

349). Die scheinbare Parallelität der Vorgänge (Verjüngung des Aeson - Verjüngung des Pelias), die Ovid auch sprachlich zum Ausdruck bringt, trägt jedoch. Die erneut im Vordergrund stehende Zauberkunst Medeas dient nicht mehr einem positiven Zweck, sondern der grausamen Ermordung des Pelias.

Die Flucht der Übeltäterin auf ihrem Drachenwagen nimmt Ovid zum Anlaß, in Zusammenhang mit den überflogenen Orten zahlreiche kleinere Verwandlungssagen einzuflechten (350-393). Eine weitere Bluttat Medeas, nämlich der grausame Kindermord, den die Medeatragödie des Euripides zum Gegenstand hat, wird dabei, gleichsam im Rahmen einer kurzen "Zwischenstation" der fliehenden Medea in Korinth, in Form eines zunehmend knapper werdenden Berichtes kurz angedeutet (394-397). Ihre weitere Flucht bringt Medea nach Athen - ihr dort verübter Mordversuch an Theseus wird von Ovid ebenfalls nur kurz berichtet (398-424). Medea, deren Gestalt im letzten Abschnitt der Episode zunehmend in den Hintergrund rückt, muß erneut fliehen und entschwindet damit geradezu lautlos aus der Erzählung. Ovid nimmt einen neuen Handlungsfaden auf und spinnt die Geschichte des soeben dem Anschlag Medeas entgangenen Theseus weiter, dessen Rettung Anlaß für seinen Vater Aigeus ist, ein Fest zu veranstalten (425-452). Die Wiedersehensfreude zwischen Vater und Sohn wird jedoch getrübt durch den Feldzug des Kreterkönigs Minos gegen Athen, der wiederum für den Tod seines Sohnes Rache nehmen will (453ff).

III. Medea in Kolchis

1. Vorgeschichte und Überleitung zum Monolog

Wählt Catull die Argonautenfahrt zum Anlaß, um einen der Helden, nämlich Peleus, aus der Besatzung der Argo herauszugreifen und dessen Geschichte zu erzählen (c.64), so erzählt Ovid, gleichsam umgekehrt, zunächst die Herkunftsgeschichte der Boreaden, die er dann gemeinsam mit anderen Helden ausfahren läßt, um das goldene Vlies zu erobern, und gewinnt damit den Ausgangspunkt dafür, seine Version der Argonautensage anzuknüpfen (V.6,720f):

*vellera cum Minyis nitido radiantia villo
per mare non notum prima petiere carina.*¹

Die näheren Umstände, die zur der Fahrt führen, kann er dabei, ebenso wie Catull, als bekannt voraussetzen. Denn die Argonautica des Apollonios Rhodios und deren Übertragung ins Lateinische durch P.Terentius Varro² waren dem damaligen Lesepublikum allgemein geläufig. Ovid beschränkt sich daher zunächst darauf, zwei der markantesten Wesenszüge dieser Sage zu nennen und sie damit dem Leser ins Gedächtnis zu rufen: Die Wendung *prima carina* betont den innovativen Charakter der Unternehmung - es ist die erste Schiffsreise überhaupt - und die kurze Andeutung *vellera radiantia...petiere* erinnert an den Sinn und Zweck der Fahrt, nämlich den Erwerb des goldenen Vlieses.

Mit den beiden genannten Versen, die in erster Linie die Verbindung zwischen den Boreaden und der Argonautenfahrt ziehen, endet das 6.Buch.

Der Beginn des 7.Buches wird äußerlich deutlich markiert durch den Neueinsatz der Erzählung mit *iam(que)...*, das den Leser unvermittelt in die schon fortgeschrittene Handlung hineinversetzt - die Argonauten befinden sich bereits mitten auf ihrer Fahrt - und damit verstärkte Aufmerksamkeit erregt (V.7,1):

Iamque fretum Minyae Pagasaea puppe secabant.

Ovid bedient sich damit anscheinend der epischen Technik, die Haupthandlung, bzw. eine neue Handlungsstufe durch ein Zeitadverb wie *iam* oder *vix*

¹ *Minyae* wird bereits vor Ovid gleichsam synonym für *Argonautae* verwendet, vgl. Bömer ad loc.

² Zu der nicht mehr erhaltenen Übertragung der Argonautica des Apollonios ins Lateinische durch P.Terentius Varro (geb. 82 v. Chr.) vgl. M. Schanz / C.Hosius, Römische Literaturgeschichte I, München 1927, 312f (Handbuch d. Altertumswissenschaft 5,1). Ovid selbst dokumentiert in den Amores die Berühmtheit dieses Epos (am. 1,15,21f): *Varronem primamque ratem quae nesciet aetas/aureaque Aesonio terga petita duci*; vgl. auch ars 3,335f.

einzuweisen und dadurch von Beginn an eine gewisse Spannung zu erzeugen³. So läßt Vergil im Anschluß an das Prooemium der Aeneis die eigentliche Handlung mit *vix* anheben (Verg. Aen. 1,34f):

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant...*

Er zeigt also die Aeneaden bereits auf hoher See, um dann sogleich den die gesamte Handlung exponierenden Monolog der zorngefüllten Juno anzuschließen (Aen. 1,36ff). Entsprechend führt auch Lukan in seinem Epos über den Bürgerkrieg zu Beginn der eigentlichen Handlung bereits mitten ins Geschehen hinein, und zwar mit der kurzen Mitteilung, daß Caesar die Alpen bereits überschritten habe. Er stellt dann ausführlich Caesars Übergang über den Rubikon dar (Lucan. 1,183ff); ähnlich verfährt dann auch Silius⁴.

Auch bei Ovid würde man nach der prägnanten Einleitung nun das Verharren des Erzählers bei einem der Reiseabenteuer der Argonauten erwarten, und tatsächlich kommt die Rede auf die Begegnung der Helden mit dem blinden Seher Phineus. Gleichzeitig wird damit noch einmal die Verbindung zum Ende des 6. Buches hergestellt. Denn die dort im Vordergrund stehenden Boreaden sind es, die den Blinden von den ihn bedrängenden Harpyien befreien (V. 7,3f: *iuvnesque Aquilone creati*). Die Bücher 6 und 7 sind somit auf zweifache Weise eng miteinander verwoben, so daß die auf den ersten Blick so klare Buchabgrenzung fließend wird: Sind im 6. Buch die Boreaden das eigentliche Subjekt und die Minyer noch zweitrangig - *cum Minyis...petiere* (V. 6,720f) - so werden nun die Minyer zum Haupt-Handlungsträger - *Minyae ... secabant* (V. 7,1) -, jedoch treten auch die Söhne des Boreas noch einmal kurz in Erscheinung.

Das bei Apollonios immerhin 322 Verse umfassende und damit relativ umfangreiche Phineus-Abenteuer (Apoll. Rhod. Arg. 2,178-499) wird nun allerdings von Ovid nicht, wie das "insinuatorische"⁵ *iam* erwarten ließe, ausführlich dargestellt, sondern auf wenige, in drei Versen zusammengedrückte

³ H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München 1960, 156 stellt fest, daß ein solcher Einsatz mit *iam* im Leser die Befürchtung aufkommen lasse, "eine wichtige Information versäumt zu haben" und bezeichnet eine derartige Einleitung der Handlung als "insinuatorisches Mittel der Erregung des Informationsbedürfnisses".

⁴ Vgl. dazu J. Küppers, *Tanturum causas irarum*, Berlin 1986, 37f mit Anm. 154f, zu Lucan außerdem W. D. Lebek, *Lucans Pharsalia*, Dichtungsstruktur und Zeitbezug, Göttingen 1976 (Hypomnemata 44), 116. Ovid selbst bedient sich dieses Mittels, wie bereits von Lebek bemerkt wird, an drei weiteren Stellen jeweils am Buchanfang, nämlich 3,1; 8,1; 14,1, wobei das *iam* in 8,1 *iam nitidum retegente diem...Lucifero...* allerdings in erster Linie der Einleitung einer epischen Zeitumschreibung dient und damit eher mit Verg. Aen. 2,801 *iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae...*; 5, 835 u. a. gleichzusetzen ist.

⁵ Vgl. o. Anm. 3.

Andeutungen reduziert; außerdem wird es durch die Konstruktion mit Plusquamperfekt (V. 7,3f: *visus erat ... fugarant*) und die weiterhin bestehende syntaktische Abhängigkeit von *iamque* als Teil der Vorgeschichte charakterisiert. Auf die gleiche Weise wird, nachdem die übrigen Reiseabenteuer durch *multaque perpassi* zusammengefaßt worden sind, auch das Erreichen des Phasis und damit die Landung der Argo in Kolchis angeschlossen und somit ebenfalls als bereits beendetes Geschehen hingestellt, ohne daß bislang die Haupthandlung eingesetzt hätte. Die im Epos immer wieder begegnende Funktion des Zeitadverbs *iam* als Einleitung der Haupthandlung wird damit von Ovid offensichtlich bewußt aufgegeben.

Das Resultat dieser stark raffenden Erzählweise mit deutlichem Auseinanderklaffen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit⁶ ist ein rasches Vorwärtstreben der Handlung, das sich auch noch in den folgenden zwei Versen fortsetzt. Denn während Apollonios den Aufbruch der Argonauten an Land, die Vorsprache bei Aietes mit der Bitte um das goldene Vlies und die harten Bedingungen, die der kolchische König ihnen daraufhin auferlegt, ausführlich über 246 Verse hin ausbreitet (Apoll. Rhod. Arg. 3,196-442)⁷, beschränkt sich Ovid auf einen stark gerafften, lediglich zwei Verse umfassenden Bericht⁸ in Form eines Nebensatzes, für dessen Verständnis die mythologischen Vorkenntnisse der Leser in viel stärkerem Maße vorausgesetzt werden, als dies etwa bei Apollonios oder Vergil der Fall ist⁹. Wichtige Teile des Handlungsablaufes werden ausgelassen oder müssen später nachgeschoben werden¹⁰ (V. 7f):

⁶ Zu dem ständig wechselnden Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit und dessen akzentuierender Wirkung innerhalb einer Erzählung vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, 23f. 32ff.

⁷ Ovid selbst läßt Medea in den *Heroides* ausführlich davon berichten, wie die Pelasger von ihrem Vater aufgenommen und bewirtet worden sind (Her. 12,29ff.). Detailliert werden die Aufgaben aufgezählt, die Aietes ihnen nennt (Her. 12, 39-51), und es wird ihre Reaktion darauf geschildert (12, 51: *maesti consurgitis*). Allerdings liegt das Gewicht dabei nicht so sehr auf der bloßen Mitteilung, sondern auf der rückschauenden Perspektive, aus der Medea erzählt, und dem Kontrast zu ihrer aktuellen Situation.

⁸ Eine Auffälligkeit, die auch Anderson, *Komm. ad loc.* bemerkt.

⁹ Bernbeck 49 sieht in dieser voraussetzungsvollen Darstellungsweise bei Ovid eine aktive Einbeziehung des Lesers, geht in seinen Feststellungen aber zu sehr von modernen Vorstellungen aus. Im Gegensatz zu Ovid ist sowohl bei Apollonios als auch bei Vergil zumindest die Haupthandlung auch ohne die bei ihren Lesern zweifellos vorhandenen Vorkenntnisse verständlich, vgl. Bernbeck 50. In welcher Form Apollonios in den Nebenhandlungen mythologische Kenntnisse voraussetzt, dazu vgl. H. Fränkel, *Noten zu den Argonautica des Apollonios Rhodios*, München 1968, 25-27.

¹⁰ Über diese Technik, wichtige Handlungsteile nachträglich im Monolog und damit aus der subjektiven Sicht Medeas mitzuteilen, vgl. u. S. 27.46.

*dumque adeunt regem Phrixaeque vellera poscunt
visque datur Minyis magnorum horrenda laborum*¹¹,

Erst mit dem anschließenden übergeordneten Hauptsatz ist der eigentliche Gegenstand erreicht, auf den es dem Erzähler ankommt und auf den die raffende Präsentation der Vorgeschichte zielgerichtet zugelaufen ist (V.9):

concupit interea validos Aetias ignes.

Im Zentrum des Geschehens steht damit die gemäß epischer Tradition mit dem Patronymikon¹² benannte Königstochter Medea¹³. Anstatt jedoch eine Abfolge von äußeren Ereignissen zu schildern, in denen Medea die Hauptfigur ist, wird festgestellt, daß sie verliebt ist, und damit die erwartete äußere Handlung ersetzt durch ein "inneres Geschehen"¹⁴, das keine kausale Verknüpfung mit der Vorgeschichte, soweit sie hier berichtet wurde, erfährt.

In den Argonautica des Apollonios sind die Geschehnisse, die zu der von Ovid konstatierten Liebe Medeas führen, sehr ausführlich dargestellt: Sie ist bei der Ankunft der Helden im Palast ihres Vaters anwesend und verliebt sich beim ersten Anblick in Iason. Illustriert wird dies dadurch, daß Cupido im Auftrag Heras, die ihrem Schützling Iason helfen will, einen seiner Pfeile auf die Königstochter abschießt (Arg. 3,275-286). Zusätzlich umschreibt Apollonios das Aufkommen der Liebe mit einer breitangelegten Feuermetapher (3,287-298).

Vergil schildert das Entstehen der Liebe Didos als eine Entwicklung, die sich ebenfalls unter dem Einfluß Amors vollzieht. Der Liebesgott sitzt am Abend nach der Ankunft der Troer in Gestalt des Ascanius neben Dido (Aen.

¹¹ Der Text ist zu Beginn von V.8 korrupt: Die Handschriften überliefern am Versanfang neben *visque* FLMN auch *vosque* U, *voxque* EM²N²PWe oder *lexque* cod. Gronov. primus (Heinsius), dem in der Mehrzahl der MSS *datur numerisque* folgt. Magnus, Lenz und die neueste Textausgabe, nämlich die von Anderson, kennzeichnen deshalb *visque datur numeris* mit der *crux*. Inhaltlich am überzeugendsten ist der Text bei Ehwald: *visque datur Minyis (minyis PW)*; er wird von Lafaye, Rösch, v.Albrecht, Bömer und selbst von Anderson in seinem Kommentar zu Buch 6-10 übernommen. Der Sinn ist unbestritten: Den Argonauten wird als Antwort auf ihre Forderung die schreckliche Bedingung schwerer Aufgaben auferlegt.

¹² Bernbeck 47 stellt fest, daß es eine besondere Vorliebe Ovids ist, bekannte Namen bei der ersten Nennung zu umschreiben.

¹³ J.A. Rosener-Siegel, Amor, Metamorphosis and Magic. Ovids Medea (Met. 7,1-424), CJ 77, 1982, 231-243, hier 234: "focus is placed on Medea".

¹⁴ Unter "innerem Geschehen" bzw. "innerer Handlung" sollen im folgenden alle Darstellungen verstanden werden, die die Gefühle, Gedanken, Empfindungen, Wünsche usw. einer Person betreffen, also alles das, was sich in deren "Inneren" abspielt, ungeachtet dessen, ob daraus äußere Handlungen hervorgehen oder nicht.

1,710ff), während Aeneas von seinen Erlebnissen erzählt. Als er geendet hat, wird Dido von Liebesflammen verzehrt: *caeco carpitur igni* (Aen. 4,2).

Amor bildet das Bindeglied zur Götterhandlung der Aeneis: er wird von Venus beauftragt, Didos Liebe zu erwecken, um damit Aeneas vor den Ränken Iunos zu schützen und die Weiterfahrt der Aeneaden nach Italien nicht durch eine kriegerische Auseinandersetzung mit den Karthagern zu gefährden. Gleichzeitig liegt eine Verbindung zwischen Aeneas und Dido aber auch im Interesse Iunos, die sich erhofft, Aeneas damit an der Ausführung seines göttlichen Auftrages zu hindern. Die Dido-Handlung wird dadurch fest mit der theologischen Gesamthandlung der Aeneis verknüpft¹⁵.

Ovid dagegen verzichtet auf die Darstellung äußerer Handlungsabläufe, die zu den Empfindungen der Königstochter führen, ebenso wie auf ein Eingreifen der Götter und damit auf die Verknüpfung mit einer übergeordneten und zielgerichteten Gesamthandlung. Stattdessen rücken ohne längere Vorbereitung¹⁶ die Gefühle Medeas, die Vorgänge in ihrem Innern, über die in dem sich anschließenden Monolog gleichsam von ihr selbst ausführlich reflektiert wird, in den Mittelpunkt des Interesses.

Zweitrangig ist zunächst sogar der Gegenstand dieser Gefühle und damit der eigentliche Auslöser des Konfliktes. Daß es Iason ist, den Medea liebt, wird nicht ausdrücklich gesagt. Wir erfahren davon und von vielen anderen zunächst übergangenen Details, wie etwa den Iason auferlegten Aufgaben, nicht in der neutralen Erzählung¹⁷, sondern erst im Monolog aus Medeas ei-

¹⁵ Außerdem dient die Dido-Episode dazu, die Erbfeindschaft zwischen den Karthagern und den Nachfahren des Aeneas, den Römern, zu begründen, vgl. das Aeneis-Prooemium, vor allem Aen. 1,12-20. Trotz ihrer Abgeschlossenheit ist diese Episode also zugleich wichtiger Bestandteil des gesamten Epos; dazu Heinze, Virgil 439: "... wirkt Didos Leid und Tod nicht nur auf die später im Epos erzählten Ereignisse, sondern weit darüber hinaus ... wird zum notwendigen Bestandteil nicht nur des Gedichts, sondern der Geschichte Roms."

¹⁶ Sowohl bei Vergil als auch bei Apollonios wurde der Leser auf die Verliebtheit der Heldin vorbereitet, veranschaulicht durch Eros' Auftreten.

¹⁷ Da innerhalb der Literaturwissenschaft im Bezug auf erzähltheoretische Fragestellungen keine einheitliche Terminologie vorherrscht, soll hier wie auch im Folgenden, soweit dies nicht ausdrücklich anders vermerkt ist, die Terminologie von J.H.Petersen, Kategorien des Erzählens, Poetica 9, 1977, 167-195 verwendet werden. Eine der Kategorien, die laut Petersen zum Erfassen eines epischen Textes dient, ist die des *Erzählverhaltens*, das entweder *neutral*, *auktorial* oder *personal* sein kann (ders.186ff). Bei *neutralem* Erzählverhalten enthält sich der Erzähler jeglicher Stellungnahme oder subjektiver Darstellung, er wählt nicht die Sehweise einer Figur, und die Erzählerfigur wird nicht als solche faßbar. Bei *auktorialem* Erzählverhalten dagegen bringt sich der Erzähler als persönliches Medium und als Gestalter des Erzählwerkes mit Anteilnahme am Erzählten und eigener Gegenwart als selbständiger Zeitschicht ins Bewußtsein des Lesers. Bei *personalem* Erzählverhalten wählt der Erzähler die eingeschränkte Sichtweise einer Figur, das Geschehen wird also, wie hier durch

genem Munde und damit aus ihrem subjektiven Blickwinkel¹⁸. Der epische Erzähler¹⁹, der ja vermeintlich wörtlich wiedergibt, was die Verliebte zu sich selbst spricht, tritt während des Selbstgesprächs völlig hinter der Figur Medeas zurück.

Auch die eineinhalb Verse, die die Überleitung zum Monolog bilden, nehmen keinen Bezug auf äußere Vorgänge, sondern beschreiben, was das genannte Liebesfeuer in Medea auslöst, nämlich einen Gefühlskonflikt, der sie innerlich mit sich ringen läßt (V.10-12):

*et luctata diu, postquam ratione furorem
vincere non poterat...
... ait ...*

Der Erzähler zeigt damit, daß er nicht nur in Bezug auf konkrete Ereignisse allwissend ist, sondern auch Einblick in die Gefühle und inneren Vorgänge seiner Figur besitzt, also in Bezug auf Medea über die 'Innensicht'²⁰ verfügt.

Medeas Monolog, nicht direkt und objektiv wiedergegeben, sondern so, wie es sich dieser Figur darstellt, und folglich stark subjektiviert.

¹⁸ Zu beachten ist bei der direkten Rede eine gewisse Dualität des Erzählverhaltens. Es handelt sich einerseits insofern um neutrale Erzählung, als der Erzähler die Rede selbst ohne eigene Wertung oder einen bestimmten Blickpunkt wiedergibt, andererseits jedoch innerhalb des Monologes um personale Erzählhaltung, da die Sprechende natürlich ihre eigene Sichtweise wählt. Petersen 191 bezieht den Begriff personalen Erzählens in erster Linie auf Passagen, wo der Erzähler selbst spricht und dabei die Optik seiner Figur wählt, schließt aber den inneren Monolog nicht ausdrücklich von der Einordnung unter personaler Erzählhaltung aus. Zum personalen Erzählen vgl. auch B.Effe, Entstehung und Funktion personaler Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike, Poetica 7, 1975, 135-157.

¹⁹ Zu der Notwendigkeit, zwischen der Persönlichkeit des Autors und dem von ihm konstituierten, fiktiven Erzähler eines epischen Textes zu unterscheiden, vgl. F.K.Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, bes. S.21f.27f m. Anm. 29. und B.Effe, Epische Objektivität und auktoriales Erzählen, Gymn. 90, 1983, 171 Anm. 1 mit Verweis auf R. Kellogg, The nature of narrative, New York 1966, 51ff.

²⁰ Petersen 181f unterscheidet zwei *Erzählperspektiven*, nämlich einerseits die *Außensicht*, bei der der Erzähler nur die äußeren Handlungen seiner Figuren beschreibt, andererseits die *Innensicht*, bei der der Erzähler mit den inneren Vorgängen seiner Figuren vertraut ist. Die *Erzählperspektive* ist nicht gleichzusetzen mit einer anderen Kategorie, nämlich der des *Erzählerstandortes* bzw. *point of view* (ders. 180f), die darüber Auskunft gibt, ob der Erzähler seinen Standort in der *Nähe* einer Figur wählt, also immer dort, wo sich eine bestimmte Figur befindet, oder ob er einen *größeren Abstand* wählt und damit Auskunft über verschiedene, gleichzeitig an unterschiedlichen Orten stattfindende Ereignisse geben kann oder sogar den Überblick über die Vor- bzw. Nachgeschichte besitzt und somit gleichsam einen *'olympischen Standort'* einnimmt, vgl. Petersen 182: "Erst mit Hilfe beider Beschreibungs-

Diese Tatsache allein ist zunächst nicht außergewöhnlich²¹. Auch Vergil kennt die Gefühle seiner Figuren und weiß, ob sie Liebe, Haß oder Zweifel empfinden. Auffällig ist jedoch bereits hier das deutliche Dominieren der Innensicht gegenüber der äußeren Handlung und die direkte Beschreibung eines psychologischen Phänomens: Das verliebte Mädchen versucht ihrer eigenen Gefühle mit Hilfe der Vernunft Herr zu werden; es kommt also in ihrem Herzen zu einem Kampf zwischen *ratio* und *furor*²².

Dabei ist *furor* Ausdruck für die zerstörerische Macht der Liebesleidenschaft²³, die auch Ursache für die Leiden Didos ist (Verg. Aen.4,697)²⁴. Der Liebes-*furor* Didos, der sich später in Zornes-*furor* (V.433) verwandelt, ist ein Leitmotiv des vierten Aeneisbuches²⁵. Bei Vergil ist vor allem der gute Ruf Didos Opfer dieses *furor*: *nec famam obstarere furori* (Aen. 4,91). Auch aus Medeas Konflikt wird, wie der Erzähler bereits jetzt feststellt, der *furor* als Sieger hervorgehen²⁶. Das Ergebnis des Kampfes wird somit bereits vorweggenommen und die Tatsache, daß Medea *ratione furorem / vincere non*

kategorien bekommt man das gesamtperspektivische Verhältnis zwischen Erzähler und Erzähltem in den Griff."

²¹ Effe, Ep. Objektivität 171 sieht es als ein Grundmerkmal epischen Erzählens an, daß der Erzähler "über das Privileg allwissender Überschau über alle räumlichen und zeitlichen Ebenen seines Gegenstandes einschließlich des Einblicks in das Innere der handelnden Personen [verfügt]." Entscheidend ist folglich vor allem die Art und Häufigkeit mit der von diesem Einblick Gebrauch gemacht wird.

²² Die Verwendung solcher Gegensatzpaare steht sicher in der Tradition der Rhetorik; näheres dazu bei Bömer ad loc. Ovid verzichtet allerdings auf eine Personifizierung dieser antithetischen Begriffe, läßt sie aber auch nicht als "abstrakte Prinzipien" stehen, wie H. Diller, Die dichterische Eigenart in Ovids Metamorphosen, Human. Gymn. 45, 1934, 25-37, ND in: M.v.Albrecht/E.Zinn (Hrsg.), Ovid, Darmstadt 1986 (WdF Bd.92) 331 behauptet, sondern füllt sie durch die Worte Medeas konkret mit Inhalt. Derartige Gegensatzpaare verwendet auch Apollonios, um den Zwiespalt Medeas zu zeigen, z.B. Arg. 3, 653 αἰδώς ... ἔμερος.

²³ In der Bedeutung 'Liebesraserei' ist *furor* erstmals belegt bei Lucr. 4, 1069. Eine Untersuchung zur Begriffsgeschichte findet sich bei K.Trabert, Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca, Diss. Erlangen 1953, 6-16.

²⁴ Vgl. dazu A.Wlosok, Vergils Didotragödie, in: H.Görgemanns, E.A.Schmidt (Hrsg.), Studien zum antiken Epos, Meisenheim 1976, 228-250, hier 248. Sie sieht im *furor* den Hauptgrund für Didos Tod und vergleicht diese Auffassung der Liebe mit der der Tragödie.

²⁵ R.Rieks, Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkungsprinzip von Vergils Aeneis, München 1989, 182 stellt fest, *furens* repräsentiere "die dynamische Komponente der Affektcharakteristik Didos" und hebt die Motivlinie von Liebes-*furor* - Zornes-*furor* - Todes-*furor* im 4.Aeneisbuch hervor.

²⁶ Vgl. in der z. Zt. neuesten umfangreicheren Untersuchung epischer Monologe H.W.Offermann, Monologe im antiken Epos, Diss. München 1968, 52, der in einer derart skizzierten Einleitung nur noch das "Stichwort für die Rede" sieht.

poterat (met. 7,10f), wird zur Überschrift über eine Gesamtentwicklung, an deren Ende schließlich, wie der Leser ohnehin auf Grund seiner Vorkenntnisse weiß, die Entscheidung für die Liebe steht, gleichgültig, was Medea äußern wird. Der Monolog, der zunächst mit der gegenteiligen Position schließt, kann somit keinen echten Handlungsfortschritt mehr bringen, es ist in diesem Sinne, kein "Entscheidungsmonolog"²⁷, da Medea, auch wenn sie sich dessen nicht bewußt ist, bereits keine Entscheidungsfreiheit mehr besitzt. Der Monolog dient vielmehr dazu, die abstrakten Begriffe *ratio* und *furor* mit Inhalt zu füllen und zu zeigen, welche moralischen Bedenken, Ängste und Hoffnungen sich für Medea aus dem Konflikt beider Prinzipien ergeben, und damit gleich zu Beginn der Episode ein Charakterbild von ihr zu zeichnen, das auch ihr weiteres Handeln in einem ganz bestimmten Licht erscheinen läßt.

Die Grundsituation, in der Medea sich befindet, erinnert, ebenso wie die Betonung innerer Vorgänge und die sich in Form des Monologs anschließende subjektive Darstellung der eigenen Gefühle, deutlich an die Elegie²⁸. Bereits in V.9 bedient sich Ovid der elegischen Begriffswelt und verwendet ganz selbstverständlich das metaphorische *ignes* als Synonym für 'Liebe'²⁹. Vor allem aber der Versuch, die eigene Liebe zu überwinden, und der daraus folgende Widerstreit zwischen Vernunft und Liebe sind Thema zahlreicher Elegien³⁰. So versucht z.B. in Ov. am. 3,11 der Dichter, ebenfalls in "einer Art Selbstgespräch"³¹, sich von seiner Liebe zu Corinna zu befreien. Den Grundstein zu dieser Form von Elegien legt bereits Catull z.B. mit c.76, das ebenfalls das Ankämpfen des Dichters gegen die Liebe thematisiert³². Darüber hinaus äußert sich die Nähe zur Elegie, wie sich noch zeigen wird, auch im Monolog selbst durch die Übernahme zahlreicher elegischer Einzelmotive.

²⁷ Diese Bezeichnung für die Metamorphosenmonologe prägte Heinze, Ovids elegische Erzählungen 397f.

²⁸ Tränkle 465: "Diese Form, einen Mythos zu erzählen, ist erst durch die Art möglich geworden, wie Catull und nach ihm die römische Elegie innere Vorgänge zu gestalten gelernt hat." Allgemein zur Liebeselegie und ihrer Motivik neuerdings Holzberg, Liebeselegie, mit der maßgeblichen weiterführenden Literatur.

²⁹ *ignis* ist besonders in der elegischen Dichtung eine sehr geläufige Umschreibung für die Liebesglut, in vielen Fällen wird es mit 'Liebe' gleichgesetzt: vgl. R.Pichon, *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris 1902, 166. Auch bei Vergil, Aen. 4, 2 begegnet *carpitur igni* über Dido: dazu Wlosok 241. Ovid greift hier das apollonische Feuerergleichnis (Arg. 3,291-296), mit dem in den Argonautica das Entstehen der Liebe umschrieben wird, nur durch die metaphorische Bezeichnung *ignes* (V.9) auf.

³⁰ Solche Versuche der Lösung von der Liebe sind z.B. Gegenstand in Cat. 8. 76; Prop. 3,17; Ov. Am. 3,11. Auch K.Büchner, Ovids Metamorphosen, in: M.v.Albrecht (Hrsg.), Ovid, Darmstadt 1982 (WDF 92), 384-392, hier 392 sieht in der Medea-Rede eine Nachfolgerin von Gedichten wie Cat. c.8. Zu der Thematik insgesamt Keul passim.

³¹ Keul 9.

³² Vgl. Keul 25f u. 324-341.

Die Reflexion über die eigenen Gefühle in der grundsätzlich mimetischen Form³³ eines Gespräches oder Monologs ist jedoch bereits vor Ovid auch im Epos zu finden. So hält Medea in den Argonautica ihr erstes kurzes Selbstgespräch (3,464-470) auf dem Weg von der königlichen Empfangshalle zu ihren Gemächern, noch unter dem Eindruck dessen, was sie gehört und gesehen hat. In ihrem Gemach wird sie dann im Schlaf von schlimmen Träumen heimgesucht, und nach dem Erwachen spricht sie, innerlich aufgewühlt von den Traumbildern, den zweiten Monolog (3,636-644). Nach einem Gespräch mit ihrer Schwester Chalkiope und der Abmachung, den Fremden zu helfen, liegt Medea nachts, während im Palast alles ruht, wiederum schlaflos vor Kummer auf ihrem Bett, und es folgt der dritte Monolog (3,771-801).

Bei Vergils Dido äußert sich das allmähliche Erkennen ihrer Gefühle gegenüber Aeneas und ihr anfängliches Ankämpfen dagegen nach einer schlaflosen Nacht in ihrem Gemach im Gespräch mit ihrer Schwester Anna (Aen. 4,5ff). In einer anderen Nacht liegt sie voll Kummer wach, weil sie erkennen muß, daß Aeneas sie verlassen hat. Aus dieser Situation entsteht ihr Klagemonolog (4, 534-552: '*en quid ago...*').

Vergleicht man die Darstellung bei Apollonios und Vergil mit der ovidischen Hinführung zum Monolog Medeas, so werden neben der bereits zuvor gemachten Beobachtung, daß Ovid auf die Einbindung der Rede in einen kontinuierlichen äußeren Handlungsablauf verzichtet, noch weitere Unterschiede deutlich: sowohl die apollonische Medea als auch Dido zieht jeweils ihre Schwester ins Vertrauen, Chalkiope bzw. Anna übernehmen damit die vor allem für das Drama typische Rolle der Amme als Ratgeberin in Liebesdingen³⁴. Ovid dagegen erwähnt weder jetzt noch später eine solche Vertrauensperson und konzentriert sich damit ausschließlich auf die Figur Medeas.

Das augenfälligste ovidische Spezifikum ist jedoch der völlige Verzicht auf eine äußere Handlung und somit auch auf Angaben zu Zeit und Ort. Sowohl Apollonios als auch Vergil vermitteln dem Leser einen genauen Überblick über die zeitliche Abfolge der Handlung und die jeweilige Tageszeit³⁵. Beide

³³ Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen mimetischer, d.h. direkter Darstellung etwa durch direkte Rede, und diegetischer, mittelbarer Darstellung durch einen Erzähler macht bereits Platon pol. 392 d. Das Epos, das sowohl erzählende Partien als auch Dialoge enthält, ist demnach eine Mischform, vgl. dazu Fuhrmann 72ff; Stanzel 93f. 191: "Die Unterscheidung von zwei Erzählweisen, einer mittelbaren oder eigentlichen und einer scheinbar unmittelbaren oder szenisch-imitativen, ist eines der ältesten Ergebnisse erzähltheoretischer Überlegungen."

³⁴ Vgl. Heinze, Virgil 127 u. H.Ahlers, die Vertrautenrolle in der griechischen Tragödie, Diss. Gießen 1911.

³⁵ Dazu und zu den diesbezüglichen Unterschieden zwischen beiden Epikern vgl. F.Mehmel, Virgil und Apollonius Rhodius. Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung, Hamburg 1940. Zur Chronologie bei Vergil vgl. auch Heinze, Virgil 340-350, der die Nachrechenbarkeit der zeitlichen Abfolge aufzeigt.

verwenden zudem den Topos der in der Stille der Nacht allein in ihrem Gemach wachenden Liebenden, um den Eindruck der Verzweiflung und Einsamkeit durch die Beschreibung der äußeren Situation zu intensivieren³⁶. Besonders deutlich ist bei Apollonios auch das Bemühen um räumliche Kontinuität. So stellt er nicht nur fest, daß Medea sich in ihrem Schlafgemach befindet, sondern erwähnt auch ihren Weg von den königlichen Empfangsräumen dorthin (Arg. 3,449ff), nachdem er zuvor bereits den Palast selbst und die Lage und Verteilung der einzelnen Gemächer genau beschrieben hat (Arg. 3,235-258).

Ovid dagegen teilt bereits innerhalb der raffenden Darstellung der Vorgeschichte nichts mit über Zeitverlauf und Handlungsort; eine Ausnahme bildet nur die allerdings sehr allgemeine Erwähnung des Phasis als Hinweis auf den Ort Kolchis. Bei der Einleitung zum Monolog fehlt nicht nur ein genauer zeitlicher Bezug zum vorhergehenden – durch *interea* wird lediglich eine allgemeine zeitliche Beziehung zur Vorgeschichte hergestellt³⁷ –, auch die herrschende Tageszeit und der Ort, an dem sich Medea während ihres Selbstgesprächs aufhält, bleiben unberücksichtigt. Die äußere Situation tritt somit völlig hinter der inneren zurück.

³⁶ Arg. 3,744ff zeichnet Apollonios in hellenistischer Kleinmalerei ein Bild davon, wie unterschiedliche Menschen, Wanderer, Wächter, selbst Mütter verstorbener Kinder, vom Schlaf übermannt werden, allein die verliebte Medea wird vom Kummer wachgehalten. Auch Vergil vermittelt in Aen. 4,522ff einen universellen Eindruck von der Ruhe der Natur – nur Dido ist für den Frieden dieser Nacht nicht zugänglich: vgl. dazu F.Klingner, Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis, Zürich 1967, 455 u. Pease ad loc. Auch Ovid selbst wählt häufig eine schlaflose, von Sorgen erfüllte Nacht als Ausgangspunkt für die Selbstäußerungen seiner Heroinnen: So erwacht Byblis aus einem Traum (9, 472f.), Myrrha findet keinen Schlaf (Met. 10, 368); von einer unter Tränen verbrachten, schlaflosen Nacht läßt Ovid Medea auch in den Heroides berichten (Her. 12,57ff).

³⁷ *interea* stellt hier lediglich eine relative Zeitangabe dar, die sehr ungenau ist, da sie sich auf alle vorher angedeuteten Ereignisse beziehen kann und daher keine strenge Gleichzeitigkeit ausdrückt. *interea* wird in dieser Weise, nämlich im Sinne eines lose verknüpfenden "nun", bereits vielfach von Vergil verwendet: Aen. 3, 568; 4,160; 6,703 u.ö.; vgl. dazu Heinze, Virgil 388 mit Anm. 2.

2. Medeas Monolog

2.1. Problemstellung

Der Monolog Medeas, auf dessen ausführliche Wiedergabe die geraffte Darstellung der Vorgeschichte zuläuft, hat in der Forschung bereits zahlreiche Diskussionen ausgelöst. Er wurde jedoch zumeist isoliert von der Gesamthandlung im Vergleich mit anderen Frauenmonologen in den Metamorphosen betrachtet. Dabei neigte man früher dazu, hier wie in der gesamten ovidischen Dichtung die rhetorische Komponente überzubewerten und neben den Heroides vor allem die Metamorphosenmonologe in die Schubladen der Schulrhetorik zu pressen, indem man sie unter der Überschrift 'Suasoria' oder 'Prosopopoeia' als Deklamationsübungen abtat. Kennzeichnend hierfür ist die Arbeit Brücks, der die Reden und Briefe nach rhetorischen Maßstäben analysiert und neben anderen auch den Monolog Medeas als *inter suasorias ethicas esse numeranda* bezeichnet³⁸.

Eine Wende in dieser Hinsicht brachte die Untersuchung Heinzes, der für die Reden der Medea, Skylla (Met. 8, 44-80), Byblis (9, 474-516), Myrrha (10, 320-355) und Althaea (8, 481-551) den Begriff 'Entscheidungsmonolog' prägte und auf die nahe Verwandtschaft dieser Monologe mit der Tragödie, insbesondere mit der Medea-Tragödie des Euripides³⁹, hinwies, andererseits aber in ihnen auch eine Fortsetzung der epischen, speziell vergilischen Tradition erkannte⁴⁰ und eine Verbindungslinie zu den Äußerungen Didos in der Aeneis zog. Die ebenfalls enge Beziehung gerade dieses 4. Aeneisbuches zum Drama sind bereits in seinem Vergilbuch behandelt⁴¹.

Auch Tränkle sieht den Ursprung der Entscheidungsmonologe in der Tragödie. Erst von Apollonios seien sie ins Epos eingeführt worden⁴². Er fügt jedoch, im Widerspruch zu Heinze⁴³, noch einen neuen Aspekt hinzu, nämlich

³⁸ K.Brück, De Ovidio scholasticarum declamationum imitatore, Diss. Gießen 1909, 19ff.

³⁹ Dazu Heinze, Ovids elegische Erzählungen 397f. Den Einfluß der Tragödie stellt auch Hehrlein 4 heraus; ebenso A.Ortega, Die Reden in Ovids Metamorphosen, Diss. Freiburg, 1958, 57. Sowohl Hehrlein 27 als auch Ortega 55 üben Kritik an der Auffassung von Diller 332, der in den Reden einen Kampf abstrakter Prinzipien und ein "Plädoyer für die Entscheidung in eine Richtung" sieht und damit wieder nahe an die rein rhetorische Sichtweise rückt.

⁴⁰ Heinze a.a.O. 359; die Verwandtschaft zur vergilischen Dido auch bei Otis, Ovid 59ff.

⁴¹ Heinze, Virgil 119ff. Vgl. später auch Wlosok u.a.

⁴² Er führt die Entscheidungsmonologe speziell auf die Medeamonologe des Euripides zurück, H.Tränkle, Elegisches in Ovids, Metamorphosen, Hermes 91, 1963, 461.

⁴³ Heinze, Ovids elegische Erzählungen, arbeitet den Gegensatz von epischem und elegischem Erzählen Ovids heraus; Tränkle 459 widerspricht Heinze, indem er feststellt, Ovid habe Elegisches ins Epos eingeführt, so daß die Metamorphosen Ovids elegischen Werken sehr nahe stehen.

die Verwandtschaft der Reden mit der Elegie, besonders den Briefen der verlassenen Heroinnen, zu denen ja auch ein Medeabrief gehört.

Auf die Parallelität zwischen der Ausgangssituation des ovidischen Medea-Monologs - das Ankämpfen gegen die Liebe - und derjenigen zahlreicher Elegien ist bereits hingewiesen worden⁴⁴. Auch die subjektive Art der Darstellung aus der Sicht der Verliebten sowie die psychologisierende Sichtweise und das Dominieren der Gefühlswelt sind Kennzeichen elegischer Tradition. Die folgende Interpretation des Monologs soll unter anderem zeigen, wie weit die Nähe zur Elegie im Einzelnen geht, inwiefern sich also Tränkes vor allem am Byblis-Monolog gewonnenen Erkenntnisse bezüglich des Einflusses der Elegie auch hier bestätigen lassen. Dabei soll nicht nur der Übernahme einzelner elegischer Motive, sondern vor allem der spezifisch elegischen Form subjektiver Gefühlendarstellung besondere Aufmerksamkeit gelten.

Darüberhinaus bietet sich ein direkter Vergleich mit dem Drama, in diesem Fall vor allem mit den Monologen der Medea bei Euripides (V.364-409 u. bes. 1019-1080), nicht nur aufgrund der Forschungslage, sondern auch aus inhaltlichen Gründen an, sind doch die jeweils sprechenden Personen identisch.

Die Grundvoraussetzung dafür, eine Rede innerhalb eines Dramas als Selbstgespräch zu bezeichnen, bildet, wie Schadewaldt nachgewiesen hat, nicht die von Leo postulierte Anwesenheit einer einzigen Person auf der Bühne. Sie liegt vielmehr immer dann vor, wenn ein von innerer Einsamkeit erfüllter Mensch sich selbst gegenüber ohne Beachtung der Umgebung seine Affekte äußert⁴⁵. Maßgeblich ist also weniger die äußere Situation als der innere Zustand, auf den sich auch Ovid konzentriert. Die euripideischen Monologe, vorrangig die der Medea, sind dabei der Höhe- und zugleich Endpunkt einer Entwicklung innerhalb des attischen Dramas, die ihren Ausgang bei Aischylos nimmt⁴⁶, von Sophokles weitergeführt wird⁴⁷ und schließlich von Euripides zum Abschluß gebracht wird. Erst bei letzterem dominiert die psychologisierende Sichtweise der Affekte, und die Selbstanrede wird zur Ausdrucksform des Bildes eines "in inneren Zwiespalt verstrickten Menschen"⁴⁸, der seine Gefühle im Gegenüber mit sich selbst kundtut⁴⁹. Am deutlichsten zeigt sich diese Form in den Reden der Medea, während sie in den späteren Tragödien des Eu-

⁴⁴ Vgl. o. S. 30f.

⁴⁵ F. Leo, *Der Monolog im Drama*, Berlin 1908, mißt gerade der äußeren Situation grundsätzliche Bedeutung für die Definition des Monologs bei, ebd. 6ff. Da diese Voraussetzung sehr selten gegeben ist, spricht er in den meisten Fällen von "Surrogaten des Monologs" (ebd. 26). Die Ansicht widerlegte W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin 1926, bes. 186, der die innere über die äußere Situation hebt.

⁴⁶ Vgl. Schadewaldt 38-54.

⁴⁷ Ders. 55-93.

⁴⁸ Ders. 203.

⁴⁹ Damit ist die eigentliche Form des Gesprächs mit sich selbst erreicht: vgl. Schadewaldt 189ff.

ripides nicht weiter ausgestaltet wird⁵⁰. Wie stark sich Ovid nicht nur von der Medea-Figur des Euripides, sondern auch von dessen Konzeption des dramatischen Selbstgesprächs beeinflussen ließ, soll im Folgenden gezeigt werden.

Im Epos finden wir diese Form der Affektäußerung mittels eines Selbstgesprächs bereits vor Ovid. Wie schon angesprochen ist es ebenfalls die Figur Medeas, diesmal in den *Argonautica* des Apollonios Rhodios, mit der "erstmalig im antiken Epos eine Person in eine Situation [gerät], die diese zur Selbstäußerung gewissermaßen zwingt."⁵¹ Vergil führt diese Entwicklung weiter aus in den Reden der Dido⁵², die als Figur der Liebenden in ihrer Konzeption deutlich von der Medea des Apollonios aber auch der des Euripides⁵³ beeinflusst ist. Ihre Monologe bilden eine weitere Vorstufe für die ovidischen Reden. Es hat sich bereits gezeigt, daß sowohl Apollonios als auch Vergil um eine sorgfältige Verknüpfung der Redeteile mit der äußeren Handlung bemüht sind, Ovid dagegen auf eine solche Einbindung zugunsten einer größeren Eigenständigkeit der Rede selbst verzichtet⁵⁴. Ob Ovid auch bei der Ausführung der Rede innerhalb seines Epos neue Wege beschreitet, wird die Interpretation des Monologs zeigen.

Eine deutliche, gattungsübergreifende Gemeinsamkeit inhaltlicher Art zwischen den elegischen Heroides-Briefen und dem noch nicht erwähnten, ebenfalls in der elegischen Tradition stehenden Klagemonolog Ariadnes bei Catull (c. 64), den Monologen der euripideischen und der apollonischen Medea und den Reden Didos in der *Aeneis* ist bereits von Hross herausgearbeitet worden⁵⁵. Alle Heroinnen verwenden für die Klagen, Vorwürfe und Bitten gegenüber dem Geliebten, der sie verlassen hat bzw. im Begriff ist, dies zu tun, eine ganz bestimmte, immer wiederkehrende Topik. Es wird neben der Untersuchung der gattungsspezifischen Elemente also auch darauf zu achten sein, wieweit Ovid in der Rede seiner Medea, die ja noch ganz am Anfang ihrer Liebesbeziehung steht, diese gattungsunabhängige Topik aufgreift bzw. verändert.

⁵⁰ Leo 19.

⁵¹ Zu diesem Ergebnis kommt Offermann 20.

⁵² Ders. 25a.

⁵³ Verbindungen zwischen der Dido-Handlung und der Tragödie zieht Heinze, ebd. 119, 127, 133: "Die Tragödie bot den Urtypus der Rolle: Medea" (ders. 133). Wlosok, a.a.O. vergleicht den Aufbau der gesamten Dido-Episode mit einer Tragödie. In den Klagemonologen Didos begegnen ebenfalls euripideische Elemente auf: vgl. u. S. 41ff.

⁵⁴ Offermann 52 sieht in der häufig nur skizzenhaften Einleitung ein typisches Merkmal der ovidischen Reden.

⁵⁵ Vgl. S. 17 mit Anm. 27.

2.2 Aufbau des Monologs

Die Gedankenführung im Monolog läßt vier Stufen erkennen. Die erste Stufe ist dabei vor allem dem von Ovid schon angekündigten Konflikt gewidmet (10f.), die zweite Stufe gibt Aufschluß über die konkreten Umstände, die zum Konflikt geführt haben, in der dritten läßt Medea ihre Phantasie in die Zukunft schweifen, um am Ende schließlich der Realität ins Auge zu sehen. Es ergibt sich folgende Unterteilung, die jedoch keineswegs davon ablenken soll, den Monolog als geschlossene Einheit anzusehen:

1. Reflexion über die bisher unbekannten Gefühle, gegen die Medea nicht ankämpfen kann (11-21).
2. Gedanken über das Ausmaß der Gefahr, in der sich Iason befindet, mit dem Ergebnis, daß sie zu der Überzeugung gelangt, ihm helfen zu müssen (22-38).
3. Mögliche Folgen, die diese Hilfe haben könnte und die von der Dankbarkeit Iasons über das Verlassen der Heimat bis hin zu den Gefahren der gemeinsamen Flucht reichen (39-68).
4. Unvermittelter Umbruch zugunsten der Vernunft und Moral; Abwendung von dem vorherigen Wunsch nach einer Ehe mit Iason, die ein Vergehen darstellen würde; Übergang vom eigentlichen Monolog zur Feststellung des neutralen Erzählers, der noch einmal die Entscheidung Medeas gegen die Liebe bestätigt (69-73).⁵⁶

Die Medea-Tragödie des Euripides und auch der ovidische Medea-Brief haben eine vollständig andere Ausgangssituation als die Episode in den Metamorphosen. Beide beschreiben den letzten Abschnitt des Medea-Mythos, nämlich die Ereignisse in Korinth, die mit dem Kindesmord enden. Diese Tatsache sowie der Umstand, daß weder die Äußerungen der verliebten Medea bei Apollonios noch die Worte Didos in der Aeneis auf einen einzelnen, zentralen Monolog konzentriert sind, machen einen durchgehenden abschnittswisen Vergleich mit diesen Werken hier wie auch im weiteren kaum möglich. Es soll deshalb zunächst der vorliegende Metamorphosentext interpretiert werden und nur an den Stellen, an denen eine auffällige Parallele oder Abweichung dies sinnvoll erscheinen läßt, der jeweilige Vergleichstext herangezogen werden.

⁵⁶ Ähnlich auch die Einteilung bei Bömer ad loc., er sieht Einschnitte nach V.21; 38; 50; 61 und 68.

2.3. Interpretation des Monologs

2.3.1. Frustra, Medea, repugnas...(V.11-21)

Die eigentliche Rede Medeas setzt mitten im Vers ein, und knüpft somit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal direkt an die vorausgehende, überschriftartige Feststellung an, daß Medea *ratione furorem / vincere non poterat* (V.10f). Sie selbst bestätigt nun in diesem ersten Abschnitt ihrer Rede noch einmal das vom neutralen Erzähler Konstatierte und nimmt damit, schon zu Beginn des inneren Ringens gleichsam resignierend, zwar nicht das Ende des Monologs, jedoch den Ausgang ihres gesamten Seelenkampfes vorweg. Schon hier zeigt der Dichter, daß alle Anstrengungen Medeas, gegen ihr Gefühl anzukämpfen, letzten Endes vergeblich (*frustra*) sind. Diese Erkenntnis wird in den folgenden Versen noch einmal ausführlich reflektiert (V.11-21). Obwohl jedoch Medea sich dabei selbst ausdrücklich ermahnt, die Liebe aus ihrem Herzen zu vertreiben (*excute ... pectore flammis* V.17), kommt sie dabei zunächst zu keinem anderen Ergebnis als zuvor: *furor* (V.10) bzw. *cupido* (V.19) sind stärker als *ratio* (V.10) oder *mens* (V.20), so daß sie schließlich diesen Gefühlen folgen wird (V.20f):

video meliora proboque / deteriora sequor.

Die Sentenz (V.20f), mit der die Reflexion zunächst abschließt und in der Ovid Medea diesen Konflikt zwischen Verstand und Gefühl prägnant erfassen läßt, darf keineswegs als leeres rhetorisches Wortgeklänge⁵⁷ und die Rede nicht als "Kampf abstrakter Prinzipien"⁵⁸ angesehen werden, wie es häufig ge-

⁵⁷ Daß Sentenzen dieser Art nicht notwendig als "rhetorisch" im negativen Sinne zu bezeichnen sind, zeigt T.F.Higham, Ovid and rhetoric, in: N.I.Herescu, Ovidiana, Paris 1958, 32-48, hier 38.

⁵⁸ Diller 331 wirft Ovid die "Lösung... von der konkreten Situation" vor, er habe vom "Milieu des Vorgangs abstrahiert" (332); dabei gehe das "Sichtbarmachen des Repräsentativen auf Kosten des Individuellen" (337). Wären diese Vorwürfe berechtigt, so ließen sich die Frauenmonologe in den Metamorphosen beliebig austauschen. Tatsächlich aber ist ein so bewußter innerer Kampf und das klare Erkennen dessen, was vernünftig und richtig wäre, der Person Medea vorbehalten. Die Monologe der Byblis, Myrrha und Skylla verlaufen bei allen Parallelen und Ähnlichkeiten inhaltlich gleichwohl so, wie es den jeweils unterschiedlichen Situationen und Charakteren entspricht.

Gegen die Vorwürfe Dillers wenden sich direkt Büchner 227, der die Schuld Medeas als "im wahren Sinne individuell" bezeichnet; Hehrlein 24ff; Ortega 45. Auch M.v.Albrecht, Ovids Metamorphosen, in: E.Burck (Hrsg.), Das römische Epos, Darmstadt 1979, 120-153, hier 141 sieht in solchen rhetorischen Mitteln durchaus eine Unterstützung "der Analyse verborgener psychischer Triebkräfte"; ähnlich Oppel 36: Ovid benütze "die rhetorische Pointierung als Mittel des psychologischen Effektes".

schehen ist. Medea bleibt selbst die Handelnde und wird nicht, wie später in der Medea-Tragödie Senecas, zum Spielball verselbständigter und personifizierter Affekte⁵⁹. Die Formulierungen Ovids sind der individuellen Situation Medeas angepaßt, und die abstrakten Begriffe werden durch Medeas Äußerungen sehr konkret mit Inhalt gefüllt.

So wird bereits in den der Sentenz vorausgehenden Versen angedeutet, warum sich Medeas Vernunft gegen ihre Gefühle auflehnt. Die knappen Angaben des neutralen Erzählers im Bezug auf die äußere Handlung finden damit durch die Worte der Liebenden erstmals eine Ergänzung.

Der Leser erfährt erst jetzt, daß für die Seite der *ratio* in diesem Ringen die Tatsache spricht, daß Medea sich mit ihrer Liebe gegen die hier noch nicht näher ausgeführten *iussa patris* (V.14) wenden und damit die kindliche *pietas* verletzen würde, um sich einem völlig Fremdem zuzuwenden (V.15: *quem modo denique vidi*).

Der *furor* aber, der für sie eine unbekannte Macht darstellt (V.12: *nescio quis deus*; V.19: *nova vis*), treibt sie dazu, diesen Argumenten der Vernunft zu widersprechen (V.15: *sunt quoque dura nimis! [sc. iussa patris]*)⁶⁰. Sie vermutet sogleich richtig, daß es sich bei dieser Macht, die plötzlich Gewalt über sie hat, nur um die Liebe handeln kann (V.13: *quod amare vocatur*).

Damit wird Medea am Beginn des Monologs zunächst als ein sehr unerfahrenes, naives Mädchen dargestellt, das das Gefühl der Liebe, von dem es beherrscht wird, nur vom Hörensagen kennt und nun bemerkt, daß es bei aller Bedrohlichkeit etwas Göttliches und Wunderbares⁶¹ sein muß.

Durch diese Unschuld und Unerfahrenheit zeigt uns Ovid, wie wenig Medea den auf sie einstürmenden Gefühlen entgegenzusetzen hat. Er weckt damit Verständnis für ihr späteres, von der Liebe bestimmtes Handeln. Verstärkt wird dieses Bild des unglücklich verliebten Mädchens dadurch, daß Ovid zur Beschreibung der Liebe auf die Mittel der Elegie zurückgreift und Medea damit bei der Darlegung ihrer Gefühle die gleiche subjektive Sichtweise einnimmt wie die Elegiker. So sieht sie ihre Liebe als ein Feuer an, von dem sie verzehrt wird, und nimmt, indem sie mit *conceptas ... flammis* (V.17) eine für die Elegie typische Metaphorik wählt, die einleitende Feststellung *concepit*

⁵⁹ Während bei Ovid Medea selbst immer Subjekt bleibt, macht Seneca Medea in seiner Tragödie zum Objekt dieser Affekte: *variamque nunc huc ira, nunc illuc amor / diducit*. (Med. 938f.); Die Affekte treten in einen direkten Kampf miteinander: *ira pietatem fugat / iramque pietas* (Med. 943f), und Medea spricht in ihren Monologen nicht mehr sich selbst, sondern die Leidenschaften an: *...quaere materiam, dolor*. (Med. 914); *quo te igitur, ira, mittis...* (Med. 916); *...cede pietati, dolor* (Med. 944).

⁶⁰ In dieser parenthetischen Antwort nimmt sie, um sich selbst zu bestätigen, das *nimum dura* der Frage in chiasmischer Umstellung wieder auf.

⁶¹ Das in den HSS überlieferte *mirumque quid* stört inhaltlich nicht und kann im Text belassen werden. Über die Entbehrlichkeit der Konjekturen *mirumque nisi coni*. Heinsius Magnus u.a. vgl. Lenz 89 und Bömer ad loc.

... *ignes* (V.9) noch einmal auf. Das Bekenntnis *si possem, sanior essem* (V.18) zeigt, daß Medea ihren Zustand des Verliebtseins ganz im Sinne des Elegikers als Krankheit, sich selbst als *insana* sieht⁶². Auch hinter der Furcht, die Medea um das Leben des Fremden empfindet⁶³, ohne den Grund dafür zu geben zu wollen, *quae tanti causa timoris* (16), verbirgt sich als elegisches Motiv die ständige Angst des Liebenden, dem geliebten Menschen könne etwas zustoßen, die hier durch den Hinweis auf die reale Gefahr noch verstärkt wird⁶⁴. Später äußert sie die Bereitschaft, ohne Rücksicht auf das eigene Leben die Gefahr der Seefahrt auf sich zu nehmen (unten V.66f)⁶⁵, und fürchtet dabei nur für den Geliebten. Auch dieses Motiv erhält seine Originalität dadurch, daß die von den Elegikern beschworenen topischen Gefahren (wie z.B. Skylla und Charybdis, Ov. am. 2,16,23-26) tatsächlich existieren⁶⁶.

Ein gravierender Unterschied zu der entsprechenden Thematik, der Absage an die Liebe, im elegischen Bereich, liegt jedoch darin, daß dort die *amatores* nur dann gegen die Liebe ankämpfen, wenn sie nicht erwidert wird⁶⁷, während Medea sich, wenn sie ihre Liebe nicht überwindet, schuldig macht und sich dessen bewußt ist⁶⁸.

Dieses Bewußtsein, das Falsche zu tun, verleiht dem naiven, verliebten Mädchen eine gewisse Tragik. Sie ist ja nicht vor Liebe blind, sondern erkennt sehr wohl das Richtige und wird gegen ihren Willen, *invita* (V.20), durch ihre

⁶² Aus der Elegie stammt der Gedanke, die Liebe als eine Krankheit mit der Verwirrung des Verstandes gleichzusetzen: Ov. ars 1,372 *insano amore*; 2,563; Tib. 2,6,18 *insano mente*; Prop. 2,34,25; 3,17,3, vgl. dazu Pichon 172.

⁶³ Hehrlein 29 stellt fest, daß in keinem der Metamorphosenmonologe so oft von "fürchten" gesprochen wird wie bei Medea. Unterstrichen wird die Angst Medeas durch die Doppelung *timeo...timoris* (V.16) in betonter Endstellung. In einer derartigen Furcht um das Leben des Ankömmlings äußern sich auch in den Argonautica die Gefühle Medeas zuerst (Arg. 3,459. 638).

⁶⁴ Vgl. die Angst Penelopes um Odysseus (Ov. Her. 1,71f); Laodamias um Protesilaus (Her. 13, 51f); Tarpeias um Tati (Prop. 4,4,26) u.a.

⁶⁵ Zu dem elegischen Topos, dem Geliebten bei allen Gefahren zur Seite zu sein ohne Rücksicht auf das eigene Leben vgl. G.Kölblinger, Einige Topoi bei den lateinischen Liebesdichtern, Diss. Graz 1970, 86 u. 123ff. Das Motiv findet sich z.B. bei Properz 2,26b.29-58, wo der Liebende bereit ist zu einer gefährlichen Seereise und mit dem Mädchen gemeinsam weder Scylla noch Charybdis fürchtet. Ähnlich auch Ov. am. 2,16,21-26.

⁶⁶ Die Rettung der Argonauten und damit auch Medeas vor Skylla und Charybdis beschreibt Apollonios Arg. 4,763ff.

⁶⁷ Zu der Thematik der Liebe im Widerstreit mit der Vernunft in den Elegien, die zunächst auch der Grundsituation Medeas zu entsprechen scheint, vgl. oben S.30 mit Anm.30 und Keul passim.

⁶⁸ S.Wetzel, Die Gestalt der Medea bei Val. Flaccus, Diss. Kiel 1957, 104, der für die Medea des Valerius Flaccus ein ähnliches Ankämpfen gegen die Liebe feststellt, bezeichnet diesen Zustand treffend als "Bewußtheit im Affekt".

Begierde zu Iason hingezogen⁶⁹. Gegen diese *nova vis* kann sie nichts ausrichten.

In der bereits genannten Feststellung, in die der Abschnitt gipfelt (V.20f: *video meliora proboque* ...), manifestiert sich diese Tragik ihrer Situation.

Das "sehenden Auges erfolgte Schuldigwerden"⁷⁰, durch das die Handlung bereits jetzt stark dramatisiert wird, unterscheidet Ovids Medea von der Figur bei Apollonios, die nicht etwa fürchtet, Schuld auf sich zu laden, sondern den Spott der Menschen auf sich zu ziehen und ihrem Ruf zu schaden (Arg. 3,792), und von Dido, deren *pudor* von der entflammten Liebe hinweggefeht wird (Aen. 4,55: *solutique pudorem*)⁷¹ und die ihre Schuld erst erkennt, als es zu spät ist (Aen. 4, 550ff.).

Im Vordergrund steht bei Ovid die Nähe zu der euripideischen Tragödienfigur. Hier wie dort befindet sich Medea in einer Konfliktsituation, in der Gefühl und Vernunft miteinander ringen. Sie analysiert rational ihre Situation und ist sich des inneren Kampfes voll bewußt. Auch die Medea des Euripides, die allerdings vor der ganz andersartigen und viel schwerwiegenderen Entscheidung zum Kindesmord steht, erkennt, daß sie etwas Furchtbares tun will, aber sie sieht ebenfalls, daß ihre eigene Einsicht sie nicht daran hindern kann (Eur. Med. 1078f):

καὶ μανθάνω μὲν ὅα θρᾶν μέλλω κακὰ,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων.

Und ich erkenne das Grauenvolle, das ich zu tun gedenke.
Doch mein Zorn ist stärker als meine vernünftigen Gedanken.

Diese Verse werden zum Vorbild für Medeas Worte bei Ovid (V.19f):

...aliudque cupido
mens aliud suadet: video meliora proboque...,⁷²

⁶⁹ Seneca nimmt den Gedanken auf, legt jedoch das Gewicht nicht, wie Ovid, auf das Gezogenwerden in eine bestimmte Richtung, sondern auf das Hin- und Herschwanken (Med. 938f.): *Viamque nunc huc ira, nunc illuc amor / diducit*.

⁷⁰ Büchner 227.

⁷¹ Offermann 26: "Ziel Vergils ist es nicht...den Konflikt von Affekt und Vernunft auszubreiten". Die Rolle der Gegenstimme, die für das Gefühl plädiert, übernimmt bei Vergil Anna, und Dido läßt sich ohne größeren Widerspruch überreden (Aen. 4,30). Der tragische Konflikt liegt hier eher bei Aeneas, der sich bewußt zwischen der Liebe und der *pietas* gegenüber den Göttern entscheiden muß.

⁷² Den deutlichen Zusammenhang mit Euripides stellt auch Heinze, Ovids elegische Erzählungen 399 fest. Andere Parallelen nennt Bömer ad loc., der unsere Stelle als einen "Affront gegen Vergil" bezeichnet. Er bezieht sich auf Aen. 3,188 *cedamus Phoebo et*

der uns damit einen deutlichen Hinweis auf die Beziehung zwischen beiden Monologen gibt.

Wie bei Euripides läßt also auch bei Ovid Medea wissentlich Schuld auf sich. Allerdings ist die Ausgangssituation der Medeafiguren jeweils völlig unterschiedlich: In den Metamorphosen wird sie bereits bei der Entscheidung für die Liebe zu Iason zur tragischen Heldin⁷³. Ovid führt gleich zu Beginn seiner Handlung die tragische Komponente ein und verzichtet damit auf die Möglichkeit einer dramatischen Steigerung bis zum abschließenden Höhepunkt. Die Handlungsführung läuft also bereits jetzt nicht mehr in traditionellen Bahnen. Die Situation ist von vorneherein dramatisch zugespitzt.

Eine enge Beziehung zur Tragödie zeigt sich auch in einer formalen Besonderheit der ovidischen Monologtechnik: Bereits im ersten Vers des Monologs (V.11: *frustra, Medea, repugnas*) fällt auf, daß Medea sich selbst in der zweiten Person und sogar mit ihrem eigenen Namen anspricht, der hier im übrigen erstmals ausgesprochen wird. Auch in der anschließenden Reflexion über die Art ihrer Gefühle, in der durch die Aneinanderreihung pathetischer Selbstfragen (V.14-16) ihre sich steigernde⁷⁴ Verzweiflung und Ratlosigkeit widergespiegelt wird⁷⁵, redet sich Medea immer wieder in der zweiten Person an, um dann, gleichsam im Dialog mit sich selbst, wieder in die erste Person zu wechseln.

Ein solches inneres Zwiegespräch, wie es sich bereits in den ersten zehn Versen abzeichnet und sich durch den gesamten Monolog fortsetzt, bei dem es zum Wechsel in die zweite Person und sogar zur Selbstanrede mit dem Namen kommt, ist nicht ursprünglich episch. Bei Homer finden wir zwar zahlreiche Monologe⁷⁶, angeredet wird dabei jedoch höchstens der *θυμὸς*. Ein Ansatz zum eigentlichen Zwiegespräch mit sich selbst ist darin nicht zu erkennen⁷⁷. Selbst Apollonios, dessen Medea-Monologe die innere Zerrissenheit der Sprechenden deutlich zeigen, vermeidet noch die Selbstanrede in der 2. Person. Erst Vergil

moniti meliora sequamur. Diese Stelle mag zwar bei Ovid anklingen, ein Affront gegen Vergil ist darin m.E. aber nicht zu sehen.

⁷³ Daß sie fähig ist, das im moralischen Sinne Richtige zu erkennen (*video meliora*), läßt sie als "sittlich tüchtig" erscheinen. Die Konfliktsituation, in der sie sich befindet, ist zunächst ohne ihr Verschulden entstanden. Bei ihrem Versagen liegt der "Akzent...auf dem Wollen, das versagt". Sie ist also im aristotelischen Sinne durchaus eine tragische Heldin. Vgl. dazu die Zusammenfassung der Grundelemente der Tragödie bei Wlosok 231. Zur tragischen Schuld auch K.v.Fritz, Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie, in: Antike und Moderne Tragödie 1962, 1-112.

⁷⁴ Der abnehmende Umfang der drei Fragen bewirkt ein Ansteigen des Pathos und der Erregtheit Medeas. Vgl. dazu Offermann 28. Pathetisch wirkt auch die Anapher in den beiden ersten Fragen: *cur...? cur...?*

⁷⁵ So auch Hehrlein 29.

⁷⁶ Dazu Leo, 2ff.

⁷⁷ "Die Anrede an den *θυμὸς* ist etwas anderes", Offermann 53.

läßt Dido an zwei besonders affektgeladenen Monologstellen (Aen. 4,541f. u. 596) in die Selbstanrede verfallen⁷⁸. Dabei spricht auch sie sich einmal mit *infelix Dido* (Aen. 4,596) namentlich an. Sein Nachfolger Ovid läßt allerdings Medea in ihrem Monolog allein achtmal zwischen der 1. und 2. Person wechseln⁷⁹. Die Anfänge einer solchen "Dialogisierung des Monologs"⁸⁰ liegen wiederum im euripideischen⁸¹ Drama. Zwar kommen auch bei Euripides noch homerische Anreden an den θεός vor (Med. 1056), daneben spricht sich aber bereits hier Medea in der zweiten Person (Eur. Med. 401ff.) und dabei auch namentlich an (Med. 403)⁸². Auch die von Ovid verwendete rhetorische Selbstbefragung - ein großer Teil seines Medea-Monologs besteht quasi aus Fragen (wie hier V.14-16)⁸³ und Antworten - als Ausdruck von starkem Pathos finden wir bereits bei Euripides (Med. 378ff; Med. 1042: αἰαὶ τί δράσω). Euripides hat damit eine neue Form des Monologs geprägt⁸⁴, an die bereits Vergil andeutungsweise anknüpft, die jedoch erst von Ovid für die Verwendung im Epos entscheidend ausgebaut wird⁸⁵. Später wird sie auch von Valerius für die Monologe Medeas übernommen (z.B. Val. Arg. 7,331ff)⁸⁶.

In der Übernahme dramatischer Monologelemente wie der Selbstanrede und in deren weiterer Ausprägung hat sich bereits gezeigt, wie Ovid vergilische Ansätze aufgreift und bei gleichzeitigem Rückgriff auf Euripides für seine Zwecke ausgestaltet. Wenn Medea nun selbst bei der Aufforderung, die Liebe fallenzulassen, die Einschränkung macht: *si potes, infelix* (V.18a), spielt Ovid damit ausdrücklich auf Vergil an und stellt seine Medea neben *infelix Dido* (Aen. 4,596). Wie Medea betitelt sich auch Dido in einem Monolog selbst als *infelix* (Aen. 4,596), jedoch erst, als sie erkennen muß, daß Aeneas sie verläßt. Ovid gibt dieser Wendung einen neuen Zusammenhang. Denn während Dido unglücklich ist aufgrund äußerer Ereignisse⁸⁷, ist es der innere Konflikt, das Unvermögen, ihren *furor* zu beherrschen, was Medea *infelix* macht. Wir be-

⁷⁸ Dazu Offermann 27.

⁷⁹ Vgl. auch Bömer ad loc.

⁸⁰ M. Pfister, Das Drama, München 1977, 184.

⁸¹ Über Vorstufen solcher Selbstanrede in den Tragödien des Aischylos und des Sophokles vgl. Schadewaldt 38ff u. 55ff.

⁸² Die Anrede in der 2. Person erstreckt sich über 6 Verse: vgl. auch die namentliche Anrede in Eurip. Hek. 731.

⁸³ Vgl. ferner auch V.21f. 25-28. 34-36. 39ff. 47. 51f. 69f.

⁸⁴ Vgl. dazu auch oben S.33f. Eine nähere Untersuchung findet sich bei Leo 18ff. und Schadewaldt 189ff.

⁸⁵ Seneca führt diese Entwicklung in seinem Medea-Drama weiter, indem er Medea in ihrem Monolog von sich selbst einmal in ihrer Eigenschaft als Mutter, dann wieder als Gattin in der dritten Person sprechen läßt: *materque tota coniuge expulsa redit* (Sen. Med. 928).

⁸⁶ Vgl. dazu U. Eigler, Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus, Ffm 1988, 107ff.

⁸⁷ Aen. 1,749 wird sie bereits von Vergil als allwissendem Erzähler so bezeichnet, weil er die nachfolgenden Ereignisse kennt.

obachten hier erneut, wie Ovid den Schwerpunkt der Handlung anstatt auf äussere Ereignisse auf die innere Situation legt. Zusätzlich wird aber durch die Verbindung zu Dido schon jetzt implizit darauf hingewiesen, daß auch Medeas Geschichte ein tragisches Ende finden wird.

2.3.2. *Quid in hospite...* (V.21-38)

Nachdem Medea schließlich erkannt hat, daß sie nicht in der Lage ist, ihre Gefühle zu unterdrücken und auch gegen ihre Vernunft den *deteriora* folgen wird, führt sie sich vor Augen, wie sich unter diesem Aspekt ihre eigene Situation, aber auch die Iasons gestaltet und welche Probleme und Folgen sich daraus für sie ergeben. Formal wählt Ovid dabei auch weiterhin die bereits erläuterte Form des inneren Zwiegesprächs mit Selbstanrede und rhetorischen Fragen. Das Auf und Ab der Gedankenführung des gesamten Monologs, das sich dabei durch den ständigen Wechsel von Frage und Antwort, von Argument und Gegenargument ergibt - auch dieses Phänomen wird schon bei Euripides erkennbar (z.B. Med. 1048f.1055f)⁸⁸, - ist bereits von Offermann ausführlich erläutert worden⁸⁹ und soll hier nicht noch einmal im Detail erörtert werden.

Für Medea steht auf der einen Seite die Tatsache, daß sie die Tochter des Königs ist (V.21: *regia virgo*), der es ansteht, sich einen standesgemäßen Gatten aus ihrer Heimat zu wählen (V.23). Sie jedoch interessiert sich stattdessen für einen völlig Fremden (V.21: *hospes*)⁹⁰ aus einem fernen Land (V.22: *alieni ... orbis*), dessen Schicksal sie eigentlich nichts angeht, sondern Sache der Götter ist (V.23f: *in dis est*). Was sich bereits oben V.14f. angedeutet hat, wird jetzt sehr viel deutlicher ausgesprochen: Die Entscheidung zwischen *mens* und *cupido* bedeutet für Medea eine Entscheidung zwischen dem Vater⁹¹ und

⁸⁸ Zum Auf und Ab der Gedankenbewegung in den Monologen des Euripides vgl. Schadewaldt 194.

⁸⁹ Zu der Gedankenführung in Medeas Monolog in den Metamorphosen vgl. Offermann, 28-32. Ders. 52: "Ovid steigert oft die seelische Haltung zu einem Höhepunkt, um sie zur entgegengesetzten Haltung umbrechen zu lassen". Laut Bernbeck 77 ist die antithetische Gedankenführung typisch für die Metamorphosen allgemein: jeder Gedanke komme zu einem Punkt, wo ein gegenläufiger beginne.

⁹⁰ Bei Verg. Aen. 4,322f dient die Bezeichnung *hospes* der Dido dazu, den erneuten Abstand zu Aeneas zu verdeutlichen: *hoc solum nomen quoniam de coniuge restat* (Aen. 4,323). Auch bei Ovid signalisiert die Gegenüberstellung *hospes* - *regia virgo* den Abstand zwischen beiden, verstärkt durch *alieni orbis*: Iason kommt aus einer völlig anderen Welt.

⁹¹ Der zornige Vater, der die Liebenden trennen will, ist auch ein Topos aus der Elegie (vgl. z.B. Ov. am. 1,15,17) und gehört damit ebenfalls in die Reihe der verwendeten elegischen Motive, vgl. o. S.35.

ihrer Heimat einerseits und einem Fremden und dem Leben in einem unbekannten Land andererseits. In den Metamorphosen ist sich Medea dieses Zwiespalts völlig bewußt, in den Argonautica ruht er zunächst in Medeas Unterbewußtsein und offenbart sich in einem Traum, in dem ihr die Wahl zwischen den Eltern oder Iason gestellt wird (Apoll. Rhod. Arg. 3,628f).

Aber auch die bewußten Einwände der ovidischen Medea reichen nicht dazu aus, den Liebesfuror niederzuringen. Der Gedanke, Iason könnte sterben (V.24: *occidat*)⁹², läßt sogleich die von der Liebe beherrschte Seite Medeas protestieren: *vivat tamen* (V.24)⁹³. Der Versuch, sich selbst zu täuschen und ihre Angst um Iasons Leben mit der Behauptung zu tarnen, daß es sich dabei nicht um Liebe (V.25), sondern um reine Menschlichkeit Iason gegenüber handele, ist nur eine halbherzige Rechtfertigung. Denn Medea straft sich doch schon zuvor Lügen, indem sie zugibt, auf eine Ehe zu hoffen (V.22: *thalamos ... concipis*)⁹⁴.

Nachdem sie durch die beschriebene Selbsttäuschung den Wunsch, Iason möge gerettet werden, gerechtfertigt hat, führt sie sich sehr eindringlich, gleichsam zur Legitimierung ihres Wunsches, die konkrete Gefahr vor Augen, die Iason droht, indem sie unter verschiedenen Aspekten zweimal die Aufgaben nennt, die ihr Vater ihm auferlegt hat (V.29-31 u. 35f). Die Vorstellung dieser ungeheuren Bedrohungen und das Wissen, daß sie in der Lage ist, Iason zu helfen und ihn damit zu retten (V.29: *nisi opem tulero*), führen dazu, daß sie mit geradezu sophistischem Geschick⁹⁵ die Argumentation umdreht und zu dem Schluß kommt, daß sie als unmenschlich gelten müsse (V.32f: *de tigride natam ...*)⁹⁶, wenn sie es unterließe, ihm zu helfen (V.32-36: *hoc ego si patiar*

⁹² *occidat* wird durch exponierte Stellung am Anfang von Vers 24 betont.

⁹³ Ähnlich wie in Vers 15 unterbricht sie sich selbst durch anaphorische Wiederaufnahme von *vivat* (V.23f) und verlangt in trotzigem, durch *tamen* verstärktem Aufbegehren, er möge leben.

⁹⁴ Der Wunsch nach einer Ehe ist bei Apollonios' Medea nicht gleich präsent, sondern wird erst später, als Ausdruck des Unterbewußtseins, in Medeas Traum eingebettet (Arg. 3,622ff.). Im Allgemeinen ist die Ehe, auch wenn sie noch so unerreichbar scheint, für die Heroinnen das Ziel ihrer Hoffnungen. So hofft z.B. Tarpeia, Gattin des Tatius zu werden (Prop. 4,4,61); Skylla spricht von *sperata cubilia* (Ov. Met. 8,55) auch bei Dido taucht im Gespräch mit Anna sofort der Gedanke an *thalami taedaeque* auf (Verg. Aen. 4,18).

⁹⁵ Die Rhetorik dient Medea dazu, sich selbst zu überreden, und ist somit für Ovid nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel, um Medeas rationale Denkweise zu charakterisieren.

⁹⁶ Die menschliche Herkunft des Beschimpften anzuzweifeln und ihn mit wilden Tieren oder Felsen gleichzusetzen ist ein seit Homer bezeugendes Motiv, so Hom. Il.16,34f:

... γλαυκὴ δὲ σε τίχτε θάλασσα
πέτραι τ' ἤλιβατο, ὅτα τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής.

wo Patroklos die Herkunft Achills anzweifelt. Vgl. A.Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, Hildesheim 1968 (zuerst 1890) passim und Pease,

... *cur non tauros exhortor in illum ...*)⁹⁷ Nachdem damit das passive Zusehen einem aktiven Ermorden gleichgesetzt ist, bleibt für Medea kein anderer Weg offen als der, Iason zu helfen. Sie faßt den Entschluß zu handeln (V.38: *facienda mihi*) anstatt die Entscheidung den Göttern anheimzustellen⁹⁸ und zeigt damit eine völlig andere Haltung als Vergils Dido, die nach verschiedenen Erwägungen das Handeln, in ihrem Fall die Rache an Aeneas, den Göttern überläßt (Aen. 4,600ff.). Stattdessen ist auch die Medea des Ovid, ähnlich wie die rächende Medea des Euripides, selbst *Handelnde*. Ihr Entschluß, in die Pläne des Vaters einzugreifen, ist damit zunächst gefaßt.

Aus Medeas Analyse ihrer Situation erfährt der Leser erstmals wichtige Grundlagen der äußeren Handlung, die der neutrale Erzähler in seinem knappen Bericht übergangen hatte.

Apollonios, der die Begegnung zwischen dem König und den Argonauten ausführlich darstellt (Arg. 3,299-438), gibt die Bedingungen des Aietes in diesem Zusammenhang in direkter Rede wieder, Ovid dagegen macht zu Beginn der Erzählung nur eine vage Andeutung über die von Aietes auferlegten *labores* (V.8). Medea selbst teilt uns aus ihrem Blickwinkel und damit gleichsam in personaler Erzählung⁹⁹ mit, worin diese Aufgaben bestehen, nämlich in einem Kampf mit feueratmenden Stieren, erdentsprossenen Kriegerern und dem über das Vlies wachenden Drachen (V.29-31). Aus der subjektiven Perspektive der ängstlichen Liebenden sehen wir die Schrecknisse, die Iason widerfahren werden, wenn - und diese Bedingung ist vorangestellt - Medea ihm nicht hilft¹⁰⁰.

Bisher war bei Ovid von einer Mithilfe Medeas keine Rede. In den Argonautica allerdings taucht der Gedanke an eine Unterstützung durch Medea schon sehr viel früher in einem völlig anderen Zusammenhang auf, nämlich bei der Beratung der Argonauten nach dem Gastmahl: Argos schlägt Iason vor,

Komm. zu Verg. Aen. 4,365. Vgl. auch Eur. Med. 1342 (λέαιναν), wo sich Medea, lange nachdem sie Iason das Leben gerettet hat, solche Beschimpfungen von ihm anhören muß.

⁹⁷ Das Pathos dieser beiden rhetorischen Fragen wird durch anaphorisches *cur* verstärkt, *terrigenasque feros* und *insopitumque draconem* werden durch die chiasmatische Stellung betont.

⁹⁸ Sie richtet zunächst eine Gebetsformel an die Götter, sie mögen Schlimmes abwenden: *di meliora velint* V.37 (vgl. auch Met. 9,497 *di melius*; zahlreiche andere Belegstellen für diese häufig verwendete Formel bei Bömer ad loc.), um dann sogleich zu dem Schluß zu kommen, daß nicht Beten, sondern Handeln am Platz sei. Ovid verwendet damit den gängigen Gemeinplatz vom "Handeln anstatt Bitten", vgl. Met. 6,701: *non orandus erat mihi sed faciendus*. Noch weiter geht Scylla, als sie dafür plädiert, Minos zu helfen (Met.72f): *sibi quisque profecto est deus, ignavis precibus Fortuna repugnat*; dazu Otto, Sprichwörter 144.

⁹⁹ Vgl. Petersen 190ff; dazu o.S.27, Anm.17.

¹⁰⁰ Auffällig erscheint, daß Ovid in Medeas Heroides-Brief, also in der gegensätzlichen Perspektive der Rückschau, die erste Nennung der Aufgaben Iasons, in genauer Umkehrung, mit dem Wunsch verknüpft, sie hätte ihm nie geholfen (Her. 12,15).

die Hilfe der Königstochter zu erbitten (Arg. 3,475). Daß wir nun von der Möglichkeit Medeas, Iason zu helfen, noch vor der Aufzählung der ihm drohenden Gefahr erfahren und Medea diese Hilfe als Iasons einzige Rettung darstellt, verschiebt den Hauptakzent von den Taten Iasons bereits jetzt auf die Rolle, die Medea dabei spielt. Ovid konzentriert somit alle Vorgänge auf Medea und macht sie auch dadurch zum Mittelpunkt des Geschehens, daß er wichtige Teile der Handlung durch ihren Monolog und damit aus ihrer subjektiven Sichtweise heraus darstellt.

Entsprechend kommt auch die Schönheit und Tugend Iasons bei Ovid erstmals als Ursache für Medeas 'Mitleid' zur Sprache (V.26-28: *aetas / et genus et virtus? ... ore movere potest...*) und wird damit durch die personale Sehweise der Verliebten relativiert. Bei Apollonios dagegen werden diese Attribute Iasons als objektive Tatsache der gesamten Medeahandlung vorangestellt (Arg. 3,443f):

θεσπέσιον δ' ἐν πᾶσι μετέπρεπεν Αἰσῶνος υἱός
κάλλει καὶ χαρίτεσσιν.¹⁰¹

Herrlich hob sich vor allen hervor durch Schönheit
und Anmut

Aisons Sohn.

Auch Vergil beschreibt die hervorragende Schönheit des Aeneas aus der Sicht des neutralen Erzählers (Aen. 1,589; 4,141.150).

Durch dieses Ersetzen neutraler Handlung durch die personale Darstellung im Monolog erhält die ovidische Erzählung dramatische Strukturen, entspricht es doch dem Wesen des Dramas, vorausgegangene Handlung durch die Rede der agierenden Personen zu vermitteln, da ein direkter Erzähler fehlt. So erfahren wir bei Euripides die Ereignisse auf Kolchis erst aus den Vorwürfen, die Medea Iason macht (Med.475-519). In ähnlicher Weise muß in Ovids Medeaabrief die gesamte Handlung in den Worten Medeas durchscheinen und wird durch die Perspektive der betrogenen Heroine subjektiviert; auch hier ist eine enge Beziehung zum Drama zu erkennen¹⁰².

¹⁰¹ Die äußere Schönheit des Helden ist auslösendes Moment für Medeas Liebe, ein Motiv, das noch mehrfach wieder auftaucht (43f.; 83f.; s.u.) und sich bei Apollonios auch Arg. 3, 1017 findet. H.Bolte, Der Konflikt zwischen Willen und Sein in Ovids Metamorphosen, Diss. Freiburg 1956, 60 hält es für "Erstaunlich, daß Männer mehr an ihrer *forma* als an ihrer *virtus* gemessen werden", läßt dabei aber völlig außer Acht, daß nach antikem Heldenideal äußere Schönheit mit inneren Tugenden einhergeht (vgl. unten S.53 Anm. 130). Zur Schönheit des Helden vgl. auch E.Rohde, Der griechische Roman, Leipzig 1914, 160.

¹⁰² Ovid bedient sich dieser Technik allgemein in den Heroides. Die Nähe der Briefelegien zum Drama konstatiert E.Oppel, Ovids Heroides. Studien zur inneren Form und zur Motivation, Diss. Erlangen 1968, bes. 94f. P.Steinmetz, Die literarische Form der Epistulae

2.3.3. Prodamne ego regna parentis...(V.39-68)

Nun, da Medeas Entschluß, Iason zu helfen, gefaßt ist, würde man Überlegungen darüber erwarten, wie diese Hilfe aussehen könnte¹⁰³. Bei Apollonios wird bereits nach Argos' Vorschlag, die Königstochter um Hilfe zu bitten, hinzugefügt, daß sie deshalb besonders geeignet ist, weil sie Zauberkräfte besitzt (Apoll. Rhod.Arg. 3,478):

... φαρμάσσειν Ἑκάτης Περγαῖδος ἐννεσίῃσιν

Hier durch Hekates Lehre in manchem Zauber bewandert.

Später folgt eine umfangreiche Beschreibung von Medeas Zauberkünsten (Apoll.Rhod. Arg. 3,528-533), und in einem ihrer Monologe sorgt sie sich um die möglichst unauffällige Beschaffung der Zaubermittel für Iason (Arg. 3,779f). Medea wird demnach in den Argonautica gleichzeitig als Liebende und als Zauberin eingeführt - eine doppelte Charakterisierung, die immer wieder als nicht miteinander vereinbar kritisiert wurde¹⁰⁴. Bei Ovid dagegen finden wir auf ihre etwaigen Zauberkünste in dem gesamten Monolog keinen Hinweis¹⁰⁵. Das Bild des unerfahrenen verliebten Mädchens wird nicht durch die Erwähnung der magischen Kräfte beeinträchtigt.

Medeas Sorgen hier betreffen vielmehr die Konsequenzen, die ihr Handeln, d.h. ihre Hilfe für Iason, nach sich ziehen würde, sowohl die negativen, die damit zu Argumenten der *ratio* gegen die Liebe werden, als auch die positiven, die sich für sie aus der Erfüllung der Liebe ergeben. Dabei werden die Einwände gegen die Liebe nicht einfach durch die Macht der Gefühle beiseite gedrängt, sondern auf eine scheinbar rationale Weise entkräftet. Medea zeigt eine nüchtern abwägende Denkweise, durch die sie sich von der apollonischen Medea unterscheidet, da letztere zu einer realistischen Analyse ihrer Situation nicht fähig ist, sondern vor allem von Angst vor dem Vater beherrscht wird.

Nachdem Medeas Gedanken bei Ovid zuvor nur der Rettung des Geliebten gegolten haben, kommt es zunächst zu einem völlig überraschenden Umbruch.

Heroidum Ovid, Gymn. 94, 1987, 140 bezeichnet die einzelnen Briefe als "Monodrama", ders. 141: "In die Monologe ist so auch die dramatische Exposition integriert".

¹⁰³ Entsprechend folgt bei Scylla nach dem Entschluß zur Tat, nämlich Minos im Krieg gegen den Vater zu unterstützen, ein genauer Plan, Met 8,76ff.

¹⁰⁴ Hübscher 24ff; Wilamowitz, Hellenistische Dichtung II, 214; vgl. auch S. 17 mit Anm. 29.

¹⁰⁵ Rosner-Siegel 235: "...no mention has been made of Medeas traditional magical powers". Darauf, daß der erste Gedanke an Medeas Zauberkünste bei Argos auftaucht (Arg. 3,478), weist auch Schwinge 117 hin. Die Situation Didos bei Vergil ist hier nicht vergleichbar, da sie den Aeneaden bereits geholfen hat, bevor sie sich in Aeneas verliebt.

Ohne den Versuch, etwas zu beschönigen¹⁰⁶, stellt sie fest, daß sie im Begriff ist, ihr Vaterland zu verraten (V.38)¹⁰⁷, und zwar für einen Fremden. In Steigerung zu *hospes* (V.21) betitelt sie Iason hier als *nescio quis advena* (V.39)¹⁰⁸ mit einem "abfälligen" Unterton, der die Distanz zwischen beiden verdeutlicht und den Verrat noch schwerwiegender macht. Auch bei der Vorstellung dessen, was nach einem solchen Verrat geschehen könnte, zeigt sie eine erstaunlich realistische Sicht ihrer Situation: Der von ihr Gerettete könnte ohne Dank fortsegeln und in seiner Heimat eine andere Frau nehmen, während sie für ihre Tat bestraft würde (V.40f).

Sollte er sie jedoch mit sich nehmen - eine Überlegung, die bei der apollonischen Medea erst gar nicht auftaucht -, so bedeutete dies für sie den Abschied von ihrem bisherigen Leben. In Form einer rhetorischen Frage (V.51-52: *ergo ... relinquam?*) nennt sie in einer Klimax Schwester, Bruder¹⁰⁹ und Vater, die heimischen Götter und ihre Heimat selbst, die sie unter diesen Umständen für immer verlassen müßte. Ihre letzten Einwände, die schon nicht mehr das Vergehen selbst betreffen, gelten schließlich den großen Gefahren, denen sie auf der langen Seereise von Kolchis nach Iolkos ausgesetzt wäre¹¹⁰.

Wie sehr dennoch der *furor* inzwischen die Herrschaft über ihr Denken gewonnen hat, zeigt die Art und Weise, mit der Medea alle diese Bedenken Schritt für Schritt beseitigt und in ihrem Konflikt zwischen Vater und Gast bzw. Heimat und Fremde alle Chancen und Möglichkeiten, die sich für sie ergeben könnten, sorgfältig abwägt, dabei jedoch inzwischen ganz aus der Sicht der Griechen argumentiert.

¹⁰⁶ Skylla versucht in ähnlicher Situation, ihren Landesverrat noch als Hilfe für die Landsleute darzustellen (Ov. Met. 8, 62ff). Hier zeigt sich wieder, wie unterschiedlich Ovid die Charaktere seiner Heroinnen zeichnet.

¹⁰⁷ *Regna parentis* zeigt, wie schon oben *regia virgo* (21), daß sich Medea ihrer Herkunft wohl bewußt ist. Sie ist die Tochter des herrschenden Königs und nimmt somit in ihrer Heimat eine ganz besondere Stellung ein.

¹⁰⁸ Über die pejorative Bedeutung von *nescio quis* vgl. Bömer ad loc. Daß Iason ein Fremder ist, wird auch in den Argonautica mehrfach hervorgehoben: 3,619. 638. 719. 795.

¹⁰⁹ Apsyrtos, den Bruder Medeas, betreffend sind unterschiedliche Versionen überliefert. Bei Apollonios ist er bereits erwachsen und wird bei der Verfolgung der Argonauten von Iason und Medea mit Hilfe einer List getötet. Der Wortlaut *frater adhuc infans* (54) weist darauf hin, daß Ovid hier ausnahmsweise nicht Apollonios folgt, sondern an eine auch bei Cic. Manil.22 begegnende Überlieferung anknüpft, nach der Apsyrtos noch ein kleines Kind war, das zerstückelt und ins Meer geworfen wird, um Aietes von der Verfolgung abzuhalten; dazu auch Bömer ad loc. Bei Euripides wird der Bruder bereits auf Kolchis getötet (Med. 1334).

¹¹⁰ In diesem Zusammenhang verwendet Ovid das elegische Motiv der Bereitschaft, den Geliebten bei allen Gefahren zu begleiten: vgl. oben S.39 mit Anm.65.

Die Aussicht, in Griechenland als Retterin gefeiert zu werden (V.51: *servatrix ... celebrabere*; V.56: *titulum servatae pubis Achivae*)¹¹¹, scheint ihr den Verrat am Vaterland völlig aufzuwiegen, zumal die Heimat in ihren Augen plötzlich zur *barbara tellus* (V.53) geworden ist, die zu verlassen sich lohnt. Der Vater selbst, der dieses "Barbarenland" beherrscht und Iason bedroht, erscheint ihr als *saevus* (V.53)¹¹².

Bereits in den Argonautica wird Aietes mehrfach als wild und grausam bezeichnet, dort allerdings von den Argonauten, die in ihm den Nichtgriechen und feindlichen Herrscher sehen (Arg. 3,15.492.613)¹¹³: Apollonios gibt damit dem besonderen Zivilisationsbewußtsein der Griechen Ausdruck, die sich in Sprache, Bildung und Lebensweise allen anderen Völkern überlegen fühlen¹¹⁴. Die Sichtweise wird später von den Römern hinsichtlich der griechisch-römischen Kultur übernommen¹¹⁵: alle, die außerhalb dieser Kultur stehen, gelten für sie als unzivilisierte Barbaren. Gerade Ovid selbst, der ja später die Unwirtlichkeit des Barbarenlandes am Schwarzen Meer leidvoll am eigenen Leib erfahren muß, mißt dem heimatlichen römischen *cultus* große Bedeutung bei¹¹⁶.

¹¹¹ Bei Euripides Med. 536 brüstet sich Iason damit, es sei sein Verdienst, daß Medea diesen Ruhm in Griechenland erlangt habe. Bei Apollonios stellt er ihr für den Fall, daß sie ihm hilft, einen solchen Ruhm in Aussicht (Arg. 3, 991ff. 1122ff). Die Dankesfeier, die Ovid bei Rückkehr der Argonauten beschreibt, gilt jedoch nicht Medea, sondern den Göttern (Met. 7,159ff).

¹¹² Beide Feststellungen werden durch doppeltes anaphorisches *nempe* besonders stark hervorgehoben.

¹¹³ Daß Medea in den Heroides 12,29 die anfängliche Gastfreundschaft des Vaters betont, bewegt Bömer ad loc. (Met. 7,53) zu dem Vorwurf, Ovid habe "mit der Überlieferung frei geschaltet". Ovid hebt damit jedoch lediglich die unterschiedliche Sichtweise Medeas hervor, die nach Iasons Betrug anders gewichtet. Ein Gastmahl wird den Argonauten auch bei Apollonios zuteil (Arg. 3,299ff); daneben wird Aietes aber auch dort als zornig geschildert.

¹¹⁴ Der Gegensatz Griechen - Nichtgriechen bildete sich besonders im Zuge der Konkurrenz mit den Persern ab dem 6. Jh. aus. Man versuchte, sich von den sog. Barbaren zu differenzieren; dazu W.Ruge, Art. Barbaroi, RE II 1896, 2858; K.Christ, Römer und Barbaren in der hohen Kaiserzeit, Saeculum 10, 1959, 274-276; W.Nippel, Griechen, Barbaren und "Wilde", Ffm 1990. Diese "Dichotomie zwischen der eigenen Kultur und der einer andersartigen Außenwelt" (Nippel 36) wird von den Römern übernommen.

¹¹⁵ Entsprechend wird auch noch von Valerius die Argonautenfahrt als große zivilisatorische Leistung hingestellt und in diesem Sinne den Britannienzügen Vespasians gleichgesetzt, vgl. Val. Arg. 1,1-21.

¹¹⁶ Er lobt den *cultus* im Rom seiner Zeit besonders in seiner ars amatoria, dazu Otis, Ovid 20. Zur Bedeutung des *cultus* für Ovid s. Doblhofer, Ovidius urbanus, Philol. 104, 1960, 63-91.

Aus der relativen Sicht der Römer und Griechen¹¹⁷ ist selbstverständlich auch Kolchis ein barbarisches Land. Bei ihnen gilt daher aber nicht nur Aietes, sondern auch die kolchische Königstochter selbst als barbarisch. Seit Euripides ist die Eigenschaft *barbara* sogar ein besonderes Charakteristikum für Medea. Iason rühmt sich damit, sie aus dem Barbarenland nach Griechenland gebracht zu haben (Med. 536, sicher Vorbild für Ov. Met. 7,53) und beschimpft sie wiederholt als Barbarin¹¹⁸. Ausschlaggebend dafür, daß *barbara* schließlich allgemein zum Epitheton für Medea wird¹¹⁹, ist neben ihrer Herkunft vor allem ihr Wirken als furchtbare Hexe und Mörderin ihrer eigenen Kinder. Umso auffälliger ist daher, daß Medea selbst sich in ihren Zukunftsträumen - denn um solche handelt es sich hier - nicht nur auf den großen Ruhm freut, der sie in Iasons Heimat erwartet, sondern auch begierig ist, die berühmten Orte, Lebensweise und Künste Griechenlands kennenzulernen: *cultusque artesque locorum* (V.58). Sie, die Barbarin, hält die griechische Kultur für überlegen (V.57: *notitiamque loci melioris*) gegenüber derjenigen ihrer Heimat, die ihr jetzt als *barbara tellus* (V.53) erscheint, und nimmt damit die griechische Perspektive ein, nach der es für jeden Barbaren ein Gewinn sein muß, die höhergestellte Kultur kennenzulernen. Innerlich steht sie damit bereits auf der Seite Iasons und der Argonauten.

Gleichzeitig erinnert Ovid durch die Verwendung des Adjektivs *barbara* den Leser jedoch bereits jetzt daran, daß Medeas Hoffnungen enttäuscht werden. Sie selbst wird in Griechenland immer als Barbarin angesehen werden (s.o.) und sich durch ihre von Euripides geschilderten Bluttaten, denen Ovid im folgenden noch weitere hinzufügt, auch als solche erweisen.

Die Reue, die die euripideische Medea schließlich darüber empfindet, daß sie in Kolchis keine Zufluchtstätte mehr hat (Med. 502-503)¹²⁰, steht im Gegensatz zu dem hier so geringschätzig bewerteten Verlassen von Vater und Heimat.

Daneben finden sich bei Ovid in den Phantasien¹²¹ Medeas über ihre Zukunft andere mehr oder weniger direkte Hinweise auf den weiteren Verlauf der Handlung in den Metamorphosen bzw. auf den Inhalt der Sage, wie er von Eu-

¹¹⁷ Wie sehr sich Ovid selbst dieser Relativität des Begriffes 'Barbar' bewußt war, zeigt seine eigene Aussage Trist. 5,10,37f: *barbarus hic ego sum quia non intellegor ulli*.

¹¹⁸ Eurip. Med. 591.1330, das Epitheton wird später bezeichnend für Medea.

¹¹⁹ Bömer ad loc. bezeichnet Medea als "Barbarin κατ' ἐξοχήν" für die römische Dichtung vgl. auch Ov. Met. 7,144.276 und Hor. epod. 5,61: *barbarae...Medeae*.

¹²⁰ Die Klage über das Fehlen einer Zufluchtstätte wird topisch: vgl. Hross 85ff, der dieses Motiv als *quo-me-referam*-Motiv bezeichnet.

¹²¹ Die gesamte Beziehung zu Iason besteht ja bislang nur in ihren Gedanken. Über die verführerische Funktion der Phantasie bei den Frauengestalten in den Metamorphosen vgl. W. Nicolai, Phantasie und Wirklichkeit bei Ovid, Antike u. Abendland 13, 1973, bes. 110ff. Die Distanz zwischen Realität und Phantasie in Medeas Monolog zeigt auch V. Wise, Ovid's Medea and the Magic of Language, Ramus 11, 1982, 17.

ripides und Apollonios dargestellt wird. Auch damit wird also die personale Sichtweise der hoffenden und bangenden Medea über die direkte Darstellung von Fakten erhoben.

So ist die feierliche Vermählung (V.49: *face sollemnī*), mit der Medea anders als in den Argonautica schon jetzt kalkuliert, eine Anspielung auf die spätere Hochzeit von Iason und Medea bei den Phäaken (Apoll. Rhod. Arg. 4,1130ff; kurz angedeutet Met. 7,158); *servatrix ... celebrabere* (V.50) knüpft an das in den Argonautica gegebene Versprechen Iasons an, Medea werde in Griechenland von den Müttern und Frauen der Helden für die Rettung gepriesen werden (Arg. 3,992ff.)¹²², was allerdings im Gegensatz zu der später von Ovid beschriebenen Dankesfeier steht, die nicht ihr, sondern den Göttern gilt (V.159ff).

In ihrer Angst vor den Gefahren des Meeres nennt Medea die bekanntesten Erscheinungen, von denen auch sie schon gehört hat und die in der Phantasie des jungen Mädchens stellvertretend für die Bedrohungen bei der Seefahrt allgemein stehen. Wie vage ihre Vorstellungen sind, zeigt der zaghafte Einsatz *quid quod nescio qui ... dicuntur montes* (V.62f.), verstärkt durch qu- Alliteration und weites Enjambement¹²³. Gleichzeitig ist aber auch dies ein raffender Vorverweis auf die Rückfahrt der Argonauten, die bei Ovid später nur knapp berichtet, bei Apollonios dagegen ausführlich dargestellt wird (Arg. 4,210-1781). Neben den Felsen, bei denen es sich vermutlich eher um die Plankten (Apoll. Rhod. Arg. 4,924) als um die von den Argonauten bereits überwundenen Symplegaden handelt¹²⁴, nennt Medea Skylla und Charybdis¹²⁵, vor

¹²² Den Kontrast dazu bildet Medeas Befürchtung, die kolchischen Frauen würden sie verspotten (Apoll. Rhod. Arg. 3,792f).

¹²³ Vgl. Bömer ad loc.

¹²⁴ "Schon im Altertum hat man die Vorstellungen beider 'Schiffermärchen' irgendwie zusammengeworfen", so H.v.Geisau, Art. Planktai, Der kleine Pauly, Bd.4, 889; vgl. auch F.Gisinger, Art. Planktai, RE XX,2, 2187-2199 und G.Türk, Art. Symplegades, RE IV A.1, 1170f. Der Text gibt keinen eindeutigen Hinweis, welche Felsen gemeint sind, zumal die Überlieferung an der entscheidenden Stelle nicht eindeutig gesichert ist: Die MSS überliefern *occurrere*, *incurrere* und *concurrere*. Letzteres, das als einziges Verb eindeutig auf die Symplegaden verweisen würde, scheint jedoch eine nachträgliche Interpolation zu sein: vgl. Anderson, Komm. ad loc.. Da *occurrere* in keiner vergleichbaren Junktur nachgewiesen ist, ist *incurrere* der Vorzug zu geben, so auch Bömer ad loc. Für die Plankten spricht, daß sie tatsächlich in den Argonautica auf dem Rückweg gemeinsam mit Skylla und Charybdis überwunden werden müssen (Apoll. Rhod. Arg. 922ff); beide Phänomene gehören offenbar topographisch zusammen und bilden seit Homer eine topische Einheit (Od. 12,73ff; 23,327ff). Wären die Symplegaden gemeint, eine Ansicht, die neben Bömer ad loc. Anderson und Haupt-Ehwald-v.Albrecht vertreten, so ergäbe sich ein inhaltlicher Widerspruch, da dieses Abenteuer bereits auf der Hinfahrt überstanden wurde. Diesen Widerspruch nimmt Ovid allerdings bereits in den Heroides in Kauf, wo Medea ausdrücklich die Symplegaden gemeinsam mit Skylla und Charybdis nennt (Her. 12,121ff). Die topische

denen die Argonauten auf ihrer Rückfahrt durch Hera und Thetis gerettet werden (Apoll. Rhod. Arg. 4,763ff.)¹²⁶.

Die Möglichkeit, Iason könne in Griechenland ein anderes Mädchen heiraten (V.40f), die der apollonischen Medea als die beste Lösung ihres Dilemmas erscheint (Arg. 3 639f), verursacht bei der ovidischen Medea einen leidenschaftlichen Ausbruch: Falls Iason sich so undankbar erweisen und eine Andere ihr vorziehen sollte, so wünscht sie ihm, um dessen Leben sie eben noch gebangt hat¹²⁷, den Tod¹²⁸. Hiermit nimmt Ovid in den Gedanken Medeas, die ja nur Zukunftsphantasien sind, den wohlbekannten Schluß des Gesamtmythos vorweg. Auch hier nützt er wieder das Vorwissen seiner Leser, die durch die Vorahnungen Medeas daran erinnert werden, daß Iason ja tatsächlich später Medea für eine Andere verläßt. Außerdem läßt der Wunsch nach dem Tod als Strafe dafür uns mit Schauern an die noch viel grausamere Strafe denken, mit der Iasons Untreue bestraft werden wird. Hier zeigt sich Ovids gekonntes Spiel mit der Vorlage. Weder von Zauberei noch Hexenkünsten war die Rede, und doch schaut für einen Moment hinter dem unschuldigen, verliebten Mädchen die rächende Hexe hervor, zu der Medea auch bei Ovid schließlich wird.

Iasons Antlitz, Edelmut und Gestalt lassen sie aber sogleich darauf schließen, daß sie von ihm weder Betrug noch Undank zu erwarten habe (V.43-

Gleichsetzung, die wohl mit der größeren Berühmtheit der Symplegaden zusammenhängt, findet sich später häufig (Val.Flacc. 1,630; Stat. Theb. 5,415; Iuv. 15,16ff.). Welche Felsen an u. St. gemeint sind, ist für das Textverständnis letztlich unerheblich, da hier wie auch im Medea-Brief keine Widersprüche entstehen, die den logischen Handlungsablauf stören würden. Es kommt Ovid lediglich darauf an, daß Medea sich berühmte, selbst einer kolchischen Königstochter bekannte Schrecknisse des Meeres ausmalt, die sie gemeinsam mit Iason bestehen muß.

¹²⁵ Die Beschreibung von Charybdis und Skylla mit ähnlichen Attributen bei Vergil, Aen. 3,421ff, von Charybdis bei Ovid am. 2,16,25f, von Skylla bei Verg. ecl. 6,74ff. Die Verwandlung Skyllas in ein Meerungeheuer beschreibt Ovid Met. 14,51ff. Weiteres bei O.Waser, Skylla und Charybdis in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer, Zürich 1894.

¹²⁶ Das Gegenbild zu dieser Zukunftsvorstellung finden wir in der Medea-Epistel. Dort wünscht Medea in der Rückschau, Iason wäre mit ihr gemeinsam auf der Fahrt nach Griechenland von den Symplegaden zerschmettert oder von Skylla und Charybdis im Meer versenkt worden (Her. 12,121ff.). Es wird also mit der Änderung der Perspektive das Motiv in sein Gegenteil verkehrt.

¹²⁷ *occidat* hier ebenso betont am Versanfang wie Vers 24, wo Medea, entsetzt von dem Gedanken, Iason könne sterben, wünscht, er möge überleben.

¹²⁸ Offermann 29 weist zu Recht auf den spondeenreichen Versanfang hin, der dem Schluß ihres Gedankenganges Gewicht verleiht.

45)¹²⁹. Dahinter steht sicher der griechische Gedanke von dem Einhergehen äußerer und innerer Schönheit, zumal Medea von Iason nichts weiter kennt als den äußeren Anblick, den Quellpunkt ihrer Liebe¹³⁰. Auch dieses Motiv bekommt jedoch seine besondere Bedeutung erst im Lichte der späteren Untreue Iasons. Denn bei Euripides (Med. 518f), auf den Ovid hier sicher erneut anspielt, stellt Medea gerade im Gegensatz zu dieser Behauptung fest, daß man leider nicht vom Äußeren eines Menschen auf seinen Charakter schließen könne¹³¹.

Dieser und zahlreiche andere Vorwürfe, die die verlassene Medea bei Euripides gegen Iason richtet, bilden den Ursprung für die Entwicklung eines ganz bestimmten Typus von Klagereden mit topisch wiederkehrenden Motiven¹³². Wie Ovid in dem Medeamonolog solche Motive variiert, hat sich bereits darin gezeigt, daß Medea den Vorwurf der Unmenschlichkeit nicht, wie sonst üblich, gegen den Geliebten, sondern gegen sich selbst richtet (V.32f)¹³³. Ovid spielt auch im Folgenden mit den bekannten Klagetopoi, die als Inhalt der

¹²⁹ Der Gedankenumschwung wird mit adversativem *sed* eingeleitet. Ovid benützt solche Partikel im Monolog mehrfach beim Beginn eines gegenläufigen Gedanken: Met. 7,19 *sed*; 29 *at*; 53 *nempe*; 8,69 *verum* u.ö. Vgl. dazu Offermann 29.

¹³⁰ Zur Bedeutung der Schönheit in der Liebe vgl. auch S.46 Anm. 101. Die heldenhafte Schönheit ist in der Antike allgemein Quelle der Liebe. Iasons Schönheit ist auch bei Apollonios ein wichtiger Aspekt, vgl. z.B. Arg. 3,444.1017 u.ö.. Bei Vergil dagegen entsteht die Liebe nicht durch den Anblick allein, sondern langsamer im Verlauf des Festmahls (Aen. 1), vgl. dazu Heinze, Virgil 122. Große Bedeutung wird der *forma* auch in der Elegie beigemessen, dazu Bolte 67. Besonders Ovid hebt in der *ars* und den *remedia* immer wieder hervor, wie wichtig das Aussehen für die Liebe ist.

¹³¹ Daran anknüpfend läßt Ovid Medea in den Heroides bedauern, daß sie auf Iasons Schönheit "hereingefallen" sei, er ihr *plus aequo* gefallen habe, Her. 12,12f.

¹³² Vertreter dieses Typus sind neben den Worten Ariadnes bei Catull (c.64,132-201) und Didos Klagen vor allem die Briefelegien Ovids. Eine ausführliche Untersuchung der Motive findet sich bei Hross.

¹³³ Vgl. oben Anm. 96. Ovid verwendet damit eine durchaus geläufige Form des Vorwurfs, den er auch anderen Heroinnen mehrfach in den Mund legt, so Ov. Her. 10,132f, *auctores saxa fretumque tui*; Her. 7,37: *te saevae progeni ferarum*; Met. 8,120ff; 9,613ff; zu diesen Parallelen vgl. Zingerle 42. Seit Catulls Ariadne gehört es üblicherweise zum Repertoire der verlassenen Geliebten, ihren treulosen Helden auf solche Art und Weise als unmenschlich zu beschimpfen. Auch Dido wirft Aeneas vor, er sei aus hartem Fels und sei von einer Tigerin genährt worden (Verg. Aen. 4,365). Diesen Topos innerhalb der Klage der verlassenen Heroine behandelt ausführlich ebenfalls Hross 37-40; besonders hervorzuheben ist neben Cat. c. 64,154ff. noch Verg. Aen. 4,365; über die Wirkung auf Ovid auch Döpp 27. 30. Das Spiel Ovids mit dem traditionellen Motiv zeigt sich darin, daß Medea, die sich von der Notwendigkeit, Iason zu helfen, überzeugen will, diesen Vorwurf hier gegen sich selbst richtet. Möglicherweise evoziert Ovid hier den Gedanken, daß auch Medea später Grund haben wird den untreuen Iason so zu verfluchen.

Ängste und Hoffnungen der frisch verliebten Medea von einer neuen Seite beleuchtet werden; andererseits gerät gerade durch die Parallelen das Ende dieser Hoffnungen nie ganz aus dem Blickfeld.

So gehört es zu einem der bedeutendsten Elemente innerhalb der Vorwürfe gegen den undankbaren Geliebten, diesen an die Verdienste zu erinnern, die sich die Heroine um ihn erworben hat. Wieder ist es die euripideische Medea, die als erste aufzählt, womit sie sich um Iason verdient gemacht hat (Eurip. Med. 475ff). Der Topos findet sich u.a. auch bei Apollonios (Arg. 4,364ff. 1032ff)¹³⁴ und Vergil (Aen. 4,372)¹³⁵ und wird von Medea in den Heroides auf die Formel gebracht: *Est aliqua ingrato meritum exprobare voluptas* (Her. 12,21). Wenn Ovids Medea sich in ihrem Monolog nun selbst damit tröstet, daß sie bei Iason *meritumque oblivio nostri* (V.45) nicht zu fürchten brauche, so steht auch dabei bereits die verlassene Medea im Hintergrund und verleiht dem verliebten Mädchen tragische Züge.

Der Plan, Iason zusätzlich durch einen Treueschwur an sich zu binden (V.46f.)¹³⁶, dessen Durchführung Ovid im weiteren Verlauf schildern wird (V.94-97), muß ebenfalls aus diesem Blickwinkel gesehen werden. Denn Medea bedenkt nicht, daß solche Liebesschwüre eine Sonderstellung genießen: Sie dürfen jederzeit gebrochen werden, ohne daß dies von den Göttern bestraft wird. Zahlreiche Beispiele der antiken Literatur zeigen, daß von dieser Möglichkeit regelmäßig Gebrauch gemacht wird¹³⁷. Die Eidbrüchigkeit Iasons beklagt die euripideische Medea (Med. 491f.495) ebenso wie die des Apollonios (Arg. 4,388f)¹³⁸.

¹³⁴ Medea mahnt Iason bei dem Treffen am Tempel, sich in Griechenland an ihre Verdienste zu erinnern, denkt jedoch hier noch nicht daran, ihn als seine Frau zu begleiten.

¹³⁵ Vgl. auch Cat. c.64, 149. Eine ausführliche Untersuchung dieses Motivs mit weiteren Stellenangaben ebenfalls bei Hross 73ff. Zu der Verwendung dieses Topos in den Heroides vgl. F.H.Grantz, Studien zur Darstellungskunst Ovids in den Heroides, Diss. Kiel 1955, 211f.

¹³⁶ Der Vorwurf Otis', das Kalkül, mit dem sich Medea Heiratschancen ausrechnet, passe nicht zu ihrer anfänglich geschilderten Unerfahrenheit, ist nicht gerechtfertigt, da das Vertrauen auf Schönheit und Liebesschwur Iasons ebensoviel Unerfahrenheit widerspiegelt. Die dennoch zweifellos in diesen Überlegungen enthaltene realistische Sicht ihrer Situation zieht sich durch den gesamten Monolog.

¹³⁷ Die Sonderstellung von Liebesschwüren, bei denen Eidbruch erlaubt ist, findet sich schon bei Platon, Symp. 183 b und ist häufiger Gegenstand der römischen Elegie. Ovid behandelt das Thema in am. 3,3, dazu Keul 172. Zur Bedeutung des *foedus* in der Liebeselegie vgl. auch Reitzenstein, Zur Sprache der lateinischen Erotik, 9-15; A.Skiadas, Per iuria Amantum, in: E.Lefèvre (Hrsg.), Monumentum Chiloniense (FS Burck), Amsterdam 1975, 400-418.

¹³⁸ Der Vorwurf der Treulosigkeit und Eidbrüchigkeit, also der Verletzung von *fides* und *foedus*, wird von Hross (114ff) ebenfalls zu den Hauptthemen der Klagen verlassener He-

Umso trügerischer muß dem Leser angesichts dieser zahlreichen Vorverweise auf einen negativen Ausgang die Sicherheit erscheinen, in der sich Medea trotz aller Bedenken schließlich wiegt und die sie zu der Frage veranlaßt: *quid tuta times?* (V.47). Vergil als auktorialer Erzähler sieht bei Dido (Aen. 4,298: *omnia tuta timens*) in dieser Furcht ein Zeichen für die besondere Sensibilität Verliebter (Aen. 4,296: *Quis fallere possit amantem*). Er stellt fest, daß Dido mit Recht hinter den *tuta* bereits das nahende Unheil vorausahnt. Ovid kehrt das vergilische Motiv um: während der Leser weiß, daß Medea durchaus Anlaß zur Sorge hätte, läßt Ovid Medea aus ihrer personalen Sicht feststellen, daß sie sich um Dinge Sorge, die eigentlich sicher seien.

Den Gipfel dieses unbegründeten Optimismus bildet eine hyperbolische Beschreibung ihres Glücks (V.60f), die Ovid ebenfalls von Vergil übernimmt (Aen. 4,322f). Sie beginnt mit *felix*¹³⁹ und findet in einer Klimax über *dis cara* den Höhepunkt schließlich auch bildlich in *vertice sidera tangam*¹⁴⁰. Wie so oft, ändert Ovid gegenüber Vergil auch bei dieser Umschreibung für besonders großen Ruhm¹⁴¹ den Zusammenhang. Dido wirft Aeneas vor, durch seine Verbindung mit ihr habe er ihren guten Ruf vernichtet, *qua sola sidera adibam / fama prior* (Verg. Aen. 4,322f). Medea dagegen erhofft sich solch ein Ansehen erst durch Iason an ihrer Seite. Daß auch bei ihr das Gegenteil eintrifft, wird durch die Vergilstelle schon impliziert.

Welche Entwicklung Medea seit Beginn ihres Monologs bis zu diesem euphorischen Höhepunkt durchgemacht hat, wird in mehreren ihrer Äußerungen deutlich. Spricht sie anfangs noch von *deus obstat* (V.12), so heißt es nun, als Erwiderung auf ihre eigenen Bedenken, die heimischen Götter verlassen zu müssen: *intra me deus est* (V.55)¹⁴². In beiden Fällen ist zweifellos Amor gemeint, der nicht, wie bei Apollonios und Vergil, personifiziert wird, sondern eher als göttliche Macht aufzufassen ist, gegen die sich Medea anfangs noch gewehrt hat, von der sie jetzt aber völlig beherrscht wird.

roinen gezählt. Ausgangspunkt in der lateinischen Dichtung sind die Worte Ariadnes (Cat. 64,143f) *nunc iam nulla viro iuranti femina credat, / nulla viri speret sermones esse fideles*.

¹³⁹ Deutlicher Gegensatz zu Vers 18, wo sie sich selbst als *infelix* bezeichnet, und somit auch zu Verg. Aen. 4,596 *infelix Dido*.

¹⁴⁰ Exaggeratio nach dem Gesetz der wachsenden Glieder; dazu und zu der ungewöhnlichen Wortstellung und Verschachtelung der Relativsätze, die das Pathos an dieser Stelle noch verstärken, vgl. Bömer ad loc.

¹⁴¹ Das Motiv findet sich bereits bei Homer (Il. 8,192) und dient der Umschreibung von allergrößtem Ruhm; vgl. Hor. carm. 1,1,36 *sublimi feriam sidera vertice*, Verg. Aen. 1,287.379; 3,158.462 u.ö. Der Ausdruck variiert von hyperbolischer bis zu wörtlicher Bedeutung, nämlich der Erhebung zu den Sternen bzw. zu den Göttern; vgl. z.B. Ov. Met. 9,271f (Vergöttlichung des Hercules); 15, 845 (Vergöttlichung Caesars). Weitere Beispiele und Literatur bei Pease, Komm. zu Aen. 4,322 sowie Küppers 53 Anm. 208.

¹⁴² *intra* in dieser Iunktur ist neu: vgl. ThLL VII 2,36,28. Zu der Vorstellung, daß ein Gott im Menschen wohnt, s. Bömer ad loc.

In direktem Bezug zum Anfang ihrer Rede stehen auch die anschließenden Worte *non magna relinquam / magna sequar* (V.55f), die sich auf das Verlassen der Heimat und die Zukunft in Griechenland beziehen. Medea erkannte zunächst, daß sie gegen bessere Einsicht im Begriff ist, dem Schlechteren zu folgen. Nun ist dem *deteriora sequor* (V.21) ebenfalls in betonter Stellung am Versanfang *magna sequar* (V.56) gegenübergestellt: die moralischen Bedenken sind von berechnendem Kalkül zurückgedrängt - sie ist der Meinung, mit der Fahrt nach Griechenland Großes anzustreben. In Iason, den sie kurz zuvor noch als *nescio quis advena* (V.39) bezeichnet hatte, sieht sie nun bereits ihren Ehemann (V.60: *quo coniuge*; V.68: *de coniuge*). Der *furor* scheint endgültig den Sieg davongetragen zu haben.

2.3.4. Umbruch

Nachdem Medea in ihren Zukunftsträumereien bei der Vorstellung angelangt ist, als Gattin Iasons auf der Argo nach Griechenland zu fahren, folgt der letzte, diesmal besonders abrupte Gedankenumschwung des Monologs. Wie zu Beginn ihrer Worte (V.11) spricht sie sich dabei eindringlich mit ihrem Namen an. Anknüpfungspunkt für die Umwendung bildet die vorausgehende Aussage *metuam de coniuge solo* (V.68). Sie erschrickt darüber, daß ihre Phantasie sie soweit getrieben hat, etwas als rechtmäßiges *coniugium* zu bezeichnen und somit zu beschönigen, das doch nur durch Verrat (V.38) zu erreichen ist (V.69f):

*coniugiumne putas speciosaque nomina culpa
inponis, Medea, tuae?*

Das Vorbild Ovids an dieser Stelle ist erneut Vergils Dido (Verg. Aen, 4,172):

coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam

Die unterschiedliche Perspektive beider Dichter wird bei dieser fast wörtlichen Anlehnung besonders deutlich. Vergil kommentiert und wertet damit als auktorialer Erzähler¹⁴³ eine zuvor berichtete äußere Handlung, in deren Mittelpunkt Dido stand¹⁴⁴, und läßt dabei seine eigene moralische Haltung durchblicken. Ovid jedoch läßt in der Perspektive der Innensicht¹⁴⁵ Medea diese Feststellung

in personaler Erzählhaltung selbst treffen¹⁴⁶ und sich dabei auf etwas beziehen, was bislang nur in ihrer Vorstellung existiert. Der Erzähler selbst äußert sich, da wir uns weiterhin im Monolog befinden, zunächst nicht, sondern überläßt es weiterhin Medea, sich das Ausmaß des geplanten Unrechts vor Augen zu führen. Eindringlich nennt sie es gleich dreimal beim Namen: *culpa*, *nefas* und *crimen* (V.69ff)¹⁴⁷, während sie zu Beginn nur unbestimmt von *deteriora* gesprochen hatte. Trotz ihrer früheren Feststellung, daß es *frustra* sei sich zu wehren und sie gegen ihren Willen zum Schlechten hingezogen werde, bricht der Monolog mit der Aufforderung, das Verbrechen zu fliehen, überraschend ab. Medea hat sich nicht durch ihre Sehnsüchte und Zukunftsträume den Blick für die Realität trüben lassen. Ohne ihr weiteres Verhalten zu bewerten, erweckt Ovid dadurch Mitgefühl für sie¹⁴⁸.

Das überraschende und zugleich trügerische Ende des Monologs, das in völligem Gegensatz zum bekannten Handlungsverlauf steht und auch der dem Monolog vorangestellten Aussage: ... *furorem vincere non poterat* (V.10f), zu widersprechen scheint, kommentiert Ovid direkt im Anschluß mit zwei Versen, die die Verbindung zur äußeren Handlung herstellen und über den Seelenzustand Medeas Aufschluß geben. Noch aus der Perspektive der Innensicht wird anschaulich dargestellt, wie sich in Korrespondenz zu der Zurückweisung von *culpa*, *nefas* und *crimen* vor ihrem inneren Auge, ebenfalls in einer Dreiheit, die Werte *rectum pietasque pudorque* (V.72) erheben. Dabei ruft *pudor* noch einmal die entscheidende Rolle dieser Tugend bei Vergils Dido¹⁴⁹ und bei Apollonios¹⁵⁰ ins Gedächtnis. Der wesentliche Konflikt der ovidischen Medea, ihr gestörtes Verhältnis zum Vater, der ihrer Liebe im Wege steht, findet seinen Ausdruck in der Nennung der *pietas*.

Angesichts des 'Aufmarsches' moralischer Werte muß Amor sich geschlagen geben und abwenden. Kaum merklich geht hier die personale Erzählweise aus der Sicht Medeas über in erzählerische Distanz. Die betont feierliche Formulierung - dreifache Antithese, epiphorisches *-que* und p-Alliteration - im

¹⁴⁶ Warum diese Anspielung deshalb laut Otis, Ovid 61 "provocative" sein soll, ist nicht einzusehen. Sie charakterisiert lediglich die Ähnlichkeit der Situation beider Heroinnen und ihre unterschiedliche Haltung.

¹⁴⁷ *Culpa* und *crimen* durch Endstellung betont; dazu Offermann 30.

¹⁴⁸ Hübscher 32 sieht darin einen gravierenden Unterschied zu Apollonios, dessen Medea keine volle Anteilnahme beim Leser finde.

¹⁴⁹ Bei Dido ist es der *pudor*, der sie an den früheren Gatten bindet (Aen. 4,27) und den sie durch ihre Liebe zu Aeneas verletzt (Aen. 4,55). Dazu Klingner, Virgil 441; Wlosok 240f und Heinze, Virgil 125f.

¹⁵⁰ Bei Medea ist der *pudor* nicht so sehr göttliche Macht, wie bei Vergils Dido, sondern mädchenhafte Scham und Angst vor Schande, so auch Heinze, a.a.O. 126; vgl. auch Apoll. Rhod. Arg. 3,653, wo die Scham Medea abhält, die Schwester aufzusuchen. Dazu, daß bei Apollonios' Medea das typisch Mädchenhafte im Vordergrund steht und daß es ein Bewußtsein sittlich-moralischer Werte nicht gibt, vgl. Büchner a.a.O. 222f.

¹⁴³ Otis, Ovid 60: "completely Dido is here seen through Virgil's eyes ... And Virgil leaves us in no doubt as to where he stands."

¹⁴⁴ Vgl. Wlosok 242: "Dido hat nach Meinung Vergils durch die Verletzung des *pudor* in dem nicht legalisierten Liebesverhältnis zu ihrem Gast Schuld auf sich geladen". Ovid dagegen wählt die Sichtweise Medeas und enthält sich damit einer direkten Wertung.

¹⁴⁵ Vgl. oben S.28, Anm.20.

Verein mit der Allegorie des besieigten Liebesgottes, der nun, da er den Rückzug antritt, im Kontrast zu den vorher aufgezählten abstrakten Werten, erstmals personifiziert wird, wirkt leicht überzeichnet und kann von Ovid nicht ganz ernstgemeint sein¹⁵¹. Er ruft mit dieser betont "epischen Pose" vielmehr ins Gedächtnis, daß eben doch die Liebe schließlich den Sieg davontragen wird, und verweist damit auf die weitere Handlung. Amor bleibt, wie Medea selbst festgestellt hat, *maximus deus* (V.55)¹⁵². Wenn ihn nun ein junges Mädchen in die Flucht schlägt, so kann das nur ein Scheinsieg sein. Der äußere Handlungsverlauf wird damit durch Medeas Entschluß lediglich verzögert, bleibt aber letztlich unbeeinflusst. Für die Darstellung ihrer inneren Entwicklung jedoch ist die Entscheidung, vor allem aber der Weg dorthin, von großer Bedeutung.

Insgesamt läßt sich feststellen, daß Ovid in seinem Monolog mit Hilfe der Kombination unterschiedlicher Gattungselemente und einer Rhetorik, die keinesfalls aufgesetzt wirkt, sondern dem Wesen der Sprechenden angepaßt ist, ein psychologisch einfühlsames Bild vom Seelenkampf des liebenden Mädchens gibt, das dadurch eine ganz eigene, von den Vorgängern abweichende Gestalt erhält. Obgleich er dabei inhaltlich auf den Vorgaben bei Euripides und Apollonios fußt, bleibt durch Gedankensprünge und unerwartete Wendungen die Spannung erhalten, besonders der völlig überraschende Abbruch des Monologs weckt die weitere Aufmerksamkeit des Lesers, der nun die Fortführung der in V.10 angekündigten Entwicklung, den Sieg des *furor*, erwartet.

¹⁵¹ Otis, Ovid 61: "the picture of Cupid withdrawing before Right, Duty and Modesty is just too pretty and too plastically allegorical to be serious".

¹⁵² Ovid zeigt in den Metamorphosen, daß selbst die Götter machtlos gegen Amor sind; denn in Met. 1, 464f. muß sich Apoll gegen Amor geschlagen geben, Met. 5, 365ff. ist es Pluto. Zur Sonderstellung des Gottes in den Metamorphosen vgl. W.C. Stephens, Cupid and Venus in Ovid's Metamorphoses, TAPhA 89, 1958, 286-300. Auch in den Amores wird Amor von Ovid als *victor* hingestellt, besond. Am. 1,2; vgl. dazu Keul, a.a.O. 17, Anm.1.

3. Tempelszene

3.1. Zeit und Ort

In den Argonautica des Apollonios faßt Medea nach langem Ringen noch in der Nacht, nachdem sie mit ihrer Schwester gesprochen hat, den Entschluß, Iason zu helfen (Arg.3,751-819). Apollonios schildert, wie die Nacht langsam dem Tag weicht - viel zu langsam für die ungeduldige Medea, die darauf brennt, ihre Absicht in die Tat umzusetzen (Arg. 3,819-824). Nach ihrer morgendlichen Toilette (Arg. 3,828-835) holt sie die Zaubermittel hervor (3,844-868) und begibt sich gemeinsam mit zwölf Mägden auf ihrem Maultierwagen zum Hekateempel. Die Ausfahrt durch die Stadt wird von Apollonios anschaulich geschildert und mit dem Auszug der Artemis verglichen (Arg. 3,870-888)¹. Am Tempel angekommen bereitet Medea die Dienerinnen auf das erwartete Eintreffen Iasons vor und sichert sich unter falschen Vorwänden deren Stillschweigen (Arg. 3,890-911). Dann wartet sie ungeduldig und aufgeregt darauf, daß der Geliebte erscheint (Arg. 3,948-953).

In den Metamorphosen dagegen wird die von dem stets auf räumliche Kontinuität bedachten Apollonios mit zahlreichen Details ausgeschmückte Fahrt Medeas (Arg.3,870-888) vom Palast zum Tempel in einem Wort zusammengefaßt: *ibat* (V.74). Nicht einmal die Frage, von wo aus Medea aufbricht, wird geklärt.

Außerdem verzichtet Ovid auch jetzt, wie schon in der Einleitung zum Monolog, auf jede Zeitangabe. Die Tageszeiten, deren Abfolge nicht nur Apollonios anschaulich beschreibt (s.o.), sondern die auch für Vergil bei der Schilderung des Verhaltens der verliebten Dido nach ihrer Entscheidung für Aeneas (Aen. 4,77.81.129) ein wichtiges Gliederungselement sind, erfahren wir in den Metamorphosen ebensowenig wie die Zeitspanne, die seit dem Monolog Medeas vergangen ist.

Aus der sowohl zeitlich als auch räumlich konsequent ineinandergreifenden Handlungsabfolge bei Apollonios (und auch Vergil) wird damit bei Ovid die Aneinanderreihung zweier Einzelsituationen², die weder zeitlich noch räumlich zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Der Ort der neu einsetzenden Handlung selbst wird dagegen diesmal näher beschrieben. Ovid wählt jedoch nicht die für das Epos typische, aus dem zeitli-

¹ Vgl. dazu M.Campbell, Studies in the Third Book of Apollonios Rhodius' Argonautica, Hildesheim 1983, 56-59.

² Bernbeck 68ff registriert das Auslassen von Verbindungsstücken und den sprunghaften Neueinsatz auch für zahlreiche andere Metamorphosenepisoden und zeigt, daß dabei der Gesichtspunkt der Verkürzung längerer Handlungseinheiten nicht immer im Vordergrund steht.

chen Nacheinander der Handlung herausgelöste, selbständige Ekphrasis³ wie z.B. Vergil bei der Beschreibung des Iunotempels (Aen. 1,441ff)⁴, sondern verknüpft die Deskription mit der Narration (V.74f): *ibat ad ... aras, / quas nemus umbrorum secretaeque silva tegebat*⁵ und verfremdet so die traditionelle Form epischer Ortsbeschreibungen.

Auffällig ist auch die Abweichung von der Vorlage: In den Argonautica steht der Hekateempel auf freiem Feld (Arg.3,888.927: *πεδίον*). Medea und ihre Mägde vertreiben sich die Zeit auf einer Wiese mit Blumenpflücken und Spielen (Arg. 3,896ff), und bei all dem herrscht ein "lockerer scherzhafter Ton"⁶. Ovid dagegen verlegt den Schauplatz in die Abgeschlossenheit und Einsamkeit des Waldes⁷ (*secreta*), der in den Metamorphosen häufig den Hintergrund für unheimliche und makabre Ereignisse, oft sogar für Gewalttätigkeiten bietet⁸. Auch hier schafft die dunkle Abgeschlossenheit des Waldes im Gegensatz zu dem freien Gefilde bei Apollonios eine latent bedrohliche Stimmung⁹, die einen Umbruch ankündigt - heitere Beschaulichkeit ist hier nicht am Platze. Noch düsterer ist die Szenerie von Medea selbst in den Heroides dargestellt:

³ Zu der Zeitlosigkeit epischer Ekphraseis vgl. P.Gummert, Die Erzählstruktur in den Argonautica des Apollonios Rhodios, (Diss. Gießen 1992) Frankfurt a.M. 1992, 92.

⁴ Vgl. dazu Küppers 74ff.

⁵ Döschner 187 bemerkt, daß diese Ortsbeschreibung noch als Objekt der Handlung in das Geschehen einbezogen ist und damit noch nicht zu einer echten, "von der Handlung abgesetzten Ekphrasis" wird. Ähnlich eingebundene Szenerieschilderungen finden sich z.B. Met. 2,417.454; 4,297 u.ö.

⁶ Ibscher 69.

⁷ Diese Änderung wird von Valerius übernommen, vgl. Val. Arg. 7,395 in *umbram*. 403 *memorisque tenebris*.

⁸ Ovid verwendet auffällig häufig den Wald als Kulisse für Gewalttätigkeit: Met. 1,591 bilden *umbrarum nemorum* den Schauplatz für Ios Vergewaltigung durch Iuppiter; 11, 360 greift an einem solchen Ort der Wolf die Herden des Peleus an; 6, 521 verbirgt der dunkle Wald die Vergewaltigung Philomelas durch Tereus; zu pastoralen Landschaften als Hintergrund für Gewalt in den Metamorphosen vgl. H.Parry, Ovid's Metamorphoses. Violence in a Pastoral Landscape, TAPhA 95, 1964, 268-282, hier bes. 280.

⁹ Vgl. Parry passim und C.P.Segal, Landscape in Ovid's Metamorphoses, Wiesbaden 1969, 18, der durch das Adjektiv *secreta* (V.75) die "isolated and sinister nature of such settings" betont sieht und feststellt, daß Medea sich in einer "kind of trap" befinde. Mit der Aussage, Medea suche diesen schattigen Platz auf, "to work her spells" (Segal 16 zu Met. 7,75), geht er allerdings zu weit. Von Zauberhandlungen wird hier nichts berichtet. K.Zarnowski, Die Szenerieschilderungen in Ovid's Metamorphosen, Diss. Breslau 1925, 28 erkennt in Met. 7,75 eine "mehr schauerlich erhabene Stimmung", geht dabei aber ebenfalls von dem Bild Medeas als Hexe aus, ohne zu beachten, daß Ovid hier nur das verliebte Mädchen beschreibt und allenfalls ein sehr vager Vorverweis auf ihre Existenz als Hexe zu erkennen ist. Bei allen zitierten Autoren findet der Aspekt, daß es sich hier um eine Abwandlung der traditionellen epischen Ekphrasis handelt, keine Berücksichtigung.

vix illuc radiis solis adire licet (Her. 12,68). Aus der Rückschau der enttäuschten Heroine dominieren die negativen Eindrücke.

Die Bedrohung geht auch in den Metamorphosen noch nicht von Medea selbst aus. Daß es Hekate ist, deren Tempel sie aufsucht, ist allenfalls für den Leser eine Erinnerung an Medeas Verbindung zu der Zaubergöttin¹⁰ und ein Vorverweis auf die weitere Handlung, stempelt sie jedoch noch nicht zur gefährlichen Hexe¹¹.

Von Begleiterinnen Medeas, entsprechend den Mägden bei Apollonios, ist nicht die Rede. Wie schon beim Verzicht auf die Figur der Vertrauten in der Person der Schwester Chalkiope tendiert Ovid auch hier dazu, die Erzählung ganz auf Medea zu konzentrieren.

3.2. Handlungsaufbau

Die Gründe, die Medea dazu bewegen, den Tempel aufzusuchen, sind in den Argonautica bereits vorher geklärt: Sie ist Hekatepriesterin und pflegt einen großen Teil ihrer Zeit mit dem Dienst an der Göttin zu verbringen (Arg. 3,250-252); außerdem hat sie mit Chalkiope abgesprochen, dort den Argonauten die Zaubermittel zu übergeben (Arg.3,738).

Auch Vergils Dido hat sich nach dem nächtlichen Gespräch mit ihrer Schwester Anna für die Liebe zu Aeneas entschieden. Annas Rat, die Götter um Beistand anzuflehen (Aen. 4,50f), wird sogleich befolgt: die Schwestern begeben sich zu Opferhandlungen in den Tempel (Aen. 4,56-66)¹². Der Übergang vom inneren Kampf Didos zur Beschreibung des Tempelbesuch erscheint zwar eher abrupt¹³, dennoch ist diese Handlung eine direkte Folge des vorhergehenden Gespräches. Rede und Handlung sind demnach eng miteinander verknüpft, die logische Abfolge ist gewahrt¹⁴.

Die ovidische Medea beschließt ihren Monolog, indem sie sich auffordert, das Verbrechen zu meiden. Es folgt die auktoriale Feststellung: *victa dabat*

¹⁰ Zur Bedeutung der Göttin Hekate vgl. Th. Kraus, Hekate, Heidelberg 1960, bes. 88f zur Funktion Hekates als Herrin der Zauberei und Helferin bei der Magie; vgl. auch Pease zu Aen. 4,511, "Hecate constantly associated with magic rites"; weitere Literatur dort und bei Bömer ad loc.

¹¹ Döschner 216 geht zu weit, wenn er hier bereits in der Erwähnung Hekates ein "Zeichen für den inneren Gestaltwandel Medeas" von der jungen Prinzessin zur rücksichtslosen Zauberin sieht.

¹² Zum Ergebnis dieser Opfer, das bei Vergil im Dunkel bleibt, vgl. Heinze, Virgil 129f.

¹³ Pease, Kommentar zu Aen. 4,56: "the abruptness with which Dido's consultation of the gods is introduced is noteworthy..."

¹⁴ Heinze, Virgil 379ff zeigt an einigen anderen Beispielen das Bemühen Vergils, die Kontinuität der Handlung zu wahren.

iam terga Cupido (s.o. V.73). Der Gefühlskonflikt Medeas ist damit (zunächst) entschieden, die Schilderung bricht an dieser Stelle ab. Nach dem oben aufgezeigten zeitlichen und örtlichen Sprung im Handlungsverlauf, der an einen Szenenwechsel im Drama erinnert¹⁵, setzt Ovid im nächsten Vers damit ein, daß Medea, die trotz Subjektwechsel nicht namentlich genannt wird, sich auf dem Weg zum Hekateempel befindet: *Ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras* (V.74). Da Medea zuvor entschlossen war, Iason nicht zu helfen (V.71: *effuge crimen*), erscheint ihr Verhalten jetzt geradezu widersprüchlich. Ihr Weg zum Tempel ist in keiner Weise inhaltlich begründet, zumal auch von einem Priesterinnenamt der Königstochter in den Metamorphosen nichts gesagt wird, so daß der Leser vielmehr auf sein Vorwissen angewiesen ist. Nur auf Grund dieses Vorwissens ist das Publikum darauf vorbereitet, daß Medea am Tempel mit Iason zusammentreffen wird; die Handlungsdarstellung in den Metamorphosen läßt darauf nicht schließen.

In den Argonautica dagegen wird Iasons Erscheinen erzählerisch sorgfältig vorbereitet. Nachdem Medea ihren Mägden von der Verabredung mit den Helden erzählt hat (Arg. 3,891-911), wechselt der Erzähler den Standpunkt und berichtet nun davon, wie Iason über Argos von dem verabredeten Treffen erfährt, sich beide gemeinsam mit Mopsos auf den Weg machen und Iason schließlich, auf den Rat einer Krähe hin, das letzte Stück ohne Begleitung zurücklegt, um mit der Königstochter allein zu sein und sie so besser 'umgarnen' zu können (Arg. 3, 912-947). Inzwischen vertreiben sich am Tempel Medea und ihre Mägde mit Spiel und Gesang die Zeit, bis Medea den sich nähernden Iason bemerkt (Arg. 3,948-955).

Der Erzähler selbst nimmt dabei eine 'olympische' Position ein¹⁶. Er kann Handlung wiedergeben, die sich gleichzeitig an unterschiedlichen Orten vollzieht¹⁷, wechselt den Blickpunkt von einer Person zur anderen und läßt den Leser damit sowohl Medeas als auch Iasons Weg zum Tempel nachvollziehen¹⁸.

¹⁵ Auch Döschers 249 sieht in dem abrupten Wechsel der Perspektive zu einem anderen Ort einen "dramatischen Effekt".

Zur Durchbrechung der raum-zeitlichen Kontinuität im Drama mittels verschiedener Segmentierungseinheiten (Auftritt, Szene, Akt) vgl. Pfister 314ff.

¹⁶ Vgl. die Ausführungen von Petersen 180f zum *point of view* und Effe, Objektivität 171.

¹⁷ Zur Darstellungsweise solcher gleichzeitigen Ereignisse vgl. Th. Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, Philol. Suppl. 8, 1901, 405-430.

¹⁸ Daß der Erzähler dabei keinen Rückschritt vollzieht, sondern die zweite Handlung erst beginnen läßt, wenn er die erste verläßt - die übliche Methode zur Darstellung gleichzeitiger Handlung, vgl. Zielinski passim -, es sich also um keine "echte" Gleichzeitigkeit handelt, wird festgestellt von Mehmels 73-75. Die Tatsache ist für unsere Beobachtungen unerheblich, da es uns vor allem auf den Wechsel des Erzählerstandorts und die Parallelität der Handlungsstränge ankommt.

Eine vergleichbare Szene enthält das erste Buch der Aeneis. Vergil beschreibt, wie Aeneas und Achat, eingehüllt in eine Nebelwolke, durch das im Aufbau befindliche Karthago schreiten, schließlich zum Iunotempel gelangen (Aen. 1,418-445) und dort auf der Tempeltür die kunstvoll gestalteten Abbildungen des Trojanischen Krieges betrachten. Der Dichter verläßt die Helden, während sie in diese Betrachtung versunken sind, und richtet den Blick auf Dido¹⁹, die sich, der Göttin Diana gleich²⁰, umringt von ihrem Gefolge dem Tempel nähert und sich dort niederläßt, um Recht zu sprechen (Aen. 1,496-509). Wenn auch der räumliche Sprung nicht so auffällig ist wie bei Apollonios, so muß man doch feststellen, daß der Erzähler nicht ein plötzliches Auftreten Didos aus der Sicht des Aeneas beschreibt, sondern an einem geeigneten Punkt der Handlung, dort nämlich, wo diese in eine gewisse Ruhephase eintritt²¹, den Standort wechselt und mit der Schilderung der triumphalen Ankunft Didos neu ansetzt. Erst als die Teukrer erscheinen, wendet sich die Erzählung wieder Aeneas zu (Aen. 1,509). Auch im weiteren Verlauf wechselt der Erzähler zwischen den Erlebnissen der Dido und des Aeneas, sofern diese sich nicht überschneiden, hin und her.

Eine solche direkte Darstellung gleichzeitiger Vorgänge, die einen wichtigen Bestandteil epischen Erzählens repräsentiert, ist dagegen im Drama nicht möglich²². So stellt Euripides die Ereignisse von der Position Medeas aus dar. Iason, Kreon und Aigeus treten nur während ihrer Dialoge mit Medea in Erscheinung, was ihnen vor und nach ihren Auftritten widerfährt, geschieht hinter der Bühne, es bleibt dem Zuschauer also verborgen oder wird nachträglich indirekt berichtet (vgl. den Botenbericht: Eur. Med. 1136-1230).

In ganz ähnlicher Weise behält auch Ovid in den Metamorphosen durchgehend den Standort Medeas bei und stellt sie damit in den Mittelpunkt des Geschehens: Der Erzähler berichtet nur von dem, was Medea erlebt. Iason wird erst erwähnt, als er in ihr Blickfeld gerät, *cum videt Aesoniden* (V.77). Im Vordergrund steht dabei seine Wirkung auf Medea (V.77-83). Ob überhaupt und woher Iason wußte, daß er Medea am Tempel antreffen würde, wie er dort hingelangt und welche Absichten er hat, erfahren wir ebensowenig wie Medea selbst. Sein in der Erzählung völlig unmotiviertes Erscheinen gleicht,

¹⁹ Allgemein zur Technik Vergils bei der Darstellung gleichzeitiger Handlung vgl. Heinze, Virgil 381ff.

²⁰ Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zur Medea des Apollonios, die ebenfalls auf dem Weg zum Tempel mit der Göttin Diana inmitten ihres Gefolges verglichen wird (Arg. 3,876-884).

²¹ Heinze, Virgil 384 stellt fest, daß Vergil in der Regel die Handlung nicht "gewaltsam" abbricht, sondern zu einem Punkt führt, wo "wir ihren weiteren Verlauf voraussehen, d. h. sie muß in ein Stadium gleichmäßigen Verharrens oder gleichmäßigen Fortschreitens eingetreten sein".

²² Eine Ausnahme bilden Geräusche und Stimmen hinter der Bühne: vgl. Pfister 276ff, 341.

ebenso wie zuvor Medeas Auftreten²³, einem Bühnenauftritt. Denn für das Drama ist es charakteristisch, daß das Eintreffen einer bestimmten Person zur richtigen Zeit, am richtigen Ort nicht immer inhaltlich motiviert ist²⁴.

Nachdem Iason schließlich Medea um Hilfe gebeten - woher er von dieser Möglichkeit der Hilfe weiß, wird verschwiegen - und ihre Einwilligung bekommen hat, erhält er von Medea die Zaubermittel, die ihn beschützen sollen (V.89-99).

Völlig unklar bleibt dabei, wieso Medea diese ganz speziellen Zauberkräuter, von deren Existenz vorher nie die Rede war und deren Zweck sich der Leser selbst erschließen muß, sogleich zur Hand hat, als sie beschließt, sie Iason zu übergeben. Da Medea sich nicht, wie bei Apollonios, in der Absicht, die Mittel auszuhändigen, zum Tempel begibt, sondern ihren Entschluß erst beim Anblick des Helden ändert, gibt es keinen Grund dafür, diese Kräuter bei sich zu tragen. Das plötzliche Vorhandensein der magischen Kräuter ist letztlich vor dem Hintergrund der bisherigen ovidischen Darstellung unlogisch und ebensowenig inhaltlich motiviert, wie die Anwesenheit Medeas und Iasons selbst.

Die Ursache für diese Unschlüssigkeiten ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen der Übernahme des äußeren Handlungsgerüsts von Apollonios einerseits und der Veränderung der inneren Entwicklung Medeas andererseits. Sie sind nicht etwa Zeichen der Ungenauigkeit, sondern zeigen, daß der Dichter in dieser Szene das ganze Gewicht auf den Verlauf der psychologischen Entwicklung legt - und an deren Ende, dem Sieg der Liebe, ist eine Übergabe der Zaubermittel völlig schlüssig. Gleich Requisiten auf der Bühne sind diese vorhanden, als sie gebraucht werden. Woher sie stammen, ist dabei gleichgültig.

Wenngleich eine Verlagerung des Schwerpunktes auf die psychischen Vorgänge schon bei Vergil beobachtet werden kann²⁵, geht sie dort im Unterschied zu Ovid niemals auf Kosten der äußeren kausalen Handlungsverknüpfung: Das Auftreten von Personen, zumal solchen der Haupthandlung, wird sorgfältig motiviert²⁶, und auch Gegenstände sind, wenn sie eine bedeutende Rolle im Geschehen spielen, nicht einfach zufällig vorhanden. So taucht z.B. das Schwert, mit dem Dido sich das Leben nimmt (Aen. 4,646), nicht erst im Augenblick auf, als es benötigt wird, sondern ist ein Geschenk des Aeneas, das sie zusammen mit seinen anderen Waffen und Kleidern schon zuvor auf den Scheiterhaufen bringen ließ (Aen. 4,495f).

Ovid dagegen mißt solchen logischen Verknüpfungen wenig Bedeutung bei. Gerade in unserer Szene wird die äußere Handlung auf das Allernotwendigste reduziert. Der Erzähler berichtet keineswegs in epischer Breite, sondern ohne

Erklärungen oder ausschmückende Elemente in stark geraffter Form, wobei das Erzähltempo zum Ende hin (vor allem V.98f) deutlich ansteigt.

Auf diese Weise findet die gesamte Szene direkt nach Aushändigung der Zaubermittel ihr überraschend schnelles Ende: *laetusque in tecta recessit* (V.99). Damit ist nicht vielmehr gesagt, als daß Iason dorthin zurückkehrt von wo er gekommen, ist. Bei Apollonios ist dies die Argo, die den Griechen als Unterkunft dient. Dort wird, nachdem Iason von den wartenden Gefährten zurückgeleitet worden ist, das weitere Vorgehen beraten (Arg. 3,1163ff). Welche *tecta* in den Metamorphosen gemeint sind, muß ungeklärt bleiben. Denn weder vorher noch nachher ist von einer Behausung der Argonauten die Rede. Ohnehin ist der Umstand nicht von Belang, da Ovid nichts mehr davon verlauten läßt, was Iason dort unternimmt. Nachdem er von Medea das Gewünschte erreicht hat, tritt der Held, ohne daß wir sein weiteres Handeln im Blickfeld behalten, "von der Bühne" ab. Der erwartete Schluß, etwa daß Medea erschüttert von diesen Ereignissen in den Palast zurückgeht, fehlt²⁷. Die Königstochter bleibt offenbar allein am Schauplatz zurück. Auch darin erkennt man einen deutlichen Unterschied zur Erzählweise Vergils, der sich niemals einfach aus einer Szene "ausblendet", ohne den Verbleib der Hauptpersonen zu klären. So verlassen Dido und Aeneas gemeinsam den Iunotempel, in dem sie sich getroffen haben, und die epische Handlung führt sie in den Königspalast (Aen. 1, 631); nach der späteren Auseinandersetzung beider bricht Dido zusammen und wird in ihre Gemächer gebracht, während Aeneas zur Flotte zurückkehrt (Aen. 4,391ff).

Der ovidische Handlungsablauf gleicht dagegen in diesem Abschnitt vielmehr einer dramatisch aufgeführten Szene: Schauplatz ist ein Hain, im Hintergrund befindet sich der Tempel Hekates; Medea, bereits auf der Bühne, nähert sich diesem Heiligtum; plötzlicher Auftritt Iasons; dramatischer Umbruch (s.u.); kurzer Dialog; in dessen Folge Aushändigung der als Requisiten vorhandenen Zaubermittel; Abgang Iasons; Szenenschluß.

Ovid referiert dabei in gedrängter Kürze nur das, was sich sichtbar auf der fiktiven - Bühne abspielt. Wie im Drama fehlt neben der Motivierung der Figuren, sich an diesen Schauplatz zu begeben, auch die erzählerische Verknüpfung mit der vorausgehenden und nachfolgenden Handlung. Auch auf die für das Epos ebenso typische Darstellung paralleler Handlungsstränge verzichtet Ovid. Er geht damit deutlich über die Darstellungsweise Vergils hinaus, der zwar ebenfalls häufig die Wirkung szenenhafter Schilderungen und dramatisierender Elemente nutzt²⁸, aber dabei niemals die Grundlagen epischer Erzählweise verläßt.

²⁷ Bernbeck 64 stellt solche Vernachlässigung der Handlungskontinuität an Szenenschlüssen auch für andere Episoden fest, z.B. Met. 5,210ff mit sprunghaftem Übergang von einem Perseus-Abenteuer zum nächsten. Zu der "gedrängten Kürze" der ovidischen Szenenschlüsse vgl. auch Döschner 258ff.

²⁸ Vgl. Heinze 321ff.

²³ Vgl. dazu oben S.61ff.

²⁴ Vgl. dazu Heinze, Virgil 340.

²⁵ Näheres bei Heinze, Virgil 282.

²⁶ Ebd. 334ff.

3.3. 'Innere' Entwicklung

Steht die äußere Situation Medeas in keinem erkennbaren kausalen Zusammenhang zum Vorhergehenden, so knüpft Ovid bei der Wiedergabe ihrer inneren Situation direkt an den Monolog an. Medeas Liebesfeuer, gegen das sie so heftig angekämpft hat, hat sich, wie der Erzähler mit Blick auf das Monologende und den scheinbaren Sieg über Amor folgert, gelegt (V.76: *resederat ardor*), und sie selbst hat sich somit Amor gegenüber als *fortis* (V.76) erwiesen²⁹.

Der Einblick in die Gefühle, die Innensicht, dominiert weiterhin, und die in der Rolle des Elegikers erworbenen Erfahrungen ermöglichen es Ovid, den nun folgenden inneren Umbruch Medeas, der für seine Sicht der Vorgänge allein entscheidend ist, anschaulich und glaubhaft darzustellen.

Wie schon zu Beginn der Haupthandlung (*concipit ... ignes* V.9), als Medea von Liebe überwältigt ist, und wie im Verlauf des Monologs (*flamas* V.17, *ureris* V.22), an dessen Ende sie diese Liebe zunächst für besiegt hält, bleibt Ovid auch jetzt, im letzten Abschnitt dieser Gesamtentwicklung, bei seiner Umschreibung der Liebe im Bildfeld 'Feuer'³⁰. Dieser Vergleich der Liebesleidenschaft mit verzehrenden Flammen wird bereits bei Vergils Dido auffällig häufig verwendet, ja er wird geradezu leitmotivisch³¹: *igni* (Aen.4,2), *flammae* (Aen. 4,23), *flamavit* (Aen. 4,54), *flamma* (Aen. 4,66), *uritur* (Aen. 4,68).

Auch Medea kann dieser Liebesglut letztlich nicht widerstehen. Alle Tapferkeit (V.76: *fortis*) erweist sich als vergeblich: Als Iason unvermutet vor Medea steht, lodern die erloschen geglaubten Liebesflammen heftig wieder auf (V.77). Dieser Gedanke, daß ein fast erloschenes Liebesfeuer wieder neu auf-flammen kann, ist ebenfalls in der Elegie beheimatet und eng mit der Thematik des vergeblichen Kampfes gegen die Liebe verbunden (vgl. Ov.Rem. 243.731; Am. 2,19,15)³². Die zunächst knapp und ohne weitere Erklärungen konsta-

²⁹ Nach Art der Elegiker benützt Ovid für die Beschreibung der Liebenden militärisches Vokabular (*fortis*). Zum Vergleich der Liebe mit dem Kriegsdienst Ov. Am. 1,9: *militat omnis amans... fortis* als Eigenschaft im Kampf gegen die Liebe z.B. Ov.Rem. 675: *fortissime pugna*; Her.18,6; vgl. Pichon 154.

³⁰ Die Metaphorik selbst ist nicht ungewöhnlich: vgl. z.B. Pease zu Aen. 4,2, "Fire is perhaps the commonest of the metaphors associated with passion". Regelmäßig findet sich das Bild in der Elegie: vgl. Pichon 150.166 mit zahlreichen Stellenangaben, wie auch oben S.38. Zur Verwendung der Feuermetapher in den Metamorphosen vgl. R.W.Garson, *The faces of love in Ovid's Metamorphoses*, Prudentia 8, 1976, 9-11.

³¹ Vgl. Wlosok 239. Allerdings geht die Liebesleidenschaft bei Dido in Zorn über. Auch diese Leidenschaft wird mit dem Bild des Feuers umschrieben: Aen. 4,300.360.364.384; vgl. dazu M.Landfester, *Funktion und Tradition bildlicher Rede in den Tragödien Senecas*, Poetica 6, 1974, 179-204, hier bes. 201 Anm. 67.

³² Vgl. dazu A.Heftberger, *Bemerkungen zur Bildersprache Ovids*, in: Serta Philologica Aenipontana II, hg. R.Muth, Innsbruck 1972, 120.

tierte Tatsache dieses plötzlichen Umschwungs (V.77f: *fiam ... cum*) wird gleich im Anschluß näher ausgeführt, indem aus der insgesamt ungewöhnlich dichten Metaphorik³³ heraus ein Feuergleichnis entwickelt wird (V.79-82):

*utque solet ventis alimenta adsumere, quaeque
parva sub inducta latuit scintilla favilla,
crescere et in veteres agitata resurgere vires,
sic iam lenis amor ... inarsit.*

Daß der Umbruch nicht völlig überraschend kommt, hat bereits die nicht ganz ernst gemeinte Art der Darstellung des besiegt Amor angedeutet. Wenn Ovid nun von *amor, iam quem languere putares* (V.82), spricht, wird offenbar, daß das Erlöschen der Liebe eine Täuschung war und zwar sowohl für Medea, die ja bereits meinte, die Liebe überwunden zu haben (V.76: *fortis erat*), als auch für den Leser, bei dem Ovid ebenfalls diesen Eindruck erwecken wollte. In dem unpersönlichen "man" (V.82: *putares*)³⁴ verschmelzen auf diese Weise auktoriale und personale Erzählhaltung: es wird einerseits die Sichtweise Medeas zum Ausdruck gebracht, andererseits spricht der Erzähler sein Publikum an.

Vorbild für das ovidische Gleichnis ist offenbar ein Gleichnis, mit dem Apollonios das Erwachen der Liebe umschreibt (Arg. 3,291ff)³⁵. Dabei vergleicht er Medeas Liebe mit dem aus der Glut aufflackernden, unbewachten Reisigfeuer einer alten Frau, die beim Spinnen einschläft, und verweist damit

³³ Landfester 188f stellt fest, daß eine derart dichte Metaphorik, "regelrechte Metaphernester", wie sie hier bei Ovid noch ein Einzelfall sind, für die Tragödien des Seneca, bei dem der Darstellung von Affekten noch eine weitaus größere Bedeutung beigemessen wird, typisch wird. Variation und Verwendung von Synonymen für die Umschreibung von Liebe, wie sie hier bei Ovid auftritt, findet sich besonders in Senecas Phaedra; dazu Landfester 189.

³⁴ Andersons Ansicht (Komm. ad loc), "the poet draws the audience into the situation", führt wohl etwas zu weit. Gerade bei Verben wie *putare, credere* u.a. wird die zweite Person häufig ihm Sinne des allgemeinen "man" verwendet, vgl. R.Kühner / C.Stegmann, *Grammatik der Lateinischen Sprache*, Darmstadt 1962⁴, Bd. I, 179. Zwar ist in dieses allgemeine "man" natürlich auch der Leser einbegriffen, er wird aber nur indirekt einbezogen: vgl. M.v.Albrecht, *Parenthese* 190. Ovid benützt diese Form sehr häufig, wenn er den Eindruck oder Anschein, den irgendeine Sache erweckt, besonders anschaulich beschreiben will: vgl. Met. 6,104 *verum taurum...putares*, von der Abbildung auf einem Teppich; ähnlich Met. 6,667; 8,191.805; 11,337 jeweils unter Verwendung von *putare*. In gleicher Weise verwendet bereits Homer die zweite Person, vgl. Il. 3,220.392; 4,429; 15,697 u.ö.

³⁵ Der Ursprung dieses Gleichnisses ist in der Grundsubstanz bereits homerisch, vgl. Od. 5,489f, wo von dem unter der Asche verborgenen Samen des Feuers gesprochen wird.

auf das ebenso rasche Entstehen wie Verlöschen dieser Liebe³⁶. Einen solchen Vorverweis auf das Ende der Liebe läßt das ovidische Gleichnis nicht erkennen. Neben den Hinweisen auf ein kurzlebiges 'Strohfeuer' hat Ovid auch alle Elemente entfernt, die einem anderen Vorstellungsbereich als dem des Feuers selbst entstammen. Ihm dient das Gleichnis dazu, ein psychologisches Phänomen, das Wiederaufflammen eines erloschen geglaubten Gefühls, zu erklären³⁷. Es handelt sich also um nichts anderes als eine Wiederholung und Vertiefung dessen, was er bereits vorher mit *extincta flamma reluxit* unter Verwendung derselben Metaphorik gesagt hat. Diese Abundanz bei der Darstellung der inneren Vorgänge steht in deutlichem Kontrast zu der betont knappen äußeren Handlung. Es entsteht ein klares Ungleichgewicht zugunsten der Innenwelt, wie es sich auch in der Elegie beobachten läßt.

Der sich hieraus ergebende elementare Unterschied zu der Darstellungsweise Vergils wird evident, wenn man betrachtet, wie letzterer Didos Gefühle beschreibt: Auch in der Aeneis mündet die metaphorische Umschreibung der Liebe durch Feuer³⁸ in ein Gleichnis, das jedoch dann einem völlig anderen Vorstellungsbereich als der Kontext entnommen wird³⁹. Didos Verhalten wird mit dem einer gejagten und schließlich erlegten Hindin verglichen⁴⁰. Vergil

³⁶ Wilamowitz, HD II, 209 und H.Faerber, Zur dichterischen Kunst in Apollonios Rhodios' Argonautica. Die Gleichnisse, Berlin 1932, 19 erkennen in dem Gleichnis einen Hinweis darauf, daß Medeas Eros mit verzehrender Gewalt aufflammt, aber ebensovonnell wieder erlöschen wird.

³⁷ M.v.Albrecht, Zur Funktion der Gleichnisse in Ovids Metamorphosen, in: Studien zum antiken Epos, hg. von H.Görgemanns u. E.A.Schmidt, Meisenheim 1976, 281 stellt fest, daß Ovid häufig in wichtigen psychologischen Augenblicken Gleichnisse verwendet. Sie dienen nicht mehr, wie bei Homer, der Erkenntnis, sondern sind "Mittel poetischer Technik" (ebd.289).

³⁸ Zu der Feuer-Metaphorik bei Vergil s.o. S.66 Anm. 31.

³⁹ Ein Gleichnis, dessen Bilder ähnlich eng mit einer auffällig dichten Metaphorik im Textumfeld verbunden sind, wie es an unserer Ovidstelle der Fall ist, findet sich bei Vergil nicht: vgl.Landfester 188. Erst Seneca bedient sich dieser Technik in den Tragödien häufiger, vgl. ebenfalls Landfester 187f. Vergil verwendet in der Aeneis vier Feuergleichnisse (2,304ff; 10,405ff; 12,521), von denen jedoch keines im Zusammenhang mit der Liebe gebraucht wird: vgl. E.G. Wilkins, A Classification of the Similes in Vergils Aeneid and Georgics, CW 14, 1920/21, 170-174.

⁴⁰ Aen. 4,68-73:

*urit infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.*

umschreibt also die Auswirkungen, die die vorher geschilderte Liebe auf das äußere Verhalten Didos hat, während Ovid auch noch in dem Gleichnis nur das Gefühl der Liebe selbst und damit innere Vorgänge anschaulich macht⁴¹.

3.4. Erscheinen Iasons

Noch bevor der so unerwartet aufgetauchte Iason zum Handelnden wird, kommt es bereits zu dem geschilderten Gefühlsumschwung Medeas. Entscheidend für die Abkehr von ihren guten Vorsätzen ist allein der Anblick dieses Mannes. Ovid betont die Bedeutung des bloßen Anschauens eindringlich durch mehrfache Wiederholung: *videt* (V.77), *vidit* (V.83), *specie* (V.83), *spectat* (V.86), *lumina fixa tenet* (V.87), *videre putat* (V.88). Er variiert damit den Topos vom Entstehen der Liebe beim ersten Erblicken⁴², indem er ihn hier auf das Aufflammen der Gefühle bei der zweiten Begegnung überträgt, bei der sich Medea jedoch verhält, als sähe sie Iason zum ersten Mal: *veluti tum denique viso* (V.86). Ausgeschmückt wird dieses Wiedersehen durch weitere elegische Motive: Medea vergleicht Iason mit einem Gott (V.87f: *nec se mortalia... / ora videre putat*)⁴³, sie ist *demens* (V.87)⁴⁴ und kann sich nicht von ihm abwenden (V.88: *nec se declinat*)⁴⁵.

Von Iasons Schönheit ist auch im Monolog die Rede, dort allerdings wird sein Äußeres aus der subjektiven Sicht der verliebten Medea beschrieben

Wie Apollonios gibt auch Vergil damit gleichzeitig eine Vorausdeutung, in diesem Fall auf Didos Tod (Aen. 4,73: *letalis harundo*): vgl. V.Pöschl, Die Dichtkunst Vergils, Darmstadt 1964, 146ff; Wlosok 241 und B.Otis, Virgil: A Study in Civilized Poetry, Oxford 1963, 72.

⁴¹ Zur relativen Häufigkeit solcher psychologischen Gleichnisse bei Ovid vgl. M.v.Albrecht, Ovids Metamorphosen, in: E.Burck (Hrsg.), Das römische Epos, Darmstadt 1979, 137.

⁴² Vgl. Apoll. Rhod. Arg. 3,253.287; Cat. 64,86, dazu Kroll, Komm. ad loc., "Die Antike kennt nur Liebe auf den ersten Blick"; Verg. ecl 8,42: *ut vidi ut perii* und Ov. Her. 12,33: *et vidi et perii*; vgl. auch Heinze, Virgil 122 und Rohde 148.

⁴³ Ähnlich Cat. 68,70; Prop 2,15,40; Ov. am. 3,2,60; Her. 15,334: vgl.Pichon 129; weitere Literatur bei Bömer ad loc.

⁴⁴ *demens* auch von Dido, Verg. Aen. 4,78. Zum Vergleich der Liebe mit geistiger Verwirrung vgl. Prop 1,13,20; Ov. Am 2,4,4; Ars 2,591; Her. 6,131 (hierzu Pichon 126.172); vgl. auch Met. 7,18 und dazu oben S.39 Anm.62.

⁴⁵ Wörtliche Anlehnung an Catull, c.64,91f *non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina*. Vgl. auch Verg. Aen. 1,717 *haec oculis ... haeret*. Der Gedanke, daß die Liebe durch das Anschauen des/der Geliebten verstärkt wird, auch bei Prop. 3,213; Ov. Am. 3,2,5.15; ars. 1,99.498; 2,503; 3,774.

(V.26-28.43f)⁴⁶. Nun trifft Ovid in neutraler Erzählhaltung die Feststellung, daß Iason an diesem Tage sogar noch schöner sei als gewöhnlich (V.84f). Bereits in den Argonautica ist Iason, als er sich zum Hekateempel begibt, so aussergewöhnlich schön, daß selbst seine Gefährten staunen (Arg. 3,924f). Ursache dieser Schönheit ist laut Apollonios das Wirken Heras (Arg. 3,922f), deren Plan es ist, Medeas Liebe zu Iason für ihre Zwecke zu benutzen (Arg. 3,25-29). In ähnlicher Weise wird auch dem Aeneas bei seiner Ankunft in Karthago von Venus Schönheit und Liebreiz verliehen, um die Tyrrer und vor allem ihre Königin für den Fremden einzunehmen (Verg. Aen. 1,589ff). An beiden Stellen liegt die Liebe, die durch diese Schönheit ausgelöst bzw. verstärkt wird, jeweils im göttlichen Interesse⁴⁷. Ovid verzichtet dagegen auch hier wie schon beim Entstehen der Liebe ausdrücklich auf die Verbindung der Liebesgeschichte zu einer übergeordneten Götterhandlung. Da die Liebe Medeas keiner göttlichen Absicht dient, beruht Iasons besondere Schönheit nicht auf dem Einwirken der Götter, sondern ist reiner Zufall (V.84: *casu solito formosior*)⁴⁸.

Hatte Ovid bereits durch die Art der Darstellung im Monolog Verständnis für die Königstochter geweckt, so knüpft sich nun an die Aussage über Iasons Äußeres eine eindeutige auktoriale Wertung der Haltung Medeas. Der Erzähler hält es für durchaus verzeihlich, daß sie angesichts dieser Schönheit schwach wird: *posse ignoscere amanti* (V.85). Er urteilt damit nicht aus der Distanz, sondern in verständnisvoller Nähe zu seiner Heldin. Durch die Konstruktion in der zweiten Person⁴⁹ wird das Lesepublikum indirekt in dieses "Verzeihen" einbezogen und dazu angehalten, über Medea nicht allzu streng zu urteilen⁵⁰. Mit seiner ausdrücklich bewertenden Stellungnahme zeigt Ovid eine ausgeprägte Subjektivität, die wir bei Vergil in diesem Maße selbst in der Dido-Handlung, wo er die Objektivität nicht immer wahr⁵¹, nicht finden.

⁴⁶ Vgl. dazu o. S.46 mit Anm. 101 u. S.53 Anm.130.

⁴⁷ Zur Verbindung zwischen Liebesgeschichte und Götterhandlung in den Argonautica und der Aeneis vgl. oben S.27.

⁴⁸ Vgl. auch Am.2,5,42 *et numquam casu pulchrior illa fuit*, wo Corinna durch ihre außergewöhnliche Schönheit den zürnenden Geliebten zurückgewinnt; dazu Keul 181-190.

⁴⁹ Vgl. V.82 und dazu o. S.67 Anm. 34.

⁵⁰ M.v.Albrecht, Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion, Würzburg 1963, 198 bemerkt: "Anrede an den Leser kann man zwar dieses *posse* ... nicht wohl nennen. Doch ... auch bei dem deutschen Wörtchen 'man' fühlt 'man' sich, wo nicht angesprochen, so doch mit einbezogen". Eine ähnliche Bewertung gibt Ovid auch bei der Schuld Actaeons (Met. 3,141f): *at bene si quaeras, fortunae crimen in illo / non scelus invenies*.

⁵¹ Vgl. Effe, Objektivität 131 und Heinze, Virgil 370f, die zeigen, daß Vergil zwar stets bemüht ist, den Schein epischer Objektivität zu wahren, aber besonders im vierten Buch häufig seine subjektive Sehweise durchscheinen läßt, z.B. mit dem Epitheton *infelix* oder mit Vorgriffen auf den Ausgang der Episode (Aen. 1,712; 4,65.169).

3.5. Dialog zwischen Medea und Iason

Das Gespräch, das Iason und Medea bei ihrer Zusammenkunft führen, wird von Apollonios sehr ausführlich wiedergegeben: Nachdem sich beide längere Zeit angeschaut haben, ergreift Iason das Wort. Er bittet Medea inständig um Hilfe für sich und seine Gefährten (Arg. 3,975-1005). Medea übergibt ihm die mitgebrachten Zaubermittel (Arg. 3,867), wie sie es Chalkiope angekündigt hatte (Arg. 3,738), und erklärt ihm die Anwendung (Arg. 3,1006-1062). Dann bricht sie bei dem Gedanken an seine Heimfahrt in Tränen aus und bittet Iason, von Griechenland zu erzählen (Arg. 3,1063-1076). Iason wird beim Anblick ihrer Tränen vom Eros ergriffen (V.1077)⁵². Er berichtet von seiner Heimat (Arg. 3,1078-1117), und als Medea ihn ermahnt, immer an ihre Verdienste zu denken, spricht der Held schließlich den Wunsch aus, sie zu seiner Braut zu machen (Arg. 3,1120-1130). Ohne weiter darauf einzugehen, trennen sie sich und machen sich mit ihren Begleitern auf den Rückweg (Arg. 3,1146ff).

Ovid benötigt für die Darstellung dieses handlungsentscheidenden Dialogs insgesamt nur neun Verse (V.89-97). Dabei verzichtet er auf die direkte Rede Iasons und faßt lediglich die beiden Hauptaussagen in der denkbar knappsten Form des Redeberichts zusammen (V.90f):

auxilium...rogavit / promisitque torum.

Mit diesem Eheversprechen werden die Hoffnungen Medeas überraschend schnell erfüllt. Die Handlung knüpft dabei direkt an ihre Ausführungen im Monolog an: Dort hatte sie bereits erwogen, die Hilfe zu gewähren (V.29.38), die Iason jetzt erbittet, und sich dafür als Belohnung die Ehe erhofft (V.22.49 u.ö.), die ihr nun versprochen wird. Einen direkten Bezug zum Monolog stellt auch die Bezeichnung *hospes* für Iason her (V.21.90). Noch ausgeprägter ist diese Verbindung in der Antwort Medeas, die in direkter Rede wiedergegeben wird (V.92f):

*quid faciam, video, nec me ignorantia veri
decipiet, sed amor*

Diese Worte knüpfen unverkennbar an die vorausgegangene Erkenntnis *video meliora proboque...* (V.20f) an.

Daß Medea nun entschlossen ist, Iason zu helfen, hat dieser bereits durch seine Anwesenheit, nicht aber, wie es in den Heroides dargestellt wird, durch seine Worte bewirkt (Her. 12,92: *sum verbis capta*). Aber auch jetzt noch ist sich Medea trotz der starken inneren Erregung beim Anblick des Geliebten der Tatsache bewußt, daß sie einen Fehler begeht. Der vorausgegangene innere Gefühlsumschwung und die Einsicht noch im Augenblick des Vergehens selbst (V.92f), das moralisch Falsche zu tun, verbinden Ovids Medea auch hier mit

⁵² Vgl. dazu Fränkel, Noten ad loc.

der tragischen Figur des Euripides und unterscheiden sie deutlich von der Medea in den Argonautica, die den einmal gefaßten Plan nicht mehr in Zweifel zieht, sondern mit zielstrebigem Konsequenz zu Ende führt.

Zwar vergießt Medea sowohl in den Argonautica (Arg. 3,1064f) als auch in den Metamorphosen Tränen: *lacrimis ait illa profusis* (V.81) Hier gelten sie jedoch der Tragik ihrer Situation und bekommen damit eine völlig andere Bedeutung als bei Apollonios, wo Medea darüber weint, daß Iason Kolchis verlassen wird (Arg. 3,1064ff.1118)⁵³.

Medeas Worte bei Ovid sind nicht eigentlich an Iason gerichtet, sondern dienen - gemäß einer für das Drama typischen Technik⁵⁴ - dazu, den Leser über ihren noch immer andauernden seelischen Konflikt zu informieren. Sie sind daher weniger Teil eines Dialogs, sondern entsprechen vielmehr einem kurzen Monolog⁵⁵. Eine ganz ähnliche Selbstbetrachtung legt Euripides dem König Kreon während seines Gespräches mit Medea in den Mund, als dieser seinem Mitleid nachgibt, obwohl er weiß, daß dies ein Fehler ist (Eur. Med. 350):

καὶ νῦν ὅπῃ μὲν ἐξαμαρτάνων

... und auch jetzt weiß ich, daß ich einen Fehler begehe.

Nachdem Medea Iason zugesagt hat, daß sie ihn retten wird - wodurch sie dazu in der Lage ist, hat Ovid noch immer nicht ausgeführt -, wird erneut die Verbindung zum Monolog gezogen: Dort hatte Medea bereits ihre eigenen Bedenken gegenüber seiner Treue weggewischt, und zwar mit dem Vorsatz, ihn vorher dazu zu zwingen, seine Versprechungen mit einem Eid bei den Göttern zu festigen (V.46f: *et dabit ante fidem cogamque in foedera testes / esse deos*). Dieser Vorsatz wird nun verwirklicht. Medea mahnt Iason, nach seiner Rettung das Versprochene nicht zu vergessen (V.94: *servatus promissa dato*), und Iason antwortet mit dem Eid (V.94-97)⁵⁶.

Der scheinbare äußere Bruch der Erzählung zwischen Monolog und Tempelszene wird demnach durch die Herstellung enger inhaltlicher Beziehungen immer wieder überwunden. Das anaphorische *servabere munere nostro: servatus...* (V.93f), drückt aus, daß Medea auch jetzt noch, wie schon in ihrem Selbstgespräch, auf ihre Verdienste insistiert⁵⁷, und erinnert gleichzeitig den

⁵³ Aus ähnlichen Gründen wie Medea bei Ovid weint Tarpeia in der Elegie des Propertius 4,4 darüber, daß sie im Begriff ist, aus Liebe zu Tattius Verrat zu begehen (Prop. 4,4,46).

⁵⁴ Pfister 251 spricht vom "Eigenkommentar", der der Charakterisierung einer Figur diene.

⁵⁵ Eine solche "Monologisierung des Dialogs" (Pfister 182) begegnet im Drama häufiger.

⁵⁶ Zu dem Wert solcher Eide unter Liebenden vgl. o. S.54 Anm. 137.

⁵⁷ Über das Spiel Ovids mit den elegischen Topoi: Hinweis auf die eigenen Verdienste, Vorwurf der Eidbrüchigkeit, vgl. oben S.53ff.

Leser an die spätere Mißachtung dieser Verdienste und die Sinnlosigkeit aller Beschwörungen.

Iasons Schwur wird von Ovid zwar vollständig, jedoch wieder nur in indirekter Rede zitiert (V.94-97). Dabei ist die Eidesformel⁵⁸ gegenüber Apollonios' Version stark verändert. In den Argonautica schwört Iason erst nach seinem Athlos, direkt bevor Medea ihm das Vlies beschafft, bei Hera und Zeus, sie zu heiraten (Arg. 4,95ff). In den Metamorphosen ruft Iason Hekate und jede andere Gottheit des Haines, in dem sie sich befinden, sowie Sol⁵⁹, den Vater seines zukünftigen Schwiegervaters, außerdem seine eigenen Erfolge und Gefahren als Zeugen an⁶⁰.

Hekate ist die Göttin, der Medea als Priesterin dient, die Schutzherrin ihrer später von Ovid ausführlich dargestellten Zauber- und Hexenkünste (vgl. V.194f). Sie ist es auch, die von der euripideischen Medea beschworen wird, als diese die Rache an dem eidbrüchigen Iason und seiner neuen Braut plant (Eur. Med. 395f). Auch Sol wird hier nicht einfach als der Allessehende angerufen. Er ist Medeas Großvater, von ihm stammt der Schmuck, der, von Medea verzaubert, Kreusas Tod verursacht (Eur. Med. 954f), und er schickt ihr schließlich nach dem Kindesmord den Drachenwagen (Med. 1321f), der auch in den Metamorphosen zu ihrem Fluchtfahrzeug wird (V.350ff) - wieder wird damit auf sehr versteckte und unauffällige Weise die Verbindung zum weiteren Handlungsverlauf hergestellt. Ovids Version, daß Iason seinen Eid bei eben denselben Göttern leistet, die schließlich seinen Eidbruch bestrafen helfen, ist demnach nur konsequent⁶¹.

Wenn Iason zusätzlich noch sein eigenes Schicksal zum Pfand seines Schwures aussetzt, so muß gerade diese Erwähnung der *tanta pericula* (V.97) Medea ganz besonders ansprechen. Hatte sich doch ihre Liebe zu Iason vor allem in der Angst um ihn angesichts der großen Gefahren, die ihn bedrohten (V.15f. 29ff), geäußert.

Damit ist der Eid keine austauschbare Formel mehr, sondern steht in engem inhaltlichen Bezug zum gesamten Mythos und zur Person Medeas selbst. Ovid

⁵⁸ Zur religionsgeschichtlichen Problematik, vor allem zur Diskrepanz zwischen den einzelnen Elementen dieser Eidesformel vgl. die ausführliche Diskussion bei Bömer ad loc., der in dem Eid eine Umformung der beschwörenden Bitte sieht, die Iason in den Heroides an Medea richtet (Her. 12,77ff). Bömer läßt dabei außer Acht, daß es Ovid wohl kaum darauf ankommt, eine "technisch einwandfreie" Eidesformel zu entwickeln, sondern eher darauf, Iasons Worte der erzählerischen Situation und Ovids literarischer Absicht anzupassen.

⁵⁹ Sol bzw. Helios als Gott, der alles sieht, anzurufen, ist keineswegs außergewöhnlich: vgl. R.Hirzel, Der Eid, Leipzig 1902. Bereits in der Ilias wird er als Eidzeuge angerufen: vgl. Il. 3,277; 19,259; weitere Stellen bei Pease, Komm. zu Aen. 4,607.

⁶⁰ Hirzel 34 spricht von "Eid durch Pfandsetzung des eigenen Schicksals".

⁶¹ Es sind im übrigen dieselben Götter, die auch Vergils Dido beschwört, um den treulosen Aeneas zu verfluchen (Aen. 4,607-609): vgl. dazu Pease ad loc. mit zahlreichen weiteren Parallelen.

hat also durchaus nicht "ungenau gearbeitet"⁶², sondern die Worte "maßgerecht" der Situation angepaßt.

Die folgende ausdrückliche Feststellung, daß Medea den Worten Iasons Glauben schenkt (V.98: *creditus*), besagt gleichzeitig, daß diese 'Leichtgläubigkeit', der sich Medea in den Heroides selbst bezichtigt (Her. 12,89f), ein Fehler ist, und spielt erneut darauf an, daß Liebesschwüre eine Sonderstellung einnehmen: *nunc iam nulla viro iuranti femina credat* (Cat. 64,143)⁶³.

Die Reaktionen Iasons, seine Bitte um Hilfe und sein beeidetes Eheversprechen kommen aus Medeas Sicht nicht unerwartet, hatte sie sich doch die ganze Szene so oder ähnlich bereits in ihrer Phantasie ausgemalt, wie der Bezug zum Monolog erkennen läßt. Für den Leser jedoch ist das Verhalten Iasons überraschend und unbegründet.

In den Argonautica entwickelt sich Iasons Wunsch nach einer Ehe erst, nachdem er die gewünschten Mittel bereits in Empfang genommen hat⁶⁴. Ursache des Ehewunsches ist die Liebe, von der er ganz allmählich während des Gesprächs ergriffen wird. Auch bei Vergil, der bei der Beschreibung der Gefühle seines Helden betonte Zurückhaltung übt⁶⁵, kann der Erzähler aus seiner 'olympischen' Position heraus, wenn nötig, durchaus auch Einblick in die Gefühlswelt des Aeneas geben. Er läßt uns nicht im unklaren darüber, daß Aeneas aufrichtige Liebe für Dido empfindet⁶⁶: *magnoque animum labefactus amore* (Aen. 4,395). Was fühlt jedoch der Iason der Metamorphosen für Medea? Nachdem Ovid die Empfindungen Medeas zuvor in allen Einzelheiten dargelegt hat, bleibt uns jeder Einblick in Iasons Fühlen und Denken verwehrt. Es ist völlig unklar, warum er Medea ohne weiteres die Ehe verspricht. Ob es Kalkül ist, wie Medea in ihrem Heroidesbrief behauptet (Her. 12,72), oder ob Iason Mitleid oder gar Liebe für die Königstochter empfindet, überläßt Ovid der Spekulation seiner Leser.

In vergleichbarer Weise läßt auch Euripides in seinem Drama offen, ob Iason Kreusa wirklich geheiratet hat, um seinen Kindern ein angenehmeres Leben zu verschaffen, oder ob dieser Vorwand nur dazu dient, sich vor Medea zu rechtfertigen (Eur. Med. 548ff); seine wahren Beweggründe bleiben im Dunkel, es geht im Wesentlichen um Medea und ihre Gefühle.

Die betonte Außensicht Iasons - Ovid berichtet, wie er aussieht, was er tut und sagt, nicht aber was er fühlt und denkt - steht in deutlichem Kontrast zu

der ausgeprägten Innensicht⁶⁷ bei Medea. Diese ausschließliche Nähe des Erzählers zu seiner Hauptfigur weckt verbunden mit der Tatsache, daß er den Leser nur an den Gedanken und Empfindungen Medeas teilhaben läßt, Mitgefühl und Sympathie mit eben dieser Hauptfigur. In Bezug auf Iason stellt sich allenfalls die gegenteilige Wirkung ein⁶⁸, ein besonderes Interesse an seiner Person wird nicht geweckt. Verstärkt wird dieser Effekt noch dadurch, daß Iasons Rede nur als Redebericht wiedergegeben wird, Medeas Erwiderung darauf jedoch in direkter Rede erfolgt (V.92-94a).

Trotz dieser intensiven Betrachtung der Person Medeas hat Ovid einen wichtigen Aspekt ihrer Identität bisher auffällig übergangen - den der Zauberin. Den ersten deutlichen Hinweis darauf gibt er erst jetzt, als Medea ihr Versprechen an Iason sogleich nach seinem Eid einlöst: Endlich erfährt auch der Leser explizit, worin die versprochene Hilfe besteht: es sind *cantatas herbas* (V.98), die den Schluß auf die zauberischen Fähigkeiten Medeas zulassen. Ovid nimmt diese Gelegenheit allerdings noch nicht zum Anlaß für eine ausführlichere Schilderung der Hexenpraktiken, wie sie Apollonios gibt, als das erstmal von diesem Zaubersaft gesprochen wird (Arg. 3, 845-867). Auch die mit zahlreichen unheimlichen Riten verbundene, umfangreiche 'Gebrauchsanweisung' der Mittel, mit der Apollonios einen Eindruck von der gewaltigen Hexenkunst Medeas vermittelt (Arg. 3,1025-1062)⁶⁹, finden wir in den Metamorphosen in dieser Form nicht wieder. Denn anstatt den Inhalt zu erzählen, informiert Ovid nur knapp darüber, daß eine solche Belehrung stattfindet (V.99: *edidicitque usum*). Durch das Aussparen solcher Schilderungen dominiert weiter das Bild des von übermächtigen Gefühlen überwältigten, verliebten Mädchens über das der Hexe. Im Vordergrund stehen weniger ihre Taten als vielmehr ihre Gefühle.

⁶⁷ Dazu Petersen 181; vgl. auch S.28 mit Anm. 20.

⁶⁸ Stanzel 173: "Auch die Verweigerung des Privilegs der Innensicht an einzelne Charaktere ist eine (negative) Form der Sympathiesteuerung. ... Je mehr ein Leser über die innersten Beweggründe für das Verhalten eines Charakters erfährt, desto größer wird seine Bereitschaft sein, für das jeweilige Verhalten dieses Charakters Verständnis, Nachsicht, Toleranz usw. zu hegen."

⁶⁹ Apollonios stellt mit dieser Beschreibung seine umfangreiche Sachkenntnis in den Vordergrund und gibt sich so, nach hellenistischer Manier, als *poeta doctus* - ein Anspruch, dem sich Ovid an dieser Stelle ausdrücklich verweigert.

⁶² So Bömer ad loc.

⁶³ Vgl. dazu oben S.54f.

⁶⁴ Zur Entwicklung von Iasons Liebe während des Gesprächs vgl. Schwinge 129-135.

⁶⁵ Den Grund für diese Zurückhaltung sieht Heinze, Virgil 123, Anm.1 darin, daß Vergil es scheut, "bei seines Helden Schwäche zu verweilen".

⁶⁶ Heinze, Virgil 123: "bei der Trennung hören wir durch kurze Andeutungen ausdrücklich, wie tief ihn die Liebe gepackt hat."

4. Iasons Kampf

4.1. Zeit und Ort

Nachdem Iason am Abend vom Hekateempel zur Argo zurückgekehrt ist, sitzen die Gefährten, so erzählt es Apollonios, bis zum Morgengrauen beratend beieinander (Arg. 3,1165-1172).

Bei Tagesanbruch (Arg. 3,1172: αὐτὰρ ἄμ' ἤϊα) werden ihnen die zur Aussaat bestimmten Drachenzähne von Aietes übergeben (1172-1190). In der darauf folgenden Nacht (1193: νύξ δ' ὑπαισιν ἐβαλλεν ἐπὶ ζυγά) vollzieht Iason gemäß den Angaben Medeas das Hekateopfer und trifft die übrigen Vorbereitungen zur Anwendung der Zaubermittel (Arg. 3,1194-1223), bis der Tag, an dem der Kampf stattfinden soll, beginnt. Dieser wird eingeleitet durch eine für das Epos typische bildreiche Zeitumschreibung (Arg. 3,1223f):

... ἦδη δὲ φῶς νυφέντος ὑπερθεῖν
Καυκάσου ἡριγενῆς ἥως βάλεν ἀντέλλουσα

....und schon begann das dämmernde Frührot
über den schneeigen Höhen der Kaukasosberge zu leuchten

Der Erzähler wendet sich nun zunächst Aietes zu. Er beschreibt dessen Rüstung und seine Wagenfahrt zum Aresfeld (Arg. 3,1225-1245). Es folgen die Vorbereitungen Iasons und der Weg der Argonauten zum Kampfplatz (Arg. 3,1246-1275). Erst jetzt beginnt die Schilderung des eigentlichen Athlos, dessen Ende gleichzeitig auch das Ende dieses Tages ist (Arg. 3,1407):

ἡμᾶρ ἔδω, καὶ τῷ τετελεσμένῳ ἦεν ἄεθλος

So versank der Tag nach Iasons beendetem Kampfe.

Vom morgendlichen Aufbruch Medeas zu Hekateempel (Arg. 3,828ff) bis zum Beginn des Kampfes sind also genau zwei Tage vergangen.

An diesem Abschnitt der Erzählung ist besonders gut zu erkennen, daß die Handlungszeit in den Argonautica kontinuierlich weiterläuft und jederzeit nachrechenbar bleibt¹. Die breit angelegten epischen Bestimmungen der Tageszeit dienen dabei als Anhaltspunkte, die dem Leser immer wieder die Einordnung der Handlung in diesen festen Zeitablauf ermöglichen.

In der Aeneis ist zwar nicht mehr eine derart exakte Chronologie der Gesamthandlung auszumachen, wie wir sie bei Apollonios finden². So ist z.B. der

¹ Mehmél 7ff zeigt weitere Beispiele für die zeitliche Kontinuität der Argonautica und betont: "gleichmäßig und ohne Unterbrechung fließt sie [die Zeit] vor den Augen des Zuschauers mit den Geschehnissen, unter dem Geschehen dahin."

² Zum Vergleich beider Epiker s. Mehmél passim.

Aufenthalt der Aeneaden in Karthago von unbestimmter Dauer. Die eigentliche Didohandlung jedoch spielt sich - ebenso wie die Kämpfe in Latium - an wenigen, genau voneinander abgegrenzten Tagen ab³, deren Beginn ebenfalls häufig durch die epische Umschreibung eines Sonnenaufganges gekennzeichnet ist (z.B. Aen. 4,6f)⁴:

postera Phoebea lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo demoverat umbram

Ebenso wie Apollonios variiert auch Vergil solche Zeitbeschreibungen⁵, nimmt aber dabei noch stärker als dieser Bezug auf die jeweilige Situation und versucht, ganz bestimmte Stimmungen zu erwecken⁶. Er entfernt sich damit von der Vorgehensweise Homers, der vor allem in der Odyssee den Sonnenaufgang formelhaft immer wieder mit denselben Worten umschreibt (z.B. Hom. Od. 2,1; 4,306.576; 5,228; 8,1; 9,157. 307.560 u.ö.):

Ἥμος δ' ἡριγένεια φάνη ροδοδάκτυλος Ἥως

Als aber die frühgeborene erschien, die rosenfingrige Eos

Bei allen Unterschieden in der Ausgestaltung der epischen Zeitbestimmung ist jedoch bereits in der Ilias und Odyssee wie auch später in den Argonautica und der Aeneis der Zeitablauf weitgehend nachrechenbar.

Ovid dagegen macht in dem gesamten bisher untersuchten Textabschnitt keinerlei absolute oder relative Zeitangaben. Umso auffälliger ist es, daß er seine Kampffeldschilderung, die sich bei ihm direkt an die Tempelszene anschließt, mit einer bildhaften Umschreibung des Tagesanbruchs - einer traditionellen epischen Zeitbestimmung also - beginnt: *Postera depulerat stellas aurora micantes* (V.100), die so oder in leicht variiert Form⁷ noch mehrfach

³ Vgl. dazu die zeitliche Übersicht bei Heinze, Virgil 340ff. Daß es in der Forschung zu Unstimmigkeiten im Bezug auf die exakte Anzahl der Tage kam (vgl. dazu Mehmél 71f) spricht keineswegs dagegen, daß die Handlung prinzipiell chronologisch festgelegt ist.

⁴ Vgl. Pease ad loc. und Heinze, Virgil 345: "sie [die Sonnenaufgänge] werden in der zusammenhängenden Darstellung regelmäßig angegeben." (So etwa Aen. 1,306: *ut primum lux alma data est*; Aen. 4,129: *Oceanum interea surgens Aurora reliquit*; Aen. 4,584f: *Et iam prima novo spargebat lumine terras / tithoni croceum linquens Aurora cubile*).

⁵ Zum Streben nach Variation bei Apollonios vgl. P.Gummert, Die Erzählstruktur in den Argonautica des Apollonios Rhodios, Frankfurt a.M. 1992, 16.

⁶ Vgl. Heinze, Virgil 366-370; Mehmél 38f.

⁷ Vgl. Met. 4,81: *Postera nocturnos aurora removerat ignes*; 7,835: *Postera depulerant aurorae lumina noctem*; 15,665: *postera sidereos aurora fugaverat ignes*; außerdem 2,144 und 7,703.

in den Metamorphosen begegnet und daher an die stereotype Formel erinnert, mit der Homer den beginnenden Morgen darstellt⁸.

Postera scheint dabei den zeitlichen Bezug zum vorhergehenden Ereignis, also dem Treffen am Tempel, herzustellen. Da jedoch weder dieser vorige Tag erzählerisch eingegrenzt ist, noch irgendein Anhaltspunkt gegeben wird, wie lange sich die Argonauten schon in Kolchis aufhalten, ist dieser Bezug ohne chronologischen Wert. Ebenso unklar ist das Verhältnis zur Folgezeit. Der Tag, dessen Anbruch Ovid uns bildreich schildert, wird nicht von einem folgenden abgelöst, obgleich völlig klar ist, daß die weiteren Ereignisse einschließlich der Rückfahrt der Argonauten nach Iolcos unmöglich innerhalb dieses einen Tages stattgefunden haben können. Die Handlungszeit ist kaum zu erraten, keinesfalls jedoch ist sie nachrechenbar. Der Tagesanbruch dient also lediglich dazu, den Beginn eines bedeutsamen Ereignisses in traditioneller epischer Form anzukündigen⁹, seine eigentliche Funktion zur Einordnung der Handlung in ein Zeitkontinuum hat er jedoch verloren¹⁰.

Ebenso deutlich wie der Verzicht auf zeitliche Kontinuität ist auch der auf räumliche. Bereits zuvor hatte Ovid die Fahrt Medeas vom Palast zum Tempel und wieder zurück ausgespart¹¹. Auch jetzt beginnt er seine Darstellung direkt am Schauplatz des Kampfes. Die Ereignisse vor dem Kampf, die bei Apollonios immerhin fast ein Drittel (Arg. 3,1225-1277) der gesamten Schilderung einnehmen¹², nämlich die Rüstung des Aietes, dessen Fahrt durch die Stadt zum Aresfeld und auch die noch viel wichtigeren Kampfvorbereitungen Iasons, von dem vorher nur gesagt wurde, daß er vom Tempel zu den *tecta* zu-

⁸ Die Formelhaftigkeit solcher Verse in den Metamorphosen wird hervorgehoben bei A. M. Betten, *Naturbilder in Ovids Metamorphosen*, Diss. Erlangen 1968, 63.

⁹ Diese Funktion der Zeitangaben hebt Döschers 176-184 hervor. Den Grund für die fehlende zeitliche Gliederung sieht er darin, daß Ovid keinen großen zusammenhängenden Sagenstoff gestalten muß. Diese Begründung scheint jedoch nicht ausreichend, da gerade größere Einheiten wie die Medeaepisode zeitlich hätten geordnet werden können.

¹⁰ Ähnliches läßt sich auch für andere vergleichbare Zeitangaben feststellen. So erzählt Ovid zunächst von den sich regelmäßig wiederholenden Treffen des Pyramus und der Thisbe an der sie trennenden Mauer, *saepe...* (Met. 4,71ff), um dann mit *Postera nocturnos aurora...* (V.81) einen ganz bestimmten Tag herauszugreifen, an dem sie sich außerhalb der Stadt verabreden (vgl. dazu Döschers 177f, der in Ovids Beschreibung des Sonnenaufgangs das Sinnbild des neuen Glückes der Liebenden sieht). Die gleiche Funktion, einen entscheidenden Tag betont hervorzuheben, hat die Formel bei der Geschichte von Kephalos und Prokris (7,835). Zur Bedeutung der Zeitangaben in Szeneneinleitungen vgl. auch Bernbeck 63, der ihnen vor allem die Funktion zuschreibt, neue Erzählabschnitte einzuführen.

¹¹ Vgl. dazu Kap. III 3.1.

¹² E. Burck, *Iasons Kämpfe in Kolchis bei Apollonios Rhodios und C. Valerius Flaccus*, in: Dorema (FS Diller), hrsg. v. K. Vourveris u. A. Skiadas, Athen 1975, 20: "Apollonios mißt also der ruhigen Phase der Einleitung des Entscheidungstages ein beträchtliches Eigengewicht zu,..."

rückgekehrt sei (V.99), sowie der Weg der Argonauten zum Aresfeld werden bei Ovid nicht einmal erwähnt. Eine erzählerische Verbindung zwischen den Ereignissen am Tempel und der neu begonnenen Szene wird nicht hergestellt. Selbst für die Anwesenheit Medeas, der wir zuletzt am Tempel begegnet sind, gibt es keine Erklärung. Stattdessen wird die Erzählung mit Hilfe dramatischer Mittel erneut stark akzentuiert: die in sich geschlossene, kaum in die Gesamthandlung eingebundene Szene findet an einem festen Schauplatz statt, auf dem die Handelnden dann nacheinander auftreten, ohne daß erklärt wird, woher sie kommen. Die Darstellung räumlicher Bewegung, die das Epos wesentlich vom Drama unterscheidet, fehlt.

Der szenische Hintergrund der Handlung wird dagegen genauer umrissen, allerdings ohne die bei Apollonios auffällig präzisen Angaben zur geographischen Lage (vgl. Apoll. Rhod. Arg. 3,1271-1277)¹³. Wir lesen vom Zusammenkommen der Volksmassen auf den umliegenden Hügeln (V.101f). Dabei werden die *populi* (V.101) nicht wie bei Apollonios (Arg. 3,1275) differenziert, vielmehr ist allein die Tatsache einer großen Menschenansammlung entscheidend. Das apollonische *πεδίον τὸ Ἀρήιον* (Arg. 3,1270) übersetzt Ovid ohne weitere Erklärungen mit *sacrum Mavortis in arvum* (V.101) und evoziert damit bei seinen Lesern die anachronistische Vorstellung des ebenfalls von Hügeln eingeschlossenen römischen Marsfeldes¹⁴, auf dem sich die Zuschauer vor Wettspielen, einem Wagenrennen o.ä.¹⁵ versammeln. Dieser Eindruck, durch den der griechische Mythos in die römische Vorstellungswelt verlegt wird, wird noch verstärkt durch das Bild des Königs. Bei Apollonios geht Aietes in voller Kriegsbewaffnung (Helm, Schild, Speer; vgl. Arg. 3,1229f), notfalls auch kampfbereit, am Ufer des Phasis auf und ab (Arg. 3,1277). Ovid dagegen beschreibt einen *rex* (V.102), der in festlichem, herrschaftliches Purpur gehüllt inmitten seiner Untertanen thront und anstelle von Waffen ein elfenbeinernes Zepter trägt. Rot und Weiß bilden dabei einen reizvollen Farbkontrast und lassen das beschriebene Bild noch anschaulicher wirken¹⁶. Insgesamt geht es Ovid bei der Beschreibung nicht darum, den Anschein sachlich korrekter Information zu erwecken¹⁷, sondern vor dem Auge des Leser eine Szenerie von

¹³ Zur Topographie vgl. Fränkel, *Noten* 439-441.

¹⁴ Anderson ad.loc.: "*Mavortis arvum*: archaic poetic synonym for *campus Martius*"; zum römischen Marsfeld vgl. W. Kubitschek, *Art. Martius campus*, RE XIV, 2, Sp. 2025-2032.

¹⁵ Vgl. Burck 26 Anm. I, der von einem "Schauspiel", das Ovid vorführt, spricht.

¹⁶ Der Farbkontrast Rot-Weiß begegnet in der antiken Literatur vielfach variiert immer wieder. So nutzt Homer Il. 4,141ff dieses Farbspiel, um die blutende Wunde des Menelaos zu beschreiben. Später wird das Motiv vor allem in der Liebesdichtung verwendet, um die Schönheit des/der Geliebten zu zeigen. Zur besonderen symbolischen Bedeutung der Farbe Rot bei Kleidungsstücken vgl. M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Brüssel 1970 passim.

¹⁷ Dieses Anliegen vertritt Apollonios, vgl. Gummert 133f.

großer Plastizität und eher festlicher als bedrohlicher Stimmung entstehen zu lassen.

4.2. Beschreibung der Gegner Iasons

Schon die breite epische Umschreibung des Tagesanbruchs hebt sich von der bisher auffällig knappen Darstellung äußerer Handlung ab. Noch ausgiebiger verweilt der Erzähler bei der nun folgenden Deskription, die dazu dient, dem Leser ein möglichst beeindruckendes und furchterregendes Bild der unvermutet auftretenden¹⁸ Gegner Iasons, der Stiere, zu vermitteln (V.104-114).

Um dies zu erreichen, verwendet er erneut ein typisches Mittel epischen Erzählens: das Gleichnis. Seit Homer dienen Gleichnisse vor allem dazu, dem Leser mythisches Geschehen zu veranschaulichen und zu erklären, indem dieses Geschehen mit einem entsprechenden Vorgang aus einem völlig anderen Vorstellungsbereich verglichen wird, der der Erfahrungswelt des Publikums eher entspricht¹⁹. Dies führt gerade bei Homer teilweise zu sehr krassen, naturalistischen Vergleichen, etwa wenn der sich schlaflos auf seinem Lager wälzende Odysseus mit einer über dem Feuer gedrehten Blutwurst verglichen wird (Od. 20,25ff)²⁰.

Sehr häufig dienen die epischen Gleichnisse dazu, einen Eindruck von der Stärke und Gefährlichkeit sich gegenüberstehender Kampfgegner zu vermitteln. So wird z.B. Hektor mit einem strahlenden Stern (Il. 11,62ff) und Agamemnon mit einem Löwen (Il. 11,113ff) verglichen²¹. Auch Vergil verwendet derartige Gleichnisse bei der Beschreibung der Helden Aeneas und Turnus (Aen. 12,103ff.331ff.521f.739f u.ö.)²².

¹⁸ Das Auftreten der Stiere wird eingeleitet durch *ecce*, eine Partikel, die Ovid mehrfach verwendet, um das plötzliche Aufkommen einer Bedrohung darzustellen. So erscheint z.B., als Thisbe Pyramus erwartet, plötzlich ein blutrünstiger Löwe (Met. 3,96: *venit ecce...*); die badende Skylla wird von dem aus dem Meer auftauchenden Glaukus erschreckt (13,904: *ecce freto...*).

¹⁹ Vgl. M.v.Albrecht, Mythos und römische Realität in Ovids Metamorphosen, ANRW II 32,4, 1981, 2331.

²⁰ Zu den Gleichnissen bei Homer vgl. auch H.Fränkell, Die Homerischen Gleichnisse, Göttingen 1921. Eine nach Vorstellungsbereichen geordnete Aufstellung aller Gleichnisse Homers findet sich bei E.G.Wilkins, A Classification of the Similes of Homer, CW 13, 1920, 147-150; 154-159.

²¹ Zur Verbindung zwischen Kampfszene und Gleichnis bei Homer vgl. T.Krischer, Formale Konventionen der Homerischen Epik, München 1971, bes. 36-75, der verschiedene Gleichnistypen aufzählt, die vor allem auch dem Helden einer Aristie gelten.

²² Vgl. R.Rieks, Die Gleichnisse Vergils, ANRW II 31,2, 1011-1110 u. E.G.Wilkins, A Classification of the Similes in Vergil's Aeneid and Georgics, CW 14, 1921, 170-174.

In den Argonautica des Apollonios sticht gerade die der betrachteten ovidischen Szene entsprechende Schilderung des Athlos zwischen Iason und den Stieren bzw. den Erdgeborenen durch eine relativ hohe Dichte homerischer Gleichnisse²³ hervor, mit denen Apollonios seine Darstellung ausschmückt: Iason wird mit einem Blitz (Arg. 3,1265ff), einer Klippe (V.1295ff), einem pflügenden u. mähenden Bauern (V.1322ff. 1396ff), einem kampfbegierigen Eber (V.1351ff) und einem Kometen (V.1376ff) verglichen. Die Erdgeborenen vergleicht Apollonios mit Sternen (V.1359ff), mit Fichten (V.1375f) und Getreide (1399ff), die Stiere mit einem Seesturm (V.1328f) sowie mit von Blasebälgen entfachtem Feuer im Schmiedeofen (1299ff).

Auf dieses letzte Gleichnis geht auch der von Ovid angewendete Vergleich der feueratmenden Stiere zurück (Met. 7,106-108):

.. utque solent pleni resonare camini
aut ubi terrena silices fornace soluti
conciunt ignem liquidarum adspergine aquarum

Anders als Apollonios macht Ovid dabei nicht das züngelnde Feuer, das die Stiere ausatmen, sondern das dröhnende Geräusch, das dabei in ihrer Brust und Kehle entsteht, zum eigentlichen *tertium comparationis* (V.106-110): *utque ... resonare ... pectora sic ... gutturaque ... sonant*. Zusätzlich ist mit den beschriebenen Öfen aber auch der Gedanke an Glut, Feuer und Qualm eng verbunden, ohne daß dies ausdrücklich gesagt werden muß, so daß darin eine weitere Analogie besteht und das Gleichnis, wie zumeist auch die apollonischen Gleichnisse²⁴, vollständig auf die Handlung übertragbar ist.

Zu dem nicht weiter ausgeführten Vergleich der Stiere mit den Schmiedeofen (V.106: *camini*)²⁵, der dem apollonischen Gleichnis entspricht, kommt bei Ovid als zweiter Teil des Gleichnisses noch die Beschreibung der relativ komplizierten Vorgänge in einem Kalkbrennofen hinzu, die ebenfalls mit Lärm und Hitze verbunden sind (V.107f)²⁶. Er wählt damit ein in gewisser Weise anachronistisches Beispiel aus dem zeitgenössisch²⁷ römischen Bereich, um die wundersame Erscheinung der feuerschnaubenden Stiere seiner Leserschaft

²³ Burck 30 sieht in dieser Partie den "Anschluß an homerische Gleichnisse und ihre sprachliche und gegenständliche Variation geradezu dominant."

²⁴ Dazu und zu dem vor allem in der antiken Homerphilologie umstrittenen Problem der vollständigen Analogie homerischer Gleichnisse mit der Handlung vgl. Gummert 99ff und v.Albrecht, Mythos 2333.

²⁵ Vgl. dazu Bömer ad loc.

²⁶ Zu den chemischen Vorgängen beim Brennen und dem von Ovid geschilderten Ablauf vgl. die ausführliche Darstellung bei Bömer ad loc.

²⁷ Laut Anderson ad loc. ist das Kalkbrennverfahren erst seit dem 1.Jh.v.Ch. bekannt.

möglichst nahe zu bringen²⁸. Mit dieser krassen Gegenüberstellung von märchenhaften Elementen und moderner Technik nähert sich Ovid deutlich dem Naturalismus homerischer Gleichnisse an und setzt sich gleichzeitig von Vergil ab, der solche "drastischen" Vergleiche möglichst vermeidet²⁹.

Über dieses Gleichnis hinaus verwendet Ovid noch weitere epische Mittel zur Beschreibung der Stiere: Das Feuer aus ihren Nüstern, das, wie anschaulich geschildert wird, sogar die umliegenden Pflanzen verbrennt (V.105f), wird in einer vor allem seit Vergil verbreiteten Metonymie³⁰ mit *Vulcanus* gleichgesetzt (V.104; vgl. Aen. 2,311; 5,662; 7,77). Ebenfalls von hohem epischen Stil zeugt das sonst ungebräuchliche vergilische Kompositum *aeripes* (Aen. 6,802)³¹, das Ovid als Attribut zu *taurus* verwendet (V.105).

Mit großem rhetorischen Aufwand wird auch die Reaktion der Stiere auf die Konfrontation mit Iason geschildert (V.113f):

*pulveremque solum pede pulsare bisulco
fumificisque locum mugitibus impleverunt.*

Die Lautmalerei durch p-Alliteration und dunkle Vokale, durch die die akustischen Phänomene des Stampfens und Brüllens nachgeahmt werden, erinnert an eine Beschreibung der ausziehenden Reiterei bei Vergil (Aen. 8,596):

quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum.

Die dabei entstehende Staubwolke wird von Vergil (Aen. 8,593) ebenso wie von Ovid (V.113) mit *pulvereus* beschrieben, einem Adjektiv, das vor allem dem epischen Sprachgebrauch zuzuweisen ist³². Den angemessenen Abschluß findet die emphatische Beschreibung schließlich in Vers 113 durch die sehr gesuchte poetische Junktur *fumificus mugitus*³³ und den feierlichen *versus spon-*

diacus (V.114: *impleverunt*), der "die Tendenz nach würdevoller Darstellung"³⁴ widerspiegelt.

Eine ähnlich intensive, wenn auch weniger pathetische Deskription wie den Stieren des Vulkan widmet der Erzähler den anderen außergewöhnlichen Gegnern Iasons, den Erdgeborenen. Apollonios, der ihrem eigentlichen Werden weniger Bedeutung zumißt, legt dabei das Hauptgewicht der Schilderung auf die Vernichtung dieses 'gewachsenen' Heeres, das immer wieder entwurzelten oder abgeschnittenen Pflanzen gleichgesetzt wird (Arg. 3,1373-1402). Das Auftauchen der Männer aus der Erde (Arg. 3,1354f) berichtet er nur kurz. Erst die Wirkung ihrer zahlreichen strahlenden Waffen wird näher beschrieben (Arg. 3,1355-1358) und anschaulich mit dem Leuchten der Sterne nach einem Schneesturm verglichen (Arg. 3,1359-1362).

Bei Ovid dagegen wird vor allem die wundersame Genese der Erdgeborenen mit auffälligem sprachlichen Aufwand und großer Genauigkeit beschrieben (V.123-130). Sein Interesse gilt zunächst der Frage, wie unter der Erde aus den Drachenzähnen Körper entstehen³⁵. Zum Auslöser für die Verwandlung des Samens macht er ein Gift, mit dem der Boden getränkt wurde (V.123: *humus valido praetincta veneno*). Dem anschließenden Gleichnis liegt eine völlig andere Vorstellung zugrunde als die des pflanzengleichen Herauswachsens aus dem Boden bei Apollonios³⁶. Laut Ovid entspricht die Genese der Krieger unter der Erde dem Entstehen und Heranwachsen eines Kindes im Mutterleib, das erst, wenn der Körper vollständig ausgebildet ist, das Licht der Welt erblickt (V.125-127). Dieses Bild, das erstmals von Ovid³⁷ verwendet wird, wird in der Erzählung selbst noch einmal aufgenommen durch *visceribus*

³⁴ H. Holtorf, Wie kann die Metrik die Aussage römischer Dichter erschließen helfen? Gymn. 65, 1958, 166-185, hier 183.

³⁵ Eine solche Metamorphose eines wie auch immer gearteten Objektes in einen Menschen stellt in den Metamorphosen eine überaus seltene Ausnahme dar, die Regel ist die Verwandlung von Menschen, vgl. dazu E. A. Schmidt 13ff.

³⁶ Diese Vorstellung des Apollonios, daß die Männer aus dem Boden herauswachsen, also vom Kopf her beginnend langsam Stück für Stück sichtbar werden, verwendet Ovid in der Kadmoisepisode (Met. 3,106-114), wo er das Gleichnis allerdings dem Bereich des Theaters entnimmt und die Krieger mit allmählich sichtbar werdenden Schauspielern auf der Bühne vergleicht. Der neue gedankliche Bezug an unserer Stelle entspringt also nicht zuletzt dem Streben nach Variation.

³⁷ Er verwendet es in ähnlicher Weise, um die Entstehung der Lebewesen nach der deucalionischen Flut zu beschreiben (Met. 1,416ff). Besonders auffällig ist die Parallele zwischen Met. 1,420: *ceu matris in alvo creverunt* und Met. 7,125: *materna sumit in alvo*; Vgl. dazu die Zusammenstellung aller Gleichnisse Apollonios' und Ovids bei E. G. Wilkins, A Classification of the Similes in the Argonautica of Apollonios Rhodios, CW 14, 1921, 162-166; ders., A Classification of the Similes of Ovid, CW 25, 1932, 73-77; 81-86.

²⁸ M. v. Albrecht, Gleichnisse 287 betont, daß die technischen Beispiele dazu dienen, märchenhafte Elemente zu erklären und den Mythos den Römern näher zu bringen. Ders., Mythos 2333f erläutert dies am Beispiel unseres Gleichnisses: die wundersamen Stiere werden mit "den Wundern der Technik" verglichen, "undichterisch empfundene Dinge" dienen als Erkenntnisinstrumente.

²⁹ Laut v. Albrecht, Mythos 2334 umgeht Vergil "drastische" Gleichnisse. Generell läßt sich feststellen, daß Vergil seine Gleichnisse eher aus dem Bereich der Natur nimmt, vgl. dazu die Übersicht bei Riess 1093ff.

³⁰ Vgl. dazu Bömer ad loc.

³¹ Es handelt sich um eine Wortschöpfung Vergils, vgl. dazu Norden Komm. zu Aen. 6,802.

³² Es begegnet weder bei Tibull noch Properz, vgl. Bömer ad loc.

³³ Anderson ad loc.: "another 'poetic' word." Der Gebrauch von *fumificus* ist außer bei Ovid nur noch in einem Plautus-Fragment nachgewiesen.

gravidae telluris (V.128)³⁸. Im Vordergrund steht bei dieser Darstellung nicht, wie bei Apollonios, die Bedrohlichkeit der Männer in ihrer Rüstung, sondern ihre unglaubliche und wundersame Herkunft. So ist auch an ihren Waffen vor allem die Tatsache bemerkenswert, daß sie zugleich mit ihren Trägern entstanden sind (V.130):

quodque magis mirum est, simul edita concutit arma.

4.3. Iasons Athlos - eine epische Kampfschilderung?

Die in epischer Manier beschriebenen Gegner Iasons sind zwar eher außergewöhnlich. Der eigentliche Gegenstand der Narration jedoch ist ein Athlos und somit für das Epos durchaus typisch. Ovid verwendet für die Einleitung die üblichen Mittel, so z.B. die formelhafte Beschreibung des Morgens an einem Kampftag (V.100), wie Homer etwa vor der Aristie Agamemnons (Il. 11,1f) oder Vergil vor dem Zweikampf zwischen Aeneas und Turnus (Aen. 12,113). Der Text enthält Gleichnisse, die einen Eindruck vom Aussehen oder Verhalten der Kämpfer geben sollen (V.106ff.125ff), und die Darstellungsweise ist betont episch (V.113f). Es wäre demnach zu erwarten, daß der eigentliche Held dieses Kampfes, Iason, ebenfalls in der traditionellen Form mit Hilfe von Gleichnissen beschrieben wird und diese Beschreibung schließlich in eine epische Kampfschilderung, eine Demonstration seines Heldentums, mündet.

So dient denn auch die entsprechende Vorlage des Apollonios, der ebenfalls von den traditionellen homerischen Stilmitteln Gebrauch macht, offensichtlich der Heroisierung des kämpfenden Iason³⁹. Der Held, dessen Aussehen mit dem von Ares und Apoll verglichen wird (3,1283), betritt als erster den Kampfplatz (Arg.3,1278f) und muß die Stiere erst aus ihrer Behausung locken (3,1288-1292). Noch bevor der Dichter auf die Gestalt dieser Ungeheuer näher eingeht, wird bereits die kühne Reaktion Iasons geschildert, der sich ihnen, nur mit dem Schild gewappnet, entgegenstellt. Seine Tapferkeit wird insgesamt sechsmal durch Gleichnisse verherrlicht (s.o.), und von den 130 Versen, die in den Argonautica die eigentliche Kampfbeschreibung ausmachen, betreffen

³⁸ Zu der Technik, die Metaphorik des Gleichnisses im umliegenden Text nochmals aufzunehmen, vgl. oben S.38 Anm. 39.

³⁹ P.Händel, Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rhodios, München 1954 (Zetemata 7), 117 sieht in Iasons Kampf in den Argonautica "eine heldische Leistung ersten Ranges". Schwinge 115 sieht den Zweck der Kampfschilderung darin, das Mißverhältnis zwischen diesem "Heldentum der Droge" und dem nicht vorhandenen Heldentum des nicht "narkotisierten" Iason zu zeigen. Allerdings bestreitet auch er nicht, daß die eigentliche Darstellung des Athlos einen "große[n], heldische[n] Iason" zeigt, der ungeheueren Leistungen vollbringt und auf dessen Größe explizit verwiesen wird.

mehr als die Hälfte (73 Verse) Iason und sein Vorgehen, so daß er eindeutig im Mittelpunkt der Geschehnisse steht.

Bei Ovid dagegen kommt der Person Iasons weit weniger Bedeutung zu. Der Held tritt erst in Erscheinung (V.110), nachdem sein erster Gegner genau beschrieben wurde. Über sein Äußeres herrscht Schweigen. Wir erfahren selbst jetzt, da er der Hauptakteur sein müßte, nichts darüber, welche Gefühle, z.B. Mut, Furcht, Zögern, sein Verhalten prägen⁴⁰.

Gleichzeitig rückt damit auch die fortschreitende epische Handlung, die darin besteht, daß Iason die ersten beiden Bedingungen des Aietes erfüllt, in den Hintergrund.

In den Argonautica wird das Pflügen und Säen als mühevoller Arbeitsgang beschrieben, der längere Zeit in Anspruch nimmt (Arg.3,1321-1345). Die Angabe, daß die Arbeit beendet ist, als noch ein Drittel des Tages verbleibt (Arg. 3,1340), vermittelt einerseits den Eindruck von Dauer und hebt andererseits die Leistung Iasons hervor⁴¹.

Ovid jedoch gibt auch hier wieder keinen Hinweis auf die Zeitdauer, sondern konstatiert ohne weitere Ausschmückung die eigentliche Bewältigung der ersten Aufgabe, das Anspannen und Pflügen (V.118f):

*suppositosque iugo pondus grave cogit aratri
ducere et insuetum ferro proscindere campum.*

Dabei wird das Unterjochen der Tiere nur beiläufig in einem erweiterten Partizip angedeutet (V.118: *suppositosque iugo*) und nicht mehr, wie bei Apollonios, detailliert und wirklichkeitsnah dargestellt (Arg. 3,1306-1319)⁴².

Ungeklärt bleibt in den Metamorphosen, woher Iason nach dem Pflügen die Saat - den Helm mit den Zähnen also - nimmt, für deren Beschaffung es in dem hellenistischen Epos eines zusätzlichen Tages bedarf - dort wird bei dieser Gelegenheit auch die sagenhafte Herkunft dieser Zähne erzählt. Bei Ovid sind sie in dem Moment, da sie für die Handlung nötig werden, ähnlich wie vorher das Zaubermittel Medeas, selbstverständlich vorhandene Requisiten (V.121f: *galea tum sumit aena / vipereos dentes* ...).

Die zweite Aufgabe, die Verteidigung gegen die zahlreich der Erde entsprossenen Angreifer, wird von Apollonios zum Anlaß genommen, Iason bei einer Aristie darzustellen (Arg. 3,1377-1399): Nachdem er mit dem Wurf eines Steines die Gegner gegeneinander aufgebracht hat, greift der Held kometengleich (Arg. 3,1377-1380) in den Kampf ein und mäht die zum Teil noch nicht vollständig dem Boden entwachsenen Kämpfer mit seinem Schwert

⁴⁰ Die betonte Außensicht Iasons war bereits in der Tempelszene zu erkennen, vgl. o. Kap. 3.5.

⁴¹ Iason ist trotz der außergewöhnlichen Zugtiere schneller fertig als ein Bauer, der diese Arbeit täglich verrichtet, vgl. Burck 27 Anm.1.

⁴² Vgl. Burck, Iasons Kämpfe 25f.

buchstäblich nieder⁴³, was ganz in der Tradition homerischer Aristien bildreich und mit vielen Details geschildert wird⁴⁴.

Ovid dagegen beschränkt sich auch hier auf die Feststellung der zentralen Fakten (V.139f):

*Ille gravem medios silicem iaculatus in hostes
a se depulsum Martem convertit in ipsos.*

Der riesige Fels, der dem Ares als Diskos hätte dienen können, ist laut Apollonios so schwer, daß ihn nicht vier kräftige Männer anheben können (Arg. 3,1365-1369)⁴⁵. Bei Ovid ist es einfach ein *gravis silix* (V.139), dessen Wurf der Erzähler keine größere Bedeutung zumißt. Iasons Arbeit ist damit bereits vollbracht, den Rest übernehmen die erdentsprossenen Krieger selbst, indem sie sich gegenseitig 'wie im Bürgerkrieg' umbringen (V.142: *civilique cadunt acie*), ein Aspekt, den Ovid bereits in der Cadmus-Erzählung betont (Met. 3,117: *civilibus ... bellis*)⁴⁶. Wie schon bei dem Gleichnis der Kalköfen (V.106-109) wird also auch hier ein besonders märchenhaftes Element des Mythos dem Leser nahegebracht, indem es mit einem Phänomen, das der römischen Vorstellungswelt entnommen ist, verglichen wird⁴⁷.

In auffälligem Gegensatz zu Apollonios läßt Ovid es nicht zu irgendeiner wirklichen Kampfhandlung des Argonautenführers kommen und verzichtet damit ausdrücklich auf die Darstellung einer Aristie, ja, wir erfahren noch nicht einmal, ob Iason Waffen bei sich trägt. Anders als bei seinen Gegnern wird weder seine Gestalt noch eine seiner Taten durch ein Gleichnis besonders hervorgehoben. Vielmehr steht die knappe Berichtsform, in der seine Handlungen konstatiert werden, in deutlichem Gegensatz zu der wortreichen Beschreibung der Stiere und Erdgeborenen. Es kann demnach nicht in Ovids Ab-

⁴³ Vgl. bes. Arg. 3,1391:

ὡς ὅγε γηγενέων κείρεν στάχυν

Also mähte auch Iason die Erdgesäten.

⁴⁴ Vgl. z.B. die Aristie des Agamemnon: Hom. Il. 11, 1-280; des Patroklos: Il. 16,284ff; des Pallas: Verg. Aen. 10,362-509; der Camilla: 11, 647ff. Zum Begriff der Aristie bei Homer vgl. J.Latacz, Kampfparränese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios, München 1977 (Zetemata 66), 77 u. R.Schröter, Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und der Freiemord in der Odyssee, Marburg 1950 passim.

⁴⁵ Apollonios überbietet damit Homer Il. 12,445ff, bei dem Hektor einen Stein trägt, den zwei kräftige Männer nicht tragen könnten.

⁴⁶ Ovid zitiert sich bei der Beschreibung des Kampfes der Erdgeborenen fast wörtlich: *pereunt per mutua vulnera fratres* (7,141) - *cadunt subiti per mutua vulnera fratres* (3,123).

⁴⁷ Gleichzeitig schwingt auch Kritik an der Sinnlosigkeit solcher Bürgerkriege mit, in denen sich ein Volk selbst vernichtet.

sicht liegen, Iason wie einen homerischen Helden zu verherrlichen und die Schilderung des Athlos zum Mittelpunkt der Szene zu machen.

4.4 Die Zuschauer

Demgegenüber legt aber Ovid in auffälliger Weise Gewicht auf die Beschreibung der Zuschauerreaktion auf dieses Geschehen. Immer wieder lenkt der Erzähler seinen Blick vom Kampfplatz zu dem zuvor erwähnten Publikum (V.101: *conveniunt populi*). So wird die ohnedies schon beeindruckende Darstellung der brüllenden und aufstampfenden Stiere (V.112ff) in ihrer Wirkung noch intensiviert durch die Tatsache, daß die Argonauten vor Furcht erstarren (V.115):

deriguere metu Myniae...

Die Bedrohung, die von den Ungeheuern ausgeht, kann so vom Leser noch lebhafter nachempfunden werden.

Die dramatisierende Wirkung eines solchen Umschwenkens vom Geschehen auf dem Kampfplatz zu den Reaktionen des Publikums macht sich jedoch nicht erst Ovid zunutze. Vielmehr liegt dieser Technik ebenfalls eine lange epische Tradition zugrunde. Schon Homer wendet, während er von den Leichenspielen für Patroklos berichtet, sein Interesse immer wieder den Äußerungen des Publikums zu, das die Wettkämpfe verfolgt (Hom. Il.23,728)⁴⁸:

... λαοὶ δ' αὖ θηεῦντό τε θάμβησάν τε.

Verwundert staunten da wieder die Männer.

Auch Vergil bezieht bei den Leichenspielen für Anchises die Zuschauer mit ein (Aen. 5,450.429.555)⁴⁹, verwendet solche Einschübe aber auch beim Zweikampf zwischen Turnus und Aeneas (Aen. 12,730):

... exclamant Troes trepidique Latini

(Aen. 12,928):

consurgunt gemitu Rutuli ...

⁴⁸ Vgl. auch Hom. Il. 23,766.815 u.ö. Eine ähnliche Wirkung erzielt Homer bei der Teichoskopie Il.3,154ff, wo er zunächst die Reaktion der Umstehenden auf das Erscheinen Helenas schildert und nachfolgend Helena und Agamemnon als Zuschauer über das griechische Heer sprechen läßt.

⁴⁹ Vgl. dazu Heinze, Virgil 162, der darin einen "aus dem Drama erwachsenen Kunstgriff" sieht.

Ein direktes Vorbild hat Ovid aber vor allem in Apollonios, der ebenfalls bei der Schilderung von Iasons Athlos auf die Stimmung der Zuschauer eingeht und dabei einfühlsam zwischen der Angst der mit Iason fühlenden Argonauten z.B. beim Anblick der Stiere (Arg. 3,1293):

ἔδδυσαν δ' ἥρωες ὅπως ἴδον

Die Helden bebten, wie sie das sahen ...

und dem Staunen des überraschten Aietes über Iasons Erfolg unterscheidet (Arg. 3,1314):

θαύμασε δ' Αἰήτης σθένος ἀνέρος

Staunend erblickte Aietes die Stärke des Mannes.

Zwar wird Aietes, der in den Metamorphosen zur Nebenfigur ohne individuelle Konturen wird, nicht mehr gesondert aus der Gruppe der Kolcher hervorgehoben, aber auch Ovid stellt nach der Bewältigung der ersten Aufgabe Iasons die Reaktion beider Parteien gegenüber (V.120f):

*mirantur Colchi, Minyae clamoribus augent
adiciunt animos.*

und schafft dabei durch den Hinweis auf das laute Zwischenrufen eine lebhafte Wettkampfatmosphäre (V.120: *clamoribus*)⁵⁰.

Im Folgenden geht Ovid jedoch noch einen Schritt über seine Vorgänger hinaus, indem er schließlich nicht nur die Reaktion der Zuschauer auf das Geschehen schildert, sondern dieses Geschehen, die Tatsache nämlich, daß die erdentsprossenen Krieger ihre Waffen zuerst gegen Iason richten, nicht in neutraler Erzählung, sondern indirekt aus der Sicht der Argonauten berichtet und damit die Gefühle der Argonauten, nämlich die Furcht, die sie empfinden, über die äußere Handlung stellt (V.131-133):

*quos ubi viderunt praeacutae cuspidis hastas
in caput Haemonii iuvenis torquere parantes
demisere metu vultumque animumque Pelasgi.*

Die Mutlosigkeit, die der Anblick dieses Angriffs bei den Pelasgern auslöst, wird durch das Zeugma und das epiphorische *-que* betont (V.133: *demisere ... vultumque animumque*...). Dieser Eindruck der Furcht angesichts großer Gefahr wird nicht etwa, wie man erwarten könnte, sofort durch eine kontrastierende Schilderung der heftigen Gegenwehr des Helden aufgehoben, sondern

⁵⁰ *clamor* auch bei Vergil für die Anfeuerungsrufe beim Wettkampf: vgl. Aen. 5,227.

lenkt den Blick vielmehr auf die besonderen Empfindungen einer ganz bestimmten Zuschauerin, nämlich der Person Medeas.

4.5. Medea

Die erste Verknüpfung von Iasons Kampf mit der vorausgehenden Handlung einschließlich ihrer Hauptperson Medea stellt der Erzähler bereits her, als sich Iason seinem ersten Gegner, den Stieren, nähert. Denn in diesem Moment wird der Leser explizit darauf hingewiesen, daß für Iason die Stiere aufgrund der Zaubermittel, die er von Medea bekommen hat, völlig ungefährlich sind und er somit ihren feurigen Atem gar nicht spürt (V.115f):

*... nec illos
sensit anhelantes, tantum medicamina possunt.*

Diese Worte stehen deutlich in inhaltlicher Beziehung zu Medeas Monolog. Denn was zuvor aus der personalen Sichtweise des verliebten Mädchens gesagt wurde, nämlich daß nur sie Iason gegen den Anhauch der Stiere zu schützen vermag (V.29: *at nisi opem tulerō, taurorum adflabitur ore*)⁵¹, wird jetzt vom Erzähler selbst als objektiv richtig bestätigt. Vor allem aber wird erstmals ausdrücklich die große Macht der Zaubermittel und somit der Zauberin Medea selbst in den Vordergrund gerückt. Nur durch sie ist Iason in der Lage, die geschilderten Taten zu vollbringen, so daß auch in einem Handlungsabschnitt, in dem Iason der eigentliche Akteur ist, die Person Medeas, wenn auch zunächst indirekt, unübersehbar präsent bleibt.

Die Möglichkeit, Medea auch direkt in das Geschehen einzubeziehen, schafft sich Ovid, indem er sie zur Zuschauerin macht (V.134) und folglich in einem wesentlichen inhaltlichen Detail auffällig von den Argonautica des Apollonios abweicht⁵², in denen Medea während des Kampfes auf dem Ares-

⁵¹ Auch Apollonios erwähnt, daß der Held durch die Zauberkrauter gegen das Feuer geschützt ist (Arg. 3,1305). Hier fällt diese Bemerkung jedoch innerhalb der ausführlichen Schilderung des tapferen und tatkräftigen Verhaltens weit weniger ins Gewicht. Dennoch erkennt Schwinge 115 darin eine Kritik am Heldentum Iasons. Entsprechend meint auch Wise 19, in Ovids Bemerkung ein deutliches Zeichen dafür zu sehen, daß Ovid das Heldentum Iasons in Frage stellt: "Iason's encounter becomes a performance, heroic action merely a gesture". Sie beachtet dabei nicht, daß Iason bei Ovid ohnehin zur Nebenfigur wird und die äußere Handlung zweitrangig ist. Seinem Heldentum kann schon deshalb keine besondere Beachtung geschenkt werden.

⁵² Die gleiche Abweichung findet sich auch in den Heroides, wo Medea selbst von ihren Empfindungen während des Kampfes erzählt: *ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi/cum vidi subitos arma tenere viros* (Her. 12,97f). Die Änderung wird später von Valerius übernommen: vgl. Val. Arg. 7, 575. 596f. Dort tritt Medea allerdings nur in Erschei-

feld nicht anwesend ist. Ovid bindet durch diese Änderung den Erzählerstandort während der gesamten Handlung an die Person Medeas⁵³, die dadurch noch mehr an Bedeutung gewinnt. Ihre nicht weiter begründete Anwesenheit, die angesichts ihrer dominierenden Rolle in der ovidischen Darstellung kaum noch überraschend ist, läßt die gesamte Szene in einem neuen Licht erscheinen.

So bekommen die wiederholt eingeschobenen Zuschauerreaktionen durch die Tatsache, daß Medea zum Publikum gehört, zusätzliche Bedeutung. Sie dienen nicht mehr, wie bei Apollonios, der Heroisierung Iasons⁵⁴, sondern sind gleichsam ein Spiegelbild der Gefühle Medeas, auf deren Beschreibung sich die Handlung auch in dieser Szene immer mehr konzentriert. Die Angst der Argonauten um ihren Anführer (V.132f) wird dementsprechend noch übertroffen durch die Angst Medeas um den Geliebten (V.134):

*ipsa quoque extimuit, quae tutum fecerat illum,
utque peti vidit iuvenem tot ab hostibus unum,
palluit et subito sine sanguine frigida sedit.*

Wie zuvor aus der Sicht der Gefährten (V.131) wird somit noch einmal aus der Sicht der Medea der Angriff gegen Iason beschrieben, diesmal unter dem Aspekt der feindlichen Überzahl (V.135: *tot ab hostibus unum*). Auch jetzt wird dabei die fortschreitende äußere Handlung zweitrangig gegenüber den Gefühlen, die sie bei der Liebenden auslöst und in die der Erzähler wiederum aus der Perspektive der Innensicht Einblick gibt. Zugleich wird die Kampfschilderung erneut in enge inhaltliche Beziehung zu dem ebenfalls aus dieser Perspektive dargestellten Monolog gesetzt, wobei die Korrespondenz zwischen Medeas Vorstellungen und der Realität von besonderem Reiz ist: Hatte Medea bereits im Monolog um Iason gebangt (V.16: *ne pereat timeo*), als sie die Gefahren für ihn nur in ihrer Phantasie vor sich sah (V.29-36), um wieviel größer ist die Angst nun, da diese Bedrohung Wirklichkeit wird. Obwohl Medea selbst den Helden "sicher" (V.134: *tutum*) gemacht hat und daher wissen

nung, um mit ihren Zaubermitteln in den Kampf einzugreifen, über ihre Empfindungen wird nichts gesagt.

⁵³ D.h. daß Medea an jedem Schauplatz anwesend ist, von dem der Erzähler berichtet, er seinen Standort mit ihrem verbindet, vgl. Petersen 180 zur Kategorie des *point of view* und dazu oben S.28 Anm.20.

⁵⁴ Schwinge 116: "Er [Apollonios] verdeutlicht Iasons heldenhaftes Gebaren durch die Reaktionen der Zuschauer"; vgl. auch Händel 118. Besonders deutlich wird dies bei der zweifachen Bewunderung durch den Göttersohn Aietes, der über die Kraft Iasons erstaunt ist, zunächst beim Pflügen (Arg. 3,1314), dann beim Wurf des Diskos (Arg.3,1372f):

τὸν δ' ἔλεν ἀμφασίη βαπὴ σταβαροῖο σόλοιο Αἰήτην

Sprachloses Staunen ergriff den Aietes über des großen / Steines Wurf.

müßte, daß sie sich grundlos fürchtet⁵⁵, erleichtet sie, und das Blut erstarrt in ihren Adern (V.136). Diese letztlich unbegründete Angst um den Helden verleiht selbst dieser zunächst von epischen Darstellungsmitteln beherrschten Szene elegische Züge⁵⁶. Wieder wird, wie schon im Monolog, das vergilische Motiv variiert, wonach Liebende selbst das, was als sicher gelten kann, noch fürchten (Aen. 4,298: *omnia tuta timens*)⁵⁷. Ovid steigert den Topos noch dahingehend, daß sogar eine Zauberin soweit gebracht wird, ihre eigenen Künste anzuzweifeln⁵⁸. Ihre Angst ist stärker als die Vernunft, und sie unterstützt die ohnehin sichere Wirkung der Zaubermittel durch Zaubergesänge und Zuhilfenahme weiterer geheimer Künste (V.137f):

*neve parum valeant a se data gramina, carmen
auxiliare canit secretasque advocat artes.*

Erst jetzt, nach mehr als 130 Versen zeigt Ovid seine Hauptfigur Medea erstmals beim aktiven Ausüben ihrer Hexenkunst. Damit wird das elegische Bild von dem unschuldigen Mädchen, das um seinen Geliebten fürchtet, jetzt ausdrücklich verschmolzen mit dem der mächtigen Zauberin. Da es gerade die Liebe ist, die sie zur Anwendung solcher Mittel bewegt, wirken die beiden Charakterzüge, die bei Apollonios von vorneherein nebeneinanderstehen⁵⁹, keineswegs unvereinbar. Die Innensicht, der Einblick in ihre Gefühle, und damit auch die Individualität Medeas bleiben gewahrt. Dennoch hat Ovid durch diese erste direkte Demonstration der Zauberkunst den Blick des Lesers ausdrücklich auf einen Umstand gerichtet, der in der weiteren Handlung immer mehr an Bedeutung gewinnen wird. Zunächst jedoch ist die zusätzlich zu Hilfe genommene Magie zweitrangig. Ob und wie sie dazu beiträgt, daß Iason das Heer der Erdgeborenen, deren große Zahl Medea so erschreckt hatte, endgültig besiegt, wird nicht ausgeführt⁶⁰ - es dominiert weiterhin das Bild der Liebenden⁶¹.

⁵⁵ Rosner-Siegel 236: "this doubt stresses her nature as a woman in love ...".

⁵⁶ Die Angst, daß dem Geliebten etwas geschehen könnte, ist ein häufiger verwendetes Motiv; so fürchtet Tarpeia, Tatiüs könne verletzt werden (Prop. 4,26), und Skylla bangt um Minos (Ov. Met. 8,65f). Neu ist hier, daß das Mädchen direkt zusieht und ihre Angst sich unmittelbar während des Kampfes äußert.

⁵⁷ Vgl. Met. 7,47 (Monolog Medeas): *quid tuta times?*, dazu oben S.55.

⁵⁸ Bereits in ihrem Brief läßt Ovid die Heroine betonen, daß sie selbst blaß vor Furcht war (Her. 12,97).

⁵⁹ Zu dem von Anfang an präsenten Doppelcharakter Medeas bei Apollonios vgl. Hübscher 23f.

⁶⁰ Ob er hier den Stein auf den Rat Medeas wirft, wie es Apollonios ausdrücklich sagt (Arg. 3,1363f), ob die vorher erwähnten Zaubergesänge Medeas die Erdgeborenen gegeneinander aufstacheln, wie später bei Valerius (Arg. 7,636f), oder ob Iason die Aufgabe ohne die Hilfe von Zauberkraften bewältigt, läßt Ovid zunächst offen. Später jedoch, vor

Diese Liebe, von der Medea noch immer beherrscht wird, sorgt dafür, daß der Anblick der jubelnden Argonauten, die ihren siegreichen Führer beglückwünschen und umarmen (V.142f)⁶², noch einmal einen inneren Konflikt auslöst, der von Ovid diesmal nicht durch einen Monolog, sondern sehr viel kürzer in Form einer Apostrophe dargestellt wird. Solche Anreden, mit denen sich der Erzähler direkt an eine Person der Handlung richtet, gehören ebenfalls zu den traditionellen Mitteln epischen Erzählens seit Homer. Sie haben insofern eine besondere Bedeutung, als durch sie bereits in der Ilias der sonst objektive, neutrale Erzähler sein persönliches Mitgefühl zum Ausdruck bringen kann (z.B. Il. 16,692f)⁶³. Gleichzeitig wird jedoch auch die auf solche Weise angesprochene Gestalt gegenüber anderen in den Vordergrund gestellt.

So gibt der Erzähler der Aeneis an einer von hohem Pathos geprägten Stelle seine große Anteilnahme am Schicksal Didos zu erkennen⁶⁴, indem er in dem Moment eine direkte Anrede an seine weibliche Hauptfigur richtet, als diese die zur Abfahrt bereiten Schiffe des Aeneas sieht und erkennen muß, daß sie verlassen wird (Aen. 4,408f):

*quis tibi tum, Dido, cernenti talia, sensus,
quosve dabas gemitus,...*

der Verjüngung des Aeson, bedankt sich Medea ausdrücklich bei den Göttern dafür, daß sie die Erdgeborenen aufeinander gehetzt haben, *vos serpentigenis in se fera bella dedistis* (V.212), so daß man auch hier von magischen Einflüssen ausgehen kann. Es zeigt sich also, daß es wichtig ist, die gesamte Medeahandlung im Blick zu haben. Anders Rosner-Siegel 237, die hervorhebt, daß Iason diese Aufgabe ohne jede Hilfe Medeas allein löst.

⁶¹ Die Ausübung ihrer Kunst wird zu einem untergeordneten Bestandteil ihrer Liebesbeziehung zu Iason. Vgl. Wise 19, die dabei in Medea nicht so sehr die Zauberin als vielmehr das verliebte Mädchen sieht.

⁶² Durch die Beschreibung dieses Jubels ist die Stimmung gelöst und fröhlich - anders als bei Apollonios, der nicht die Freude der Argonauten, sondern die Besorgnis des Aietes beschreibt, der bereits darüber nachsinnt, wie er Iason dennoch schaden könnte (Arg. 3,1404f), so daß der Kampftag, auch in Hinblick auf die noch zu lösende Aufgabe, in einer Atmosphäre der Bedrohung endet.

⁶³ Vgl. Effe, Epische Objektivität 175. Allerdings darf die Komponente der Subjektivität bei Homer auch an solchen Stellen nicht überbewertet werden. Vielfach überwiegt bei den homerischen Apostrophen noch die Formelhaftigkeit. Darauf wird bereits hingewiesen von A.Meinecke, Die Apostrophe in Ilias und Odyssee, Philol. 16, 1860, 151-154. Weniger formelhaft und damit deutlicher von Subjektivität geprägt sind die Apostrophen in den Argonautica des Apollonios, vgl. dazu Gummert 116.

⁶⁴ Effe, Epische Objektivität 185 zu Aen. 4,408ff: "Die Apostrophe wird zu einem wesentlichen Träger des affektischen Engagements des Erzählers. ... versetzt sich der Erzähler mitfühlend in den Seelenzustand seiner Heldin hinein."

Die Ergriffenheit des Erzählers angesichts der Verzweiflung seiner Heldin überträgt sich auch auf die Leser. Die rhetorische Frage nach den Gefühlen läßt uns die große innere Erregung Didos erahnen. Was die Königin jedoch tatsächlich denkt und fühlt, wird nicht ausgesprochen, da eine allzu detaillierte Innensicht der Idealisierung⁶⁵ der vergilischen Heldin widersprechen würde.

Ovid dagegen nutzt die Apostrophe an dieser Stelle zu einer direkten Darstellung dessen, was in Medea vorgeht⁶⁶. Er verzichtet dabei auf überschwengliches Pathos und legt das Gewicht nicht so sehr auf die heroische, als vielmehr auf die individuell menschliche Komponente des geschilderten Konfliktes (V.144-148):

*tu quoque victorem complecti, barbara, velles;
obstitit incepto pudor, et complexa fuisses,
sed te, ne faceres, tenuit reverentia famae.⁶⁷
quod licet, adfectu tacito laetaris agisque
carminibus grates et dis auctoribus horum.*

Bereits bei der Benennung Medeas rekurriert Ovid auf ihren Monolog: nachdem sie sich dort von ihrer Heimat distanziert, indem sie sie als *barbara tellus*, ihren Vater als *saevus* (V.53) bezeichnet, wird sie nun selbst vom Er-

⁶⁵ Vgl. Heinze, Virgil 138, "Dido ist, kurz gesagt, das Idealbild eines heroischen Weibes,...".

⁶⁶ Allgemein wird die Apostrophe von Ovid in den Metamorphosen derart häufig in den unterschiedlichsten Zusammenhängen angewendet, daß ihr bloßes Vorhandensein an sich noch nicht zwingend auf eine bestimmte Intention, wie etwa Anheben des Pathos, Subjektivität oder persönliches Mitgefühl des Erzählers, schließen lassen muß. Eine Ausdehnung der Verwendung dieses Stilmittels im römischen Epos konstatiert bereits J.Endt, Der Gebrauch der Apostrophe bei den Lateinischen Epikern, WS 27, 1905, 106ff: Vor allem bei Ovid und Späteren sei häufig kein innerer Grund für die Anrede vorhanden (ders. 129). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Heinze, Ovid el. Erz. 354f. An der besprochenen Stelle jedoch wird durch die Apostrophe die Person Medeas ausdrücklich in den Mittelpunkt gestellt.

⁶⁷ Die Reihenfolge der letzten beiden Verse (145 u.146) wird in den MSS unterschiedlich überliefert. Die Frage, die von der Überlieferungssituation her nicht zu lösen ist, ist Gegenstand einer Forschungskontroverse, die von Bömer ad loc. ausführlich referiert wird. Wir folgen hier aus inhaltlichen Gründen in der Versanordnung Bömer, da durch diese Reihenfolge zum einen das innere Schwanken Medeas, das Gegenstand des Monologes ist, noch einmal fortgesetzt wird, zum anderen fraglich ist, wie bei einer umgekehrten Reihenfolge das unvollständige *et complexa fuisses...* gedanklich fortzusetzen wäre. Vgl. auch F.W.Lenz, Ovid's Metamorphoses. Prolegomena to a Revision of H.Magnus' Edition, Zürich 1967, 29-31; anders S.Mendner, Der Text der Metamorphosen Ovids, Diss. Bochum 1939, 15 Anm.54.

zähler *barbara* genannt⁶⁸. Sie steht zwar emotional auf der Seite der siegreichen *Achivi* (V.142), gehört jedoch weiterhin zu den Kolchern und kann ihre Freude über den Sieg Iasons, der für ihren Vater eine Niederlage bedeutet, nicht zeigen, ohne ihren Ruf zu verletzen. Es geht also nicht mehr um die Liebe selbst - für Iason hat sie sich bereits zuvor entschieden -, sondern um ihr äußeres Verhalten.

Wie schon im Monolog äußert sich auch jetzt der Zwiespalt Medeas in einem Widerstreit zwischen Gefühl und Vernunft, der diesmal jedoch nicht mit den Worten Medeas, sondern unvermittelt vom Erzähler selbst aus der Perspektive der Innensicht dargestellt wird. Erneut wird dabei eine antithetische Gedankenführung zum Ausdruck für das innere Ringen: Der spontane Wunsch Medeas, den Geliebten ebenfalls im Arm zu halten und die Freude über den Sieg zu teilen, wird zunächst wieder verworfen, da diesem Vorhaben der *pudor* (V.146) entgegensteht. Durch die ausdrückliche Nennung des *pudor* wird die Parallele zum Monolog evident. Denn unter anderem war es der *pudor* als moralischer Wert, der am Ende dieses Selbstgesprächs der Vernunft vorübergehend zum Sieg verholfen hatte (V.72f: *ante oculos ... pudorque / constiterant*)⁶⁹. Auch jetzt ist der Einfluß des *pudor* nicht dauerhaft. In einem Gefühlsumschwung, der an entsprechende gedankliche 'Kehrtwendungen' im Monolog erinnert, flammt die Liebe noch einmal heftig auf, so daß der Erzähler feststellt, Medea wäre trotz des Einwandes in Iasons Arme geeilt (V.146)⁷⁰, würde sie nicht - und damit erfolgt die in diesem Zusammenhang endgültige Hinwendung zur Vernunft - die Angst um ihren guten Ruf⁷¹ zurückhalten, so daß sie es dabei bewenden läßt, sich still über den Sieg des Geliebten zu freuen. Auf den Fortschritt der Handlung selbst hat Medeas Verhalten keine Auswirkung. Der Erzähler richtet den Blick nicht noch einmal auf dieses äußere Geschehen, das somit zu keinem Abschluß gebracht wird⁷², sondern wendet sich, wie bereits in der Tempelszene, unvermittelt vom Schau-

platz ab. Im Zentrum seines Interesses steht nicht das Ereignis des Kampfes selbst, sondern seine Wirkung auf Medea, ihre Angst, die anschließende Freude und schließlich die Scham, diese Freude zu zeigen: die ganze Psychologie der Verliebten also. Die Apostrophe endet jedoch mit dem Hinweis, daß Medea den Göttern der Zauberkunst für ihre Hilfe dankt, ohne die Iasons Sieg gar nicht möglich gewesen wäre. Noch einmal wird also die Identität der Liebenden explizit mit der der Hexe verbunden, die damit immer mehr in den Vordergrund drängt. Da der Dank an die Zaubergesänge und Medeas Götter den Abschluß der gesamten Schilderung bildet, wird dieser Aspekt ausdrücklich betont und hat deshalb vorausweisende Bedeutung.

⁶⁸ Das Epitheton bekommt sie bereits bei Euripides Med.591.1330; vgl. insgesamt die Ausführungen o. S.50.

⁶⁹ Allerdings ist es diesmal eher äußerliche Scham, die sie zurückhält, den *pudor* als absoluten moralischen Wert hat sie bereits mit ihrer Entscheidung für Iason verletzt. Den Unterschied zwischen den moralischen Werten, die zunächst gegen die Liebe sprechen, und dem äußeren *pudor* jetzt bemerkt auch Galinsky 65.

⁷⁰ Ovid löst die Schwierigkeit, eine bereits in ihrer Entstehung unterdrückte Gefühlsregung darzustellen, durch die Verwendung des Irrealis (V. 145): *et complexa fuisses...*, wobei *et* im Sinne von *et tamen* gebraucht wird, vgl. Bömer ad loc.

⁷¹ Scham und Angst davor, 'ins Gerede zu kommen', verbinden sie hier mit der apollonischen Medea, deren Verhalten von Beginn an von diesen Faktoren beeinflusst wird (z.B. Arg. 3,792ff).

⁷² Vgl. im Gegensatz dazu Apollonios, der den Heimweg der Kolcher und das Ende des Tages erwähnt (Arg. 3,1405f) und damit auch hier wieder die räumliche und zeitliche Kontinuität wahrt.

5. Die dritte Aufgabe Iasons

Wie bereits festgestellt, tritt Medea in den *Argonautica* des Apollonios während Iasons Kampf nicht in Erscheinung. Der anschließende Musenanruf jedoch, mit dem Apollonios das 4. Buch beginnt, rückt die Königstochter wieder in den Mittelpunkt des Interesses. In der Nacht nach dem Kampf beginnt sie, die Rache des Vaters zu fürchten, und entschließt sich, mit den Argonauten zu fliehen (Arg. 4,11-25). Weinend nimmt sie Abschied von ihrer heimatlichen Umgebung und begibt sich noch während der Nacht zu den Argonauten, fleht sie um Hilfe an und verspricht, bei der Beschaffung des goldenen Vlieses behilflich zu sein (Arg. 4,26-91). Nachdem Iason ihr unter Anrufung der Götter die Ehe versprochen hat (Arg. 4,95-99), rudern die Argonauten auf Anweisung Medeas ihr Schiff zu dem heiligen Hain, der von dem Drachen, dem Wächter des Vlieses, bewohnt wird. Konsequenterweise wird also auch jetzt der Weg der Personen von einem Schauplatz zum nächsten sorgfältig nachvollzogen. Nach einem Hinweis auf die Tageszeit (Arg. 4,111: *das Fröhrot hat noch nicht begonnen*) folgt eine ausführliche Beschreibung der Örtlichkeiten, des Drachen selbst sowie der beeindruckenden Wirkung seines Gebrülls (Arg. 4,112-144). Mit Hilfe von Zaubergesängen und -säften gelingt es Medea, das Untier in tiefen Schlummer zu senken (Arg. 4,145-161). Iason bemächtigt sich daraufhin des Vlieses, und beide kehren zum Schiff zurück (Arg. 4,162-182). Beim ersten Morgenrot legt die Argo ab - es beginnt die abenteuerliche und ereignisreiche Rückfahrt.

Im Gegensatz zur apollonischen Medea hat die Medea der Metamorphosen bereits in ihrem Monolog noch vor dem Entschluß, Iason zu helfen, erkannt, daß diese Hilfe unweigerlich das Verlassen der Heimat zur Konsequenz haben muß (V.51f: *ergo ego .../ natale solum ...relinquam*). Da sie bereits am Tempel ein Eheversprechen von Iason erhalten hat (V.91) und demzufolge auch dazu entschlossen ist, ihn zu begleiten, kann Ovid ohne Verletzung des Kausalzusammenhangs die entsprechenden Partien überspringen und die Gewinnung des Vlieses direkt im Anschluß an Iasons Kampf erzählen. Dabei verzichtet er erneut darauf, beide Ereignissen in eine zeitliche Abfolge zu bringen; auch die Tageszeit wird nicht mehr benannt. Wie bei den vorhergehenden Schauplatzwechseln fehlt auch jetzt die räumliche Kontinuität, ja, jetzt wird nicht einmal der Ort der Handlung benannt: Ovids Darstellung der Drachenbezwungung verzichtet auf jeglichen konkreten Zeit- und Raumbezug. Bereits der erste Vers: *pervigilem superest herbis sopire draconem* (V.149) vermittelt durch die Anknüpfung mit *superest* den Eindruck, daß der Erzähler fast am Ende seiner Schilderung ist⁷³, und richtet das Augenmerk des Lesers schon jetzt auf die anschließende Abfahrt der Argonauten. Daß mit der Überwindung

⁷³ Vgl. Bömer ad loc., der feststellt, daß diese dritte Tat durch *superest* geradezu zur "Appendix" wird.

des Drachen die Gewinnung des Vlieses und damit der eigentliche Zweck der Argonautenfahrt verbunden ist, bleibt innerhalb der knappen Darstellung unbeachtet. Ovid geht ganz offensichtlich von der Prämisse aus, daß die Handlung selbst seinem Publikum bereits bekannt ist, und es genügt, sie dort, wo es ihm nicht auf seine individuelle Aus- und Umgestaltung ankommt, durch einige Andeutungen wieder ins Gedächtnis zu rufen. Er selbst hatte den Drachen nur zweimal kurz im Monolog erwähnt (V.31.36: *insopitumque draconem*), ohne ihn mit dem Vlies in Verbindung zu bringen. Die Erklärung, der Drache sei Wächter der *arboris aureae* (V.149), ist für sich genommen kaum verständlich. Nur wer die Sage kennt und daher weiß, daß das alles überstrahlende goldene Vlies sich in den Zweigen einer Eiche befindet (Arg. 4,124ff), versteht, worauf Ovid anspielt. Auch daß der Drache mit Hilfe von Kräutern (*herbis* V.149) besiegt werden muß, wird, ebenfalls mit Blick auf Apollonios, als gegeben hingenommen und nicht weiter begründet.

Wie vorher bei der Beschreibung der feueratmenden Stiere und der Erdmenschen gilt auch jetzt die Aufmerksamkeit einem Einzelaspekt: Ovid betont das unheimliche Aussehen des Ungeheuers, indem er detaillierter als Apollonios seine prägnantesten Merkmale, den Kamm, die gebogenen Zähne und die drei Zungen (V.150f) beschreibt⁷⁴. Diese Beschreibung des Drachen (V.149-151) bildet zugleich die Exposition zur eigentlichen Ausführung der Aufgabe, dem Einschlafen des Drachen, das in einem temporalen Nebensatz erzählt wird (V.152ff: *hunc postquam ...*), so daß der ohnehin knappe Bericht noch gedrängter wirkt.

Erstmals kommt es hier zur Beschreibung eines magischen Rituals, bei dem Medea ausschließlich als Zauberin agiert⁷⁵. Sie verwendet für ihren Zauber Kräuter - hier dem Zweck entsprechend Saft von lethäischen Kräutern - und eine magische Formel, deren Macht Ovid demonstriert, indem er zwei bereits von Apollonios verwendete Motive variiert und in ihrem Kontext verändert: In den *Argonautica* wird der vielfach gewundene Körper des einschlafenden Dra-

⁷⁴ Apollonios betont neben den riesigen Ausmaßen des Tieres vor allem die Lautstärke seines furchtbaren Zischens. In typischer hellenistischer Kleinmalerei beschreibt er die Wirkung: Wöchnerinnen erwachen und umarmen ängstlich ihre Kinder (Apoll. Rhod. Arg. 4,136ff), dazu Fränkel, *Noten ad loc.*: "...leuchtet der hellenistische Dichter in das intime Dasein von unbeteiligten Müttern hinein"; vgl. auch Burck 36.

⁷⁵ Entgegen der Annahme von Wise 20 und Rosner-Siegel 237 mit Anm. 20 kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Medea Subjekt sowohl zu *sparsit* (V.152) als auch zu *dixit* (V.153) ist. Von ihr war zuletzt im vorhergehenden Abschnitt die Rede (*agisque ... grates* V.147f), sie ist die Hauptfigur der gesamten Erzählung und wird deshalb bereits V.74ff (*ibat...*) nicht namentlich als Subjekt genannt. In der Vorlage Ovids bei Apollonios wie auch in Ovids *Medea*-Brief ist sie es, die den Zauber ausführt, vgl. Her.12,105ff: *illa ego ...flammea subduxi medicato lumina somno*. Bei Euripides *Med.* 480ff beansprucht sie sogar, den Drachen getötet zu haben. Daß Iason gerade in den Metamorphosen, wo er deutlich im Schatten der Medeafigur steht, selbst zum Zauberer wird, ist völlig undenkbar.

chen mit einem besänftigten, ruhig wogenden Meer verglichen (Arg. 4.152). Ovid nimmt diese Aussage wörtlich und schreibt den Zaubersprüchen, die Medea hier anwendet, neben der schlafbringenden Eigenschaft (V.153: *facientia somnos*) generell die Fähigkeit zu, ein aufgewühltes Meer beruhigen zu können (V.154: *mare turbatum ... sistunt*).

Die Kraft, selbst Flüsse in ihrem Lauf anzuhalten, die Argos Medea zuspricht, um seine Gefährten von ihrer Macht zu überzeugen (Arg. 3.532), hat auch die massylische Priesterin, die Dido zu Rate zieht (Aen. 4.489: *sistere aquam fluviis...*)⁷⁶. Von Ovid wird auch diese Macht zunächst⁷⁷ nicht auf die Person, sondern auf die Zaubersprüche übertragen, die Medea spricht (V.154: *concita flumina sistunt*). Solche Adynata dienen vor allem dazu, die Paradoxie hervorzuheben, die darin liegt, daß ein Wesen, das zuvor als *pervigil* (V.149) bezeichnet wurde, dazu gebracht wird einzuschlafen (V.152: *somnus in ignotos oculos*). Wirksam wird die Zaubersprüche erst durch die dreimalige Wiederholung (V.153: *ter dixit*). Die Dreizahl, die auf allen Gebieten der Magie eine wichtige Rolle spielt⁷⁸, bewirkt eine Ritualisierung des Vorganges, ähnlich der Nennung von dreimal hundert Göttern in der Aeneis (4.510)⁷⁹. Ovid beläßt es jedoch nicht bei der dreifachen Zaubersprüche, sondern verbindet diese Zahl in verschiedener Form mehrfach mit der Handlung: Es ist die dritte Aufgabe, die Iason erfüllen muß; der Drache, der zu überwinden ist, hat drei Zungen⁸⁰; der magische Spruch hat eine dreifache Wirkung: er bringt Schlaf, hält Flüsse an und beruhigt das Meer.⁸¹

⁷⁶ In Ov. Her. 6,87: *...obliquaque flumina sistit*, schreibt auch Hypsipyle der Nebenbuhlerin solche Fähigkeiten zu. Das Motiv ist nicht nur bei der Darstellung von Hexen allgemein üblich (vgl. auch Tib. 1,2,46), sondern gehört zu den in der Dichtung regelmäßig verwendeten Adynata: vgl. Pease zu Aen. 4,489 mit zahlreichen weiteren Belegen.

⁷⁷ Später rühmt sich Medea selbst dieser von den Göttern gegebenen Macht, vgl. Met. 7,199f.

⁷⁸ A.-M. Tupet, La magie dans la poésie Latine, Lille 1976, 47: "On en déduit que le chiffre trois et ses multiples ont une valeur magique". Die Zahl drei hat auch in Zusammenhängen, die nicht direkt die Magie betreffen, große Bedeutung. So regiert Aeneas 3 Jahre in Latium, Ascanius 30, die albanischen Könige 300 (Verg. Aen. 1,265ff). Eine große Fülle an Material zu diesem Thema bietet E.B. Leese, The Number Three, Mysterious, Mystic, Magic, CPh 14, 1919, 56-73.

⁷⁹ Vgl. Pease ad loc. mit zahlreichen Stellen und weiterführender Literatur.

⁸⁰ Der Drache des Mars, von dem die Saat für die Erdmenschen stammt, hat nicht nur drei Zungen, sondern auch drei Reihen von Zähnen, vgl. Met. 3,34.

⁸¹ Die Zahl drei begegnet uns auch im weiteren Handlungsverlauf regelmäßig wieder. Von der Dreigestalt Hecates war bereits oben (zu V.94) in Iasons Eid die Rede; sie wird danach noch mehrmals erwähnt (V.177.194). Auch innerhalb der folgenden Zauberriten verwendet Ovid die Drei und ihre Vielfachen auffällig oft: V.180 *tres*; 189 *ter...ter*; 234 *nona*; 235 *nonaque*; 274 *novem*; 324 *ter*; 414 *ternis*.

Über Medea selbst, ihre Motive und Empfindungen während der Ausführung des Zaubers wird in der knappen Wiedergabe der Ereignisse nichts gesagt. Sie ist hier erstmals nur Handelnde, wobei die Aufmerksamkeit des Erzählers ausschließlich dem von ihr vollzogenen magischen Ritual gilt. Es zeigt sich deutlich, daß Ovid bereits hier ganz allmählich den Schwerpunkt der Darstellung zugunsten des Aspekts der 'Zauberin Medea' und ihrer Handlungen verschiebt und dabei zunehmend die Perspektive der Außensicht einnimmt.

Erst als der Drache schläft, greift Iason in das Geschehen ein und bemächtigt sich des Vlieses (V.156). Ovid forciert das ohnehin rasche Erzähltempo noch einmal und berichtet im übernächsten Vers (V.158) bereits davon, daß der Held Iolcos erreicht. Die gesamte Rückfahrt, deren Schilderung bei Apollonios den größten Teil des 4. Buches ausmacht, wird übersprungen. Die Ereignisse, die in den Argonautica auf der Rückreise stattfinden, bilden jedoch offenbar auch für Ovid die inhaltliche Grundlage. So erwähnt er zwar die von Apollonios geschilderte Hochzeit zwischen Medea und Iason (Arg. 4,1128ff) nicht, bezeichnet jedoch Medea als Gattin Iasons (V.158: *tetigit cum coniuge portus*). Die Hoffnungen, die Medea in ihrem Monolog geäußert hat, haben sich demnach erfüllt (V.60: *quo coniuge felix*).

In einem Atemzug, d.h. in einem Satz, informiert uns Ovid damit über die Betäubung des Drachen, den Raub des Vlieses, die Hochzeit Iasons und Medeas und ihre Heimkehr nach Iolcos. Die starke Raffung des Handlungsverlaufs erinnert deutlich an den Bericht zu Beginn der Medea-Handlung (V.7,1ff).

Bei seiner Ankunft in Iolcos wird Iason erstmals in traditioneller Weise als *heros* (V.156), als stolzer Sieger (V.156ff: *superbus...victor*) mit reichlicher Kriegsbeute (V.156: *spolioque*)⁸² gezeichnet. Dieses Heldentum wird jedoch fraglich, wenn man bedenkt, wie wenig Bedeutung der eigentlichen Darstellung seiner Heldentaten zugemessen wurde⁸³. Durch den ausdrücklichen Hinweis darauf, daß er seine *spolia* fremder Hilfe zu verdanken hat (V.157: *muneris auctorem secum*)⁸⁴, gerät vielmehr auch jetzt wieder Medea ins Blickfeld. Aus Iasons Sicht ist sie jedoch nichts weiter als *spolia altera* (V.157), eine zusätzliche Beute. Sie wird dadurch, obgleich sie sich selbst für diesen Weg entschieden hat, zu einem Opfer, dem tragischen Opfer ihrer Gefühle und der Umstände. Entsprechend setzt Medea selbst bei Euripides ihre Abfahrt mit einem Raub gleich (Med.256):

... ἐκ γῆς βαρβάρου λεηλαμένη

⁸² Die Bedeutung von *spolium* ist dabei ambivalent, es ist sowohl, entsprechend der ursprünglichen Bedeutung, eine Tierhaut als auch eine Siegesbeute.

⁸³ Vgl. oben Kap. 4.3.

⁸⁴ Ovid spielt an dieser Stelle auf die Übereinkunft zwischen Iason und Medea am Tempel an, wo Medea den Helden mahnt: *servare munere nostro/servatus promissa dato* (V.93f).

... aus fremdem Land geraubt.

Nicht zu übersehen ist jedoch gerade bei Ovid der zusätzliche erotische Nebensinn von *spolia*. Er selbst bezeichnet an exponierter Stelle seiner *Ars Amatoria* die Eroberungen der Liebenden als *spolia*⁸⁵, Properz setzt seinen Erfolg bei Cynthia den *spolia* und *currus* des Sieges gleich. Das übergreifende elegische Motiv der *militiae amoris*⁸⁶ wird hier mit dem Bezug auf eine tatsächliche Waffentat vermischt.

Insgesamt unterscheidet sich dieser letzte Abschnitt der Kolchishandlung deutlich von der vorhergehenden Erzählung. Denn auf die zeitdeckende Wiedergabe des Monologs und die anschauliche szenische Darstellung der beiden folgenden Episoden, in denen ebenfalls die Gedanken und Gefühle Medeas im Vordergrund stehen, folgt an dieser Stelle ein knapper Bericht, in dem die Darstellung auf wenige Momente äußerer Handlung reduziert wird. Dabei konzentriert sich Ovid auf die Darstellung der Magie und eine Innensicht Medeas fehlt. Die starke Raffungsintensität⁸⁷ entspricht in etwa der der einleitenden Exposition (V.1-9). Ovid verzichtet auf die Erzählung der Hinfahrt ebenso wie auf die der Rückfahrt der Argonauten. Die nur angedeutete Begegnung zwischen Iason und Aietes mit der Nennung der Aufgaben korrespondiert mit der kurzen Wiedergabe der Gewinnung des Vlieses. In beiden Fällen ist die Kenntnis der Argonautica Voraussetzung. Der geraffte Handlungsbericht bildet also einen Rahmen für den stark dramatisierten, dreigeteilten ersten Abschnitt einer Haupthandlung, in deren Mittelpunkt die Person Medeas und ihre Gefühle stehen: der Ausbruch ihres inneren Konfliktes im Monolog (V.9-73), die Begegnung mit Iason am Tempel (74-99) und ihre Anteilnahme an Iasons Kampf (100-148).

⁸⁵ Vgl. die Schlußverse des zweiten und dritten Buches der *Ars Amatoria*: *inscriba(n)t spoliis 'Naso magister erat'* (Ars 2,744 bzw. 3,812) bzw. Prop. 2,14,24. In den *Heroides* ist die Ehre Helenas ein *spolium* (16, 144), ähnlich behauptet Oinone von sich: *ille meae spolium virginitatis habet* (Her. 5,140). Insgesamt vgl. Pichon 267.

⁸⁶ Zu diesem elegischen Motiv vgl. Holzberg 20.33.39f.

⁸⁷ Es kommt zu einem starken Auseinanderklaffen von Erzählzeit und Erzählter Zeit, vgl. dazu Lämmert, bes. 83f.

IV. Die Zauberin Medea

1. Verknüpfung mit der Kolchishandlung

Mit der Ankunft der Helden in Iolcos (V.158) ist die Argonautenfahrt zu Ende - entsprechend schließen die *Argonautica* des Apollonios, die Ovid bis jetzt als inhaltliche Vorlage gedient haben, mit dem Hinweis auf die glückliche Heimkehr der Argonauten (Arg. 4,1781). Auch in den *Metamorphosen* findet das bisher geschilderte Geschehen an dieser Stelle einen Abschluß: Die Hoffnungen der liebenden Medea haben sich erfüllt, in der Ehe mit Iason hat sie ihr Ziel erreicht. Gleichzeitig wird nun eine neue Handlungsstufe eingeleitet, in der nicht mehr, wie bisher, die Gefühle des verliebten Mädchens im Vordergrund stehen, sondern sich das Interesse des Erzählers vorrangig auf die Zauberkunst Medeas und die Beschreibung magischer Rituale richtet¹.

Anders als bei Ovid werden von Apollonios, der sich auf die Schilderung der Argonautenfahrt beschränkt, solche Magie-Szenen mit der 'Liebesgeschichte' eng verbunden, und die Aktivitäten der Zauberin Medea werden bereits in diesem Zusammenhang mehrfach eingehend geschildert: in einem längeren Exkurs erfahren wir die Herkunft und Zusammensetzung des Zaubermittels, das Iason gegen die Stiere schützt (Apoll. Rhod. Arg. 3,845-866); Medea selbst gibt dazu die 'Magische Gebrauchsanweisung' (Arg. 3,1029-1040)²; später folgen die Verzauberung des Drachen (Arg. 4,145-161), ein Hekateopfer (Arg. 4,246-252), Sühneriten bei Kirke (Arg. 4,700-717), die Bezwingung des Talos (Arg. 4,1659-1688)³. Alle diese Darstellungen sind mehr oder weniger exkursartig in die Gesamthandlung eingebunden und dieser untergeordnet.

In ähnlicher Weise fügt auch Vergil eine solche 'Zauber-Szene' in die Handlung des 4. Aeneisbuches ein (Aen. 4,478-521): Nachdem Dido bereits den Beschluß gefaßt hat, ihrem Leben ein Ende zu setzen, läßt sie eine über

¹ Eine umfangreiche und gründliche Untersuchung zur Darstellung von Zauber und Magie in der antiken Dichtung bildet die Arbeit von A.-M. Tupet, *La Magie dans la Poesie Latine*, Lille 1976, auf die im folgenden immer wieder zurückzugreifen sein wird. Tupet liefert neben einer allgemeinen Erläuterung zu den geläufigsten Motiven detaillierte Interpretationen der wichtigsten Behandlungen dieses Themas innerhalb der griechischen Dichtung (im Hinblick auf ihre Vorbildfunktion für die Römer) sowie der lateinischen Dichtung bis Ovid. Vgl. außerdem u.a. G. Luck, *Hexen und Zauberei in der Römischen Dichtung*, Zürich 1962 u. S. Eitrem, *La Magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains*, SO 21, 1941, 39-83.

² S. dazu o. S. 75 mit Anm. 69.

³ Zu der Darstellung der Magie in den *Argonautica* vgl. Eitrem 79-83; Tupet, *Magie* 154-162; Hübscher 24-27.

Europäische Hochschulschriften

Publications Universitaires Européennes
European University Studies

Reihe XV

Klassische Sprachen und Literaturen

Série XV Series XV
Philologie et littérature classiques
Classics

Bd./Vol. 62



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Christine Binroth-Bank

**Medea in den
Metamorphosen Ovids**

Untersuchungen zur ovidischen
Erzähl- und Darstellungsweise



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Binroth-Bank, Christine:

Medea in den Metamorphosen Ovids : Untersuchungen zur
ovidischen Erzähl- und Darstellungsweise / Christine Binroth-
Bank. - Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ;
Wien : Lang, 1994

(Europäische Hochschulschriften : Reihe 15, Klassische
Sprachen und Literaturen ; Bd. 62)

Zugl.: Gießen, Univ., Diss., 1993

ISBN 3-631-46721-4

PA6519

M9

B56

1994

NE: Europäische Hochschulschriften / 15

Für Elke

Angabe zur Umschlagabbildung:

Medea auf dem Drachenwagen (vgl. Met. 7, 218ff. 350ff).
Lucan. Calyx-Krater, circa 400 B.C. (N.B. Hunt Collections,
Fort Worth; D.v. Bothmer (Hrsg.), Wealth of the Ancient
World, Abb. 14)

D 26

ISSN 0721-3433

ISBN 3-631-46721-4

© Peter Lang GmbH

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 1994

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 3 4 5 6 7