

Ulrich Schmitzer

Video meliora proboque, deteriora sequor
Ovid und seine Medea

MARWOOD ... Zittre für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll es tun. Sieh in mir eine neue Medea!

MELLEFONT (erschrocken). Marwood –

MARWOOD. Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; sterben will ich es sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich – ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!¹

So gestaltet Gotthold Ephraim Lessing in seinem Bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson* den Augenblick höchster Gefahr: Medea, der einzige dem Mythos entnommene Name im gesamten Stück, ist der Inbegriff der Rabenmutter, ja einer Frau, bei der das Wort „Mutter“ ganz und gar fehl am Platze ist – einer Frau, von der es in Friedrich Schillers Traktat *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* heißt:²

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. ... Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Palastes herunterwankt und der Kindermord jetzt geschehen ist.

Das ist nicht nur ein Reflex neuzeitlicher Medea-Vorstellungen, vielmehr gilt Medea schon der Antike als Inbegriff nicht mehr menschlichen Verhaltens. Jeder Versuch der Rehabilitation ist also ein Skandalon. Daß ihn die Neuzeit gewagt hat, gipfelnd in Christa Wolfs Ro-

man *Medea. Stimmen* (1996)³, ist ein erwartbarer Tabubruch.⁴ Wie sich aber auch in der Antike Ansätze zu differenzierterer Betrachtung zeigen, das sei nun anhand von Ovids⁵ facettenreicher Gestaltung des Mythos erörtert.⁶

Am Anfang stehe ein drastisches Beispiel, die Elegie am. 2,14, in der Corinna die Gefahren einer Abtreibung vor Augen geführt werden (am. 2,14,29-34):⁷

Colchida respersam puerorum sanguine culpant
aque sua caesum matre queruntur Ityn;
utraque saeva parens, sed tristibus utraque causis
iactura socii sanguinis ulta virum.
dicite, quis Tereus, quis vos inritet Iason
figere sollicita corpora vestra manu?

Man beschuldigt die Kolcherin, die mit dem Blut ihrer Kinder bespritzt ist, und man klagt über Itys, der von der eigenen Mutter getötet wurde. Beide waren grausame Mütter, aber beide aus traurigem Grund, da sie sich durch das Opfer des gemeinsamen Fleisches und Blutes an ihrem Gatten rächen. Sagt, welcher Tereus, welcher Iason euch in den Wahnsinn treibt, mit banger Hand euren Körper zu durchbohren.

Sieht man genauer hin, wird deutlich, daß Medea sogar einen Hauch von Verständnis für ihr Verhalten ernten kann, da ihr Iason, der feige Ehebrecher, so übel mitgespielt hat. Das ist gewissermaßen Ovids aus der literarischen Tradition⁸ und teilweise auch gegen diese entwickelte Medea in nuce: Sie ist einerseits Täterin, die machtvolle Zauberin aus dem jenseits der Grenzen der Zivilisation gelegenen Kolchis. Sie ist aber auch die Frau in einer Extremsituation, von ihrer Umwelt zum Äußersten getrieben. Dieser doppelten Medea gilt Ovids besondere Aufmerksamkeit.

Aber, muß man mit Blick auf die neuere Forschung fragen, welche der unter Ovids Namen bekannten Versionen des Medea-Stoffes stammen überhaupt von ihm? Bekanntlich schreibt Quintilian (inst. 10,1,98): *Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare poterit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset* („Ovids Medea scheint mir zu zeigen, wieviel er hätte leisten können, wenn er seinem Talent lieber Zügel hätte anlegen wollen als ihm nachzugeben.“).

Allerdings ist von dieser gepriesenen Tragödie nichts erhalten bis auf zwei Zitate⁹, die jeweils von Medea selbst gesprochen zu sein scheinen, so daß schon viel gelehrter Scharfsinn aufgewendet wurde, um Abfassungszeit und Inhalt genauer bestimmen zu können.¹⁰

In dieser schwierigen Situation hat Holzberg zur Radikallösung gegriffen, die Tragödie zur poetischen Fiktion erklärt, das Distichon, mit dem Ovid in *trist.* 2 von seinen Bemühungen spricht, athetiert und gefragt: „Und wäre es gar vorstellbar, daß ein ... Unbekannter, dem zu dem Tragödiendichter die Tragödie fehlte, unter Ovids Namen eine Medea publizierte, die dann Seneca der Ältere, Quintilian und Tacitus für echt hielten ...?“¹¹ Die Frage im Konjunktiv hat neuerdings eine Bekräftigung im Indikativ erhalten. Otto Zwierlein¹² spricht nicht nur das inkriminierte Distichon dem Ovid ab, sondern dazu gleich die gesamten *Heroides* – und damit die beiden Briefe, in denen Medea eine Rolle spielt –, obendrein die *Medicamina faciei femineae*, die *Ibis*-Invektive und weite Strecken der übrigen Gedichte.

So unterschiedlich Holzbergs eher ins Blaue hinein vorgetragene Attacke und Zwierleins von vielen Hilfstruppen gestützter Generalangriff sind, beide lasten vermeintliche oder tatsächliche Anstöße im Sprachgebrauch nicht Ovid an, sondern machen dafür einen sekundären Eingriff verantwortlich, rekonstruieren also gewissermaßen eine Normalform von Ovids Dichtersprache und erheben diese zur Norm in Echtheitsfragen. Ebenso stellen für beide Mehrfachbehandlungen bestimmter Themen Indizien dafür dar, Ovid den entsprechenden Text abzuerkennen.

Es wird nun aber ohne primär apologetische Intention zu fragen sein, ob Ovid nicht doch gute Gründe für wiederholte, eventuell multiperspektivische Behandlung des Themas haben könnte. Leitmotivisch wird uns dabei die Frage nach Rezeption und Intertextualität begleiten. Das soll nun anhand der Briefe 6 und 12¹³ der *Heroides*, des Beginns des 7. *Metamorphosen*-Buches sowie der Elegie *trist.* 3,9 genauer untersucht werden, an Beispielen aus allen drei Schaffensphasen des Autors. – Oder, um die Abschnitte ein wenig modischer zu formulieren: *Becoming Medea*¹⁴ – *Being Medea* – *Medea was here*.

Die Briefe 6 und 12 der *Heroides* bilden ein thematisches Paar,¹⁵ abgesehen von den Doppelbriefen das einzige der Sammlung. Zunächst klagt Hypsipyle, die von Iason auf Lemnos zurückgelassene Königstochter, daß Medea ihr vorgezogen wurde, sodann Medea ihrerseits über die bevorstehende Hochzeit Iasons mit Kreusa.

Zunächst zu epist. 6:¹⁶ Nach der knappen Anrede an den entfernten Adressaten beginnt der Brief mit einer Selbstvorstellung (epist. 6,1-8):¹⁷

Litora Thessaliae reduci tetigisse carina
 Diceris auratae vellere dives ovis.
 Gratulor incolumi, quantum sinis; hoc tamen ipsa
 Debueram scripto certior esse tuo.
 Nam ne pacta tibi praeter mea regna redires,
 Cum cuperes, ventos non habuisse potes.
 Quamlibet adverso signetur epistula vento:
 Hypsipyle missa digna salute fui.

An der Küste Thessaliens – so sagt man – bist du mit deinem Schiff, das dich zurückbrachte, wieder gelandet, reich durch das Fell des Goldenen Schafes. Ich freue mich, daß du unversehrt bist, soweit du es zuläßt; aber eigentlich hätte ich selbst darüber durch einen Brief von dir in Kenntnis gesetzt werden müssen. Denn daß du nicht im Vorüberfahren in mein Königreich, das dir als Mitgift versprochen ist, zurückkehrtest, obwohl du es doch wolltest, dafür hattest du vielleicht keine glücklichen Winde. Mag der Wind auch noch so widrig gewesen sein, so sollte doch ein Brief gesiegelt werden: Ich, Hypsipyle, wäre es wert gewesen, einen Gruß gesandt zu erhalten.

Iason hat seine Mission in Kolchis mit dem Argonautenzug erfolgreich hinter sich gebracht und ist in die Heimat zurückgekehrt: Das wird eindeutig durch die Nennung von Thessalien und vor allem des Goldenen Vlieses definiert. Ovid enthüllt Schritt für Schritt, wieso seine Hypsipyle über Iasons Schicksal Bescheid wissen kann: Zuerst spricht sie allgemein von der *fama*, die dem erwarteten Brief zuvorgekommen sei. Dann präzisiert sie ihre Quelle: Sie weiß es von einem *hospes Thessalus*, den es nach Lemnos verschlagen hat. Und so kann Ovid sie dessen Bericht mit einer Kurzfassung der Abenteuer in Kolchis referieren lassen. Mit diesem verfremdenden Blick führt Ovid ein neues Ele-

ment in die Erzählungen von Medea und den Argonauten ein: weder aus der Sicht des episch-objektiven Erzählers noch einer *dramatis persona*, sondern in indirekter Brechung, fast wie in einer Teichoskopie oder einem Botenbericht, wird das dem Publikum prinzipiell bekannte Geschehen vorgeführt, ein Ausweg, der vor einem nur epigonalen Referat bewahrt. Zugleich zeigt das die differenzierte Funktion der narrativen Instanzen und den unterschiedlichen Grad ihres Wissens in den Heroides: Ovids Figur Hypsipyle beweist Iason auf diese Weise, daß sie an seinem Schicksal Anteil genommen hat. Zugleich beklagt sie sich, daß sie all das nicht brieflich von Iason selbst erfahren hat, und setzt – durch *narratur* deutlich distanziert – fort (19-20):

barbara narratur venisse venefica tecum,
in mihi promissi parte recepta tori.

Man erzählt, daß eine barbarische Giftmischerin mit dir gekommen ist, aufgenommen in den Teil des mir versprochenen Ehebetts.

Hypsipyles Wut und Trauer steigern sich weiter, wenn sie sich im Prozeß des Schreibens vergegenwärtigt, welche Ängste sie um Iason ausgestanden hat, welche Schwierigkeiten sie auch selbst auf sich genommen hat und wie das nun alles vergeblich war (75-82):

vota ego persolvam? votis Medea fruetur!
cor dolet, atque ira mixtus abundat amor.
dona feram templis, vivum quod Iasona perdo?
hostia pro damnis concidat icta meis?
non equidem securo fui semperque verebar,
ne pater Argolica sumeret urbe nurum
Argolidas timui: nocuit mihi barbara paelex!
non expectata vulnus ab hoste tuli.

Die Gelübde soll ich erfüllen? Die Gelübde werden Medea nützen! Das Herz schmerzt, und es geht mir über von Liebe, vermischt mit Zorn. Gaben soll ich in den Tempeln dafür darbringen, daß ich Iason bei lebendigem Leib verliere? Ein Opfertier soll getroffen zusammensinken zum Zweck meines eigenen Schadens? Ich für meinen Teil war niemals ohne Sorgen und ängstigte mich immer, daß sein Vater aus einer argolischen Stadt eine Schwiegertochter auswählen könnte. Die Argiverinnen fürchtete ich: Jetzt hat mir eine barbarische Hure geschadet. Eine Wunde habe ich erhalten von einer unerwarteten Feindin.

Jetzt zählt Hypsipyle die Untaten auf, die Medea zur Unterstützung Iasons begangen hat. So soll dieser noch im nachhinein schaudern und doch lieber zu Hypsipyle zurückkehren. Die *barbara paelex* aber möge erfahren, daß sich ihr Einsatz für Iason nicht gelohnt hat – dieser Strategie ist vordergründig der Erfolg verwehrt, doch zugleich nimmt Ovid den weiteren Gang des Mythos vorweg: In Korinth wird es Medea tatsächlich nichts nützen, Iason zum Goldenen Vlies verholfen zu haben. Diese bittere Ironie wird vor allem in der Passage deutlich, in der Hypsipyle ihre beiden neugeborenen Kinder argumentativ einführt (epist. 6,123-138):¹⁸

si quaeris, cui sint similes, cognosceris illis:
 fallere non norunt; cetera patris habent;
 legatos quos paene dedi pro matre ferendos,
 sed tenuit coeptas saeva noverca vias.
 Medeam timui: plus est Medea noverca:
 Medeae faciunt ad scelus omne manus.
 spargere quae fratris potuit lacerata per agros
 corpora, pignoribus parceret illa meis?
 hanc tamen, o demens Colchisque ablate venenis,
 diceris Hypsipyles praeposuisse toro!
 turpiter illa virum cognovit adultera virgo:
 me tibi teque mihi taeda pudica dedit;
 prodidit illa patrem: rapui de caede Thoanta;
 deseruit Colchos: me mea Lemnos habet.
 quid refert, scelerata piam si vincet et ipso
 crimine dotata est emeruitque virum?

Wenn du fragst, wem sie ähneln – du wirst in ihnen erkannt: Lügen können sie nicht, das Übrige haben sie vom Vater. Ich hätte sie beinahe dir bringen lassen als Gesandte, um Fürsprache einzulegen für die Mutter, aber die rasende Stiefmutter hat mich vom Gedanken an die Reise abgebracht. Medea fürchtete ich, Medea ist mehr als eine Stiefmutter, Medeas Hände passen für jede Art von Verbrechen. Sie, die den zerfetzten Körper ihres Bruders über die Felder verstreuen konnte, hätte sie meine Unterpfänder geschont? Dennoch, so sagt man, hast du, Wahnsinniger und von den kolchischen Giften Fortgerissener, diese dem Bett Hypsipyles vorgezogen. Schändlich hat sie, die ehebrecherische Jungfrau, den Mann erkannt, dir hat mich und dich hat mir eine sittsame Hochzeitsfackel gegeben. Jene hat ihren Vater verraten; ich habe Thoas aus dem Blutbad gerettet. Sie hat Kolchis verlassen, ich bin in meinem Lemnos. Was nützt all

das, wenn die Verbrecherin über die, die sich nichts zuschulden kommen läßt, siegt und durch ihre Untat selbst eine Mitgift erhalten und sich den Mann verdient hat?

Hypsipyle antizipiert in der Imagination eine später Medea betreffende Situation, nämlich daß zwei Kinder als Boten zu Iason und seiner aktuellen Braut Kreusa geschickt werden. Ovid spielt mit dem Wissen der Leser über den doppelten Kindermord in Korinth – genauer gesagt: über die literarische Verarbeitung des Mythos in der Medea des Euripides, wo dies den grausamen Höhepunkt des Geschehens bildet.¹⁹ „It is quite as if Hypsipyle had read Euripides’ Medea.“²⁰

Die Intertextualität ist eine der wesentlichen Komponenten der Heroides,²¹ wozu auch das gezielte Durchbrechen der durch die Stofftradition gesetzten Erwartungen zählt, das Umschreiben und Umakzentuieren des Geläufigen. Ovid strebt also in den Heroides weitaus mehr an als nur die Einfühlung in die psychische Verfassung einer von ihrem Geliebten enttäuschten und verlassenem Frau. Er spielt auch die literarische Rolle der betroffenen Frauen durch und realisiert dieses Experiment mit den Mitteln elegischer Darstellungsweise. In der damit verbundenen Allusivität wird das zu einem Dokument der ‚autocoscienza letteraria‘.²² Das wird am Ende des Briefes geradezu plakativ deutlich: *Medeae Medea forem* („ich wäre für Medea eine Medea geworden“), sagt Hypsipyle – Medea ist nicht nur als konkrete Person präsent, sondern auch als Metapher²³, eben fast wie später Lessings Marwood oder auch die Medea in Senecas Tragödie, die auf die Frage der Amme *Medea?* antwortet: *fiam* (171) und später über sich selbst sagt: *Medea nunc sum* (910).

Ganz zum Schluß verflucht Hypsipyle die Medea (epist. 6,155-162):²⁴

Utque ego destituor coniunx materque duorum,
 A totidem natis orba sit illa viro;
 Nec male parta diu teneat peiusque relinqua,
 Exulet et toto quaerat in orbe fugam!
 Quam fratri germana fuit miseroque parenti
 Filia, tam natis, tam sit acerba viro;
 Cum mare, cum terras consumpserit, aera temptet;
 Erret inops, exspes, caede cruenta sua!

Und wie ich als Gattin und Mutter zweier Kinder verlassen werde, so soll auch sie ebenso vieler Kinder ihres Gatten beraubt sein. Und was sie übel erwarb, soll sie nicht lange behalten und noch übler verlieren, sie soll verbannt sein und auf dem ganzen Erdkreis einen Zufluchtsort suchen. So wie sie dem Bruder Schwester, dem armen Vater Tochter war, so soll sie für ihre Kinder, so für ihren Gatten bitter sein. Wenn ihr das Meer, wenn ihr das Land nicht mehr genügt, dann soll sie es in den Lüften versuchen; sie soll mittellos umherirren, hoffnungslos, blutig befleckt von ihrem eigenen Verbrechen.

Die Taten Medeas in Korinth, der Kindermord als Rache am ungetreuen Ehemann und die Flucht mit dem Schlangenwagen, sind im Rache-fluch vorweggenommen. In katastrophaler Ironie erhält also Hypsipyle die magische Kraft – *devovere* –²⁵, Böses über die Widersacherin zu verhängen, wie es eigentlich der Zauberin Medea zukommt. Ovid stellt durch die Parallelisierung²⁶ von Prophezeiung und tatsächlichem späteren Geschehen diese Beziehung gezielt her und kann zuversichtlich auf das Kontextwissen des Publikums über die Vulgata des Mythos bauen. Denn das von Hypsipyle entwickelte Medea-Bild orientiert sich an der Medea des Euripides.

Indem aber in den Heroides Medea selbst auch noch zu Wort kommt, wird in epist. 12²⁷ – nach Art eines zweiten Tragödienmonologs oder auch einer *Controversia* – die Gegenposition präsentiert.²⁸ Allerdings geht es nicht um eine direkte Konfrontation, gar Aug' in Aug', vielmehr liegt die Besonderheit darin, daß es sich um zwei getrennte Phasen des Geschehens handelt: Anfang und Ende von Medeas Zeit in Griechenland.²⁹ Sie beginnt ihre Klage mit einem retrospektiven Wunsch (19-26):³⁰

quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset,
 dempta forent capiti quam mala multa meo!
 est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas:
 hac fruar, haec de te gaudia sola feram.
 iussus inexpertam Colchos advertere puppim
 intrasti patriae regna beata meae:
 hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est;
 quam pater est illi, tam mihi dives erat.

Wieviel an Treulosigkeit, du Verbrecher, wäre mit dir zugrunde gegangen, wieviel Unheil wäre meinem Haupt erspart geblieben! Es ist eine Art von

Lust darin, einem Undankbaren seine Schuld vorzuhalten. Das genieße ich, allein diese Freude habe ich an dir. Auf den Befehl hin, mit dem noch unkundigen Schiff dich nach Kolchis zu wenden, hast du das glückliche Königreich meiner Heimat betreten. Dort war ich, Medea, damals das, was deine junge Braut hier ist. Wie sie einen reichen Vater hat, so hatte ich einen.

Medea rechnet nun Iason im Detail vor, welche Qualen sie um seinetwillen ausgestanden und welche Gefahren sie für ihn auf sich genommen hat. Damit wiederholt sie aus ihrer Perspektive apologetisch, was Hypsipyle Iason inkriminierend vorgehalten hatte. Aber in beiden Fällen bleibt das umsonst, eine andere wird jeweils von den Leistungen der verlassenen Frau profitieren.

Medea räumt ein, in Kolchis Schuld auf sich geladen zu haben, aber nur um sofort Iason die eigentliche Verantwortung zuzuweisen und ihm vorzuwerfen, er habe ihre Jugend und Unerfahrenheit ausgenützt. Ovid vertieft das mit den Mitteln der Intertextualität.³¹ Denn die Wendung *et vidi et perii* (33) zielt nicht nur auf die erotische und die existentielle Dimension von *perire* ab, sondern zitiert zugleich Vergils 8. Ekloge: *ut vidi ut perii ut me malus abstulit error* (41).³² Dort wird der *saevus Amor* für erotische Verstrickungen schlimmster Art verantwortlich gemacht, als *exemplum* dient eine Liebe nach Art der Medea. Ovid läßt aus dem *exemplum* wieder die Haupthandlung werden, die auf diese Weise um eine paradigmatische Dimension erweitert ist.

Medea muß erkennen, daß sie in Korinth, nachdem sie alle Brücken zur Heimat hinter sich abgebrochen hat, eine Fremde ist, genauer: daß Iason sie zur Barbarin gemacht hat. Medea ist jetzt zur Medea der Tradition geworden, nicht durch die Übernahme der Rolle wie bei Seneca, sondern durch die Projektion ihrer Umwelt (105-116):³³

illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
 nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,
 flammea subduxi medicato lumina somno
 et tibi, quae raperes, vellera tuta dedi.
 proditus est genitor, regnum patriamque reliqui,
 munus, in exilio quod licet esse, tuli!
 virginitas facta est peregrini praeda latronis,
 optima cum cara matre relicta soror;

at non te fugiens sine me, germane, reliqui:
deficit hoc uno littera nostra loco;
quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra;
sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.

Ich, die ich jetzt endlich von dir zur Barbarin gemacht bin, jetzt zu arm bin für dich und dir jetzt schuldig erscheine, habe die feurigen Augen in einen von Zaubermitteln bewirkten Schlaf versenkt und dir ohne Gefahr das Vlies, das du rauben wolltest, gegeben. Verraten wurde der Vater, das Königreich und das Vaterland verließ ich; als Gabe habe ich erhalten, daß ich in der Verbannung sein darf. Meine Jungfräulichkeit wurde die Beute des Räubers aus der Fremde, die liebste Schwester wurde zusammen mit der teuren Mutter verlassen. Aber dich, Bruder, ließ ich nicht auf der Flucht allein ohne mich zurück, an dieser Stelle allein klafft im Brief eine Lücke. Was meine Rechte zu tun gewagt hat, das wagt sie nicht zu schreiben. Genauso hätte ich – aber mit dir – zerfleischt werden sollen.

Die Isolation Medeas, ihr unausweichlicher Weg in Ausgestoßenheit und Vereinsamung, ist ein Thema, das auch die Adaption des Stoffes in der Gegenwart prägt, so – wenn auch in je höchst unterschiedlicher Form – bei Christa Wolf und zuvor in Pier Paolo Pasolinis Verfilmung mit Maria Callas in der Titelrolle.³⁴ Für Ovid ist diese Passage aus zwei weiteren Gründen aufschlußreich: Erstens wird deutlich, daß Ovid seiner Medea zwar bis zu einem gewissen Grad Verständnis angedeihen läßt, aber keine grundlegende Revision des Mythos und damit der Schuldfrage anstrebt. Zweitens zeigt sich, daß die Heroides tatsächlich immer wieder die Briefsituation reflektieren³⁵, hier mit Medeas punktueller Schreibhemmung, daß also die häufig bemerkte Nähe zu Drama und Schulrhetorik nicht allein gattungskonstitutiv ist, sondern es sich um versifizierte Briefe handelt. Medea ist durch Iason in eine ausweglose Situation gebracht worden, sie hat sich aus Liebe zu ihm tief in Schuld verstrickt – und sieht sich jetzt alleingelassen, sie muß, aus dem Palast verstoßen, sogar die Hochzeit Iasons mit Kreusa ansehen. Sie malt sich aus, wie Iason von ihr sprechen wird (173-182):

quos ego servavi, paelex amplectitur artus
et nostri fructus illa laboris habet.
forsitan et, stultae dum te iactare maritae
quaeris et iniustus auribus apta loqui,
in faciem moresque meos nova crimina fingas,
rideat et vitiis laeta sit illa meis.

rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro:
 flebit et ardores vincet adusta meos!
 dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,
 hostis Medeae nullus inultus erit.

Den Leib, den ich gerettet habe, den umarmt jetzt eine Ehebrecherin, und sie genießt den Ertrag aus meiner Mühe. Vielleicht willst du dich auch vor deiner dummen Gattin hervortun und Worte sprechen, die für ungerechte Ohren passen, und erfindest gegen mein Aussehen und meinen Charakter neue Vorwürfe, vielleicht mag sie lachen und froh sein über meine Fehler. Mag sie lachen und sich stolz auf dem Tyrischen Purpur räkeln: Sie wird weinen und verbrannt erst meine Flammen erlöschen lassen. Solange nur Schwert und Feuer und Gifttrank vorhanden sind, wird kein Feind Medeas ohne Rache bleiben.

Nun wird die Situation klar, in der Medea ihren Brief schreibt: unmittelbar vor dem tödlichen Anschlag auf Kreusa und ihre eigenen Kinder.³⁶ Aber auch wenn sie sich in Rached Gedanken ergeht, so läßt sie ihrem ungetreuen Geliebten doch einen letzten Ausweg offen: Er soll von der Hochzeit ablassen und zu ihr, wie er es einst versprochen hatte, zurückkehren. Wenn nicht, dann wird er die Konsequenzen zu tragen haben (207-212).³⁷

quos equidem actutum – sed quid praedicere poenam
 attinet? ingentis parturit ira minas.
 quo feret ira, sequar! facti fortasse pigebit:
 et piget infido consuluisset viro.
 viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat!
 nescio quid certe mens mea maius agit.

Ja, euch werde ich bald ... Aber warum soll ich die Strafe ankündigen? Schreckliche Drohungen bringt der Zorn zuwege. Wohin mich der Zorn reißt, will ich folgen. Vielleicht werde ich die Tat bereuen: Ich bereue es auch, für einen treulosen Mann Sorge getragen zu haben. Der Gott soll das sehen, der jetzt mein Herz aufwühlt! Irgendetwas Großartiges setzt mein Sinn gewiß ins Werk.

Der Leser weiß Bescheid, was jetzt kommt. Auch Hypsipyles Prophezeiung ist in Erfüllung gegangen. Aber die in die gleiche Richtung zielenden Vorwürfe der beiden Frauen lassen vor allem Iason in einem sehr schlechten Licht erscheinen. Medea ist schuldig, doch ihre Schuld

hat einen Grund, der nicht in ihrem Wesen und ihrer barbarischen Herkunft allein liegt, sondern der durch Iasons Verhalten erst möglich wird.

Die Heroides haben in den aktuellen Bemühungen der gender studies um Ovid einen wichtigen Platz. Ovid, so scheint es, gibt der weiblichen Stimme Gehör, die ansonsten in der römischen Antike meist stumm bleiben muß. Aber die Sache ist ein wenig komplexer, denn es gibt sowohl zwei Sprecher als auch zwei Adressaten:³⁸ Ovid läßt seine Medea an Iason schreiben, dessen Empfängerrolle statt seiner vom Leser wahrgenommen wird, ein Spannungsverhältnis, das eine allzu glatte, quasi-feministische Auflösung nach Art von Christine Brückners *Wenn du geredet hättest, Desdemona* verbietet.³⁹

*

Dieses Instanzenproblem stellt sich in den Metamorphosen nicht, denn hier ist der epische Erzähler selbst der Berichterstatter über Medea. Sie hat ihren Platz im Umkreis der am düstersten gezeichneten Figuren im gesamten Werk.⁴⁰ Diese Passage beginnt mit Niobe und den lykischen Bauern, die jeweils den Primat einer Gottheit negieren, woran sich als absoluter Tiefpunkt menschlicher Verkommenheit die blutige Geschichte von Tereus, Procne und Philomela anschließt. Das siebte Buch gewährt zunächst eine kurze Atempause und setzt mit einer wenige Verse umfassenden Rekapitulation des Argonautenzugs ein, was aber lediglich die Einleitung zur mehr als 400 Verse langen Medea-Handlung darstellt.⁴¹ Die Struktur ist gegenüber den beiden Briefen aus den Heroides⁴² komplementär angelegt: Medeas Aufenthalt in Korinth spielt nur eine marginale Rolle, wichtig sind hier die Zeit in Kolchis – und dabei wiederum, wie sich Medea in Iason verliebt⁴³ – sowie das Verweilen in Iolkos nach der Rückkehr vom Argonautenzug. Ebenfalls komplementär ist die Verteilung der Monologe: In den Heroides hatte Medea anlässlich der Hochzeit von Iason und Kreusa ihren Brief geschrieben, also am Ende oder nach dem Ende ihrer Beziehung zu Iason, in den Metamorphosen wird sie mit einem langen Monolog eingeführt, genauer: einem Entscheidungsmonolog⁴⁴, mit dem Ovid im Rahmen seiner epischen Erzählung in Konkurrenz mit dramatischer Gestaltung tritt (7,11-22):

et luctata diu, postquam ratione furorem
vincere non poterat, „frustra, Medea, repugnas:
nescio quis deus obstat” ait „mirumque quid hoc est,
aut aliquid certe simile huic, quod amare vocatur.
nam cur iussa patris nimium mihi dura videntur?
sunt quoque dura nimis! cur, quem modo denique vidi,
ne pereat, timeo? quae tanti causa timoris?
excute virgineo conceptas pectore flammās,
si potes, infelix. si possem, sanior essem;
sed trahit invitam nova vis, aliudque cupido,
mens aliud suadet: video meliora proboque,
deteriora sequor! ”

Und nachdem sie lange mit sich gekämpft hatte und mit der Vernunft die Raserei nicht bezwingen konnte, sprach sie: „Vergeblich, Medea, wehrst du dich. Irgendein Gott hindert dich. Und es ist etwas Merkwürdiges oder gewiß etwas, was dem ähnlich ist, was man Liebe nennt. Denn warum erscheinen mir die Befehle meines Vaters allzu hart? Und sie sind auch allzu hart! Warum fürchte ich, daß der, den ich gerade erst gesehen habe, vernichtet wird? Was ist der Grund für eine solche Furcht? Vertreibe aus der jungfräulichen Brust die entfachten Flammen, wenn du es kannst, du Unselige. Wenn ich es könnte, ginge es mir besser. Aber es zieht mich gegen meinen Willen eine ungekannte Kraft. Das eine will die Leidenschaft, der Verstand rät zum anderen. Ich sehe das Bessere und ich stimme ihm zu, dem Schlechteren folge ich!”

In diesen Worten finden wir die größtmögliche Zuspitzung des Charakters von Ovids Medea und zugleich den Kern ihres unentrinnbaren Dilemmas. Sie sind, so Bömer in seinem Kommentar, „in der Formulierung ein Affront gegen Vergil⁴⁵ ... und sachlich offenbar eine Erkenntnis der Sophistik ...”. Aber Ovid treibt noch zusätzlich ein intertextuelles Spiel, denn es gelingt ihm – der literaturgeschichtlichen Chronologie zum Trotz – Euripides zuvorzukommen⁴⁶, zitiert er doch aus dessen Medea-Tragödie – aber aus einer Passage, die dem Kindermord unmittelbar vorausgeht und damit im linearen Ablauf des Mythos später angesiedelt ist (1078/79):

καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων ...

Ich weiß, was ich zu tun gewillt, ist böse.
Doch stärker als Vernunft ist Leidenschaft.

Auf diesem Weg nimmt Ovid – wie in den Heroides, aber mit anderen Mitteln – das Ende und die Katastrophe vorweg. Medea erkennt subjektiv das Unrecht ihres eigenen Handelns und zugleich dessen Unvermeidbarkeit, da sie von einer unbekanntes, höheren Macht getrieben wird. Diese Konstellation gibt Ovid die Gelegenheit, die Folgen der anfänglichen Fehlentscheidung durchzuspielen und nachzuvollziehen, wie daraus zwangsläufig immer neue Untaten werden. Dieses Mal bleibt Iason im Unterschied zu den Heroides im Hintergrund, er ist auch nicht der Verführer der naiven Unschuld. Der narrative Fokus ist allein auf Medea gerichtet. Sie führt ein Selbstgespräch über den Kontrast zwischen der Existenz im barbarischen Kolcherland – ein Thema, das ebenfalls in den Heroides eine wichtige Rolle spielt –, eine Existenz, die ihr beim normalen Gang der Ereignisse bevorstünde, und den sich neu eröffnenden Möglichkeiten (met. 7,53-59; 67-70):

nempe pater saevus, nempe est mea barbara tellus,
frater adhuc infans. stant mecum vota sororis,
maximus intra me deus est. non magna relinquam,
magna sequar: titulum servatae pubis Achivae
notitiamque loci melioris et oppida, quorum
hic quoque fama viget, cultusque artesque locorum,
quemque ego cum rebus, quas totus possidet orbis,
Aesoniden mutasse velim.

(...) nihil illum amplexa verebor,
aut, siquid metuam, metuam de coniuge solo.
coniugiumne putas speciosaque nomina culpae
inponis, Medea, tuae? – quin adspice, quantum
adgrediare nefas, et, dum licet, effuge crimen.

Gewiß ist mein Vater voll Wildheit, gewiß meine Heimat ein Barbarenland, der Bruder noch unmündig. Auf meiner Seite stehen die Wünsche der Schwester. In mir ist der größte aller Götter. Großes verlasse ich nicht, Großem folge ich: dem Ruhm, die Achivische Jugend bewahrt zu haben, der Kenntnis besserer Gegenden und Städte, deren Ruhm auch hier bekannt ist, der Kultur und den Künsten dort und dem Sohn des Aeson, den ich gegen alle Dinge, die der Erdkreis besitzt, eintauschen würde. ... Wenn ich ihn umschlungen halte, dann fürchte ich nichts, oder wenn ich doch Angst habe, dann allein um den Gatten. Du hältst das für eine Heirat und gibst der Schuld herrliche Namen, Medea, deiner Schuld? – Ja sieh', was für ein großes Verbrechen du beginnst, und, so lange es möglich ist, fliehe vor der Schuld.

Der Umschlag in den letzten drei Versen des Monologs kommt völlig unerwartet, in der Wirkung verstärkt durch ein verfremdetes Vergil-Zitat über Dido: *coniugium vocat, hoc praetextit nomine culpam* (Verg. Aen. 4,172). Während aber in der Aeneis der epische Erzähler damit Didos Selbsttäuschung und Blindheit kommentiert, kommt Medea zu klarer, aber letztlich nutzloser Autodiagnose.⁴⁷

Damit scheint der Angriff abgeschlagen. Medea hat nicht – wie etwa Byblis im 9. Buch – nach Wegen der Selbstrechtfertigung gesucht. Aber während sich der Leser über diese Wendung der Dinge noch wundert und sogar Amor sich geschlagen gibt, kommt der erneute narrative Richtungswechsel: Medea erblickt Iason aufs neue, seine Schönheit gibt den Ausschlag und sie vergißt all ihre Vorsätze. Damit setzt der auktoriale Erzähler implizit narrativ fort, was er Medea in ihrer Rede hatte erörtern lassen: die Unfähigkeit, aus der Erkenntnis des Richtigen das richtige Handeln abzuleiten.

Im folgenden weist Ovid seiner Medea die Rolle der Zauberin zu: Ihre magischen Kräfte machen Iason unverwundbar, so daß er trotz aller Gefahren das Goldene Vlies gewinnen und die Argonauten glücklich heimbringen kann. Zurück in Thessalien bittet Iason ein zweites Mal, Medea möge ihre magischen Künste zu seinen Gunsten einsetzen, und zwar möchte er in einer eher perversen Form der *pietas* (met. 7,169) aus seiner eigenen Lebensspanne seinem Vater neue Jugend zukommen lassen. Medea lehnt diesen Tausch ab, sie gewährt dem Vater auch ohne Gegengabe die Rückkehr in die Schönheit seiner Jugend. Denn paradoxerweise ist sie, die ihren Vater geopfert hatte, gerührt von Iasons Sorge um den eigenen Vater. Ovid gestaltet dies in der längsten Beschreibung magischer Praktiken in den Metamorphosen überhaupt,⁴⁸ was im einzelnen zu erörtern hier zu weit führen würde. Hingewiesen sei aber auf die erzählerische Ökonomie, mit der Ovid das Motiv einsetzt. Während Medeas Zauberkunst, mit der sie Iason im Kampf gegen die feuerspeienden Stiere entscheidend unterstützt, für Apollonios Gegenstand ausführlicher Schilderung ist, verweist Ovid darauf fast beiläufig mit der Wendung *cantatas herbas* (98). Dagegen ist offenbar die magische Verjüngung des Aeson nie oder zumindest weniger häufig in solcher Weise ausgestaltet worden, ein Freiraum, den Ovid nun für seine eigenen Wege und für die Demonstration seiner eigenen Beschreibungskunst nützt.

Medea ist danach die Zauberin κατ' ἐξοχήν, die sogar Götter zu beeindrucken vermag, wie aus dem lapidaren Schluß der Passage hervorgeht (met. 7,294-296):

viderat ex alto tanti miracula monstri
Liber et admonitus iuvenes nutricibus annos
posse suis reddi capit hoc a Colchide munus.

Aus der Höhe hatte Bacchus das Wunder eines so unglaublichen Geschehens beobachtet. Da fiel ihm ein, daß seinen Ammen die Jahre der Jugend zurückgegeben werden könnten, und er erhielt diese Gabe von der Kolcherin.

Daß Ovid hier ein schon bei Aischylos belegtes Motiv übernimmt, ist zwar quellengeschichtlich von Interesse, er tut dies aber vor allem, um den Kontrast zum Folgenden noch zu steigern. Denn obwohl Medea bisher mit ihren Zauberkünsten eher genützt als geschadet hat, fährt Ovid im unmittelbaren Anschluß fort (met. 7,297-299):

neve doli cessent, odium cum coniuge falsum
Phasias adsimulat Peliaeque ad limina supplex
confugit.

Und damit es nicht ohne Listen abgehen muß, täuscht die Frau vom Phasis-Strom einen erlogenen Haß auf ihren Gatten vor und flieht hilfesuchend an die Schwelle des Pelias.

Ihre Fähigkeit, alten Männern die Jugend zurückzugeben, hat sich offenbar schon weit herumgesprochen, und so hoffen die Töchter des Pelias, auch ihrem eigenen Vater das verschaffen zu können. Wieder stimmt Medea zu, wieder inszeniert sie ein magisches Ritual, dieses Mal aber als eine Fälschung. Die Töchter, die ihr blind vertrauen, zerstückeln ihren Vater – abermals ein Akt perverser *pietas* –, doch die Wiedergeburt bleibt aus, vielmehr legt Medea selbst letzte Hand an und vollendet das Todeswerk.⁴⁹ Das ist zugleich ein Spiel mit dem Thema der Metamorphose. Im Proömium hatte Ovid angekündigt, von *in nova corpora* verwandelten Gestalten zu künden, was in spezifischer Weise bei Aeson zutrifft, für Pelias aber katastrophal fehlschlägt.

Der Wut und Rache der Getäuschten entzieht sie sich durch wilde Flucht im Schlangenwagen⁵⁰ und nimmt damit abermals den Gang der

Ereignisse bei Euripides vorweg, wo Medea dieses Gefährt erst nach dem Kindermord in Korinth wählt.⁵¹ Mit den beiden ausführlichen Episoden greift Ovid Aspekte heraus, die bei Euripides und auch in der epischen Tradition so gut wie keine Rolle spielen, wohl aber in der bildenden Kunst. Er nützt dazu aber Elemente, die wiederum in der literarischen und ikonographischen Medea-Tradition an anderer Stelle eine wesentliche Rolle spielen – eine mit bekannten Elementen durchgeführte Verfremdung des Gewohnten.

Wie es seine Art ist, kommt Ovid dann schnell zum Schluß, ohne nochmals die Details auszumalen (met. 7,391f.; 394-399; 402f.):

tandem vipereis Ephyren Pirenida pennis
contigit: ...
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.
hinc Titaniacis ablata draconibus intrat
Palladias arces ...
excipit hanc Aegeus facto damnandus in uno;
nec satis hospitium est: thalami quoque foedere iungit.

Endlich gelangte sie mit den Schlangenflügeln zum pirenischen Ephyra ... Aber nachdem die junge Braut durch Gifte aus Kolchis in Flammen stand und die beiden Meere das brennende Königsschloß sahen, da wurde das ruchlose Schwert mit dem Blut der Kinder benetzt und die Mutter, die sich übel gerächt hatte, entflohen den Waffen Iasons. Von hier durch die Schlangen des Sonnengottes davongetragen, betrat sie die Burg der Pallas ... Aegeus, der nur für diese eine Tat zu verurteilen ist, nahm sie auf, und nicht genug mit der Gastfreundschaft: Er schloß mit ihr auch den Bund der Ehe.

Die Medea der Metamorphosen ist nicht die verlassene, schutz- und hilflose Frau der Heroides, sondern die machtvolle Zauberin, die ihre schwarzen Künste nach Belieben nützlich oder zerstörerisch einsetzen kann. Auch in den Metamorphosen ist die übermächtige Liebe zu Iason der Auslöser ihres Handelns, aber dieser tritt gegenüber ihren allein vollbrachten Taten bald in den Hintergrund. Carole Newlands hat in ihrer klugen Behandlung der „Metamorphosis of Ovid's Medea“ den Charakter der Medea in met. 7 als „not ... coherent, rounded“ bezeich-

net,⁵² doch uns scheint, daß es durchaus eine stringente Entwicklung gibt: Iason ist die Figur im Hintergrund, dem zuliebe Medea ihre magischen Kräfte einsetzt: für ihn und die Seinen hilfreich, für die Gegner vernichtend. Damit stimmt auch der Verzicht auf den Götterapparat überein, die Entscheidungen fallen in Medeas Innerem, sie sind nicht extern motiviert. Erst am Ende, in Korinth, geht diese Gleichung nicht mehr auf, aber das ist ein anderes, schon in epist. 12 behandeltes Thema.

*

Die letzte umfangreichere Auseinandersetzung mit diesem Stoff, die uns nun zu interessieren hat, unterscheidet sich von den bisherigen Formen durch eine grundlegende Änderung der biographischen Voraussetzungen des Autors. Denn mittlerweile hatte Ovid seinen Aufenthaltsort erheblich näher an den Wirkungskreis der Medea verlegt: Die *relegatio*, die Augustus im Jahr 8 n. Chr. über ihn verhängt hatte, hatte ihn gezwungen, in der Stadt Tomi am Schwarzen Meer seinen Wohnsitz zu wählen. Über die Bedeutung des Ortsnamens informiert Ovid in der Elegie trist. 3,9⁵³ sein römisches Publikum.⁵⁴ Obwohl es dort eine von milesischen Kolonisten abstammende griechische Einwohnerschaft gebe, sei der Name doch ganz anderer Herkunft (5-6):

sed vetus huic nomen, positaeque antiquius urbe,
constat ab Absyrti caede fuisse loco.

Aber sie hat einen alten Namen, älter noch als die Gründung der Stadt: Es steht fest, daß der Ort vom Mord an Absyrtus seinen Namen erhalten hat.

Es ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, wie Ovid Absyrtus und Tomi etymologisch zusammenbringen will, und so muß sich der Leser der Führerschaft des Autors anvertrauen, der seine Aitiologie entwickelt. Zunächst erzählt er in knappen Zügen von der Flucht der Argonauten aus Kolchis, die sie bis in die Nähe der Donaumündung geführt hat. Dort werden sie von den Kolchern eingeholt, und guter Rat ist teuer (21-32):

dum quid agat quaerit, dum versat in omnia vultus,
ad fratrem casu lumina flexa tulit.
cuius ut oblata est praesentia, „vicimus” inquit

„hic mihi morte sua causa salutis erit.”
 protinus ignari nec quicquam tale timentis
 innocuum rigido perforat ense latus,
 ac cito divellit divulsaque membra per agros
 dissipat in multis invenienda locis
 neu pater ignoret, scopulo proponit in alto
 pallentesque manus sanguineumque caput,
 ut genitor luctuque novo tardetur et, artus
 dum legat extinctos, triste moretur iter.

Während sie danach sucht, was sie tun kann, während sie in alle Richtungen ihr Augenmerk wendet, da fiel zufällig auf den Bruder ihr Blick. Als ihr seine Gegenwart zu Bewußtsein kam, rief sie: „Sieg! Dieser wird mir durch seinen Tod der Grund für die Rettung sein.“ Sogleich schneidet sie ihm, dem Unschuldigen, der nichts ahnte und nichts dergleichen fürchtete, mit dem scharfen Schwert die Seite auf, zerstückelt ihn eilends und verstreut die zerstückelten Glieder auf den Fluren, damit sie an vielen Orten zu finden sind. Und damit es der Vater genau weiß, stellt sie hoch oben auf einem Hügel die bleichen Hände und das blutige Haupt zur Schau, damit der Vater durch das neue Leid gehindert werde und, während er die getöteten Glieder aufsammelt, sein kummervoller Weg behindert werde.

Mit dieser Erzählung hat Ovid die bisher noch bestehende Leerstelle gefüllt, von der Medea in epist. 12 im Rückblick voll Schaudern geschwiegen hatte: ihre vielleicht grausamste Tat, der Brudermord, den Ovid auch gebührend blutig ausmalt. Die Schilderung ist hier nicht nur Selbstzweck, etwa um ein möglichst düsteres Medeabild im Rahmen der mythologischen Tradition zu zeichnen, sondern sie erfüllt eine klare Funktion: Ovid ist durch die Verbannung an einen Ort tiefster Barbarei geraten – nicht umsonst betont er immer wieder die Nähe zu Skythen und Kolchern, entgegen der realen Topographie, aber entsprechend antiker ethnographischer Topik. In den Heroides und den Metamorphosen hatte Ovid anhand des Medea-Stoffes immer wieder literarisch das damit verbundene Thema barbarischer Lebensart durchgespielt. Nun sieht er sich selbst in seiner unmittelbaren Umwelt damit konfrontiert. Und Tomi, die Stadt innerhalb der Grenzen des Imperium Romanum, ist nicht etwa der letzte Vorposten der Zivilisation, sondern – von Anfang an – eine Stätte tiefster Barbarei, ausgeschlossen von den Segnungen der *pax Augusta*. Medea ist auch ein paradigmatischer Diskurs über die Ausgrenzung des verstörend Fremden – eine Ausgrenzung, die, wie Ovid nun feststellt, letztlich gescheitert ist.

Aber noch immer ist nicht klar, was all das mit dem Ortsnamen zu tun hat. Der Dichter enthüllt es im letzten Distichon (33-34):

inde Tomis locus hic dictus, quia fertur in illo
membra sui fratris consecuisse soror.

Deshalb ist dieser Ort hier Tomis genannt, weil an ihm die Schwester die Glieder ihres Bruders zerschnitten haben soll.

Nun erklärt sich erst der Hinweis auf die griechische Einwohnerschaft von Tomi am Anfang in seiner ganzen Funktion (ansonsten ist ja fast immer nur von den Geten, den Eingeborenen, die Rede): Sie haben den Ort so benannt, denn abgeleitet ist er vom griechischen Verb τέμνειν – „schneiden“, lat. *secare* bzw. *consecare*.

Mit dieser aitiologisch funktionalisierten Medea ist Ovid letztlich wieder zu dem Bild zurückgekehrt, das er in am. 2,14 seiner Corinna vor Augen geführt hat, oder vielmehr: Er geht über das dort Gesagte noch hinaus, denn die Rechtfertigung durch Iasons Verhalten wird ihr nicht mehr gewährt. Tomi, der Ort am Rande der Zivilisation, hart an der Letzten Welt gelegen (vgl. trist. 3,4b,51 u.ö.), ist auch der Ort mythischen Verbrechens, des Brudermordes aus niedrigen Motiven. „Why did Medea kill Apsyrtus?“, fragt Jan Bremmer aus der Sicht des Religionshistorikers,⁵⁵ und für Ovid ist in Tomi die Antwort klar: weil sie nicht nur die schlimmste aller Mütter ist, worin Lessings Marwood mit ihr rivalisiert, sondern auch die schlimmste aller Schwestern. Ausgerechnet an dem Ort, der von der wahren Medea so blutig eingeweiht wurde, muß Ovid nun seine Tage hinbringen. Das ist die Botschaft an die Leser in Rom.

*

„How many Medeas are there in Ovid?“⁵⁶ Drei, vier? Oder doch nur eine, die in immer neuer Gestalt erscheint? Ovid und Medea, das ist ein Thema, das wenig über die Einstellung Ovids zu dieser Frau des Mythos, aber viel über seine poetische Kunst aussagt, die Kunst des *idem aliter referre*, also die Fähigkeit, einem Stoff immer neue, die Tradition überwindende Aspekte abzugewinnen. So betrachtet, ist Ovids Medea nicht nur eine „Frau zwischen den Texten“, sondern auch

ein Modellfall dafür, wie es Ovid gelingt, nicht nur die mit allen Wassern der Literaturkenntnis gewaschenen Intellektuellen zufrieden zu stellen, sondern auch in immer neuer Beleuchtung einer überzeugend gezeichneten Frauengestalt poetisches Leben einzuhauchen. Damit das wirklich gelingen kann, ist aber auch ein entsprechendes Potential des gewählten Mythos nötig – ein Potential, das Medea gewiß mitbringt, ja das sogar dazu führt, daß sie für manche mittelalterlichen Autoren, z.B. Chaucer, zum Muster unwandelbarer Liebe sogar angesichts der Untreue Iasons werden konnte.⁵⁷ So weit geht Ovid nicht, aber sie ist für ihn eine immer neue Herausforderung, die er mit den Mitteln der Intertextualität bewältigt. Diese Medea kann ihre Herkunft von der Bühne, auf die sie Euripides, Ennius und viele andere gestellt haben,⁵⁸ nicht leugnen und ist die wohl „dramatischste“ Figur Ovids.⁵⁹ Die Neuzeit hat ihr demgemäß auch einen bevorzugten Platz auf der Opernbühne gegeben.⁶⁰ Zwar reagieren diese nachantiken Verarbeitungen vor allem auf die Theaterwerke eines Euripides oder auch Seneca, aber für die Entwicklung des Stoffes zwischen diesen beiden für die nachantike Wirkungsgeschichte so wichtigen Polen stellt Ovids Medea geradezu das *missing link* dar.⁶¹ Ovids Behandlung der Medea steht in der Tradition des weit in vorliterarische Zeit zurückreichenden Argonautenstoffes⁶² – genannt seien als wichtigste Stationen⁶³ Euripides, Apollonios Rhodios, Seneca, Valerius Flaccus und aus der Spätantike Dracontius. Sie repräsentiert also ein genau definiertes Stadium im Rezeptionsprozeß und steht mit den ihr vorangehenden (und auch den folgenden) Versionen in intertextuellem Dialog. Sie ist aber auch Repräsentantin der zeitgleichen augusteischen Literatur, mit deren anderen Vertretern, besonders Vergil, sie eine – abermals intertextuelle – Verbindung hat, so daß sie im Zentrum zweier, sich synchron und diachron erstreckender Achsen steht. Hinzu kommt als weiteres konstitutives Element ihre Intratextualität⁶⁴, also ihre Eingebundenheit in das poetische Werk Ovids. Auch das ist ein Novum in der Geschichte des Medea-Stoffes und wirft die – hier nicht zu beantwortende – Frage nach der narrativen Einheit von Ovids Œuvre⁶⁵ auf. Angesichts dieser Konstellation sind thematische Wiederholungen, oder besser: Variationen, nicht mit dem Maßstab von Iuvenals *crambe repetita* zu messen,⁶⁶ sondern scheinen mit genauem literarischem Kalkül von Ovid gezielt gesucht zu sein. Und damit ein letztes Mal zur Medea-Tragödie: Wenn wir die erhaltenen Fragmente richtig deuten, dann geht es um den ansonsten noch nicht ausführlich behandelten

letzten Akt in Korinth, den tatsächlich vollzogenen Kindermord (und wohl die Flucht)⁶⁷ – wie eben bei Euripides oder Ennius und Seneca. Und für diese Medea würden wir, wie schon so viele vor uns, so manches Livius-Buch opfern (Tac. dial. 12,5-6):

illud certe mihi concedes, Aper, non minorem honorem Homero quam Demostheni apud posteros, nec angustioribus terminis famam Euripidis aut Sophoclis quam Lysiae aut Hyperidis includi. pluris hodie reperies, qui Ciceronis gloriam quam qui Virgilii detrectent: nec ullus Asinii aut Messallae liber tam inlustris est quam Medea Ovidii aut Varii Thyestes.

Du wirst mir sicher zugeben, Aper, daß Homer bei der Nachwelt keine geringere Ehrenstellung einnimmt als Demosthenes und daß der Ruhm von Euripides und Sophokles nicht weniger gilt als der eines Lysias oder Hypereides. Du wirst heute mehr finden, die den Ruhm Ciceros als die den Ruhm Vergils herabwürdigen; und kein Buch von Asinius oder Messalla ist so berühmt wie die Medea Ovids oder Varius' Thyestes.

Anmerkungen

- 1 G.E. Lessing, Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Werke in drei Bänden. Hg. von H.G. Göpfert. Band 1, München 1982, 297-388, hier: 328f. (2. Akt, 7. Auftritt).
- 2 F. Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, in: Sämtliche Werke. Hg. von G. Fricke und H.G. Göpfert. Band 5, München ⁶1980, 809-831, hier: 823.
- 3 Christa Wolf, Medea. Stimmen. Roman. Voraussetzungen zu einem Text, München 2001 (Werke 11); siehe dazu G.W. Most, Eine Medea im Wolfspelz, in: B. Seidensticker, M. Vöhler (Hg.), Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, Berlin 2001, 348-367; K. Birger Büch, Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf Cassandra und Medea. Stimmen, Marburg 2002; M. Rubino, Medea. Voci di Christa Wolf, in: Medea contemporanea (Anm. 34) 83-123.
- 4 Vgl. B. Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen, GB 18 (1992) 205-234; außerdem Ch. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos, Regensburg 2001 (Theorie und Forschung – Literaturwissenschaften 31); skeptisch gegen Rehabilitierungsversuche seitens der feministischen Li-

- teraturwissenschaft H.A. Glaser, *Medea – Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt et al. 2001.
- 5 Vgl. U. Schmitzer, *Ovid*, Hildesheim, Zürich, New York 2001; ders., *Neue Forschungen zu Ovid*, *Gymnasium* 109 (2002) 143-166; ders., *Neue Forschungen zu Ovid – Teil 2*, *Gymnasium* 110 (2003) 147-181.
 - 6 Siehe auch grundsätzlich B. Gentili, F. Perusino (Hg.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia 2000.
 - 7 Vgl. *Ovid, Amores. Vol. III. A Commentary on Book Two* by J.C. McKeown, Leeds 1998, z. St.
 - 8 Vgl. auch A. Schmitt, *Leidenschaft in der Senecanischen und Euripideischen Medea*. in: *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di M. Gigante*, Napoli 1994, 573-599, bes. 576 über die Situation Medeas bei Euripides.
 - 9 Zusammengestellt bei P. Ovidius Naso, *Ibis, Fragmente, Ovidiana*, hg., übers. und erläutert von B. Häuptli, München, Zürich 1996, 82-86: *servare potui: perdere an possim, rogas?* (Quint. inst. 8,5,6); *feror huc illuc, vae, plena deo* (Sen. suas. 3,7).
 - 10 Vgl. z.B. F. Della Corte, *La Medea di Ovidio*, *SCO* 19/20 (1970/71) 85-89; A.G. Nikolaidis, *Some Observations on Ovid's Lost Medea*, *Latomus* 44 (1985) 383-387; S. Döpp, *Werke Ovids*, München 1992, 71-74; A. Martina, *La Medea di Seneca, Euripide e Ovidio*, *QCTC* 8 (1990) 135-154.
 - 11 N. Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, München 1997, 44; *trist. 2,553f.: et dedimus tragicis sceptrum regale tyrannis, / quaeque gravis debet verba cothurnus habet* (cf. P. Ovidi Nasonis *Tristia*, ed. J.B. Hall, Stuttgart, Leipzig 1995, app. crit. ad loc.).
 - 12 O. Zwierlein, *Ovid- und Vergil-Revision in tiberischer Zeit. Bd. I: Prolegomena*, Berlin 1999.
 - 13 Zur Echtheitsfrage siehe P. Knox, *Ovid's Medea and the Authenticity of Heroides 12*, *HSCPh* 90 (1986) 207-223 (skeptisch); S. Hinds, *Medea in Ovid. Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, *MD* 30 (1993) 9-48; P. Ovidius Naso, *Der XII. Heroidenbrief – Medea an Jason*. Ed. Th. Heinze, Leiden 1997; P. Ovidi Nasoni *Heroidum epistula XII, Medea Iasoni*. A cura di F. Bessone, Firenze 1997; L. Landolfi, *Scribentis Imago. Eroine Ovidiane e lamento epistolare*, Bologna 2001, 123-160.
 - 14 Vgl. den Titel von D. Boedeker, *Becoming Medea. Assimilation in Euripides*, in: J.J. Clauss, S.I. Johnston (Hg.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, 127-148.
 - 15 Vgl. Jolivet (Anm. 21) XXX.
 - 16 D.J. Bloch, *Ovid's Heroides 6. Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine*, *CQ* 50 (2000) 197-209 mit zahlreichen Hinweisen auf die komplementäre Beziehung zu epist. 12.

- 17 M. Leigh, Ovid, *Heroides* 6.1-2. CQ 47 (1997) 605-607 mit Hinweis auf die Anspielungen auf Catull. 64,171f. (Ariadne) und Verg. *Aen.* 4,657f. (Dido) sowie dadurch vermittelt auf Euripid. *Med.* 1-8 und *Enn. Med.* frg. 103 Joc.
- 18 Bei Apollonios Rhodios hatte Iason es Hypsipyle freigestellt, einen etwa geborenen Sohn nach Iolkos, zu ihm oder seinen Eltern zu schicken. Ovid überbietet das nun, indem er von Zwillingen spricht; vgl. Schmitzer, Ovid (Anm. 5) 48f.
- 19 B. Manuwald, Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den *Medea*-Tragödien des Euripides und des Neophron, WSt NF 17 (1983) 27-61.
- 20 H. Jacobson, Ovid's *Heroides*. Princeton 1974, 103; F. Verducci, Ovid's Toyshop of the Heart. *Epistulae Heroidum*. Princeton 1985, 59; vgl. auch den vielzitierten Ausspruch von U. von Wilamowitz-Moellendorf, Griechische Tragödien. Berlin³ 1926, 180: „Diese [scil. Senecas] *Medea* hat Euripides' *Medeia* gelesen.“
- 21 J.-Chr. Jolivet, Allusion et fiction épistolaire dans les *Héroïdes*. Recherches sur l'intertextualité ovidienne, Roma 2001 (Collection de l'École française de Rome 289); Heinze (Anm. 13) 25-41.
- 22 F. Bessone, Sapere, non sapere, dire, non dire. Ignoranza, reticenza ed ironia nelle *Heroides*, in: Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica (Torino) 9 (1997) 207-223, hier: 220.
- 23 Vgl. Ovid, *Heroides*. *Select Epistles*, ed. by P. Knox, Cambridge 1995, z. St. über Cic. *Cael.* 18 (Clodia als *Palatina Medea*) u.ä.
- 24 Vgl. G. Rosati, Il parto maledetto di *Medea* (Ovidio, *Her.* 6, 156 s.), MD 41 (1988) 305-309.
- 25 Über *devoveo* als magischen *Terminus technicus* siehe Thes. 5, 882,5-40.
- 26 Vgl. Bessone (Anm. 13) 212-215.
- 27 Reiches Material zu den intertextuellen Beziehungen bei Bessone, Kommentar (Anm. 13) jeweils zur Stelle; außerdem K. Töchterle, *Medea* vor dem Drama. Ovid, *Heroides* 12, Anregung 44 (1998) 160-168, der vor allem die dramatischen Elemente betont.
- 28 Vgl. Hinds (Anm. 13) 27; zur mutmaßlichen originalen Anordnung der *Heroides*-Sammlung Heinze (Anm. 13) 36f.
- 29 Vergleichende Betrachtung bei Verducci (Anm. 20) 33-85; außerdem Heinze (Anm. 13) 13-19.
- 30 Vgl. Landolfi (Anm. 13) 134f. über die indirekte Antwort in 25-28 auf Euripid. *Med.* 551-554.
- 31 Vgl. Hinds (Anm. 13) 21-27
- 32 Weiteres Material bei Heinze (Anm. 13) z. St., woraus hervorgeht, daß in der lateinischen Dichtersprache die Eklogen-Stelle tatsächlich der einzige vorovidische Beleg ist.
- 33 Vgl. Euripid. *Med.* 591-592 (Landolfi, Anm. 13, 144): οὐ τοῦτό σ' εἶχεν,

ἀλλὰ βάρβαρον λέχος / πρὸς γῆρας οὐκ εὔδοξον ἐξέβαινέ σοι.

- 34 Vgl. B. Feichtinger, Medea sehen. Pier Paolo Pasolinis Film „Medea“ im Unterricht. AU 40/4 (1997) 107-119; M. Rubino, Ch. Degregori, Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici), Genova 2000; L. Corti, The Myth of Medea and the Murder of Children, Westport, Ct., London 1998, 177-220; I. Christie, Between Magic and Realism: Medea on Film, in: E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (eds.), Medea in Performance 1500-2000, Oxford 2000, 144-165; jetzt auch B. Zimmermann, Fremde Antike? P.P. Pasolinis Medea, in: U. Eigler (Hg.), Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film, Stuttgart 2002 (Drama. Beiheft 17) 55-66; A. Forst, Leidende Rächerin.: Lars von Triers Medea, ibd. 67-79; außerdem allgemein die Beiträge in M. Korenjak und K. Töchterle (Hgg.), Pontes II: Antike im Film, Innsbruck 2002.
- 35 Siehe pointiert D. Kennedy, Epistolarity: The Heroides, in: Cambridge Companion (Anm. 38) 217-232; Heinze (Anm. 13) 25-41 und zu 114: *littera deficit* als Umformung des geläufigen *vox deficit*.
- 36 Vgl. allg. Corti (Anm. 34) passim.
- 37 Vgl. grundsätzlich A. Barchiesi, Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets. Ed. and translated by M. Fox and S. Marchesi, London 2001, 112f.
- 38 Siehe A. Sharrock, Gender and Sexuality, in: P. Hardie (ed.), The Cambridge Companion to Ovid, Cambridge 2002, 95-107.
- 39 Vgl. eher distanzlos W. Schubert, „Quid dolet haec?“ – Zur Sappho-Gestalt in Ovids Heroiden und in Christine Brückners „Ungehaltenen Reden ungehaltener Frauen“, A&A 31 (1985) 76-96.
- 40 F. Bömer, Ovid als Erzähler. Interpretationen zur poetischen Technik der Metamorphosen, Gymnasium 107 (2000) 1-23.
- 41 Material bei P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar von F. Bömer, Buch VI-VII, Heidelberg 1976 jeweils z. St; außerdem Chr. Binroth-Bank, Medea in den Metamorphosen Ovids. Untersuchungen zur ovidischen Erzähl- und Darstellungsweise, Frankfurt 1994; wichtig auch C. Newlands, The Metamorphosis of Ovid's Medea, in: Clauss, Johnston (Anm. 14) 178-208, die 180 die Sagen von Tereus und Procne/Philomela, Scylla und Minos, Cephalus und Procris sowie Medea und Iason als in der Werkmitte konzentrierte „marriage group“ zusammenfaßt.
- 42 Zur Beziehung siehe Bessone, Kommentar (Anm. 13) 26-32; außerdem S.A. Cecchin, Medea in Ovidio fra elegia ed epos, in: Atti delle giornate di studio su Medea (Torino 23-24 ottobre 1995), Torino 1997, 69-89.
- 43 Zum Vergleich mit der späteren Gestaltung durch Valerius Flaccus s. M. Fucecchi, La τειχοσκοπία e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco Argonautiche 6,427-760, Pisa 1997, bes. 9-40.
- 44 U. Auhagen, Der Monolog bei Ovid, Tübingen 1999; C. Binroth-Bank,

- Der Monolog der Medea in Ovids Metamorphosen, AU 40,4/5 (1997) 17-34.
- 45 Verg. Aen. 3,188: *cedamus Phoebo et moniti meliora sequamur*.
- 46 Vgl. Hinds (Anm. 13) 17 über die Beziehung zwischen von epist. 12 und met. 7 mit Verweis auf das Verhältnis zwischen Apollonios und Euripides.
- 47 Das Zitat ist schon deshalb besonders passend, weil Vergils Dido ihrerseits wiederum viel von der Medea des Apollonios hat.
- 48 Vgl. J.A. Rosner-Siegel, Amor, metamorphosis, and magic. Ovid's Medea (Met. 7.1-424), CJ 77 (1982) 231-243; V. Wise, Ovid's Medea and the magic of language. Ramus 11 (1982) 16-25.
- 49 Zum weiteren vgl. W. Schubert, Medeas Flucht aus Iolcos (Ovid, Met. 7,350-393), WJA NF 15 (1989) 175-181.
- 50 G. Lenoir, La fuite de Médée (Ovide, Métamorphoses, VII,350-392), Caesarodunum 17 bis (1982) 51-55.
- 51 Vgl. Newlands (Anm. 41) 189.
- 52 Newlands (Anm. 41).
- 53 Vgl. R. Degl'Innocenti Pierini, Un'elegia etiologica di Ovidio (Tristia 3,9) e la Medea di Accio, in: dies., Studi su Accio. Firenze 1980, 147-159; W. Schubert, Zu Ovid, Trist. 3,9, Gymnasium 97 (1990) 154-164 („in eher essayistischer Form einige Interpretationsanregungen“ [157]).
- 54 Vgl. J.M. Claassen, Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius, London 1999, 192; dies., Ovid's Poetic Pontus, PLLS 7 (1990) 65-94, bes. 70.
- 55 J. Bremmer, Why did Medea kill her Brother Absyrtus?, in: Clauss/Johnston (Anm. 14) 83-100: Der Mord beendet die traditionell besonders enge Bruder-Schwester-Beziehung und markiert damit die völlige Trennung Medeas von ihrer Familie, wodurch sie ganz auf Iason angewiesen ist.
- 56 Hinds (Anm. 13) 9.
- 57 Vgl. J.N. Feimer, The Figure of Medea in Medieval Literature. A Thematic Metamorphosis, Diss. City University of New York 1983; siehe auch die durch die *gender studies* geprägte Interpretation von K.L. McKinley, Reading the Ovidian Heroine. „Metamorphoses“ Commentaries 1100-1618, Leiden, Boston, Köln 2001 (Mnemosyne Suppl. 220), die sich mit der Wirkungsgeschichte der ovidischen Medea im Mittelalter befaßt.
- 58 A. Arcellaschi, Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque, Roma 1990.
- 59 Vgl. Landolfi (Anm. 13) 151-161 zu epist. 12; Bessone, Kommentar (Anm. 13) 13-19; D.H.J. Larmour, Tragic Contaminatio in Ovid's Metamorphoses. Procne and Medea, Philomela and Iphigeneia (6.424-674); Scylla and Phaedra (8.19-51), ICS 15 (1990) 131-141.

- 60 Vgl. M. MacDonald, *Medea in Opera*, in: *Medea in Performance* (Anm. 34) 100-118; dies., *Sing, Sorrow. Classics, History and Heroines in Opera*, Westport, Ct., London 2001, 179-194 („Theodorakis and Euripides' *Medea*. The Wife and Mother from Hell”), bes. 191-194 („Some Operas about or including *Medea*”).
- 61 Heinze (Anm. 13) 224-251.
- 62 Zur Stoffgeschichte siehe zuletzt P. Dräger, s.v. *Medeia*, *Neuer Pauly* 7 (1999) 1091-1093; zielgerichtet zur hellenistischen Tradition Bessone, *Kommentar* (Anm. 13) 11-14; Heinze (Anm. 13) 3-13; F. Della Corte, *I Miti delle Heroides*, in: *Mythos. Scripta in honorem M. Untersteiner*, Genova 1970, 157-169.
- 63 Vgl. M.P. Wilhelm, *The Medeas of Euripides, Apollonius and Ovid*, *AugAge* 10 (1990-1992) 43-57.
- 64 A. Sharrock, H. Morales (Hg.), *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*, Oxford 2000.
- 65 Vgl. E. Woytek, *Ovidius sui imitator. Die Liebe Apollos zu Daphne* (met. 1, 452ff.) und das *Liebeserwachen Medeas* (met. 7, 10ff.) vor dem Hintergrund von *Amores* 1, 1 und 1, 2, *WHB* 36 (1994) 44-64.
- 66 Vgl. S. Merkle, *Amores* 3,2 und *Ars Amatoria* 1,135-162 – ein Selbstplagiat Ovids? *ZAnt* 33 (1983) 135- 145.
- 67 Vgl. Heinze (Anm. 13) 223f.