischen und der griechischen Tragödie auseinandergesetzt, teilweise den senecanischen Text regelrecht übersetzt, teilweise aber auch wesentliche Veränderungen vorgenommen habe, die er in diesem Zusammenhang erklärt und begründet.<sup>63</sup> Thomas Corneille hat sich diesbezüglich nirgendwo schriftlich geäußert, doch ist nicht zuletzt durch die *Examens* Pierre Corneilles und entsprechende Abfassungen Jean Racines bekannt, dass die Tragödien Senecas und auch des Euripides im Frankreich des 17. Jahrhunderts gelesen wurden und vor allem Seneca, als „einzigster Repräsentant vollständiger antiker lateinischer Tragödien“,<sup>64</sup> den Dichtern bis zum Ende des Jahrhunderts als Grundlage und Orientierung diente.<sup>65</sup> Überdies hat Thomas

---

<sup>60</sup> Vgl. dazu ISER (1970) S. 15-21: Jeder Text enthält Leerstellen, d.h. nicht Gesagtes, was der Leser individuell ergänzt und selbst nicht nur für wahrscheinlich, sondern auch für wahr hält.

<sup>61</sup> Dass ein direkter Bezug des jüngeren Dichters auf den älteren für einen lohnenden Vergleich nicht notwendig ist, erklärt DIHLE (1977) S. 5f: „Jede Interpretation, die zum Verständnis spezifischer Merkmale des zu erklärenden Textes führen soll, ist auf den Vergleich mit Varianten angewiesen, auf den Vergleich mit den Formulierungen oder Strukturelementen, die der Text gerade nicht bietet. [...] Im Fall der Sukzession aber ist der Philologe in der glücklichen Situation, die Vorstellungskraft der beteiligten Dichter für sich arbeiten zu lassen, die ihm die nötigen Varianten zum besseren Verständnis der Details des einen, zu erklärenden Stückes an die Hand gibt und ihn von dem Zwang befreit, die Varianten mit der eigenen Phantasie zu schaffen. Dabei ist es nicht einmal nötig, daß die Glieder dieser Reihe von Bearbeitungen untereinander in allen Fällen im Verhältnis von Vorbild und bewußt differenzierender Nachahmung stehen.“

<sup>62</sup> CESSAC (1988) S. 387; LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 39; RAUSEO (2000) S. 228f. Die erste französische *Médée* wurde 1553 von Jean-Bastier de La Péruse in starker Anlehnung an Seneca verfasst (vgl. WANKE [1978] S. 186), doch hatte diese Fassung auf die weitere Rezeption des Stoffes offenbar wenig Einfluss.

<sup>63</sup> P. Corneille: *Examen*, in: ders.: *Théâtre II*, éd. J. MAURENS, Paris 1980, S. 137-140. Auch der andere der beiden „großen“ Tragiker, Jean Racine, gibt in seinen *préfaces* die antiken Quellen an und erläutert seine Änderungen.

<sup>64</sup> SCHUBERT (2004) S. 372.

<sup>65</sup> Zur Präsenz und literarischen Autorität Senecas seit der Renaissance bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vgl. JACQUOT (1964); LEFÈVRE: (1978); TOBIN (1971); WANKE (1978) S. 177f.

Corneille zwar nichts direkt zitiert, was er nicht der Tragödie des Bruders entnommen haben könnte, doch taucht ein interessantes, nicht von Pierre entlehntes Detail bei ihm auf, welches die Annahme stützt, dass er sich mit den Werken Senecas und denen des Euripides beschäftigt hat.<sup>66</sup> Während in den mittleren Akten andere Arten von Chören und allegorischen Figuren die Handlung retardieren und zugleich interpretieren, kommentiert in den beiden rahmenden Akten, gleich einer kurzen Hommage, ein im Verborgenen bleibender, wie auch bei Seneca prokorinthischer *Chœur de Corinthiens* die Geschehnisse auf der Bühne, bringt die anfängliche Hoffnung der Korinther Bürger auf Rettung und schließlich die Verzweiflung über das unvorstellbare Desaster zum Ausdruck (I/3,6; V/2f.).

Ansonsten hat der Librettist den Handlungsrahmen sehr eigen, insgesamt selbständig und in mancherlei Hinsicht geradezu in Opposition zu seinen Vorgängern gestaltet,<sup>67</sup> um die drastischen Rachemaßnahmen Médées – den zeitgenössischen Vorstellungen und Anforderungen entsprechend – *vraisemblant* zu machen und zu rechtfertigen.<sup>68</sup> LABIE bemerkt: „L’un et l’autre des deux Corneille modifieront l’image de Médée pour la rendre acceptable à l’éthique de la société dans laquelle ils vivent.“<sup>69</sup> Daher wird von beiden Brüdern, wie später noch genauer ausgeführt werden soll, deutlich mehr Wert auf die Ausgestaltung der äußeren Umstände und gleichzeitig auf die Charakterisierung der Figuren gelegt: Pierre Corneille lässt dabei, zumal jesuitisch geprägt, seine Helden selbstbestimmt und in erster Linie auf ihre Ehre und die „unhintergehbaren Anforderungen der Pflicht“<sup>70</sup> bedacht handeln. Bei Thomas Corneille hingegen, als Zeitgenosse Racines,<sup>71</sup> wird, gleichsam in Analogie

---

SCHUBERT (2004) S. 405: „Senecas Dramen gehörten zum Fundus des Allgemeinwissens der Gebildeten. Dass man ihn kannte, musste man nicht eigens dokumentieren“.

<sup>66</sup> Davon gehen, ohne genauere Begründung, ebenfalls aus FISCHER (1997) S. 114f.; LEOPOLD (1998) S. 136. LEOPOLD betont dabei die Erstmaligkeit solcher Quellenforschung in der Operngeschichte.

<sup>67</sup> McDONALD (1998) S. 105 hält das Libretto für eine Adaptation mit einigen „minor changes“; etwas ausführlicher und – m.E. mit Recht – als deutlich weniger „minor“ beschreibt CESSAC (1988) S. 387 die Unterschiede zwischen den Werken der beiden Brüder. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden im Folgenden auch hier immer wieder zur Sprache kommen.

<sup>68</sup> Zur *vraisemblance* vgl. FUHRMANN (1973) S. 226ff., 244-247. Zur Zeitgebundenheit der *vraisemblance* bemerkt AUERBACH (1964<sup>3</sup>) S. 365: „Daß man im 17. Jahrhundert die Kunst Racines nicht etwa nur als meisterhaft, sondern auch als vernünftig, dem gesunden Menschenverstand entsprechend, natürlich und wahrscheinlich empfand, läßt sich nur aus der Perspektive der Zeit selbst erklären; sie hatte andere Maßstäbe als wir für das Vernünftige und Natürliche.“

<sup>69</sup> LABIE (1993<sup>S</sup>) S. 40; vgl. dazu auch JACQUOT (1964) S. 306f.

<sup>70</sup> KUHNLE (2003) S. 234; zu Pierre Corneille vgl. auch BÉNICHOU (1948) S. 15-67.

<sup>71</sup> RAUSEO (2000) S. 231. Zu den Veränderungen der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts vgl. J. DE LA BRUYÈRE: *Œuvres complètes*. Kommentar und Anmerkungen von J. BENDA, Paris 1951; S. 84; FUHRMANN (1973) S. 240, 243; NIES/STIERLE (1985); GRIMM (1999) S. 164f.

zum antiken *fatum*, die – nicht selbst gewählte und der Ehre womöglich zuwiderlaufende – Liebe zum alles entscheidenden Element.<sup>72</sup>

### 3 Vergleich des Aufbaus und der Personengestaltung

Es wird nun zunächst anhand einiger Aspekte der Aufbau der Werke zumindest grob nachvollzogen und verglichen, da sich aus den Unterschieden bereits individuelle Akzentuierungen und Intentionen erkennen lassen. Daran anschließend werden die Charakterisierungen der Hauptpersonen untersucht und kontrastiert, die ein bestimmtes Licht auf die Situation werfen und auch schon Aufschluss darüber geben, wie die Autoren Medeas Rache auf je eigene Weise begründen und verständlich zu machen suchen.

#### 3.1 Aufbau der Werke

Bei diesem Vergleich fallen zunächst einige grundsätzliche formale Unterschiede und Gemeinsamkeiten auf, die kurz Erwähnung finden sollen, bevor, grundlegend für die späteren Untersuchungen der Figuren, das Augenmerk darauf gerichtet wird, wie bereits die jeweilige Gestaltung des Handlungsrahmens eine bestimmte Wirkung und Interpretation der Geschehnisse stützt.

Insgesamt orientiert sich Thomas Corneille bezüglich des Aufbaus und der Gesprächsanteile eher an der Tragödie seines älteren Bruders Pierre Corneille, während Seneca – ebenfalls nur grob gesehen – der Tragödie des Euripides und sehr wahrscheinlich auch der Ovids folgt. Doch wird sich im Folgenden oft zeigen, dass die beiden trotz dieser Tendenz ihren eigenen Weg gehen.

---

<sup>72</sup> KRAUß (2003) S. 250 merkt in einer Untersuchung zu Racine an, dass die „Zeitgenossen [...] Liebe als wichtiges Ingrediens oder Movens der dramatischen Handlung geradezu einforderten.“ Vgl. dazu zahlreiche Helden Racines, z.B. Achille (*Iphigénie*) und Hippolyte (*Phèdre*), die der Dichter, im Unterschied zu seinen Vorbildern Euripides und Seneca, aus Liebe handeln lässt. In Hinblick auf Corneilles und Charpentiers Oper *Médée* auch besonders interessant die Zusammenfassung in: LAGARDE/MICHARD (1998<sup>2</sup>) S. 295: „Irrésistible, la passion est *dévorante* et *dévastatrice*. Elle porte en elle un germe de mort. Dans la tragédie racinienne, on tue et on meurt par amour. [...] les héros de Racine ne peuvent se sacrifier pour sauver l'être aimé ou pour assurer son bonheur.“

Formale gattungs- und zeitbedingte Unterschiede zwischen Tragödie und Oper bestehen z.B. in den für das 17. Jahrhundert kennzeichnenden Elementen der Oper, der Vorschaltung eines Prologs, dem größeren Aufwand an Personen für Chöre, Ballette, allegorische Figuren und in den *divertissements*.<sup>73</sup>

Den beiden Werken ist gemeinsam, dass sie, wie jeweils für die Gattung üblich, aus fünf Akten bestehen, die in der Tragödie durch Chorlieder, in der Oper durch die genannten *divertissements* getrennt werden, welche die Handlung – zumeist indirekt<sup>74</sup> – kommentieren und retardieren und somit, obwohl formal und inhaltlich verschieden, letztlich eine ähnliche Funktion haben wie die Chorlieder in der Tragödie.<sup>75</sup>

Zudem haben beide eine sorgfältig gestaltete Struktur mit jeweils der entscheidenden Erkenntnisszene in der Mitte und zahlreichen Spiegelungen, bei Seneca vor allem auf sprachlicher sowie textübergreifender Ebene,<sup>76</sup> bei Corneille, den Forderungen seiner Zeit nach *symétrie* und zugleich *variété* nachkommend,<sup>77</sup> vor allem in der Anordnung und Gestaltung der Szenen und im Verhältnis der Personen.

So rahmt Seneca seine Tragödie mit der Erwähnung der Götter, gestaltet die Dialoge Medeas mit Creo und Iason formal ähnlich und versieht Medeas Prolog mit zahlreichen Anspielungen auf die späteren Geschehnisse. Bei ihrer Rache handelt es sich, wie HAß ausführt und wie in dem dafür vorgesehenen Kapitel deutlich werden wird, um die spiegelbildliche Aufhebung ihrer früheren Taten.<sup>78</sup>

In der Oper Corneilles und Charpentiers bilden die letzten beiden Akte eine Umkehrung zu den ersten beiden: Médées erste Begegnung mit Créon zu Beginn des zweiten Aktes (II/1) findet ihre Entsprechung – mit nunmehr auch musikalisch verdeutlichten umgekehrten Vorzeichen – im Ende des vierten Aktes (IV/6ff.) und war in Akt II/2 Médée diejenige, die sich bittflehend an Créuse wandte, ist es in Akt V/2 genau umgekehrt.<sup>79</sup> Am Ende des zweiten Aktes sowie zu Beginn des vierten Aktes

---

<sup>73</sup> McDONALD (2000) S. 107; CESSAC (1988) S. 384; ausführlicher zu den metrischen sowie auch zu den gattungsbedingten Veränderungen vgl. auch LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 39ff.

<sup>74</sup> BECK (2002) S. 17.

<sup>75</sup> McDONALD (2000) S. 105f. Zu den Chorliedern und *divertissements* vgl. auch BECK (2002); C. BENTON (2003) S. 274; CESSAC (1988) S. 384-402; DAMMER (2004) S. 312f.; NUSSBAUM (1997) S. 240-247 mit weiteren Literaturangaben.

<sup>76</sup> Zur zyklischen Struktur der Medea Senecas vgl. HAß (1997) S. 51-66; vgl. auch unten Anm. 37, S. 20, 47, 57.

<sup>77</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 88.

<sup>78</sup> HAß (1997) S. 62-65.

<sup>79</sup> McDONALD (2000) S. 108; CESSAC (1988) S. 402.

stehen Liebesszenen zwischen Jason und Créuse, die somit den Akt der Erkenntnis rahmen und besonders zu der Zauberszene, welche den dritten Akt beschließt, einen effektvollen Kontrast bilden.<sup>80</sup>

Bezüglich der Anteile der Figuren lässt sich Folgendes feststellen: Seneca hat sich in seiner Tragödie auf das für ihn Wesentliche konzentriert, auf „emotions, actions, and mental state of a single character“.<sup>81</sup> Medea ist daher im Zentrum des Geschehens, immer präsent und agierend; die Charaktere und Motive der Personen um sie herum hingegen bleiben stärker der Phantasie und dem Vorwissen des Rezipienten überlassen. Corneilles Médée hingegen als mehr reagierende denn agierende Gestalt ist von einer größeren Zahl von Personen umgeben, deren Charakter und Ziele ausführlicher gestaltet werden, und damit zugleich in eine verwickeltere Handlung eingebettet.<sup>82</sup> Entsprechend ist sie während der Akte II und IV, in denen die Handlung vorrangig aus anderer Perspektive gezeigt, d. h. die Intrige thematisiert oder die Liebe zwischen Jason und Créuse dargestellt wird, wenig präsent auf der Bühne. Im Unterschied zu Medea, die zwei komplette Akte lang monologisiert, ist Thomas Corneilles Médée lediglich einmal, im Zentrum der Oper, ganz allein.<sup>83</sup>

---

Der Prolog der Oper, „un éloquent hommage au roi rendu par des personnages de convention“ (CESSAC [1988] S. 388) ist entsprechend den Regeln der Zeit zwar scheinbar ohne Verbindung zur folgenden Handlung (auf diese Feststellung beschränken sich auch CESSAC [1988] S. 388; DURON [1993<sup>2</sup>] S. 59-62, S. 59), doch sieht McDONALD (2000) in der Kontrastierung von anfänglicher Lobeshymne auf einen ruhmreichen König und den Geschehnissen der Oper, Machtmissbrauch und einem für die Königsfamilie katastrophalem Ende, „a subtle mirror image“ (S. 106, 111). Vgl. dazu oben S. 11.

<sup>80</sup> Vgl. dazu DURON (1993<sup>2</sup>) S. 75ff., 83f., 88, 95.

<sup>81</sup> Vgl. TOBIN (1971) S. 23.

<sup>82</sup> Gründe hierfür sind erstens die bereits genannten genrebedingten Forderungen nach Abwechslung und Kontrasten, zweitens das Regelwerk der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts; vgl. dazu LAGARDE/MICHARD (1998<sup>2</sup>) S. 296: „Si l'amour est partagé, un *obstacle extérieur* empêche l'union des amants“, sowie drittens die in den folgenden Kapiteln ausführlicher untersuchte Charakterisierung Médées und ihrer Rache in eindeutig intriganter Umgebung. Viele dieser Neuerungen hatte, wie TOBIN (1971) S. 67 erläutert, daher bereits Pierre Corneille vorgenommen; Thomas Corneille übernimmt, in individueller Gestaltung, die Rollen Créuses, Égées bzw. Orontes und der zahlreicheren *confidants*.

<sup>83</sup> Außer im zweiten Akt, der vorwiegend die Intrige enthüllt, findet sich jedoch in jedem Akt eine Szene, in welcher Médée mit ihrer *confidente* Nérine allein ist und welche im Grunde monologischen Charakter hat. Vgl. dazu WANKE (1978) S. 201: „<Pierre> Corneille hat den Monolog in seinen Dramen immer mehr zurückgedrängt zugunsten des Vertrautengesprächs.“ Die Funktion des *confident* gewinnt im französischen Theater des 17. Jahrhunderts insgesamt an Bedeutung, wie sich sowohl bei Pierre als auch bei Thomas Corneille deutlich zeigt; dieser Aspekt soll hier nicht näher untersucht werden, wird aber passim implizit Erwähnung finden.



Bereits der Anfangspunkt – und entsprechend auch der erste Eindruck Medeas – ist unterschiedlich gewählt und hebt sich in beiden Werken auch von den Darstellungen des Euripides und Pierre Corneilles ab.

Bei Euripides ist es die Amme, welche die Tragödie eröffnet; Seneca dagegen gibt „une expression plus immédiate et plus brutale à la fureur de Médée“.<sup>84</sup> Seine Tragödie beginnt mit dem Monolog einer wilden, wütenden Medea, die bereits von der beschlossenen Verbannung und auch von der bevorstehenden Hochzeit weiß, was ihren Prolog, auf den das tatsächliche Hochzeitslied Iasons und Creusas folgt,<sup>85</sup> „fast zu einer Art ‚Anti-Hymenaios‘ werden läßt.“<sup>86</sup> Sie gibt sich bei weitem noch nicht geschlagen, hegt – wenngleich ohne konkrete Pläne – bereits Rachedgedanken gegenüber allen Beteiligten<sup>87</sup> und hofft dabei, wie sich in den Gesprächen mit Creon und Iason zeigen wird, an den gefassten Beschlüssen doch noch etwas ändern zu können.

Pierre Corneille hat seine Tragödie zu dem gleichen Zeitpunkt beginnen lassen wie Seneca und auch den Anfangsmonolog Medeas zu großen Teilen imitiert, diesem aber noch drei Szenen vorangestellt, die zunächst Iasons Haltung, seine Sicht der Vorgeschichte und die Begründung für seine Entscheidung, Médée zu verlassen, sowie eine Begegnung mit Créuse zeigen, wodurch der Dichter zwar das an Médée begangene Unrecht zum Ausdruck bringt, jedoch mit dem Monolog Médées sogleich verdeutlicht, dass sie keine Opferrolle spielen wird, sondern sich durchaus zu helfen weiß (I/1-4).

Thomas Corneille hingegen lässt die Handlung früher einsetzen: Hier fürchtet Médée die Verbannung zu Beginn zwar schon und verspürt auch bereits eifersüchtige, noch eher ungläubige und bange Zweifel an Iasons Treue, glaubt jedoch noch an ein „nous“, an eine gemeinsame Verbannung mit Jason und zeigt sich, im Unterschied zu Medea bei Seneca und Médée bei Pierre Corneille, als liebende und verletzte Frau, die lediglich in einem kurzen, auch musikalisch eindrucksvollen Aufblitzen auf ihr machtvolles altes Ich verweist.<sup>88</sup> Dadurch kann der Librettist im Folgenden die Liebe, die Enttäuschung und die Täuschung Médées allmählich entwickeln, wobei er

---

<sup>84</sup> CHAUMARTIN (2002) S. 109.

<sup>85</sup> Zu der Einflechtung des Hochzeitsliedes ist Seneca wohl durch Ovid inspiriert worden (*Ov. epist. 12,139-160*); vgl. dazu GREWE (2001) S. 67f.; HELDMANN (1974) S. 164-168; HINDS (1993) S. 36.

<sup>86</sup> SCHMIDT (1998) S. 149.

<sup>87</sup> Hier zeigt sich die oben erwähnte zirkuläre Struktur: In dem Anfangsmonolog Medeas, der rachsüchtigen und noch sozusagen blinden Raserei finden sich zahlreiche zweideutige Bemerkungen, die auf das tatsächliche Ende hindeuten, z.B. 24ff. auf den Kindermord, 17f. auf den Tod Creusas und Creos, 35f. auf den Palastbrand.

<sup>88</sup> CESSAC (1988) S. 390f.

sowohl Jason als auch Créon sich erst – die Kunst der *dissimulation* ausübend<sup>89</sup> – Médée gegenüber äußern und dann, im Gespräch mit anderen, ihre wahren Motive enthüllen lässt. Auf diese Weise entlarvt der Zuhörer die Heuchelei und das Ausmaß der Intrige also erst nach und nach, hat die Situation aber vor Médée durchschaut und erlebt diese als das Opfer böser Lügen, bis sie im dritten Akt endlich selbst Gewissheit erlangt und damit nun erst in die Situation kommt, in der Medea von Beginn an war.<sup>90</sup>

Seneca geht bei dem ersten Auftreten Creos und Iasons genau andersherum vor: Er lässt beide mit einem Monolog beginnen, der Einblick in ihre Wahrnehmung der Situation, ihre Selbstwahrnehmung und ihre Absichten gewährt, konfrontiert sie daraufhin mit Medea und bringt auf diese Weise zum Ausdruck, dass sie beide Gründe für ihr Handeln haben,<sup>91</sup> die sie vor Medea auch nicht verheimlichen. Sie argumentieren, mögen die Motive ehrenhaft sein oder nicht (im Rahmen ihrer Möglichkeiten, wie sich später zeigen wird), hier zumindest aufrichtiger als Jason und Créon bei Thomas Corneille.

In der senecanischen, auf Medeas Perspektive konzentrierten Tragödie ist die Situation eher indirekt den Verwünschungen Medeas zu entnehmen. SCHUBERT vergleicht den Eröffnungsmonolog mit einer Ouvertüre, „die mit der Handlung verknüpft ist, zugleich aber auch insofern autonomen Charakter hat, als in ihr viele Motive angetönt werden, die für das eigentliche Drama konstitutiv sind. [...] In Medeas Prolog werden bereits regelrechte ‚Leitmotive‘ des Dramas präsentiert: zunächst ‚Ehebruch‘, ‚Kinder‘ und ‚Rache‘ [...]. Das Motiv des Sonnenwagens verklammert den Prolog direkt mit dem Dramenende. Doch nicht nur in die Zukunft verweisen die Andeutungen dieses Prologs, sondern auch die Vorgeschichte wird mit verarbeitet“,<sup>92</sup> welche, wie sich zeigen wird, für die Rachemaßnahmen Medeas eine entscheidende Rolle spielt.

Die erste Szene der Oper hingegen deutet nicht derart sprachlich fein und subtil die folgenden Geschehnisse an, sondern bietet eine grundsätzliche Situierung: In einem Gespräch zwischen Médée und ihrer *confidente* Nérine werden alle Personen erwähnt, die Vorgeschichte Médées und die neuen Konstellationen angedeutet, die Bedrohung Korinths wird thematisiert und somit, hierin Euripides ähnlicher (*Eur. Med.*

---

<sup>89</sup> RAUSEO (2000) S. 232: „Denn der Hof [...] ist unter Ludwig XIV. zum Ort der Intrige, der Lüge, der ständigen Verstellung geworden.“ Vgl. dazu unten Anm. 112.

<sup>90</sup> LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 41.

<sup>91</sup> Vgl. dazu SCHMIDT (1998) S. 152, 157.

<sup>92</sup> SCHUBERT (2004) S. 386.

1-95),<sup>93</sup> explizit ein Überblick über die Lage, die äußerlichen Hintergründe für Médées später folgende Wut und Rache sowie auch Einsicht in ihre extremen Gefühle und Möglichkeiten gegeben.

In der Mitte der Tragödie Senecas steht der Dialog zwischen Medea und Iason, der mit dem Versuch Medeas beginnt, auf Iason einzuwirken, aus dem jedoch deutlich wird, dass ihre Standpunkte, ihre Wahrnehmungen und ihre Wünsche nicht mehr zu vereinbaren sind. Als Medea am Ende des Aktes erkennen muss, dass Iason sie tatsächlich allein lassen wird, stachelt sie sich endgültig zu konkreten Rachemaßnahmen auf.

Der dritte Akt der Oper konzentriert sich, nachdem in dem vorherigen die Intrige und die Liebe Jasons und Créuses im Mittelpunkt standen, nun wieder auf Médée „<qui> va évoluer ici de la souffrance intérieure la plus profonde à la fureur vengeresse“<sup>94</sup> und zeichnet somit ebenfalls die Entwicklung von der Hoffnung zur bitteren Erkenntnis und den sich anschließenden zornigen Rachedgedanken nach, geht allerdings – in seiner Betonung der Macht der Liebe – den Gefühlen des Schmerzes und der Verzweiflung deutlich mehr nach als Seneca, der, „an der fürchterlichen Wirkung des Zorns interessiert“,<sup>95</sup> seine Medea überhaupt nicht zärtlich und verzweifelt leidend gestaltet und sie ihre Liebe kaum explizit ausdrücken lässt.

Im Zentrum der Oper (III/4) steht der Moment, in dem Médée die Untreue Jasons erkennt. Solange sie ihn nur verdächtigt, liegt ihr das Rasen fern, und auch, als er sie einfach stehen lässt (III/3), gerät sie noch nicht wie Medea in Wut, sondern beklagt vielmehr seine Gleichgültigkeit und Feigheit. Erst als sie von der geplanten Hochzeit erfährt (anders als die Medea Senecas, die bereits im ersten Akt davon weiß und, nachdem sie Zeugin des Hymenaeus geworden ist, bereits seit dem zweiten Akt in aller grausamen Deutlichkeit im Bilde ist) und damit endgültig Klarheit über Jasons Untreue und Unehrllichkeit gewinnt, überwindet sie ihre Liebe und übergibt sich, hierin Medea ähnlich, der *fureur* – „elle cesse d’être écrasée par les événements pour les dominer“.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. dazu THURN (2001) S. 95-115; zum Vorverständnis des Lesers zu Senecas Zeit vgl. auch THURN (2002) S. 333ff., 353.

<sup>94</sup> CESSAC (1988) S. 396; vgl. auch DURON (1993<sup>2</sup>) S. 83.

<sup>95</sup> SØRENSEN (1995<sup>3</sup>) S. 246.

<sup>96</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 83.

Ein ausführlicher Dialog zwischen Medea und Iason bildet die Schlusszene der senecanischen Tragödie. Vor seinen Augen will sie die Rache vollenden, steht – während er vergeblich versucht, sie mit Worten, mit Versprechungen und Beschwörungen zu erreichen –, mit einem toten und einem noch lebendigen Kind, triumphierend und hochmütig auf dem Dachgiebel des Hauses, geht nun nicht mehr auf ihn ein, vollendet ihre Rache und verschwindet in die Lüfte.<sup>97</sup> Medea erbittet ab dem ersten Vers immer wieder göttlichen Beistand; Iason, dem Seneca interessanterweise das Schlusswort überlässt, hat jedoch ein anderes Bild von der Rolle der Götter (1027):<sup>98</sup>

*testare nullos esse, qua ueheris, deos.*<sup>99</sup>

Damit zeigt er, dass er – jetzt erst – Medeas Macht erkannt hat und bringt die, so LEFÈVRE, für Senecas Tragödiengestaltung wesentliche stoische Überzeugung zum Ausdruck, die Menschen selbst seien es, die ihren eigenen Untergang herbeiführen.<sup>100</sup>

In der Oper hingegen (bei der, wie bereits erwähnt, eine Verbindung von Anfang und Ende in dem Kontrast des Bildes der Zerstörung, welches der Schlussteil bietet, zu der Friedensvision des Prologs gesehen werden kann) hat Médée das letzte Wort: In der gesamten ersten Hälfte der Oper und auch während der Ausführung der Rache im Grunde nur gezwungen reagierend, benennt sie nun, geradezu in stoischem Sinne, die Verursacherin der Schreckenstaten (V/8, S. 212):

*Pleure à jamais les maux que ta flâme a causez.*<sup>101</sup>

Dieser Schlussteil ist gattungstechnisch ungewöhnlich<sup>102</sup> und im Vergleich zu dem der Tragödie sehr knapp. Nachdem in der zarten und traurigen Abschiedsszene Jasons und Créuses ein letztes Mal ausführlich die Liebe besungen wurde, taucht Médée, in der ersten Hälfte der Oper selbst noch verzweifelt liebend, nur sehr kurz

---

<sup>97</sup> In dem Fluch, mit dem Hypsipyle ihren Brief beschließt, erscheint dieser Abgang Medeas nicht als Triumph, sondern eher als Flucht in den einzigen Bereich der Welt, der ihr noch offen steht, *Ov. epist. 6,161*, allerdings sucht Medea noch einen irdischen Zufluchtsort auf: Athen.

<sup>98</sup> Ein weiteres Merkmal der zyklischen Konzeption, vgl. HAAß (1997) S. 62.

<sup>99</sup> Zitiert nach: Seneca: *Medea*, with an Introduction, Text, Translation and Commentary by H. M. HINE, Warminster 2000.

<sup>100</sup> Vgl. LEFÈVRE (1995) S. 164-185; LIEBERMANN (2004) S. 34: „Das Entscheidende ist: bei Seneca tritt der Mensch in das Zentrum des Interesses und er ist für sein Schicksal selbst verantwortlich, obwohl es nicht direkt ausgesprochen wird“. CH. SCHUBERT (1998) S. 184f., 190f. nimmt hingegen an, „das unergündliche Wirken höherer Gewalten <entlastet> zumindest partiell“ die Figuren auch in den Tragödien Senecas.

<sup>101</sup> Zitiert nach: M.-A. Charpentier: *Médée*. Opéra en 5 actes, Chœur et Orchestre „Les Arts Florissants“, Dir. William Christie, Erato Disques S.A., Paris 1995.

<sup>102</sup> HERR (2000) S. 167.

als triumphierende Rächerin auf; die Entdeckung des Kindermords durch Jason, die letzte Auseinandersetzung des gewesenen Paares, die Zerstörung des Palasts, Médées Entkommen – all das dauert keine zwei Minuten. LEOPOLD hält diesen Schluss daher für missglückt und „schlicht unglaubwürdig“<sup>103</sup> und in der Tat ist er vielleicht eher mythos erfüllend als stringent aus der Handlung abgeleitet; offensichtlich (und in dem dafür vorgesehenen Kapitel genauer zu untersuchen) ist jedenfalls, dass in der Oper der Schwerpunkt der Rache nicht auf dem Kindermord und der letzten Auseinandersetzung Medeas und Iasons, sondern auf dem Ende Créons und Créuses liegt.

## 3.2 Die Charaktere

### 3.2.1 Medea/Médée

LEFÈVRE hebt als Charakteristikum der senecanischen Medea hervor, dass sie nicht in eine bestimmte Gesellschaft und ihre Werte eingebunden, sondern eine offene und dadurch quasi zeitlose Gestalt ist.<sup>104</sup> Autark und eher abstrakt wirkt sie auch durch ihre Persönlichkeit, in ihrem Verhalten gegenüber den sie umgebenden Personen, ihrem Umgang mit ihrer Vergangenheit und in ihrer Art, Iason zu lieben.

Wie die gesellschaftlich festgelegte und den Schwierigkeiten einer verlassenen und noch dazu fremden Ehefrau in einer griechischen Stadt ausgesetzte euripideische Medea<sup>105</sup> ist dagegen auch die Médée Thomas Corneilles in einem bestimmten, realitätsbezogeneren Umfeld situiert.<sup>106</sup> Sie hat daher als Frau und Zauberin mit gesellschaftsbedingten Schwierigkeiten zu kämpfen und zeigt auch selbst eine andere Art des Umgangs mit der Situation sowie eine andere Art der Liebe.

Der Schwerpunkt der Tragödie liegt, wie bereits deutlich wurde, auf dem zerstörerischen Affekt; entsprechend lässt Seneca die Handlung zu einem Zeitpunkt einsetzen, da Medea bereits in Rage ist. Entsprechend gestaltet er aber auch seine

---

<sup>103</sup> LEOPOLD (1998) S. 138.

<sup>104</sup> LEFÈVRE (1997) S. 80ff.

<sup>105</sup> Vgl. dazu *Eur. Med.* 220-266; LEFÈVRE (1997) S. 68ff.

<sup>106</sup> KENKEL (1979) S. 2f. spricht in diesem Zusammenhang von „Entmythologisierung“.

Hauptperson: Medea ist *ferox invictaque*,<sup>107</sup> eine starke, stolze und aktive Frau mit einem „wilde<n> Wesen“:<sup>108</sup> Nur hin und wieder zeigt sie sich in den Gesprächen mit Creon und Iason sowie im Moment des Kindermordes für einen Augenblick lang „schwach“, schwankend und bereit nachzugeben (immerhin hat sie mehrere, miteinander letztlich unvereinbare Rollen einzunehmen, ist sie doch gleichzeitig die Ehefrau Iasons, kolchische Prinzessin und Zauberin, Schwester des ermordeten Absyrtus und Tochter des verratenen Aetes<sup>109</sup>), doch immer siegt ihre Willens-, Geistes- und rhetorische Stärke. Sie kämpft um ihr Recht, diskutiert auch in dieser für sie extremen Situation sehr klar, moralisch geschickt und rhetorisch überlegen, ist dabei schlagfertig, sarkastisch und, wie auch Medea bei Euripides und Médée bei Pierre Corneille, äußerst scharfsinnig.

Die Médée Thomas Corneilles bemüht sich während der gesamten ersten Hälfte der Oper, in der die Intrige entwickelt wird, noch um von ihrer Umgebung geforderte, vermeintlich überlebenswichtige zivilisierte und höfische Verhaltensnormen: Während Medea „von Anfang an allein und sich alleiniger Bezugspunkt“<sup>110</sup> ist, muss Médée zunächst jenes „unstillbare, in der Gesellschaftsstruktur des 17. Jahrhunderts tausendfach bezeugte, im Prinzip des ‚plaire‘ den sozialen wie ästhetischen Raum ausfüllende Bedürfnis nach Anerkennung durch den Anderen“<sup>111</sup> überwinden. Entsprechend reagiert sie auf die bei Seneca, Pierre und Thomas Corneille auftauchende, interessante Aufforderung der Amme zur *dissimulation* als einzige der drei mit Einsicht und dem Wunsch, den Ratschlag zu befolgen (*Sen. Med.* 150-159; P. Corneille 281-304; Th. Corneille I/1, S. 80, 82).<sup>112</sup>

Sie zeigt sich als Opfer der Intrige, im Grunde jedoch vor allem als Opfer ihrer Liebe, als wollten die Autoren kenntlich machen, was die Liebe sogar aus einer Medea machen kann. Bei ihr, zumeist sich unterordnend, leidend und passiv, sind es die

---

<sup>107</sup> *Hor. ars* 123.

<sup>108</sup> MAURACH (1966) S. 287.

<sup>109</sup> Vgl. GUASTELLA (2001) S. 197-219; HINDS (1993) S. 46: „the innocent girl who is also the all-powerful witch; the defender of the integrity of the family who is also a killer of her own brother and children.“

<sup>110</sup> LEFÈVRE (1997) S. 71.

<sup>111</sup> KRAUS (2003) S. 267.

<sup>112</sup> Vgl. dazu die Untersuchungen zu der Abhängigkeit der Darstellung Medeas von dem jeweils aktuellen Frauenbild bei McDONALD (2000); HERR (2000).

Zu dem höfischen Phänomen der *dissimulation* im 17. Jahrhundert vgl. GALLE (1985) S. 39f.; MATZAT (1985) S. 239: „Ehrgeiz und Liebe, die Triebfedern des höfischen Intrigenspiels, sind daher gewissermaßen zu einer Existenz im Untergrund verbannt. Da jede spontane Affektäußerung den Gegenspielern Einblick in die eigenen Interessen geben könnte, da sich aber gleichzeitig beinahe das gesamte Leben in Gesellschaft vollzieht, muß die Affektdämpfung zum obersten Gebot der höfischen Menschen werden.“

Momente des Stolzes und der Stärke (bzw. der Erinnerung an die alte Stärke), die nur hin und wieder, auch musikalisch eindrucksvoll, aufblitzen. Sie kämpft nicht, sondern klagt und bittet und zeigt damit ein Verhalten, für das die Médée Pierre Corneilles nur Hohn übrig hat (273):

*Croit-il qu'en cet affront je m'amuse à me plaindre ?*<sup>113</sup>

Thomas Corneilles Médée glaubt „an das Gute in ihren Mitmenschen“,<sup>114</sup> lässt sich belügen und bleibt, wie die Untersuchung der Begegnungen mit Jason und Créon genauer zeigen wird, in Gesprächen stets in der Defensive.

Medea wütet von Anfang an, spricht Verwünschungen aus und verweist auf ihre Macht (49-52):

*haec uirgo feci; gravior exurgat dolor:  
maiora iam me scelera post partus decent.  
accingere ira teque in exitium para  
furore toto.*

Thomas Corneilles Médée hingegen entwickelt ihre Rachedgedanken erst ab dem Moment der endgültigen Erkenntnis des Komplotts und erscheint somit, als Kontrast zur vorher gezeigten, nur einsteckenden Frau, vollkommen anders; nun endlich ähnelt sie der senecanischen Medea, unnachgiebig, stolz und fordernd (V/2, S. 194; V/4 202).<sup>115</sup> Als Ehefrau Jasons brauchte sie ihn und seine Liebe (I/2, S. 88):

*Mais du ciel irrité quel que soit le couroux,  
Songez que si je puis me répondre de vous,  
Je n'ay point à craindre sa haine.*

Jetzt entdeckt sie gerade im Alleinsein ihre Stärke wieder<sup>116</sup> (IV/4, S. 172):

*Au pouvoir de Medée il n'est rien de semblable,  
Elle asservit la terre, elle commande aux cieux.*

---

<sup>113</sup> Zitiert nach: P. Corneille: *Médée* (1635), in: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par G. COUTON, Paris 1980, Tome I, S. 532-594.

<sup>114</sup> LEOPOLD (1998) S. 135; z.B. I/2, S. 86; III/2, S. 146.

<sup>115</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 83 spricht von einer Metamorphose Médées, STEIDLE (1943/44) S. 288 von einer „innere<n> Entwicklung“ der senecanischen Medea, wohingegen HAß (1997) S. 54 Anm. 11 betont, Medea mache eben gerade keine „persönliche Entwicklung durch“. M.E. treffend erfasst CESSAC (1988) S. 387 diese Bandbreite der Reaktionen Médées als Zeichen einer „psychologie plus nuancée“.

<sup>116</sup> HERR (2000) S. 166.

und braucht, wie auch die senecanische Medea, bei der Planung und Durchführung ihrer Rache keinerlei Bezugspunkt oder Rückhalt wie die Medeia des Euripides.<sup>117</sup>

Medea leugnet nicht die Taten, die sie aus Liebe zu und für Iason beging (280):

*totiens nocens sum facta, sed numquam mihi.*<sup>118</sup>

Sie begründet gerade mit den Ausmaßen der Verbrechen die moralische Verstrickung Iasons (488):

*tibi patria cessit, tibi pater frater pudor*

und lässt ihre Umgebung nie lange vergessen, wessen sie fähig war und ist.<sup>119</sup> Dass besonders Creon sich – wohl auch angesichts ihrer Wut – dessen durchaus bewusst ist, zeigen seine Furcht vor Medea und seine Wortwahl: *machinatrix*, ein Wort, das nur hier in weiblicher Form überliefert ist.<sup>120</sup>

Corneille hingegen klammert die *forfaits* Médées nahezu aus, vielleicht um seinen Bruder nicht zu doppeln, vielleicht weil er mit einem vorinformierten Publikum rechnet,<sup>121</sup> doch hat diese Tatsache die m.E. intendierte Folge, dass Médée in anderem Licht erscheint und dadurch die Schuldfrage – scheinbar – eindeutiger beantwortet wird.

In der Oper wird vorwiegend die Aktivität Jasons betont und die Heldentaten werden ihm zugeschrieben; als Médée sich einmal in Erinnerung bringt, wird ihr der „effet admirable“ nur zur Last gelegt (I/5, S. 96; II/1, S. 106). Sie benennt ebenfalls die Liebe als Ursache (III/2, S. 144):

*Les crimes que j'ai faits pour trop aimer Jason*

*De l'Univers entier m'ont attiré la haine,*

---

<sup>117</sup> Vgl. dazu McDONALD (2000) S. 109. Hier zeigt sich, wie DURON (1993<sup>2</sup>) S. 83f. bemerkt, eine der Funktionen Orontes: Er dient als „*faire-valoir*“ Médées, da sie sich im Vergleich zum ihm als weniger naiv erweist, durch ihre völlige Autarkie in der Rache stärker und durch die Ablehnung seines Exilangebots – mit der Begründung, ihn nicht in die ihr drohende Gefahr hineinziehen zu wollen (III/1, S. 138) – edler wirkt.

<sup>118</sup> CHRISTOPH (1997) S. 71 stellt die Überlegung an, ob diese Formulierung womöglich als Passiv und *mihi* entsprechend nicht als *dativus commodi*, sondern als *auctoris* zu verstehen und geradezu als Zurücknahme des Bekenntnisses (246): *sum nocens, fateor* aufzufassen ist.

<sup>119</sup> HAB (1997) S. 63 bemerkt: „Immer wieder verweist Medea im Verlauf der Tragödie auf ihre Vergangeheit, insbesondere auf ihre früheren Verbrechen, so häufig, dass diese Zeit im Bewusstsein des Rezipienten ebenso klare Konturen gewinnt wie die unmittelbar vorgetragene Handlung.“

<sup>120</sup> ThIL VIII, s.v. *machinatrix*, 16,80f.

<sup>121</sup> HERR (2000) S. 54; vgl. z.B. die offenkundig rhetorische Frage Médées (II/1, S. 80):

*Quel fut l'effet de sa poursuite?*



verweist jedoch selbst (anders als die Medea Senecas, die mit Hilfe des Schuldbekenntnisses unter Verweis auf den gleichzeitigen Nutzen der Verbrechen sowie die daraus resultierende Verpflichtung ihre Forderungen durchzusetzen versucht) nur äußerst selten auf ihre Vergangenheit und noch seltener auf Einzelheiten der für Jason begangenen Taten. Vielleicht mit aus diesem Grund werden ihre Fähigkeiten weder zu Beginn, als sie auch noch ein eher mitleiderregendes Bild abgibt, noch zum Schluss, als sie sich schon dem *fureur* ergeben hat, von Jason, Créon und Créuse richtig ernst genommen.

Im Moment ihrer Erkenntnis (III/3) spricht Médée selbst von *forfaits*, doch handelt es sich dabei um die auch musikalisch (zwar bereits den Beginn ihres Zorns ankündigende, jedoch) anrührende Klage einer verlassenen und betrogenen liebenden Frau.<sup>122</sup> Dass ihre Verdienste für Jason fragwürdig, mit Verbrechen verbunden sind, welche, auch wenn sie für ihn begangen wurden, dennoch Verbrechen bleiben, geht aus den Äußerungen der Personen und der Musik kaum hervor. Hauptsächlich die latente und immer wieder thematisierte Bedrohung durch Acaste bringt Médées Vergangenheit – eher indirekt – in Erinnerung.

Zu dieser Darstellung Médées und ihrer Schuld passt daher beinahe schon die Feststellung RINGERS bezüglich der gut 100 Jahre später entstandenen Oper Cherubinis, „Cherubini habe sich entschlossen [...], diese entsetzliche Tragödie als kathartisches Lehrstück zu behandeln über die bittere Wahrheit, daß unschuldig erlittenes Leid und unverdiente Enttäuschung das Allerböseste in der Tiefe der menschlichen Seele aufzurühren vermögen.“<sup>123</sup>

Medeas Bild von der Liebe machen die Forderungen deutlich, die mit dieser verknüpft sind (416):

*amor timere neminem uerus potest.*

Sie gesteht Jason zwar zumindest zu Beginn noch seine Ohnmacht zu (137ff.), lässt dieses Argument, sobald sie aufgehört hat, Rechtfertigungen für Jason zu suchen, allerdings nicht mehr gelten (415-421, 529) und gibt auch ihre für einen Moment geradezu flehentliche Haltung, in der sie die erste Person Plural gebraucht und ihn, zum einzigen Mal im Stück, mit Namen anspricht (447), sofort auf, als er sie

---

<sup>122</sup> Vgl. dazu CESSAC (1988) S. 397: „le plus bel air de la partition“; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 86ff.; McDONALD (2000) S. 111: „we feel her vulnerability to love, and her anguished music reinforces this.“

<sup>123</sup> RINGER (1993) S. 79.

stehenlässt, sich als Verräter erweist. Zwar liebt sie Iason, doch ist, wie SCHMIDT feststellt, „der amor der Medea dabei nicht mehr als spezifische Leidenschaft gekennzeichnet [...], <sondern> stellt vielmehr in erster Linie jene Macht dar, die die Taten der Vergangenheit veranlaßt und bestimmt hat (136) und die jetzt fast zu einem Anspruch auf die Gemeinsamkeit mit Jason herabgesunken ist, den Medea durch ihre Taten und Opfer für ihn erworben zu haben glaubt und entsprechend immer wieder geltend zu machen versucht.“<sup>124</sup> Es handelt sich also um eine Liebe, die nie den zärtlichen verzweifelten Ausdruck annimmt wie die Liebe der Médée Corneilles (z.B. III/2, S. 146), die sich mit *ira* (der „eigentliche<n> Reaktion“<sup>125</sup>) vermischt (850, 868f.), um die sie kämpft, aber nicht bittet, die infolge des Verrats in Hass umschlägt (397f., 582) und für die sie sich schließlich selbst verhöhnt (897f.):<sup>126</sup>

*amas adhuc, furiose, si satis est tibi*

*caelebs Iason.*

Daher spricht die senecanische Medea, anders als Médée, nicht über ihre Liebe als leidenschaftliches Gefühl zu Iason und scheint auch nicht sozusagen inhaltlich von der neuen Bindung Iasons gequält zu werden. Zwar gibt Seneca der Eifersucht in der Tat weniger Boden, da er die Beziehung von Iason und Creusa fast völlig ausspart, doch leidet Medea offenbar nicht einmal unter der Vorstellung des – immerhin feststehenden – neuen Paares. Für sie, die sie immer wieder auf ihre göttliche Herkunft verweist, ist die quasi unscheinbare – für die Handlung jedenfalls persönlich offenbar nicht relevante – Königstochter Korinths keine ernstzunehmende Gegenerin, vielmehr scheint Medea der Gedanke an die neue Familienstruktur ihrer Kinder unerträglich (508):

*meis Creusa liberis fratres dabit?*

Sie verweist auf ihre für Iason begangenen Verbrechen, die daraus resultierende Verbindung (275-280) und Schuld (488f.) und straft ihn für seine Undankbarkeit (1021). „For whose sake did Medea such things, if the very beneficiary of those deeds now pushes her away? This seems to be the point from which Seneca began to develop his version of the myth of Medea.“<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> SCHMIDT (1998) S. 170.

<sup>125</sup> HELDMANN (1974) S. 169.

<sup>126</sup> NUSSBAUM (1997) S. 234 gibt folgende Definition der Liebe: „Love is not a gentle, lovely passion (or not only that – for we should not forget Medea’s wish for Jason’s good); it is the strongest form of violence in nature, a fire that burns now for our wonder, now for terror.“

<sup>127</sup> GUAPELLA (2001) S. 200.

Die Oper zeigt ein anderes, vielleicht menschlicheres oder jedenfalls psychologisch naheliegenderes Bild von der Liebe Médées. McDONALD bezeichnet sie als „love’s victim“:<sup>128</sup> Sie liebt und verzweifelt dabei, wird von der Vorstellung gequält, dass Jason eine andere liebt und erliegt dennoch immer wieder der *tendresse*, die sie überkommt, sobald sie Jason sieht (III/1, S. 142; III/4, S. 152). Sie beklagt weniger Undankbarkeit als seine Gleichgültigkeit ihr gegenüber (III/3) und leidet am meisten unter ihrer Eifersucht (III/2, S. 144):<sup>129</sup>

*Helas ! pendant ce temps, je connois ma foiblesse ,*

*Quels ennuis vous me coûterez !*

*Je tâche à vaincre les alarmes*

*Que me cause un soupçon jaloux.*

Die Tragödie Pierre Corneilles könnte hier den Übergang gebildet haben, denn sie vereint die fordernde, auf der Verpflichtung bestehende und die eifersüchtige Liebe. Seine Médée fasst bereits in ihrem ersten Monolog selbstbewusst und pointiert zusammen (227f.):

*Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?*

*M’ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?*

Sie bringt eben diese wie Senecas Medea im Gespräch mit Créon und Jason ausführlich zur Sprache (401-439) und bemerkt auch zuletzt (1591):

*Mon art faisait ta force.*

In dem ersten Gespräch mit Jason ist jedoch im Unterschied zur senecanischen Medea sie es, die auf die *amores* Jasons zu sprechen kommt (857-863) und besonders ihre beißend ironischen Bemerkungen in dem letzten Wortwechsel mit Jason machen deutlich, dass die neue Liebe Jasons sie eifersüchtig gemacht und verletzt hat (1582-1586):<sup>130</sup>

*Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse,*

---

<sup>128</sup> McDONALD (2000) S. 109. Hierbei ähnelt sie eher der euripideischen als der senecanischen Medea. Wiewohl jene weniger Opfer ihrer Liebe ist als Médée, kommen doch anfänglich, neben ihrer Wut, auch Schmerz und Trauer immer wieder zum Ausdruck (*Eur. Med. 24ff., 96f., 144-147*).

<sup>129</sup> Vgl. dazu LAGARDE/ MICHARD (1998<sup>2</sup>) S. 296 zu dem Zeitgenossen Racine: „La *jalousie* sera la manifestation essentielle de la passion.“

<sup>130</sup> STEGMANN (1964) S. 124 bemerkt, dass sich der ungeheure Schmerz dieser Médée, die (anders als Thomas Corneilles Médée) nie Worte wie „*douleur*“ oder „*souffrance*“ für sich selbst verwendet, auf andere Weise ausdrückt, die jedoch keinen Zweifel daran lässt: „C’est une *écorchée vive*.“

*À cet objet si cher tu dois tous tes discours :*

*Parler encore à moi, c'est trahir tes amours.*

*Va lui, va lui conter tes rares aventures,*

*Et contre mes effets ne combats point d'injures.*

Diese Médée vereint also die Überlegenheit Medeas mit den menschlicheren Gefühlen der Médée Thomas Corneilles und wirkt, mit der destruktiven Mischung aus Machtbewusstsein und dem sich in zwar scharfsinnigen, aber oft boshaften Bemerkungen äußernden Schmerz über die verlorene Liebe weniger gewinnend<sup>131</sup> als die quasi übermenschliche, in ihrer Abstraktheit und Stärke faszinierende Medea Senecas und auch als die zärtlich liebende, weniger scharfe Médée Thomas Corneilles.

Medea erinnert sich mehrmals an ihre alte Kraft (41, 903) – ihre *nutrix* sagt bezeichnenderweise (673): *uidi furentem s a e p e* [Hervorhebung von mir] – und sieht diese frühere Art zu handeln, wie bei der Untersuchung ihres hier schließlich gewählten, dem früheren entsprechenden Verhaltens genauer ausgeführt werden wird, als genuines Merkmal ihres Wesens an. Zu Beginn der Rachevorbereitungen beginnt, wie MAURACH und STEIDLE es nennen, das „Übermenschliche“, das „Dämonische“<sup>132</sup> in ihr zu walten, und während sie Rache übt, „ist sie ganz in ihrem Element“.<sup>133</sup>

Während Medea also offenkundig die Raserei sucht, Medea werden *will*, macht Médée gleich zu Beginn der Oper deutlich, dass sie eigentlich ruhebedürftig ist (I/1, S. 76) und ihre Macht nur genötigt einsetzen wird. (I/1, S. 80). Tatsächlich versucht sie lange, eine unblutige Lösung zu finden und durchzuhalten,<sup>134</sup> sagt sich schließlich gezwungen von ihrer *tendresse* und dem Bund mit Jason los, überlässt sich der Rache (III/4, S. 152), gibt jedoch selbst danach ihren Widersachern noch eine

---

<sup>131</sup> WANKE (1978) S. 197 ist hingegen der Ansicht, Corneille stelle seine Médée, vor allem indem er Jason derart skrupellos gestalte, „sympathischer“ und „humaner“ dar als Seneca, wobei jedoch gerade das Wort „sympathisch“ in Anbetracht seiner ursprünglichen Bedeutung m.E. hier unpassend gewählt ist.

<sup>132</sup> MAURACH (1966) S. 308; STEIDLE (1943/44) S. 290f.

<sup>133</sup> HAß (1997) S. 54.

<sup>134</sup> McDONALD (2000) S. 108.

Chance und zeigt sich daher, so LEOPOLD, als „die einzige positive, treue, ehrliche Gestalt, während alle anderen in höchst ungünstigem Licht erscheinen.“<sup>135</sup>

Wie diese Charakterisierungen Medeas und Médées mit ihrer aufkommenden Wut und dem jeweiligen Vorgehen bei der Rache zusammenwirken, soll im Rahmen der Beschäftigung mit der Rache gründlicher untersucht werden.

### 3.2.2 Iason/Jason

Da es Seneca, wie bereits ausgeführt, in erster Linie um die Wahrnehmung und die Gefühle seiner Hauptperson geht, skizziert er die anderen Figuren jeweils mit nur wenigen Strichen, so dass sie als Personen kaum fassbar sind und viel hinein- oder herauszulesen bzw. jedenfalls zu ahnen ist, wie sich an den auseinandergehenden Meinungen über die Person Iasons und auch Creos deutlich zeigt. Die Leerstellen, die Seneca in der Gestaltung der beiden männlichen Hauptpersonen sowohl bezüglich ihres Charakters als auch ihrer Motive lässt, sind bei Pierre und Thomas Corneille, wie sich zeigen wird, zwecks Rechtfertigung der Rache Médées gründlich aufgefüllt.

Insgesamt herrscht Einigkeit darüber, dass der Iason Senecas ein schwacher, ängstlicher Charakter<sup>136</sup> – und schon von daher egoistisch und *mobilis*<sup>137</sup> – ist. Er bezeichnet sich selbst als *defessus malis* (518), sieht sich in der ihn überfordernden Zwangslage, zwischen *fides* und *pietas* entscheiden zu müssen (434-438) und glaubt sich dem harten, unerbittlichen Schicksal ausgeliefert (431):

*O dura fata semper et sortem asperam*

beginnt er sein Selbstgespräch und zeigt somit ein gänzlich anderes Selbstverständnis als Medea mit ihrer Abwandlung eines Terenzzitats (159):

---

<sup>135</sup> LEOPOLD (1998) S. 136; ähnlich auch CESSAC (1988) S. 396f.; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 85f.; McDONALD in MOREAU (2000) S. 329.

<sup>136</sup> Vgl. HELDMANN (1974) S. 178; LEFÈVRE (1997) S. 79; MAURACH (1966) S. 304; TOBIN (1971) S. 68.

<sup>137</sup> So erklärt sich Hypsipile (*Ov. epist.* 6,109) seine Wortbrüchigkeit und seine Untreue, zitiert nach: *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, ed. H. DÖRRIE, Berlin 1971.

*Fortuna fortes metuit.*<sup>138</sup>

Es ist gut möglich, dass Iason tatsächlich meint, nicht anders handeln zu können,<sup>139</sup> was zwar seinen willensschwachen Charakter unterstreichen, aber auch seine tatsächliche Selbst- und Wirklichkeitswahrnehmung zeigen würde. Umso mehr jedoch bleibt letztlich unklar, ob er sich vorwiegend aus Furcht und *pietas* (wie er selbst sagt) oder nicht doch mehr aus Bequemlichkeit<sup>140</sup> oder Begehrlichkeit (wie Medea argwöhnt) Creos Willen beugt.<sup>141</sup> Dass wohl *pietas*, ob er sich dessen bewusst ist oder nicht, jedenfalls kaum sein einziges Motiv ist, sich gegen Medea zu entscheiden,<sup>142</sup> wird besonders im Vergleich mit Pierre Corneilles Jason deutlich, der selbst eingangs mehrere, auch für den senecanischen Iason geltende Gründe für seine Entscheidung nennt (127-137). Allerdings stellt sich auch hier die Frage, wie ehrlich Jason bei der Gewichtung seiner Gründe ist, ob ihn nicht doch eher Eigennutz als *pietas* verleitet – eine Frage, deren individuelle Beantwortung wiederum sowohl Verfasser als auch Leser weiterer Rezeptionen beeinflusst.

---

<sup>138</sup> *Ter. Phorm.* 203:

*fortis fortuna adiuuat.*

Die Médée Anouilh (1946) variiert den Satz auf noch etwas andere Art (Zitiert nach: J. Anouilh: *Nouvelles Pièces Noires*, Paris 1961, S. 374): „Il faut l'aider un peu, le destin!“ Vgl. dazu HELDMANN (1974) S. 176: „Die innere Schwäche Iasons steht von Anfang an in prinzipiellem Gegensatz zu der fraglosen Selbstgewißheit Medeas“. Die Unterschiedlichkeit des Paares, von Ovid in den Metamorphosen prägnant unter (*Ov. Met.* 7,170 [zitiert nach: *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, ed. W. S. ANDERSON, Stuttgart/Leipzig 1993<sup>5</sup>]): *dissimilemque animum* zusammengefasst, wird in den verschiedenen Rezeptionen unterschiedlich stark zum Ausdruck gebracht. In der nicht so fest situierten Tragödie Senecas leidet Medea weniger unter dem Konflikt der „barbarischen Zauberin“ mit dem „zivilisierten Griechen“ als z.B. bei Euripides, Thomas Corneille oder besonders auch in neueren Rezeptionen, in welchen ihr teils als grundverschieden dargestelltes Wesen vor allem auf ihre Herkunft (z.B. bei Anouilh, Pier Pasolini [1969], Hans Henny Jahnn [1926]), in Zusammenhang damit aber zugleich auch auf ihre individuelle, psychologische Entwicklung zurückgeführt wird (z.B. bei Anouilh). Vgl. dazu auch VAN ZYL SMIT (2001).

<sup>139</sup> SCHMIDT (1998) S. 160 meint allerdings, Seneca selbst entlarve „den angeblichen Konflikt Jasons mit großem Nachdruck als das, was er ist, Ausdruck seiner ausschließlichen Fixierung auf das eigene Wohlergehen“ und vermutet „ein besonderes Anliegen des Dichters, das wiederum in aktuellen Bezügen begründet sein könnte.“

<sup>140</sup> Vgl. dazu HELDMANN (1974) S. 176; LEFÈVRE (1997) S. 79.

<sup>141</sup> *Sen. Med.* 516, 529. MAURACH (1966) S. 305 glaubt nicht, dass Medea mit ihrer Replik richtig liegt.

Zur Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit gerade des Dialogs, in welchem beide Gesprächspartner versuchen, das Nichtgesagte, die wahren Motive des anderen aufzudecken und ihrerseits wieder Dinge ungesagt lassen, vgl. ISER (1990<sup>3</sup>) S. 299f.

<sup>142</sup> HELDMANN (1974) S. 179. Die Meinungen gehen hier auseinander (vgl. HAß [1997] S. 53 Anm. 8). FRIEDRICH (1967) S. 17f. meint, der Entschluss sei Iason, der „wirklich nur oder doch vorwiegend das Heil der Kinder suchte“, wirklich schwer gefallen. LEFÈVRE (1997) S. 79 hingegen vermutet: „Er will nur seine Ruhe haben und läßt sich in die Richtung eines leichteren Schicksals treiben.“

Medea ist diesem „erschlafte Helden“<sup>143</sup> in jeder Hinsicht überlegen. Sie zeigt sich mutig und unerschrocken (516-520), durchschaut ihn möglicherweise besser als er sich; auch ist er ihrem rhetorischen Geschick, ihrem Scharfsinn nicht gewachsen und weicht ihren schlagfertigen Attacken immer wieder aus.<sup>144</sup> HELDMANN hält ihn zwar für „im ganzen positiv bemüht“<sup>145</sup> (wobei eine von ihm als Nachweis angeführte Stelle (491): *lacrimis meis euictus exilium dedit* m.E. sehr stark aufgetragen erscheint), doch geht auch aus diesen vielleicht ernst gemeinten Bemühungen letztlich hervor, dass er sich – nicht aus Erkenntnis, sondern aus Schwäche<sup>146</sup> – von seinem früheren Leben und Medea zu distanzieren versucht und daher im Affekt ihre Schuldzuweisung weit von sich weist (498f.):

*Restat hoc unum insuper,*

*tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.*<sup>147</sup>

Offenbar gibt er sich keine Mühe, Medea zu verstehen – denn gerade auf seine Mitschuld und Verstrickung kommt es ihr ja an –, sondern möchte sie im Grunde nur los sein<sup>148</sup> und reagiert daher auch auf ihre mehrdeutigen Abschiedsworte lediglich erleichtert und mit einer völlig unpassenden Phrase (551-559).<sup>149</sup>

In der Schlusszene zeigt er sich einerseits verständnislos, andererseits aber wohl auch ehrlich verzweifelt: Er versucht alles, um den letzten Mord zu verhindern, beschwört die gemeinsame Vergangenheit, von der er vorher nichts wissen wollte (1002f.), gesteht seine (Mit-)Schuld (1005) und bietet Medea seinen Mord und Selbstmord an (1005, 1018), nur nicht, was sie immer forderte: ihn lebend für sich – woran ihr nun allerdings auch nicht mehr gelegen ist.

---

<sup>143</sup> MAURACH (1966) S. 316.

<sup>144</sup> *Sen. Med.* 498f., 506f., 513f., 529f., 537ff.; vgl. dazu MAURACH (1966) S. 302, 306.

<sup>145</sup> HELDMANN (1974) S. 177.

<sup>146</sup> Vgl. dazu HELDMANN (1974) S. 175; MAURACH (1966) S. 300, 306: „daß Jason sich über sein eigenes Wesen täuscht und nicht erkennt, daß er einfach schwach geworden ist, weiß ich nicht anders zu bezeichnen als eine Selbsttäuschung.“

<sup>147</sup> Ganz ähnlich, obgleich, wie so oft in dieser Tragödie, den Bogen etwas überspannend, reagiert der Jason Pierre Corneilles (869f.):

*Il manque encor ce point à mon sort déplorable,  
Que de tes cruautés on me fasse coupable.*

<sup>148</sup> *Sen. Med.* 496, 513f., 530, 537ff. – zumal es sich um Creos Reichtum handelt, den er anbietet, nicht einmal, wie bei Euripides, um seinen eigenen, vgl. *Eur. Med.* 610-613. Auch MAURACH (1966) S. 306 hält Iason für feige und verständnislos.

<sup>149</sup> Eine subtile Anspielung auf den Tod findet sich, wie CESSAC (1988) S. 397 feststellt, musikalisch auch in der Oper.

Auch der euripideische Iason beweist hier weniger Scharfsinn und Menschenkenntnis bzw. Kenntnis seiner Frau: Anders als Kreon, der misstrauisch bleibt (316-325), glaubt Iason Medea nur zu gern ihre – für ihn bequeme – gespielte Einsicht (908-913).

Seneca gibt kaum Hinweise darauf, wie Iason zu Creusa steht. Da sie lediglich von anderen erwähnt wird, als Person im ganzen Stück nicht auftaucht, gibt es auch nicht wie bei Thomas Corneille Dialoge zwischen den beiden, die über ihre Gefühle Aufschluss geben. Die wenigen Zeichen der Tragödie bestehen darin, dass Iason im Schlusdialog kein Wort über ihren Tod verliert, sie auch vorher kaum erwähnt, jedoch von sich aus (in einer „ungeheuer tief verletzenden Bemerkung“<sup>150</sup>) das Wort *amores* (496) wählt, als Medea die Sprache auf sie bringt – Seneca lässt also letztendlich offen, ob Iason Creusa liebt. Er legt kaum nahe (dies wäre eher durch den Vergleich mit Thomas Corneille und anderen Rezeptionen hineingelesen), dass Iason treulos und unaufrichtig wie der Jason Corneilles handelt und Medea vor allem einer neuen Liebe wegen verlässt. Vielleicht spricht dem senecanischen Iason der Jason Anouilh aus der Seele, der im Gespräch mit Médée sagt: „Crois-tu que c'est pour chercher un autre amour que je te quitte? Crois-tu que c'est pour recommencer? Ce n'est plus seulement toi que je hais, c'est l'amour. [...] Je veux l'oubli et la paix.“<sup>151</sup>

Corneille hat, um den Racheakt verstehbarer zu machen und auch um einer etwas anderen Tragik willen, Jason ausführlicher, jedoch letztlich nicht so unterschiedlich charakterisiert.

Bei Jasons erstem Auftreten geht die Unehrlichkeit zumindest aus seinen Worten nicht hervor (ein dramaturgisch geschickter Schachzug; dadurch kann der Librettist Jason danach umso mehr, wie LEOPOLD meint, „mit deutlichem Abscheu“<sup>152</sup> vorführen). Der Instrumentierung und der Gestaltung der Gesangslinien ist die Situation allerdings doch zu entnehmen: Médée hängt an Jason, doch dieser liebt Créuse.<sup>153</sup> Die Konsequenzen dieser an sich vielleicht aufrichtigen Liebe<sup>154</sup> sind für einen – auch sich selbst gegenüber – unaufrichtigen und schwachen Charakter letztlich ähnlich wie in der Tragödie Senecas: Jason sieht sich wie der senecanische

---

<sup>150</sup> MAURACH (1966) S. 301.

<sup>151</sup> Anouilh S. 378f.

<sup>152</sup> LEOPOLD (1998) S. 135; vgl. auch LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 78.

<sup>153</sup> Zur musikalischen Gestaltung der drei gemeinsamen Szenen (II/5, IV/2, V/6) vgl. CESSAC (1988) S. 394ff., 399, 403; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 78f.; HERR (2000) S. 165; McDONALD (2000) S. 107. Es wäre noch interessant zu untersuchen, ob sich in dem Schwur ewiger Treue Jasons – vor seinem biographischen Hintergrund (hat er doch bereits Hypsipile und Medea verlassen) und nach der Lektüre z.B. Pierre Corneilles – nicht doch eine musikalische Andeutung seiner Untreue findet.

<sup>154</sup> Vgl. dazu RAUSEO (2000) S. 232, der Villégier folgend von zwei unterschiedlichen Liebesauffassungen ausgeht, der „höfischen“ Liebe und des „amour-danger“, eine Unterscheidung, die sicher auf BARTHES (1963<sup>2</sup>) zurückgeht (vgl. bes. das Kapitel *Les deux Éros*, S. 22-26) und die sich laut DURON (1993<sup>2</sup>) S. 91 auch musikalisch ausdrückt.



Iason in einer – wenngleich bei ihm durch nicht elterliche Liebe verursachten – Zwangslage und dem Schicksal ausgeliefert (I/3, S. 90):

*Des grandes passions c'est le sort qui décide.*

*Je rougis , je me hais d'estre ingrat et perfide ,*

*Et je ne puis m'en garantir.*

In dem Glauben, nicht anders handeln zu können, schlägt er alle Warnungen seines *confident* Arcas, des einzigen, der Médée und ihre Macht von Beginn an ernst nimmt, in den Wind (I/3, S. 90)<sup>155</sup> und geht schließlich für die Durchsetzung seiner Pläne sogar noch deutlich weiter als Senecas Iason: Die Macht der Liebe rechtfertigt für ihn ein umfangreiches Lügen- und Intrigengeflecht, an dem er sich, einmal zu dem Schluss gekommen, es ginge nicht anders, sehr bestimmt und offenbar ohne weitere quälende Selbstbefragungen beteiligt.

Anders als bei Seneca und Pierre Corneille entgeht er hier der Notwendigkeit, sich vor einer informierten Médée rechtfertigen zu müssen; noch in ihrer letzten längeren Auseinandersetzung (III/2) kann er ihre bereits stärker gewordenen Zweifel (III/1, S. 140) zerstreuen, das Lügengebilde aufrechterhalten und somit verbergen, dass er sich innerlich bereits von ihr losgesagt hat. Wie auch im Gespräch mit Créon sind hier die Rollen noch vertauscht: Thomas Corneilles Jason, rhetorisch und psychologisch geschickter als der senecanische Iason, weiß Médées (bei Medea nicht vorhandene) verzweifelte Gutgläubigkeit, ihre *tendresse* und *foiblesse*, wie sie selbst es nennt (III/1, S.142; III/2, S. 144), auszunutzen und sich damit aus der Affäre zu ziehen.

So ist die von Jason im Gespräch mit Médée vorgetragene Begründung (III/2, S. 148): *sauver ma gloire* für die – angeblich vorläufige<sup>156</sup> – Trennung von Médée schwerlich entscheidend, ist doch längst deutlich geworden, dass er sich, wie er selbst in einem – vermutlich – ehrlicheren Moment erklärt, der Liebe und nicht dem Ruhm ergeben sieht.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Die Darstellung der Liebesleidenschaft als bestimmende und unheilvolle Macht unterscheidet Corneille von Seneca, aber, wie oben erläutert, als Zeitgenossen Racines auch von seinem Bruder.

<sup>156</sup> III/2, S. 144 – diese Taktik des Hinhaltens kann als weiteres Zeichen seiner Schwäche interpretiert werden.

<sup>157</sup> Vgl. dazu CESSAC (1988) S. 396f.: Die Musik unterstreicht den unterschiedlichen „état d'esprit“ der beiden: Jason singt munter in Dur; ihm fällt der Abschied entgegen seiner Beteuerungen nicht schwer; Médée hingegen singt „grave, parfois déchirant“ und in Moll. Auch für DURON (1993<sup>2</sup>) S. 85f lässt die Musik keinen Zweifel daran: „Jason est faux !“

Wie bereits gezeigt, sind die wahren Motive Iasons bei Seneca nicht genau auszumachen und eben daher ist es möglich oder sogar wahrscheinlich, dass er selbst sich die Medea gegenüber genannten Gründe, Furcht und Vaterliebe, glaubt, tatsächlich aber andere, durchaus vorstellbare, ja naheliegende Motive mit hineinspielen. Für den Jason Thomas Corneilles, dessen Motive genauer beleuchtet werden, verhält es sich in gewisser Weise ähnlich, denn auch er sieht sich, in seiner Liebe zu Créuse, dem Schicksal ausgeliefert und damit zur Untreue, allerdings darüber hinaus auch zur Beteiligung an der Intrige gezwungen, wodurch er seine im Vergleich zum senecanischen Iason unsympathischere Färbung (welche die Rache an ihm nachdrücklicher einfordert und rechtfertigt) erhält. Anders als bei Seneca jedoch erscheint diese Begründung allen Beteiligten zwingend. Denn mit seinem Bild fataler Liebe erliegt er vielleicht aus heutiger oder „rationalerer“ Sicht einem Selbstbetrug, doch war die Liebe in der Tragödie des 17. Jahrhunderts seit Racine ein zwingendes Argument und der Mensch ihr gegenüber quasi ohne Entscheidungsfreiheit.

Davon ausgehend erscheint die Annahme, Jason sei hauptsächlich am Königsthron Korinths interessiert,<sup>158</sup> so plausibel wie im Grunde ist, doch wieder eher aus Pierre Corneille hineingelesen, dessen Jason eingangs über Médée sagt (8):

*un objet nouveau<sup>159</sup> la chasse de mon lit.*

und erklärt (26ff.):

*J'accomode ma flamme au bien de mes affaires,*

*Et sous quelque climat que le sort me jetât*

*Je serais amoureux par maxime d'Etat.*

Thomas Corneille charakterisiert Jason zwar wie Seneca seinen Iason als schwach und egoistisch, darüber hinaus auch als berechnend und intrigant,<sup>160</sup> jedoch nicht als machthungrig und „prinzipiell untreu“<sup>161</sup> wie Pierre.

---

<sup>158</sup> LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 41.

<sup>159</sup> Vgl. P. Corneille: *Médée*, in: ders.: *Théâtre II*, Chronologie, introduction, bibliographie et notes par J. MAURENS, Paris 1980, S. 143-193 (8):

*un objet plus beau la chasse de mon lit.*

<sup>160</sup> Vgl. McDONALD (2000) S. 108; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 78.

<sup>161</sup> RAUSEO (2000) S. 230; vgl. auch oben Anm. 137: Hypsipile zweifelt auf Grund seiner Schwäche an seiner Fähigkeit zur Treue. Auch Medea und Thomas Corneilles Médée deuten an, dass er Frauen immer wieder sitzen lassen wird (*Sen. Med. 278f: novas [...] coniuges*; III/4, S. 152: *ses nouveaux feux* – im Unterschied zu III/1, S. 140, wo sie den gleichen Ausdruck – für sich – im Singular gebraucht).

Dass der Iason Senecas, dieser blasse, uneindeutige Charakter, sich in der Tragödie trotz der alles vernichtenden Katastrophe nicht das Leben nimmt (auch wenn er immerhin das letzte Wort hat), erstaunt in Anbetracht der Konzentration Senecas auf Medea nicht sehr, zumal der Mythos einen solchen Schluss nicht vorsieht. Vielleicht ergänzt ihn auch hier wieder der Jason Anouilh, der seinen letzten Gedanken aufgreift und darüber hinaus auch seine eigene Zukunft prämeditiert: „Oui, je t'oublierai. Oui, je vivrai et malgré la trace sanglante de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d'homme sous l'œil indifférent des dieux.“<sup>162</sup>

Thomas Corneille jedoch hatte zur möglichen Nachahmung die Tragödie seines Bruders. Dieser lässt mit Jasons Sicht auf Situation und Vorgeschichte das Stück beginnen, zeigt insgesamt die Geschehnisse mehr aus der Perspektive des – bei Seneca so unterbelichteten, hier sehr viel aktiveren<sup>163</sup> – Mannes und lässt auf das Verschwinden Médées noch einen Monolog Jasons folgen, der, nachdem Jason zuvor bereits vergeblich versucht hatte, durch das giftgetränkte Kleid Créuses den Tod zu finden (1478ff.), mit seinem Selbstmord endet (*sur scène* – eigentlich ein Verstoß gegen die *bienséance*).<sup>164</sup>

Doch Thomas Corneille, der seinem Bruder in dieser Betonung der Perspektive Jasons nicht gefolgt ist, gestaltet die Reaktion seines Jason anders: So erwägt dieser am Schluss der Oper, Créuses Tod zu rächen, wie er es ihr versprochen hat,<sup>165</sup> und sich anschließend selbst den Tod zu geben, doch kommt er in der knappen Schlusszene, in der er, anders als Senecas Iason, kaum Gelegenheit hat zu handeln und zu beschwören und nur ein paar Drohungen ausstoßen kann, überhaupt nicht mehr zum Zuge; das Stück endet mit einer effektvollen, alles vernichtenden Katastrophe (V/8, S. 212). Angesichts dieses Schlusses stellt FISCHER sicher zu Recht fest, dass ein Selbstmord (und ein diesen motivierender

---

<sup>162</sup> Anouilh S. 398.

<sup>163</sup> So unternimmt er auch den – folgenschweren – Versuch, Médées *confidente* Nérine für seine Zwecke einzusetzen (III/2; III/4).

<sup>164</sup> TOBIN (1971) S. 68 hält die Reaktionen auch charakterlich für folgerichtig: „The suicide is Corneille's invention and follows from the character of his Jason, just as it would not follow from the rather pusillanimous Jason of Seneca's creation.“ (Mindestens) einen Selbstmord Iasons gab es zwar bereits in der Rezeptionsgeschichte, wie MANUWALD (1983) S. 44 erwähnt: in der Tragödie Neophrons; dass Corneille ein solches Ende Iasons von Neophron übernommen hat, ist jedoch m.E. unwahrscheinlich, da er in diesem Fall den griechischen Tragiker wohl in seinem *Examen* als Autorität erwähnt hätte.

<sup>165</sup> Er geht dabei jedoch nicht so weit wie der Jason Pierre Corneilles, der seinerseits auf die Idee kommt, ihre Kinder zu töten, um die Mutter zu treffen, in seinen Überlegungen jedoch von Médée unterbrochen wird, so dass offen bleibt, ob er sich tatsächlich dazu durchgerungen hätte, sie ihm also im Grunde nur zuvorgekommen ist (1355-1377, 1565-1569). Vgl. dazu unten S. 49.

vorausgehender Monolog) wie bei Pierre Corneille für die Oper „nicht spektakulär genug“<sup>166</sup> wäre.

Im Vergleich mit der Gestaltung Jasons bei Grillparzer (1821) wird besonders deutlich, dass dieser einen psychologischen und einsichtigen Zug aufweist, der den hier betrachteten Jasonfiguren fehlt (765-771):

*Ich habe nichts getan was schlimm an sich,*

*Doch viel gewollt, gemöcht, gewünscht, getrachtet;*

*Still zugesehen, wenn es andere taten;*

*Hier Übles nicht gewollt, doch zugegriffen*

*Und nicht bedacht daß Übel sich erzeuge.*

*Und steh' ich vom Unheilsmeer umbrandet*

*Und kann nicht sagen: ich hab's nicht getan!*<sup>167</sup>

Dieses Zugeständnis verleitet allerdings auch den Jason Grillparzers nicht zu anderem Handeln; er ist zwar einsichtig, gibt jeder Medea recht, die anmerkt: *cui prodest is fecit*, sein Charakter ist jedoch (kennzeichnend für Jason,<sup>168</sup> aber auch grundsätzlich sehr menschlich) nicht beständig.

Im Grunde gilt DURONS empörter Kommentar zu dem Jason der Oper für alle hier betrachteten Darstellungen dieses „Helden“: „quel homme, dérisoire ! Et c'est pour un tel héros que la grande magicienne souffre ?“<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> FISCHER (1997) S. 115.

<sup>167</sup> Zitiert nach: F. Grillparzer: *Das goldene Vließ*, ed. H. BACHMAIER, Stuttgart 1994.

<sup>168</sup> ROHDICH (1968) S. 63f bemerkt zu diesem etablierten Jasonbild: „so hat der Moralist Euripides dem griechischen Volke den Helden Jason erschlagen. Seitdem er mit seinem Drama die Weltliteratur beherrscht, ist der Held Jason tot, und im Gedächtnis der Menschen lebt nur Jason der Verräter. Wir fühlen diesen Verlust nicht, denn Jason gehört nicht zu den Heldengestalten, die uns durch Homer lieb und teuer geworden sind. Wenn wir nicht zufällig den Pindar neben den Euripides legen, so bemerken wir gar nicht, was für ein herrlicher Held sterben musste, damit Medea in ihrer furchtbaren Größe erstehen konnte.“ Zitiert nach: KENKEL (1979) S. 26.

<sup>169</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 78.

### 3.2.3 *Creo/ Créon*

Der König von Korinth trifft folgenschwere Entscheidungen, die in den beiden Werken unterschiedlich – und auch unterschiedlich deutlich – motiviert werden: Er beschließt, Medea zu verbannen, Iason jedoch in der Stadt zu behalten und gewährt Medea einen Tag Aufschub.

Das von Seneca gezeichnete Bild Creos wollte und konnte Thomas Corneille so nicht übernehmen. Denn erstens ist der senecanische Creo weniger eindeutig böse und ungerecht; Raum für Verständnis jedoch wollte der Librettist offenbar nicht lassen,<sup>170</sup> und zweitens ist es vor allem seine Furcht vor Medea, die Creo „sich tyrannisch überstürzen“<sup>171</sup> lässt – ein Herrscherbild, das nicht in die Dichtung des absolutistischen Frankreich passt. Daher trifft also der Créon Thomas Corneilles seine Entscheidungen aus anderen Gründen.

Als Medea und Creo bei seinem einzigen Auftritt aufeinander treffen, muss das Verbannungsurteil bereits ausgesprochen worden sein,<sup>172</sup> so dass zum einen Medeas bloße Anwesenheit den König provoziert und auch ängstigt und zum anderen Medea eine Vorstellung vom Ernst der Lage hat, zumal sie Zeugin des Hymenaeus geworden ist und sich daher auf die Begegnungen mit Creo und Iason entsprechend einstellen konnte.

Es entwickelt sich auch sofort eine Art „Rechtsstreit“,<sup>173</sup> in welchem er versucht, autoritär aufzutreten, jedoch wie Iason in der Defensive bleibt, da Medea den Prozesscharakter der Auseinandersetzung erkennt, ihr Plädoyer entsprechend aufbaut<sup>174</sup> und sich dabei als klar und scharfsinnig kalkulierende, rhetorisch geschickte Gegnerin erweist.

---

<sup>170</sup> Immerhin gibt es durchaus Literatur, die Verteidigungsgründe für Creo findet und sich damit gegen andere Interpretationen stellt (vgl. dazu FRIEDRICH [1967] S. 17; MAURACH [1966] S. 297); bei dem Créon Thomas Corneilles hingegen sind sich alle einig.

<sup>171</sup> MAURACH (1966) S. 297.

<sup>172</sup> Wengleich unklar bleibt, wann genau Medea von ihrer Verbannung erfährt, vgl. HELDMANN (1974) S. 105 Anm. 282.

<sup>173</sup> HELDMANN (1974) S. 123f.; DAMMER (2004) S. 312f., 322f. vermutet, die Anwesenheit der *famuli* bewirke den öffentlichen Charakter der Begegnung. GREWE (2001) S. 107-114 liest aus der Betonung des Prozesscharakters einen aktuellen Bezug heraus und vermutet von Seneca angedeutete Parallelen zwischen Creo und Claudius, dessen „Vorliebe für richterliche Tätigkeiten allgemein bekannt war“ (S. 108) sowie zwischen Medeas Verbannung und seiner eigenen „von vornherein feststehende<n> Verurteilung aufgrund einer vorgeschobenen Anklage“ (S. 114).

<sup>174</sup> Vgl. DAMMER (2004) S. 313-322.

So setzt sie Creo z.B. mit ihrer sorgfältig aufgebauten Verteidigungsrede (204-251) moralisch unter Druck, indem sie ihre Verdienste für Griechenland aufzählt und die Mitschuld bzw. Verantwortung Iasons betont, die diesen an sie bindet (244f., 273-280) – ähnlich argumentiert sie auch später im Gespräch mit Iason (500f.). Ferner greift sie geschickt seinen Versuch, Iasons Bleiberecht zu begründen (252ff.), indem er ihren indirekten Vorwurf dementiert (205f.), für sich auf und treibt ihn dadurch in die Enge (293).<sup>175</sup>

Da Seneca die beiden ihre Argumente vorbringen und sie ausführlich Medeas *merita* (225-245, 276ff.) und *scelera* (259-270) schildern lässt (woraus wiederum hervorgeht, dass es sich um eine zwiespältige, im Grunde nicht zu klärende Situation handelt: Ihre *merita* sind „systematically the result of criminal activity“<sup>176</sup>), ist Creos offenkundige Angst vor Medea (191, 259-271, 290, 294) begreiflich und berechtigt, sein Wunsch, sie – wohl auch aus Sorge um sein Volk<sup>177</sup> – loszuwerden zumindest aus seiner Sicht und in seiner Funktion als verantwortungsbewusster König verständlich. Seneca gibt Creo überdies ein objektiveres Argument an die Hand, das bei Euripides nicht vorkommt: die Bedrohung Korinths durch Acastus,<sup>178</sup> denn ein König braucht, wie FRIEDRICH bemerkt, „niemanden, der ihn und die Seinigen bedroht und erwiesenermaßen ein gefährlicher Gegner ist, in seiner Stadt zu dulden“.<sup>179</sup> Doch zum einen verkennt Creo damit die *merita* Medeas, von denen er gleichwohl profitiert,<sup>180</sup> zum anderen rechtfertigt diese Begründung noch nicht die Trennung Medeas und Iasons. Obwohl Seneca anders als z.B. Corneille Creos seine Aussagen nicht in einem weiteren Auftritt falsifizieren lässt, liegt daher, wiederum gerade intertextuell inspiriert, der Gedanke nicht so fern, dass Creos noch weitere Gründe hat: Medea macht es ihm interessanterweise nicht zum Vorwurf, doch die

<sup>175</sup> Vgl. MAURACH (1966) S. 297f.

<sup>176</sup> GUASTELLA (2001) S. 202.

<sup>177</sup> Er selbst (270): *libera cives metu*; auch HELDMANN (1974) S. 171f. glaubt ihm seine Zwangslage; MAURACH (1966) S. 297f. hält allerdings die Furcht seines Landes für einen Vorwand.

<sup>178</sup> Bei Euripides sowie bei weiteren, sich auf seine Tragödie stützenden Rezeptionen (z.B. die Verfilmung von Pasolini) gibt Kreon als – auf ihre Weise berechnete aber dennoch letztlich selbst verschuldete – Begründung an, Medeas drohende Rache an seiner Tochter zu fürchten (*Eur. Med.* 282-289).

<sup>179</sup> FRIEDRICH (1967) S. 17; vgl. dazu *Eur. Med.* 327 (zitiert nach: Euripides: *Medea*, ed. H. VAN LOOY, Leipzig 1992):

*φιλω̄ γὰρ οὐ σὲ μᾶλλον ἢ δόμους ἐμούς.*

<sup>180</sup> SCHMIDT (1998) S. 153 fasst zusammen: „Darum kann sie auch ihre früheren Taten (236ff.), so wenig, sie deren verbrecherischen Charakter leugnet, nicht als Grund für die angebliche Notwendigkeit ihrer Verbannung gelten lassen, da sie die Voraussetzung für die Rettung der Argo (237f.) waren.“ DAMMER (2004) S. 311 fügt hinzu: „durch die Vermählung seiner Tochter mit Jason macht er sich selbst zu einem der größten Nutznießer jener Bluttaten“.

Hochzeit Iasons und Creusas steht fest; es ist also immerhin möglich, den Wunsch nach Iason als Schwiegersohn als Grund dafür hineinzulesen, dass er diesem weiter Asyl gewährt.<sup>181</sup> Er selbst gibt als Begründung an, unglücklichen Menschen helfen, Iason schützen zu wollen, spaltet dadurch aber zugleich bewusst die Ehe Iasons und Medeas (143f., 253, 262f.). Dass er Medeas Bitte (251):

*detur remotus aliquis in regnis locus*

– ein Ausdruck ihres Schwankens<sup>182</sup> – nicht nachkommt, lässt sich mit seiner Angst erklären, der Grund für seine verhängnisvolle Weigerung jedoch, ihr Iason mitzugeben – wie sie es mehrmals fordert (197, 235, 246, 273) – bleibt letztlich unklar.

Die senecanische Medea wie auch die Médée Pierre Corneilles sind also, über den Plan ihrer alleinigen Verbannung bereits informiert, im Gespräch mit Creó in der Lage, um Iason/Jason zu kämpfen und wirken dabei eher stark und fordernd als verzweifelt.<sup>183</sup>

Thomas Corneilles Médée hingegen weiß bei ihrem ersten Gespräch mit Créon (welches in ihrer zweiten Begegnung (IV/6-9) gewissermaßen seine Umkehrung finden wird) bereits von der Gefahr für Korinth durch Acaste und von einer möglicherweise drohenden Verbannung, geht jedoch davon aus, dass der Verbannungsspruch Jason und sie gemeinsam ereilen wird (II/1, S. 104) und erfährt, wie die Medeia des Euripides, erst in diesem Gespräch von dem tatsächlichen Vorhaben.

Der Ton ist hier ein ganz anderer als in der Tragödie: Créon gibt vor, ein offenes Gespräch führen zu wollen und erklärt Médée ähnlich wie der senecanische Creó seine – tatsächlich bestehende – Zwangslage; anders als bei diesem stellen sich aber seine Beteuerungen gegenüber Médée (dramaturgisch wie bei der Darstellung

---

<sup>181</sup> Dies wäre durchaus ein plausibler Grund, immerhin geht es um Iason, den Ersten der Argonauten, einen Griechen – wobei auch dieser Konflikt der zivilisierten Griechen gegen die colchische Barbarin in der Tragödie nur angedeutet wird –, den in der Stadt zu haben sicher vorteilhaft wäre. Möglicherweise ist also die Entscheidung, Iason zu behalten, eher politisch motiviert, was den von Iason und Medea angedeuteten Befehl (143, 417, 529), der zu seiner eigenen Darstellung im Widerspruch steht (252-265), erklären würde. Dies wäre jedoch zum einen ein unehrenhafter Grund und würde ihn zum anderen als Lügner zeigen und somit eindeutiger belasten.

<sup>182</sup> MAURACH (1966) S. 298f.

<sup>183</sup> So zeigt Médée kurz vor dem Gespräch mit Créon, dass sie gewappnet ist (335f.):

*Je brave la fortune, et toute sa rigueur  
En m'ôtant un mari ne m'ôte pas le cœur.*

Jasons) – sowie auch gegenüber Oronte, dem Créon seine Tochter versprochen und sich zu dem Zeitpunkt des Gesprächs mit Médée noch nicht Lügen gestraft hat – in den folgenden Szenen als zumindest teilweise berechnend und falsch heraus.<sup>184</sup>

Argumentativ zeigt sich in der Oper eher Créon Médée überlegen und nicht umgekehrt. Mit seinen Bemerkungen, ihretwegen drohe seinem Volk dieser Krieg, den er riskiere, indem er sie nicht ausliefere, dass sie ihm demzufolge Jason kaum verweigern könne, da er diesen brauche, um ihre Kinder vor den Konsequenzen ihrer Taten zu schützen (III/1, S. 104ff.), will er sie allein für ihre Lage, also die Verbannung und die Trennung von Jason, verantwortlich machen.

Es ist kaum vorstellbar, dass die Medea Senecas, ob nun auf die Situation vorbereitet oder nicht und obgleich sie ihre Schuld antizipierend selbst anerkennt (246), so etwas auf sich hätte sitzen lassen. Denn erstens unterschlägt Créon völlig die gleichzeitigen Verdienste Médées (welche Senecas Medea zur Grundlage ihrer Verteidigungsrede macht) und zweitens handelt er, wie Medea sicher scharfsinnig erkennen würde und wie aus der folgenden Szene hervorgeht, wohl nicht aus altruistischen Gründen, sondern durchaus selbstsüchtig: Es geht ihm bei dieser Entscheidung zwar tatsächlich darum, sich Jason als Beschützer seines Landes zu sichern, indem er ihn mit seiner Tochter verheiratet – wobei er sich nicht scheut, mit dem gleichen Versprechen auch Oronte für die Verteidigung Korinths zu verpflichten (I/5, S. 94; II/3, S. 112).<sup>185</sup> Doch bedeutet dies nicht, dass vor allem die Sorge um sein Volk ihn zu dieser Entscheidung veranlasst, zumal er dabei offenbar auch sein persönliches Familienglück im Auge hat. Um seiner Tochter die – für ihn selbst überdies vorteilhafte – Liebe zu Jason zu ermöglichen und auf diese Weise Créuses Bleiben in Korinth zu sichern, zögert er nicht, seine Macht einzusetzen,<sup>186</sup> wobei die Gewichtung seiner Gründe nicht vollends deutlich wird.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Zur musikalischen Gestaltung vgl. DURON (1993<sup>2</sup>) S. 76f.

<sup>185</sup> Hier zeigen sich zwei weitere Funktionen der Figur Orontes: Créon wirkt, indem er eine Person mehr zu belügen hat, noch intriganter und skrupelloser. Aber auch Jason wird durch ihn schuldiger, könnte er doch hier theoretisch ausschließlich als Beistand für den Krieg gegen Acaste in Korinth bleiben, auf das Versprechen Créons gegenüber Oronte verweisen und sich so von seiner eventuellen Verpflichtung gegenüber Créuses befreien. Vgl. dazu STEGMANN (1964) S. 122.

<sup>186</sup> Deutlich wird dies in II/3f., S. 110-114. So sagt Créon selbst (II/4, S. 114):

*Pour l'éloigner, j'use de mon pouvoir.*

Auch Nérine ist sich dessen sicher (III/4, S. 152):

*Et vostre exil n'est qu'une adresse.*

<sup>187</sup> LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 39ff. ist der Ansicht, sowohl für Créon als auch für Jason seien Politik und Macht die entscheidenden Motive. Es wäre interessant, in der Musik nach Hinweisen zu suchen, z.B. in Gesprächen mit Créuse und Jason, die Aufschluss darüber geben bzw. eine bestimmte Interpretation nahe legen könnten.



Médée aber, die seiner erklärten Loyalität zu dem Zeitpunkt noch nicht misstraut und eine alleinige Verbannung bislang nicht für möglich halten wollte, setzt seinen Ausführungen vor allem Klagen und den Ausdruck ihres frischen Schmerzes entgegen (II/1, S. 106) und zeigt nur schwache Gegenwehr.<sup>188</sup> Sie verweist zwar wie Senecas Medea und Pierre Corneilles Médée<sup>189</sup> auf die Mitschuld Jasons an den Verbrechen (II/1, S. 108):

*Puisque luy seul a jouÿ de mes crimes,*

*C'est luy seul qui les a commis*

sowie auf ihre eigenen Verdienste, doch sehr viel weniger ausführlich, nachdrücklich und entschieden als diese. So ist es für Créon ein Leichtes, die Fragwürdigkeit der Verdienste zu betonen,<sup>190</sup> diese nur wieder als Argument gegen sie und für ihre Verbannung zu gebrauchen und somit auch aus diesem zaghaften Versuch eines Streitgesprächs als Sieger hervorzugehen (II/1, S. 106ff.).

Während in der Tragödie vorwiegend die Vergangenheit Medeas, die Créon so viel Furcht einflößt, für die Verbannung ausschlaggebend zu sein scheint, geht es den Autoren der Oper um die – daher differenzierter dargestellte – Gegenwart und zwar wiederum um die Macht der Liebe, wie auch das diesen Akt beendende *divertissement* zum Ausdruck bringt (II/7, S. 122-134).

Als Médée Jason nicht wie Medea als Begleitung fordert, sondern um ihn bittet, gibt Créon vor, er brauche Jason im Krieg gegen Acaste und wolle ihm zugleich Gelegenheit geben, seine Ehre aufzufrischen, ein Argument, mit dem auch Jason sein Bleiben Médée gegenüber glaubhaft zu machen versucht (II/1, S. 106; III/2, S. 148), obwohl ihm zumindest für den Moment die Liebe doch sehr viel wichtiger ist als sein Ruhm (I/3, S. 90, 92).

---

<sup>188</sup> Ein so direkter, schneidender und prägnanter Wortwechsel wie z.B. (197):

*I, querere Colchis. – Redeo: qui avexit, ferat*

bei Seneca passt weder zu der unaufrichtigen Haltung Créons noch zu dem Schmerz Médées.

Diese erste Reaktion Médées auf die für sie schockierende Mitteilung entspricht eher der Medeias bei Euripides, die ebenfalls erst im Gespräch mit Kreon von der Verbannung erfährt (*Eur. Med.* 277-281).

<sup>189</sup> Medeas (500f.): *cui prodest scelus / is fecit* und das französische Pendant der Médée Pierre Corneilles (872) fallen beide im Gespräch mit Jason; da jedoch Thomas Corneille das Verhältnis und den Umgangston zwischen den beiden anders gestaltet, übernimmt er den für Médées Sicht der Dinge wesentlichen Satz in diesem Zusammenhang.

<sup>190</sup> Vgl. dazu GUASTELLA (2001) S. 202; SCHMIDT (1998) S. 153.

Diese Begründung unterscheidet sich von denen bei Seneca und Pierre Corneille, die beide den König Korinths davon ausgehen lassen, mit der Verbannung habe er auch die feindliche Bedrohung abgewendet. Die Idee des Librettisten, der Krieg sei dennoch zu befürchten, wenn Médée verbannt, nicht ausgeliefert würde, macht einerseits die Verbannung Médées weniger zwingend, da sie, wenn der Krieg ohnehin stattfindet, genauso gut in der Stadt bleiben könnte – Créon kann somit nicht mehr die Verhinderung des Krieges, sondern nurmehr die feindliche und ängstliche Haltung seines Volkes als Argument anführen (II/1, S. 104). Andererseits ermöglicht diese Idee Créon, Jason und Créuse, stärker mit der Ehre zu argumentieren, gibt ihnen also in der Auseinandersetzung mit Médée einen (für die Zeit) zwingenderen Grund an die Hand und vergrößert das Ausmaß der Intrige noch insofern, als auch Oronte gegenüber mit der Bedrohung Acastes argumentiert wird.

Uneinigkeit herrscht über die Frage, ob die senecanische Medea bei der Bitte um einen kurzen Aufschub tatsächlich schon *fraus* im Sinn hat, Creo also „ihren Charakter wie kein anderer durchschaut“<sup>191</sup> (erweisen sich doch seine Befürchtungen [181f., 290] tatsächlich als berechtigt) oder ob, so vermutet HELDMANN, dies aus Euripides hineingelesen wäre und sie diese Bitte noch ohne Täuschungsabsicht äußert in dem Versuch, Jason zurückzugewinnen<sup>192</sup> bzw. um Zeit für den Abschied von ihren Kindern zu haben, wie sie selbst später in einer (in Anbetracht des Endes wiederum mehrdeutigen) Bemerkung nahelegt (421). In jedem Fall kommt Creo dieser Bitte nur unwillig und – auch dann zu Recht, wenn sie selbst es in diesem Augenblick nicht plant – Böses ahnend nach. DAMMER ist der Ansicht, dieses Zugeständnis sei nicht, wie andere meinen, als Ausdruck seines schlechten Gewissens oder eines gewissen Mitgefühls zu verstehen, sondern resultiere vielmehr aus der prozesshaften Gesprächssituation. Medea hat nämlich, den öffentlichen Rahmen und Creos schwachen Punkt nutzend – will er doch offenkundig nicht als willkürlich herrschender Tyrann dastehen (252ff.) – ihre Argumentation derart geschickt kalkuliert und vorgebracht, dass Creo regelrecht gezwungen ist, ihrer Bitte stattzugeben,<sup>193</sup> ja sich sogar noch großzügig zu zeigen (295).

Corneilles Créon hingegen fürchtet Médée nicht für sich und um ihrer selbst willen, sondern mehr auf Grund der Bedrohung durch Acaste, da er die großen Taten Jason zuschreibt, ihren Anteil daran sowie demzufolge ihre Möglichkeiten offenbar weniger

---

<sup>191</sup> OPELT (1969) S. 111f.

<sup>192</sup> HELDMANN (1974) S. 172f.; ähnlich interpretiert diese Szene auch DAMMER (2004) S. 319f.

<sup>193</sup> DAMMER (2004) S. 321ff.

präsent hat und seine Macht für unumstößlich hält. In der Tat wird, anders als bei Seneca, zum einen ihre blutige Vergangenheit selten und nie detailliert erwähnt, zum anderen geht aus ihrem aktuellen Verhalten kaum hervor, wessen sie fähig ist. Er weist dadurch jedoch, im Unterschied zum senecanischen Creon sowie auch zum euripideischen Kreon, einen deutlichen Mangel an *bon sens*, dem so wichtigen Gespür für das Richtige auf.<sup>194</sup>

Auf Grund dieser allzu selbstsicheren Machtbewusstheit gewährt er ihr wohl auch von selbst einen Tag Aufschub (II/1, S. 108),<sup>195</sup> eine Geste, die seinen Mangel an *bon sens* unterstreicht und die Médée, anders als Senecas Medea und Pierre Corneilles Médée, welche sofort eine ironische Erwiderung auf den Lippen haben (*Sen. Med.* 296f.; P. Corneille 501), in ihrem Schmerz zunächst überhaupt nicht zur Kenntnis zu nehmen scheint.

Ihre zweite Begegnung stellt quasi die spiegelbildliche Aufhebung der ersten dar: Wieder zeigt Créon sich als der überlegene, unantastbare Herrscher, doch trifft er nun auf eine vollkommen verändert wirkende Médée, die sich nun erst ihrer Möglichkeiten bewusst wird und willens ist, von ihnen Gebrauch zu machen. Sie versucht zunächst, Créon in seine Schranken zu weisen (IV/6, S. 178):

*Souviens-toy que je suis Medée*

und ihre Forderung durchzusetzen, stellt, als er sich uneinsichtig zeigt, kurz ihre Fähigkeiten unter Beweis und schlägt ihn schließlich, als er sich nicht fügen und ihre Macht immer noch nicht anerkennen will, geradezu gezwungen, von ihren derart verkannten Zauberkünsten Gebrauch zu machen, mit Wahnsinn.

Créon wird in der für diese Oper vorhandenen Forschungsliteratur als ein Médée gegenüber gleichgültiger, absolutistischer Herrscher gesehen, der sich nicht bewusst macht, wer Médée ist und wessen sie, auch oder gerade als Frau, *barbare* und *sorcière*, fähig ist.<sup>196</sup> Er intrigiert, als ein „Verräter besonderer Qualität“,<sup>197</sup> bewusst und ohne Skrupel (II/3, S. 112):

---

<sup>194</sup> Vgl. dazu oben S. 11.

<sup>195</sup> Vgl. dazu P. Corneille: *Examen*, S. 138: Pierre Corneille, der seinen Créon ebenso handeln ließ, legt zwar den Gedanken nahe, Créon wolle sein schlechtes Gewissen entlasten, doch wirkt diese Geste, nachdem sich Créon im vorangehenden Gespräch derart gewissenlos präsentiert hat, m.E. eher wie selbtherrliche Großzügigkeit. Auch Pierre Corneilles Médée nennt diesen Zug *Barbare humanité* (493).

<sup>196</sup> Wieder bringt es der Créon Pierre Corneilles auf den Punkt (1118):  
*Mais en si peu de temps que peut faire une femme ?*

*je trompe l'esperance,*

missbraucht seine Macht (II/4, S. 114):

*Pour l'éloigner, j'use de mon pouvoir*

und gibt bis zuletzt seine Allmachtsphantasie nicht auf, so dass er sein Ende in erster Linie durch seinen verworfenen Charakter sowie durch das bewusste und gewissenlose persönliche Schuldigwerden an Médée geradezu verdient zu haben scheint.

Creo wie Créon begehen den entscheidenden Fehler durch „die rigorose Trennung der beiden Verantwortlichen“<sup>198</sup> und werden somit in der Begründung, für ihr Volk sorgen zu wollen, unglaubwürdig. Es bedarf daher nicht der Ausgestaltung einer so umfangreichen Intrige, um zu dem Schluss zu kommen, dass auch der senecanische Creo „durch sein Vorgehen die Rache letztlich selbst verschuldet, die Medea an ihm übt.“<sup>199</sup> Doch ist gerade diese divergente Darstellung Créons durch Thomas Corneille nicht nur kennzeichnend für den Versuch, die Rache eindeutiger zu motivieren, sondern zugleich Ausdruck eines anderen, für seine Zeit typischen Herrscherbildes.

#### 4 Die Rache

„Medea is an intertextual heroine: every one of the limited number of moves in her story is multiply determined in literary history.“<sup>200</sup>

Im Folgenden soll untersucht werden, welche Gründe Medea und Médée, neben ihrer intertextuellen Verpflichtung, dazu bewegen, als Reaktion auf die Geschehnisse das Mittel der Rache zu wählen. Es wird sich zeigen, dass die beiden trotz der bereits ausgeführten unterschiedlichen Charakterisierung und Darstellung der Geschehnisse und trotz individueller Nuancen grundsätzlich von denselben Motiven bewegt werden.

Auch die Art der Rache, seit Euripides ja gleichsam zum Mythos gehörig, ist dieselbe; hier allerdings macht sich die unterschiedliche Darstellungsweise Senecas

---

Vgl. dazu HERR (2000) S. 23-28 über die „querelle des femmes“ im 17. Jahrhundert, das Bild der „femme forte“ und der Zauberin.

<sup>197</sup> LEOPOLD (1998) S. 135.

<sup>198</sup> SCHMIDT (1998) S. 156.

<sup>199</sup> SCHMIDT (1998) S. 155.

<sup>200</sup> HINDS (1993) S. 46.

und Thomas Corneilles stark bemerkbar. Der bisherige Handlungsverlauf verlangt eine entsprechende Gewichtung der Rache, die Charakterisierung der Figuren eine eigene Begründung für das Ausmaß sowie eine unterschiedliche Vorgehensweise, wobei hier auch wieder die Aspekte des Epochen- und Medienwechsels zum Tragen kommen.

#### 4.1 Warum rächt sich Medea/Médée?

##### 4.1.1 Gründe

Medea wie auch Médée nennen als wesentlichen Grund für eine verbrecherische Rache, dass es, quasi in ihrem eigenen Interesse, gilt, sich von dem treulosen Ehemann und ihrem gemeinsamen Leben zu lösen. Medea, besser über die – zudem schon weiter fortgeschrittenen – Vorgänge informiert, weiß von Beginn an, was sie gegebenenfalls tun wird, auch wenn sie, wie gezeigt wurde, in den Unterredungen mit Creon und Iason noch eine Änderung herbeizuführen versucht (53ff.):

*quo uirum linques modo?*

*hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:*

*quae scelere parta est, scelere relinquenda est domus.*

Da die Médée Thomas Corneilles – zum einen gutgläubiger und zum anderen auch weit weniger im Bilde über das, was sich in Wirklichkeit abspielt – während der gesamten ersten Hälfte der Oper den schlimmstmöglichen Fall nicht annimmt, kann sie, nach den wenigen und nur sehr vagen Drohungen im Verlauf der ersten beiden Akte, erst in der zentralen Szene der Oper beschließen (III/4, S. 152):

*Et que le crime nous separe,*

*Comme le crime nous a joints.*

Diese pointierte Ankündigung findet sich auch – hier ebenfalls bereits in Médées wildem Anfangsmonolog – bei Pierre Corneille (240):

*Qu'un forfait nous sépare ainsi qu'il nous a joints.*

Den Ankündigungscharakter und die Tragweite dieser Feststellung hat der Librettist allerdings weniger ernst genommen als seine beiden Vorgänger. Seine Médée scheint hier eher die Werke Senecas und Pierre Corneilles zu zitieren, da sie diesen Gedanken weder weiter ausführt noch während der Racheausübung je wieder erwähnt.

Seneca dagegen betont in seiner Tragödie, dass Medea sich mit Iason durch die aus Liebe (135f.) für ihn begangenen Verbrechen verkettet sieht und der Überzeugung ist, sich durch nunmehr aus Hass begangene Verbrechen von dieser Bindung befreien zu müssen (397f.):

*Si quaeris odio, misera, quem statuas modum,  
imitare amorem.*

Daher auch ihre „Rachedgedanken, die ganz von der Vergangenheit angetrieben werden“, <sup>201</sup> von den für Iason gebrachten Opfern: Heimatlosigkeit, Verlust des Vaters und Brudermord (20f., 118ff., 125):

*uiuat, per urbes erret ignotas egens  
exul pavens inuisus incerti laris  
[...]  
hoc facere Iason potuit, erepto patre  
patria atque regno sedibus solam exteris  
deserere durus? merita contempsit mea  
[...]  
utinam esset illi frater!*

Sie verlangt von sich sogar eine Steigerung der bereits verübten Taten (49f.):

*haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:  
maiora iam me scelera post partus decent.*

Mit dieser Feststellung legt sie bereits das Ausmaß fest, ohne jedoch inhaltlich konkret zu werden. Doch spielt sie immerhin auf ihre Kinder als mögliches Mittel der Rache an, und in der Tat: Möchte sie sich von dem gemeinsamen Leben mit Iason lossagen, so impliziert dies, vor allem in Anbetracht ihrer bisher begangenen Verbrechen, welche ebenfalls, zwecks Lösung von dem damaligen Leben,

---

<sup>201</sup> SCHMIDT (1998) S. 150.

Verwandte trafen, die Vernichtung aller Gemeinsamkeiten, also auch der gemeinsamen Familie.

Wie besonders durch das Auftauchen des toten Bruders Absyrtus deutlich wird, fallen hier Rache und Sühne zusammen: Iason muss nicht nur für seine Untreue und Undankbarkeit Strafe erleiden, sondern auch den um seinetwillen verübten Mord an Absyrtus sühnen.<sup>202</sup> Zugleich bestraft sich Medea selbst für die Tötung des Bruders<sup>203</sup> und befreit sich durch die vollständige Zerstörung ihres Umfeldes „von ihren letzten menschlichen Bindungen.“<sup>204</sup>

Die Médée Pierre Corneilles erwähnt zum einen ebenfalls oft und ausführlich ihre Vergangenheit (z.B. 405-439, 789-816) und greift zum anderen, klar und bestimmt, durch Senecazitate zusammengefasst, diesen Aspekt der Sühne bereits in ihrem ersten Monolog auf (238-250), als wisse sie aus der Literaturgeschichte tatsächlich schon hier, was für sie im Verlauf dieser Tragödie zu tun sei. Die gründlichen Überlegungen der senecanischen Medea scheinen die Grundlage zu bilden, auf die sich Pierre Corneilles Médée lediglich zu beziehen braucht, die aber vielleicht, auf Grund der knappen und manchmal etwas zusammenhanglosen Erwähnung bei Pierre Corneille (1357, 1607f.), für das Verständnis dieses Aspekts auch wirklich bekannt sein muss.

Keiner der beiden Corneillebrüder lässt den Schatten des Bruders auftauchen, doch spielt vielleicht Pierre Corneille auf dieses Element an, indem er in den letzten beiden Versen Jason Créuses – wie Absyrtus ebenfalls Sühne fordernden – Schatten ansprechen lässt. Anders als die senecanische Medea kommt Jason jedoch dieser Forderung nicht nach, sondern entscheidet sich zum Selbstmord.

Wie bereits angedeutet, übernimmt Thomas Corneille diesen Aspekt der Sühne für die um Jasons willen begangenen Verbrechen nicht konsequent: In den *divertissements* und manchen Bemerkungen seiner Figuren deutet er eher die Macht der Liebe als den Fluch oder Willen des Schicksals an, dem die Menschen hier zum Opfer fallen.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Zur zyklischen Struktur sowie ihrer Bedeutung für das Verständnis der Rache Medeas vgl. HAß (1997) S. 52f. Anm. 7, S. 61-66. Die Erscheinung des toten Bruders ist vielleicht wiederum von Ovid inspiriert, vgl. dazu *Ov. epist. 12,162*.

<sup>203</sup> SCHMIDT (1998) S. 169. HAß S. 61 bestreitet allerdings den Aspekt der Selbstbestrafung.

<sup>204</sup> HERR (2000) S. 229.

<sup>205</sup> Zu der Parallelität der Chorlieder und *divertissements* vgl. oben S. 15; zu den entsprechenden Stellungnahmen der Figuren vgl. oben S. 29.

Wie bereits ausgeführt, ist die Handlung der Oper stärker in der Gegenwart verhaftet, werden die von Médée verübten *forfaits* zwar erwähnt, jedoch kaum weiter aufgeschlüsselt. Corneille versucht statt dessen, Médées ungeheuren Racheakt verständlich zu machen, indem er, wie ebenfalls gezeigt wurde, einerseits ihre Liebe zu Jason, andererseits das an ihr verübte Unrecht ausgestaltet und sie somit quasi weitestgehend entlastet.

Je mehr die anderen Personen agieren, d.h. intrigieren, heucheln und lügen, desto mehr persönliche Schuld tragen sie an ihrem Ende, zumal Médée bei ihrer Rache schrittweise vorgeht und zumindest den Korinthern die Möglichkeit der Einsicht und Umkehr gewährt.

Nachdem sie von dem Komplott in Kenntnis gesetzt worden ist, hat sie zunächst vor allem das Gefühl, sich verteidigen zu müssen (III/4, S. 152):

*Pour qui cherche ma mort, je puis estre barbare.*

Eine Parallele zu der Medea Ovids: Wie diese reagiert Thomas Corneilles Médée auf die ihr begegnende Xenophobie, indem sie das in der Literatur zahlreich und auch in ihrer (bei Ovid etwas indirekteren) Umgebung (*Ov. epist. 6,19;81; V/4, S. 202*) gegen sie verwendete Schimpfwort aufgreift und in gewisser Hinsicht annimmt, jedoch den Spieß quasi umdreht, da sie zum Ausdruck bringt, dass sie nicht a priori durch ihre Herkunft, sondern auf Grund äußerer Zwänge zur „Barbarin“ geworden ist.<sup>206</sup> Die Médée Corneilles, den Blick in die Zukunft gerichtet, verwandelt die abfällige Bezeichnung zudem in eine bittere und zugleich selbstbewusste Drohung. Doch erst, als Créon und Créuse ihrer Forderung nach einer Hochzeit Créuses mit Oronte<sup>207</sup> nicht nachkommen und sich weiterhin respektlos, ja missachtend zeigen, löst sie jeweils, gewissermaßen gezwungen und reagierend, die Katastrophe aus (IV/8, S. 186; V/4, S. 204).

Insofern trifft es sich ganz gut, dass Vater und Tochter sich derart uneinsichtig zeigen; Médée würde andernfalls in Konflikte geraten, denn der Mord an Jasons neu gewählter Familie ist ja auch als Rache an ihm gedacht. Und er, den sie so

---

<sup>206</sup> *Ov. epist. 12,105:*

*tibi sum nunc denique barbara facta.*

<sup>207</sup> RAUSEO (2000) S. 231 meint zwar: „Sie will ihren Jason zurück, nichts anderes“ und in der Tat betont sie zunächst nur (IV/4, S. 172):

*Jason n'en sera l'Epoux,*

doch gibt sie später (V/2, S. 194, 196) deutlich zu verstehen, dass es ihr nicht genügt, den treulosen Ehemann zurückzubekommen; sie will das bis dahin sich glücklich wägnende neue Paar (eine Vorstellung, die, wie bereits gezeigt wurde, Médée quält, für Medea hingegen eher nebensächlich ist) durch die erzwungene Hochzeit bestrafen und endgültig auseinandertreiben.



vertrauensvoll und aufopfernd geliebt hat, bekommt keine weitere Chance; ihn will sie in jedem Fall leiden lassen für das, was er ihr angetan hat (III/5, S. 156):

*Qu'il souffre, s'il se peut, cent tourments à la fois*

*En voyant souffrir ce qu'il aime.*

Eine Zielsetzung, die Medea (1006): *Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam* und Medeias (817):

*ούτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις*

entspricht.

Während Senecas Medea jedoch neben dem Wunsch, Jason zu treffen, vor allem die Vernichtung aller gemeinsamen Bande und die Sühne für alle ihm zuliebe begangenen Verbrechen im Sinn hat, zitiert Médée zwar, wie gesehen, aus dem Werk Pierres, womit sie zum Ausdruck bringt, dass auch sie sich durch Verbrechen von Jason lösen will, doch konzentriert sie sich dabei auf die Vergeltung aktueller Schuld bzw. der – für sie vernichtenden – Vorhaben Jasons, an denen sie ihre Rache bemessen will (III/4, S. 152):

*Faisons tomber sur luy les maux qu'il me prepare.*

Auch wenn Médée hier sicher an vergleichbares Leid denkt, welches sie Jason zufügen will oder Corneille womöglich wieder zum Ausdruck bringen wollte, dass Médée lediglich angemessen re-agierte auf das ihr zugefügte Unrecht, könnte sie auch, gerade für das Publikum der Zeit naheliegend, auf den Jason Pierre Corneilles anspielen, der selbst an Kindermord denkt, um Médée für den Mord an Créuse und Créon zu bestrafen (1565-1569):

*C'est vous, petits ingrats, que malgré la nature,*

*Il me faut immoler dessus leur sépulture.*

*Que la sorcière en vous commence de souffrir;*

*Que son premier tourment soit de vous voir mourir.*

*Toutefois qu'ont-ils fait, qu'obéir à leur mère?*

Bei der Charakterisierung Medea sowie bei der Erläuterung der Sühneforderung klang es bereits an: Über ihre Verbrechen definiert Medea ihre Beziehung zu Jason – und auch sich selbst. Hier gleichen sich Medea und Médée, denn so unterschiedlich sie auch gestaltet sind und ihre Umgebung, die anderen Personen geschildert

werden, dass sie sich rächen werden, steht für beide fest, da „Medea-Sein“ für sie das Gleiche bedeutet.

Medea spricht in der dritten Person von sich, orientiert sich offenbar, wie auch andere Helden senecanischer Tragödien, „für ihr Handeln an einem gleichsam außerhalb ihrer selbst stehenden Bild“,<sup>208</sup> einer verpflichtenden Vorstellung außerhalb ihrer selbst. Diese bei Euripides noch nicht vorhandene,<sup>209</sup> vielleicht von Ovid inspirierte<sup>210</sup> *conscience de soi*,<sup>211</sup> dieses Selbst-Bewusstsein Medeas ist zu ihrem wesentlichen Charakteristikum, zum Topos und zum entscheidenden Erklärungsmuster für ihre Rache geworden. In unzähligen Rezeptionen wurde und wird bis heute ihr *Medea superest* (166), *Medea fiam* (171) und *Medea nunc sum* (910) aufgegriffen, variiert und weiterentwickelt. Auch wenn es vielleicht bei Seneca zumindest *auch* die eigene Vorgeschichte ist, der Medea sich verpflichtet glaubt,<sup>212</sup> scheint sie doch von Anfang an und im Verlauf der Tradition immer mehr zugleich auf die aus ihrer literaturgeschichtlichen Biographie resultierende Verpflichtung Bezug zu nehmen und sich mit dieser auseinanderzusetzen.<sup>213</sup>

So warnt auch z.B. Pierre Corneilles Médée in ihrem ersten Monolog (237):

*je suis encor moi-même*

---

<sup>208</sup> SEIDENSTICKER (1969) S. 95.

<sup>209</sup> GUASTELLA (2001) S. 198 stellt für die Medea Senecas im Unterschied zur euripideischen Medeia fest: „In Seneca’s version, however, there is an additional dimension to this story of vengeance and criminality: Medea’s actions now become a way of reconstructing her own identity“.

JOHNSON (1988) S. 87, der die Tragödie politisch liest, meint dazu: „The play, then, is not so much about an identity that has been lost as it is about the violent creation of an unreal identity, a mask of limitless freedom that will be proof against the realities of brutal and unintelligible powers.“

<sup>210</sup> Medea spricht auch hier in der dritten Person von sich (*Ov. epist. 12,183f.*) und wird zudem von Hypsipyle als Maßstab für ihre eigenen Rachedgedanken herangezogen (*Ov. epist. 6,151*):

*Medeae Medea forem.*

<sup>211</sup> TOBIN (1971) S. 28.

<sup>212</sup> BENTON (2003) S. 277 deutet Medeas Art, über sich selbst zu sprechen als bewusste Wahrnehmung ihres Fremdseins und ihrer Außenwirkung bei den Korinthern. CHRISTOPH (1997) S. 68 ist jedoch der Ansicht, bereits die senecanische Medea wolle einer „literarischen Vorlage“ gerecht werden.

Vgl. dazu auch BLUMENBERG (1990<sup>5</sup>) S. 305: „Die Unerschöpflichkeit der mythischen Figur wird aus ihrer Rezeption manifest, doch nicht in der Weise der bloßen Sichtbarmachung dessen, was als Präformation schon darin geruht haben mag. Es ist eine reelle Epigenesis.“

<sup>213</sup> Die Médée Anouilhs (1946) z.B., welche die senecanischen Aussagen immer wieder aufgreift und variiert, bemerkt Créon gegenüber (S. 376): „C’est un rêve de Jason tout cela! [...] il sait que son nom et le mien sont liés ensemble pour les siècles. Jason-Médée! Cela ne se séparera plus.“ Jason deutet die Verpflichtung des Mythos und die entsprechende Konnotation ihres Namens an (S. 382): „Et ton cas est réglé pour toujours. Médée! C’est un beau nom pourtant, il n’aura été qu’à toi seule dans ce monde. [...] il n’y aura pas d’autres Médée, jamais, sur cette terre.“

und erklärt ihrer *confidente*,<sup>214</sup> was das bedeutet (318ff.), als diese, des Mythos' offenbar unkundig, auf Médées stolzes französisches *superest* (316f.):

*Nérine: Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?*

*Médée:*

*Moi,*

*Moi, dis-je, et c'est assez.*

erstaunt ausruft (317):

*Quoi ! vous seule, madame !*

Eine Replik, die im Grunde bei einer Médée wie der Thomas Corneilles naheliegender wäre, da sich ja die Médée Pierres, wie sie von Anfang an deutlich macht, durchaus allein zu helfen weiß. Nérine hätte – wenn sie nicht eben als Folie dienen müsste – wie Medeas *nutrix* Medeas Temperament bereits besser kennen können (673): *uidi furentem saepe* erinnert sich diese und scheint, als Medea sich auf ihr wahres Ich beruft, sofort Schlimmes – und durchaus Richtiges – zu ahnen (168): *Rex est timendus* versucht sie daher zu bedenken zu geben und sieht sich zudem genötigt, Medea an ihre Mutterrolle zu erinnern (171): *Mater es*.

Thomas Corneille hat diesen Topos ebenfalls – ob nun von Seneca, von seinem Bruder oder von beiden – für seine ansonsten so ungleiche Médée übernommen: Auch sie legt, trotz der überwiegenden Verzweiflung, bereits in der ersten Szene dieses Selbst-Bewusstsein an den Tag (I/1, S. 80):

*De plus grands efforts feront voir,*

*Ce qu'est Medée et son pouvoir,*

doch hat sie ein etwas anderes Verhältnis dazu: Statt *Medea fiam* heißt es bei ihr, als sie sich durch die Entwicklung der Geschehnisse zum Handeln gezwungen sieht (III/4, S. 152): *on m'y force*. Daher versucht sie, wenn auch vergeblich, sich bei Créon und Créuse mit Hilfe dieses Namens den ihr gebührenden Respekt zu verschaffen, dessen sich die senecanische Medea trotz aller Antipathie Creos sicher ist (V/4, S. 204; IV/6, S. 178):

*Souviens-toy que je suis Médée,*

und somit ihre Macht nicht einsetzen, ihre gefährliche zerstörerische Rolle nicht spielen, sich also nicht „remythisieren“<sup>215</sup> zu müssen.

---

<sup>214</sup>Zur Funktion der *confidente* vgl. WANKE (1978) S. 202.

Gerade in Anbetracht dieser Selbstsicht zeigt sich wieder Medeas schwierige Aufgabe: Sie hat in sich die Rolle der Ehefrau, der Mutter, der colchischen Prinzessin und Zauberin zu vereinen und gerade durch diese Komplexität gerät sie ja in den „existentiellen Konflikt“<sup>216</sup> der Tragödie.

Diese Vielschichtigkeit Medeas lässt sich m.E. sehr gut an einer Bemerkung zeigen, welche Pierre Corneille seiner Médée in den Mund gelegt und die Thomas – interessanterweise in einem anderen Zusammenhang – übernommen hat: Auf die Anordnung Créons, ihre Kinder in Korinth zu lassen, reagiert Pierres Médée mit (493):

*Barbare humanité qui m'arrache à moi-même*

und bringt somit das Leid zum Ausdruck, das sie als Mutter erfährt. Bei Thomas hingegen ist es die Aussicht, ohne Jason aus Korinth verjagt zu werden, welche Médée klagen lässt (II/1, S. 108):

*On me chasse, on m'exile, on m'arrache à moy-même.*

Die beiden Dichter heben damit eine jeweils für sie und für ihr Textverständnis wesentliche Nuance von Médées Wesen hervor, doch wird hier, gerade weil Thomas Corneille seinen Bruder problemlos in anderem Zusammenhang zitieren konnte und Médée sich in beiden Werken auch in ihren anderen Rollen zeigt, zugleich das komplexe Ich der Heldin deutlich.

GUASTELLA weist auf die Bedeutung der Verbrechen für die Selbstwertung Medeas hin: „Seneca's Medea declares that *scelus*, crime, has been the guiding thread of her life, and so it will supply the means by which she can attempt to reconstruct her own identity.“<sup>217</sup> NUSSBAUM meint, Medea sei zuletzt „fully identified with her passion“.<sup>218</sup> So mischt sich in die durch die zerstörerischen Ausmaße des *furor* hervorgerufene „*terreur*“ möglicherweise sogar „*admiration*“,<sup>219</sup> Bewunderung der Stärke und Selbstwertung dieser handelnden Frau. Zumindest stellt Seneca seine Medea „mit

---

<sup>215</sup> FRIEDRICH (1967) S. 49 bemerkt, Euripides habe Medea "in einer Weise entmythisiert, daß die Nachfahren glaubten, sie unbedingt remythisieren, in ihre alten Würden einsetzen zu sollen: das *Medea fiam* ist ein Teil dieser Restauration."

<sup>216</sup> SCHMIDT (1998) S. 170.

<sup>217</sup> GUASTELLA (2001) S. 201.

<sup>218</sup> NUSSBAUM (1997) S. 249.

<sup>219</sup> So sieht es TOBIN (1971) S. 73 und konstatiert, dass dieser Aspekt bei Pierre Corneille noch an Bedeutung gewonnen hat. Vgl. dazu auch RAUSEO (2000) S. 229; WANKE (1978) S. 206: Pierre Corneilles Gestalten sind *admirable* auf Grund ihrer „Treue zu sich selbst“.

einem gewissen Verständnis“ dar,<sup>220</sup> auch wenn, wie Maurach bemerkt, dieser Selbstbehauptung keine echte Selbsterkenntnis vorangegangen ist: „<Medea> besitzt nicht jene Stärke der erhöhenden Resignation. Ihr Selbstwerden ist die Übereinstimmung mit ihrem früheren Tun, und das waren Verbrechen.“<sup>221</sup> Er entdeckt bei Medea ein heute bekanntes psychologisches Grundmuster: Sie „meint, ihr Heil darin zu finden, daß sie wieder wird, was sie einst war, statt sich zu wandeln“,<sup>222</sup> bleibt also in alten vertrauten Verhaltensmustern verhaftet statt, wie ein Stoiker es tun würde, ihre gefährlichen Anlagen zu erkennen, zu bekämpfen<sup>223</sup> und somit im stoischen Sinne gemäß der Natur zu handeln.<sup>224</sup> Diese Fehleinschätzung und mangelnde Selbsterkenntnis Medeas ist, so MAURACH, das eigentlich Tragische.<sup>225</sup>

Abgesehen davon, dass Medea wie auch Médée sich dazu verpflichtet fühlen, gewinnen sie beide Genugtuung aus dem Rachevollzug (1016):

*Perfruere lento scelere, ne propera, dolor*

(V/1, S. 192):<sup>226</sup>

*Puis-je trop acheter, en les faisant perir,*

*La douceur de le voir souffrir ?*

Ein Gefühl, das Seneca in seinen philosophischen Schriften beschreibt (*Sen. dial. IV 32,1*): *At enim ira habet aliquam voluptatem et dulce est dolorem reddere* und das inzwischen sogar wissenschaftlich nachgewiesen ist: „Bei einer Racheaktion leuchten im Scanner die Areale auf, die sich sonst auch erregen, wenn wir etwas tun,

---

<sup>220</sup> HELDMANN (1974) S. 180 Anm. 511; vgl. auch LEFÈVRE (1997) S. 81.

<sup>221</sup> MAURACH (1966) S. 312f.

<sup>222</sup> MAURACH (1966) S. 318; vgl. dazu auch HAß (1997) S. 54 Anm. 11; SCHMIDT (1998) S. 146.

<sup>223</sup> MAURACH (1966) S. 314.

<sup>224</sup> EGERMANN (1940) S. 55f.

<sup>225</sup> MAURACH (1966) S. 294. In Anbetracht des historischen und gesellschaftlichen Kontextes sieht HERR (2000) S. 230 (in feministischer Lesart) für die Oper außerdem die Möglichkeit, Médées Rache als „Überwindung des Zwanges der Affektbeherrschung“ zu sehen. „Der Furor ist jedoch die einzige Möglichkeit Medeas, ihre alte Stärke wiederzugewinnen. Denn nur das frühere Selbst der Zauberin war ‚stark‘ und ‚wütend‘, während sie nach dem Einschlafen des Drachen und der Zuwendung zu Jason die gesellschaftlich akzeptierte passive Frauenrolle übernahm.“ Vgl. dazu GALLE S. 39: „Es gehört zur ‚maîtrise de soi‘, der mittels ihrer stoischen Tradition eine zentrale Bedeutung in der zeitgenössischen Diskussion zukommt, seine Mimik zu beherrschen, Gestik, Blicke und Gesichtsausdruck gegen die Dynamik der Leidenschaft kontrollieren zu können.“ Vgl. dazu auch oben Anm. 112.

<sup>226</sup> Vgl. auch die Spiegelung der *divertissements* am Ende des 2. und 3. Aktes: den Freuden der Liebe (II/7, S. 122-132) wird das wahre Glück gegenübergestellt, welches nur die Rache zu verschaffen vermag (III/5, S. 160).

das uns höchste Lustgefühle bereitet.“<sup>227</sup> Allerdings stattet, so Seneca, diese Art von Glücksgefühl nur mit einer *mala et infida pace* (*Sen. dial. III 8,7*) aus; letztlich wird die Rache auch dem selbst Rächer schaden (*Sen. dial. V 1,5*).

#### 4.1.2 Anlass

Sowohl für Medea als auch für Médée ist nicht der Verbannungsspruch das eigentlich Schlimme und Auslöser der Rachenahme, sondern die Treulosigkeit des Ehemannes, allerdings in unterschiedlicher Weise.

Medea muss im Verlauf der Handlung erkennen, dass ihr Bild von Iason nicht (mehr) mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Zweifel an Iasons Mut und Standhaftigkeit überkommen sie immer wieder (118-121f., 138f., 416-422), auch wenn sie, hin- und hergerissen, zunächst noch versucht, ihn zu entlasten und sich in ihrem Zorn auf Creusa und besonders auf Creon zu konzentrieren (17f., 137f., 143-149). Doch im Gespräch mit Iason muss sie schmerzlich erfahren, dass sich Iason innerlich bereits weit von ihr entfernt hat.<sup>228</sup> „Der Halt, den sie als Mensch im Gatten suchte, droht zu schwinden“;<sup>229</sup> den Halt, den sie ihm zu geben bereit war und ist, schlägt er aus, weshalb sie, wie sehr sie auch kämpft, nichts mehr auszurichten, ihn nicht mehr zu erreichen vermag, statt dessen verständnislos abgewiesen und schließlich stehen gelassen wird und nunmehr, die Missachtung ihrer Person und ihrer Taten sowie ihre Machtlosigkeit (zumindest auf dieser Ebene) erkennend, als Zielscheibe ihrer Rache „den Gatten selbst“<sup>230</sup> wählt (560ff., 566f.)

*Discessit. itane est? uadis oblitus mei*

*et tot meorum facinorum? excidimus tibi?*

*numquam excidemus. [...]*

*perge, nunc aude, incipe*

---

<sup>227</sup> B. KAST: *Rache tut gut*, Tagesspiegel Nr. 18584, 1.9.2004.

<sup>228</sup> MAURACH (1966) S. 297-302; STEIDLE (1943/44) S. 287.

<sup>229</sup> MAURACH (1966) S. 300.

<sup>230</sup> MAURACH (1966) S. 314.

*quidquid potest Medea, quidquid non potest.*<sup>231</sup>

Die Treulosigkeit Iasons ist also für Senecas Medea insofern am schlimmsten und Auslöser der Katastrophe, als sie sich, nachdem bereits Creon ihre Verdienste um Griechenland verkannt hat, nun auch von Iason durch die Missachtung der für ihn gebrachten verbrecherischen Opfer, die ihn in ihrer Schuld stehen lassen, sie beide miteinander verbinden, „endgültig enttäuscht“<sup>232</sup> sieht. Mehr noch: Sie fühlt sich „in ihrem Wesen in Frage gestellt“,<sup>233</sup> da ihre Taten, wie gezeigt wurde und wie auch aus ihrer eben zitierten Reaktion hervorgeht, Ausdruck ihres Wesens sind.

Die Reaktion einer Ehefrau,<sup>234</sup> der das – noch dazu so schwerwiegende Bündnis – aufgekündigt wird, schildert der Chor (579-582):

*Nulla uis flammae tumidiue uenti  
tanta, nec teli metuenda torti,  
quanta com coniunx uiduata taedis  
ardet et odit.*

Die nicht so sehr auf die Verpflichtung Jasons pochende, sondern vor allem emotional an ihm hängende Médée hingegen schildert – wenngleich bereits in aufgeregtem, ja drohenden, jedenfalls nicht mehr passiven Tonfall – gemeinsam mit Orontes eine andere Reaktion (III/1, S. 142):

*Non, dans un cœur, quand l'amour est extrême,  
Rien n'approche du desespoir  
D'estre trahy par ce qu'on aime.*

Tatsächlich ist sie während der ersten Hälfte der Oper die meiste Zeit der Verzweiflung näher als der Wut und hofft (aller ungunstigen Zeichen zum Trotz) auf Jasons Liebe, weniger auf seine Anerkennung ihres zwingenden Bundes. Sie selbst

---

<sup>231</sup> Vgl. dazu die Medea Ovids, die sich für ihre Rache ebenfalls dem Zorn und der eigenen Phantasie überlässt. *Ov. epist. 12,214*:

*Nescio quid certe mens mea maius agit.*

<sup>232</sup> HELDMANN (1974) S. 177.

<sup>233</sup> SCHMIDT (1998) S. 152, 156.

<sup>234</sup> MAURACH (1966) S. 307 Anm. 21 bemerkt: „Es geht Medea um die Ehe, wie schon v. 1 ff. zeigen, nicht um die ‚Liebe‘“. Die Gefährlichkeit speziell einer Ehefrau betont auch Euripides (265f.):

*ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ,  
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρῆν μισοφονώτερα.*

Vgl. dazu auch *Ov. ars 2,373-386*.

erliegt immer wieder ihrer *tendresse*<sup>235</sup> und auch als Jason sie wie Iason Medea in der senecanischen Tragödie einfach stehen lässt, trauert sie noch und beklagt die Undankbarkeit, welche Medea zur Raserei trieb. Médées Wut beginnt erst aufzulodern, als sie von der Hochzeit erfährt und somit erkennen muss, dass Jason tatsächlich eine andere liebt. Die Hochzeit war für Senecas Medea noch nicht der entscheidende Grund; jedoch hat diese Entdeckung für Médée auch eine andere Tragweite: Zum einen stellt sie fest, dass ihre sie seit der ersten Szene quälende, von Jason immer wieder zerstreute oder sogar vorgehaltene (I/2, S. 86; III/2, S. 144, 146, 148) *jalousie* berechtigt war, zum anderen geht daraus seine Unehrllichkeit ihr gegenüber hervor. Zwei Szenen zuvor noch hat er beteuert (III/2, S. 144):

*Voyons finir la guerre, et le coup qui vous blesse*

*Pour un temps seulement nous aura separez.*

Erst durch die Mitteilung Nérines darüber in Kenntnis gesetzt, dass Jason keineswegs an eine zeitlich begrenzte Trennung denkt, sondern sich mit dieser Lüge nur aus der Affäre ziehen und unangreifbar machen wollte, realisiert Médée das Ausmaß des Komplotts und die Feigheit Jasons. MAURACH meint, dass die senecanische Medea „bis zur Selbsterniedrigung um Jason ring<e>“<sup>236</sup> – um wieviel mehr gilt das für Thomas Corneilles Médée, welcher in ihrer duldsamen Liebe durch das sich diesen Umstand zunutze machende, intrigante Umfeld geradezu jede Würde genommen wird.<sup>237</sup> Durchaus nachvollziehbar konstatiert daher CESSAC: „C'en est trop ; Médée relève enfin la tête“<sup>238</sup> und zeigt, wie auch DURON, dass die Oper hier in der zentralen Szene auch musikalisch an ihrem Wendepunkt angelangt ist<sup>239</sup> (III/4, S. 152):

*C'en est fait, on m'y force; il faut briser les nœuds*

*Qui m'attachent à ce perfide.*

*La vengeance doit seule occuper tous mes soins.*

---

<sup>235</sup> Deutlich wird dies z.B. in III/2. Selbst in der entscheidenden Szene ist sie noch quasi gefährdet (III/4, S. 152):

*Je sens que ma tendresse est toujours la plus forte.*

Zur musikalischen Gestaltung vgl. auch DURON (1993<sup>2</sup>) S. 85.

<sup>236</sup> MAURACH (1966) S. 316.

<sup>237</sup> „Quel héros!“ bemerkt trocken DURON (1993<sup>2</sup>) S. 85 und meint S. 95: „Médée s'abaissait en aimant Jason, perdait sa dignité.“

<sup>238</sup> CESSAC (1988) S. 398.

<sup>239</sup> CESSAC (1988) S. 398; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 83, 88.



## 4.2 Wie rächt sich Medea/Médée?

Sowohl Medea als auch Médée wollen neben der eigenen Loslösung ihren Gatten treffen, ihm etwas antun, das für ihn schlimmer ist als der eigene Tod.<sup>240</sup> Entsprechend liegt der Schwerpunkt ihrer Rache für Medea auf dem Kindermord, für Médée auf dem Tod Créuses. Auch das Vorgehen während des – inhaltlich ebenfalls zum Teil variierenden – Racheaktes wird unterschiedlich dargestellt:

Die Medea Senecas rast von Anfang an und betont, wozu sie fähig, willens, ja als Medea gleichsam verpflichtet ist. Sie macht bereits in ihrem ersten Monolog deutlich, dass neue, noch schlimmere Verbrechen in jedem Fall ihre Antwort sein werden und spielt daher hier bereits mit dem Gedanken, alles auszulöschen. Es geht ihr, wie LEFÈVRE feststellt, nicht darum, Iason in oberflächlicherem Sinne „adäquat“<sup>241</sup> zu bestrafen – ihr Maßstab sind die eigenen *scelera*, die sie für Iason beging und die er jetzt ablehnt, die also gesühnt und gewissermaßen wieder ausgeglichen werden müssen, um den gemeinsamen Bund zu lösen.<sup>242</sup> Von Anfang an spielt sie immer wieder in mehrdeutigen Bemerkungen auf die später eintretenden Ereignisse und somit, wenngleich sie selbst noch „nicht weiß, daß sie noch viel schlimmer wird, als sie hier ahnt“,<sup>243</sup> für den wissenden Leser dennoch erkennbar auf die Dimension der Rache an (23f., 40, 17f., 35f., 147ff.).

Der Médée Thomas Corneilles hingegen ist ein solches Ausmaß der Rache in den ersten beiden Akten kaum zuzutrauen. Bei ihr kommt es zu einem regelrechten Bruch, nachdem sie lange gehofft hatte, die Situation würde sich auflösen, ohne dass sie zu den drastischen Mitteln greifen muss, derer sie fähig ist. Letztlich jedoch gezwungen, geht sie eher schrittweise vor und orientiert sich dabei einerseits, wie sie sagt, an dem, was Jason ihr anzutun gedachte, und nimmt andererseits, im Unterschied zu Medea, zugleich auch persönliche Rache an Créon und Créuse.

---

<sup>240</sup> Vgl. dazu oben S. 48f. In dem Moment, in dem es wirklich ernst wird, geht Medea quasi über ihre anfängliche präventive Drohung hinaus, die sie bei Ovid in den *Metamorphosen* ausstößt (*Ov. met.* 7,42f.):

*si facere hoc aliamve potest praeponere nobis,  
occidat ingratus!*

<sup>241</sup> LEFÈVRE (1997) S. 72.

<sup>242</sup> GUASTELLA (2001) S. 214f.: „Medea does not intend only to deprive Jason of his progeny, but also obtain compensation for the losses that she suffered in order to marry Jason in the first place.“

<sup>243</sup> MAURACH (1966) S. 293 stellt sich damit gegen HEMPELMANN, der aus Medeas Anspielungen konkrete Pläne für den Mord an ihren Kindern herausliest.

Im Folgenden soll der Ablauf der Rache in beiden Werken kurz nachvollzogen und darauf aufbauend anschließend verglichen werden, wie die Autoren die einzelnen Racheakte motivieren und gewichten und welche Darstellungsweise sie dementsprechend wählen.

Senecas Medea wird von Iason stehen gelassen und beginnt nun, nach einer „für Senecas Personen bezeichnende<n> Selbstaufreizung“,<sup>244</sup> mit den Vorbereitungen für ihre Rache. Sie präpariert während eines ausführlichen Zauberaktes ihre Geschenke für Creusa und schickt anschließend die beiden Kinder mit den Geschenken zur Königsburg. Nach dem letzten Chorlied des Stückes erstattet ein Bote, sehr kurz und ohne Details, Bericht über die aktuellen Zustände: Creusa und Creon sind tot, die Königsburg ist ein Opfer offenbar ebenfalls von Zauber gelenkter Flammen<sup>245</sup> und dadurch ganz Korinth in Gefahr.

Medea spornt sich wiederum selbst an (897f.) und vollführt, nachdem sie in einem langen Monolog ihr Schwanken überwunden hat, ohne Zauber und vom Schatten des toten Bruders heimgesucht, auf der Bühne den ersten Kindermord. Um sich vor den nahenden Verfolgern in Sicherheit zu bringen, steigt sie mit dem toten und dem noch lebenden Sohn auf das Dach des Hauses und vollführt hier, nachdem sie sich erneut selbst aufgereizt hat (986-992), nach einer längeren Auseinandersetzung mit dem inzwischen eingetroffenen Iason vor seinen Augen – auf beides legt sie Wert (1016, 992ff.) – den zweiten Kindermord. Nach nunmehr vollendeter Rache lässt Medea die Kinderleichen bei Iason zurück und entschwindet *aliti curru* (1025).

Die bei Seneca bedeutsamsten Szenen sind offenkundig der gewaltige Zauber sowie der Beschluss und die Durchführung des Kindermordes. Thomas Corneille verkompliziert, wiederum teilweise zeit- und genrebedingt, den Racheakt insgesamt. Zugleich gestaltet und gewichtet er die einzelnen Vorgänge anders, auch wenn das Endergebnis, mythosgebunden, dasselbe ist.

In der Oper bildet, nach der endgültigen, ähnlich selbst anspornenden Entscheidung Médées, ebenfalls eine eindrucksvolle, sich von der senecanischen gleichwohl

---

<sup>244</sup> STEIDLE (1943/44) S. 286. Weshalb sie immer wieder dafür sorgen und ihren Verstand dafür einsetzen muss, dass der rachsüchtige Teil in ihr das letzte Wort behält, erklärt Seneca *dial. IV 3,4: numquam autem impetus sine assensu mentis est.*

<sup>245</sup> *Sen. Med. 886: ut iussus*; ZWIERLEIN (1986) S. 166f. allerdings liest *immissus ignis* und erkennt darin einen Bezug auf Vergil; die Lesart *ut iussus* im Sinne von *sicut* hält er für unwahrscheinlich, da der Bote den „wirklichen Charakter“ des Feuers nicht kenne.

unterscheidende Zauberszene, in der Médée das Kleid mit tödlichem Gift versieht, den Auftakt der Rache. Allerdings wählt Médée, wie sich im einzelnen zeigen wird, eine etwas andere Art von Zauber.

Zu Beginn des vierten Aktes ist Créuse bereits im Besitz des Kleides – auf welche Art Médée es ihr hat zukommen lassen, bleibt offen – und kann sich darin noch gefahrlos präsentieren und bewundern lassen. Médée, nach einem Gespräch mit Oronte erneut in Wut gebracht, sinnt über weitere Rache nach (IV/5), wird dabei jedoch von Créon unterbrochen, der sie, in gewohnt rüdem Ton, auffordert, Korinth zu verlassen. Da er sich von ihr nicht erpressen, von ihren Zauberkünsten nicht einschüchtern lässt (IV/6-8),<sup>246</sup> bestraft sie ihn mit Wahnsinn (IV/9).

Médée überlegt, dass ihre bisher verübten Taten als Rache an Jason nicht ausreichen und entscheidet sich zum Kindermord (V/1). Gleich im Anschluss daran sucht Créuse sie auf und fleht sie an, den über Créon verhängten Zauber wieder aufzuheben (V/2). Médée stellt die gleiche Bedingung wie gegenüber Créon: Créuse soll Oronte heiraten (V/2),<sup>247</sup> doch die beiden Frauen werden von der *confidente* Créuses unterbrochen, welche von Créons Mord an Oronte und seinem anschließenden Selbstmord berichtet (V/3). Ein entscheidender „*coup de théâtre*“:<sup>248</sup> Médée kann nun ihre Forderung nicht mehr stellen und berührt schließlich Créuse, die, durch die Mitteilung in Wut gebracht, Médée zu beschimpfen beginnt und ihr zu drohen versucht,<sup>249</sup> mit ihrem Zauberstab (V/4). Jetzt erst beginnt das Gift in dem Kleid zu wirken; Créuse stirbt *sur scène*, in Jasons Beisein (V/5f.). Dieser bleibt allein zurück und schwört Rache, da erscheint zum letzten Mal Médée, schon *en l'air sur un dragon*, zeigt Jason die bereits toten Kinder und verschwindet nach einem kurzen heftigen Wortwechsel in die Lüfte,<sup>250</sup> während gleichzeitig der Palast einstürzt und Dämonen erscheinen, die mit Fackeln alles in Brand setzen (wie bei Seneca ist also beim Palastbrand Magie im Spiel, die hier, kennzeichnend für die Epoche, durch allegorische Figuren veranschaulicht wird). Das Stück endet in der völligen

---

<sup>246</sup> Vgl. dazu CESSAC (1988) S. 400.

<sup>247</sup> Eine weitere Funktion der Rolle Orontes: Hier dient er Médée als Mittel für den Versuch, Jason und Créuse auseinanderzubringen.

<sup>248</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 95.

<sup>249</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 96 meint, Créuse habe ihre endgültige Niederlage erkannt und revoltiere noch einmal vor ihrem ohnehin feststehenden Tod. LEOPOLD (1998) S. 136 hingegen interpretiert ihr Verhalten als arrogant und verblendet.

<sup>250</sup> Es wird, wie auch bei Pierre Corneille, hier nicht deutlich, ob sie die Kinder mitnimmt wie die Medea des Euripides (und damit Jasons letzten Wünschen gerade nicht entspricht, *Eur. Med. 1399-1414*) oder wie die senecanische Medea, „als das äußere Zeichen seiner völligen Vernichtung und ihres Triumphes“, so STEIDLE (1943/44) S. 291, zurücklässt.

Zerstörung (V/8, S. 212): *Ces Demons disparaissent, une nuit se forme, et cet édifice ne paroist plus que ruine et monstres, après quoy il tombe une pluye de feu.*

#### 4.2.1 *Der Mord an der Königsfamilie Korinths*

Anders als in der Oper ist der Mord an der Königstochter Korinths in der senecanischen Tragödie, wie bereits deutlich wurde, weder durch Eifersucht, d.h. durch die (bei Seneca selten thematisierte und auch dann nur angedeutete) Beziehung zwischen Creusa und Iason, noch durch persönliches Schuldigwerden an Medea<sup>251</sup> motiviert.

Wie Euripides lässt Seneca den Tod Creusas und Creos durch einen Boten mitteilen, welcher sich jedoch, im Unterschied zu dem Boten der attischen Tragödie, sehr viel kürzer fasst und auf jegliche narrative Details verzichtet (879-891).<sup>252</sup>

Mit dem Wissen, dass die Zuschauer die Vorgänge in der Königsburg durch Euripides und Ovid kennen und seine knappe Schilderung entsprechend ergänzen werden,<sup>253</sup> konzentriert Seneca sich bezüglich des Mordes an Creusa auf die bei Euripides überhaupt nicht ausgeführte Magie, das Präparieren der Geschenke, interessiert sich also – hier zeigt sich wieder die monozentrische Anlage des Stückes – sehr viel detaillierter für Medeas Handlungen und ihren Zustand bei den Vorbereitungen für diesen Teil der Rache als für den Ablauf desselben.

Das besondere Interesse für die vorbereitenden Handlungen, für das Zaubern selbst, verbindet, auch wenn Thomas Corneille, wie im Anschluss gezeigt werden soll, den Tod Créuses ebenfalls ausführlich darstellt, die Tragödie aus der Kaiserzeit mit dem Libretto des 17. Jahrhunderts. In beiden Epochen war der Umgang mit Giften und damit verbunden die Magie ein präsent, ernst genommenes und zugleich faszinierendes Phänomen, sorgten immer wieder Giftmischeraffären – auch in königlichen Kreisen – für Aufsehen. Zur Zeit der Entstehung der Oper gab es in Frankreich (sowie auch in Deutschland und anderen Teilen Europas) zudem immer

---

<sup>251</sup> Ein Unterschied zur Creusa – oder zur Medea – Ovids (*Ov. epist. 12,180f.*): Medea stellt sich die neue Frau Iasons hämisch und schadenfroh vor und will sie dafür büßen lassen.

<sup>252</sup> Vgl. *Eur. Med. 1136-1221*.

<sup>253</sup> Vgl. dazu unten Anm. 257.

noch Hexenverfolgungen und -verbrennungen.<sup>254</sup> Sowohl Seneca als auch Charpentier und Corneille trafen daher mit dieser Akzentuierung der colchischen Zauberin einerseits wohl einen gewissen Zeitgeschmack<sup>255</sup> und stellten andererseits zugleich die bedrohlichen, gefährlichen Fähigkeiten der Titelheldin auf eindringliche Weise dar, Seneca durch seine sehr detailreiche, die Phantasie anregende Schilderung der Geschehnisse, die Verfasser der Oper durch direktere, dem Genre eher entsprechende Effekte: allegorische Figuren, entsprechende Regieanweisungen sowie eine die Bedrohlichkeit eindrucksvoll veranschaulichende musikalische Untermalung.<sup>256</sup> SCHMIDT regt an, unter Verweis auf die entsprechenden Parallelen bei Tacitus, die auffallende Gewichtung der magischen Fähigkeiten Medeas bei Seneca als Anspielung auf Agrippinas Situation und ihre Giftmorde zu verstehen<sup>257</sup> und auch HITCHCOCK legt mit seinem Verweis auf entsprechende Verstrickungen Madame de Montespan einen ähnlichen Gedanken für die Oper zumindest nahe.<sup>258</sup>

Abgesehen davon, dass er Seneca diese Zauberschilderung ermöglicht, ist der Mord an Creusa, auch wenn der Dichter dem Vorgang selbst wenig Bedeutung beimisst, hier Teil einer notwendigen Kette und zwar nur subtil, aber zwingend motiviert.<sup>259</sup> Denn erstens wird Iason damit aller Hoffnungen auf ein neues Zuhause, eine neue Frau und weitere Kinder beraubt; zweitens gleicht Medea mit diesem Mord einen Teil jener Verbrechen aus, die sie für Iason beging.<sup>260</sup>

In der senecanischen Tragödie wird das Kleid weder von Creusa gewünscht oder gefordert noch soll es wie bei Euripides die Königstochter Korinths den Kindern

---

<sup>254</sup> F. GRAF/ S. I. JOHNSTON: *S.v. Magie, Magier. Kaiserzeit bis Constantinus I.*, DNP 7, Stuttgart 1999, Sp. 670; OGDEN (2002); HERR (2000) S. 26-29; HITCHCOCK (1995) S. 27.

<sup>255</sup> SCHUBERT (2004) S. 397; MAURACH (1966) S. 308 weist darauf hin, dass zum einen „offenbar das Lesepublikum der senecanischen Zeit an solchen Schilderungen seine Freude empfand“ und zum anderen Seneca die colchische Zauberin und das „Dämonische“ in ihrem Wesen betonen wollte. Vgl. dazu auch oben S. 10.

<sup>256</sup> Die Anrufungen von Göttern und Erzsündern in der senecanischen Tragödie sowie die auch bei Pierre Corneille relativ detaillierten Ausführungen der Hilfsmittel und Zutaten sind hier deutlich kürzer zusammengefasst, doch braucht und sucht auch Médée den Beistand Hecates. Zu der interessanten musikalischen Gestaltung der Zauberszene und der Verhexung Créons vgl. CESSAC (1988) S. 398f., 401f.; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 87f.

<sup>257</sup> SCHMIDT (1998) S. 163ff., 171ff. Entsprechend kommt er S. 165 zu dem Schluss, der „Verzicht auf eine Schilderung der Todesumstände des Königs und seiner Tochter könnte durchaus ein Indiz für die Adressaten des Stückes und damit zugleich auch die Umstände seiner Präsentation sein.“

<sup>258</sup> HITCHCOCK (1995) S. 27.

<sup>259</sup> Anders sieht dies z.B. GUASTELLA (2001) S. 209, welcher meint, Seneca tue hier anscheinend nur dem Mythos Genüge.

<sup>260</sup> HAß (1997) S. 53 Anm. 10, S. 65; SCHMIDT (1998) S. 168f.

gewogen machen, welche aus diesem Grund auch als (tödliche) Boten fungieren. Diese Darstellung der Geschehnisse wird weder von Pierre noch von Thomas Corneille übernommen;<sup>261</sup> sie hat jedoch den Effekt, dass Medea noch stärker und bestimmender wirkt: Es ist ihre Idee, Geschenke zu schicken, sie reagiert nicht von außen gezwungen, sondern agiert und treibt die Handlung nach ihrem Belieben voran.

Offenbar auch hier wieder die euripideischen und vielleicht Ovids Schilderungen mitdenkend, handelt Seneca den Tod Creos, auf welchen sich Medeas Zorn doch anfangs vornehmlich konzentrierte und den der Dichter im Unterschied zu Creusa durchaus persönlich schuldig werden lässt (wenngleich weniger als Corneille seinen Créon), geradezu elliptisch ab. Der Bote erwähnt seinen – von Medea mit ihren magischen Vorbereitungen ja nicht einmal explizit intendierten – Tod, ohne weitere Ausführungen und Erklärungen, im Zusammenhang mit Creusas Ende und dem großen (im Vergleich zu Creos ausführlicher behandelten) Brand (880):

*nata atque genitor cinere permixto iacent.*

Ohne sich mit Details aufzuhalten, hat Seneca somit die Vernichtung der von Iason angestrebten Zukunft dargestellt und kann sich nunmehr dem Kernstück und dem zugleich der zwingendsten Motivation bedürftigen Teil der Rache seiner Titelheldin, dem Kindermord widmen.

Pierre Corneille holt den Mord an Créon und Créuse in seiner Tragödie – aus eher pragmatischen Gründen, wie er in seinem *Examen* erklärt – auf die Bühne und beschreibt dort auch, welche Wirkung er sich dabei vorstellt: „ces deux mourants importunent plus par leurs cris et par leurs gémissements, qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire, qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion de désespoir où ils l'ont réduite, que de tout ce qu'elle leur fait souffrir.“<sup>262</sup>

Er übernimmt von Euripides den Botenbericht, welcher Médée über die Wirkung des vergifteten Kleides in Kenntnis setzt, lässt jedoch den Zuschauer miterleben, wie

---

<sup>261</sup> P. Corneille: *Examen*, S. 137f.: „les présents des ennemis doivent être suspects“.

<sup>262</sup> P. Corneille: *Examen*, S. 140. Interessanterweise sieht sich hier der Dichter in einem Konflikt: Zwar rechtfertigt er Médées Rache durch eindeutigere Schuld der anderen, doch verdienen diese dadurch bei ihrem Tod seiner Meinung nach kein Mitleid, so dass er „l'effet que demande la tragédie“ (P. Corneille: *Examen*, S. 140) nicht erreichen kann.

Créon einer Art Wahnsinn verfällt und sich schließlich das Leben nimmt, wie Jason hinzukommt und Créuse in seinem Beisein stirbt.

Thomas Corneille hat sich von diesem Ende der Königsfamilie in der Tragödie seines Bruders offenbar inspirieren lassen, jedoch einige Änderungen vorgenommen. Die Abschiedsszene Jasons und Créuses, die seiner Betonung der Liebe während der gesamten Oper entspricht, sowie den Tod Créuses auf der Bühne behält er, gleichsam als Höhepunkt der Rache, bei. Während jedoch bei Pierre Corneille wie auch bei Euripides und Seneca Créon durch das Kleid Créuses zu Schaden kommt,<sup>263</sup> trennt Thomas Corneille die beiden Todesfälle voneinander und ermöglicht sich und dem Komponisten dadurch zahlreichere effektvolle Szenen sowie mehr inhaltliche Verwicklung, da auf diese Weise Médée ihre Zauberkünste öfter unter Beweis stellen, Créon auf der Bühne wahnsinnig werden und schließlich, wie Créuses *confidente* Cleone berichtet, Oronte mit in den Tod reißen kann. Zudem kann der Dichter dadurch sowohl Créon als auch Créuse jeweils vor ihrem Ende in der Auseinandersetzung mit Médée noch einmal persönlich an ihr schuldig werden lassen, so dass die Bestrafung nicht nur durch das Verlangen, Jason zu treffen, sondern auch durch das persönliche Verhältnis Médées zu Créon und Créuse motiviert wird und Médée zur Anwendung ihrer Zauberkräfte regelrecht gezwungen zu werden scheint.

Denn während Medea sich von Creon in ihren *merita* zwar verkannt fühlt, jedoch weiß, dass ihm ihre Taten sehr gegenwärtig sind, er sie als Medea fürchtet und ihre Macht anerkennt, sieht Médée sich hintergangen und missachtet. Bis zuletzt springt Créon derart herablassend und unverschämt mit ihr um, als sei sie nicht Médée, sondern nur eine verbannenswerte *barbare*, dass sie sich schließlich gezwungen der *fureur* übergibt, deren Erscheinen den Auftakt zu der eindrucksvollen und dem Zeitgeschmack entsprechenden Wahnsinnsszene Créons bildet (IV/8, S. 186):<sup>264</sup>

*Vien , Fureur , c'est à toy d'achever mon ouvrage.*<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> Vgl. P. Corneille 1319-1332, 1445ff; Eur. Med. 1204-1219.

<sup>264</sup> McDONALD (2000) S. 109. Auf die außergewöhnliche Orchestrierung und anschauliche musikalische Gestaltung weisen CESSAC (1988) S. 401f.; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 92f. hin.

<sup>265</sup> Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit der beiden Werke: LEFÈVRE (1978) S. 7 stellt fest, dass die senecanischen Gestalten, indem sie ihre Affekte quasi personalisieren, römischem Denken entsprechen und zitiert dazu Hegels Ausdruck von der „Herrschaft der Abstraktion“. Corneille und Charpentier übernehmen für ihre Médée diese Eigenart, abstrakte Begriffe anzusprechen und veranschaulichen z.B. *Vengeance*, *Jalousie* und auch *l'Amour* durch allegorische Figuren, welche in der Oper des 17. Jahrhunderts unabhkömmlich sind (vgl. dazu FISCHER [1997] S. 115; McDONALD [2000] S. 107). In gewisser Hinsicht greift Anouilh auf

Auf Grund der eindeutigen Charakterisierung des Königs ist hier DURON (zumindest bis zu einem gewissen Grad) recht zu geben, der das für Créon bestimmte Ende, ganz im Sinne Pierre Corneilles, folgendermaßen beurteilt: „Mais en fait, le geste est parfaitement justifié puisque les auteurs justifient les actes de Médée ; la folie de Créon ne peut que la réjouir et puisqu'elle a été peinte comme le seul personnage humain de la pièce, puisque ses souffrances ont été exacerbées, sa joie ne peut que ravir le spectateur.“<sup>266</sup>

Die Tatsache, dass er Médées Fähigkeiten völlig verkennt, obwohl sie diese so nachdrücklich und an sich überzeugend unter Beweis stellt, ist wieder ein Indiz für die Geschichtlichkeit der *vraisemblance* – ein rationaler, zivilisierter Herrscher fürchtet nicht die barbarische Hexenmacht einer Frau<sup>267</sup> (die, wie HERR bemerkt, „in magischen Opern um 1700“ ein Ausdruck innerer Stärke ist<sup>268</sup>). Interessant ist allerdings die Moral der Oper: Die Magierin behält die Oberhand, der Zauber siegt. Vielleicht stellt die Wahl des Stoffes sowie die Art der Gestaltung neben der abwechslungsreichen und effektvollen Unterhaltung daher tatsächlich eine Mahnung für einen nicht vernünftigen Herrscher oder, weniger elementar, eine Anprangerung der am Hof herrschenden *hypocrisie* dar.<sup>269</sup>

„Jeglicher tätige Anteil, den Kreon oder seine Tochter daran nehmen, in den Besitz der vergifteten Gegenstände zu gelangen, verringert den Anteil Medeas. Wenn ihr die Gegner den Weg selbst ebnen, ist es weniger erstaunlich, daß sie ihn beschreitet“.<sup>270</sup> Während Seneca Creusas Anteile an dem Geschehen völlig offen und sie selbst überhaupt nicht zu Wort kommen lässt, wertet Thomas Corneille, wohl um Médée zu entlasten und ihr eine Antagonistin gegenüberzustellen, ihre Rolle deutlich auf.<sup>271</sup> In der Oper wird erkennbar, dass Créuse offenbar eine Beziehung mit

---

diese Personalisierung der Affekte zurück, indem er Médée ihren Hass wie ein Kind auf die Welt bringen lässt (S. 322ff.).

<sup>266</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 95.

<sup>267</sup> Vgl. DURON (1993<sup>2</sup>) S. 95: „Il faut remettre toute cette situation dans son contexte historique, la monarchie absolue, qui ne peut supporter aucune faiblesse du souverain“. Vgl. auch Anm. 196.

<sup>268</sup> HERR (2000) S. 57 Anm. 204.

<sup>269</sup> FUMAROLI (1990) S. 504 konstatiert (bezüglich der *Médée* Pierre Corneilles, aber im Grunde auch für die des Bruders gültig): „Infortune de la vertu et bonheur dans le crime, les cris de fée de Médée triomphante à la fin de la pièce accompagnent la victoire du génie théâtral sur la lâcheté, l'hypocrisie, le pharisaïsme, la lympe sotté et au fond méchante des tenants de la légitimité.“

<sup>270</sup> FRIEDRICH (1967) S. 25.

<sup>271</sup> Vgl. dazu HERR (2000) S. 188f. Auch bei Pierre Corneille trägt Créuse bereits ihren Teil der Schuld. Eine andere Art der Aufwertung erfährt die Rolle der Créuse z.B. bei Luigi Cherubini, der seine Oper *Médée* (1797) damit beginnen lässt, dass nicht Médée, sondern



Jason selbst angestrebt (II/3, S. 110, 112), das Leid Médées also wissend mitverschuldet hat und zudem selbst rachsüchtig und „bloodthirsty“<sup>272</sup> ist. Außerdem hat sie ein Auge auf „*cette robe fatale*“ (III/4, S. 154) Médées geworfen, sähe es gern in ihrem Besitz (I/2, S. 88<sup>273</sup>) und ist also eitel, oberflächlich und arrogant genug, um der betrogenen Ehefrau Jasons gegenüber kein schlechtes Gewissen zu haben.<sup>274</sup>

Thomas Corneille geht hier allerdings weniger weit als sein Bruder, dem in dieser Hinsicht seine Vorlagen zu unwahrscheinlich waren<sup>275</sup> und der Créuse das Kleid ausdrücklich als Belohnung für den „Gefallen“ fordern lässt, den sie Médée tut, indem sie sich der Kinder annimmt (561-568),<sup>276</sup> in ihrer Leidenschaft für das Kleid jedoch so dick aufträgt, dass sie fast wieder unglaubwürdig und, wie MAURENS anmerkt, „digne d’un personnage de comédie“<sup>277</sup> wirkt (583-588, 973ff.).

In der Oper bleibt es dem Zuhörer überlassen, ob er davon ausgeht, dass Jason von selbst auf die Idee kommt, Médée könne sich durch dieses Geschenk der Hilfe Créuses versichern, oder ob er sich die Forderung Créuses aus Pierres Tragödie als zuvor gestellt dazu denkt.

Da Médée am meisten darunter leidet, Jasons Liebe an die *rivale* verloren zu haben, sind es die allegorischen Figuren der *Vengeance* und der *Jalousie*, welche die magischen Vorbereitungen Médées begleiten und den *chœur de Démons* anführen.<sup>278</sup> Die Eifersucht ist es auch, die Médée zu einem anderen Vorgehen veranlasst: Sie wartet ab, bis sie das Gift in dem präparierten Kleid wirken lässt, versucht zunächst, eine unblutige Lösung, die Hochzeit Créuses mit Oronte,

---

die neue Braut Jasons Zweifel an seiner Treue hegt. Eine differenziertere Psychologisierung unternimmt z.B. Grillparzer, in dessen Tragödie Kreusa für die Fremde Partei ergreift, freundlich zu ihr ist und in den gemeinsamen Gesprächen mit dem König sowie mit Jason versucht, integrativ zu wirken und Medea einzubinden (369-418, 874-908).

<sup>272</sup> McDONALD (2000) S. 108; vgl. dazu VI/4, S. 202; VI/6, S. 208.

<sup>273</sup> Die ständige Präsenz und kontrastreiche Wirkung des Kleides in der Oper fasst DURON (1993<sup>2</sup>) S. 96 zusammen: „La robe, cette menace obscure, qui planait depuis l’acte I, que Médée avait promis d’offrir à Créuse, cette robe que Médée avait trempée dans une chaudière infernale [...], cette robe dans laquelle Créuse resplendissait [...], cette robe empoisonnée, torture à présent la Princesse“.

<sup>274</sup> Vgl. Euripides: *Medea*, ed. K. H. ELLER, Stuttgart 1983, im Nachwort S. 149; HERR (2000) S. 56, 188-192.

<sup>275</sup> P. Corneille: *Examen*, S. 137f. bemängelt, dem Geschenk werde zu wenig Misstrauen entgegengebracht. In der Tat erfüllt es zwar bei Euripides noch insofern einen Zweck, als es Kreusa für die Kinder gewinnen soll (*Eur. Med.* 946-958), bei Seneca hingegen hat es nicht einmal mehr diese Funktion.

<sup>276</sup> Um so absurder, als Médée bei Pierre *gezwungen* wird, ihre Kinder dazulassen (489-494).

<sup>277</sup> P. Corneille: *Théâtre II*, S. 574 Anm. 14.

<sup>278</sup> III/5, S. 154; vgl. dazu DURON (1993<sup>2</sup>) S. 87.

herbeizuführen und dadurch sowohl Jason als auch Créuse zu bestrafen und das bis dahin sich glücklich und sicher wählende neue Paar endgültig auseinanderzutreiben. Erst als sich, wie bereits zusammengefasst, die Geschehnisse anders entwickeln, sieht Médée sich gezwungen, den Zauber wirken zu lassen (V/4, S. 204):

*Puisque vous ignorez jusqu'où va ma puissance,*

*Connoissez tout ce que je suis.*

Créuses Tod scheint für den so gründlich als verliebt gezeigten Jason der schmerzlichste Teil der Rache zu sein, welcher ihn veranlasst auszurufen (V/6, S. 208):

*Pouvoit elle mettre en usage*

*Un supplice plus propre à m'arracher le cœur ?*

Zwar weiß er zu diesem Zeitpunkt noch nichts von dem Tod seiner Kinder, doch in Anbetracht der Gewichtung der Racheelemente und der Betonung seiner Liebe zu Créuse ist anzunehmen, dass die Vernichtung dieser neuen Liebe für ihn tatsächlich das schlimmste Glied in der Kette der Rache bedeutet.<sup>279</sup>

Während also die Medea Senecas vor allem die Bestrafung und Ablösung von Jason im Sinn hat und sich in ihrer Planung davon leiten lässt, bewegt sich Thomas Corneilles Médée etwas inkonsequent zwischen persönlicher und unpersönlicher Rache: Indem Médée die Vollstreckung der Rache von der Kooperation Créons und Créuses abhängig macht, bekommen die beiden zwar theoretisch eine Chance, doch riskiert Médée dadurch Kollisionen mit ihrer Rache an Jason. Zudem scheint sie sich, als ihr von den Ausmaßen von Créons Wahnsinn berichtet wird, trotz ihrer zuvor persönlichen Gründe nunmehr ausschließlich für die Reaktion Jasons zu interessieren, bewertet daraufhin ihre Rache als nicht ausreichend und erweitert sie entsprechend (V/1, S. 190).

---

<sup>279</sup> Dieser Meinung ist auch McDONALD (2000) S. 109. Pierre Corneille macht dies deutlicher als sein Bruder, indem er, wie bereits erwähnt, Jason selbst erwägen lässt, die Kinder umzubringen und in seinem Schlussmonolog hauptsächlich um Créuse trauert (1617, 1637-1660).

Bildet in der senecanischen Tragödie der Mord an Creon und Creusa in seiner sparsamen Schilderung vielleicht lediglich den „Aufakt zur großen Tat“,<sup>280</sup> so legt Thomas Corneille gerade hier seinen Schwerpunkt. Zwar haben ihn wie seinen Bruder sicher auch pragmatische, dem Genre der Oper geschuldete Gründe zu dieser Gewichtung und Art der Gestaltung bewogen: Die Symmetrie des Gesamtaufbaus erfordert Spiegelungen zu dem in den ersten beiden Akten an Médée begangenen Unrecht, der Wechsel von Liebes- und Racheszenen sorgt für die „tensions désirées“<sup>281</sup> sowie für retardierende Momente vor den katastrophalen Ereignissen, die Liebesszenen bringen außerdem die Möglichkeit zu innigen Arien, die Zauber- und Sterbeszenen ermöglichen, ja fordern eine ausdrucksvolle musikalische Gestaltung.<sup>282</sup> Seine Art der Gewichtung ergibt sich jedoch auch inhaltlich schlüssig aus dem Gesamtaufbau der Oper mit der Akzentuierung des an Médée begangenen Unrechts und der Betonung der neuen, auf Lügen und Verrat basierenden Liebe Jasons und der unglücklichen Liebe Médées.

Zwar streitet Pierre Corneille für seine Tragödie ab, das Ende Créons und Créuses könne Mitleid erwecken und DURON ist in seiner – allerdings recht eigenwilligen – Untersuchung der Ansicht, in der Oper lasse die Gestaltung der Charaktere sowie auch die musikalische Stellungnahme den Zuhörer nicht vergessen, dass diese neue Liebe auf dem Schmerz Médées begründet und der Tod Créons und Créuses daher vollends gerechtfertigt sei.<sup>283</sup> Tatsächlich kann während der Abschiedsszene noch sehr präsent sein, dass diese Liebe auf Médées Schmerz basiert<sup>284</sup> und Créuse die ihr zugefügte „*violence extrême*“ (V/6, S. 206) mitverschuldet hat. Ihr Ende jedoch wird in der Oper ausführlich und in einer Weise gezeigt, die CESSAC dazu veranlasst, diese Szene als „page bouleversante et d’une émotion rare, aux limites du soutenable“<sup>285</sup> zu beschreiben und die m.E. in ihrem innigen und tragischen Ausdruck möglicherweise doch mitleidig stimmen kann, auch wenn bei Thomas Corneille ebenso wie bei seinem Bruder Créuse keine Sympathieträgerin ist.

Diese evt. etwas ambivalente Wirkung der Abschieds- und Sterbeszene ist berechtigt und erklärlich: Zum einen bilden die beiden Szenen einen wirkungsvollen Kontrast zu den Wutausbrüchen und dem Rachevollzug vorher und nachher, zum anderen passt

---

<sup>280</sup> HÄß (1997) S. 53 Anm. 10.

<sup>281</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 78.

<sup>282</sup> Vgl. dazu CESSAC (1988) S. 399, 403; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 88, 90, 96f.; HERR (2000) S. 193.

<sup>283</sup> P. Corneille: *Examen*, S. 140; DURON (1993<sup>2</sup>) S. 79, 90, 93ff., 97.

<sup>284</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 90.

<sup>285</sup> CESSAC (1988) S. 403.

sie zu der für den Handlungsverlauf der Oper maßgeblichen idealisierten Vorstellung von der Liebe. Und nicht zuletzt ist und bleibt dieser Racheakt eine ambivalente Angelegenheit. Die Amme bei Grillparzer bringt es Iason und dem König gegenüber auf den Punkt (2255f.):

*Laßt Andere, mich laßt ihre Tat verdammen*

*Euch Beiden widerfuhr nur euer Recht.*

#### 4.2.2 Der Kindermord

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Seneca und Thomas Corneille diesen ungeheuerlichsten Teil der Rache motivieren, was sie dabei von Euripides und von Pierre Corneille übernehmen, inwieweit sie jeweils eigene Wege gehen und wohin diese Wege sie führen. FRIEDRICH stellt fest, dass für alle Autoren nach Euripides, die sich des Medeastoffes annehmen, die Motivierung des Mordes an den Kindern eine besondere Herausforderung bedeutet, "als gelte es nicht mit einem Stück Literatur, sondern mit einem aufregenden und verwirrenden Vorkommnis fertigzuwerden".<sup>286</sup> Es wird sich zeigen, dass dies in diesem Fall für den Dichter Seneca mehr gilt als für den Opernlibrettisten.

Seneca widmet sich gerade dem Element des Kindermordes in Medeas Rache ausführlich und zeigt ihn, von der Entscheidung Medeas bis zur retardierend geteilten<sup>287</sup> Durchführung und der letzten Auseinandersetzung mit Iason – als einziger der hier behandelten Autoren – „*coram populo*“.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> FRIEDRICH (1967) S. 53f.; vgl. dazu auch KENKEL (1979) S. 29: „<M>an kann sich nicht genug darüber wundern, daß Euripides es fertiggebracht hat, einerseits den Kindermord fast willkürlich in den Mythos einzubetten, andererseits aber so vorzugehen, als wäre er schon Bestandteil des Mythos; als müsse er nur erklärt und verstanden, im Grunde aber hingenommen werden“.

Dass Euripides den nicht aus dem Mythos stammenden Kindermord vermutlich nicht erfunden, sondern vorgefunden hat, erläutert MANUWALD (1983) S. 41-56, der die Tragödie des Neophon für die frühere hält. BOEDEKER (1997) S. 127 ist der gleichen Ansicht, fasst jedoch zusammen: „Euripides may not have originated this plot [...] but it was his heroine who became the point of reference for later versions.“

<sup>287</sup> STEIDLE (1943/44) S. 291.

<sup>288</sup> *Hor. ars 182-185* (zitiert nach: Q. *Horati Flacci Opera*, ed. S. BORZSAK, Leipzig 1984):

*non tamen intus*

*digna geri promes in scaenam multaue tolles*

Im Unterschied zu den Werken des Euripides und auch Thomas Corneilles wird in dem monozentrischen Werk Senecas die Sorge um die Kinder erst im zweiten Akt, während des Gesprächs mit Creo, zum ersten Mal thematisiert. Medea bittet zunächst um Bleiberecht für die Kinder, welches Creo ihr gewährt (282ff.),<sup>289</sup> und verlangt erst später, sie mitnehmen zu dürfen.<sup>290</sup> Infolge der Weigerung Iasons, mit der verhängnisvollen Begründung seiner – bereits zuvor (437ff.) als Grund für seine Entscheidung angeführten<sup>291</sup> – *pietas* (544-549), lässt Seneca „den Mordgedanken blitzartig aufleuchten und in einem *a parte* aussprechen“<sup>292</sup> (549f.):

*Sic natos amat?*

*bene est, tenetur; ulneri patuit locus.*

Medea behält den Gedanken im Hinterkopf (809f., 848), beginnt, nachdem die erste Mordsequenz abgeschlossen ist, sich für diesen so wichtigen letzten Teil der Rache zunächst wieder selbst aufzureizen (897f.):

*amas adhuc, furiose, si satis est tibi*

*caelebs Iason.*

und fasst schließlich wieder *nescio quid ferox* (917)<sup>293</sup> ins Auge. Sie muss jedoch einen langen inneren Kampf ausfechten, der durch ihre unvereinbaren Rollen<sup>294</sup> und durch ihre daraus resultierenden extremen, widerstreitenden Gefühle, *odium*, *amor*, *dolor*, *pietas* und *ira*, bedingt ist. Anders als bei Euripides findet erst jetzt ihre emotionale Beziehung zu den Kindern Ausdruck, nachdem der Aspekt der Mutterliebe (wie ja auch der ihrer tatsächlichen Zuneigung zu Iason) zuvor kaum explizit angesprochen wurde. Von Vers zu Vers hin- und hergerissen versucht sie, sich mit verschiedenen Argumenten zu der Tat zu überreden und schreckt immer

*ex oculis, quae mox narret facundia praesens:  
ne pueros coram populo Medea trucidet.*

<sup>289</sup> Anders interpretiert diese Stelle THURN (2002) S. 330 Anm. 7.

<sup>290</sup> FRIEDRICH (1967) S. 15: Die euripideische Version, dass Medea ihre Kinder hätte mitnehmen können, wird von keinem der „selbständigeren“ späteren Medea-Autoren übernommen. Allerdings bedeutet das nicht unbedingt, dass sie sich alle bewusst von Euripides abgrenzen, sondern evtl. nur, dass sie sich vorwiegend oder ausschließlich an Seneca orientiert haben, der hierin möglicherweise wiederum Ovid folgte. Vgl. dazu GREWE (2001) S. 68-71; HELDMANN (1974) S. 168f.

<sup>291</sup> HELDMANN (1974) S. 177.

<sup>292</sup> REGENBOGEN (1963) S. 16 Anm. 16 hebt hier auch die pointierte Darstellung Senecas hervor und hält als Gegenbeispiel die s.E. vergleichsweise langatmige Fassung Pierre Corneilles daneben.

<sup>293</sup> Vgl. dazu oben S. 54.

<sup>294</sup> GUASTELLA (2001) S. 211 erwähnt „the incompatibility of her identity as a mother with the reality of her divorce“; vgl. auch SCHMIDT (1998) S. 167.

wieder davor zurück (920-948).<sup>295</sup> Doch will sie aus den oben genannten Gründen unbedingt ihre Rache fortführen. Indem sie sich bewusst macht, dass die Kinder durch den Verbannungsspruch für sie ohnehin schon verloren sind (950f.),<sup>296</sup> „erstickt sie die Rührung“<sup>297</sup> und sorgt dafür, dass Schmerz, Hass und Zorn sich durchsetzen (951ff.):

*rursus increscit dolor*

*et feruet odium, repetit inuitam manum*

*antiqua Erinys – ira, qua ducis, sequor.*<sup>298</sup>

Nun kann sie sich innerlich von den Kindern lösen und, von dem Sühne fordernden Schatten des Bruders heimgesucht, sich dazu durchringen, sie – ohne Hilfe ihrer magischen Kräfte, sondern mit eigenen Händen<sup>299</sup> – umzubringen.

Zwar wird nicht vollends deutlich, wie sehr Iason wirklich an den Kindern hängt, zumal, wie bereits ausgeführt, die *pietas* wohl kaum sein einziges Motiv ist, sich gegen Medea und für Creusa zu entscheiden. Doch legt Seneca durch die Gewichtung dieser Szene, durch die Aussparung der Beziehung Iasons und Creusas sowie durch die Tatsache, dass Iason auch in der langen Auseinandersetzung mit Medea den Tod Creusas und Creos mit keinem Wort erwähnt, die Vermutung nahe, dass für ihn im Unterschied zu Jason bei Pierre und Thomas Corneille der Verlust seiner Kinder am schwersten wiegt.<sup>300</sup> Seneca folgt hier Euripides insofern, als auch sein Iason durch den Tod der Kinder am schwersten getroffen wird (817); neu ist jedoch der Aspekt echter Vaterliebe, da, wie MANUWALD ausführt, für den euripideischen Iason „die Zerstörung seines Lebensentwurfes“<sup>301</sup> die eigentliche Katastrophe ausmacht.

---

<sup>295</sup> Vgl. dazu HERR (2000) S. 238f.; STEIDLE (1943/44) S. 288f.

<sup>296</sup> SCHMIDT (1998) S. 168.

<sup>297</sup> FRIEDRICH (1967) S. 25.

<sup>298</sup> Dem hier zitierten Vers Medeas entspricht Médées (IV/5, S. 174):

*Venez, venez, fureur, je m'abandonne à vous.*

Vgl. dazu oben Anm. 265.

<sup>299</sup> Vgl. dazu HERR (2000) S. 25, 233.

<sup>300</sup> Der bleibende Interpretationsspielraum ist z.B. daran zu erkennen, dass aus Medeas an Iason gerichteten Worte (1020):

*lumina huc tumida alleua*

nicht ausschließlich so verstanden werden, dass Iason weint, sondern auch die Möglichkeit erwogen wird, seine Augen könnten aus Zorn oder Hochmut angeschwollen sein, vgl. ZWIERLEIN (1986) S. 169f.

<sup>301</sup> MANUWALD (1983) S. 29.

Durch die Schlusszene sowie durch den dieses Ende vorbereitenden Aufbau der gesamten Tragödie wird deutlich, dass hier der Kindermord das Kernstück und den Höhepunkt der Rache Medeas bildet. Er bedeutet die spiegelbildliche Aufhebung der für Iason begangenen Taten (936, 964-971; 957):

*fratri patrique quod sat est, peperit duos.*

die endgültige Lösung ihres auf diesen Taten basierenden Bundes (1007f.), gleichsam die Rückkehr in die Zeit vor Iason (982ff.):

*iam iam recepi sceptrum, germanum patrem,*

*spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;*

*rediere regna, rapta uirginitas redit.*

Zudem bewirkt der Kindermord die nach dem Tod Creusas nunmehr vollständige Zerstörung der Hoffnungen Iasons und seiner Zukunft (920ff.), die Vernichtung der Früchte ihrer Liebe (1010-1013):

*ut duos perimam, tamen*

*nimum est dolori numerus angustus meo.*

*in matre si quod pignus etiam nunc latet,*

*scrutabor ense uiscera et ferro extraham..*

und damit die Beendigung ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau sowie die Auslöschung all ihrer menschlichen Bindungen (1019-1027).<sup>302</sup>

Thomas Corneille hält sich bezüglich der Motivierung des Kindermordes eher an Seneca sowie an die Tragödie seines Bruders als an Euripides, zeigt sich hier jedoch deutlich weniger gründlich und auch weniger innovativ und eigenständig als bei der Rechtfertigung der anderen Morde. Denn zum einen spricht, wie schon erwähnt, auch seine Médée davon, sich von Jason lösen zu wollen, führt diesen Gedanken aber weit weniger zwingend und konsequent fort als die Medea Senecas. Zum anderen ist die Sorge um die Kinder zwar hier, anders als bei Seneca, von Anfang an Thema (I/1, S. 80), doch scheint sie hauptsächlich der Ausgestaltung der Intrige zu dienen: Médée bittet Jason, der ihr dies einigermaßen geschickt in den Mund legt, gutgläubig, Créuse um der Kinder willen zu hofieren (I/2, S. 86) und fleht auch selbst

---

<sup>302</sup> FRIEDRICH (1967) S. 30f.; GUASTELLA (2001) S. 211, 215ff.; HAß (1997) S. 63-66; SCHMIDT (1998) S. 167-170.

Créuse an, für die Kinder zu sorgen (II/2, S. 110); Créon nutzt den Schutz der Kinder als Argument für Médées Verbannung (II/1, S. 104).

Für die bereits geäußerte Vermutung, Jason leide mehr unter dem Tod Créuses als unter dem seiner Kinder, gibt es, wie bei Seneca für das Gegenteil, lediglich Indizien: Jasons Behauptung, er werbe der Kinder wegen um Créuses Gunst (II/2, S. 82), erweist sich sehr bald als offenkundiger Vorwand (kommen die beiden, wenn sie unter sich sind, doch wahrlich nicht auf die Kinder zu sprechen); zudem wird auch im weiteren Verlauf nicht seine Vaterliebe, sondern ausschließlich die Liebe zu Créuse gezeigt und in der – allerdings auch sehr knappen – Schlusszene drückt er keinerlei Schmerz explizit über den Tod seiner Kinder aus.

Trotz alldem bringt auch in der Oper die Vaterliebe Médée auf den zunächst noch vagen Gedanken des Kindermords,<sup>303</sup> der sie sofort in den bereits bekannten Rollenkonflikt Medeas stürzt (IV/5, S. 174):

*Puis-je me souvenir que je suis mère et femme ?*

*[...]*

*C'est par l'endroit le plus sensible*

*Qu'il faut porter les derniers coups.*

Thomas Corneille lässt Médée, auch ohne dass Jason vorher Entsprechendes betont, das senecanische *sic natos amat* übernehmen und ihren Schluss daraus ziehen (V/1, S. 190):

*Il aime ses Enfants , ne les épargnons pas*

Gleich darauf beginnt sie in einem introspektiven Monolog<sup>304</sup> zu schwanken, sich selbst zu provozieren und sofort danach wieder zurückzuschrecken. Corneille hat also diesen durchaus operntauglichen Moment von Seneca und/oder seinem

---

<sup>303</sup> Zwar könnte hier auch der Mord an Créuse zumindest inbegriffen sein, doch scheint sie sich m.E. hier bereits auch mit dem Gedanken zu tragen, ihre Kinder zu töten, da sie zuvor schon feststellte (III/4, S. 154):

*il faut briser les nœuds,*

nun hier ihre Mutterrolle erwähnt und zudem die der Szene beiwohnende Nérine, ähnlich wie Medeas *nutrix* (670-675) Schlimmes (quasi aus der Literatur bereits Bekanntes) befürchtet (IV/5, S. 174):

*Ses yeux sont égarez, ses pas sont incertains.*

*Dieux, détournez ce que je crains.*

<sup>304</sup> Obgleich in ihrer Entscheidung allein, ist doch wie fast immer (einzige Ausnahme: III/3) ihre *confidente* anwesend; vgl. dazu S. 16.



Bruder<sup>305</sup> – wenngleich in gekürzter Form – übernommen und Charpentier seine Tragik musikalisch zum Ausdruck gebracht: „Durch eine Wiederholung der Worte ‚ne les épargnons pas‘, mit denen Medea sich durch ein zunächst fast unbedachtes Wort gleichsam selbst erst auf die Idee des Kindesmordes bringt, gibt der Komponist dieser Szene eine Dimension, die der Librettist nicht einmal vorgesehen hatte. Das psychologische Einfühlungsvermögen, mit dem Charpentier sie ihren Worten entsetzt noch einmal nachspüren ließ, sprengte den traditionellen Rahmen nicht nur der bisherigen musikalischen Darstellung der Medea, sondern auch der Tragédie en musique.“<sup>306</sup>

Für Médée ist es schließlich der Gedanke an den treulosen Vater der Kinder und die Aussicht, diesen leiden zu sehen, die sie endgültig, auch musikalisch hörbar, zur Entscheidung treiben (V/1, S. 190, 192):

*Leur crime est assez grand d'avoir Jason pour Pere*

*[...]*

*C'est mon sang , il est vray, mais c'est le sang d'un traître.*

*Puis-je trop acheter, en les faisant perir ,*

*La douceur de le voir souffrir ?*

Die Persönlichkeit der Kinder spielt in den hier untersuchten Werken keine Rolle und auch wie sie zu Vater und Mutter und deren Konflikt stehen, wird erst in späteren Rezeptionen eingeflochten. Bei Grillparzer z.B. halten die Kinder zwar anfangs noch mehr zu ihrer Mutter (211-218), sehr bald jedoch gewinnt Kreusa ihr Herz (345-355), wodurch die Entscheidung zum Kindermord noch weitere Dimensionen bekommt: Zum einen erhalten die Kinder eine Individualität und sind nicht mehr nur dem Zuschauer unbekannt, abstrakte Mittel der Rache (2031-2119); zum anderen jedoch wirkt vor allem Medea dadurch noch einsamer, hat sie doch die Kinder nicht nur auf Grund äußerlichen Zwanges, sondern auch innerlich verloren (1635-1714).

---

<sup>305</sup> Auch Pierre Corneilles Médée fällt ihre Entscheidung in einem noch stärker an Seneca angelehnten Monolog voller Antithesen (1347-1378). Die Entscheidung zum Kindermord bei Euripides untersucht z.B. MANUWALD (1983) S. 29.

<sup>306</sup> LEOPOLD (1998) S. 137f.; CESSAC (1988) S. 402f.: „Après un long silence, elle reprend les mêmes mots dans un toute autre climat : allongement et régularité des valeurs, immobilisme de la mélodie, soutien de l'orchestration sur le même rythme que le chant, modulation à la sous-dominante, avec une cadence suspensive à la place de la cadence parfaite du premier énoncé.“ Vgl. dazu auch DURON (1993<sup>2</sup>) S. 96; HERR (2000) S. 243-247; LEOPOLD/ MASKA (1997) S. 211.

Der Kindermord bedeutet für jede Medea-Gestalt die Vernichtung der letzten sie noch mit Iason verbindenden Gemeinsamkeit und damit zugleich, trotz aller Ungeheuerlichkeit, eine Art eigener Katharsis.

Seneca verdeutlicht diesen kathartischen Effekt durch das zwingende, wenngleich etwas abstrakte Sühnemotiv sowie das besondere, für die Figur der Medea kennzeichnend werdende Selbstverständnis und bringt zum Ausdruck, dass dieser letzte Teil der Rache der für den liebenden Vater schmerzlichste ist. Pierre Corneille fügt als weiteres Motiv die eifersüchtige, getäuschte Liebe hinzu. Wenn Médée offenkundig einer neuen Frau wegen verlassen wird, verlagert sich der Schwerpunkt der Rache zwar tendenziell in Richtung dieser Frau, doch behält Pierre Corneille den Aspekt der Sühne begangener, die beiden verbindender Verbrechen bei und begründet den Kindermord zum einen wie Seneca mit Vaterliebe und Sühne, bringt jedoch zum anderen auch den psychologischen Effekt auf den Punkt (1573f.):

*Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes*

*Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes.*

Thomas Corneille übernimmt ausschließlich dieses Motiv der verratenen und verletzten Liebe und baut es aus, indem er Jason ernsthaft lieben lässt und Médée deutlich anders charakterisiert. Die Vaterliebe deutet er als Grund für den Kindermord zwar an, doch scheinen hier die Tragödien Senecas und Pierre Corneilles mizudenken zu sein. Der psychologische Effekt wird ebenfalls selten erwähnt und auch in der knappen, wenig aussagekräftigen Schlusszene nicht angesprochen.<sup>307</sup> In Anbetracht des Schmerzes, den dieser Verlust und Verrat für die liebende, an ihrem gemeinsamen Leben hängende Médée bedeuten muss, ist er zwar naheliegend und nachvollziehbar, dennoch bleibt die Motivation des Kindermords in der Oper m.E. vergleichsweise auf der Strecke. Denn während die Korinther beide noch einmal persönlich schuldig werden an Médée, also gleichsam unter Beweis stellen, dass sie ihre Strafe verdienen oder zumindest provozieren, werden die Kinder, die einzig unschuldigen Gestalten der Geschichte, lediglich als Mittel der Rachenahme missbraucht, was einen Bruch in der ansonsten durch Mitverantwortung motivierten Rache bedeutet und ein entsprechend evt. doch wieder zweifelhaftes Licht auf Médée wirft.

---

<sup>307</sup> DURON (1993<sup>2</sup>) S. 95 stellt zwar fest: „le crime épouvantable, l'infanticide, est acte libérateur“ und meint, die Musik stütze diese affirmative Auffassung des Endes, bringt jedoch keinerlei Ausführungen zur Rechtfertigung speziell dieses Elements der Rache.

So scheint es zwar zunächst gerechtfertigt, dass sie sich aus ihrer Opferrolle befreit und sich gegenüber den Intriganten Respekt verschafft; wenn sie jedoch, noch dazu nach der innigen Liebes- und tragischen Sterbeszene, auf einem Drachen sitzend den Kindermord verkündet, kann sie schon etwas befremdlich wenn nicht sogar wie eine „gefühllose Furie“<sup>308</sup> wirken und zumindest ihre letzte Maßnahme möglicherweise doch nicht jedem Zuhörer „fast wie eine gerechte Strafe“<sup>309</sup> erscheinen. Vielleicht ist dies Absicht und die Ambivalenz, die nicht zu lösende Grundsituation des Mythos sollte bewusst erhalten bleiben. In Anbetracht des gesamten Aufbaus und Schwerpunkts der Oper, der auffallend kurzen Schlusszene und der musikalischen Gestaltung ist es jedoch gut möglich, dass Corneille mit der Einflechtung des Kindermordes und dem triumphierenden Verschwinden Médées eher dem Mythos Genüge getan<sup>310</sup> und sich ansonsten ausgiebiger der nicht elterlichen Liebe sowie der höfischen Intrige und damit zugleich dem einfacher zu begründenden, effektvoller zu gestaltenden und somit für die Oper tauglicheren Teil der Rache – man denke an die Wahnsinnsszene Créons, an die Zauberszenen, die *chœurs de Démons*, an den Streit zwischen den beiden Frauen sowie die Abschieds- und Sterbeszene Créuses – gewidmet hat.<sup>311</sup>

## 5 Schlussbemerkungen

Vom Beginn des Vergleichs an ist deutlich geworden, dass es sich bei der *Medea* Senecas und der *Médée* Thomas Corneilles und Marc-Antoine Charpentiers um zwei sehr unterschiedliche Werke handelt, die einander oft regelrecht widersprechen, jedoch zugleich auch ergänzen und bereichern können und trotz aller – nicht nur – zeit- und genrebedingten Divergenzen grundsätzliche Gemeinsamkeiten aufweisen.

Die *Médée* Thomas Corneilles ist in eine höfische Umgebung eingebunden, von der sie als Frau, Zauberin und Fremde weder ernst genommen noch respektiert wird und deren umfangreicher Intrige sie während der gesamten ersten Hälfte der Oper zum

---

<sup>308</sup> LEOPOLD (1998) S. 138.

<sup>309</sup> LEOPOLD/ MASKA (1997) S. 212.

<sup>310</sup> So sehen dies auch HERR (2000) S. 228f.; LEOPOLD (1998) S. 136.

<sup>311</sup> LEOPOLD (1998) S. 139 kommt diesbezüglich zu folgendem Schluss: „Charpentiers *Médée* steht an der Schwelle zwischen zwei möglichen Aufgaben der dramatischen Musik – das Drama auf der Bühne zu illustrieren, und das Drama der Seele hörbar und verstehbar zu machen. Charpentier selbst neigte letzterem zu, doch die Tradition der Gattung verbot es noch, diesen Gedanken zielstrebig durchzuführen.“

Opfer fällt. Sicher zeitbedingt sind hier die Darstellung der Liebe als treibende Kraft, die allgegenwärtige *hypocrisie* und das Gefühl nagender Eifersucht. Gerade durch die Hinzunahme dieses sehr nachvollziehbaren Gefühls sowie überhaupt durch ihre Art zu lieben wirkt Médée schwächer und menschlicher als die senecanische Medea, die stolz und sicher ist und sich mit eifersüchtigen Gefühlen überhaupt nicht herumschlagen muss.

Der Aspekt des Medienwechsels ist insofern bedeutsam, als die Verfasser der Oper mit starken Kontrasten und Effekten arbeiten, wie sich in der musikalischen Umsetzung, in der Anordnung und Gestaltung der Szenen und nicht zuletzt auch in der Psychologisierung Médées zeigt. In der Tat zeichnet sich die Oper durch eine gewisse abwechslungsreiche und effektvolle Farbigkeit in den eindrucksvollen Arien, den sprechenden und anschaulichen Charakteren, verschiedenen Chören sowie in den Zauber- und Sterbeszenen aus. Zudem ist die in der Oper grundsätzlich reizvolle Art von subtiler Kooperation zwischen Text und Musik gerade in dieser frühen Oper eine spannende Entdeckung.

In der senecanischen Tragödie handelt es sich nicht um die Darstellung einer deutlich erkennbaren äußeren Schuld, sondern eher im Gegenteil darum, die Entstehung und Entwicklung eines durch komplexe Schuldverhältnisse ausgelösten Affekts zu beleuchten. Bei Seneca demzufolge offen gelassene Stellen sind in dem Libretto durch die Vorverlegung der Handlung, durch mehr Personen, Handlungsstränge und Verwicklung sowie durch das genauer beleuchtete und eindeutiger gestaltete Unrecht gründlich aufgefüllt. Die Entwicklung des Affekts spielt in der Oper hingegen eine weniger zentrale Rolle; die Entscheidungsphasen sind kürzer und bei der Entscheidung zur Rache handelt es sich um ein kaum vorbereitetes, sondern eher plötzliches Umschlagen der Gefühle. Durch diese Art der Veräußerlichung des Konflikts erhält die Rache Médées eine ostentativere Rechtfertigung. Die in der senecanischen Tragödie so deutlich und faszinierend verzahnte Schuld scheint hier zumindest auf den ersten Blick exakter zugewiesen werden zu können, obgleich, wie gezeigt wurde, die von Thomas Corneille gewählte Art der Rechtfertigung den Kindermord letztlich nicht überzeugend mit einzuschließen vermag. Dass die komplizierte Rechts- und Schuldfrage bei Seneca nicht klar beantwortet wird, erscheint dem komplexen Problem fast angemessener und lässt seine Tragödie jedenfalls als das raffiniertere, prägnantere Werk erscheinen.

Trotz der vielen Veränderungen ist auch die Médée Thomas Corneilles jedoch letztlich unverkennbar eine Medea, mächtig und komplex. Wie die senecanische

Medea hat sie einander bekämpfende Rollen zu vereinbaren und sieht sich ihrer biographischen und literarischen Reputation verpflichtet. Überdies interessieren sich sowohl Seneca als auch Thomas Corneille in ihren Werken vor allem für die *conditio humana* und zeigen „Grenzsituationen, in denen sich das, wozu der Mensch fähig ist, was ihn überhaupt ausmacht und bestimmt, enthüllt.“<sup>312</sup> Beide Dichter verdeutlichen die geradezu zwingende menschliche Neigung, von der zur Verfügung stehenden Macht, zumal wenn sie derart verkannt wird wie in dem Fall Médées, absoluten Gebrauch zu machen.<sup>313</sup> Zwar meinen Medea und Médée, damit ihr wahres Ich zu verwirklichen, doch beruht dieser Gedanke, wie MAURACH ausführt, eben nicht auf echter Selbsterkenntnis.<sup>314</sup>

Auch wenn die Verfasser der Oper mit ihren Veränderungen versuchen, die Rache Médées verstehbarer zu machen und weitestgehend zu rechtfertigen und ihnen dies bezüglich des Mordes an Créon und Créuse auch gelingen mag, bleibt doch letztlich auch hier die Unlösbarkeit der Situation bestehen. „Médée est entraînée une fois encore dans son drame; meurtrière ou victime, le jury des poètes n’a pas osé rendre un verdict définitif.“<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> CH. SCHUBERT (1998) S. 208.

<sup>313</sup> Als ein Beispiel aus jüngster Zeit sei Lars von Triers *Dogville* (2003) genannt: Wie Medea und Médée nutzt und genießt die Protagonistin hier ihre Möglichkeiten der Rache, da diese ihr ermöglichen, diejenigen leiden zu sehen, die ihr selbst so viel Leid zugefügt haben. Auch sie wählt dafür u.a. das Mittel des Mordes an (allerdings nicht ihren eigenen) Kindern, deren Mutter wie der senecanische Iason dem Morden beiwohnen muss.

<sup>314</sup> MAURACH (1966) S. 311-318.

<sup>315</sup> LABIE (1993<sup>2</sup>) S. 41.

## 6 Bibliographie

### 6.1 Primärliteratur

J. Anouilh: *Nouvelles Pièces Noires*, Paris 1961

M.-A. Charpentier: *Médée*. Opéra en 5 actes, Chœur et Orchestre „Les Arts Florissants“, Dir. William Christie, Erato Disques S.A., Paris 1995

P. Corneille: *Médée* (1635), in: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par G. COUTON, Paris 1980, Tome I, S. 532-594

P. Corneille: *Médée*, in: ders.: *Théâtre II*, Chronologie, introduction, bibliographie et notes par J. MAURENS, Paris 1980, S. 143-193

P. Corneille: *Examen*, in: ders.: *Théâtre II*, Chronologie, introduction, bibliographie et notes par J. MAURENS, Paris 1980, S. 137-140

Euripides: *Medea*, ed. K. H. ELLER, Stuttgart 1983

Euripides: *Medea*, ed. H. VAN LOOY, Leipzig 1992

F. Grillparzer: *Medea*, ed. H. BACHMAIER, Stuttgart 2003

Q. Horati Flacci Opera, ed. S. BORZSÁK, Leipzig 1984

P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*, ed. W. S. ANDERSON, Stuttgart/Leipzig 1993<sup>5</sup>

P. Ovidii Nasonis *Epistulae Heroidum*, ed. H. DÖRRIE, Berlin 1971

L. Annaei Senecae *dialogorum libri duodecim*, ed. L. D. REYNOLDS, London 1977

L. Annaei Senecae *Tragoediae*, ed. O. Zwierlein, Oxford 1986

Seneca: *Medea*, with an Introduction, Text, Translation and Commentary by H. M. HINE, Warminster 2000

P. Terenti Afri *Comoediae*, ed. S. PRETE, Heidelberg 1955

### 6.2 Sekundärliteratur zu Seneca und Medea

J.-W. BECK: *Medeas Chor. Euripides' politische Lösung. (Mit einer vergleichenden Betrachtung von 14 weiteren ‚Medea‘-Dramen)*, Göttingen 2002

- C. BENTON: *Bringing the other to center stage: Seneca's Medea and the Anxieties of Imperialism*, *Arethusa* 36, 2003, S. 271-284
- TH. BIRT: *Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?* *NJbb* 27, 1911, S. 336-364
- F.-R. CHAUMARTIN: *Mise au point sur quelques problèmes relatifs à la Médée de Sénèque*, in: P. DEFOSSE (éd.): *Hommages à Carl Deroux*, Brüssel 2002, S. 108-122
- A. CHRISTOPH: *Dramatik der Grammatik: „Medea“ als Programm bei Seneca*, *AU* 40.4-5, 1997, S. 67-74
- R. DAMMER: *Medea oratrix*, *Hermes* 132, 2004, S. 309-325
- P. J. DAVIS: *Shifting Song: The chorus in Seneca's tragedies*, Hildesheim/ Zürich/ New York 1993.
- F. EGERMANN: *Seneca als Dichterphilosoph* (1940), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 33-57
- TH. S. ELIOT: *Wesen, Tugenden und Schwächen der Tragödien Senecas* (1934), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 22-32
- H. FLASHAR (Hrsg.): *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997
- W. H. FRIEDRICH: *Medeas Rache*, in: ders.: *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, S. 7-56
- K. v. FRITZ: *Tragische Schuld in Senecas Tragödien* (1955), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 67-73
- S. GREWE: *Die politische Bedeutung der Senecatragödien und Senecas politisches Denken zur Zeit der Abfassung der Medea*, Würzburg 2001
- G. GUASTELLA: *Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea*, *ClAnt* 20, 2001, S. 197-219
- K. HAß: *Medea nunc sum.. Medeas Schlussmonolog und der Aufbau von Senecas ‚Medea‘*, *AU* 40.4-5, 1997, S. 51-66
- K. HELDMANN: *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974
- W. R. JOHNSON: *Medea Nunc Sum: The Close auf Seneca's Version*, in: P. PUCCI (ed.): *Language and the Tragic Hero. Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood*, Atlanta 1988, S. 85-101
- G. LAWALL: *Seneca's Medea: The Elusive Triumph of Civilization*, in: W. BOWERSOCK/ W. BURKERT/ M. PUTNAM (edd.): *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*, Berlin/New York 1979

- E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972
- : *Seneca als moderner Dichter*, in: ders. (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S.1-12
- : (Hrsg.): *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978
- : *Senecas Tragödien*, in: ders. (Hrsg.): *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978, S. 1-11
- : *Götter, Schicksal und Handlungsfreiheit in Senecas Tragödien*, in: B. KÜHNERT/ V. RIEDEL/ R. GORDESIANI: *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert*, Bonn 1995, S. 164-185
- : *Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas Medea*, in: H. FLASHAR (Hrsg.): *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 65-83
- W.-L. LIEBERMANN: *Senecas Tragödien. Forschungsüberblick und Methodik*, in: M. BILLERBECK/ E. A. SCHMIDT (éd.): *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tome I: *Sénèque le Tragique*, Genf 2004, S. 1-61
- G. MAURACH: *Jason und Medea bei Seneca* (1966), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 292-320
- : *Seneca. Leben und Werk*, Darmstadt 1991
- M. C. NUSSBAUM: *Serpents in the Soul. A Reading of Seneca's Medea*, in: J. J. CLAUSS/ S. I. JOHNSTON (edd.): *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, S. 219-249
- I. OPELT: *Senecas Konzeption des Tragischen* (Originalbeitrag 1969), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 92-130
- O. REGENBOGEN: *Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas*, Darmstadt 1963 (1927)
- O. RIBBECK: *Senecas Tragödien* (1892), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 15-17
- J.-U. SCHMIDT: *Im Banne der Verbrechen. Überlegungen zu aktuellen Einflüssen auf Senecas Konzeption der ‚Medea‘*, GB 22, 1998, S. 145-175
- CH. SCHUBERT: *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike*, Stuttgart und Leipzig 1998



W. SCHUBERT: *Medea in der lateinischen Literatur in der Antike*, in: A. KÄMMERER/ M. SCHUCHARD/ A. SPECK (Hrsgg.): *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998, S. 55-92

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

V. SØRENSEN: *Seneca. Ein Humanist an Neros Hof*, München 1995<sup>3</sup> (1976)

W. STEIDLE: *Medeas Racheplan* (1943/44), in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, S. 286-291

D. F. SUTTON: *Seneca on stage*, Leiden 1986

N. THURN: *Die Medea Senecas und die Medeia Euripides': Kein Wechsel des Mediums?*, in: H. J. WENDEL/ W. BERNARD/ S. MÜLLER (Hrsgg.): *Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt*. Rostocker Studien zur Kulturwissenschaft 5, Rostock 2001, S. 87-115

-----: *Die Ausgangssituation in der Medea Senecas und ihre Bedeutung für das Verhältnis zu Euripides' Medeia*, RhM 145, 2002, S. 328-353

O. ZWIERLEIN: *Die Rezitationsdramen Senecas*. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang, Meisenheim/ Glan 1966

O. ZWIERLEIN: *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Mainz 1986

### 6.3 Sekundärliteratur zu Corneille, Charpentier und Médée

C. CESSAC: *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard 1988

W. CHRISTIE: *L'Aventure de la Re-création*, in: M. PAZDRO (éd.): *L'Avant-Scène Opéra*, Paris 1993<sup>2</sup> (1984), S. 118-122.

D. A. COLLINS: *Thomas Corneille. Protean Dramatist*, The Hague 1966

C. CRUSSARD: *Un musicien français oublié, Marc-Antoine Charpentier (1634-1704)*, Paris 1945

J. DURON: *Introduction au prologue*, in: M. PAZDRO (éd.): *Médée. L'Avant-Scène Opéra*, Paris 1993<sup>2</sup> (1984), S. 59-62

-----: *Introduction à l'opéra*, in: M. PAZDRO (éd.): *L'Avant-Scène Opéra*, Paris 1993<sup>2</sup> (1984), S. 63-99

- J. M. FISCHER: *"Die Wahrheit des weiblichen Urwesens". Medea in der Oper*, in: H. FLASHAR (Hrsg.): *Tragödie. Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997, S. 110-121
- C. HERR: *Medeas Zorn. Eine „starke Frau“ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000
- H. W. HITCHCOCK: *Marc-Antoine Charpentier*, Oxford 1990
- : *Marc-Antoine Charpentier(1643-1704). Médée*, Booklet zur CD, Paris 1995, S. 23-28
- J.-F. LABIE: *Les nervures du livret*, in: M. PAZDRO (éd.): *L'Avant-Scène Opéra*, Paris 1993<sup>2</sup> (1984), S. 39ff
- S. LEOPOLD: *Herrin der Geister - tragische Heroine. Medea in der Geschichte der Oper*, in: A. KÄMMERER/ M. SCHUCHARD/ A. SPECK (Hrsgg.): *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998, S. 129-142
- : *Die Oper im 17. Jahrhundert*, in: S. MAUSER (Hrsg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 11, Laaber 2004
- M. McDONALD: *Medea è mobile: The Many Faces of Medea in Opera*, in: E. HALL/ F. MACINTOSH/ O. TAPLIN (edd.): *Medea in performance 1500-2000*, Oxford 2000, S. 100-118
- : *La représentation de Médée la magicienne à l'opéra*, in: A. MOREAU / J.-C. TURPIN (edd.): *La Magie. Actes du colloque international de Montpellier (25.-27.3.1999). Études rassemblées, Tome II: La magie dans l'antiquité grecque tardive. Les mythes*, Montpellier 2000, S. 321-333
- D. OGDEN: *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2002
- M. PAZDRO (éd.): *Médée. L'Avant-Scène Opéra*, Paris 1993<sup>2</sup> (1984)
- CH. RAUSEO: *Von Médée zu Medea: Von Corneille zu Cherubini*, in: H. THORAU/ H. KÖHLER (Hrsgg.): *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir*, Frankfurt am Main 2000, S. 221-234
- G. REYNIER: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris 1892
- G. SAUTEBIN: *Thomas Corneille. Grammairien*, Genf 1968

R. SCHLESIER: *Medeas Verwandlungen*, in: A. KÄMMERER/ M. SCHUCHARD/ A. SPECK (Hrsgg.): *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg 1998, S. 1-12

H. SCHNEIDER: *Charpentier. Médée*, in: C. DAHLHAUS (Hrsg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, München 1989, S. 550f.

#### 6.4 Weitere Literatur

J.-M. APOSTOLIDES: *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985

E. AUERBACH: *La cour et la ville*, in: ders.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Berlin 1951, S. 12-50

-----: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1964<sup>3</sup> (1946)

R. BARTHES: *Sur Racine*, Paris 1963<sup>2</sup>

J.-W. BECK: *Euripides' ‚Medea‘: Dramatisches Vorbild oder mißlungene Konzeption?* Nachr. Göttingen Phil.-Hist. Kl. 1998 Nr. 1

P. BÉNICHOU: *Le Héros Cornélien*, in: ders.: *Moral du grand siècle*, Paris 1948, S. 15-67

H. BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1990<sup>5</sup>

D. BOEDEKER: *Becoming Medea. Assimilation in Euripides*, in: J. J. CLAUSS/ S. I. JOHNSTON (edd.): *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, S. 127-148

J. DE LA BRUYÈRE: *Œuvres complètes. Kommentar und Anmerkungen von J. BENDA*, Paris 1951

G. CHOUQUET: *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1873

N. DEMUTH: *French Opera. Its Development to the Revolution*, Sussex 1963

A. DIHLE: *Euripides' Medea*, Heidelberg 1977

D. FOWLER: *On the Shoulders of Giants. Intertextuality and Classical Studies*, MD 39, 1997, S. 13-34

- M. FUHRMANN (Hrsg.): *Terror und Spiel*, München 1971
- : *Die Dichtungstheorie der französischen Klassik*, in: ders.: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973, S. 212-250
- M. FUMAROLI: *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genf 1990
- R. GALLE: *Honnêteté und sincérité*, in: F. NIES/ K. STIERLE (Hrsgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 33-60
- F. GRAF / S. I. JOHNSTON: *S.V. Magie, Magier. Kaiserzeit bis Constantinus I.*, DNP 7, Stuttgart 1999, Sp. 670
- J. GRIMM: *Das ‚klassische‘ Jahrhundert*, in: ders. (Hrsg.): *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 136-182
- K. HAMBURGER: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart 1962
- S. HINDS: *Medea in Ovid*, MD 30, 1993, S. 9-47
- W. ISER: *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970
- : *Der Akt des Lesens*, München 1990<sup>3</sup> (1976)
- J. JACQUOT (éd.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1964
- : *Sénèque, la Renaissance et nous*, in: ders. (éd.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1964, S. 271-307
- B. KAST: *Rache tut gut*, Tagesspiegel Nr. 18584, 1.9.2004
- K. KENKEL: *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn 1979
- H. KRAUß: *Jean Racine (1677)*, in: H. KRAUß/ T. R. KUHNLE/ H. PLOCHER (Hrsgg.): *17. Jahrhundert. Theater*, Tübingen 2003, S. 245-276
- T. R. KUHNLE: *Pierre Corneille, Tite et Bérénice (1670) und Jean Racine, Bérénice (1670)*, in: H. KRAUß/ T. R. KUHNLE/ H. PLOCHER (Hrsgg.): *17. Jahrhundert. Theater*, Tübingen 2003, S. 199-244
- S. KUNZE: *Die europäische Musik und die Griechen*, in: M SVILAR/ S. KUNZE: *Antike und europäische Welt*, Bern 1984, S. 281-314
- A. LAGARDE/ L. MICHARD: *XVII<sup>e</sup> Siècle. Les grands auteurs français*, Paris 1998<sup>2</sup>
- S. LEOPOLD/ R. MASKA: *Who's who in der Oper*, München 1997

- W. MATZAT: *Affektrepräsentation im klassischen Diskurs: La Princesse de Clèves*, in: F. NIES/ K. STIERLE (Hrsgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 231-268
- B. MANUWALD: *Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron*, WS, NS 17, 1983, S. 27-61
- F. NIES/ K. STIERLE (Hrsgg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985
- A. L. RINGER: *Musik als Geschichte*, Laaber 1993
- A. L. RINGER: *Cherubinis „Médée“ und der Geist der französischen Revolutionsoper*, in: ders.: *Musik als Geschichte*, Laaber 1993, S. 75-89
- H. ROHDICH: *Die euripideische Tragödie*, Heidelberg 1968
- W. SCHUBERT: *Seneca in der Musik der Neuzeit*, in: M. BILLERBECK/ E. A. SCHMIDT (éd.): *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Tome I: *Sénèque le Tragique*, Genf 2004, S. 369-425
- A. STEGMANN: *La „Médée“ de Corneille*, in: J. JACQUOT (éd.): *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1964, S. 113-126
- R. W. TOBIN: *Racine and Seneca*, Chapel Hill 1971
- VOLTAIRE: *Commentaires sur Corneille*, Bd. 2, ed. D. WILLIAMS, Oxford 1975
- CH. WANKE: *Die französische Literatur*, in: E. LEFÈVRE (Hrsg.): *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt 1978, S. 173-229
- B. VAN ZYL SMIT: *Medea becomes politically correct*, in: B. ZIMMERMANN (Hrsg.): *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart/ Weimar 2001, S. 261-283