

Dass Medea's Rache an Jason auch von Ovid in seiner Tragödie behandelt ist, wird allgemein angenommen und wohl mit Recht. Wenigstens stimmen sowohl die beiden einzigen erhaltenen Verse hierzu als auch die längst von Welcker Gr. Trag. 1433 citirte Stelle aus Hieronymus, wo auf die Lectüre der Medea Nasonis verwiesen wird zum Belege dafür, dass *vix pauca impossibilia mulieri* seien. Während aber die an Jason oder die Amme gerichtete Drohung in fr. I:

servare potui: perdere an possim, rogas?

selbstverständlich ist, zumal da Quintilian ausdrücklich bezeugt, dass es Worte der Medea selbst sind, erfordert das andere Bruchstück eingehendere Erwägung.

In einem jetzt verlorenen Verse Virgils¹ war der prägnante Ausdruck *plena deo* vorgekommen, welcher in dem von Seneca geschilderten Kreise von Rhetoren solchen Anklang gefunden hatte, dass er scherzhaft oder unwillkürlich ohne Rücksicht auf das Geschlecht als Schlagwort für jeden begeisterten und begeisternden

¹ Bei Seneca suas. III 6 heisst es ganz unzweideutig: 'aiebat (Fuscus) se imitatum esse Vergilianum *plena deo*', und unverändert wird dieser Ausdruck durchweg im Folgenden wiederholt. Die komische Wirkung des Missbrauchs beruht eben auf der Treue des Citates: Gallio, der Erfinder dieses Schulwitzes, hat einmal dem Octavianus auf sein Befragen den betreffenden Virgilischen Vers angegeben ('versum Vergilii rettulit'). Unmöglich kann hierbei an etwas so völlig Verschiedenes wie ecl. III 60: *Iovis omnia plena* zu denken sein. Die Nachahmung des Arellius Fuscus in den Worten: 'cur hoc os deus elegit? cur hoc sortitur potissimum Pythius?' lässt vermuthen, dass derselbe bei Virgil etwa einen Ausdruck wie folgenden gefunden hatte: *oraque plena deo*.

Redner gebraucht wurde. Anspielend auf jenes geflügelte Wort schrieb nun auch Ovid in seiner Medea den anapästischen Dimeter fr. II:

feror húc illuc, vae, pléna deo! ¹

Wer sprach aber diese Worte? Die von C. Dilthey in den annali 1869 erläuterten Sarkophage² stellen die Fabel in einigen wesentlichen Momenten abweichend von der Euripideischen Auffassung dar. Namentlich tritt Glaucé weit mehr in den Vordergrund. Sie sitzt im Thalamos, als die Kinder der Medea ihr die verhängnisvollen Gaben bringen. Zugegen ist ein Todeshymenäus mit gesenkter Fackel. Eine zweite Scene zeigt die furchtbare Wirkung der Hochzeitsgeschenke. Beim Opfern am Altare wird die Unglückliche von den brennenden Schmerzen befallen: ihre Haltung in der Todesangst ist geradezu wie die einer Mänade, während Kréon von tiefster Verzweiflung ergriffen ist, Jason, fast noch ahnungslos, eben erst hinzukommt. Der wild zurückgeworfene Kopf, die aufgelösten Haare, in denen der brennende Kranz haftet, die fliegenden Gewänder, die ausgebreiteten Arme, der stürmische Lauf, das Convulsivische der ganzen Haltung, Alles stimmt völlig zu dem bekannten Mänadentypus des Skopas, wie auch Euripides in seinen Botenbericht 1173 ff. 1190 ff. ganz entsprechende Züge aufgenommen hat. Dies also ist die Situation, in welcher die Ovidische Glaucé jene Worte singen konnte. Sie liess sich auf der Bühne darstellen, ohne dass der tödtliche Brand sichtbar zum Ausbruch kam. Dass sie sich selbst mit einer Bacchantin verglich, wird durch das Folgende noch klarer geworden sein. Es lässt sich denken, dass Ovid durch die Gegenüberstellung beider Rivalinnen (wie Grillparzer) sehr wirkungsvolle Contraste gewann und den dramatischen Reiz der Fabel bedeutend erhöhte.

Ist die vorgetragene Vermuthung zutreffend, so bieten die erwähnten Reliefs, etwa zu combiniren u. a. mit der Münchener Canosavase n. 810, vielleicht noch manches andere Motiv, welches auf die Tragödie des Ovid zurückgeführt werden dürfte, — wenn uns nicht jeder weitere Schritt bei dem absoluten Schweigen aller Tradition ins Blaue führte.

¹ *ne* haben die Handschriften, was schwerlich aus dem vulgären *ut* verdorben ist.

² bei Winckelmann monum. ined. II 90 f. annali 1869 tav. d' agg. A B.