

... 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.

Zauberkräfte und magische Fähigkeiten verfügende massylische Priesterin kommen, mit deren Hilfe sie angeblich durch einen Liebeszauber Aeneas zurückgewinnen will. Ihre wahren Motive verhüllt sie jedoch. Der unter einem Vorwand errichtete Scheiterhaufen mit Erinnerungsstücken an den Helden dient, ebenso wie die magischen Rituale und Opferhandlungen, dazu, den Selbstmord der Königin vorzubereiten. Die gesamte Szene ist, entsprechend ihrem Ausgang, nämlich dem Tod Didos, geprägt von hohem Pathos und einer feierlichen, getragenen Stimmung. Die Zauberhandlung dient der Ritualisierung von Didos Opfertod⁴, der, zusammen mit ihrem Fluch, eine weit über die eigentliche Dido-Episode hinausreichende Bedeutung für die Gesamtkonzeption der Aeneis besitzt, da er die Grundlage der für die Zukunft Roms so bedeutsamen Rivalität mit Karthago bildet⁵.

Anders als bei Vergil und Apollonios wird die Magie in den Metamorphosen nicht zum Teilaspekt einer unabhängigen übergeordneten Gesamthandlung, ja, Ovid löst diese Elemente aus der von Apollonios vorgegebenen inhaltlichen Verknüpfung mit der Kolchishandlung und konzentriert sich in diesem Abschnitt ganz auf die 'Liebesgeschichte'. Die Magie spielt dabei eine sehr untergeordnete Rolle⁶. Sie erlangt erst im folgenden Abschnitt zentrale Bedeutung, in dem wiederum die Liebe Medeas nicht mehr erwähnt wird. Ovid macht folglich erst den einen, dann den anderen Aspekt zum Handlungsschwerpunkt. Die Zauber-Szene, die Ovid der Argonautenhandlung folgen läßt, beschreibt die Verjüngung des Aeson und besitzt eine hohe dramatische Eigenständigkeit. Das Handlungsziel dieses Abschnitts, das Gelingen des Verjüngungszaubers nämlich, das im weiteren Verlauf immer wieder ins Blickfeld gerät, steht dabei in keiner direkten Beziehung zur vorausgehenden Kolchishandlung.

Die aristotelische Forderung nach einer einzigen, auf ein festes Ziel gerichteten Handlung mit Anfang, Mitte und Ende, die für die gesamten Metamorphosen ohnehin nicht zum Maßstab gemacht werden kann⁷, wird somit von Ovid auch im Kleinen nicht angestrebt: Die einzelnen Teile der Medea-'Erzählung' sind nicht, wie z.B. Vergils Aeneis⁸, einem teleologischen Ge-

⁴ Zu dieser Funktion der magischen Rituale und ihrem engen Bezug zum Fluch Didos vgl. A.-M. Tupet, *Didon magicienne*, REL 48, 1970, 229-258 und, mit ähnlicher Aussage, dies., *Magie* 247-266.

⁵ Zur Verbindung dieser Szene mit den Punischen Kriegen, wie sie insbes. von Silius Italicus in seinen 'Punica' geknüpft wird, vgl. Küppers 73.78f.

⁶ So findet sich im gesamten Monolog kein Hinweis darauf, daß Medea eine Zauberin ist: vgl. S. 47 mit Anm. 105.

⁷ Zu diesen Forderungen des Aristoteles in seiner Poetik und ihrem Verhältnis zu den Metamorphosen insgesamt vgl. o. S. 13, bes. Anm. 10.

⁸ Zu der Einheit der Handlung bei Vergil vgl. Heinze, *Virgil* 438. Inwieweit bereits Apollonios von der aristotelischen Forderung nach Einheit der Handlung abweicht, erörtert Gummert 20ff.

samtzusammenhang untergeordnet und somit durch enge kausale Verknüpfung zu einer festen Einheit zusammengefügt⁹.

Es wäre jedoch verfehlt, aufgrund der Nichteinhaltung aristotelischer Normen eine Geschlossenheit der Medea-Handlung überhaupt abzustreiten, und sie, wie dies häufig geschehen ist¹⁰, nicht mehr als Ganzes ins Auge zu fassen. Vielmehr beschreitet Ovid andere Wege als seine Vorgänger, um eine Homogenität des gesamten Geschehens zu erreichen. Einer dieser Wege ist die Konzentration des Erzählers auf die Gestalt Medeas, die unter mehrfacher Verschiebung des Aspektes gleichwohl immer im Mittelpunkt der Handlung steht. Darüber hinaus bemüht sich Ovid auch um inhaltliche Verknüpfungen. So wird die Zauberszene sorgfältig vorbereitet, indem, wie bereits dargelegt, die Zauberkunst Medeas schon in der Kolchishandlung ganz allmählich in das Bewußtsein des Lesers gerückt wird. Daneben sind die zahlreichen Anspielungen auf Euripides gleichzeitig Vorverweise auf die 'Mörderin Medea', die in der Pelias-Episode und in der kurzen Zusammenfassung des Kindermordes in Erscheinung treten wird. Im weiteren Handlungsverlauf werden, wie sich zeigen wird, immer wieder Beziehungen zu den vorher geschilderten Ereignissen hergestellt. Wieweit auch das unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtete Motiv der *pietas* eine Verbindung schafft, muß die genauere Betrachtung klären.

⁹ Daß Ovid selbst in der in sich geschlossenen Kolchishandlung die kausale Verknüpfung im Gegensatz zu Apollonios und Vergil weitgehend vernachlässigt, ist bereits gezeigt worden.

¹⁰ So sieht z.B. Galinsky 65 keine Verbindung zwischen dem vorher geschilderten Mädchen und der Zauberin und vermißt jegliche Entwicklung oder Motivation der Handlung. Vgl. auch Heinze, *Ovids el. Erz.* 390ff. Diller 331; Büchner, *Ovids Met.* 390ff; Hehrlein 28ff und Otis, *Ovid* 59ff beschränken ihre Interpretation von vornherein auf den ersten Abschnitt der Medea-Handlung und betrachten vor allem den Monolog.

2. Die Verjüngung Aesons

2.1. Exposition

Nachdem Ovid am Ende des knappen Berichts über die Gewinnung des Vlieses die Ankunft der Argonauten in Iolcos konstatiert hat (V.158), beschreibt er im Anschluß daran das Siegesfest, mit dem die Daheimgebliebenen die glückliche Rückkehr ihrer Söhne feiern und zum Dank dafür den Göttern Opfer darbringen (V.159-162). Anders als zwischen den einzelnen, inhaltlich sehr viel enger zusammengehörenden Szenen innerhalb der Kolchishandlung wahrt Ovid beim Übergang von eben dieser Kolchishandlung zum folgenden, inhaltlich selbständigen Geschehen in Griechenland weitgehend die räumliche Kontinuität, indem er die Fahrt von Kolchis nach Iolcos erwähnt (V.156ff), und schafft eine auffällig enge erzählerische Verbindung¹¹: Die Opferfeier bildet sowohl den Abschluß der Argonautenfahrt als auch den Anfang der Geschehnisse um die Zauberin Medea. Deutlich wird dabei auch jetzt noch der inhaltliche Bezug zu Apollonios' *Argonautica* hergestellt. Dort wird bei einer ähnlichen Feier anläßlich des Aufbruchs der Helden, die mit der von Ovid geschilderten Ankunftsfeier korrespondiert¹², das Gelübde abgelegt, den Göttern im Falle einer erfolgreichen Rückkehr ein weiteres großzügiges Opfer zu bringen (Arg. 1,415-419) - in den Metamorphosen nun lesen wir von der Erfüllung dieses Gelübdes (V.162: *vota facit*). Daß vor allem die Mütter über die Rettung der Söhne besonders dankbar sein würden (V.159: *Haemoniae matres*), hatte Ovid Medea bereits in ihrem Monolog vermuten lassen (V.50: *matrum celebrabere turba*)¹³.

Ebenso nahtlos wie der beschriebene Übergang zu der beginnenden neuen Handlungsstufe ist auch die Einführung einer weiteren Person. Die Teilnahme der Väter an der Opferfeier bietet Ovid die Gelegenheit, den Vater Iasons zu erwähnen (V.162f), und zwar mittels des Motivs der Abwesenheit: "alle sind

¹¹ Es ist zwar anzunehmen, daß diese Feier kurz nach der Ankunft der Argonauten stattgefunden hat, genaue zeitliche Bezüge oder ein Hinweis auf die Tageszeit fehlen aber auch hier.

¹² Vgl. bes. Apoll.Rhod. Arg. 1,235-518; hier wie dort ist von Opferhandlungen die Rede (Arg. 1,402f - Met. 7,160f); von Apollonios wird die Angst und Verzweiflung der abschiednehmenden Frauen und Mütter geschildert (Arg. 1,262ff), Ovid betont die Freude der Mütter bei der Rückkehr der Argonauten (Met. 7,159), an beiden Feiern kann der alte und kranke Vater Iasons nicht teilnehmen (Arg. 1,263f - Met. 7,162).

¹³ Ihre Hoffnungen, selbst als Retterin der Argonauten von eben diesen Frauen gefeiert zu werden, *titulum servatae pubis Achivae* (V.56) zu tragen, erfüllen sich jedoch nicht; der Dank gilt in erster Linie den Göttern. Ein solches Versprechen, sie werde von den Müttern und Frauen der Argonauten in Hellas gerühmt werden, macht Iason Medea bereits in den *Argonautica* (3,991ff).

da, nur Aeson fehlt aufgrund seines Alters"¹⁴. Diese ganz spezielle Technik der fließenden Überleitung verwendet Ovid in den Metamorphosen häufiger, sie dient ihm jedoch normalerweise dazu, eine Verbindung zwischen zwei verschiedenen Metamorphosen herzustellen. Ein besonders auffälliges Beispiel dafür ist der Beginn seiner Schilderung des trojanischen Krieges: Ovid erzählt zunächst die Geschichte von Ceyx und Alcyone, einem getrennten Liebespaar, das von den Göttern in Vögel verwandelt und wieder vereint wird (Met. 11,410-748). Der Anblick dieser Vögel veranlaßt einen nicht näher bezeichneten alten Mann, die Metamorphose des Priamussohnes Aesacus zu erzählen, der sich aus Verzweiflung über den Tod seiner Geliebten von einem Felsen stürzt und während des Fallens ebenfalls in einen Vogel verwandelt wird (Met. 11,749-795). Priamus, der seinen Sohn für tot hält, läßt zu dessen Ehren ein Totenopfer bringen, an dem alle übrigen Söhne teilnehmen, nur Paris fehlt; er wird später mit der geraubten Helena in die Heimat zurückkommen (Met. 12,1-6) - der Übergang zum trojanischen Krieg ist erreicht¹⁵. Ganz ähnlich wird auch die Überleitung zur Metamorphose Ios (Met. 1,568ff) bzw. zur Midas-Sage (11,85) gestaltet¹⁶.

Ovid bedient sich somit hier einer rein äußerlichen, mehrfach erprobten Technik, diesmal nicht, um zwei Metamorphosen, sondern um zwei unterschiedliche Abschnitte der einen Medea-Handlung miteinander zu verknüpfen. Der naheliegende Schluß, daß auch hier ein äußerer Zusammenhang geschaffen werden soll, wo ein innerer nicht besteht, wird jedoch sogleich widerlegt. Denn die sehr viel wichtigere inhaltliche Verknüpfung erfolgt gleich anschließend durch einen Dialog zwischen Iason und Medea (V.164-178):

Dieses Zwiegespräch wird ohne weitere Einleitung in direkter Rede und somit wiederum in stark dramatisierter Form wiedergegeben, wobei die vorher beschriebene Opferfeier, an der Iason und seine Gattin selbstverständlich teilnehmen, gleichsam den szenischen Hintergrund bildet. Die Verbindung zu der zuvor eingeführten Person des Aeson wird zunächst nur durch die Benennung Iason mit dem Patronym *Aesonides* (V.164) hergestellt. Bevor jedoch Iason selbst, dem Ovid hier erstmals eine direkte Rede in den Mund legt, auf seinen Vater und damit auf sein eigentliches Anliegen zu sprechen kommt, erinnert er

¹⁴ Als einziges Charakteristikum Aesons wird sein Greisenalter, das nahe Lebensende, genannt, also diejenige seiner Eigenschaften, die allein für die weitere Handlung von Bedeutung ist. Daß bereits die Anwesenden als *grandaevi patres* (V.160) bezeichnet werden, läßt die außerordentliche Altersschwäche, die den Aeson fernhält, noch deutlicher hervortreten.

¹⁵ Latacz, *Metamorphosen* 148f bezeichnet diese Überleitung als "grotesk beiläufig". Vgl. auch Galinsky 100 u. Ludwig 61.

¹⁶ Vgl. auch Met. 2,676; 4,602; 6,412; allgemein zu Überleitungen dieser Art vgl. R.Schmidt 65.

zunächst noch einmal daran, was Medea in Kolchis für ihn getan hat (V.164-166):

... "o cui debere salutem
confiteor, coniunx, quamquam mihi cuncta dedisti
excessitque fidem meritorum summa tuorum,..."

Damit wird nicht nur die Rettung Iasons durch Medea noch einmal ausdrücklich ins Gedächtnis gerufen, sondern auch die Angst, die Medea bereits in ihrem Monolog geäußert hat, daß nämlich Iason sich als undankbar (V.43: *ingratus*) erweisen und ihre Verdienste um ihn nicht anerkennen (V.45: *meriti-que oblivio nostri*) könnte¹⁷. Medeas frühere Befürchtung erweist sich nun anscheinend als grundlos, womit der Topos von der Undankbarkeit gegenüber der Geliebten schließlich umgekehrt wird: Iason, der Prototyp des undankbaren und treulosen Mannes, bedankt sich überschwänglich bei seiner Gattin für ihre Hilfe, die er dabei ausdrücklich auf ihre Zauberkraft zurückführt (V.167: *quid enim non carmina possunt?*). Er tut dies jedoch nicht aus dem Gefühl reiner Dankbarkeit - inwiefern dieses überhaupt bei Iason vorhanden ist, bleibt dabei der Phantasie des Lesers überlassen -, sondern verfolgt damit, ebenso wie in Kolchis mit seinem Eheversprechen, einen ganz bestimmten Zweck: Noch einmal soll Medea ihm durch ihre Magie helfen, diesmal indem sie einige der ihm verbleibenden Lebensjahre auf seinen Vater überträgt (V.168). Die auf diese Weise erstmals angedeutete und im folgenden geschilderte Zauberverhandlung Medeas wird durch den vorausgeschickten Dank ausdrücklich in eine Reihe mit den ebenfalls mit Hilfe der Magie vollbrachten Taten zur Rettung Iasons gestellt. Ovid hat somit ganz bewußt einen engen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Überlieferungssträngen angehörenden Handlungsteilen geschaffen¹⁸.

¹⁷ Diese Undankbarkeit des Helden gegenüber der Geliebten, die ihm geholfen hat, ist topisch: vgl. dazu Hross 73ff und Grantz 211f. Sie findet sich auch bei Eur. Med 475; Verg. Aen. 4,372; Ov. Met. 8,108; Her. 7,89 u.ö. Weiteres zu diesem Motiv bereits oben S.54.

¹⁸ Weder bei Euripides noch bei Apollonios wird die Verjüngung Aesons durch Medea erwähnt. Die älteste überlieferte Behandlung des Themas, die inhaltlich der ovidischen Version am nächsten steht, findet sich in den Nostoi, Frg.6 Allen

αὐτίκα δ' Αἰσώνα θῆκε φλὸν κόρον ἰβώνοντα
γῆρας ἀποξύσασα ἰδυίῃσι πραπίδεσσι,
φάρμακα πολλὰ ἔψουσ' ἐπὶ χρυσεῖοις λέβησιν.

Sofort machte sie den Aison zu einem lebenswerten heranwachsenden Jüngling,
indem sie sein Alter abstreifte in kundigem Sinn,
viele Zaubermittel kochend in silbernen Kesseln

(Übers. von K.H.Eller, Eurip. Medea, Stuttgart 1983, Hypothesis). - Zu den verschiedenen Varianten dieses Mythos vom Verjüngungszauber vgl. A.Lesky, Art. Medea, RE XV.1, Sp. 39-41; K.Seeliger, Art. Medea, Roscher II.2, Sp. 2483f; Bömer ad loc.

Die offensichtlich berechnete Wirkung der Bitte Iasons wird durch Tränen noch verstärkt (V.169: *nec tenuit lacrimas*). Seine wahren Gefühle werden jedoch verschwiegen - Ovid bleibt auch jetzt im Bezug auf seine Person bei der Außensicht¹⁹ und beschreibt lediglich die sichtbaren Anzeichen, an denen Medea die Aufrichtigkeit der Empfindungen Iasons für seinen Vater ablesen kann²⁰ und die die Wirkung seiner Worte auf sie verstärken.

Im Gegensatz dazu wird, noch bevor Medeas eigentliche Antwort folgt, eine unmittelbare Darstellung dessen gegeben, was in ihr vorgeht, als sie die Bitte ihres Mannes vernimmt. Die Innensicht, die der Erzähler auch jetzt nur in Bezug auf Medea verwendet, wird noch betont, indem er explizit darauf hinweist, daß das, was Medea fühlt, durchaus nicht übereinstimmt mit dem, was sie ausspricht (V.171):

nec tamen adfectus tales confessa.

Die Gefühle Medeas, die in direkter Darstellung hier noch einmal in den Vordergrund gerückt werden (V.169f), stehen in auffälliger Korrespondenz zu dem inneren Konflikt, den die erwachende Liebe in Medea ausgelöst hatte. Bereits dort hatten ihre wichtigsten rationalen Bedenken der Tatsache gegolten, daß sie mit ihrer Hilfe für Iason gegen die Interessen des Vaters handeln, also gegen die kindliche *pietas*²¹ verstoßen würde (so z.B. V.14.38.51f). Als eine der Ursachen für ihre vorläufige Entscheidung gegen die Liebe wird dieser moralische Wert dann auch *expressis verbis* genannt (V.72: *rectum pietasque pudorque*)²². Indem sie schließlich dennoch ihren Gefühlen nachgegeben hat,

¹⁹ Die betonte 'Außensicht' Iasons war bereits in der Tempelszene festzustellen, vgl. dazu o. S.74ff.

²⁰ Die *pietas* Iasons gegenüber seinem Vater scheint an dieser Stelle echt zu sein, spielt jedoch für Ovid, wie auch sonst die Gefühle Iasons, nur eine untergeordnete Rolle. Hier dient Iasons Haltung vor allem dazu, die entsprechende Reaktion Medeas auszulösen und somit einen neuen Handlungsstrang zu initiieren.

²¹ Die Bedeutung des Begriffes *pietas* wird dabei von Ovid dem Zusammenhang entsprechend eingeschränkt auf den privaten Bereich, die Beziehung zwischen Eltern und Kindern. Die bei Vergil vorherrschende politische und religiöse Dimension dieser in der vergilischen Gestalt des *pious Aeneas* lebendigen 'Römertugend' muß dabei außer Acht bleiben. Zur Bedeutung der *pietas* des Helden Aeneas in der Aeneis, bei der das Verhalten des Aeneas gegenüber seinem Vater Anchises nur einen Teilaspekt bildet, vgl. Heinze, Virgil 302: "Aeneas' Größe liegt ... vornehmlich in seiner *pietas*, und diese zeigt sich am deutlichsten, wo sie zur Ergebung in den göttlichen Willen wird". Zur *pietas* als spezifisch römischer Wertvorstellung vgl. Pease zu Aen. 4,393, der neben zahlreichen Zitaten antiker Autoren auch umfangreiche weiterführende Literatur nennt; vgl. auch E.Burck, Drei Grundwerte der Römischen Lebensordnung, in: H.Oppermann, Römertum, Darmstadt 1962, 35-65, zur *pietas* bes. 57-65.

²² Vgl. dazu o. S.56ff.

hat sie sich folglich wissentlich *impia* verhalten (vgl. V.92: *quid faciam video*) und wird nun durch die *pietas* ihres Gatten gegenüber seinem Vater daran erinnert (V.169f):

... mota est²³ pietate rogantis
dissimilemque animum subiit Aeeta relictus.

Selbst jetzt in Iolcos also, nachdem sich alle ihre Hoffnungen erfüllt zu haben scheinen, ist sie sich noch immer dessen bewußt, welchen Preis sie dafür gezahlt hat, nämlich den Verrat an ihrem Vater. Im Gegensatz zu der euripideischen Medea²⁴ hat Medea bei Ovid bislang noch keinen äußeren Anlaß, das Geschehene zu bedauern. Dennoch empfindet sie Reue über ihre *impietas* und ist daher bereit, die *pietas* Iasons zu unterstützen und seine Bitte zu erfüllen²⁵. Die Motivierung für die Verjüngung Aesons wird damit sorgfältig aus der bisherigen Darstellung entwickelt. Das durchgehende Wissen Medeas um ihr moralisches Scheitern und die Anerkennung der *pietas* als geltenden Wert verleiht ihrer Charakterisierung Geschlossenheit. Auch jetzt gelingt es Ovid mit Hilfe der psychologisch einfühlsamen Innendarstellung, Mitgefühl und Sympathie des Lesers aufrechtzuerhalten²⁶.

Die Antwort Medeas (V.171-178) auf Iasons Frage läßt zunächst (bis V.174) allerdings nichts von ihren Absichten erkennen. Für den über Medeas Gedanken unterrichteten Leser völlig überraschend lehnt sie voll Empörung das Ansinnen ihres Mannes als frevelhaft (V.172: *scelus*) ab - die vom Erzähler angekündigte Diskrepanz zwischen Gedachtem und Gesagtem kommt damit besonders deutlich zum Ausdruck. Wie zuvor in Kolchis (V.71: *effuge crimen*) ist Medea auch jetzt zunächst nicht bereit, Schuld auf sich zu nehmen und beweist damit *pietas* auch gegenüber ihrer Göttin Hecate (V.174):

nec sinat hoc Hecate, nec tu petis aequa...

In der bereits bekannten Form antithetischer Gedankenführung²⁷ nehmen

²³ Da Ovid durchgehend die Perspektive Medeas beibehält, ist trotz Subjektwechsel eine namentliche Nennung nicht nötig; ähnlich bereits V.74.134.152: vgl. dazu o. S. 97, Anm. 75.

²⁴ Das Motiv der Erinnerung an ihren Verrat und die Reue darüber findet sich wiederholt bei Euripides: vgl. Med. 441.483.502f.

²⁵ Warum Otis 173 diese Regung Medeas für "improbable" hält, ist unverständlich.

²⁶ Zur Sympathiesteuerung mit Hilfe der Innensicht vgl. Stanzel 173, dazu o. S.75 mit Anm. 68.

²⁷ Ovid zeigt zunächst Medeas innere Bereitschaft, gestaltet ihre ersten Worte wie eine Ablehnung und läßt sie schließlich einen Dienst anbieten, der das von Iason Gewünschte weit übersteigt. Dieses 'Auf und Ab' erinnert an ihre Argumentation im Monolog (dazu Offermann 53) und an den unterdrückten Wunsch, Iason nach seinem Sieg zu umarmen (V.144-147).

ihre Worte jedoch auch jetzt plötzlich eine neue Wendung (V.174f):

...sed isto,
quod petis, experiar maius dare munus, Iason.

Die neuerliche seelische Konfliktsituation, entstanden aus dem Wunsch, die *pietas* Iasons zu unterstützen, aber auch den Gehorsam gegenüber der Göttin zu bewahren, mündet schließlich in einen außergewöhnlichen Plan, dessen exzeptionelle Bedeutung²⁸ durch die kontrastreiche Darstellung effektiv unterstrichen wird (V.176-178):

arte mea soceri longum temptabimus aevum,
non annis tuis, modo diva triformis
adiuvet et praesens ingentibus adnuat ausis.

Die eigentliche Exposition zur Zauberhandlung wird also nicht in auktorialer Erzählweise gegeben, sondern durch Medeas eigene Worte aus subjektiver Sicht vermittelt. Dabei wird deutlich, daß es nicht einfach nur um eine weitere Anwendung der bereits gezeigten Zauberkraft geht: Die Zauberin Medea selbst ist sich des Erfolges nicht sicher, sie will lediglich versuchen - *experiar* (V.175), *temptabimus* (V.176) - Aeson zu verjüngen und sieht darin ein ungeheures Wagnis (V.178: *ingentibus ausis*). Die folgende Darstellung der Zauberriten erhält durch diese Zweifel hinsichtlich des Gelingens eine ganz besondere Bedeutung, da sich für den Rezipienten einerseits die Frage erhebt, wie Medea vorgehen wird, andererseits sein Blick dadurch bereits jetzt auf das in Frage gestellte Ergebnis des unheimlichen Vorhabens gerichtet wird²⁹. Desse Ziel wird im weiteren Verlauf immer wieder ins Gedächtnis gerufen durch die vorausdeutenden kleineren Verjüngungswunder (V.236f: Verjüngung der Drachen; V.279ff: des Olivenzweiges). Ovid zieht so einen klaren dramatischen Spannungsbogen³⁰ von der Vorgeschichte zum Ausgang der Handlung und gibt ihr damit eine starke innere Geschlossenheit.

²⁸ Das Handlungsziel, nämlich die Verjüngung, weicht auffällig von den üblichen Zwecken magischer Riten, wie Liebeszauber, Sühne oder Nekromantie ab. Die besondere Originalität, die in der Wahl dieses außergewöhnlichen Zweckes der Zauberei liegt, wird auch betont von Tupet, Magie 402: "Celui-ci diffère nettement des thèmes que traitent les autres poètes", die jedoch nicht beachtet, daß dieser Gegenstand durch die Tradition des Medea-Mythos vorgegeben ist.

²⁹ Pfister 143 spricht dabei von der "Wie-Spannung" = "Spannung auf den Gang" und "Was-Spannung" = "Spannung auf den Ausgang".

³⁰ Diese Spannung, die "gerade in dramatischen Texten häufig eine dominante Wirkungsintention" (Pfister 142) besitzt, ergibt sich laut Pfister nicht nur aus der partiellen Informiertheit des Rezipienten, der ja in diesem Fall den Mythos kennt und daher im voraus Hypothesen über den Verlauf bilden kann, sondern auch aus der partiellen Informiertheit der Figuren, hier vor allem Medeas, die weiß, was sie tun will, jedoch nicht, ob sie Erfolg ha-

Nach dieser direkten und dadurch dramatisierten Ankündigung des Zauberkaktes läßt Ovid sogleich die umfangreiche und detailliert beschriebene Ausführung folgen (V.179-293). Die zuvor begonnene Opferszene (V.159f) wird erzählerisch nicht mehr zu einem Abschluß gebracht.

2.2. Magische Praktiken

Eingeleitet wird die Zauberdarstellung von Ovid durch eine umfangreiche Zeitangabe, die sie in Bezug zu dem vorhergehenden Dialog setzt (V.179-182):

*Tres aberant noctes, ut cornua tota coirent
efficerentque orbem. postquam plenissima fulsit
et solida terras spectavit imagine luna,*

Drei Nächte muß Medea nach ihrem Gespräch mit Iason warten, bis schließlich eine Vollmondnacht den passenden Hintergrund für die Durchführung ihres Planes schafft. Da in der bisherigen Handlung ein nachrechenbares Zeitgerüst nicht erkennbar³¹ und für die vorausgehende Opferszene die Tageszeit der Handlung unklar geblieben war, ist auch jetzt die Zeitangabe in Hinsicht auf den Gesamttablauf bedeutungslos. Vielmehr dient sie wiederum der effektvollen Eröffnung der Szene³² und der Einstimmung auf das folgende magische Ritual, da die am Versanfang betonte 'Drei' und die in epischer Breite (V.179-181) umschriebene Vollmondphase ihren festen Platz in der Schilderung magischer Vorgänge haben³³.

Räumliche Kontinuität ist nicht zu erkennen: Hatte Medea zuvor den Opferfeiern beigewohnt, so tritt sie nun aus einem Haus ins Freie (V.182: *egreditur tectis*). Das nicht genauer definierte Gebäude spielt für die weitere Handlung keine Rolle, es erfüllt hier gleichsam die Aufgabe einer Kulisse, aus der der Auftritt der Hauptakteurin erfolgt. In ähnlicher, an das Drama erinnernder Weise wurde bereits zuvor der Abgang Iasons nach dem Gespräch am Tempel beschrieben (V.99: *in tecta recessit*).

Über den eigentlichen Schauplatz der Zauber-Szene erfahren wir zunächst nur, daß er unter freiem Himmel³⁴, eben außerhalb jenes *tectum* liegt. Daß

ben wird (vgl. ders. 142f). Die Intensität des Spannungspotentials hängt außerdem vom Identifikationsgrad des Rezipienten mit dem Helden ab (ders. 143), der hier durch die personale Erzählweise, verbunden mit der Innensicht, erreicht wird (vgl. insgesamt Pfister 143ff).

³¹ Vgl. o. bes. S. 76ff.

³² Wie schon V.100, vgl. dazu o. S. 77.

³³ Zur Dreizahl vgl. oben S. 98 mit Anm. 81. Viele Zaubehandlungen z.B. das Sammeln von Zauberkräutern sind abhängig von bestimmten Mondphasen, vgl. Pease zu Aen. 4,514 mit Lit., zum Vollmond auch Tupet, Magie 92-103.

³⁴ Zauberrituale finden üblicherweise im Freien statt, vgl. Luck, Hexen, 19.

dennoch die äußere Handlung in dieser Szene deutlich an Bedeutung gewinnt, zeigt sich aber bereits an der Tatsache, daß der Leser an dieser Stelle zum erstenmal in der Medea-Episode eine Beschreibung von Medeas Äußeren bekommt. Das Erscheinungsbild steht dabei in starkem Kontrast zu der Schilderung, die uns Apollonios vom Aussehen Medeas gibt³⁵. Dort bindet Medea sich das Haar hoch, trägt einen mit einer Spange geschlossenen Mantel und hat das Haupt mit einem Schleier bedeckt (Arg. 3,828ff). Die ovidische Medea dagegen hat, entsprechend der Handlung, die typische Gestalt einer agierenden Hexe: das Haar ist aufgelöst und unbedeckt, das Kleid ungegürtet, die Füße nackt (V.182f)³⁶. In der Person Medeas werden somit die Merkmale zusammengefaßt, die bei Vergil verteilt sind auf die Zauberin, deren Haare offen sind (Aen. 4,509), und Dido, die während der Zeremonie barfuß und mit gelöstem Kleid am Altar steht (Aen. 4,518) und so zwar an den Ritualen teilnimmt, nicht aber Hauptakteurin ist.

Im Gegensatz zu Vergil konzentriert Ovid seine Darstellung auch jetzt, da die Außensicht dominiert, ganz auf die Person Medeas und schafft damit die Verbindung zu den vorausgehenden Handlungsabschnitten, in denen er ebenfalls, wenn möglich, auf Nebenfiguren verzichtet hatte³⁷. In dieser Szene bedeutet die ausdrückliche Betonung der schon durch die Überlieferung vorgegebenen Tatsache, daß Medea *incomitata* (V.185) ist, zugleich ein Abrücken von den traditionellen Schilderungen, in denen die Mithilfe einer zweiten Person oder Assistentin bei den Zaubehandlungen durchaus die Regel ist: In Vergils 8. Ekloge steht Amaryllis der Zauberin bei (Buc. 8,77); Horaz' Canidia wird von Sagana oder Veia begleitet (epod. 5,25; serm. 1,8,25).

Besonders betont wird die Einsamkeit Medeas zusätzlich durch die anschauliche Umschreibung der mitternächtlichen Stille, die auffällige Parallelen zu traditionell epischen Mitternachtsschilderungen³⁸ wie z.B. derjenigen im 4. Buch der Aeneis zeigt. Vergil vermittelt dort einen universellen Eindruck von ruhender Natur in der Mitte der Nacht (Aen. 4,522ff)³⁹: ... *silvaeque et saeva quierant/aequora, .../cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres*.

³⁵ Zum Äußeren Medeas bei Apollonios vergleiche Hübscher 23f.

³⁶ Knoten und Bänder stören die Wirkung der Magie, vgl. Pease zu Aen. 4,509; Luck Anm. 32.

³⁷ So fehlt während der Kolchishandlung anders als bei Apollonios der Beistand der Schwester Chalkiope ebenso wie die Dienerinnen, die sie zum Tempel begleiten, vgl. o. S. 31.61.

³⁸ Beschreibungen mitternächtlicher Ruhe haben ihren Ursprung bereits bei Homer: so ist z.B. in der Ilias eine Nacht beschrieben, in der alle Helden vom Schlummer umfassen sind und allein Agamemnon voll Sorgen wacht (Il. 10,1-4). Apollonios zeichnet in hellenistischer Kleinmalerei ein Bild nächtlicher Stille, in der unterschiedliche Menschen, Wanderer, Wächter, selbst Mütter verstorbener Kinder, vom Schlaf übermannt werden (Arg. 3,744ff).

³⁹ Der Frieden dieser Nacht dient Vergil dazu, die Einsamkeit Didos zu zeigen, die verzeifelt wach liegt und deren Kummer in der allgemeinen Stille noch stärker wird, vgl. Klingner, Virgil 455 u. Pease ad loc.

Ovid schließt sich zwar in der Art der Schilderung eng an diese Vorlage an, indem auch er die Stille der gesamten Natur beschreibt (185-186)⁴⁰:

... homines volucresque ferasque
solverat alta quies: nullo cum murmure serpens⁴¹
inmotaeque silent frondes, silet umidus aër;

verfolgt damit jedoch einen völlig anderen Zweck als Vergil, der ja die Verzeifung der ruhelosen Dido veranschaulichen will⁴². Hier in den Metamorphosen erhält die Darstellung des üblicherweise in der Nacht stattfindenden magischen Rituals durch die feierliche Beschreibung der ruhenden Natur einen 'epischen' Rahmen. Die inmitten einer absoluten Bewegungslosigkeit und Stille⁴³ umherschweifende Medea verkörpert eine geradezu unheimliche Macht - sie beherrscht gleichsam die schlafende Natur⁴⁴.

Die vorhergehenden Informationen über Medeas Aussehen (V.182f) werden dabei erweitert durch die anschauliche Beschreibung ihrer Gebärden und Posen: sie streckt die Arme aus (V.188), wendet sich um (V.189), sinkt auf die Knie und öffnet den Mund zum Gebet (V.190f). Erstmals gewinnt der Leser einen genauen Eindruck der nach außen hin sichtbaren Aktionen Medeas, einen Einblick in ihre Gedanken und Beweggründe erhält er jedoch jetzt nicht mehr. Die bisher dominierende unmittelbare Innensicht wird ersetzt durch eine ebenso intensive Darstellung äußerer Handlung, in deren Zentrum die Zauberin Medea steht, ein Gesichtspunkt, der zuvor eher vernachlässigt worden war. Das Bild, das uns hier von der Gestalt der Zauberin vermittelt wird, muß aber durchaus nicht im Widerspruch zu dem der Liebenden stehen - im Gegenteil ist ja durch die Beschreibung der Motive Medeas, den Verjüngungszauber zu vollziehen, die einheitliche Charakterisierung erkennbar geworden⁴⁵ -

⁴⁰ Zu dieser Mitternachtsschilderung vgl. Betten 66f, die ebenfalls eine enge Beziehung zu Verg. Aen. 4,522ff feststellt.

⁴¹ Der Text von V.186f ist in folgender Form überliefert:

186: *solverat alta quies: nullo cum murmure serpit;*
186a: *sopitae similis, nullo cum murmure serpens.*

Da es sich hierbei offenbar um eine Verdoppelung des Verses handelt, lesen die meisten Ausgaben unter Weglassung eines Verses: *solverat alta quies; nullo cum murmure serpens;* vgl. dazu Mendner 42 und Bömer ad loc.

⁴² Ovid selbst verwendet das Motiv in dieser Form bei der Schilderung der verliebten Myrrha (Met. 10,368ff).

⁴³ Tupet, Magie 406 zeigt, wie Ovid hier eine vollständige Beschreibung der Natur gibt, aufsteigend von der Erde bis zum Himmel, mit Medea im Zentrum.

⁴⁴ Vgl. S. Viarre, L'originalité de la magie d'Ovide dans les 'Metamorphoses', in: ACO, Rom 1959, 336 über die besondere Bedeutung der Natur und der Naturgottheiten bei der Darstellung von Medeas Zauberritus.

⁴⁵ Das Bewußtsein der eigenen *impietas* bewegt sie dazu, vgl. o. S.107.

verschoben hat sich lediglich die Blickrichtung, aus der die Gestalt betrachtet wird, jetzt nämlich aus der Perspektive der Außensicht.

Auch das folgende Gebet Medeas (V.192-219), das in direkter Rede wiedergegeben wird, läßt nichts mehr von ihren Gefühlen erkennen, sondern hebt ihre bisherigen Taten hervor und ist vor allem daraufhin ausgerichtet, die Zustimmung der Götter zu erreichen. Dabei lassen sich vier Hauptabschnitte unterscheiden:

Medea beginnt gemäß dem üblichen Gebetsritus mit einer *invocatio* der Götter⁴⁶, von denen sie Beistand erhofft (V.192-198). Daran schließt sich eine längere Aufzählung der Fähigkeiten, über die die Zauberin Medea dank der Hilfe der Götter verfügt (V.199-209). Nachdem sie dann konkret auf den Dienst hingewiesen hat, den ihr die Zaubergottheiten beim Kampf Iasons und der Gewinnung des Vlieses erwiesen haben (V.210-214), kommt sie schließlich zum eigentlichen Gegenstand ihrer Bitte (V.215-217), deren Erfüllung sich sogleich ankündigt (V.217-219).

Im Mittelpunkt der von Medea gerufenen Götter steht Hecate (V.194f), deren Priesterin Medea bereits in Kolchis war und die die wichtigste Schutzgöttin der Zauberei ist⁴⁷, so daß sich z.B. auch die Priesterin der Aeneis an sie wendet (Aen. 4,511). Danach folgt jedoch nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, eine lange Aufzählung aller bekannten Unterweltsgötter⁴⁸. Stattdessen wendet sich Medea an ihre nächste Umgebung und betet zur Nacht, die sie umschließt (V.192), zu den Sternen (V.193), zu denen sie die Arme ausgestreckt hat (V.188), und zur Erde (V.196), auf der sie kniet (V.191), außerdem zu den Winden, den Gewässern (V.197), Wäldern und schließlich, um niemanden zu vergessen, zu allen Göttern der Nacht (V.198). Das zuvor von Ovid so eindrucksvoll beschriebene Bild der ruhenden Natur, in deren Zentrum Medea steht, wird damit noch einmal aufgenommen und verstärkt⁴⁹.

In der langen Reihung der Beispiele, die die Macht Medeas demonstrieren, verwendet Ovid Topoi, die in der Literatur in diesem Zusammenhang regelmäßig auftreten⁵⁰: Das Anhalten und Umwenden von Flüssen (V.199f), das Beherrschen der Meeresfluten und des Wetters (V.201f) und die Fähigkeit, die Erde erbeben zu lassen (V.204f), gehören ebenso zu den traditionellen Hexen-

⁴⁶ Der Aufbau des Gebetes folgt in groben Zügen der für Gebet bzw. Hymnos üblichen Abfolge von Anrufung, Verherrlichung und Bitte, ist aber inhaltlich eine "freie Erfindung Ovids", so Haupt / Ehwald / v. Albrecht, Komm. ad loc. Vgl. dazu auch Anderson, Komm. ad loc.

⁴⁷ Vgl. o. S.61 mit Anm.10 und allgemein Th. Kraus, Hecate, Heidelberg 1960 und Pease zu Aen. 4,511.

⁴⁸ Zu den zahlreichen Schutzgöttern der Zauberei vgl. Tupet, Magie 11f.

⁴⁹ Tupet, Magie 407 sieht in dieser Aufzählung ein Zeichen für eine rationale Sehweise der Magie ausgehend von den Kräften der Natur.

⁵⁰ Vgl. die zahlreichen Belegstellen bei Bömer ad loc. und Pease zu Aen. 4,489f, außerdem Luck 54.

künsten wie die Nekromantie (V.206) oder das Beherrschen der Gestirne (V.207-209)⁵¹.

Schon in den Argonautica erzählt Argos den Helden davon, daß die Königsstochter Medea Flüsse anhalten, Mond und Sterne fesseln könne (Arg. 3,528-533)⁵². In der Aeneis berichtet Dido ihrer Schwester Anna, daß sie eine Zauberin zu Rate ziehen wird, die in der Lage ist, Flüsse zu hemmen, den Lauf der Sterne zu ändern, Manen zu beschwören, die Erde aufstöhnen zu lassen und Bäume in Bewegung zu setzen (Aen. 4,489-491) - die Parallele zu den von Medea aufgezählten Taten ist nicht zu übersehen.

Die ovidische Besonderheit nun liegt nicht so sehr in der ungewöhnlichen Häufung dieser Motive als vielmehr in der Form ihrer Mitteilung.

Aus dem Munde Argos bzw. Didos, die an diesen 'Zaubertaten' nicht direkt beteiligt waren, sondern sie gleichsam als allgemeine Qualifikation einer Zauberin anführen, klingen sie wie kaum glaubliche Gerüchte. Hier jedoch spricht die Zauberin Medea selbst mit großem Selbstbewußtsein von Vorgängen, die ihrem eigenen Willen unterstehen (V.199: *cum volui*...). Die Darstellung dieser Fähigkeiten durch ihre Besitzerin selbst aus personaler Sicht sowie die Tatsache, daß Medea sie im Gebet als Argumente gegenüber den Göttern verwendet, lassen die Wunder sehr viel authentischer wirken und erlauben keinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit. Sie verstärken den Eindruck von Medeas ungeheurer Macht.

Ist bereits die Bezeichnung des durch Hexenkunst erbleichenden Sonnenwagens als *currus ...avi* (208f) individuell auf die Person Medeas und die spezifische magische Handlung zugeschnitten, so sind die folgenden Beweise ihrer Zauberkraft (V.210) überhaupt nicht mehr auf andere Hexen zu übertragen: Sie nehmen noch einmal die vorausgehende Kolchishandlung auf, so daß auch jetzt wieder, wie zuvor bei der Exposition⁵³, eine enge Verbindung zwischen beiden Handlungsabschnitten geschaffen wird und der Verjüngungszauber mit den auf Kolchis zur Unterstützung Iasons vollbrachten Zauberkünsten in eine Reihe gestellt wird.

Zuvor im Monolog hatte Ovid die Aufgaben, die Aietes den Argonauten auferlegt hatte, aus der Sicht des verliebten Mädchens vor allem im Hinblick auf die Gefahr für Iason und die Möglichkeit Medeas, ihm zu helfen, dargestellt (V.29). Dann, direkt im Augenblick der Durchführung, stand vor allem die Angst der Zuschauerin Medea im Vordergrund (V.100ff). Bereits dort ist am Rande auf die wesentliche Rolle der Götter bei der Bewältigung der Aufgaben hingewiesen worden: Nach Iasons Sieg dankt Medea den Urheberinnen ihrer Zauberkunst (V.148). Jetzt, in der besonderen Situation des Gebetes, werden

⁵¹ Zu der besonders hervorgehobenen Fähigkeit, den Mond herabzuziehen, die den Hexen auffällig häufig zugesprochen wird, vgl. Tupet, Magie 92-103 = Kapitel 7, La descente de la lune.

⁵² Vgl. o. S.97ff zu V.154.

⁵³ Dort vor allem durch das Motiv der *pietas*, vgl. o. S.107f.

die Aufgaben noch einmal aufgezählt und dabei verstärkt die rituellen Dominanten und das Ziel des Gebetes berücksichtigt. Die Götter erscheinen dabei selbst als Handelnde. Nicht nur das Unterjochen der Stiere (V.210f) und das Verzaubern des Drachen (V.213) werden unmittelbar als ihre Taten hingestellt, sie sind es auch gewesen, die, so Medea, den Bruderkrieg zwischen den Erdgeborenen ausgelöst haben (V.212) - ein Umstand, den Ovid zuvor verschwiegen hatte - und schließlich auch das goldene Vlies nach Griechenland zurückgebracht haben (V.213f):

...aurum

vindice decepto Gratas misistis in urbes.

Die neuerliche Aufzählung der Aufgaben dient also nicht nur der Geschlossenheit der Gesamthandlung, sondern hat gleichzeitig eine feste inhaltliche Funktion innerhalb der Szene selbst: Gleichsam in einer *captatio benevolentiae*⁵⁴ soll die Betonung ihrer Verdienste⁵⁵ den Göttern schmeicheln und ihnen dadurch ein weiterer Gefallen abgerungen werden. In offensichtlicher 'rhetorischer' Kalkül, mit dem Medea bereits im Monolog versucht hatte, sich selbst zu überreden⁵⁶, wird schließlich das eigentliche Anliegen Medeas, dessen Ungeheuerlichkeit sie zuvor selbst hervorgehoben hatte⁵⁷, so dargestellt, daß es im Verhältnis zu den bisher genannten Leistungen der Götter, deren Aufzählung 16 Verse beansprucht (V.199-214), wie die Bitte um einen zusätzlichen kleinen Gefallen wirkt (V.215f):

*Nunc opus est sucis, per quos renovata senectus
in florem redeat primosque reconligat annos.*

Noch während sie diese Bitte ausspricht, erkennt Medea bereits, daß sie nicht vergeblich gebetet hat⁵⁸ - als Zeichen der göttlichen Zustimmung blinken

⁵⁴ Das "Lob des Adressaten" dient als rhetorisches Mittel dazu, sein Wohlwollen zu gewinnen, vgl. Lausberg 158f.

⁵⁵ Im Gegensatz dazu werden in entsprechenden Rückblicken auf das Kolchisabenteuer bei Euripides (Med. 476), Apollonios (Arg. 4,4,364ff) oder in den Heroides (Ov. Her. 12,93ff), die sich vorwurfsvoll gegen Iason richten, vor allem Medeas eigene Verdienste in den Vordergrund gestellt. Hier jedoch geht es nicht darum, Iason zu Treue und Dankbarkeit zu verpflichten, sondern das Ziel der Rede ist es, die Götter noch einmal zur Mithilfe zu bewegen.

⁵⁶ Medea zeigt dort geradezu sophistisches Geschick, indem sie das Unterlassen der Hilfe einem aktiven Ermorden Iasons gleichsetzt; vgl. dazu oben S.44f.

⁵⁷ Vgl. V.175f; dazu oben S.109.

⁵⁸ Dieser Umstand wird stilistisch betont durch die Anadiplose des vermeinten *frustra* (V.217f).

die Sterne, und der Drachenwagen erscheint (V.217-219):

*et dabit! neque enim micuerunt sidera frustra
nec frustra volucrum tractus cervice draconum
currus adest.*

Mit dieser Feststellung unterbricht Medea sich selbst bzw. ihr Gebet. Ihre letzten Worte werden zum Monolog, mit dem sie ein sich gleichzeitig vollziehendes Geschehen aus personaler Perspektive kommentiert. Ovid wählt damit für die Mitteilung der Gebeterhörnung eine mimetische Form der Darstellung⁵⁹. Nicht der Erzähler hält den Leser über das äußere Geschehen auf dem Laufenden, sondern Medea selbst setzt ihn über die während ihres Gebetes erfolgte Szenerieveränderung in Kenntnis⁶⁰ und kann ihm damit gleichzeitig erläutern, welche Bedeutung diese Veränderung für sie hat. Eine solche Form "gesprochener Handlung"⁶¹ hat ihren Ursprung im Drama, in dem ja die Möglichkeit eines Erzählerberichts nicht gegeben ist. Sie dient dort dazu, die Situation des Sprechenden zu spezifizieren und stellt zudem eine implizite Inszenierungsanweisung dar⁶². So erfährt man auch in der Medeatragödie des Euripides, die Ovid hier sicher zum Vorbild hat, von dem Erscheinen des Drachenwagens durch die Worte, die Medea an Iason richtet (V.1321f)⁶³:

ταὶνδ' ὄχημα πατρὸς "Ἡλῖος πατὴρ
δῖθ' ὡσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολέμιας χερὸς.

Ein solches Fahrzeug gab mir Helios, der Vatersvater...

Eine der ovidischen Darstellung vergleichbare Ankündigung der Gebeterhörnung⁶⁴ noch während des Gebetes selbst findet sich in Senecas Medeatragödie (V.785): Medea berichtet von dem Dröhnen der Altäre, durch das sie die Zustimmung der Göttin erkennt⁶⁵.

⁵⁹ Zur Unterscheidung von mimetischer und diegetischer Erzählweise vgl. Stanzel 191f; zum Mimesis-Begriff der Antike vgl. Fuhrmann bes. 72ff.

⁶⁰ Vgl. W. Albert, Das mimetische Gedicht in der Antike, Ffm 1988, 24f, der in dem Bezug des Sprechenden auf Vorgänge oder Geschehnisse, "die sich während des Sprechens in der Szenerie ereignen und eine Szenerieveränderung bewirken", das Hauptmerkmal eines mimetischen Gedichtes sieht.

⁶¹ Pfister 24: "Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation...".

⁶² Vor allem im antiken Drama läßt sich so die gesamte Bühnenaktion weitgehend aus dem eigentlichen Text erschließen; vgl. Pfister 37.

⁶³ Vgl. auch Sen. Med. 1022: *patuit in caelum via: / squamosa gemini colla serpentes iugo / submissa praebent.*

⁶⁴ Zur Gebeterhörnung als einer in mimetischen Gedichten häufig dargestellten Situation vgl. Albert 233 mit weiteren Beispielen.

⁶⁵ Ähnliche Darstellungsformen begegnen auch in der Elegie; vgl. dazu Albert passim, der die einzelnen römischen Elegiker auf diesen Aspekt hin untersucht. Ovid selbst verwendet

Das auffällige Streben Ovids nach Dramatisierung, das im vorhergehenden Handlungsabschnitt vor allem dazu diente, die Gefühle und die subjektive Sichtweise Medeas in den Vordergrund zu stellen, dient in dieser Szene, in der die äußere Handlung dominiert, in effektvoller Weise dazu, das Augenmerk des Publikums auf ein außergewöhnliches äußeres Geschehen zu richten. Üblicherweise werden derartige Veränderungen der Szenerie vom Erzähler direkt mitgeteilt, die hier vorliegende mimetische Form ist im Epos sehr selten⁶⁶. Die Dido der Aeneis nimmt in ihren Reden niemals auf gleichzeitige äußere Ereignisse Bezug, sondern nur auf vorausgehende: Die Tatsache z.B., daß der Hafen leer ist und die Flotte der Aeneaden aufs Meer hinaussegelt, wird, bevor sich die Königin in ihrer Rede darauf bezieht, in neutraler Erzählung mitgeteilt (Verg. Aen. 4,587f). Ovid selbst läßt zwar in den Metamorphosen mehrfach in Personenreden Einzelheiten zur äußeren Szenerie einfließen, kombiniert dabei jedoch oft die mimetische mit der diegetischen Darstellung, indem der Erzähler die Andeutungen seiner Figuren noch einmal ausdrücklich - häufig in Parenthese - bestätigt⁶⁷. Auch jetzt wird, nachdem der Leser den Drachenwagen gleichsam mit den Augen Medeas wahrgenommen hat, die Mitteilung über sein Erscheinen auch in der neutralen Erzählung nachgeholt (V.215)⁶⁸:

aderat demissus ab aethere currus.

Durch diese Wiederholung wird der Erfolg, den Medea mit ihrem Gebet hat, nachdrücklich betont. Es ist der erste Hinweis darauf, daß sie mit ihrem gesamten Vorhaben erfolgreich sein wird⁶⁹, und lenkt so den Blick auf das eigentliche Ziel ihrer Zauberhandlung. Ovid vermeidet es, durch eine detaillierte Beschreibung dieses wundersamen Gefährtes eine Retardation des Handlungsablaufes herbeizuführen, und schließt in rasch fortschreitender Narration be-

sie dort vor allem in den Heroides: So unterbricht die schreibende Hero ein in ihren Brief integriertes Gebet an Neptun, indem sie, als günstiges Omen, das plötzliche Flackern der Kerze konstatiert, bei deren Licht sie schreibt (Her. 19,151ff); vgl. auch Her. 9,143ff: Deianira berichtet, wie sie während des Schreibens die Botschaft vom Tode ihres Gatten erhält; Her. 14,131f: Hypermnestra schreibt, wie ihr die gefesselten Hände vor Erschöpfung sinken.

⁶⁶ Vgl. Albert 225, der feststellt, daß im Epos bei Homer, Apollonios, Vergil und zumeist auch bei Ovid die Figuren in ihren Reden nur Bezug nehmen auf "statische Szeneriegegebenheiten oder ... Szenerieveränderungen, die schon vor Beginn der Rede eintreten".

⁶⁷ Met. 5.281f: "*nec dubitate, precor, tecto grave sidus et imbrem*" / (*imber erat*) "*vitare...*"; vgl. auch Met. 2,697.703; 7,659f u.ö., dazu Bernbeck 74f. mit Anm. 94 u. 96.

⁶⁸ Bernbeck 75 sieht in dieser von Ovid mehrfach verwendeten Form der nachgeholten Erläuterung geradezu "das Gegenteil von epischer Kontinuität", da solche Nachträge einen Bruch des Erzählflusses bewirken.

⁶⁹ Vgl. dazu Luck 62f.

reits den nächsten Satz mit der Feststellung, daß der Wagen sich mit Medea in die Luft erhebt (V.221: *sublimis rapitur*). Dabei behält der Erzähler weiterhin den Standort Medeas bei und berichtet, welcher Anblick sich von oben bietet (V.222f):

Subiectaque Thessala Tempe / despicit...

Der Zweck dieses Fluges wird erst im weiteren Verlauf deutlich: Medea sucht nach den geeigneten Zauberkräutern für ihr Vorhaben und erntet sie den magischen Vorschriften entsprechend (V.226f: *radice revellit; succidit curvamine falcis aenae*)⁷⁰.

Üblicherweise sind bei der Beschreibung magischer Rituale die erforderlichen Ingredienzien bereits vorhanden⁷¹ - ihre Herkunft wird nachträglich durch eine zusätzliche Erläuterung des Erzählers bzw. durch Einfügung eines Exkurses geklärt. Entsprechend erfahren wir in den Argonautica des Apollonios Rhodios erst, als Medea das Zaubermittel zum Tempel bringt, von dessen Beschaffenheit: In einem eigenständigen Exkurs wird vom Ursprung des Prometheus und von der Zubereitung durch Medea berichtet (Arg. 3,845-866). Der eigentliche Handlungsgang wird durch den Einschub dieser unbestimmte Zeit zurückliegenden Episode unterbrochen⁷².

Auch Vergil beschreibt zunächst die massylische Priesterin, die an den Altären steht und die entsprechenden Rituale ausführt (Aen. 4,509ff), und zählt dann die von ihr benötigten Zaubermittel auf, die sie offenbar schon früher vorbereitet hat oder ihren Vorräten entnimmt⁷³. Im Verlauf dieser Aufzählung wird dann kurz berichtet, wie die jeweiligen Ingredienzien, unter anderem auch die Zauberkräuter, gewonnen werden (Aen. 4,513f):

*falcibus et maessae ad lunam quaeruntur aenis*⁷⁴
pubentes herbae nigri cum lacte veneni.

Ovid dagegen macht die Beschaffung der Zauberkräuter zu einem bedeutenden Bestandteil der Haupthandlung. Bevor er den eigentlichen Zauberakt schildert, läßt er den Leser gleichsam an der Reise teilnehmen, die Medea zu diesem Zweck unternimmt - ein traditioneller Bestandteil literarischer

⁷⁰ Zur Bedeutung der bronzenen Sichel bei den magischen Riten vgl. Bömer ad loc.; Tupet, Magie 35ff. und Pease zu Aen. 4, 513.

⁷¹ So auch im ersten Teil der Medea-Handlung beim Einschlafen des kolchischen Drachen (V.152).

⁷² Vgl. dazu Fränkel, Noten, 393, "Der Exkurs über die Droge", der feststellt, daß diese Versfolge "die laufende Ereignisfolge in zwei Fragmente zersprengt".

⁷³ Pease zu Aen. 4, 513: "Rather the priestess-witch fetches from her store ritual ingredients previously laid up there..."

⁷⁴ Pease ad loc: "this verb and *quaeritur* in line 515 do not mean that the priestess or her attendants now set out to cull such herbs..."

Hexendarstellung erhält damit eine neue, stark dramatisierte Form⁷⁵. Dabei verselbständigt sich die exzeptionelle äußere Handlung geradezu und bildet somit ein wirkungsvolles Gegengewicht zu der Verselbständigung der 'inneren Handlung' im ersten Abschnitt der Medea-Episode.

Die katalogartige Aufzählung der verschiedenen Handlungsorte, an denen die Kräuter gepflückt werden, ist nicht durchgehend geographisch geordnet⁷⁶. Es soll keine nachvollziehbare Reiseroute wiedergegeben werden, sondern Ovid will vor allem die Vielfältigkeit der Stationen vermitteln, die von Medea aufgesucht werden: mit Hilfe ihres Gefährten dringt sie vor bis zum Olymp (V.225) und kann die Pflanzen an den Ufern zahlreicher verschiedener Flüsse durchmustern (V.228-232).

Anders als bei entsprechenden geographischen Katalogen Vergils (vgl. z.B. Aen. 3,687-708: Reiseroute der Aeneaden)⁷⁷ werden die genannten Orte nicht einzeln charakterisiert, und auch ein übergeordneter Leitgedanke - bei Vergil die *laudes Italiae* - fehlt hier. Ovids Interesse gilt den Plätzen nur in Hinsicht auf ihren Beitrag zu Medeas ungewöhnlichem Zaubervorhaben.

Eine der Zutaten wird am Ende der Reihung durch eine auktoriale Bemerkung des allwissenden Erzählers besonders hervorgehoben (V.232f):

gramen / nondum mutato vulgatum corpore Glauci.

Mit diesem Vorgriff auf ein späteres Geschehen wird die Diskrepanz zwischen erzählter und Erzähler-Gegenwart⁷⁸ ins Bewußtsein des Lesers gerückt. Ovid gibt in Durchbrechung der poetischen Fiktion gleichsam einen "Hinweis in eigener Sache": Die sagenchronologisch sehr viel später liegende Verwandlung des Glaucus, auf die er hier anspielt, wird von ihm im 13. Buch der Metamorphosen ausführlich erzählt (13,904-965). Zugleich ist damit indirekt die magische Wirksamkeit des besagten Grases erwiesen.

Sehr viel deutlicher zeigt sich diese Wirksamkeit aller gesammelten Kräuter an der wundersamen Veränderung der Drachen, die für diese Last als Zugtiere dienen (V.236f):

*... neque erant tacti nisi odore dracones
et tamen annosae pellem posuere senectae.*

Allein der Duft der Zutaten zeigt also den Erfolg, den später die fertige Mixtur erzielen soll. Der Gedanke an das eigentliche Ziel der Handlung wird somit beim Leser ständig wachgehalten, und der Teilvorgang des Kräutersammelns

⁷⁵ Diese Neuerung Ovids gegenüber der üblichen Darstellung bemerkt auch Tupet, Magie 404.

⁷⁶ Vgl. J. Gaßner, Die Kataloge im Römischen Epos, Augsburg 1972, 103.

⁷⁷ Vgl. Gaßner 58-61.

⁷⁸ Zu Erzählereingriffen dieser Art und der Beziehung von Erzählergegenwart und Handlung vgl. Lämmert 67-73.

wird durch diese ausdrückliche Vorausdeutung auf den positiven Ausgang der Verjüngung fest in den Gesamttablauf eingebunden⁷⁹. Die Folgen sind eine deutliche Spannungssteigerung und eine Straffung der Handlungseinheit.

Dasselbe poetische Mittel wird von Ovid noch einmal, und zwar in gesteigerter Form, kurz vor Ende der Handlung angewendet. Er beschreibt anschaulich (V.279: *ecce*)⁸⁰, wie der trockene Olivenzweig, mit dem Medea den fertig zubereiteten Zaubersaft umrührt, plötzlich aufblüht und sogar Früchte trägt und wie auch die mit dem Saft bespritzte Erde wie im Frühling erblüht (V.279-284).

Zuvor jedoch sind, sobald Medea nach ihrem neuntägigen Flug (V.234f: *nona dies ... nonaque nox*) an den Ausgangsort zurückgekehrt ist, weitere Vorbereitungen notwendig.

Der Schauplatz wird auch diesmal nicht genauer charakterisiert. Medea befindet sich wieder unter freiem Himmel (V.239), außerhalb des Hauses (V.238: *citra limenque foresque*), das auch jetzt nur den Hintergrund der Szene bildet⁸¹. Ob während der folgenden Opferhandlungen noch andere Personen anwesend sind, wird nicht ausdrücklich berichtet. Aus der Tatsache, daß Medea später den Dienern befiehlt, sich zu entfernen (V.255), kann zwar auf ihre vorherige Anwesenheit geschlossen werden, ihre Rolle geht jedoch nicht über die von Statisten hinaus.

Wie es Iason und seinem Vater während der langen Abwesenheit Medeas ergeht, ist für den Zauberaakt selbst unwichtig und wird deshalb nicht erläutert. Ovid verzichtet wie schon zuvor auf ein Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge zugunsten einer durchgehend an den Standort Medeas gebundenen Darstellung. Aeson ist bereits in tiefen Schlaf versetzt, als Medea befiehlt, ihn zu ihr zu bringen, und wird ebenso wenig zu einer handelnden Figur wie Iason, von dessen Gegenwart das Publikum erst in dem Augenblick in Kenntnis gesetzt wird, als Medea diesen auffordert, sich zurückzuziehen: Iason verläßt den Schauplatz und tritt von da an nicht noch einmal in Erscheinung. Diese Technik Ovids, das Schicksal der einzelnen Personen vor und nach ihrem 'Auftritt' nicht weiter zu verfolgen, verstärkt den Eindruck einer Bühnenszenerie.

Dominiert wird diese Szenerie ausschließlich von der Person Medeas, die uns jetzt nur noch als agierende Zauberin gezeigt wird. Entsprechend nimmt der Erzähler ihr gegenüber die Perspektive der Außensicht ein: Er berichtet anschaulich und detailliert ihr sichtbares Handeln, beschreibt auch noch einmal ihr Äußeres (V.257: *passis Medea capillis*), unterläßt jedoch den Einblick in ihre Gefühle ebenso wie jede Form direkter Redewiedergabe.

⁷⁹ Vgl. Lämmert 166f zur Ausgangsvorausdeutung.

⁸⁰ Zu Verwendung von *ecce* vgl. o. S.80 Anm.18.

⁸¹ Entsprechend auch oben V.182, vgl. S.110.

Bei der Beschreibung der Opferhandlungen (V.240-250) und der Lustration Aesons (V.258-261)⁸² hält sich Ovid ebenso an die überlieferten literarischen Topoi⁸³ wie bei der Aufzählung der zahllosen weiteren Ingredienzien für Medeas Zaubermixtur (V.264-278). Bei aller Fülle innerhalb dieser Darstellungen umgeht er jedoch die Gefahr, den Leser mit einer wahllosen Anhäufung von magischem Inventar zu überschütten, indem er auch bei der Auswahl und Variation der Motive bemüht ist, den ungewöhnlichen Zweck der magischen Handlung, die Verjüngung nämlich, im Blickfeld zu behalten⁸⁴. Das Ergebnis ist eine umfangreiche aber sehr individuelle, genau auf die besondere Situation zugeschnittene Ausgestaltung des Themas:

So wird neben dem üblichen Altar für Hekate hier ein weiterer für die Jugend errichtet (V.341: *laeva parte Iuventae*), die Aeson zuteil werden soll. Das Trankopfer aus Blut (V.245), Wein (V.246) und Milch (V.247) entspricht zwar demjenigen, das Aeneas dem Schatten seines verstorbenen Vaters in der Unterwelt darbringt (Verg. Aen.5,77ff), hat aber, in genauer Umkehrung, den Zweck, die Unterweltgötter Pluto und Proserpina zu bitten, zunächst auf die Seele Aesons zu verzichten⁸⁵.

Dem Zaubersaft, der die Verjüngung Aesons herbeiführen soll, werden neben den gesammelten Kräutern, die ihre Wirksamkeit bereits bei der Verwandlung der Drachen gezeigt haben (V.236f), zahllose weitere Zutaten beigemischt (V.275: *mille aliis sine nomine rebus*), die nur zum Teil ausdrücklich benannt werden. Dabei hat Ovid von den traditionellen Ingredienzien vor allem solche ausgewählt, die Dauerhaftigkeit und Langlebigkeit oder Fruchtbarkeit symbolisieren⁸⁶.

Nachdem auch das fertiggestellte Zaubermittel die erhoffte Wirkung bewiesen hat (V.279ff, s.o.) und damit ein deutliches Indiz für das Gelingen gegeben

⁸² Der Greis wird jeweils dreimal auf drei verschiedene Arten gereinigt; zur Verwendung der Dreizahl vgl. o. S.98, Anm.81.

⁸³ Vgl. das umfangreiche Material bei Bömer ad loc. sowie Tupet, Magie 403-406; Luck 63.

⁸⁴ Die bewußte Auswahl der Zaubermittel bemerkt bereits Tupet, Magie 405 und stellt sie dem zusammenhanglosen Wirrwarr von Substanzen bei einer entsprechenden Szene Lukans (Bel. civ. 6,670-680) gegenüber.

⁸⁵ Bömer ad loc. sieht in dieser Variation eines vergilischen Motivs eine Depravation des römischen Ahnenkultes.

⁸⁶ Vgl. Tupet, Magie 406, die hinter der Rezeptur das Prinzip vermutet, daß die Zutaten ihre Eigenschaften übertragen können. So sind nach Tupet die Steine (V.266: *lapides*) Sinnbild für Unwandelbarkeit, die Sandkörner (V.267: *harenas*) verkörpern in ihrer unendlichen Zahl eine unendliche Folge von Lebensjahren (vgl. Met. 14,136), Tau (V.268: *pruinās*) und Häute von Schlangen (V.272) sind Fruchtbarkeitssymbole. Der Hirsch, von dem die Leber verwendet wird, sticht durch seine Lebenskraft hervor, die Krähe, deren Kopf hinzugefügt wird, durch ihre Langlebigkeit (V.273: *vivacisque iecur cervi*; V.274: *ora caputque novem cornicis saecula passae*).

ist, hat die Erwartungssteigerung des Lesers ihren Zenit erreicht. Ovid drängt nun mit raschem Erzähltempo zum Höhepunkt der Handlung. Wurden Medeas bisherige Tätigkeiten bis ins Einzelne beschrieben, so wird nun ohne ausmalende deskriptive Elemente sehr knapp berichtet, wie sie mit wenigen Handgriffen das Blut Aesons gegen ihren Zaubertrank austauscht. Sogleich folgt der nach ovidischer Manier in einzelnen Phasen beschriebene Vorgang der Metamorphose eines Greises in einen Jüngling (V.288-293). Er beginnt bei der Veränderung der äußeren Merkmale, wie Bart und Haare, und endet mit einem Einblick in Aesons Bewußtsein (V.292f):

... Aeson miratur et olim
ante quater denos hunc se reminiscitur annos.

Das Ergebnis der Verwandlung wird damit aus der Sicht des Betroffenen selbst dargestellt. Der Erzähler nimmt dabei erstmals eine Perspektive ein, die ihm die Innensicht im Bezug auf eine weitere Person neben Medea erlaubt. Gleichzeitig ist damit zwangsläufig sein Standort weiter von Medea entfernt⁸⁷. Er kehrt nicht noch einmal zu der anfangs dominierenden Innensicht seiner Hauptfigur zurück. Medea wird vor allem als Handelnde gesehen und es bleibt offen, was sie selbst über ihren Erfolg empfindet. Stattdessen wird mit psychologischem Gespür angedeutet, was es für Aeson bedeuten muß, plötzlich mit seinem eigenen, um 40 Jahre jüngeren Körper konfrontiert zu werden⁸⁸.

Diese Pointe bildet den Schlußpunkt der Szene und wird in ihrer Wirkung nicht mehr durch eine Weiterführung der äußeren Handlung abgeschwächt.

⁸⁷ Vgl. Petersen 182, der feststellt, daß der Blickpunkt bzw. "point of view" eine Narrators nicht sehr weit von der Figur entfernt sein könne, deren Inneres er kenne. Andererseits aber müsse er "durchaus einen 'hohen' oder gar einen olympischen Standort besitzen, wenn er z.B. das Innere vieler oder aller Figuren kennt".

⁸⁸ Vgl. H.-D. Voigtländer, Die Idee der Ich-Spaltung und der Stil der Metamorphosen des Ovid, in: FS Patzer, Wiesbaden 1975, bes. 195 zu den Verwandlungen, bei denen das Innere mit ergriffen wird und es zu Reflexionen über die eigene Verwandlung kommt.

3. Die Ammen des Liber

Zwischen die Darstellung der Verjüngung Aesons und den folgenden Handlungsabschnitt, der den Mord an Pelias zum Inhalt hat, fügt Ovid ein kurzes Verbindungsstück ein, indem er davon berichtet, daß der Weingott Liber Medea bei ihrem Tun beobachtet hat und nun von ihr die Verjüngung seiner Ammen als Geschenk erhält (V.294-296)⁸⁹. In den wenigen Versen wird rückblickend noch einmal die Ungeheuerlichkeit dessen, was Medea vollbracht hat, hervorgehoben (V.294): Sogar in den Augen eines Gottes sind es *tanti miracula monstri*.

Vor allem jedoch wird in den Vordergrund gestellt, daß auch anderen, in diesem Falle Bacchus, der Wunsch nach dem gleichen Wunder erwächst, und daß Medea auch jetzt diesen Wunsch erfüllt. Ovid weckt damit die Erwartung auf eine Fortsetzung dieser Folge von Verjüngungswundern und bereitet so psychologisch auf den Wunsch der Peliastöchter vor, auch ihren Vater zu verjüngen.

⁸⁹ Die Quelle Ovids für diese Sage ist vermutlich ein verlorenes Satyrspiel des Aischylos; vgl. dazu Lesky, Art. Medeia, Sp.39,36 und Bömer ad loc.

4. Der Mord an Pelias

4.1. Verknüpfung mit der Gesamthandlung

Eine sehr viel größere Bedeutung als die Verjüngung Aesons hat innerhalb der Überlieferung der Medeasage bis zu Ovid die Ermordung des Pelias auf Betreiben Medeas¹.

Bereits Euripides nimmt dieses Motiv in sein Drama auf. Bei ihm ist der Mord an Pelias der Grund für die Flucht Iasons und Medeas nach Korinth. Im Prolog seines Medeadramas spricht die Amme den Wunsch aus, daß Medea doch nicht die Peliastöchter überredet hätte, ihren Vater zu töten (Eur. Med. 9f). Das Motiv für dieses Verbrechen, auf das Euripides nicht näher eingeht, erfahren wir bei Apollonios Rhodios: Es ist die Rache dafür, daß Pelias unrechtmäßig die Herrschaft an sich gerissen und Iason in der Hoffnung, daß er nicht mehr zurückkehre, auf die Fahrt nach Kolchis geschickt hat (Arg. 1,5ff). Daß es Medea ist, die diese Rache ausführen soll, deutet Apollonios in Form einer Voraussage an, indem er mehrfach darauf hinweist, daß Hera die Absicht hat, Medea nach Iolkos fahren zu lassen, damit sie dem Pelias Unheil bringe (Arg. 3,1134ff u. 4,242f).

Ovid benutzt diese mythologischen Verbindungen jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, um auch den Mord an Pelias als einen weiteren Dienst, den die Zauberin Medea ihrem Gatten erweist, auf eine Ebene mit den bisher geschilderten Taten zu stellen und somit über eine entsprechende Motivierung eng mit der vorhergehenden Handlung zu verknüpfen. Vielmehr fehlt jegliche Begründung für Medeas Besuch bei den Peliaden. Die Beziehung der Familie des Pelias zu Iason und Medea wird nicht erläutert, und entsprechend verschweigt Ovid die Schuld des Pelias gegenüber Iason. Das Publikum, dem der Zweck von Medeas betrügerischem Tun, der Mord an Pelias, zweifellos bekannt ist und das auch den Plan des Pelias kennt, der den eigentlichen Anlaß der Argonautenfahrt bildete, ist auf dieses Vorwissen angewiesen², da Ovid selbst keine kausale Verbindung zu dem vorausgehenden Abschnitt herstellt. Ebenso bleiben auch die zeitlichen³ und räumlichen Zusammenhänge unbeachtet – mit

¹ Bömer ad loc.: "Aeson spielt in der Sage eine geringe Rolle, die Geschichte vom Tod seines Bruders Pelias durch die List der Medea war bis zu Ovids Zeit weitaus berühmter". Zur Überlieferung vgl. neben Bömer auch Lesky, Art. Medea, RE 41f; Seeliger, Art. Medea, Roscher 2491f; K.v.Fritz, Die Entwicklung der Iason - Medea - Sage und die Medea des Euripides, A & A 8, 1959, 33-106, hier 36f.

² Zu der Tendenz Ovids, das Vorwissen des Lesers mit einzubeziehen, vgl. Bernbeck 79f u. o. S.25, Anm. 9.

³ Der zeitliche Abstand zwischen Aesons Metamorphose und der im Anschluß geschilderten Ankunft Medeas bei den Peliaden (V.297f) bleibt völlig unklar. Daß es ihr gelingt, die Freundschaft der Schwestern *tempore parvo* (V.300) zu erringen, ist ein sehr relativer Begriff, der jede Deutung zuläßt. Danach fehlt bis zum Beweis von Medeas Fähigkeiten durch

der Folge, daß zwischen beiden Szenen ein deutlicher Bruch im äußeren Handlungsablauf entsteht⁴. Gemeinsam ist beiden Szenen aber, daß die Darstellung der Zauberin Medea und ihrer Taten im Zentrum des Interesses steht. Während diese Taten im vorhergehenden Handlungsabschnitt jedoch letztlich einem 'guten Zweck' dienten und sorgfältig durch den Dialog motiviert wurden, verzichtet Ovid darauf, entsprechend dem Motiv der Liebe im ersten Abschnitt und demjenigen der Rührung über die *pietas* ihres Gatten bzw. dem der Reue über die eigene *impietas* bei der Verjüngung Aesons⁵, nun die Rache zum Movens ihres Handelns zu machen und somit die eindeutig verbrecherische Tat psychologisch zu erklären. Die zuvor auffällig geschlossene Charakterisierung einer vom Bewußtsein moralischer Werte geprägten Medea gerät vielmehr vollständig aus dem Blickfeld, und Medeas möglichen inneren Beweggründe für die Tat bleiben unbeachtet. Daß der Erzähler jetzt darum bemüht ist, weder Mitgefühl noch Verständnis für Medea aufkommen zu lassen, und ihre Taten von nun an nur nach der äußeren Wirkung beurteilt, ohne nach den Motiven zu fragen, zeigt sich deutlich an der überschriftartigen Ankündigung *neve doli cessent...* (V.297), mit der nicht nur alle kommenden Handlungen als hinterlistig charakterisiert werden, sondern rückwirkend auch das vorhergehende Geschehen in diesem neuen Licht erscheint. Die *doli* Medeas sind es denn auch, die Ovid zum Ausgangspunkt nimmt für seine eigene originelle und neuartige Verknüpfung des Pelias-Mordes mit dem vorausgehenden Handlungsabschnitt.

Die besagte List Medeas besteht darin, daß sie den Wunsch der Peliaden weckt, ihren Vater ebenso verjüngen zu lassen, wie dies zuvor mit Iasons Vater (und den Ammen des Liber) geschehen ist, und sich damit die Gelegenheit zur Ausführung des Mordes verschafft. Ebenso wie Medea den Peliastöchtern eine genaue Entsprechung zwischen der Verjüngung des Aeson und der des Pelias vortäuscht, spielt auch Ovid seinem Publikum eine Parallelität der Darstellung vor. Da jedoch der Leser den Ausgang kennt und sich somit des entscheidenden Unterschiedes bewußt ist, liegt von Anfang an offen, daß es sich nur um den vordergründigen Anschein von Parallelität handelt. Der Pelias-Mord, der auf diese Weise gleichsam die 'dunkle Seite' der Hexe Medea ihrer

die Verwandlung eines Widders (V.312-321) jede zeitliche Einbindung, so daß der Zeitraum von drei Tagen, die nach dieser Verjüngung bis zum Mord vergehen (V.324: *ter iuga...*), hinsichtlich einer zeitlichen Einordnung völlig belanglos ist, da auch hier ein Bezugspunkt fehlt.

⁴ Vielfach wird dieser Bruch bereits nach der Kolchishandlung gesehen, vgl. z.B. Galinsky 65. Dagegen spricht, daß die Motivierung Medeas und die Beschreibung ihrer Reue über die eigene *impietas* über die Innensicht geschehen und somit der Darstellungsweise ihrer moralischen Haltung während des Monologs entsprechen.

⁵ Der Gedanke an den Verrat an ihrem Vater ist es, der das Verständnis Medeas für den Wunsch Iasons erweckt, das Leben seines Vaters zu verlängern; dazu und zu der deutlichen Verknüpfung mit der Kolchishandlung vgl. o. S.106.

früheren Charakterisierung gegenüberstellt, wird so zum trügerischen Spiegelbild der vorhergehenden Szene, wobei sich Ovid in überdeutlichen sprachlichen Parallelen geradezu selbst zitiert.

So wird am Anfang der Episode die Figur des Pelias ebenso wie zuvor die des Aeson (V.162) mit Hilfe des Motivs der Abwesenheit eingeführt: da Pelias Medea nicht empfangen kann, tun dies seine Töchter (V.299f). Begründet wird dies hier wie dort mit dem außergewöhnlichen Alter des Betroffenen (V.299): *gravis ipse senecta est* [Pelias] - (V.163): *fessusque senilibus annis* [Aeson].

Vor der eigentlichen Verjüngung des Aeson hatten mehrere 'kleine' Verjüngungswunder - die Häutung der Drachen (V.236f), die Verwandlung des Olivenzweiges (V.279-281) - die Wirksamkeit der Zaubermittel bewiesen und den Erfolg des Vorhabens vorausgedeutet. Entsprechend ist auch jetzt die anschaulich beschriebene Verjüngung eines Widders (V.317-321) ein Beweis für die Fähigkeiten der Zauberin und scheint, zumindest aus der Sicht der Pelias-töchter, ein gutes Vorzeichen im Hinblick auf die geplante Verjüngung des Pelias zu sein.

In beiden Fällen vergehen drei Tage vom Entschluß, die Verjüngung durchzuführen, bis zum Beginn dieser Durchführung (V.179; V.324)⁶; außerdem herrscht während beider Zaubehandlungen sternklare Nacht: V.188: *sidera sola micant* - V.325: *nocte micabant sidera*.

Pelias wird ebenso wie Aeson vor dem Ritual durch Zaubergesänge in einen todesähnlichen Schlaf versenkt; von Aeson heißt es (V.253f):

*...in plenos resolutum carmine somnos
exanimi similem stratis porrexit in herbis.*

Damit sind folgende, Pelias betreffende Verse zu vergleichen (V.328ff):

*iamque neci similis resoluto regem
et cum rege suo custodes somnus habebat,
quem dederant cantus magicaeque potentia linguae.*

Dabei zeigt sich die doppelte Bedeutung dieses Vergleichs eines Schlafenden mit einem Toten erst im zweiten Fall, da er gleichzeitig einen Vorverweis auf den wirklichen Tod des Pelias in sich birgt.

Die Übereinstimmung mit der Aeson-Verjüngung ist selbst noch bei dem eigentlichen Mord gewahrt: Medea hatte die Kehle des Aeson *stricto ense* (V.285f) geöffnet, um das alte Blut herauszulassen und die Adern mit den Säften zu füllen (V.286f):

*...veterem exire cruorem
passa replet sucis...*

⁶ Für das Zeitgerüst ist diese Spanne beide Male ohne Belang (s.o. S.110). Vielmehr ist sie bereits Teil des magischen Rituals, was durch die Bedeutung der Drei-Zahl unterstrichen wird.

Dem entsprechend fordert sie die Peliaden auf (V.333f):

*stringite' ait 'gladios veteremque haurite cruorem,
ut repleam vacuas iuvenali sanguine venas.*

und veranlaßt damit die noch immer Ahnungslosen zum Mord an ihrem Vater.

Die deutlichen, zum Teil wörtlichen Anklänge in zwei direkt aufeinanderfolgenden Handlungsabschnitten sind also keinesfalls, wie Bömer meint, "notgedrungene" Wiederholungen⁷. Sie dienen vielmehr dazu, mit Hilfe der Schein-Parallelität⁸ eine enge Verknüpfung zwischen beiden Szenen zu schaffen, um schließlich die entscheidenden Unterschiede zu akzentuieren⁹ und dadurch die 'Ambivalenz' der Zauberin Medea aufzuzeigen, die dieselben magischen Handlungen zunächst in guter Absicht zur 'weißen Magie'¹⁰, dann jedoch, unter bloßer Vortäuschung derselben guten Absicht, zur 'schwarzen Magie', also zum Bösen, verwendet.

Der Kontrast zwischen der wundersamen Verjüngung und dem hinterhältigen Mord wird gerade durch die Wiederholungen stärker herausgearbeitet. Sie sind kein Zeichen von Unvermögen, sondern stellen eine Ovid eigentümliche Technik dar¹¹, die ihn allerdings deutlich von seinem Vorgänger Vergil unterscheidet, der auffällig darum bemüht ist, sprachliche und inhaltliche Wiederholungen in jeder Form zu vermeiden¹² und dort, wo die Handlung die

⁷ Vgl. Bömer zu 7,297-349: "Vielleicht hat er auch diese Szene wirklich schnell gearbeitet"; zutreffender unterstellt Anderson, Komm. ad loc., Ovid bei diesen Parallelen durchaus eine Absicht.

⁸ Ovid bedient sich dabei einer Technik, die dem entspricht, was Lämmert 186ff als "trügerische Vorspiegelung" bezeichnet. Allerdings sind dabei die modernen Vorstellungen von Elementen wie 'Überraschung' und 'Spannung' auszuklammern.

⁹ Besonders deutlich wird die 'Abweichung innerhalb der Parallelität' bei der Vorbereitung des Zaubersaftes: Während Medea beim ersten Mal in ihrem Kessel zahllose pflanzliche und tierische Ingredienzien erhitzt, die ihre Wirksamkeit z.T. schon bewiesen haben, setzt sie nun *purum laticem et sine viribus herbas* (V.327) auf.

¹⁰ Zu dieser positiven Seite der Magie, die z.B. der Befreiung von Krankheiten, Hunger und anderen Heimsuchungen dient, vgl. Tupet, Magie 404f.

¹¹ Diese Technik wird in einer so stark ausgeprägten Form wie hier über einen relativ langen Textabschnitt von Ovid in den Metamorphosen nicht noch einmal in derselben Weise angewendet. Höchstens andeutungsweise ist sie zu erkennen, wenn eine Antithese zweier Ereignisse durch Wortwiederholungen gekennzeichnet wird (z.B. Met. 14, 456f: *... neque Aeneas Euandri ad limina frustra, / at Venulus frustra profugi Diomedis ad urbem venerat...*)

¹² Laut Heinze, Virgil 366 Anm. 2 gilt für Vergil "die *repetitio* als stilwidrig", vgl. auch ders. 462f. So bemüht er sich bei den Kämpfen der Iliupersis Aen. 2,370-558, die gleichartigen Kampfszenen voneinander abzusetzen; vgl. Heinze ebd. 329 und 463.

Darstellung gleichartiger Vorgänge verlangt, etwa bei aufeinanderfolgenden Kampfszenen, besonders nach Variation strebt.

4.2. Medeas List

Worauf es Ovid bei diesem Teil der Medea-Episode besonders ankommt, zeigt bereits die inhaltliche Gewichtung: mehr als die Hälfte des gesamten Abschnittes gilt der Frage, wie es Medea gelingt, die Peliaden zu täuschen und sie zu bewegen, ihren Vater Pelias den Zauberkünsten Medeas preiszugeben (V.297-323). Das zentrale Thema ist also der *dolus* Medeas, der zu ihrem wesentlichen Charakteristikum wird. In der Gestaltung der Szene wird dieser *dolus* durch die offensichtlich trügerische Parallelität der Handlung raffiniert entwickelt. Die eigentliche Absicht, die hinter Medeas List steht, nämlich der Plan, Pelias zu ermorden, deutet sich erst allmählich im Verlauf des Betrugs indirekt an, wird aber niemals explizit genannt.

Ganz anders dagegen verläuft die Schilderung einer ähnlich hinterhältigen und grausamen Tat Medeas in den Argonautica des Apollonios: der Mord an Medeas Bruder Apsyrtos (Apoll. Rhod. Arg. 4,303-481). Im Vergleich mit Ovid fällt vor allem die lückenlose und folgerichtige Darstellung des äußeren Handlungsablaufes ins Auge. Das Motiv für den Mord ist, anders als bei Ovid, von Beginn an klar: Apsyrtos und seine Begleiter verfolgen die Argonauten und versuchen, die Auslieferung Medeas mit Gewalt zu erzwingen (Arg. 4,303ff). In einem Gespräch zwischen Iason und Medea, für das Handlungsort und -zeit genau angegeben werden (Arg. 4, 352-354), beschließen beide, Apsyrtos in einen Hinterhalt zu locken und zu töten. Dabei entwirft Medea einen detaillierten Plan ihres Vorgehens (Arg. 4,410-420), der dann auch genauso ausgeführt wird (Arg. 4,421-470), so daß der Handlungsverlauf keine überraschende Wendung mehr nimmt und die Kausalkette nirgendwo unterbrochen wird. Der Zweck der Lüge von einer gewaltsamen Entführung, mit der sie Apsyrtos zum Treffpunkt lockt (Arg. 4,436-441), ist in diesem Zusammenhang von Anfang an deutlich: sie dient dazu, sein Vertrauen zu erwecken. Daß Apsyrtos dieser recht plumpen Lüge bedenkenlos Glauben schenkt, wird von Apollonios an keiner Stelle in Frage gestellt (Arg. 4,456).

Diese Form des Betruges ist weit weniger komplex als das raffiniert eingefädelte Lügengespinnst, mit dem Medea in den Metamorphosen die Peliaden ganz allmählich einfängt und vor dem die äußere Handlung deutlich in den Hintergrund tritt. Ovid berichtet von dieser Täuschung als einem längeren psychagogischen Prozeß, der sich in mehreren Stufen vollzieht.

Der Erzähler steht dabei nicht mehr der Figur Medeas nahe, indem er uns ihre Gefühle und Gedanken miterleben ließe, sondern gibt distanziert von einem allwissenden, olympischen Standort aus das Verhalten Medeas gegenüber den Peliaden wieder. Dabei kennzeichnet er jedoch mit wenigen gezielt einge-

setzten Worten alle ihre Äußerungen als auf ihre Wirkung hin berechnete Lügen und Betrug: *doli* (V.297); *falsum odium* (V.297f); *adsimulat*; *amicitiae mendacis imagine* (V.301); *dubitare videtur* (V.307); *ficta gravitate* (V.308). Diese wenigen Anmerkungen, angeführt von der überschriftartigen Ankündigung (V.297): *Neve doli cessent* ... zu Beginn des Abschnitts, genügen, um auch allen übrigen Handlungen Medeas den Anstrich der Täuschung zu geben und damit in Antithese zu den scheinbar gleichen Handlungen bei der Aeson-Verjüngung zu stellen.

Die erste Phase von Medeas psychologisch ausgeklügeltem Täuschungsmanöver dient dazu, ihre Anwesenheit zu rechtfertigen, deren wahrer Grund auch vom Erzähler verschwiegen wird. Der Vorwand, den Ovid ihr in den Mund legt, ist privater Natur und soll das Vertrauen der Peliaden wecken, für die sie zunächst, als Gattin Iasons, eine Feindin sein muß: Medea gibt vor, sich mit Iason gestritten zu haben (V.297f)¹³, und erringt so die Freundschaft der Schwestern (V.301)¹⁴.

Daß Medea auch den Peliaden gegenüber ihre bereits gezeigten rhetorischen Fähigkeiten anwendet¹⁵, läßt Ovid errahnen, ohne dabei ihre Worte direkt wiederzugeben: Sie zählt noch einmal ihre Verdienste auf¹⁶ und schmückt diesmal die Verjüngung Aesons offenbar ganz besonders reichlich aus (V.303: *hac in parte moratur*), um den Peliaden zu suggerieren, daß dasselbe auch ihrem Vater zuteil werden könnte (V.304: *spes ... subiecta*). In Anwendung des Bescheidenheitstopos stimmt sie jedoch einem entsprechenden Wunsch nicht sofort zu, sondern läßt sich erst mehrfach bitten (V.306-308).

Das psychagogische Geschick dieses Vorgehens liegt darin, in den Peliaden die feste Überzeugung entstehen zu lassen, die Idee zu der Verjüngung des Pelias käme ausschließlich von ihnen selbst und läge keineswegs im Interesse Medeas, die damit über jeden Verdacht erhaben ist. Nachdem Medea ihr erstes Ziel erreicht hat, gibt sie - scheinbar - dem Drängen der Peliaden nach (V.309:

¹³ Mit dieser Vortäuschung eines 'Ehekrachs' zwischen Iason und Medea, der die Gattin dazu bewegt, bei den Verwandten Zuflucht zu suchen, betont Ovid nach hellenistischer Manier den Aspekt des Privaten und verbindet mythische Welt und Alltagswelt; zu dieser Eigenart des Hellenismus vgl. z.B. B.Effe, Hellenismus (Die griechische Literatur in Text und Darstellung, Bd.4), Stuttgart 1985, 12.

¹⁴ Ähnliche Methoden zur Beeinflussung eines Menschen, dort allerdings in spielerischer Form und ohne verbrecherische Absichten, zeigt Ovid in der Elegie, vor allem in der Ars amatoria, wo es gilt, die Geliebte / den Geliebten mit Hilfe kleiner Täuschungen zu gewinnen, so z.B. auch durch die Vorspiegelung von Freundschaft, ars 1,720: *intret amicitiae nomine tectus amor*. Hier wie dort ist die Grundlage eine genaue Kenntnis psychologischer Vorgänge. Vgl. auch ars 1,611; 3,577ff.673ff.

¹⁵ Vgl. ihr Gebet (V.192-219); dazu o. S.113f.

¹⁶ Vgl. V.45ff im Monolog; V.166f in der Bitte Iasons; V.210ff in Medeas Gebet.

pollicita est)¹⁷. Zuvor jedoch wendet sie, um jeden möglichen Argwohn auszu-schalten, einen weiteren *dolus* an, indem sie sich bereit erklärt, einen Beweis für ihre Fähigkeit zu erbringen.

Dabei werden ihre Worte in direkter Rede wiedergegeben, und aus ihrem Munde hören wir auch die Begründung für diesen Vorschlag (V.309f):

... 'quo sit fiducia maior
muneris huius' ait ...

Die trügerische Doppeldeutigkeit dieser Worte bleibt den Angeredeten, die keinerlei Mißtrauen hegen, verborgen. Dem Leser jedoch, der den Peliaden gegenüber einen Wissensvorsprung hat, wird damit die Verschlagenheit der Zauberin umso deutlicher vor Augen geführt.

Die Peliaden sind jetzt so begierig auf die möglichst schnelle Erfüllung ihres Wunsches, daß sie den Anordnungen Medeas unverzüglich (V.312: *protinus*) Folge leisten. Die folgende Verjüngung des Widder wird von Ovid ausführlich und ebenso anschaulich und beeindruckend beschrieben, wie sie sich auch den Peliaden darstellen muß (V.312-321). Der Schwerpunkt der Schilderung liegt dabei nicht auf der Anwendung von Magie und Zauberritualen, sondern auf der Beschreibung der Metamorphose des bejahrten Tieres in ein junges Lamm (V.317-321), die geprägt ist von heiterer Leichtigkeit, etwa durch die Vorstellung des *tener balatus* (V.319)¹⁸, der aus dem Kessel dringt, in den der Widder versenkt wurde, und das muntere Davonhüpfen des Lammes, das nach seiner Mutter sucht (V.320f):

...agnus
lascivitque fuga lactantiaque ubera quaerit.

Die Anmut und Heiterkeit dieser Szene bildet einen scharfen Kontrast zu den grausigen Folgen, die der vermeintlich gleiche Verjüngungszauber bei Pelias hat.

4.3. Die Ausführung des Mordes

Nachdem die Peliaden damit endgültig von der Lauterkeit Medeas überzeugt worden sind, setzt die Handlung mit der eigentlichen Durchführung neu ein. Die genaue Absprache zwischen Medea und den Peliastöchtern über das geplante Vorhaben wird dabei übersprungen, obgleich die aktive Teilnahme der

¹⁷ Für einen kurzen Moment wechselt damit die auktoriale Erzählhaltung in eine personale, in der sich die eingeschränkte Perspektive der Peliaden widerspiegelt, vgl. Petersen 190f. Denn nur in deren Augen ist Medea erst überredet worden, ihre Zauberkünste anzuwenden, objektiv gesehen hatte sie diese Absicht bereits vorher.

¹⁸ Betont durch Wiederholung im folgenden Vers (V.320): *balatum mirantibus*.

Töchter an der angeblichen Zauberhandlung (s.u. V.331) auffällig von der Aesonverjüngung abweicht (V.256: *...removere profanos*) und daher eigentlich einer Erklärung bedürfte.

Im Gegensatz zu dem vorausgehenden Handlungsbericht, in dem der Handlungsort mit *Peliae limina* (V.298) als das Haus des Pelias nur sehr vage umschrieben wird und in dem auch Zeitangaben fehlen, wählt Ovid für die Schilderung des Mordes selbst eine stark dramatisierte szenische Darstellungsform mit auffälliger Geschlossenheit von Raum und Zeit sowie Angaben über die auftretenden Personen. Die dramatischen Mittel dienen hier, wie schon bei der Aeson-Verjüngung, der effektvollen Wiedergabe des außergewöhnlichen äußeren Geschehens.

Eingeleitet wird die Szene durch eine homerische Zeitemschreibung der drei Tage, die zwischen Plan und Durchführung vergangen sind (V.324f: *iuga Phoebus equis... demperat*). Für die Schilderung der Handlung, die in der vierten Nacht einsetzt, bildet den Hintergrund zunächst der Sternenhimmel (vgl. V.188), unter dem Medea ihre Zaubermittel zubereitet (V.325-327), die jedoch, ihrem Plan gemäß, völlig wirkungslos sind (V.327: *sine viribus*), so daß die magische Vorbereitung zu einer Farce wird.

Eine genauere Differenzierung erfährt der Ort, an dem schließlich das Verbrechen ausgeführt wird - es ist das Gemach des Pelias, in dem dieser inzwischen, gemeinsam mit seinen Dienern, von durchaus wirksamen Zaubersprüchen in einen tiefen Schlaf versetzt ruht (V.328-330).

Innerhalb dieser genau festgelegten Szenerie erfolgt der Auftritt Medeas gemeinsam mit dem der Peliaden (V.331: *intrabant*), die im Vertrauen auf Medeas Künste ihren Anordnungen willig Folge leisten (V.331: *iussae*). Nachdem sich die Töchter um das Lager des Vaters herum aufgestellt haben, folgt eine direkte Rede Medeas (V.333f)¹⁹:

*stringite' ait 'gladios veteremque haurite cruorem.
ut repleam vacuas iuvenali sanguine venas.*

Für die Peliaden, an die sich die Aufforderung Medeas richtet, wird somit der Anschein aufrecht erhalten, daß dies alles der beabsichtigten Verjüngung des Vaters diene. Der Leser dagegen erfährt direkt aus Medeas Worten den eigentlichen Kern ihres verbrecherischen Plans: die Peliastöchter sollen mit eigener Hand ihren Vater erschlagen.

Ovid nutzt auch im weiteren die direkte Rede zu einem Spiel mit der Doppeldeutigkeit der Worte, die die Ambivalenz der Zauberin widerspiegeln und deren Sinn sich jeweils in das Gegenteil verkehrt, abhängig davon, ob man von

¹⁹ Bömer ad loc., der diese Ansprache Medeas für "sachlich völlig überflüssig" hält, verkennt dabei offensichtlich, daß es nicht Ovids Absicht sein kann, einen Sachbericht zu liefern.

der Perspektive der angesprochenen Peliaden oder der des wissenden Lesers ausgeht (z.B. V.539):

in manibus vestris vita est aetasque parentis.

Die Tragik, die für die Töchter darin liegt, daß sie den Vater ermorden, indem sie ihm helfen wollen, und somit die Tragweite des *dolus*, den Medea anwendet, wird erst durch den Informationsvorsprung des Lesers greifbar, der weiß, daß Medea mit den Peliaden ein hinterlistiges Spiel treibt.

Vor allem im Drama ist diese "diskrepante Informiertheit"²⁰ häufig strukturbildend. So nutzt auch Euripides in seinem Medea-Drama den Wissensvorsprung des Publikums gegenüber Iason zu Doppeldeutigkeiten, als Medea Iason mitteilt, daß die Kinder seiner neuen Braut Geschenke bringen sollen (Eur. Med. 866ff). Iason glaubt an die Reue Medeas - der Zuschauer dagegen weiß, daß Kreusa mit eben diesen Gaben umgebracht werden soll²¹.

Die Affinität der ovidischen Erzählweise zur dramatischen Darstellung zeigt sich auch darin, daß wir von dem anfänglichen Zögern der Schwestern nicht in neutraler Erzählung, sondern direkt aus dem Munde Medeas hören, ohne daß vorher davon in der Erzählung die Rede war (V.332)²²:

...quid nunc dubitatis inertes?

In ähnlicher Weise läßt auch Euripides Medea auf das Verhalten anwesender Personen während des Sprechens hinweisen (Eur. Med. 901f)²³:

ἴρ', ὦ τέκν', οὕτω καὶ πολὺν χρόνον
φιλήν ὀρέξετ' ὠλένην,

*Werdet ihr Kinder so noch lange Zeit leben
und euren geliebten Arm ausstrecken.*

²⁰ Pfister 80; ders. 82: "...sowohl das Tragische als auch das Komische realisiert sich häufig im Kontrast zwischen der überlegenen Informiertheit des Zuschauers und dem Informationsdefizit der Figuren."

²¹ Entsprechende Wirkung haben die in Gegenwart Iasons an die Kinder gerichteten Worte (Eur. Med. 974f):

ἴθ' ὡς τάχιστα: μητρὶ δ' ὦν ἐρᾷ τυχεῖν
εὐάγγελα γένοιθε πράξαντες καλῶς.

*Geht nun sofort! Und dessen, was die Mutter zu erlangen strebt,
werdet gute Boten für sie, habt glücklichen Erfolg.*

²² Zu dieser Art der mimetischen Darstellung vgl. o. S.116f; vgl. auch Albert passim, bes. 225f.

²³ Zur Bedeutung solcher "impliziten Inszenierungsanweisungen" im Drama vgl. Pfister 37f.

Als die Schwestern endlich, nach einem Appell Medeas an ihre Kindespflicht²⁴, das Schwert gegen den Vater erheben, macht Ovid die innere Abscheu, die sie trotz der Überzeugung, Pelias zu nützen, gleichwohl gegen diese Tat verspüren, durch eine äußere Geste deutlich: Die Töchter wenden sich ab und schlagen gleichsam 'blindlings' (V.342: *caecaque dant ... vulnera*) auf ihren Vater ein.

Die Grausamkeit der Szene und damit gleichzeitig auch die Grausamkeit Medeas gelangt schließlich dadurch zu ihrem Höhepunkt, daß der sterbende Pelias noch einmal das Bewußtsein erlangt (V.343). Seine Hilflosigkeit und völlige Verständnislosigkeit für das, was mit ihm geschieht, finden ihren Ausdruck ebenfalls in einer für das Drama typischen Geste, dem flehenden Ausstrecken der Hände (V.345)²⁵, während der Körper bereits halb zerfleischt (V.344: *semilacer*) und blutüberströmt ist. Die dramatische Wirkung wird noch verstärkt durch die direkte Rede, mit der er an seine Töchter die Frage richtet, warum sie ihm nach dem Leben trachten (V.346).

Um das Pathos nicht ins Unerträgliche zu steigern, hält Ovid nun nicht daran fest, die Leiden des Pelias zu beschreiben, und verzichtet auch darauf, die Gefühle zu zeigen, die die Erkenntnis ihres tragischen Irrtums unweigerlich in den Peliaden auslösen muß. Stattdessen bemüht er sich um einen raschen, effektvollen Abschluß der Erzählung. Die Sprache, die dabei verwendet wird, drückt die zunehmende Distanz des Erzählers zum Geschehen aus²⁶. So wird die Reaktion der Peliastöchter auf die Worte des Vaters mit einem ungewöhnlichen Zeugma umschrieben²⁷ - einem Stilmittel, dessen gesuchte Konstruktion von Ovid sonst in den Metamorphosen mehrfach dafür verwendet wird, eine komische Wirkung zu erzielen²⁸, und das hier einen deutlichen

²⁴ Dazu unten Kap. IV 4.4.

²⁵ Vgl. Anderson, Komm. ad loc.

²⁶ Einen ähnlichen Wechsel im Erzählton konstatiert Galinsky 131f für die Schilderung der Vergewaltigung Philomelas (Met. 6,519-562): Auf die sehr gefühlvolle Beschreibung von Philomelas Angst folgt die distanzierte und grausame Schilderung des Herausschneidens ihrer Zunge. Ovid neige dazu, so Galinsky 115ff, sich bei der Darstellung von Leiden und Grausamkeit auf den äußeren Aspekt zu beschränken. Vgl. auch die Schilderung des Todes von Pyramus und Thisbe, in der der verblutende Pyramus mit einem defekten Bleirohr verglichen wird. N.Holzberg, Ovids *Babyloniaka*, WS 101, 1988, 270 sieht in diesem Kontrast zwischen Pathos und Banalität ein "hermeneutisches Signal".

²⁷ Lausberg 353 wählt den Vers 347 als Beispiel für ein sog. "semantisch kompliziertes Zeugma" zwischen Konkretum und Abstraktum.

²⁸ So unterstreichen ganz ähnliche Zeugmata die humorvolle Darstellung, etwa wenn dem eifersüchtigen Apollon, als er von der Untreue der Coronis erfährt, 'die Gesichtszüge, -farbe und sein Plektron entgleiten' (Met. 2,601: *et pariter vultusque deo plectrumque colorque / excidit*), oder der Gatte der Venus in entsprechender Situation 'den Verstand und die gerade gefertigte Schmiedearbeit verliert' (4,175: *et mens et quod opus fabrilis dextra tenebat / excidit*).

Kontrast zu dem vorher aufgebauten Pathos entstehen läßt (V.347):

...cecidere illis animique manusque.

Die begonnene Mordtat wird dennoch beendet und zwar durch das grausam entschlossene Eingreifen Medeas, die damit wieder als Handelnde hervortritt. Der makabre Umstand, daß sie dem sterbenden Pelias jede Möglichkeit nimmt, noch weitere Worte an seine Töchter zu richten, indem sie ihm die Kehle durchschneidet, findet seinen sprachlichen Ausdruck in einem weiteren, ungewöhnlichen Zeugma (V.348f):

plura locuturo cum verbis guttura Colchis
abstulit et calidis laniatum mersit in undis.

Vorbild für diesen Gedanken ist ein ähnliches Zeugma Vergils (Aen. 10,348):

vocem animamque rapit traiecit gutture.

Während Vergil jedoch zwischen der konkreten Tat - dem Durchbohren der Kehle - und den abstrakten Folgen - dem Raub von Stimme und Leben - unterscheidet, werden von Ovid beide Handlungsstufen in dem Zeugma zusammengefaßt, so daß auch jetzt durch das Nebeneinander von Konkretum und Abstraktum eine starke semantische Spannung entsteht. Mit Hilfe dieses geradezu manieristischen Stilelementes²⁹ schafft Ovid eine effektvolle Schlußpointe, mit der die Szene in der gewohnt knappen Form³⁰ zu einem überraschend schnellen Ende geführt wird. Im Vordergrund steht damit nicht die Tragik der Peliastöchter, die unwissend ihren Vater getötet haben, sondern die grausame und außergewöhnliche Tat einer Medea, die jetzt nur noch als böse Zauberin und kaltblütige Mörderin gesehen wird.

²⁹ Gehäuft finden sich diese manieristischen Pointen später bei Seneca, dem z.B. ein Zeugma zur Pointierung des grausamen Todes des Hippolytus dient (Sen.Ph.1101f): *haesere biuges vulnere - et pariter moram / dominumque rumpunt*; ein ähnlicher Effekt wird im Bezug auf den Selbstmord Phaedras erzielt (Ph. 1177f): *... nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam*. Vgl. dazu Ch.Wanke, Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik, Heidelberg 1964, 130f.

³⁰ Das entspricht, wie sich zuvor gezeigt hat (vgl. S. 94, 122), durchaus der erzählerischen Technik Ovids und hat nichts damit zu tun, daß, wie Bömer ad loc. meint, aufgrund der Ähnlichkeit mit der Aeson-Szene "der Dichter offensichtlich zum Schluß kommen [wollte]."

4.4. Das Motiv der pietas

Neben der bereits gezeigten Verknüpfung durch vorgespiegelte Parallelität besteht eine weitere Verbindung zwischen dem Peliasmord und der vorhergehenden Handlung in der Motivation der Peliastöchter, die ihrem Vater gegenüber *pie* sein möchten.

Bereits zu Anfang der gesamten Episode, innerhalb der Kolchishandlung (V.7-158), bildet die *pietas* der Tochter gegenüber dem Vater, aus der schließlich *impietas* wird, einen wichtigen Aspekt bei der Beschreibung der seelischen Entwicklung Medeas³¹. An diese eigene *impietas*, nämlich den Verrat an ihrem Vater, fühlt sich Medea vor der Verjüngung Aesons noch einmal erinnert durch den Wunsch Iasons, von seinen eigenen Lebensjahren einige auf seinen Vater zu übertragen (V.169f)³². Wie die *pietas* Iason zu dieser Bitte veranlaßt, so ist es auch die *pietas*, die den entsprechenden Wunsch nach Verjüngung ihres Vaters in den Peliaden weckt.

Anders als bei ihrem Gatten jedoch nutzt Medea dieses Gefühl der Peliaden skrupellos aus und mißbraucht den Appell an die *pietas* dazu, die Schwestern zum Vaternord zu treiben (V.336ff):

si pietas ulla est nec spes agitat inanes,
officium praestare patri...

Die Perversion, die dieser moralische Wert damit erfährt, findet ihren Ausdruck in einem bewußt zugespitzten Paradoxon, das durch die sprachliche Antithese unterstrichen wird (V.339f)³³:

his, ut quaeque pia est, hortatibus in pia prima est
et, ne sit scelerata, facit scelus;...

Indem sie ihrem Vater einen Dienst erweisen, also das im moralischen Sinne "Richtige" tun wollen, begehen die Töchter das größtmögliche Verbrechen an ihm. Sie bewirken also genau das Gegenteil von dem, was sie eigentlich beabsichtigen, und werden damit schuldig, ohne es zu wissen. Dabei sind sie nicht,

³¹ Die Anerkennung der *pietas* als eines moralischen Wertes und das Wissen um das Verletzen dieses Wertes bildet einen wichtigen Faktor zur Charakterisierung der verliebten Medea, vgl. dazu u. S.136, Anm. 34.

³² Vgl. oben S.107ff.

³³ In entsprechender Weise wird die Ambivalenz des *pietas*-Begriffes bereits in der der Medea-Episode vorausgehenden Erzählung von Progne und Philomela reflektiert. Um ihrer Schwester gegenüber *pie* zu sein, beschließt Progne, ihren Sohn zu töten und erkennt dabei (V.6,635): *scelus est pietas*. Das gleiche Thema greift Ovid noch einmal auf mit dem Mythos um Althaea, die, um eine treue Schwester zu sein, die eigenen Söhne opfert (V.7,477): *impietate pia est*. Vgl. auch Met.9,408 *natus erit facto pius et sceleratus eodem*.

wie zuvor *impia* Medea, die tragischen Opfer ihres eigenen Gefühls³⁴, sondern eines bewußten *dolus*. In beiden Fällen beleuchtet Ovid von jeweils unterschiedlichen Seiten das Scheitern des menschlichen Willens: die innere Bereitschaft zur *pietas* kann jedoch weder bei den Peliaden noch bei der verliebten Medea die *impietas* verhindern.

Schon jetzt ist zu erkennen, daß das in immer neuen Variationen wiederkehrende Motiv der *pietas* bzw. *impietas* einen wichtigen Faktor für die Einheit der gesamten Medea-Episode bildet. Gleichzeitig wird aber hieran die gewandelte Betrachtungsweise des Erzählers innerhalb dieser Episode besonders deutlich: In der Kolchis-Handlung und vor der Aeson-Verjüngung war das Motiv Anlaß, die 'innere Handlung' stark hervorzuheben und das Vorgehen Medeas psychologisch zu motivieren. Die sich nun ebenfalls bietende Gelegenheit zu einer ausgeprägten Innensicht der durch ihre eigene *pietas* betrogenen Peliaden läßt Ovid dagegen ebenso aus, wie die Möglichkeit, noch einmal auf die Gefühle Medeas einzugehen. Stattdessen wird Medea zur Vollstreckerin eines grauenhaften Verbrechens, wobei die Tat selbst mehr interessiert als die Person, so daß die äußere Handlung uneingeschränkt dominiert. Es geht nur noch darum, die Perversion der *pietas* und die Grausamkeit um ihrer selbst willen darzustellen. Die Faszination, die dieses äußere Geschehen auf den Erzähler auszuüben scheint, kontrastiert dabei mit der ebenso fesselnden psychologischen Betrachtung im ersten Teil.

³⁴ In Medeas Monolog nimmt die sittliche Verpflichtung gegenüber dem Vater einen hohen Stellenwert ein, und ihre (vorläufige) Entscheidung gegen die Liebe ist vor allem eine Entscheidung für den ethischen Wert der *pietas* (V.72: *ante oculos rectum pietasque...*). Dennoch, trotz dieser Erkenntnis und ihrer Bereitschaft, das Richtige zu tun, wird sie gegen ihren Willen (V.19: *invitam*) von der Liebe besiegt und infolgedessen *impia*. Daß sie damit, wie später die Peliastöchter, einer, wenn auch anders gearteten, Täuschung unterliegt, erkennt sie im Gegensatz zu jenen selbst (V.92): *nec me ignorantia veri / decipiet sed amor*.

5. Medeas Flucht

5.1. Der Flug von Iolcos nach Korinth

Mit dem Versenken des zerstückelten Pelias im brodelnden Wasser durch Medea endet die Darstellung des Mordes sehr abrupt. Wann die Peliastöchter das Ausmaß dessen, was sie getan haben, erkennen und wie sie auf diese Erkenntnis reagieren, wird nicht gesagt. Ovid setzt nach einem Handlungssprung erst wieder mit der Erzählung ein, als Medea sich bereits in ihrem Drachenzug³⁵ auf der Flucht vor einer Bestrafung für ihre Tat befindet (V.350f). Auch jetzt wird ein paralleler Handlungsstrang, der das Geschehen im Hause des Pelias weiterverfolgt, zugunsten der Konzentration auf Medea vermieden.

Der vorovidischen Überlieferung gemäß flieht Medea nach dem Mord gemeinsam mit Iason, für den sie das Verbrechen begangen hat, nach Korinth³⁶. Bei Ovid dagegen steht Iason, mit dem Medea einen Ehestreit vortäuscht (V.297f), völlig außerhalb der Peliashandlung und wird auch im Zusammenhang mit der als sehr überstürzt dargestellten Flucht nicht mehr erwähnt. Andererseits tritt er selbstverständlich innerhalb der Korinth-Handlung (V.394) noch einmal kurz in Erscheinung, ohne daß seine Anwesenheit vorher erklärt wird. Ovid, der den Flug Medeas zu einem erzählerischen Exkurs nutzt, ist demnach auch hier nicht an einer lückenlosen kausalen Verknüpfung der äußeren Handlung interessiert³⁷, sondern achtet vielmehr auch jetzt darauf, den Erzählerstandort an die Person Medeas zu binden³⁸. Endgültig verliert nun der zeitliche Aspekt jede Bedeutung. Die Dauer des Fluges und der ohnehin nur kurz angedeuteten Ereignisse in Korinth bleibt völlig offen.

Der Flug Medeas ist der Anlaß für Ovid, eine Anzahl kleinerer Verwandlungssagen zu erzählen (V.352-393)³⁹. Er geht dabei von den Orten aus, die Medea auf ihrer Reise überquert und die jeweils Schauplatz eines anderen Mythos sind. Dessen Inhalt wird dann relativ knapp, oft nur andeutungsweise,

³⁵ Dieses Gefährt des Sonnengottes, ihres Großvaters, benutzte Medea schon beim Sammeln der Zauberkräuter, sodaß Ovid nun, da es als Fluchtfahrzeug dient, nicht noch einmal näher darauf eingehen muß, vgl. S.116ff.

³⁶ Über diese relativ späte Verknüpfung der Pelias- und der Korinth-Handlung vgl. v.Fritz 38f.

³⁷ Vgl. die äußerlich völlig unmotivierte Anwesenheit Iasons am Hekateempel (V.77); vgl. dazu o. S.61ff. Zu dem völlig entgegengesetzten ständigen Bemühen Vergils um äußere Kontinuität und sorgfältige Motivierung sowohl bei göttlichen als auch bei menschlichen Handlungen vgl. auch Heinze, Virgil 330ff.379ff.

³⁸ Medea ist an jedem Schauplatz anwesend, vgl. Petersen 180f sowie oben S.28 Anm.20.

³⁹ Diese Technik, mehrere 'kleinere' Sagen in einen größeren Zusammenhang einzufügen, verwendet Ovid in den Metamorphosen mehrfach, z.B. anläßlich der Flucht Plutos mit Proserpina (2, 405ff); bei der Reise des Minos auf der Suche nach Verbündeten (7,456ff); andeutungsweise bei einem Flug Apolls (11,194); vgl. dazu Schmidt 59f.

berichtet. Die Verknüpfung mit der Haupthandlung beschränkt sich also nur auf die Topographie, wird aber von Ovid immer wieder ins Gedächtnis gerufen, indem er zwischen den Sagen mehrfach den Blick wieder Medea zuwendet und die nächsten Orte in Bezug zu ihrer Reiseroute setzt: *fugit alta superque Pelion ...* (V.351f); *Aeoliam Pitane a laeva parte reliquit ...* (V.357); *transit et antiquae Caeae* (V.368); *inde lacus Hyries videt* (V.371); *inde Calauraeae Letoides adspicit arva* (V.384); *dextra Cyllene est* (V.386); *Cephison procul hinc ... respicit* (V.388f); *tandem vipereis Ephyren pirenida pennis / contigit* (V.391f). Diese Angaben bilden die epische Haupthandlung, in die der sich jeweils weitgehend selbstständigende Bericht der einzelnen Sagen eingefügt ist. Innerhalb der verschiedenen Berichte tritt die Figur des Erzählers und ihre Gegenwart deutlich in den Vordergrund⁴⁰. So kann, wenn von *eventu veteris loca nota Cerami* (V.353) gesprochen wird, nicht etwa gemeint sein, daß dieser Ort Medea bekannt war, vielmehr ist er "uns heute", d.h. dem Erzähler und seinen Zeitgenossen, durch das genannte Ereignis bekannt. Ebenso gehen auch Zeitbezüge wie *tum* (V.364) oder *aevo primo* (V.392) von der Zeit des Erzählers aus. Ausdrücklich durchbrochen wird die poetische Fiktion durch die Berufung auf Gewährsleute, als sich der Erzähler des Berichteten nicht ganz sicher scheint (V.392f): *veteres ... vulgarunt*, oder wenn die erzählten Ereignisse nachzeitig sind, wie etwa die Erwähnung der Grabstätte des Paris, dessen Tod mythenchronologisch viel später anzusetzen ist als die Argonautensage⁴¹, und die Verwandlung der Alcidamas-Tochter in eine Taube bzw. der Frevel Menephrons, die, wie Ovid selbst sagt, erst später stattfinden: *Alcidamas ... miraturus erat...* (V.369f); *concubiturus erat* (V.387).

Derartige Abwendungen des Erzählers von der eigentlichen Handlung und ihrer Zeit sind hellenistischen Ursprungs und finden sich bereits sehr zahlreich im Epos des Apollonios, der bei der Nennung der Orte, die die Argonauten auf ihrer Fahrt passieren, immer wieder die Gelegenheit ergreift, Aitien (z.B. Arg. 4,650ff)⁴², Lokalmythen (z.B. Arg. 2,946ff) oder Berichte über ethnologische Besonderheiten (z.B. Arg. 2,1000f) einzuflechten⁴³, ohne daß ein direkter Bezug zur Haupthandlung gegeben sein muß.

Eine Neuerung gegenüber Apollonios ist bei Ovid allerdings die ungewöhnlich dichte Häufung der Lokalsagen und die gleichzeitige Reduktion der Haupthandlung auf ein Minimum. Entscheidend ist jedoch, daß für Apollonios die eigentliche Fahrt der Argonauten ein wichtiger Bestandteil seiner Handlung

⁴⁰ Zur Problematik der Erzählergegenwart und ihrer Beziehung zu Handlungszeit vgl. Lämmert 67ff.

⁴¹ Ovid selbst erzählt vom Trojanischen Krieg erst gegen Ende seines, wie er selbst sagt (Met. 1,3f), chronologisch geordneten Epos (Met. 12 u.13)

⁴² Vgl. dazu P.Deutsch, Das aitiologische Element in den Argonautika des Apollonios Rhodios, Innsbruck 1982.

⁴³ Weitere Belege bei Fränkel, Noten, 635f. Zu diesen "Nebenhandlungen mit besonderem Bezug zur Erzählergegenwart" vgl. die entsprechenden Darlegungen bei Gummert 90ff.

ist. Er legt Wert auf die Einbeziehung genauer geographischer Kenntnisse und vermittelt den Eindruck hellenistischer Gelehrsamkeit, der durch die Exkurse, die er mit den Ortsangaben verknüpft, noch verstärkt wird. Die Auswahl dieser Exkurse wird dabei streng von der Reiseroute der Argonauten bestimmt.

Da Ovid im Gegensatz zu Apollonios häufig die Darstellung räumlicher Fortbewegung vermeidet und diesbezüglicher Kontinuität keine Bedeutung beimißt⁴⁴, könnte er auch jetzt ohne weiteres, ähnlich wie zu Beginn der Pelias-episode, nach einem Sprung die Handlung einfach an Ort und Stelle mit dem Bericht über den Kindermord in Korinth fortsetzen. Die ausführliche Wiedergabe von Medeas Fluchtweg - im übrigen eine Erfindung Ovids⁴⁵ - dient also vor allem dazu, die Gelegenheit für die mythologischen Exkurse und damit die Erzählung weiterer Metamorphosen zu schaffen. Innerhalb dieser Mythenwelt Ovids werden die realen geographischen Gegebenheiten keineswegs so sorgfältig einbezogen, wie dies bei Apollonios der Fall ist⁴⁶: Die genannten Orte liegen nicht auf der 'direkten Fluglinie' von Iolcos nach Korinth, vielmehr fliegt Medea einen weiten Kreis⁴⁷. Ihre Reiseroute wird demnach nicht von der Geographie, sondern von der Mythographie bestimmt.

5.2. Motivische Verbindungen

Da der Grund für die Zusammenstellung gerade dieser Mythen also nicht in erster Linie in der topographischen Lage ihrer Handlungsorte gesucht werden kann, stellt sich die Frage, ob es sich hier tatsächlich nur, wie Bömer behauptet, um Sagen handelt, die Ovid "nicht lagen oder uninteressant erscheinen mochten"⁴⁸ und die er demnach nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Wenn dies so wäre, hätte es sicher näher gelegen, die Aufzählung nicht mitten in die Medeahandlung zu stellen, sondern als Übergang zwischen zwei verschiedenen Sagenkreisen anzuordnen. Der Schluß liegt nahe, daß möglicherweise doch bestimmte, auf den ersten Blick nicht erkennbare Zusammenhänge zwischen eben dieser Medeahandlung und den hier eingefügten Meta-

⁴⁴ Vgl. o. S.78ff u.ö.

⁴⁵ Vgl. Anderson, Komm. ad loc.

⁴⁶ Haupt / Ehwald / v.Albrecht, Komm. ad loc. stellen fest, daß bei der Aneinanderreihung der Metamorphosen eine "geographische Reihenfolge" nicht beachtet wird, sie topographisch allerdings zusammengehören. Bömer ad loc. spricht von einem "bekannten geringen Interesse Ovids an exakten geographischen Angaben". Zur Geographie bei Ovid vgl. auch W.H.Friedrich, Der Kosmos Ovids, in: Ovid, hrsg. v. M.v.Albrecht, 362-383, hier 370f.

⁴⁷ Vgl. G.Lenoir, La Fuite de Médée, Caesarodunum 17, 1982, 51-55, der die geographischen Angaben Ovid untersucht und in dem Kreis, den sie bilden, einen magischen Zirkel sieht, den Medea um Korinth zieht.

⁴⁸ Vgl. Bömer ad loc.

morphosen existieren. Eine Lösung dieses Problems ist vor allem deshalb schwierig, weil Ovid die Sagen jeweils nur sehr knapp andeutet und wir den Inhalt dieser durchweg recht unbekannten Mythen zum Teil aufgrund fehlender Überlieferungen nicht mehr vollständig rekonstruieren können⁴⁹.

Schubert hat den Versuch unternommen, anhand bestimmter mythologischer Einzelzüge, sog. *Mythologeme*⁵⁰, assoziative Verbindungen zu der übergeordneten Medeahandlung herzustellen⁵¹. So sieht er beim ersten Mythos über Cerambus, der mit Hilfe von Nymphen vor der deukalionischen Flut gerettet wird (V.353-356)⁵², die Parallele zur Medea-Sage darin, daß sich Cerambus in die Luft erhebt und somit auf demselben Wege entkommt wie die in dem Drachenwagen fliehende Medea.

Daß Bacchus seinem Sohn dabei hilft, einen Stier zu rauben, wie von Ovid in einer weiteren, ansonsten völlig unbekannten Sage berichtet wird (V.359f), sei, so Schubert, ein Pendant zum Raub des Goldenen Vlieses mit Hilfe von Medea. Die Zauberkraft der Telchinen, die mit ihrem 'bösen Blick' den Menschen Schaden zufügen und dafür von Juppiter im Meer versenkt werden (V.365-367)⁵³, erinnere an die ebenfalls schädliche Zauberkraft Medeas.

Solche Assoziationen ergeben sich jedoch nicht für alle Mythen in gleicher Weise. So scheint es wenig überzeugend, wenn Schubert den Bericht darüber, daß die koischen Frauen, als Herkules die Insel Kos verlassen hat, in "Hornvieh"⁵⁴ verwandelt werden (V.363f)⁵⁵, damit vergleicht, daß die Frauen von Lemnos nach dem Abzug der Argonauten ihre Haltung gegenüber Männern geändert haben⁵⁶, und somit die reale Verwandlung der Koerinnen dem Sinneswandel der Lemnierinnen gleichsetzt. Außerdem ist zu beachten, daß es sich bei der Lemnos-Sage zwar um ein von Apollonios geschildertes Argonautenabenteuer handelt (Apoll.Rhod. Arg. 1,607-910), diese Sage jedoch von Ovid nur in den Heroides behandelt wird (Ov. Her. 6). Es ist daher höchst unwahrscheinlich, daß Ovid mit der Erwähnung der koischen Frauen auf eine nur im weiteren Sinne zum Medea-Mythos gehörende Sage anspielt, die er in den Metamorphosen nicht einmal am Rande erwähnt.

⁴⁹ W.Schubert, Medeas Flucht aus Iolcos, WJb 15, 1989, 175-181, hier 178: "manche der hier referierten Mythen bleiben uns allerdings völlig dunkel".

⁵⁰ Dazu ders. 175.

⁵¹ Zum folgenden vgl. Schubert 179f.

⁵² Die Sage ist in dieser Form sonst nicht überliefert. Eine andere Version, nach der Cerambus zur Strafe in einen Käfer verwandelt wird, findet sich bei Anton. Lib. 22; vgl. auch Bömer; Anderson; Haupt / Ehwald / v.Albrecht, jeweils Komm. ad loc.

⁵³ Die Bösartigkeit und der Neid der auf Rhodos beheimateten Telchinen war sprichwörtlich, vgl. Bömer ad loc. Die von Ovid angedeutete Bestrafung dieser dämonenartigen Wesen durch Juppiter geht vermutlich auf Nikander zurück, vgl. Anderson ad loc.

⁵⁴ So Bömer ad loc.

⁵⁵ Auch diese Sage ist sonst nicht überliefert, vgl. z.B. Anderson ad loc.

⁵⁶ Schubert 180.

Auch die Verbindung, die Schubert zwischen dem von Ovid ohne weitere Erläuterungen erwähnten Grabhügel des Corythus-Vaters Paris (V.361)⁵⁷ und dem Grab Iasons zieht, daß nämlich beide Helden eines ruhmlosen Todes gestorben seien⁵⁸, ist kaum nachzuvollziehen, zumal auch Iasons Ende innerhalb der ovidischen Darstellung ohne Belang ist.

Im Folgenden soll dagegen nur von den Teilen der Medea-Sage ausgegangen werden, die Ovid in den Metamorphosen tatsächlich behandelt. Hier hat sich neben der Verknüpfung durch die Person Medeas auch eine motivische Verbindung herstellen lassen, nämlich der von unterschiedlichen Seiten beleuchtete Aspekt der *pietas* als Beziehung zwischen Eltern und Kindern⁵⁹. Dieses Motiv findet sich auch innerhalb der noch folgenden Teile der Medea-Episode, der Handlung in Korinth (V.357-361: Kindermord) und in Athen (V.398-420: verhinderter Kindermord).

Betrachtet man nun die von Ovid in den Flug Medeas eingefügten Sagen unter diesem Aspekt, so zeigt sich, daß zwar völlig unterschiedliche Inhalte erzählt werden, daß jedoch bei der Art der Darstellung die entsprechenden Verwandtschaftsverhältnisse sowie die Reaktionen der Eltern (Großeltern) bzw. Kinder besonders stark betont werden:

- So steht z.B. V.359f nicht der Diebstahl des Stieres im Mittelpunkt, sondern es wird die Tatsache hervorgehoben, daß der Vater Liber die Tat seines Sohnes (V.359: *nati furta*) deckt.
- Der Name Paris wird nicht, wie üblich, mit einem Patronym, sondern mit *pater Corythi* (V.361) umschrieben, obgleich dieser Name kaum bekannt ist.
- Die in hörnertragende Tiere verwandelten koischen Frauen werden als *matres Coae* bezeichnet (V.363).
- Bei einer anderen Sage (V.369f) steht nicht die Verwandlung der Alcidas-Tochter in eine Taube selbst, sondern die Reaktion ihres Vaters auf diese Verwandlung seiner Tochter im Vordergrund (V.369: *pater Alcidas... miraturus...*)⁶⁰.

⁵⁷ Corythus war der Sohn des Paris mit Oinone oder Helena (vgl. Bömer ad loc.). Das Grab des Paris, von dem hier die Rede ist, ist offenbar nach dem Untergang Troias unverändert geblieben und so dem Ruhm des lebenden Paris nicht angemessen, vgl. dazu Anderson ad loc.

⁵⁸ Schubert 180: "Ähnlich wie bei Paris ist von Iasons Ende nichts bekannt". Diese Gemeinsamkeit ist viel zu banal, als daß darin eine Verbindung zur Medea-Sage gesehen werden könnte.

⁵⁹ Vgl. die *pietas* bzw. *impietas* Medeas gegenüber ihrem Vater (V.38.51f.72 u.ö.); die *pietas* Iasons, der seinem Vater einige Lebensjahre schenken möchte (V.169); die *pietas* der Peliaden, die ihren Vater verjüngen möchten (V.339); vgl. dazu o. S.135ff.

⁶⁰ Nach der auf Nikander zurückgehenden Überlieferung bei Anton. Lib. 1 vollzieht sich diese Verwandlung der Ktesylla, nachdem diese im Kindbett verstorben ist, vermutlich in

- Relativ ausführlich erzählt Ovid die Metamorphose des Cygnus, der sich aus Trauer darüber, daß sich sein bislang willfähriger Liebhaber Phyllius schließlich von ihm abwendet, von einem Felsen stürzt und im Fallen in einen Schwan verwandelt wird. Eingerahmt wird diese Erzählung jedoch von der Beschreibung des Sees, in den sich Cygnus' Mutter Hyrie aus Trauer über den Verlust des Sohnes verwandelt⁶¹.
- Es folgt die sonst unbekannte Sage von Combe, die, offenbar in einen Vogel verwandelt, vor den Übergriffen ihrer eigenen Söhne fliehen muß (V.382f), sowie die von Menephron, der seiner eigenen Mutter beiwohnt (V.386f)⁶².
- Bei der folgenden Metamorphose (V.388f) steht im Mittelpunkt die Trauer des Großvaters Cephisus, dessen Enkelsohn von Apollon in einen Seehund verwandelt wird⁶³.
- Trauer empfindet auch der Vater Eumelos um seinen sterbend in einen Vogel verwandelten Sohn (V.390), den er der Überlieferung nach allerdings selbst erschlagen hat⁶⁴.

Bei aller Vielfalt und Heterogenität der Sagen zeigt sich also, daß Ovid um eine, wenn auch sehr allgemein assoziative, motivische Verknüpfung bemüht ist. Die vorherrschende Form des *pietas*-Motivs ist dabei die Trauer der Eltern über das Schicksal ihrer Kinder⁶⁵ (bei Alcidas, Hyrie, Cephisus, Eumelos), aber auch die *impietas* der Kinder (Söhne der Combe, Menephron) wird hervorgehoben. Ovid trägt demnach, wo nicht bei der Auswahl der Metamorphosen, dort zumindest bei der Art der Darstellung dem Umstand Rechnung, daß sie Teil seiner Medea-Episode sind.

Gleichzeitig wird durch die gedrängte Kürze und die dichte Aufeinanderfolge der Sagen, die Medea's Flug ausschmücken, ein Eindruck von der Unrast, dem Umgetrieben-Sein der fliehenden Zauberin vermittelt⁶⁶.

Athen (vgl. Bömer ad loc.); der Vater Alcidas scheint in diesem Zusammenhang keine größere Rolle zu spielen.

⁶¹ Auch diese Sage ist relativ unbekannt; die Tatsache, daß sich die Mutter Hyrie in einen See verwandelt, wird nur von Ovid berichtet, vgl. dazu Bömer ad loc.

⁶² Von dieser Blutschande berichtet auch Hyg. fab. 253, vgl. Bömer ad loc.

⁶³ Die Frage nach dem Namen dieses Enkels ist, da andere Überlieferungen fehlen, nicht zu beantworten; vgl. Bömer ad loc.

⁶⁴ Anton. Lib. 18 berichtet davon, daß dieser Sohn Botres die Opferhandlungen für Apoll gestört habe und deshalb von seinem Vater erschlagen wurde.

⁶⁵ Die bisher vorherrschende Darstellung der *pietas* der Kinder (Medea, Iason, Peliaden) gegenüber ihren Eltern erfährt damit eine Erweiterung und Vervollständigung.

⁶⁶ Vgl. Gaßner 365, der aus der Aufzählung der Sagen den Eindruck "zunehmender, atemlos aufgezählter Fülle" gewinnt. Durch eine ähnlich gedrängte Aufzählung von Fahrtstationen verleiht Ovid auch der Fahrt des Aeneas schwungvolle Schnelligkeit (Met. 14,82-90).

5.3. Medea in Korinth

Diese Rastlosigkeit der Mörderin ist es auch, die die zunehmend knapper werdende Darstellung der weiteren Medea-Handlung prägt.

Der Landung Medea's in Korinth folgt zunächst der kurze Bericht, daß dort einstmal's Menschenleiber aus im Regen gewachsenen Pilzen entstanden sein sollen (V.392f), eine sonst unbekannte Lokalsage, die dann nahtlos in die eigentliche Korinth-Handlung übergeht (V.394-397). Nach dem Mord an ihren Kindern setzt Medea ihren Flug fort und erreicht Athen, einen Ort, der Ovid noch einmal die Gelegenheit zu einem kurzen, zwei weitere Metamorphosen umfassenden Exkurs gibt, in dem er knapp von der Verwandlung des attischen Königs Periphas und seiner Frau (V.399f)⁶⁷ sowie der Alkyone in Vögel berichtet (V.401)⁶⁸. Das schnelle Erzähltempo und die starke Raffungsintensität bleiben dabei durchgehend erhalten, so daß der kurze Bericht über den Kindermord gegenüber der Reihe der übrigen, nicht zur Haupthandlung gehörenden Mythen in keiner Weise hervorgehoben wird. Ja, er wirkt auf den ersten Blick lediglich wie ein weiteres Glied dieser Aufzählung - Korinth wird gleichsam zu einer Zwischenstation der weiterhin auf der Flucht befindlichen Medea. Der gesamte Mythos um die Rache der betrogenen Medea, der den Inhalt der Medea-Tragödie des Euripides bildet und daher allgemein bekannt ist, wird von Ovid in nur vier Versen zusammengefaßt (V.394-397). Die Tatsache, daß der Autor diesem Stoff bereits eine eigene Tragödie gewidmet hat und ihn auch in der 12. Heroide behandelt, bietet für diese unerwartet knappe Erwähnung nur eine äußerliche, keineswegs ausreichende Erklärung⁶⁹. Entscheidend ist vielmehr, daß Ovid innerhalb seiner Darstellung an einem Punkt angekommen ist, von dem er nicht mehr bruchlos zu einer ausführlichen Gefühlsdarstellung Medea's zurückkehren kann. Ihren inneren Kampf zwischen *furor* und *ratio*, den Euripides zum tragischen Höhepunkt der Entwicklung seiner Heldin macht, hat Ovid bereits vorweggenommen in dem Konflikt der liebenden Medea, deren Ringen zwischen Vernunft und Liebe sich im Monolog äußert (V.9-73)⁷⁰. Eine 'Neuaufgabe' dieses Konfliktes wäre schon deshalb fehl am Platz, weil Medea in der Darstellung Ovids bereits mit dem Peliasmord (V.297-349) vor Iasons Ehebruch als eine skrupellose Mörderin dargestellt wird, die auf moralische Prinzipien keine Rücksicht zu nehmen scheint und deren Motive gegenüber der äußeren Handlung, der Ausführung des Mordes, völlig in den

⁶⁷ Das Königspaar wird von Zeus in ein Adlerpaar verwandelt, vgl. Ant. Lib. 6.

⁶⁸ Alkyone wird von ihrem Vater Skiron wegen einer Liebschaft ins Meer gestürzt und verwandelt sich während des Falls in einen Eisvogel. Eine andere Version dieser Sage gibt Ovid selbst in seiner Erzählung von Ceyx und Alkyone (Met. 11, 410ff).

⁶⁹ Haupt / Ehwald / v. Albrecht ad loc. sehen darin die eigentliche Ursache für die knappe Darstellung.

⁷⁰ Vgl. dazu die Ausführungen o. S.37-58; zur Vorwegnahme des tragischen Konfliktes bes. S.41.

Hintergrund rücken⁷¹. Die Morde an Kreusa und den Kindern sind damit nicht mehr Ausdruck völliger Verzweiflung und enttäuschter Liebe – diese Empfindungen würden zu der von List und Bosheit geprägten Zauberin, wie sie Ovid zuvor dargestellt hat, kaum passen –, sondern lediglich weitere Glieder in der Kette der Grausamkeiten Medeas, so daß eine umfangreiche Motivierung überflüssig ist.

Aber auch die äußere Darstellung der handelnden Zauberin Medea ist nach der Schilderung der Gedanken und Gefühle einer verliebten Medea⁷² bereits zu ihrem vollen Recht gekommen: Ihre Zauberpraktiken, die später Seneca in seinem Drama intensiv beschreibt (Sen. Med. 670-842), und ihre Grausamkeit, die uns Euripides anhand des schrecklichen Todes der Kreusa vor Augen führt (Eur. Med. 1156-1221), sind bei Ovid schon vorher in der Aeson- bzw. Pelias-Handlung Gegenstand ausführlicher Betrachtung gewesen⁷³. Die unterschiedlichen Facetten der Medeafigur sind damit eingehend beleuchtet worden. Jetzt genügt eine kurze Paraphrase des euripideischen Textes, in der der wesentliche Inhalt kurz angedeutet wird, um in der Erinnerung des Lesers ein Echo auf die Beschreibung der grausam mordenden Zauberin, aber auch der innerlich zerrissenen Liebenden anklingen zu lassen (V.394-397):

*sed postquam Colchis arsit nova nupta venenis
flagrantemque domum regis mare vidit utrumque,
sanguine natorum perfunditur inpius ensis,
ultraque se male mater Iasonis effugit arma.*

Ausdrücklich genannt werden nur die Höhepunkte der Entwicklung, nämlich der Feuertod Kreusas⁷⁴ mit Hilfe von Medeas bereits bekannter Hexenkunst und der anschließende Kindermord. Die Vorgeschichte wird gänzlich ausgelassen: Der verhängnisvolle Treuebruch Iasons, auf den Ovid zuvor mehrfach indirekt vorausgewiesen hatte (z.B. V.42f)⁷⁵, wird nur noch versteckt angedeutet in den Worten *nova nupta* (V.394). Von der Existenz der Kinder erfahren wir

⁷¹ Medea wird hier nur noch als hinterlistige Zauberin gesehen; ihre Gefühle und Beweggründe finden keine Beachtung mehr; im Mittelpunkt des Interesses steht die äußere Handlung, vgl. o. S.124ff.

⁷² Von dieser 'Innendarstellung' wurde die gesamte Kolchis-Handlung beherrscht, vgl. o. S.23-100.

⁷³ Die Verjüngung des Aeson (V.159-263) wird zwar überzeugend psychologisch motiviert (vgl. o. S.105f), die eigentliche Durchführung des Verjüngungszaubers wird jedoch beherrscht von der Darstellung äußerer Handlung (vgl. o. S.110ff).

⁷⁴ Der Gedanke, daß nicht nur die Königstochter und ihr Vater in dem Feuer umkommen, sondern der ganze Palast niederbrennt (V.395: *flagrantemque domum regis*) taucht zum ersten Mal hier bei Ovid auf. Bei Seneca, der dieses Motiv offenbar von Ovid übernimmt, droht das Feuer sogar, auf die Stadt überzugreifen; vgl. dazu Friedrich, Medeas Rache, 96.

⁷⁵ Vgl. o. S.37ff.

erst im Augenblick ihres Todes. Dabei findet das schon mehrfach variierte Motiv der *pietas* auch Eingang in die paraphrasierte Korinth-Handlung. Noch einmal erweist sich Medea als *impia*: Diesmal ist es jedoch nicht die *pietas* der Tochter, sondern die der Mutter (V.397: *mater*) gegenüber ihren Kindern, die von Medea auf die denkbar grausamste Art verletzt wird (V.396: *impius ensis*)⁷⁶.

Ausdrücklich betont wird am Ende des kurzen Berichts der Gesichtspunkt, daß Medea nach ihrem Racheakt wiederum gezwungen ist zu fliehen (V.397: *effugit*). Wie schon die dichte Reihung der aufgezählten Verwandlungssagen (V.352-393) bringt auch die extreme Raffung der in diese Aufzählung integrierten Korinth-Handlung vor allem die Rastlosigkeit der umhergetriebenen Mörderin zum Ausdruck: das Motiv der Flucht steht zunehmend im Vordergrund.

Mit ganz ähnlicher Wirkung wie hier die euripideische Tragödie faßt Ovid an anderer Stelle den Inhalt der gleichermaßen berühmten "Didotragödie"⁷⁷, also des zentralen 4. Buches der Aeneis, in nur vier Versen zusammen (Met. 14,78-82)⁷⁸:

*excipit Aeneas illic animoque domoque
non bene discidium Phrygii latura mariti
Sidonis; inque pyra sacri sub imagine facta
incubuit ferro, deceptaque decipit omnes.
rursus...fugiens...*

Auch hier beschränkt sich der Erzähler darauf, allgemein Bekanntes kurz anzudeuten. Die geraffte Darstellung dient dabei entsprechend ihrer Funktion in der Medea-Handlung vor allem dazu, das Umhergetrieben-Sein der fliehenden Aeneaden durch die Aufzählung ihrer zahlreichen Aufenthaltsorte zu verdeutlichen (Met. 14,82: *rursus ... fugiens*). Auch Karthago wird also, wie hier Korinth, in erster Linie zu einer weiteren Station einer scheinbar endlosen Flucht.

⁷⁶ Über die Medea-Episode hinaus wird damit eine Verbindung zu der vorausgehenden Sagenheit geknüpft. Auch dort bringt eine Mutter, nämlich Procne, ihre eigenen Kinder um, wird also *impia*, um so deren Vater zu strafen (Met. 6,424-625), vgl. o. S.19ff.

⁷⁷ So Wlosok 228 u.ö.

⁷⁸ Guthmüller 82 stellt fest, daß Ovid der Aeneis auch sonst "meist nur in kurzen Rahmestücken [sc. folgt], seine eigentliche Absicht ist in den eingeschalteten Erzählungen zu suchen."; ders. 81: "Er bringt das erhabene virgilische Geschehen in provozierender Kürze ...". Vgl. auch M.Stitz, Ovid und Vergils Aeneis, Diss. Freiburg 1962; Bernbeck 12f.16f.33f u. passim.

5.4 Medea in Athen

In der Tragödie des Euripides wird bereits während der Handlung in Korinth auf Medeas nächsten Zufluchtsort, Athen, verwiesen: Medea trifft vor der Ermordung ihrer Nebenbuhlerin mit Aigeus zusammen (Eur. Med. 663ff). Nachdem sie ihm die Untreue Iasons geschildert hat, bringt sie den Athenerkönig dazu, ihr seine Gastfreundschaft anzubieten und unter Eid zu versichern, daß er sie niemals ihren Feinden ausliefern werde (Eur. Med. 746ff). Als Gegenleistung verspricht Medea, Aigeus von seiner Kinderlosigkeit zu befreien (Eur. Med. 716-722). Nach dem Kindermord schließlich verkündigt sie bereits vom Drachenzug aus die Absicht, nach Athen zu fliegen, um bei Aigeus zu wohnen (Eur. Med. 1384f). Die inhaltliche Fortsetzung der Medea-Tragödie schafft Euripides mit einem heute verlorenen Aigeus-Drama, das von der Ehe zwischen Aigeus und Medea und dem mißglückten Mordversuch an Theseus handelt⁷⁹.

Ovid nimmt diesen Handlungsfaden auf und läßt Medea nach der Flucht aus Korinth zu der Burg der Pallas in Athen gelangen (V. 399), ohne allerdings Aigeus zuvor erwähnt zu haben. In Athen genießt Medea nicht nur die Gastfreundschaft des Königs, sondern wird auch dessen Frau (V. 402f). Die Motive, die sie zu dieser Ehe veranlassen, haben dabei für Ovid keine Bedeutung.

Mehr Interesse gilt Aigeus, dessen Einführung durch einen auffälligen auktorialen Eingriff gekennzeichnet ist (V. 402):

excipit hanc Aegaeus facto damnandus in uno.

Bei dieser Bemerkung handelt es sich, ähnlich wie oben V. 85: *posse ignoscere amanti*⁸⁰, um eine nüchterne, emotionslose Aussage des Erzählers darüber, wie das Handeln der jeweiligen Person seiner Ansicht nach moralisch zu bewerten ist. Durch derartige Äußerungen setzt sich Ovid deutlich von entsprechenden auktorialen Eingriffen seiner epischen Vorgänger ab. Denn sowohl bei Apollonios als auch bei Vergil tritt die ohnehin nur selten durchscheinende Subjektivität⁸¹ vor allem in pathetischen Apostrophen oder emotionalen Zwischenrufen hervor, die persönliche Anteilnahme ausdrücken. So äußert Apollonios seine Abscheu hinsichtlich des Gattenmordes der Lemnierinnen

⁷⁹ Vgl. Schol. Hom. II, 741 mit der Hypothese zu diesem Drama nach Krates. Der Aufenthalt Medeas in Athen und der Versuch, sich des Theseus zu entledigen, ist sowohl als Bestandteil der Medea-Sagen als auch der Theseussagen durch verschiedene Überlieferungen belegt; dazu neben Bömer ad loc. auch Seeliger, Art. Medea, Roscher 2496f u. Lesky, Art. Medea, RE 46.

⁸⁰ Vgl. dazu o. S. 70ff.

⁸¹ Vgl. Effe, Objektivität 179.183, der darauf hinweist, daß gerade bei Apollonios emotionale Subjektivität nur sehr sporadisch vorkommt und auch Vergil im wesentlichen um die Wahrung epischer Objektivität bemüht ist. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt bereits Heinze, Virgil 370ff.

mit den Worten ὁ μέλει (Apoll. Rhod. Arg. 1,616)⁸²; Vergil läßt durch häufiges *infelix* (Aen. 1,712.716; 4,68.450.529) sein Mitleid mit Dido errahnen⁸³. Ovid dagegen scheint mit seiner Äußerung weder verstecktem Mitgefühl noch innerer Entrüstung Ausdruck zu verleihen - indem er etwa sagt "Aigeus, der Unselige, nahm diese bei sich auf" -, sondern gibt eine sachliche Bewertung des Aigeus, der, nach Meinung des Erzählers, einen untadeligen Lebenswandel hat und nur mit der Aufnahme Medeas einen schweren Fehler begeht.

Von besonderer Bedeutung ist vor allem, daß diese ungewöhnliche auktoriale Wertung nicht der eigentlichen Hauptfigur, nämlich Medea gilt. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird damit zunächst ausdrücklich auf die Person des Aigeus gelenkt, so daß Medea zunehmend an die Peripherie des Geschehens gerät.

Entsprechend folgt, nach einem unbestimmten Zeitsprung, ohne daß sich der Erzähler noch einmal Medea zugewendet hat, mit besonderer Betonung der Auftritt des Theseus (V. 404: *aderat Theseus*). Dabei wird zum erstenmal innerhalb der Medea-Episode bei der Einführung einer neuen Figur die eigentliche Narration unterbrochen, um in einem erklärenden Rückgriff den Leser über die Vorgeschichte zu informieren. Die Person des Theseus bekommt damit von Anfang an eine besondere Bedeutung. Allerdings baut Ovid auch hier auf die Vorkenntnisse seines Publikums (V. 405):

et virtute sua bimarem pacaverat Isthmon.

Die für die Handlung sehr viel wichtigere Erklärung, warum Theseus seinem eigenen Vater unbekannt ist (V. 404: *proles ignara parenti*), erfolgt nicht, obgleich dieser Umstand die Voraussetzung für den Giftmordversuch an Theseus bildet, durch den die Verbindung zwischen der Theseus- und der Medea-Handlung hergestellt wird.

Bei der anschließenden kurzen Schilderung dieses Mordversuches fehlt jede Klärung der Gründe und Motive. Ja, die Darstellung der eigentlichen Haupt-handlung (V. 419-423) wird entschieden in den Hintergrund gedrängt von der sehr viel umfangreicheren Beschreibung der verwendeten Giftkräuter (V. 407-419), deren Beschaffung jedoch nicht, wie in der Aeson-Verjüngung, zu einem Teil der Narration wird⁸⁴. Vielmehr ist das Gift zum Zeitpunkt der Handlung bereits vorhanden⁸⁵. Ovid erwähnt lediglich, daß Medea es von der skythischen Küste mitgebracht hat, und schließt dann einen längeren aitiologischen

⁸² Weitere Belege s. Gummert 117ff.

⁸³ Entsprechend etwa *fortunati ambo!* (Verg. Aen. 9,446), vgl. Heinze, Virgil 371f. Vgl. insgesamt zur Apostrophe bei Vergil im Gegensatz zu Ovid o. S. 92f.

⁸⁴ Vgl. o. S. 128f.

⁸⁵ Auch das Zaubermittel, das Iason schützen soll, ist vorhanden, als es gebraucht wird. vgl. o. S. 64.

Exkurs über die Entstehung des Giftes aus dem Speichel des von Hercules entführten Cerberus an.

Apollonios, der die Entstehung eines Zauberkrautes aus dem Blut des Prometheus ebenfalls in einem aitiologischen Exkurs darlegt (Apoll. Rhod. Arg. 3,845-857), fügt seinem Aition die Beschreibung der magischen Riten hinzu, mit deren Hilfe Medea den eigentlichen Zaubersaft herstellt. Aition und Zauberritus werden dabei durch die Bemerkung, daß Prometheus vor Schmerzen stöhnt, als Medea die Zaubervurzel herauschneidet, inhaltlich eng miteinander verknüpft (Apoll. Rhod. Arg. 3,865f)⁸⁶. Bei Ovid dagegen ist der aitiologische Exkurs von der Haupthandlung völlig isoliert⁸⁷ und bietet die Gelegenheit zur Einfügung einer weiteren Metamorphose, nämlich der Verwandlung des Blutes in Giftkraut. Nur indirekt wird durch dieses betonte Hervorheben des Zaubermittels noch einmal die Erinnerung an die mächtige Zauberin der Aeson-Verjüngung, die sich mit ihrem Drachenwagen Zugang zu Zauberkräutern an den entlegensten Orten verschafft, geweckt. Aktiv in den Vordergrund tritt Medea selbst jedoch nicht mehr.

Den Anfang des Exkurses bildet eine Topothese, die den Ort des Geschehens beschreibt (V.410: *specus est ...*) und in dieser Form zu den traditionellen Mitteln epischen Erzählens gehört⁸⁸. Während jedoch solche Ortsbeschreibungen hochepischen Stils bei Vergil dazu dienen, zentrale Handlungsorte besonders hervorzuheben (z.B. Aen. 1,12: Beschreibung Karthagos)⁸⁹, steht die ovidische Ortsephrasen außerhalb der eigentlichen Haupthandlung in einem Einschub. Erneut wird damit ein typisches Element des Epos seines ursprünglichen Zwecks enthoben⁹⁰ und dient dazu, die ovidische Darstellungsweise besonders zu akzentuieren. In diesem Fall entsteht durch die betont epische Ortsbeschreibung ein starker Kontrast zu den meist kurzen oder sogar ganz fehlenden Ortsangaben in der Haupthandlung.

Diese ausführliche szenischen Darstellung setzt sich innerhalb des Exkurses (V.407-419) weiter fort und bildet einen deutlichen Kontrast zu dem knappen

⁸⁶ Die Pflanze aus dem Blut des Prometheus wird somit gleichgesetzt mit dem herausgerissenen Fleisch, vgl. dazu Fränkel, *Noten*, ad loc.

⁸⁷ Der Erzähler beruft sich bei der Darstellung nach hellenistischer Manier auf seine Quellen: *memorant* (V.408); *putant* (V.416); *agrestes vocant* (V.419), und macht so die Erzählsituation deutlich bewußt. Vgl. Apoll. Rhod. Arg. 1,59.123; 2,500.528; 4,984 u.ö. und dazu Fränkel, *Noten* 45 Anm. 53. Auch Vergil flicht bei mythischen Erzählungen, die nichts mit der eigentlichen Handlung zu tun haben, Hinweise auf andere Quellen ein, z.B. Aen. 7, 734: *fertur*; 6,14: *ut fama est*; 9, 82 u.ö.: vgl. Heinze, *Virgil* 241f.

⁸⁸ Vgl. G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, 652f zur *est locus*-Formel. Vgl. auch E.W. Leach, *Ekphrasid and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses*, *Ramus* 3, 1974, 102-142.

⁸⁹ Vgl. dazu Austin, *Komm.* ad loc.

⁹⁰ Vgl. die Ausführungen zu dem epischen Handlungsbeginn mit *iam* S.23f; zu den epischen Zeitumschreibungen o. S.76f; zu epischen Kampfschilderungen o. S.84f.

Bericht der eigentlichen Handlung: Sehr anschaulich wird der vom Sonnenlicht geblendete, sich gegen die Ketten sträubende Höllenhund beschrieben (V.411-414) und ebenso deutlich vor Augen steht den Lesern die Verwandlung seines Speichels in eine Pflanze (V.415-419). Den gescheiterten Mordversuch selbst und das Wiedererkennen von Aigeus und Theseus schildert Ovid dagegen in gedrängter Kürze (V.421-423). An der Figur der Medea, die in den vorausgehenden 400 Versen im Zentrum der Handlung stand, verliert Ovid scheinbar zunehmend das Interesse. Ihre Motive und die Methode, nach der sie Aigeus auf ähnlich raffinierte Weise wie zuvor die Peliaden fast zum Mord verführt, werden völlig übergangen. Die knappe Szene wird beherrscht von der Anagnorisis zwischen Vater und Sohn. Wiederum wird also das Motiv der *pietas* variiert und damit eine motivische Verknüpfung mit dem Vorausgehenden geschaffen. Der Aspekt Eltern/Kinder wird hierbei sprachlich deutlich hervorgehoben: *proles ignara parenti* (V.404); *parens Aegeus nato porrexit ut hosti* (V.420). Wie in der vorausgehenden Handlungseinheit Procne (6,412-674) und in unserem Abschnitt Medea ihre eigenen Kinder ermordet haben, steht auch Aigeus davor, seinen eigenen Sohn zu töten, allerdings, ebenso wie die Vatermörderinnen, die Peliaden, als Opfer einer bewußten List, ohne zu erkennen, was er tut.

Allerdings trägt im letzten Moment die *pietas* den Sieg davon (V.425-427)⁹¹:

*at genitor, quamquam laetatur sospite nato
attonitus tamen est ingens discrimine parvo
committi potuisse nefas.*

Nachdem sich so ohne einen Bruch im Erzählfluß die Medeahandlung ganz allmählich in die Theseus-Handlung 'verwandelt' hat, verschwindet auch Medea selbst fast unmerklich aus der Erzählung (V.424):

effugit illa necem nebulis per carmina motis.

Ihr unauffälliges Entgleiten aus der Handlung und das Fehlen eines eigentlichen Schlußes, etwa durch eine Metamorphose Medeas, unterscheidet sich deutlich von den vorhergehenden, stark pointierten Szenenabschlüssen innerhalb der Medea-Handlung selbst⁹², bildet jedoch auf den ersten Blick auch einen Gegensatz zu vielen anderen Episoden des Gesamtwerkes, die häufig mit

⁹¹ Diese *pietas* zwischen Vater und Sohn nimmt auch in den folgenden Episoden eine wichtige Rolle ein. So ist der Krieg des Minos gegen Athen motiviert durch den gerechten Zorn des Vaters über die Ermordung seines Sohnes: *...patria tamen est firmissimus ira...* (V.457); *arma...pro gnato sumpta piaeque ...militiae* (V.482). Die Medea-Episode ist damit motivisch durchaus in den sie umgebenden Text eingebunden.

⁹² Vgl. etwa die Metamorphose Aesons (V.292f), dazu o. S.122; zu der Zerstückelung des Pelias (V.348f) o. S.134f.

einem deutlichen Schlußakzent in Form einer Metamorphose enden: So wird z.B. auch das Schicksal von Skylla (Met. 8,6ff), Byblis (Met. 9,454ff) und Myrrha (Met. 10,300ff), Heroinnen, die häufig in einem Atemzug mit Medea genannt werden, durch eine Verwandlung besiegelt⁹³. Andererseits finden sich aber in Ovids Epos durchaus noch weitere Episoden, in denen die Hauptfigur keine Metamorphose durchmacht: So werden weder Phaethon (Met. 2,1-400) noch Pyramus und Thisbe (Met. 4,36-166), weder Daedalus und Icarus (Met. 8,183-235) noch Orpheus (Met. 10,1-11,84) oder Achill (Met. 12,580-628) am Ende verwandelt. In allen diesen Episoden kommen zwar Verwandlungen vor, jedoch betreffen sie, wie in der Medea-Sage, nur Nebenfiguren bzw. Nebenhandlungen⁹⁴.

Eine Ursache für das Fehlen einer Metamorphose der berühmten Hauptfiguren ist wohl der folgende Umstand: Der Inhalt dieser Sagen war zur Zeit Ovids bereits entscheidend durch die Überlieferungen, im Fall der Medea-Episode durch Euripides und Apollonios, geprägt und hatte in den Vorstellungen der Leser feste Umrisse angenommen. Die zusätzliche Erfindung einer bisher nicht überlieferten Metamorphose z.B. der Medea würde eine auffällige Abweichung von der Mythentradition bedeuten, die der Dichter hier offenbar vermeiden will.

Bei näherem Hinsehen lassen sich jedoch auch am Ende der Medea-Episode Gemeinsamkeiten mit solchen Episoden, die mit einer Metamorphose enden, feststellen:

Nach der zum Schluß hin immer gedrängteren Aufzählung von Medeas Greuelthaten, die jeweils in die Flucht münden (V.351: *fugit*; V.397: *effugit*), befindet sich Medea auch am Ende der Erzählung weiter auf der Flucht (V.424: *effugit*). Ovid erweckt so den Eindruck, daß sich die Aneinanderreihung von Gewalttat und Flucht noch endlos fortsetzen ließe und daß somit Medea niemals zur Ruhe komme. Bei vielen anderen seiner Episoden entsteht,

⁹³ Alle diese Frauengestalten äußern ihre zwiespältigen Gefühle in einem Monolog (Met. 8,44-80: Skylla; 9,474-516: Byblis; 10,320-355: Myrrha) und begehen schließlich ein Unrecht, indem sie der Liebe folgen. Skylla wird schließlich in einen Vogel (8,150f), Byblis in eine Quelle (9,663ff), Myrrha in einen Baum (10,489ff) verwandelt. Vor allem ihre Monologe werden häufig vergleichend nebeneinander gestellt, so von Heinze, O. el. Erz. 359ff; Hehrlein passim; Offermann 28ff. Vgl. auch o. Kap. III 2.1.

⁹⁴ In der Phaethon-Episode werden dessen trauernde Schwestern verwandelt (2,340-366); bei Pyramus und Thisbe verwandelt sich die Farbe des Maulbeerbaumes (4,125f); Perdix, der Neffe des Icarus, wird in einen Vogel verwandelt (8,236ff); eine Schlange, die nach dem Kopf des toten Orpheus trachtet, wird zu Stein (11,54). In der Medea-Episode ist die erste Metamorphose die der Drachenzähne in Krieger (7,123ff), es folgen die verschiedenen Verjüngungen (7,236f. 280f. 287ff. 317ff), der eingefügte Sagenkatalog (7,352-393) sowie das Aition des Giftkrautes (7,419ff). Alle diese Verwandlungen rechtfertigen zwar die Aufnahme der jeweiligen Sage in das Metamorphosenepos, sind für die eigentliche Haupthandlung jedoch meist von untergeordneter Bedeutung.

auch wenn sie durch eine Metamorphose enden und damit sehr wohl zu einem erzählerischen Abschluß gelangen, ebenfalls häufig das Gefühl, daß sich ein entscheidender Aspekt der an einem bestimmten Punkt verlassenen Handlung ins Unendliche fortsetzen ließe bzw. sich immer aufs neue wiederholt: Die Pieriden bleiben als Elstern geschwätzig (5,677); Arachne übt ihre Webkunst weiter aus (6,144f); Tereus verfolgt auch als Vogel die beiden Mörderinnen seines Sohnes (6,671ff); Daedalion wütet noch als Habicht gegen andere Vögel (11,344ff); Ceyx und Alcyone verlängern als Vögel ihren Ehebund auf ewig (11,743ff); Myrrha vergießt noch als Baum (10,499ff) wie Niobe als Stein (6,310ff) immer weiter ihre Tränen; und noch als Hündin gibt Hecuba in unendlicher Trauer ihr Heulen von sich (13,570f.). Der für die Verwandlung entscheidende Bestandteil ihres vorherigen Daseins bleibt den Verwandelten auch in der neuen, ewig bleibenden Gestalt erhalten⁹⁵.

Obwohl Medea selbst keine solche Metamorphose erfährt, wird doch angedeutet, daß sie, im gleichen Sinne wie die Verwandelten weiterhin trauern, hassen usw., immer weiter mordet und flieht - ihr Dasein sich auf eine endlose Flucht reduziert. Der Erzähler folgt ihr an einem bestimmten Punkt der Handlung nicht mehr weiter, sondern bleibt gleichsam zurück und wendet sich einer anderen Figur und damit einer neuen Thematik zu. Ovid verzichtet somit auf einen Schluß im aristotelischen Sinne als Endpunkt einer Entwicklung und erweckt auf spielerische Art den Anschein von Endlosigkeit anstelle von Geschlossenheit.

⁹⁵ Für den Umstand, daß nach der Metamorphose eine bestimmte Eigenschaft bzw. ein Gefühl oder eine Fähigkeit auch in der neuen Gestalt erhalten bleibt, ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele anführen; vgl. dazu auch Anderson, Multiple Change, 24f; Pöschl, Erzählkunst, 273 und E.A.Schmidt 58: "Immer bewahrt die neue Gestalt etwas von der alten Gestalt und ihrer Geschichte: sie verewigt Wesenskern und Geschick der verwandelten Gestalt."

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

NE: Europäische Hochschulschriften / 15

PA6519

M9

B56

1994

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