



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Epische Furie.
Ursprünge und Entwicklung eines römischen Motivs der
lateinischen Großdichtung“

Verfasserin

Astrid Hochreiter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 337

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Klassische Philologie – Latein

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 2013

Astrid Hochreiter

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG UND PROGRAMM.....	3
2. KULTUR- UND RELIGIONSGESCHICHTLICHER HINTERGRUND	9
2.1. EINLEITUNG	9
2.2. DIE ERINYEN DER GRIECHEN.....	10
2.3. DIE FURIEN DER RÖMER.....	15
2.4. ZUSAMMENFASSUNG.....	19
3. VOR VERGIL.....	21
3.1 DIE GRIECHISCHEN EPIKER.....	21
3.1.1 <i>Homer</i>	21
3.1.2 <i>Apollonios Rhodios' Argonautika</i>	27
3.2 AISCHYLOS.....	28
3.3 DIE RÖMISCHE BELLETRISTIK VOR DER KAISERZEIT.....	34
3.3.1 <i>Ennius</i>	34
3.3.1.1 Der Tragiker	34
3.3.1.2 Der Epiker	39
3.3.2 <i>Catulls Epyllion c. 64</i>	43
3.3.3 <i>Eumenides – Die Saturae Menippeae des M. Terentius Varro Reatinus</i>	47
4. PUBLIUS VERGILIUS MARO – DER INITIATOR	51
4.1 ALLEKTO: THE HORROR, THE HORROR	51
4.1.2 <i>Das 7. Buch im Überblick</i>	51
4.1.2 <i>Allektos Plan</i>	53
4.1.2.1 Amata und die Furie.....	54
4.1.2.2 Turnus und die Furie	58
4.1.2.3 Die Bauern, die Hunde und die Furie	62
4.1.3 <i>Allekto und Juno</i>	64
4.1.4 <i>Das Wesen der Allekto</i>	67
4.2 TISIPHONE: AENEIS 6.548-627 & GEORGICA 3.450-566	69
5. SILIUS ITALICUS – DER NACHAHMER	74
5.1 PUNICA 2.526-695: TISIPHONE UND DER KRIEG	74
5.2 PUNICA 13.381-895: DREI FURIEN IN DER UNTERWELT	78
5.3 ZUSAMMENFASSUNG	82
6. P. OVIDIUS NASO – DIE METAMORPHOSEN ALS REAKTION.....	83
6.1 DER WAHNSINN VON INO UND ATHAMAS: EINE PARODIE.....	83
6.1.1 <i>Allgemeines zu Met. 4.416-562</i>	83
6.1.2 <i>Tisiphone</i>	87
6.2 IO IN MET. 1.583-751: DIE BRÜCKE VON VERGIL ZU VALERIUS FLACCUS	98
6.3 ZUSAMMENFASSUNG.....	103
7. P. PAPINIUS STATIUS' THEBAIS – DAS EXTREM	104
7.1 EINLEITUNG: DER SAGENKREIS UND SEINE BEARBEITUNGEN.....	104
7.2 TISIPHONE IM ÜBERBLICK.....	107
7.2.1 <i>Buch Eins: Der Fluch des Ödipus</i>	108
7.2.2 <i>Bücher Zwei bis Zehn: Die Furie und der Krieg</i>	113

7.2.3 <i>Buch Elf: Das Finale des Bröderkriegs</i>	124
7.3 DAS WESEN DER TISIPHONE.....	130
7.3.1 <i>Griechisches und Vergilisches</i>	130
7.3.2 <i>Die Anti-Tisiphone</i>	134
7.3.3 <i>Die Verzerrung von Juno und Allekto</i>	135
7.4 ZUSAMMENFASSUNG.....	138
8. CLAUDIUS CLAUDIANUS <i>IN RUFINUM</i> – DER LETZTE	139
8.1. DIE GATTUNG INVEKTIVE UND EIN EPISCHES MOTIV.....	139
8.2 ZWEI FURIEN UND EIN MONSTER.....	141
8.3 NACH CLAUDIAN	148
9. SCHLUSSBETRACHTUNG	151
BIBLIOGRAPHIE	157
PRIMÄRLITERATUR.....	157
SEKUNDÄRLITERATUR.....	159
ANHÄNGE:	163
ÜBERSETZUNGEN DER WICHTIGSTEN STELLEN	163
ABSTRACT	175
LEBENS LAUF	177

1. EINLEITUNG UND PROGRAMM

Ein Motiv ist ein wiederkehrendes, bekanntes und als typisch charakterisierendes Element einer literarischen Gattung, das zwar nicht die Geschichte ausmacht, aber ein wesentlicher Bestandteil der Erzählung ist; es ist jedoch nicht starr, sondern Veränderungen, bedingt durch die jeweilige Intention eines Textes, unterworfen, die allerdings so gelagert sind, dass keine Verfremdung ins Unerkennliche geschehen kann. Diese Beschreibung trifft auch auf die epische Furie zu.

Wie der Titel schon verkündet, sollen anhand inter- und intratextueller Interpretationen die Entwicklung und die Geschichte des Motivs dargestellt werden. Folgende lateinische Epen werden für die Analyse herangezogen werden, wobei die „Auswahl“ die Überlieferung der klassisch-heidnischen Großdichtung so gut wie abdeckt. In behandelte Reihenfolge sind dies:

- Vergils *Aeneis*;
- Die *Punica* des Silius Italicus;
- Ovids *Metamorphosen*; in diesem Kapitel wird sich auch eine kurze Besprechung des „Io-Epyllions“ in den *Argonautica* des Valerius Flaccus finden;
- Die *Thebais* des Statius;
- Claudius Claudians Invektive *In Rufinum*.

Wegen des kontextuellen Zusammenhangs habe ich mich gegen eine chronologische Darstellung entschieden. Die Reihenfolge entspricht der thematischen und intertextuellen Nähe der Epen zueinander, um das Abhängigkeits- bzw. Innovationsverhältnis zu verdeutlichen. Da es jedoch es nicht zu hundert Prozent möglich ist, ein absolutes Aufbauverhältnis darzustellen, sind Rück- und Vorgriffe unvermeidlich.

Die Gestalt der Furie bezieht ihre Bekanntheit sowohl aus der Religion und der Mythologie als auch der griechischen Literatur, wo ihr Äquivalent, die Erinyen, jedoch in einer anderen Gattung, nämlich der Dramatik, hervorgehoben wurden; allerdings sind die *Eumeniden* des Aischylos das einzige überlieferte Stück griechische Belletristik, in welchem den Erinyen ein äußerst breiter Raum gegeben wird, weswegen hier von einem werk- und themenspezifischen Unikat auszugehen ist, das von einer motivischen Wirkung weit entfernt ist – der Einfluss des attischen Dramatikers manifestiert sich in anderen Bereichen. Die Rolle seiner Erinyen sollte sich aber Jahrhunderte später im literarischen Wahnsinn der römischen Großdichtung zeigen.

In griechischen Epen, genauer ausgedrückt bei Homer und Apollonios Rhodios, fällt zwar der Name der Erinyen, jedoch bleibt es hier grundsätzlich bei unpersönlichen Erwähnungen, oder sie sind handlungsirrelevante Randfiguren, welche mit den Gestalten in der lateinischen

Epik nicht zu vergleichen sind. Auch wenn ihr Auftreten einheitlich ist, ist es aufgrund des religiösen Kontexts bei Homer und wegen des besonderen Verhältnisses von Apollonios zum archaischen Dichter nicht möglich, von einem Motiv zu sprechen, sondern eher von einer kulturellen Gegebenheit – auf diese beiden Autoren wird daher auch eingegangen werden, um zu zeigen, dass die epische Furie in der lateinischen Literatur entstanden ist. In Anbetracht dessen, dass die einprägenden Auftritte bei den griechischen Literaten in einer anderen Gattung geschahen und deren Epen ein maßgebliches, persönliches Auftreten mit spezifischer Intention nicht kannten, handelt es sich bei der epischen Furie nämlich um ein rein römisches Motiv.

„Römisch“ bedeutet, dass es in Rom entstanden ist und auf das Imperium Romanum beschränkt war; die zeitlichen Grenzen lassen sich insoweit beweisen, als nach dem Untergang des römischen Reichs in keinem Epos (oder eposnahen Text) die epische Furie in der hier dargestellten Form mehr präsent war.¹ Die Begründung findet sich in der kulturellen und religiösen Veränderung – die christliche Belletristik kennt mit dem Teufel schließlich ihre eigene Gestalt, welche dem literarischen Zweck der Furie entspricht.²

Was die räumlichen Grenzen betrifft, ist das Problem gegeben, inwieweit ein römisches Motiv in die griechische Epik der Spätantike fließen konnte, welche mit Homer ja ihre eigene, unbestrittene Autorität hatte. Zuerst ist Nonnus von Panopolis zu nennen, in dessen einunddreißigstem und zweiunddreißigstem Buch der *Dionysika* eine von Hera gesteuerte Erinye (Megaira) auftritt, welche Dionysos in den Wahnsinn treibt und den unten genannten Charakteristika weitgehend entspricht – hier liegt eine römische Furie vor. Bei der Darstellung des Wahnsinns des Athamas im zehnten Buch nennt der Epiker jedoch nicht die Erinyen als Urheberinnen, sondern baut sie als Wahnvorstellungen im Zuge der psychischen Situation des Charakters ein³ – hier liegen griechische Erinyen vor. Nonnus fährt also zweigleisig.⁴ Eventuell ist die Motivübernahme bei Nonnus ein Einzelfall aufgrund einer speziellen Vorliebe für die lateinische Epik⁵ – Quintus von Smyrna kennt die Erinyen nämlich

¹ Als Beispiel wird am Ende der Arbeit Joseph von Exeter angeführt und kurz besprochen werden.

² Ich verweise auf die im Literaturverzeichnis angegebene Diplomarbeit von Martina Eisenberger, die sich auch mit dem Einfluss der Furien auf die Teufelsdarstellungen auseinandergesetzt hat.

³ Ähnlich hat Aischylos am Ende der *Choephoren* die Erinyen eingebaut; cf. Kapitel 3.2.

⁴ Nonnus stellt insoweit ein Problem dar, als seine Abhängigkeit von Ovid in der Forschung umstritten ist, aber als gegeben angenommen werden kann. Es ist daher auch nicht undenkbar, dass der griechische Epiker die Konventionen des römischen Epos kannte; cf. Otis, 1993, 372-374.

⁵ Bei seiner Analyse der gebürtigen Griechen, aber lateinisch schreibenden Autoren Ammianus Marcellinus und Claudius Claudian äußerte Manfred Fuhrmann die Vermutung, im Osten habe sich während der Spätantike römisches Gedankengut am Besten erhalten; cf. Fuhrmann, 1994, 126-127. Eventuell ist diese Mutmaßung auch auf den griechisch schreibenden Nonnus anzuwenden.

in bloß griechisch-homerischer Funktion.⁶ Eine Untersuchung des Problems der Erinyen/Furien bei den letzten griechischsprachigen Epen würde aber den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen und wird daher ausgespart.

Allerdings scheint – soweit wir aus den Fragmenten schließen können – die Furie auch nicht seit Beginn der römischen Epik in der Gattung präsent: Das wenige, was von Ennius erhalten ist, kennt mit Discordia eine andere mythologische Figur, die die Funktion der Furie erfüllt bzw. deren Wirkung auf die „Rachegöttinnen“, wie sie oft, aber fälschlich bezeichnet werden, übertragen wurde. Die wenigen Fragmente seiner Dramatik geben jedoch Auskunft, dass Ennius vermutlich Erinyen kannte, die sich an der Darstellung bei Aischylos orientieren und welche in Unterscheidung zur epischen Furie und den Erinyen Homers als „griechisch-dramatisch“ zu bezeichnen sind.

Aus der Zeit zwischen Ennius und den augusteischen Epikern ist keine Dichtung mehr überliefert, welche eine Furie und zumindest eine ihrem Wesen entsprechende Gestalt kennt – bloß Catull lässt in c. 64 die verlassene Ariadne die Erinyen in Vers 194 anrufen. Dieser Auftritt der Göttinnen ist jedoch strikt griechisch geprägt.

Erst Vergil setzte im siebten Buch seiner *Aeneis* die Furie Allekto groß in Szene, und es kam zu Reaktionen in den folgenden Dichtergenerationen: Ovid, Statius, Valerius Flaccus und Silius Italicus bauten die Gestalt in ihre Epen ein, und da beinahe alle römischen Epiker die Furie in ihr Werk integrierten, ging in der Spätantike das Motiv auch in eposnahe Gattungen über – Claudius Claudian leitet seine Invektive *In Rufinum* mit Allekto im vergilischen Stil ein und lässt seine Megaira ähnlich der Furie aus der *Aeneis* wirken.

Das Element der Motivdefinition „charakterisierend“ wird demgemäß erst mit Vergil begründet, das Element „wiederkehrend“ schafft die Tradition.

Die Furie trägt stets einen der folgenden mythischen Namen: Allekto, Tisiphone oder Megaira, wobei der mittlere Name am häufigsten begegnet.

An dieser Stelle sollen vorwegnehmend die wichtigsten Elemente des Motivs vorgestellt werden, mit deren Umgang in der belletristischen Literatur sich die Arbeit auseinandersetzt:

- Die Furie ist eine direkt eingreifende Figur.
- Für den Leser ist sie eine greifbare Gestalt, für die Charaktere des Epos jedoch unnahbar.
- Die Furie handelt im Auftrag.
- Sie ist eine „Einzelkämpferin“.

⁶ cf. Wüst, 1956, 110

- Es handelt sich um eine vollkommen negative Figur, die negative Effekte mit sich zieht. Es liegt nahe, sie als die gängige Personifikation des Bösen in der lateinischen Epik zu werten. Entsprechend ist zu fragen, inwieweit sie eine angsteinflößende Wirkung auf den Leser haben soll, und ob die Bezeichnung „Horrorgestalt“ im modernen Sinn auf sie zutrifft.
- Traditionelle Attribute wie die Schlangen(haare), Geißel, Feuer und Gift sowie typische Verhaltensweisen werden ebenso angesprochen werden.

Tatsache ist allerdings, dass alle genannten Autoren die Furien mit unterschiedlicher Motivation und Intention in ihr Werk einbauten. Die Metaebenen, auf welchen sich die Furien bewegen, variieren je nach Epos; der Prototyp, den Vergil geschaffen hat, ist werkbedingten Modifikationen unterworfen, was bis zur Entfernung bestimmter Motivelemente führt.

Da Vergils Allekto jedoch eine von Juno nicht trennbare Gestalt ist, ist auch zu fragen, wie der Umgang mit dieser Figurenkonstellation bei den nachfolgenden Epikern geschehen ist.

Geht diese Arbeit davon aus, dass Vergil der Initiator des Motivs war, darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass das sechste Buch der *Aeneis* und das dritte Buch der *Georgica* mit Tisiphone eine Furie kennen, welche zwar ebenso schrecklich ist und Negatives bewirkt, jedoch in einem moralischen Kontext eingebettet ist, sodass sie mit Allekto nicht vergleichbar ist und daher kaum die hier genannten Kriterien erfüllt. Da Vergil für die römische Epik im Allgemeinen Bezugspunkt war, ist daher auch zu überprüfen, ob die Dichter im selben Zusammenhang, wie die vergilische Tisiphone genannt wird, ebenso Furien einen Platz geben, und ob diese dann den moralisierenden Unterton behalten werden.

Weiters beschränken sich die Analysen auf die „tatsächlichen“ Furien, neben denen sich noch eine Handvoll „intertextueller“ Furien finden lassen, d.h. andere Charaktere, welche zwar die genannten Charakteristika aufweisen, jedoch nicht als Furien bezeichnet werden (z.B. Vergils Dido und die Iokaste der *Thebais*).⁷ Das markanteste Beispiel ist Erictho aus dem sechsten Buch von Lucans *Bellum Civile*, die Pompeius eine Nekyia ermöglicht. Auch wenn Lucan epische Konventionen für sein *Bellum Civile* ablehnte, lässt er diese Hexe sich wie eine Furie gebärden – gar flicht sie Schlangen in ihre Haare.⁸ Solche Figuren zeugen zwar von dem Motivbewusstsein, da die Anwendung der Aspekte nur mit dem entsprechenden Verständnis über Motivik erkannt werden kann, eine detaillierte Analyse solcher Gestalten wurde jedoch aus Zeit- und Raumgründen vernachlässigt – bloß an Stellen, an welchen die

⁷ Auch außerhalb der mythologischen Literatur werden Menschen beschrieben, die Wesenszüge der Furie aufweisen, z.B. bei Cicero; cf. Thome, 1993, 282-394.

⁸ zu Parallelen zwischen Erictho und der vergilischen Allekto cf. Hardie, 1993, 76-77

Untersuchungen einer „intertextuellen“ Furie notwendig erscheint, um die „tatsächliche“ Furie zu erklären, wurde auf entsprechende Figuren eingegangen.

Die Arbeit bemüht sich um einen möglichst globalen Überblick über die römische Epik und antike Literatur im Allgemeinen, um alle Aspekte dieser doch relativ komplizierten Gestalten zu erfassen. Die Methode wird, wie schon angesprochen, die der inter- und intratextuellen Interpretation sein, wobei bei der Frage nach dem Gehalt des modernen Horrorgenus auch die Leserpsychologie eine gewisse Rolle spielen wird.

Inter- und intratextuelle Interpretationen sind aufgrund der Relevanz der Furien für die Handlungen der Epen schon oft getätigt worden, jedoch gab es noch keine umfassende Betrachtung aller in der Großdichtung erscheinenden Furien. Die vergilische Allekto, deren Aktionen die Handlung der zweiten *Aeneis*-Hälfte bestimmen und am intensivsten besprochen wurde, betrachtete man noch großteils isoliert – zu den wichtigsten Beispielen gehören Heinze³ 1915, Fränkel 1945, Buchheit 1963 und Lyne 1987. Bloß bei der Besprechung des Verhältnisses zwischen Vergil und Ennius kam es zu Deutungen der Furie über die *Aeneis* als geschlossene Einheit hinaus; die anerkannte Interpretation schuf Norden 1915, an welcher sich die Wissenschaft noch heute orientiert und kaum kritisiert (Ausnahme: Buchheit). Die meiste Sekundärliteratur über die Furien der nachfolgenden Dichtergenerationen beschränkt sich auf den Vergleich nur eines „Epigonen“ mit der vergilischen Allekto. So haben Bernbeck 1967 und Bömer 1976 die Tisiphone Ovids mit Blick auf die Furie der *Aeneis* gedeutet; Ganiban 2007, der das Verhältnis zwischen der *Thebais* und der *Aeneis* im Allgemeinen analysiert, bespricht die Furie des Statius dem Thema seines Titels entsprechend, bloß bei vereinzelten Versen stellt er einen Bezug zu Ovid her. Ähnlich wie Ganiban arbeitete auch Vessex 1973, eines der ersten maßgeblichen Titel über Statius. Der Trend, Vergil isoliert, Statius und Ovid jedoch im Verhältnis zur *Aeneis* zu deuten, zeigt sich besonders in Titel von Debra Hershkowitz über den *furor* (1998a) – auch Lucan deutet sie in Hinblick auf Vergil. Die Tisiphone des Silius Italicus, der eine nahezu blinde Verehrung für den maßgeblichsten der augusteischen Dichter zeigt, ist wiederum eine so eindeutige Nachahmung der Furie aus der *Aeneis*, dass von Albrechts *Punica*-Analyse von 1964 auf eine genaue Gegenüberstellung verzichtet – die Tendenz setzt sich bis heute fort. Bloß die Furie des Valerius Flaccus entzieht sich einer Parallelisierung mit der vergilischen Allekto, da die Integrierung der Tisiphone in das Io-Epyllion in 4.392-413 eine zu hohe Abhängigkeit von Ovid aufweist – von Albrecht 1997 stellte die beiden Episoden in ein Verhältnis. Da Claudius Claudian, um seinen Text invektivisch zu gestalten, epische Traditionen entweder ins Negative kehrt oder die Elemente des Bösen hervorhebt, ist die Betrachtung nur mit Blick auf die Tradition möglich –

hauptsächlichlicher Bezugspunkt stellen wieder Vergil, aber auch Ovid dar, wie Levy 1975 zeigt. Aufgrund der originellen Mischung der Gattungen Epos und Invektive konnte Cameron 1970 den spätantiken Autor jedoch auch isoliert betrachten.

Bei der intratextuellen Interpretation wird die Arbeit dem Trend, Vergil als Grundlage für die Deutung heranzuziehen, folgen, zumal dessen Allekto die Basis des Motivs geschaffen hat. Jedoch scheint bisher noch kein überblickender Zusammenhang zwischen allen überlieferten Furien gezogen worden zu sein, um die Entwicklung und Geschichte eines Motivs herauszuarbeiten.

Was die Frage nach dem Horrorgehalt der Furien betrifft, ist es als Tatsache zu akzeptieren, dass die Antike diese moderne Gattung nicht kannte. Wiederum gilt es aber als unbestrittenen, dass der Wunsch, den Lesern Furcht einzuflößen, bei den Epikern gegeben war – so auch Hershkowitz 1998a und Ganiban 2007, der Statius eine eigene Art von Horror zuspricht.⁹ Die Frage, wie antiker Horror sich zeigt, wurde noch keiner Gesamtbetrachtung unterzogen – bloß Thome 1993 analysierte mit ihrem Buch über das Böse ein Element, ohne welches das Horrorgenus kaum denkbar wäre, wobei auch die Furien in diesem Titel untersucht wurden.

Als Schritt in eine neue Richtung geht diese Arbeit der Frage nach, inwieweit die antike Literatur mittels der epischen Furie dem modernen Horrorgenus gerecht wird.

Ich hoffe an dieser Stelle trotz des erheblichen Zeitdrucks (die Arbeit entstand gezwungenermaßen in einem Zeitraum von vier Monaten) den Inhalt entsprechend gestaltet zu haben.

⁹ cf. Ganiban, 2007, 50: „While I would not claim that the Thebaid functions quite like a modern work of horror, there is an interesting connection between the transgressive nature of *nefas* and this that arouse horror, both in their subversive potential and in the fascination and disgust that entices us to experience them vicariously through literature.”

2. KULTUR- UND RELIGIONSGESCHICHTLICHER HINTERGRUND

2.1. EINLEITUNG

Im späten fünften Jahrhundert beschrieb Fabius Planciades Fulgentius im ersten Buch seiner *Mythologiae* Kapitel 7 anschließend an die Darstellung Plutos und des Cerberus die Furien mit folgenden Worten:

Huic (sc. Plutoni) quoque etiam tres Furias deservire dicunt, quarum prima Allecto <secunda Tisiphone, tertia Megea>; Allecto enim Grece inpausabilis dicitur; Tisiphone autem quasi tuton phone, id est istarum vox; Megea autem quasi megale eris, id est magna contentio. Primum est ergo non pausando furiam concipere, secundum est in voce erumpere, tertium iurgium protelare.

Auf den ersten Blick wirkt die Beschreibung durchaus neutral und in ihrer Kürze mit einfachen Worten und Sätzen versehen, transportiert sie eine selbstsichere Überzeugung; Fulgentius scheint von Tatsachen zu berichten, der Text gibt sich als objektiver Lexikonartikel. Ihm zufolge gibt es genau drei Furien mit individueller Charakteristik, welche man aus deren Namen ableiten kann.

Diese Darstellung und Erklärung geht mit späteren literarischen Bearbeitungen wie durch Statius oder Claudius Claudian durchaus konform und zeugt von treffender Beobachtung. Blickt man jedoch auf die früheren Bearbeitungen der Furien in der Literatur, kann man Fulgentius nur schwerlich zustimmen: Die Furien sind namenlos und ihre Zahl ist unbestimmt. Zwar baut er ihre Verbindung zum herrschenden Unterweltgott ein, übergeht aber ihre Abstammung, und auch verschweigt er ihre typischen Attribute. Zudem ist Fulgentius' Blickwinkel römisch, und er erwähnt nicht die von den Griechen als primär gesehene Aufgabe der Wahrung der natürlichen Ordnung und Vollstreckung familiärer Rache.¹⁰

In Anbetracht des christlichen Gedankenguts des spätantiken Mythographen scheint es jedoch leicht nachvollziehbar sich auf die späteren römischen Autoren zu berufen. Die griechische Literatur war nämlich noch enger mit Mythologie als Glaube und Religion verbunden, als es die Werke eines Ovid oder Statius geschweige denn des eventuellen¹¹

¹⁰ siehe gleich

¹¹ zur Debatte über Claudians Religion cf. Dorfbauer, 2009, 1-6, 27; Kirsch, 1989, 170-171; cf. auch Kapitel 8.2

Christen Claudius Claudian vermitteln. In diesen jüngeren Texten dienen mythologische Figuren hauptsächlich den Metaebenen, was einerseits mit der religiösen Ausgangslage des Fulgentius besser vereinbar ist, andererseits seinem Ziel besser zu dienen scheint.

Dieses Ziel legt er im Prolog, einer Rechtfertigung vor der Muse Calliope, offen: Fulgentius will die Mythen von ihren „Lügen befreien“ und als Allegorie darstellen.¹² Hierbei zeigt sich auch die christliche Motivation des spätantiken Autors,¹³ denn ihm ist diese Deutung nur möglich, weil er nicht mehr in der Zeit des „lügnerischen Griechenlands“ (*mendacis Graeciae*) lebt. Im Zuge der christlich-moralisierenden Allegorese verlieren die *Mythologiae* jedoch ihre Objektivität, und der „Lexikonartikel“ hat nur mehr wenig mit den ursprünglichen heidnischen Glaubensvorstellungen zu tun, welche für eine vollständige Analyse der Furie in der lateinischen Epik notwendig sind – für ihn sind die Furien Allegorien dreier Stadien, die individueller und kollektiver Wahnsinn durchläuft.

Fulgentius' Text bezieht sich also auf die literarischen Darstellungen der späteren römischen Zeit. Dass sowohl die griechischen Erinyen, als auch die römischen Furien in der Mythologie bei weitem komplexer sind, mag der spätantike Autor hier nicht zu vermitteln.

2.2. DIE ERINYEN DER GRIECHEN

Die Erinyen zählen zu den ältesten Gottheiten der Griechen; ihr Name, der schon auf Linear-B-Täfelchen belegt ist, gilt als mykenisch und kann als „Zank knüpfend“ übersetzt werden, auch wenn die konkrete Etymologie umstritten ist.¹⁴ Obwohl es in anderen Religionen Entsprechungen gibt und ihr wildes Auftreten im Vergleich mit übrigen Göttern befremdlich wirkt, so wurde ihr Ursprung niemals als ungriechisch hinterfragt. Es gab Kultstätten, und die Darstellungen in der bildenden Kunst sind zahlreich – trotzdem ist zu vermuten, dass die Göttinnengruppe im Volksglauben eine eher untergeordnete Rolle spielte und größeres Ansehen in der Literatur genoss.¹⁵

Seit dem 19. Jahrhundert gibt es die Erkenntnis, dass die Erinyen ursprünglich als die wütenden Geister ermordeter Menschen aufgefasst wurden, was auch Grundlage für die

¹² *Myth.* 1. prol: *Mutatas itaque vanitates manifestare cupimus, non manifesta mutando fuscamus (...); certos itaque nos rerum praestolamur effectus, quo sepulto mendacis Graeciae fabuloso commentto quid mysticum in his sapere debeat cerebrum agnoscamus.*

¹³ cf. Whitbread, 1971, 16-17

¹⁴ cf. Heubeck, 1986, 143-144, 164-165; Wüst, 1956, 83

¹⁵ cf. Harrison, 1899, 244; Wüst, 1956, 91-92

Orestie des Aischylos ist. Diese Vorstellung ist aber im Zuge der Anthropomorphisierung schon zu Homers Zeiten verloren gegangen, womit sie einen Stammbaum erhielten.¹⁶ Wie bei vielen ihrer Gottheiten kennen die Griechen auch bei den Erinyen mehrere Genealogien. Zu den berühmtesten zählt der von Hesiod in *Theog.* 185 überlieferte Mythos, sie seien aus den Blutropfen des entmannten Uranos entstanden, nachdem diese die Erde/Gaia berührt hatten. Nicht weniger unbekannt ist die seit Aischylos verwendete Bezeichnung als „Töchter der Nacht“ (Νύξ), auf welche vor allem die römische Literatur zurückgreifen wird. Allerdings erschöpft sich mit diesen beiden Varianten nicht die Anzahl an möglichen Herkunftsn der Erinyen: Skotos und Gaia, Hades und Persephone, sogar Apoll und Persephone werden als Elternpaare genannt, sowie der Meergreis Phorkys als Vater.

Die Verwirrung um die Erzeuger ist aber nicht das einzige Problem, auch die Identität der Erinyen ist oft Verwechslungen und Gleichsetzungen unterworfen. So gibt es eine hohe Anzahl an ähnlich gelagerten Gestalten, welche ein großes Vertauschungspotential lieferten; zu nennen sind Dike, die Keren,¹⁷ Ate, die Semnai Theai, die Arai,¹⁸ die Poinai, die Moiren, Lyssa und wahrscheinlich geht sogar der Euphemismus Eumeniden („die Wohlgemeinten“) auf separate Gottheiten zurück.¹⁹ Auch Assoziationen mit Demeter verbatn die mythologischen Vorstellungen nicht. Eine eigenartige Verwandtschaft weisen die Erinyen zu den Harpyien auf, welche auf Vorstellung, zurückgeht die Rachegöttinnen seien Wind-, Wetter und Wolkengottheiten.²⁰ Noch Aischylos beschreibt in *Eum.* 50 die Erinyen durch einen Vergleich mit den Harpyien, und in *Od.* 20.77-78 sind sie zusammen für den Raub und das Leid der Pandareustöchter verantwortlich.

Trotz der zahlreichen Verwirrungen und der verschiedenen Versionen ihrer Herkunft ist jedoch ein Aspekt der Erinyen beständig: ihr chthonischer Charakter. Ihre Heimat ist zwar die Unterwelt, doch wie bei Hades, Hekate und Persephone ist es nicht möglich ihr Wesen einer rein lichten oder dunklen Seite zuzuordnen. Seit ältester Zeit erstreckte sich ihre Zuständigkeit auf den Ackerbau, wo sie sowohl für Fruchtbarkeit als auch für Missernte und Krankheiten zuständig waren. In dieser Funktion zeigt sich auch die Verbundenheit der Erinyen zur Erde,

¹⁶ cf. Harrison, 1899, 205-206; zu Aischylos cf. Kapitel 3.3.3

¹⁷ In Hesiod *Theog.* 213 sind die Keren „Töchter der Nacht“, wie seit Aischylos die Erinyen bezeichnet werden; die Erinyen sind bei Hesiod entsprechend des Geburtsmythos „Töchter der Erde“.

¹⁸ Schon bei Aischylos sind die Arai und die Erinyen nicht mehr zu unterscheiden, und die Fluchgöttinnen scheinen zu einem Attribut reduziert, z.B. *Eum.* 417: Ἀραι δ' ἐν οἴκοις γῆς ὑπαὶ κεκλήμεθα; cf. Wüst, 1956, 86-87; Geisser, 2002, 221-222; cf. S. 17-19.

¹⁹ cf. Wüst, 1956, 86-91, zu den Eumeniden 88; cf. Glau, 1998, 299-300

²⁰ cf. Rapp, 1965a, 1318; allerdings wurde Rapps Konzentration auf Wetterphänomene von Jane Harrison kritisiert; cf. Harrison, 1899, 207 FN1.

die ihrem chthonischen Wesen immanent ist. Eine weitere Funktion in diesem Bereich ist die einer Grabhüterin.

Obwohl also eine reine Schwarz-Weiß-Wahrnehmung im Volksglauben unmöglich erscheint, genießen die Erinyen ein äußerst negatives Image. Basierend auf Aischylos' Prominenz drängt sich eher die Vorstellung als Eregerinnen des Wahnsinns oder als dämonisch-blutrünstige Rächerinnen auf. Dies ist nicht nur in moderner Zeit gegeben, sondern begegnet schon in der bildenden Kunst der Griechen nach der *Orestie*. Diese Wahrnehmung hat sich ausgerechnet aus der ethischen Funktion der Erinyen entwickelt.

Bekanntermaßen schlagen die Erinyen Orest nach der Ermordung seiner Mutter Klytaimnestra auf ihren Fluch hin mit Wahnsinn und jagen ihn, woraus sich die oft synonym verwendete, allerdings nicht einmal die ethischen Aspekte umfassende Bezeichnung „Rachegöttinnen“ entwickelte. Der religiöse Hintergrund dieser Tätigkeit ergibt sich aus ihrer Aufgabe der Wahrung der naturgegebenen Ordnung, die schon in Hesiods *Werke und Tage* (Ἔργα καὶ ἡμέραι) 802-803 angesprochen wird.²¹ Damit bekommen die Erinyen eine judizielle und gerechtigkeitsorientierte Vollstreckerrolle, auch wenn ihr Vorgehen nicht unbedingt von Rechtsgefühl zeugt. Diese Wahrungspflicht bezieht sich auch auf sittliche und familiäre Pflichten, und zum Schutz dieser haben die Erinyen gnadenlos einen Muttermörder zu verfolgen, Voraussetzung ist nur eine Anrufung. Das Eintreten für die Mutter dominiert in der Literatur (z.B. *Il.* 9.571-572, *Od.* 11.271-280), doch handeln die Erinyen auch für andere Familienmitglieder wie den Vater (z.B. des Phoinix in der *Ilias*, Ödipus bei Aischylos), die Kinder (Iphigenie bei Aischylos) oder den Bruder (der Mutter des Meleagros in *Il.* 9.568).

Die Wahrung der Sittsamkeit gegenüber der Familie deckt aber nur einen Teil der Pflicht ab, die natürliche Ordnung zu schützen. Die Erwähnungen bei Homer²² geben die meiste Auskunft über die Teilaufgaben der Erinyen, und hier geht es allgemein um die Wahrung von Sittsamkeit und die Verfolgung bei Verbrechen gegenüber der Pietät im Dienste der Gerechtigkeit. Die Erinyen sind dieser Beschreibung nach keine Rächerinnen, sondern Hüterinnen, welche mit Strafen ihre Aufgabe erfüllen.²³

Mit Klytaimnestras Anrufung zeigt sich aber nicht nur die Wahrung der familiären Pietät, sondern auch die Aufgabe der Erinyen, Flüche zu erhören. Auch ist in den Funktionskomplex

²¹ cf. Wüst, 1956, 115

²² z.B. *Il.* 3.278-279 und 19. 258-260 (Eideshelferinnen), 9.571-572 (Flucherhörung), 9.453-454 und 21.412 (Flucherfüllung, vgl. die Arai), 15.204 (Schutz der Älteren), 19.417-18 (Wahrung von Naturgesetzen), *Il.* 9. 568-572 und *Od.* 2.134-36 und 11.280 (Rache und Schutz bei familiären Angelegenheiten), *Il.* 19.87 und *Od.* 20.78 (Schreckgestalten), *Od.* 15.233-34 (Verblendung, vgl. Ate.), *Od.* 17. 475 (Schutz der Armen); die Auskünfte sind dabei nicht immer auf nur eine Funktion beschränkt. Details dazu finden sich im folgenden Kapitel.

²³ cf. Rapp, 1965a, 1320-1323; Lloyd-Jones, 1990, 204

der Ordnungshütung der Schutz von Eiden eingebunden, der vor allem bei Homer eine wichtige Rolle spielt z.B. in *Il.* 3.278-79, 9.454 oder 19.257-260. Die Erinyen treten dabei vornehmlich im Dienste subjektiver und personenbezogener Rechte auf. Damit sie aktiv werden, brauchen die Göttinnen, wie es auch Klytaimnestra zu tun hatte, einen Anruf.²⁴

Treten die Erinyen als Bewahrerinnen der natürlichen Ordnung auf oder wie in *Il.* 3.278-279 als Schützgöttinnen des Eides, so tun sie dies nicht selten im Dienste des Hades.²⁵ Es zeigt sich so erneut die Verbindung zur Erde, da dem Unterweltherrscher dieses Element zugeteilt ist – ein Zusammenhang, der auch Fulgentius bei seiner Allegorese nützlich ist.²⁶

Während also die Rächerinnenrolle bei Aischylos in einen größeren Funktionskomplex eingebunden ist, dürfte die Rolle als Eregerinnen des Wahnsinns eine untergeordnete Rolle in der religiösen Praxis gespielt haben. Bei den Römern erfuhr diese Idee jedoch starke Rezeption, vor allem aufgrund der in diesem Zusammenhang genannten Epiklese *Maniai*,²⁷ welche mit der Bedeutung von *Furiae* sehr nahe zusammenhängt.²⁸ Dass das Bild der brutalen Rächerin stark nachwirkte, die gemäßigten Wirkungsbereiche wie der der Grabhüterin hingegen in Vergessenheit gerieten, scheint für die geringe Kultpflege zu sprechen.

Die oben angesprochene Verwechslungsgefahr und Identifikation mit den Moiren rührt daher, dass die Erinyen auch eine Funktion als Todes- und Schicksalsgöttinnen übernahmen.²⁹ Rückführend auf ihr chthonisches Wesen können sie wohlgesinnt oder erzürnt auftreten und damit über Glück und Unglück des Menschen entscheiden. Fungiert die Göttinnengruppe in Glück bringender Form, so verwendet man die Anrede „Eumeniden“. Die Wahrnehmung als Todesgöttinnen rührt allerdings meist nur aus dem Glauben, die Erinyen seien in der Unterwelt beheimatet.³⁰

Die hier dargestellten Funktionen der Erinyen mögen zwar vielseitig sein, jedoch sind sie nicht erschöpfend. Auch die griechischen Autoren haben nie einen vollständigen Katalog ihrer Aufgaben erstellt. Homer hat sich im Zuge dessen einige Freiheiten erlaubt.³¹

²⁴ Auf literarischer Ebene zeigt sich diese Subjektivität darin, dass in den griechischen Texten eine Aktivität der Erinyen nur in direkter Rede ersichtlich wird; cf. Kapitel 3.1.1 und 3.1.2.

²⁵ cf. Wüst, 1956, 115-116

²⁶ *Myth.* 1.5: *Quartum etiam Plutonem dicunt terrarum praesulem — plutos enim Grece divitiae dicuntur — solis terris credentes divitias deputari.*

²⁷ Es ist aber auch hier unklar, ob diese nicht zuerst eine separate Göttinnengruppe gesehen wurde, welche mit den Erinyen schließlich gleichgesetzt wurden; cf. Wüst, 1956, 89; Glau, 1998, 299-300.

²⁸ cf. Wüst, 1956, 89, 113-114; zur römischen Furie siehe unten

²⁹ cf. Geisser, 2002, 217-218, die die Assoziation auf eine „globale Funktion“ der Erinyen zurückführt

³⁰ cf. Rapp, 1965a, 1327-1328

³¹ cf. Heubeck, 1980, 148-149; cf. S. 23-24

Das Aussehen der Erinyen ist sowohl aus der bildenden Kunst als auch der Literatur bekannt. In älterer Zeit gab es noch unterschiedliche Darstellung, zumeist theriomorph, doch hat die furchteinflößende, anthropomorphe Beschreibung des Aischylos das optische Bild der Erinyen geprägt: Verglichen mit der Gorgonen und den Harpyien³² sind sie von Schlangen umwundene Frauen, ihre Augen sprühen Feuer, und ihr Atem ist giftig. Als typische Farbe hat sich Schwarz etabliert, je nach Urheber treten sie mit Flügeln³³ oder ohne auf.

Schlangen sind nicht nur ein Teil ihres Äußeren, sondern weisen auch auf die Funktion und das Element der Erinyen hin. Sie sind kriechende Tiere und können sich daher nie vollständig vom Boden erheben, weswegen diese Reptilien als mit der Erde besonders verbunden galten. Mit der Nähe zum Boden hätten Schlangen auch eine besondere Nähe zur Unterwelt und den dort lebenden Seelen, was wiederum mit der Vorstellung der Erinyen als Todesgöttinnen übereinkommt. Zudem sind sie ebenso Symbole für Fruchtbarkeit und so chthonische Kreaturen.³⁴ Da Schlangen aber auch Attribute der Bachantinnen sind, kommt es oft zum wechselseitigen Vergleich. Verglichen werden die Erinyen oft mit Hunden, wie in Aisch. *Choe.* 924. Hinzu kommen noch unbelebte Attribute, nämlich Fackel und Peitsche als Folterinstrumente.

Auch wenn gelegentlich nur eine Erinye angesprochen wird,³⁵ so handelt es sich doch um eine Gruppe von Göttinnen, die in der griechischen Literatur zumeist im Plural erwähnt werden. Was ihre Anzahl betrifft, so schienen sich die Griechen allerdings nicht einig gewesen zu sein,³⁶ und auch Vergil macht noch unklare Aussagen,³⁷ obwohl sich die Römer schlussendlich auf eine Dreizahl geeinigt haben, welche seit Euripides (z.B. *Orest.* 208, 434, *Tr.* 457) belegt ist. Andere Zahlen schwanken zwischen zwei und fünfzehn. Von der römischen Literatur wurde die Dreiergruppe als schließlich so selbstverständlich übernommen, dass es zu solch selbstsicheren Aussagen wie die des Fulgentius kam.

Im Zuge der Beliebtheit der Dreizahl kennt man auch drei Namen: Allekto („die Unversöhnliche“), Tisiphone („Mordrächerin“) und Megaira („die Beneiderin“),³⁸ die jedoch nicht vor dem Hellenismus begegnen und daher als poetische Konstrukte gesehen werden

³² cf. *Ch.* 1048-1050, *Eum.* 48-56; der Vergleich mit den Harpyien geschieht nur in den *Eumeniden*, der Vergleich mit den Gorgonen in beiden Tragödien.

³³ Vor allem die römischen Epiker versehen die Gestalten mit Flügeln z.B. Allekto im siebten Buch der *Aeneis*.

³⁴ cf. Wüst, 1956, 92, 124-125; Harrison, 1899, 213-218, 220-225

³⁵ z.B. *Il.* 9.571, *Argon.* 4.475-476

³⁶ Vor allem wenn die Erinyen tatsächlich als die Seelen von Verstorbenen gesehen wurden, kann eine absolute Anzahl unter solchen Umständen nicht gegeben sein.

³⁷ cf. Edgeworth, Robert J.: Vergil's Furies, *HTHR* 76.3 (1983), 365-367

³⁸ cf. Johnson, Sarah Iles: *Erinys*, DNP Band 4, 71, Weimar 1999; eine Bezugnahme zu diesen Bedeutungen gibt es in ihren Tätigkeiten in der belletristischen Literatur allerdings nicht mehr.

können. Am frühesten erscheinen diese Namen in Apollodors *Bibliothēke* 1.1.4 und in den orphischen Hymnen. In der griechischen Belletristik bleiben allerdings noch beim hellenistischen Autor Apollonios Rhodios die Erinyen namenlos. Doch auch in den frühen lateinischen wie in Catulls c. 64 wird nur die Gruppe angesprochen, wodurch sie ein persönlichkeitsloses Abstraktum sind; erst in der römischen Epik bekommt die Konkretisierung und Individualisierung durch einen Namen (und damit auch endgültig die Dreizahl) Prominenz – den Stein des Anstoßes gab Vergil.

2.3. DIE FURIEN DER RÖMER

Während man bei den Erinyen in der griechischen Literatur mit hoher Wahrscheinlichkeit sagen kann, dass hier originär griechische Vorstellungen gespiegelt werden, so ist dies bei den römischen Furien kaum zu behaupten. In der römischen Urreligion gab es viele Schreckgespenstgestalten wie die Manen und die Larven, die man als die ruhelosen Geister von Verstorbenen ansah, wie eventuell auch die Griechen die Erinyen ursprünglich aufgefasst haben. Doch da man davor zurückschreckte, negative Gottheiten plastisch darzustellen, ist das Wesen dieser Schreckgestalten heute so gut wie nicht rekonstruierbar. Einzig die altitalische Göttin Furina/Furrina kann auf einen dokumentierten Kult bis in die späte Republik zurückblicken, bleibt aber trotzdem nur schwer fassbar, womit die Verwandtschaft und Gleichsetzung mit den Furien unklar sind.³⁹

Entsprechend liegt die Wurzel der römischen Furie im Dunkeln. Erst durch den Einfluss der Etrusker und Griechen erlebte ihre Beschreibung ihren Siegeszug in Kunst und Literatur.

Bei den Etruskern gibt es zahlreiche Belege für mythologische Gestalten, die den Furien bzw. Erinyen wesensähnlich sind, Beispiele sind die Todesdämoninnen Vanθ und Naθum. Allerdings ist auch schon bei ihnen zu beachten, dass die diese Gestalten griechischem Einfluss unterlagen, so wohnt Naθum auf einem Inschriftenspiegel aus Vulci der Ermordung Klytāimnestras bei. Aber nicht nur der Mythos, auch die griechische Attribute wie Schlange, Schwingen und Fackel wurden übernommen. Die etruskischen Darstellungen legen jedoch gerne größeren Wert auf Blutrünstigkeit. Auch übertrumpfen die Etrusker in ihrem Hang zu

³⁹ cf. Rapp, 1965b, 1560-1561; Wissowa, Georg: Furrina. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Hg. W.H. Roscher). Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886-1890, Hildesheim 1965, 1564-1565

Mystik und Dämonologie die Griechen an der Quantität der Darstellung. Dies lässt vermuten, dass der Kult eine größere Rolle spielte als in Griechenland.

Jedoch wird die Frage aufgeworfen, in welchem Maß sich die Römer ihrer etruskischen und griechischen Vorbilder bewusst waren, wenn Cicero in *nat. deor.* 3.46 berichtet: *speculatrices, credo, et vindices facinorum et sceleris*.⁴⁰ Mit diesen Worten beschreibt er die Furien, wie man die griechischen Erinyen erklären würde; eine fast vollständige Gleichsetzung wurde vollzogen. Auch Ciceros Zeitgenosse Varro, der eine von den griechischen Furien zu unterscheidende Gestalt in seine *Satura Menippea Eumenides* einbaute, zeigt sich durch die Benennung dieser als *Poenae* eher griechisch motiviert.⁴¹

Nur ungefähr fünfundzwanzig Jahre später, nachdem Cicero *de Natura Deorum* verfasst hatte, vollendete Vergil seine *Aeneis*. Ausgehend von Ciceros gleichsetzender Beschreibung erschien also die wirkungsstärkste epische Publikation, zu einem Zeitpunkt, als den Römern die ursprüngliche uritalische Funktion nicht mehr bewusst gewesen zu sein scheint. Während Cicero noch den griechischen Gerechtigkeitsaspekt in seinen Text aufnimmt (*facinorum et sceleris* sind negative Begriffe), konzentriert sich Vergil, obwohl auch er noch eine rechtwaltende Furie kennt, in der *Aeneis* auf die brutale Seite. Seine Allekto ist keine religiöse Gestalt mehr, sondern eine literarische Figur, die nur einem Aspekt der griechischen Vorstellungen entspricht, nämlich dem erschreckenden, der schon von den Etruskern favorisiert wurde. Die nachfolgenden Generationen taten es Vergil nach – dafür spricht, dass die nachfolgenden Epiker *Erinyes*, *Eumenides* und *Furiae* synonym verwenden und es keinen Unterschied macht, dass die chthonischen Gottheiten Erinyen sind, wenn sie strafend handeln, Eumeniden aber, wenn sie im Guten agieren.⁴²

Durch die Konzentration auf das Brutale richten die lateinischen Epen aber ihr Augenmerk nicht auf die von der Hauptaufgabe, die Wahrung der natürlichen Ordnung, abgeleitete Funktion als Rache- und Hütergottheiten oder als Eideshelferinnen, sondern auf die Rolle als Erregerin des Wahnsinns, die nur für Aischylos einen besonderen Wert hatte und mit der Hauptfunktion nur wenig zu tun hat. Dieser Fokus kann etymologisch begründet werden: *Furiae* und *furere* sowie *furor* leiten sich von derselben Wurzel her (**bhur*),⁴³ was sich

⁴⁰ Jedoch geschah schon bei Cicero eine Umdeutung der *facinora* und *seclera*: in *de Legibus* 1.40.67 wird die Kausalität der Blutrache zur Kausalität des Bösen. Die Furie ist die Schuld des einzelnen und nicht mehr eine gerechtfertigt rächende Gestalt; cf. Buchheit, 1963, 102-104.

⁴¹ cf. Kapitel 3.3.3

⁴² Vergil scheint den Unterschied allerdings noch zu kennen, da er seine Allekto nie *Eumenis*, sondern nur *Erinyes* nennt; cf. S. 68-69.

⁴³ cf. Walde, Alois, Hofmann, Johann Baptist: Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Vol 1, Heidelberg 1982, 570-572

offensichtlich im römischen Bewusstsein befand. Das „Rasen“ steckt also im Namen, genau wie bei den *Maniai*, die bei Aischlos begegnen – eine Reduzierung auf diese Funktion ist entsprechend sprachlicher Wahrnehmung naheliegend. Hinzu erwarb die Furie in ennianischer Tradition auch Eigenschaften der Eris, die in der *Ilias* als Antreiberin des Krieges dargestellt wird. Mit diesem Zusatz und Erweiterung wurde die Furie zur literarischen Figur.

Was die Individuen Allekto, Tisiphone und Megaira betrifft, so wurde schon gesagt, dass diese drei erst durch die römischen Epiker ab Vergil Berühmtheit erlangt haben. Da ihre Namen jedoch vom griechischen Autor Apollodor übernommen wurden, ist dies ein weiteres Indiz, dass die Vorstellungen der römischen Urreligion von einer griechischen Identität verdrängt worden sind.

Gewisse religiöse Tendenz zeigt die systematisierende Philosophie, jedoch dominiert auch hier der griechische Eindruck. In neronischer Zeit erklärte Lucius Annaeus Cornutus⁴⁴ die Mythologie mit Hilfe der stoischen Allegorese. Cornutus befand sich in einer Zeit noch weiter von den ursprünglichsten Vorstellungen entfernt, welche gemäß Ciceros Aussage in *De Natura Deorum* schon verdrängt worden sind: Die uritalischen Dämoninnen sind in Vergessenheit geraten und spielen auch in der religiös motivierten Philosophie keine Rolle, auch wenn dies vorgegeben wird.

Glaubensvorstellungen zu erkennen meint weiters noch der spätantike Vergil-Kommentator Servius. Er schreibt zu *Aen.* 4.609, dass er glaube, eine dreistufige Erscheinungsweise einer negativen Macht basierend auf den drei Ebenen Himmel, Erde und Unterwelt herauszulesen, und fasst Vergils Furien als Form im mittleren Rang auf, d.h. sie wirken im menschlichen Bereich: *Nam 'Dirae' in caelo sunt, (...) 'Furiae' in terris, 'Eumenides' apud inferos*. Doch auch diese drei Weltränge gehen auf griechische Ideen zurück und sind bekannt aus Ais. *Eu.* 950-953.⁴⁵ Diesem Text zu Folge scheint nicht nur auf literarischer Ebene Vergil griechisch beeinflusst, sondern auch auf Weltvorstellungsebene.

Während die Furien also ihrer religiösen Konnotation in der Belletristik beraubt wurden, kann man dies von den *Dirae* nicht behaupten. Auf den ersten Blick scheint es sich hier um ein weiteres Synonym für die Furien zu handeln, doch geht diese Rechnung bei genauerer

⁴⁴ c.10; auch wenn Cornutus Griechisch schrieb und daher die Bezeichnung *Erinys* wählt, ist er doch als Quelle für die römischen Furien heranzuziehen, da der Autor die meiste Zeit seines Lebens in Rom verbrachte und sein Werk sich an römische Schüler richtete.

⁴⁵ cf. Hübner, 1970, 2

Betrachtung nicht auf. Bei Vergil ist zu erkennen, dass sich hinter diesem Namen eine separate Vorstellung verbirgt, unabhängig von den *Furiae* und sogar von der Mythologie.⁴⁶

Das Adjektiv *dirus* („unheilvoll“) stammt aus der Sakralsprache und wird im Zusammenhang mit Prodigien, also unerwarteten, unheilvollen Zeichen, welche auf göttlichen Zorn hinweisen, gebraucht. Das Abstraktum dazu ist *Dirae*, die eine Wesenverwandtschaft mit den griechischen *Arai* aufweisen: beide Ausformungen stellte man sich als subjektive Verwünschung durch einen Menschen oder objektiven Fluch durch eine Gottheit vor. Die Römer fanden im Gegensatz zu den Griechen⁴⁷ im zweitgenannten den Hauptaspekt, beliebt ist diese Bedeutung vor allem bei Lucan z.B. in 2.6 (*dira omina*), 3.126-127.

Cicero hingegen kennt in *De Divinatione* eine stärker auf die römische Kultur bezogene Bedeutung, nämlich „Unheilzeichen“. Vermutlich gab es einen Unterschied zu den Prodigien, doch verschwammen die Begriffe, bis die Trennung unterging. Festus sieht in *dirae* aber noch einen Bereich der Auguraldisziplin,⁴⁸ zumal Prodigien oft von Vögeln gebracht werden.

Wolfgang Hübner⁴⁹ findet demgemäß in *dirae* eine „doppelte Bedeutung“ und geht davon aus, dass es in der Literatur zu zahlreichen Verwechslungen gekommen ist. Für den Zweck dieses Kapitels genügt festzuhalten, dass *Dirae* entweder auf eine griechische Vorstellung verweisen, von welcher sich jedoch die Römer mit einer Aspektverlegung vom Subjektivem zum Objektiven emanzipieren konnten, oder auf eine typisch römische Disziplin.

Aufgrund der Nähe von Prodigien und dem Adjektiv *dirus* zu Vögeln scheint es nachvollziehbar, dass *dirae* oft auf geflügelte Kreaturen der Mythologie bezogen wird, nicht nur auf Furien, sondern auch auf die Harpyien, die ja seit Aischylos als Vergleichsbasis für die Göttinnengruppe dienen und Vergil zu manch ähnlicher Beschreibung hinreißen. Servius hat diese Affinität dazu verleitet, im Zuge der Dreiteilung der Welt die *Dirae* der Luft und damit dem oberen Bereich zuzuordnen.⁵⁰

⁴⁶ Ihren Auftritt haben die *Dirae* zusammen mit der Furie Megaira in 12.845-484: *dicuntur geminae pestes cognomine Dirae,/ quas et Tartaream Nox intempesta Megaeram/ uno eodemque tulit partu, paribusque revinxit/ serpentum spiris ventosasque addidit alas*; cf. Edgeworth, Robert J.: The *Dirae* of Aeneid XII, *Eranos* 84 (1986), 133-143.

⁴⁷ cf. Hübner, 1970, 6-8; allerdings kannte Homer sowohl die subjektive Verwünschung (*Il.* 9. 453-457) als auch den objektiven Fluch (*Il.* 21.409-413).

⁴⁸ cf. Hüber, 1970, 5-11

⁴⁹ cf. Hüber, 1970, 10

⁵⁰ Serv. zu *Aen.* 4.609; der Autor zeigt sich aber an mancher Stelle inkonsequent, cf. Hübner, 1970, 2.

2.4. ZUSAMMENFASSUNG

Noch einmal ist festzuhalten, dass die römischen Schriftsteller im Allgemeinen und die Epiker im Besonderen mit den Furien eine griechische Figur in ihre Epen einbauten und diese im Gegenteil als hauptsächlich literarische Gestalt kennen, wobei es vermutlich erst ab Vergil zu einer Individualisierung und Konkretisierung kam; in den Epen verliert sich der wohlwollende Aspekt der Gestalten, sie dienen der Brutalität, weswegen es keinen Unterschied zwischen *Erinyes* und *Eumendies* gibt – die griechischen Glaubensvorstellungen wurden zugunsten der literarischen Intention verdrängt. Zu diesem Zweck haben die Römer im Zuge nahe liegender Etymologie die Hauptaufgabe der Ordnungshütung aus den Augen verloren und konzentrierten sich auf eine untergeordnete Rolle: sie sind in der lateinischen Epik grundsätzlich Erregerinnen des Wahnsinns, versehen mit Eigenschaften der Eris. Nur im Zusammenhang mit den *Dirae* wird direkt auf religions- und kulturgeschichtliche Hintergründe der lateinischen Welt verwiesen.

Diese Schwerpunktverlegung stellt trotz der Abhängigkeit eine Emanzipation von der griechischen dar. Die Furie wurde individualisiert und nicht nur zu einer literarischen Figur, sondern zu einem Motiv, das unterschiedlicher Art den Metaebenen dient.

Im Dienste des Werks untergegangen ist die Chthonik allerdings nur in der Epik und das auch erst mit der Generation nach Vergil. Der augusteische Dichter kennt nämlich noch im dritten Buch der *Georgica* und auch in der *Aeneis* mit Tisiphone eine grausame, aber rechtwaltende und damit „griechische“ Furie. Zuvor haben noch Varro und Cicero die moralische Idee hinter den Erinyen gekannt – es ist also zu sagen, dass mit den Jahrzehnten nicht nur das Uritalische, sondern auch das Griechische verloren gegangen ist. Vergil zeigt außerdem noch Bewusstsein für das Verständnis über die Erinyen, wenn er sie für Vergleiche heranzieht.⁵¹

Wie die etymologische Verknüpfung zeigt, bewegen sich Furien im Bereich des *furor*, welcher der häufigste Negativeffekt ist, den die Gestalten hervorrufen. Dieses Schlagwort ist jedoch selbst ein Motiv mit eigener Geschichte, welches in jedem Epos (auch im unkonventionellem *Bellum Civile* Lucans) verwendet wird. Zwar ist dieser Begriff schwer zu definieren, da jeder Dichter den *furor* seinem Werk gemäß gestaltete, doch soll im folgenden Kapitel gezeigt werden, dass die griechische Literatur, aber auch die Vorgänger der großen lateinischen Epiker die Verbindung zwischen den Furien und dem *furor* noch nicht in der Dimension kannten, wie es die Epiker nach Vergil tun werden.

⁵¹ cf. Hardie, 1998, 38-39

Furor, der sich für den Zweck dieser Arbeit am besten mit „Wahnsinn“ übersetzen lässt, beschreibt eine Abweichung vom geistigen Normalzustand und daraus resultierendes unkontrolliertes Verhalten; damit umfasst er eine psychologisch-subjektive und eine physiologische äußerlich-objektive Komponente.⁵² Er führt zu einem Schaden und Nachteil für den Betroffenen und seine Umgebung. Die Ausformung kann vielerlei Art sein: Bei Statius führt er bis zum Kannibalismus, bei Vergil zu fanatischem Verhalten, und bei Lucan kann er neben höchst brutalem Habitus auch in der restriktiven, nicht ganz eindeutigen Form der Verblendung (*Ate*) auftreten. Sein häufigstes episches Erscheinen zeigt sich im Krieg (Vergil, Statius, Silius Italicus, Claudius Claudian), weswegen die Furie oft als Anstifterin von Kriegen und Schlachten fungiert, erscheint aber auch in „alltägliche“ Bereichen (Didos Liebes-*furor* in der *Aeneis*, Athamas und Inos bacchantisches Verhalten bei Ovid).

Debra Hershkowitz folgend geht diese Arbeit von der Annahme aus, die Furie erwirke den *furor* grundsätzlich originär („producers“),⁵³ jedoch ist diese These mit Vorsicht anzuwenden – eine emotionale Vorstufe ist in den meisten Betroffenen durchaus zu entdecken.⁵⁴ Als Beispiele seien Amatas Missmutigkeit in *Aen.* 7 oder Eteokles’ *pavor* in *Thebais* 11 genannt. Diese psychologische Ausgangssituation ist zwar nicht mit dem *furor* vergleichbar, da der geistige Zustand sich noch im Bereich des „Normalen“ bewegt. Daher ist nicht von einer Erzeugung, sondern einer Erweckung des *furor* zu sprechen.⁵⁵ Einen besonderen oder einheitlichen Anlass für die Erweckung des Negativen, der an den betroffenen Personen selbst liegt, scheint es nicht zu geben, da die Furien zumeist auf die Anordnung des Auftraggebers reagieren, welcher subjektiv argumentiert.

Wie der *furor* bei den einzelnen Autoren ausgestaltet ist und welche Auswirkungen er auf die Furien hat, ist in den jeweiligen Besprechungen zu erörtern.

⁵² zur Definitionsproblematik cf. Hershkowitz, 1998a, 1-16

⁵³ cf. Hershkowitz, 1998a, 56, auch 48-49

⁵⁴ cf. Thome, 1993, 131: „Die Götter richten sich in ihrem Wirken nach dem Menschen selbst.“

⁵⁵ cf. Thome, 1993, 131

3. VOR VERGIL

3.1 DIE GRIECHISCHEN EPIKER

3.1.1 Homer

Im vorangehenden Kapitel wurden das vielfältige Auftreten der Erinyen in der *Ilias* und der *Odyssee* schon angesprochen, wobei ein strafendes, auf Gerechtigkeit gerichtetes Erscheinungsbild das Gros ausmachen. Rapp⁵⁶ zählt zwölf homerische Stellen mit Auskünften ihrer Tätigkeitsfelder, doch schließen sich noch Erwähnungen an, welche entweder redundante oder gar keine konkreten Informationen liefern.

In der *Ilias* finden sich mehr Auskünfte als in der *Odyssee* und dann in wenigen Gesängen geballt. Beispielsweise findet ein Auftritt in den Gesängen 1, 2, 7, 8 und 14 überhaupt keinen Platz, während im 9. und 19. Buch je viermal auf die Erinyen hingewiesen wird.

Was Homer jedoch verschweigt, ist, um welche Art Existenz es sich bei den Erinyen handelt; es wird nur eine Verbindung zum Erebus erwähnt (*Il.* 9.571-572) und ihr Wesen als gnadenlos beschrieben. Dass es eine ursprüngliche Geistervorstellung gibt, wird in keiner Weise angedeutet, die Erinyen sind daher als (chthonische) Gottheiten anzusehen.⁵⁷

Trotz der religiösen Mannigfaltigkeit und der doch beachtlichen Stellenanzahl, in denen ihr Name fällt, sei es im Singular oder Plural,⁵⁸ erscheinen auf literarischer Ebene die Erinyen in beiden homerischen Epen grundsätzlich nicht anders als als bloße Erwähnungen bzw. als Bestandteil einer Erzählung. Zwar handelt es sich bei den *erinyes* nie um ein Abstraktum,⁵⁹ doch ihr Auftreten ist das von „abstrakten Dienerinnen“.⁶⁰ bis auf eine Ausnahme scheinen sie in den homerischen Epen nicht persönlich in die Handlung einzugreifen, und man kennt ihren Namen (fast) nur aus den Reden der Protagonisten. Dies ist aber insoweit damit begründet, dass Homers favorisierte Funktionen der Erinyen sich in einer subjektiven und auf eine Person bezogenen Sphäre befinden, nämlich jene der Eideshilfe und Flucherfüllung. Das Augenmerk liegt dabei immer auf einer sprechenden Person, zumal zur Wahrnehmung dieser Erhörungsaufgaben ein Appell an die Göttinnengruppe notwendig ist.

⁵⁶ cf. Rapp, 1965a, 1321; er gab dabei allerdings nicht an, um welche Stellen es sich handelt. Allerdings schließt sich Alfred Heubeck an diese Zählung an; cf. Heubeck, 1986, 145-156,

⁵⁷ cf. Sommerstein, 1989, 7-8

⁵⁸ Ob eine Erinye oder mehrere angesprochen werden, macht keinen funktionalen Unterschied. Heubeck vermutet für die jeweilige Wahl metrische Gründe, cf. Heubeck 1986, 162-163,

⁵⁹ cf. Heubeck, 1986, 161-162

⁶⁰ cf. Wüst, 1956, 94

Am Anfang ist ihre Rolle als Eideshelferinnen zu erwähnen. Die markanten Szenen dazu sind *Il.* 3.271-291 und *Il.* 19.255-260, wo beide Male Agamemnon ein Eidesgebet spricht, bevor er ein Tieropfer vollzieht.⁶¹ Die Erinyen werden jeweils an dritter Stelle genannt, zuerst fällt Zeus' Name, die Instanzen dazwischen variieren zwischen Helios und Gaia. Die Erinyen fungieren nicht nur als typische Schwurgottheiten, sondern haben auch den Auftrag, unehrliche und Eide Schwüre zu bestrafen. Im Unterschied zur Stelle im 19. Buch, werden die Erinyen im dritten Buch jedoch nur umschrieben.⁶²

Auch wenn Eidesopfer Teil der homerischen Dramaturgie sind und Rituale der Handlung dienen,⁶³ ist von der Darstellung eines heiligen Akts auszugehen, der als Spiegel der Gesellschaft von Homers Zeit fungiert.⁶⁴ So sind die Stellen *Il.* 3.271-291 und 19.255-260, die beide sehr feierliche Züge aufweisen und trotz der gängigen Interaktion von Gott und Mensch, Distanz zwischen den beiden Ebenen aufdecken, als Zeugen der religiösen Praxis der archaischen Epoche zu werten. Sind die Erinyen in diesen Kontext eingebaut, so zeigt sich eine vom Glauben bedingte Ehrfurcht.

Häufiger und ebenso deutlich zeigt sich die Subjektivität an jenen Stellen, die sich mit Flüchen und Verwünschungen auseinandersetzen – dabei befindet man sich ausschließlich im familiären Bereich, wobei die Mutter eine besondere Rolle einnimmt.⁶⁵ In *Od.* 2.135 gibt Telemach dem Antinoos zu verstehen, dass seine Mutter die Erinyen anrufen könne, sobald ihre Pietät durch Telemachs Drängen, ihr Heim zu verlassen, verletzt wird. Diese Anrufung würde nichts anderes als eine Verfluchung des Sohnes auf Penelopes Anlass darstellen. Dieser Hintergrund (ein zu rächendes Übel durch den Sohn) ist auch in *Od.* 11.271-280 zu finden, wenn aus der Perspektive des Odysseus in der Unterwelt zum ersten Mal vom Mythos des Ödipus erzählt wird.⁶⁶ Die Beschreibung endet mit dem Hinweis, die Erinyen bringen diesem

⁶¹ cf. Kitts, 2005, 90-92, 146-149

⁶² *Il.* 3.278-79: καὶ οἱ ὑπένερχε καμόντας/ ἀνθρώπους τίνυσθον ὅτις κ' ἐπίορκον ὁμόςσῃ. Es ist an dieser Stelle überhaupt umstritten, ob die Erinyen gemeint sind. Es könnte sich auch um das unterirdische Herrscherpaar Hades und Persephone handeln; cf. Wüst, 1956, 102; Kirk, Geoffrey Stephen: *The Iliad. A Commentary. Volume 1: Books 1-4*, Cambridge – London – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1985, 305-306. Emily Kearns spricht sich indirekt gegen die Erinyen aus, da sie die Stelle nicht im entsprechenden Artikel angibt (Kearns, 2011, 62-63).

⁶³ cf. Kitts, 2005, 2, 14

⁶⁴ cf. Kitts, 2005, 6

⁶⁵ cf. Kitts, 2005, 146-147

⁶⁶ Die Rolle der Erinyen, die auch in anderen Bearbeitungen des Stoffs auftreten, wird schließlich von Statius ad extremum ausgereizt; cf. Kap. 7

dasselbe Leid, wie es seine Mutter und Ehefrau Iokaste/Epikaste erlitten hat. Erneut handelt es sich auch hier um eine Andeutung auf einen Fluch.⁶⁷

Während in der *Odyssee* die Verfluchung eines Sohnes durch die Mutter eher aus dem Kontext herauszulesen ist, kommt es in der *Ilias* zu einer noch deutlicheren Darstellung. In 9.527-599 erzählt Phoinix als Warnung an Achill die Geschichte von Meleagros, der im Kampf gegen die Kureten versehentlich seine Onkel tötete. Althaia, die Mutter des Meleagros, wünscht ihrem Sohn den Tod und in 9.571-572 erhört die Erinyen ein Gebet an Hades und Persephone – die Erinye nimmt nur eine Vollstreckerrolle ein.⁶⁸ Weiters berichtet Phoinix in 9.454 am Anfang seiner Rede, dass ihn selbst einmal eine Strafe der Erinyen traf, allerdings wurde hier eine Verwünschung durch den Vater ausgesprochen, dessen Versprechen, einem Eid ähnlich, Phoinix jedoch zu Ehren seiner Mutter brach, weswegen man hier eigentlich die Parteiergreifung der Erinyen hinterfragen sollte. Margo Kitts erklärt dies mit der Funktion, dass die Furien allgemein für Ältere eintreten,⁶⁹ die auch in *Il.* 15.204 ausgesprochen wird.

Il. 9.571-572 ist insoweit interessant, als durch ein aktives Verb eine direkt erwähnte Handlung der Erinye verdeutlicht wird: τῆς δ' ἡεροφοῖτις Ἐρινὺς/ἔκλυεν ἔξ Ἑρέβεσφι ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα. Trotz ihrer Aktivität bleibt sie aber eine distanzierte Figur, zumal ihr Auftreten in bloß zwei Versen abgehandelt wird. Diese Zeilen sind reduziert auf ein nicht eingreifendes, passives Tun (Hören), ihre aktive Wirkung dagegen (die Strafe für Meleagros) verschweigt der Autor, der zudem hinter dem Redner Phoinix zurücktritt. Da es sich nur um einen Bericht handelt, ist die Erinye für die weiteren gegenwärtigen Figuren Achilles, Ajax und Odysseus nicht greifbar. Auch für den Leser, der sich noch eine Instanz höher als die drei Zuhörer befindet, bleibt die Erinye somit nur eine Randerscheinung. Sie ist kein Teil der Rahmenhandlung und übernimmt maximal die Rolle eines Bestandteils der Mahnung an Achill.⁷⁰ Selbst wenn sie handelt, bemüht sich Homer also nicht um Unmittelbarkeit der Erinye: Auch direkt erwähnt agiert sie passiv als eine Erwähnung.

⁶⁷ J.H. Voß hat in seiner *Odyssee*-Übersetzung Ἐρινὺς noch mit „Fluch“ übersetzt und geht somit von einer direkten Nennung der Verfluchung aus. Heubeck hat die dazu gegensätzliche These, dass die Erinyen nie ein Abstraktum sind, und bespricht die Stelle gemäß seiner Auffassung; cf. Heubeck, 1980, 151-152. Allerdings weicht er von seiner eigenen Theorie ab, wenn er in seinem *Odyssee*-Kommentar schreibt: „This last concept is much more abstract“; cf. Heubeck, Alfred, Hoekstra, Arie: *A Commentary on Homer's Odyssey. Volume II. Books IX-XVI*, Oxford 1989, 90

⁶⁸ Kitts sieht hier nicht Zuständigkeit der Erinyen, weil der Sohn der Mutter ein Übel antat, sondern wegen der engen Verbindung zwischen Schwester und Bruder („womb-bond“); cf. Kitts, 2005, 91

⁶⁹ cf. Kitts, 2005, 90-91

⁷⁰ cf. Heubeck, 1980, 148

Wie Eide sind Flüche im religiösen Bereich angesiedelt und sind einem heiligen Akt ähnlich. Vergleicht man jedoch die beiden Erinyenerwähnungen innerhalb der Rede des Phoinix, erkennt man schnell den unterschiedlichen Wirkungsbereich; Homer hat sich hier offensichtlich eine Freiheit erlaubt. Man kann hier von einer Überlagerung des Volksglaubens vom Szenenzweck ausgehen.⁷¹

Dass die Mutter auch im Olymp eine besondere Stellung genießt und auch Götter nicht von den Erinyen verschont werden, erweisen sie sich der Erzeugerin gegenüber frevelhaft, zeigt *Il.* 21.412-413: Athene kommentiert Ares' Unterlegenheit damit, dass ihn Heras Fluch getroffen habe: μητρὸς ἐρινύας. An dieser Stelle geschieht eine Gleichsetzung der Erinyen mit Flüchen.

Die Epitheta στυγερὸς in *Il.* 9.454 und ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα in *Il.* 9.572 lassen die Erinyen als angsteinflößende Gestalten auftreten zwecks des mahnenden Charakters der Rede des Phoinix. Während hier der Schauer in einen größeren Komplex eingebunden ist, gibt es jedoch Belege, in denen diese Göttinnen nur den Zweck erfüllen, Schrecken zu bewirken. In *Il.* 19.87 beschreibt Agamemnon, der den Göttern die Schuld gibt, dass er Achill Briseis weggenommen habe, die Erinyen als Schreckgespenster; dabei beruft er sich eben auf die Götter, welche er beim Eidesopfer im 3. und 19. Buch angerufen hat bzw. anrufen wird. Diese grobschlächtige Darstellung kann allerdings mit dem verblendeten⁷² Wesen Agamemnons begründet werden.

Die Rechtfertigung einer undifferenzierten Darstellung über einen plumpen Charakter funktioniert in *Od.* 20.78, wo die Erinyen ebenfalls als στυγερὸς bezeichnet werden, weil sie das Leid der geraubten Pandareustöchter verstärken sollen, jedoch nicht: die Geschichte wird von Penelope erzählt. Der Dichter selbst geht hier scheinbar undifferenziert vor, wohl mit dem Ziel, Unbehagen bewirken zu wollen. Von einer Art Horrorszenario, in welches die römischen Epiker ihre Furien versetzen, kann man aber nicht sprechen – wie in der Phoinixrede gewinnen die Erinyen keine Unmittelbarkeit, da ihr Name durch Penelope fällt.

Wie schon mehrfach darauf hingewiesen, stehen die genannten Erwähnungen der Erinyen wegen der subjektiven Eide und Flüche ausschließlich in direkter Rede verschiedener Charaktere; die einzige Ausnahme in beiden Epen ist *Il.* 19.417. Der Erzähler selbst nennt ihren Namen, als das von Hera mit Sprachbegabung versehene Pferd des Achill Xanthos wieder zum Schweigen gebracht wird – Auslöser waren die Erinyen, welche hier, im Gegensatz zur Stelle 9.454, auch aktiv und eingreifend handeln.

⁷¹ cf. Heubeck, 1980, 149

⁷² siehe unten

Grund für die Nennung durch die erzählende Instanz ist der unterschiedliche Wirkungsbereich: Es wird die objektive Aufgabe der Wahrung der natürlichen Ordnung angesprochen, die ohne Befehl verrichtet wird, und nicht jene in der subjektiven Sphäre des Menschen im Zuge einer Anrufung. Was der konkrete Anlass für das Eingreifen der Erinyen war, ist in der Forschung jedoch umstritten.⁷³

Es fällt trotz der Direktheit schwer an dieser Stelle von einer Präsenz der Erinyen zu sprechen. Auch wenn die aktive Handlung, die Sprache des Pferdes zu hemmen, hier auf die schützende Verschleierung eines weiteren Erzählers verzichtet, bleibt das Einschreiten der Erinyen ein beiläufiges Ereignis. Sie sind mit keinem angsteinflößenden Attribut versehen, und mit nur einem Vers ist der einnehmende Raum in der Xanthoszene sehr klein. Der Blick des Lesers soll eindeutig auf das Pferd und die Prophezeiung gelenkt werden.

Der Grund, warum Homer den Erinyen trotz nicht unbedingt kleiner und unbedeutender Funktionen nur die Rolle einer Randfigur vergönnt, ist damit begründet, dass Götter aus der Unterwelt keine maßgebliche Rolle in den Epen spielen. Auch andere chthonische Gottheiten wie Hades, Persephone, Demeter und Dionysos finden ihre Erwähnung nur beiläufig.⁷⁴

Obwohl sie also vollkommen mittelbar sind, verlangt Homers Konzentration auf die subjektiv-personenbezogene Ordnung der natürlichen bzw. rechtlichen Gegebenheit grundsätzlich einen Kontakt und zwar zwischen einem Auftragsgeber und den Erinyen. Dabei ist es, aufgrund der Stelle *Il.* 21.412-413, irrelevant, ob ein Mensch oder ein Gott sie anruft. In der römischen Epik ist dieses Auftragsverhältnis zunächst unabdinglich, jedoch überwiegt der göttliche Auftraggeber.

Dass die Erinyen in der homerischen Welt allerdings nicht zwingend auf einen Auftrag angewiesen sind, sondern auch von sich aus die Ordnung wiederherstellen können, beweist die Xanthoszene.

Von den vielen Funktionen, die im vorigen Kapitel beschrieben wurden, ist jene der Eregerinnen des Wahnsinns, der *Maniai*, bei Homer nicht zu finden, und damit fehlt der

⁷³ Heubeck meint, das Pferd sei im Begriff, Achill mehr von der Zukunft zu erzählen, als ihm zu hören erlaubt sei, und die Erinyen hätten dies zu verhindern; cf. Heubeck, 1980, 154. Lloyd-Jones meint, dass die Störung der Ordnung allgemein in der Auskunft des Xanthos liege; cf. Lloyd-Jones, 1990, 204. Edwards vermutet schlicht, dass ein sprechendes Pferd gegen die Natur sei, welche wieder geordnet werden müsse; cf. Edwards, Mark W.: *The Iliad. A Commentary. Volume V: Books 17-20*, Cambridge – New York – Port Chester – Melbourne – Sydney 1991; Kearns beschreibt eine ähnliche Richtung, nach welcher die Erinyen als erdverbundene Gottheiten über Prophetien gebieten, und das verschließen des Pferdemauls einfach das Ende der Prophezeiung markiert; cf. Kearns, 2011, 263. Eine weitere Deutung ist, dass die Erinyen, die auch als Mütter der Pferde gehandelt wurden, so nur anzeigen, dass Xanthos zu Ende gesprochen habe, weil sie wegen der „Verwandtschaft“ dafür zuständig seien; cf. Wüst, 1956, 102-103.

⁷⁴ cf. Lloyd-Jones, 1990, 203

Fokus sowohl der römischen Epiker, als auch des Aischylos. Dabei gibt es in den homerischen Epen einige Passagen, auf welche der lateinische Begriff *furor* passen würde, auch wenn es markante Unterschiede gibt.⁷⁵ Die häufigste homerische Variation des *furor* ist Ate, welche oben schon als mit den Erinyen verwechslungsanfällig bezeichnet wurde und als Fehleinschätzung wegen einer Verstandesvernebelung definiert wird.⁷⁶ Noch Lucan kennt Ate als Ausformung des *furor*.⁷⁷ Von Ate betroffene Personen in der *Ilias* sind vor allem Hektor während seiner Aristie im 21. Buch und Agamemnon, der, wie Achill schon in 1.411-12 erkennt, nur wegen einer Verblendung Briseis raubte. Im Unterschied zu Hektor erkennt der achaische Heerführer jedoch die Ate in *Il.* 19.87 und setzt sie mit den Erinyen in Verbindung, sie seien für die Verblendung verantwortlich.

Ignoriert man die Frage, ob Agamemnon hier nicht eine stupide Ausrede liefert, lässt sich die Information ableiten, dass es sich bei Ate um eine Bestrafung durch die Erinyen handelt⁷⁸ – dies wird eindeutig in *Od.* 15.233 angesprochen. Homer bewegt sich also wieder im subjektiven Bereich, denn wie in den schon erörternden Beispielen hat Agamemnon die Strafe wohl selbst verschuldet. Voraussetzung für Strafe und Schuld ist aber, dass schon eine Art Wahnsinn vorausgeht. Vergleicht man diese Auswirkung in den homerischen Epen mit jenem *furor*, welcher in den römischen Epen vorkommt, so zeigt sich, dass die Erinyen eine Verstärkung des Wahnsinns in Form der Ate bewirken, während in der lateinischen Großdichtung der *furor* ein Resultat aus negativen Emotionen ist.⁷⁹

Wenn Ate allerdings nur ein Effekt der Erinyen ist, ist die Gleichsetzung der beiden unmöglich, zumal Ate auch als Abstraktum erscheint, die Erinyen jedoch nicht; außerdem tritt Ate in *Od.* 15.233-234 eindeutig als deren Begleiterin auf.

Trotz der zahlreichen Verwechslungsgefahren ist das Bild, welches Homer von den Erinyen zeichnet, überraschend homogen; ihre Aufgaben sind klar definiert, zu den Moiren, Ate, Arai etc. gibt es klare Abgrenzungen. Den Euphemismus Eumeniden kennt Homer ebenso nicht; egal ob sie wütend und strafend wie in z.B. *Il.* 19.87 oder wohlwollend und schützend wie in *Od.* 17.475 erscheinen, es bleibt die Bezeichnung und Identität der Ἐρινύς.

⁷⁵ cf. Hershkowitz, 1998a, 125

⁷⁶ zur Definitionsproblematik cf. Hershkowitz, 1998a, 128-132

⁷⁷ cf. dazu Glaesser, Roland: Verbrechen und Verblendung. Untersuchungen zum *furor*-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas, Frankfurt am Main – Bern – New York – Nancy 1984 (Studien zur klassischen Philologie, Band 17)

⁷⁸ cf. Hershkowitz, 1998a, 48-49; Kirk meint allerdings, die Sendung käme von Zeus; cf. Edwards, 1991, 247-248.

⁷⁹ cf. Hershkowitz, 1998a, 155-156

Verglichen mit dem Epiker herrscht bei Aischylos nun Chaos in den Begrifflichkeiten. Dies hat zur Ansicht geführt, dass die vermischte Wahrnehmung ein Resultat der späteren Zeit sei, zumal *Ilias* und *Odyssee* die früheren Werke sind – tatsächlich scheint es umgekehrt.⁸⁰

3.1.2 Apollonios Rhodios' Argonautika

Es ist kein Geheimnis, dass das hellenistische Epos *Argonautika* sowohl eine große Abhängigkeit von Homer aufweist und diesen rezipiert, als auch das Genus sichtlich innoviert und sich so vom Vorbild emanzipiert; vor allem durch extreme und ausgereizte Bezugnahme zu Homer gelingt es Apollonios dabei, etwas Neues zu schaffen. Wie Wortwahl, Charaktere und Handlungsablauf bewegt sich auch der Götterapparat im Spannungsfeld von Verweis und Unabhängigkeit, wobei dieses Problem die göttlichen „Hauptcharaktere“ betrifft. Während z.B. Hera, Aphrodite und Athene auf der Oberfläche im homerischen Kontextkomplex intervenieren und interagieren, aber im Detail anders oder auf Homer antwortend agieren,⁸¹ übernimmt Apollonios Rhodios bei kleineren und für die homerischen Epen weniger handlungsrelevanten Göttern wie Iris und Aeolus die homerische Rolle – so ist es auch bei den Erinyen.⁸²

Es gibt sechs Verse, an welchen die Erinyen erwähnt werden, nämlich 2.220 (die Strafe für Phineus); 3.704, 3.712, 3.776 (Dialog zwischen Medea und ihrer Schwester); 4.386 (Medea bedroht Jason); 4.475-76 und 4.713-14 (die Tötung des Apsyrtus). Besprochen werden nur die letzten beiden Belege, denn es handelt sich um die einzigen beiden Stellen, in denen der Narrator selbst die Erinyen erwähnt, wobei nur in 4.475-76 eine Handlung dieser Gottheit beschrieben wird. Eine Aktion der Erinyen geschieht schließlich auch bei Homer nur einmal, nämlich in der Xanthoszene in *Il.* 19.418.⁸³ Ein tatsächliches Eingreifen, wie wenn die Erinyen das Pferd am Sprechen hindern, liegt hier jedoch nicht vor, da hier eine Erinye den Mord an Apsyrtus, den Medea mitzuverantworten hat, argwöhnisch beobachtet – dies ist eine passive Tätigkeit, wie das Erhören in der Rede des Phoenix *Il.* 9.454.

Außerdem ist das Missfallen ein Zustand, den die Göttin von sich aus erzeugt, und entsprechend kann man ein baldiges Eingreifen aus Empörung ohne Appell einer bestimmten

⁸⁰ cf. Lloyd-Jones, 1990, 202-206; cf. Harrison, 1899, 205-206, 245

⁸¹ cf. Knight, Virginia: *The Renewal of Epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonios*, Leiden – New York – Boston 1998, 271

⁸² cf. Knight, 1998, 267-305

⁸³ cf. S. 24-25

Person vermuten. Apollonios schweigt allerdings über eine aus der Szene resultierende Handlung der Erinye.⁸⁴

Weiters ist die in der Xanthoszene vermutete Funktion der allgemeinen Wahrung der natürlichen Ordnung bei Apollonios Rhodios nicht als Hintergrund auszumachen. Da jedoch die Erinye den Mord missbilligt, wird hier wohl ihre Rolle als Schutzfigur von Familienmitgliedern die Grundlage darstellen. Die Protagonisten der *Argonautika* wissen aber offensichtlich von ihrem Frevel und den Blicken der Erinye, weswegen sie wohl das besagte Opfer vollziehen. In 4.713-14 werden die Göttinnen daher ebenfalls vom Dichter erwähnt, allerdings wird keine Handlung von ihnen beschrieben, zumal eine Verbindung zu einem subjektiven religiösen Akt besteht, sodass sie indirekte Figuren bleiben.

Auch wenn die Deutung der *Argonautika*, umstritten ist, so ist es doch möglich zu sagen, dass aufgrund der zahlreichen Anspielungen auf Homer Intellektualismus im Vordergrund steht. Götter und damit auch die Erinyen dienen in diesem Werk der Kommunikation mit den homerischen Epen. Mit dieser Werkintention geht allerdings auch die vom Glauben bedingte Ehrfurcht vor der Göttinnengruppe verloren, welche vor allem die Eidesopferstellen der *Ilias* belegen. Während die homerischen Epen also noch ein religiöses Bewusstsein bezeugen, ist in den *Argonautika* etwas geschehen, was vor allem die Furien in der römischen Epik unterlaufen wird: die Erinyen dienen der Metaebene.

3.2 AISCHYLOS

Die *Eumeniden* gelten als der wahrscheinlich einflussreichste Text für das Bild der Erinyen der lateinischen Epik, nicht nur was Aussehen und Erscheinung betrifft: Im Unterschied zur griechischen Großdichtung treten sie in diesem Drama sowohl als direkt handelnde Protagonistinnen auf sowie als Eregerinnen des Wahnsinns (*Maniai*); dabei verfolgen sie selbst nahezu fanatisch ihre Aufgabe, Klytaimnestras Mord zu rächen und Orestes zu bestrafen. Dieser rasende Wille, einem Menschen sichtlich Schlechtes anzutun, war unter anderem ein Grund für das Negativimage in der römischen Literatur, welches mit jeder Dichtergeneration noch verschlechtert wurde.

Allerdings enden die *Eumenides* positiv, nicht nur weil Orestes erlöst wird, sondern auch weil das letzte Szenario gewissermaßen ein „Happy End“ für die Prozessverliererinnen

⁸⁴ Eventuell spielt Apollonios hier auf den Mord Medeas an ihren Kindern an, in welchen die Erinyen in der Literatur oft eingebaut wurden, z.B. in Euripides Bearbeitung in 1260 und 1389; cf. Hershkowitz, 1998b, S. 18.

beschreiben: Die Erinyen erleben eine Metamorphose zu den Eumeniden (bzw. Semnai Theai), von Strafenden zu Wohlwollenden, von finsternen Geistern zu Stadthüterinnen und Segensgottheiten, vom Subjektivem zum Objektiven. Die große Opposition zwischen olympischen und chthonischen Göttern wird durch eine Einigung harmonisiert.⁸⁵

Diese Unmittelbarkeit ist allerdings in der Dramatik eine Einzigartigkeit, sogar Euripides, der sich ebenfalls mit den Orestesmythos auseinandersetzte, verzichtet auf ein direktes Eingreifen der Göttinnen. Auch stellt Aischylos' Darstellung der Erinyen als Protagonistinnen in den *Eumenides* innerhalb seines Oeuvres eine Ausnahme dar. Zwei weitere seiner Tragödien⁸⁶ nennen die Erinyen, wobei es sich, wie bei den griechischen Epikern, um Erwähnungen handelt und der Fokus auf Funktionen in der subjektiv-personenbezogenen Sphäre liegt.

Wie schon Homer in *Od.* 11.280 die Erinyen in Verbindung mit dem Ödipusmythos brachte, verzichtet auch Aischylos in *Sieben gegen Theben* (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) nicht auf die Göttinnengruppe. Im Hintergrund agierend sind sie für die Erfüllung von Ödipus' Fluch auf dessen Söhne verantwortlich. Dabei ist deutlich, dass sie als Rachegeister für einen Vater handeln – sowohl ein Fluch, als auch die elterliche Integrität lassen die Erinyen agieren.

Im *Gefesselten Prometheus* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) wird ebenso auf die Erinyen angespielt: Während Prometheus in 917-927 gegenüber dem Chor seinen Zorn auf Zeus ausdrückt, wünscht er dem Göttervater denselben Fluch, den einst Kronos befahl – in 911 fällt das Wort ἄρα.⁸⁷ Aischylos benutzt diese Bezeichnung nahezu synonym für die Erinyen, was in *Sept.* 70 am deutlichsten hervorgeht, wenn von der Ἀρά τ' Ἐρινύς πατρὸς die Rede ist. Auch in *Eum.* 417 erfolgt in der Rede der Führerin des Erinyenchors die vollständige Gleichsetzung. Sind in zwei Stücken die Erinyen und die Arai nicht mehr voneinander zu unterscheiden, so trifft dies auch auf den *Gefesselten Prometheus* zu.

Bezieht sich Aischylos auf die Arai, dann treten sie in derselben Funktion auf, welche auch in den homerischen Epen gängig ist, nämlich jene der Erfüllung von Fluchen. Homer, im offensichtlichen Bestreben, die Erinyen möglichst einheitlich zu gestalten, erwähnt ἄρα allerdings nie als Synonym für die Erinyen. Zwei Begrifflichkeiten für dasselbe waren dem Aischylos nur möglich, weil er bewusst auf die ursprünglichsten kultischen Verwirrungen und die Einigung des Alten und Neuen mit Hilfe der Versöhnung hinweisen wollte.

Doch auch in den ersten beiden Teilen der *Orestie*, *Agamemnon* und *Choephoren* (Χοηφόροι), erreichen die Erinyen nicht ansatzweise die Erscheinungsdimension wie in den

⁸⁵ cf. Glau, 1998, 291-292; Hardie, 1998, 37-38

⁸⁶ cf. Sommerstein, 1989, 9

⁸⁷ zu den Arai cf. S. 17-18

Eumeniden – nicht nur, weil sie nicht zu den *Dramatis Personae* gehören und somit bloße Erwähnungen sind, die man als Foreshadowing⁸⁸ auf den dritten Teil der Dramentriologie werten kann. Die zweite Begründung dafür ist, dass die Erinyen der *Eumeniden* in einen politischen und theologischen Kontext gesetzt wurden, den die zwei vorangehenden Tragödien nicht aufweisen können und wollen – die beiden Dramen befinden sich nämlich auf einem primitiveren Level kultischer und religiöser Gegebenheiten, denn die Erinyen werden bloß als Geister von Verstorbenen, die zunächst unverdientes Glück in Unglück wandeln, aufgefasst.⁸⁹ Erst am Ende des *Agamemnon* wird die Funktion des Eintretens und Rächens von Familienmitgliedern angesprochen.⁹⁰ Dieser Hintergrund bleibt in den *Choephoren* aufrecht, wobei sich eine starke Personenbezogenheit der Erinyen aufweisen lässt: einerseits rechtfertigt sich die Ermordung der Klytaimnestra in 283 über die Erinyen, andererseits wird eine mögliche Verfolgung Orestes' durch seine Mutter in 527-550 und 1054 schon angedeutet, auch wenn an diesen Stellen die Erinyen nur implizit⁹¹ herauszulesen sind. Wegen der beidseitigen Berufung ist es also möglich davon auszugehen, dass der Tragiker sich für jede Partei persönliche Erinyen vorstellte und die Verfolgung des Orestes sich dadurch erklärt, dass Klytaimnestra zuerst die Initiative ergriff. Damit würden sich die Erinyen des Aischylos in einem noch subjektiveren und stärker personenbezogenen Bereich als die Homers bewegen, dessen allgemeine Erinyen für jeden tätig werden, der sie rechtmäßig ruft.

Die primitivere Vorstellung der Erinyen als Geister zieht sich bis an den Anfang der *Eumeniden*: Klytaimnestra tritt ab 93 noch einmal als Schatten auf, um die Erinyen zu erwecken, womit sie zur Auftraggeberin der Verfolgung wird.⁹²

Während bei Homer der Kontakt zwischen Mensch und Erinyen nur in Form von Anrufungen vorkommt, treten hier Auftragsgeber und Rächerinnen in ein wechselseitiges Gespräch. Die Indirektheit der homerischen Epen ist damit nicht nur durch das unmittelbare Handeln der Erinyen untergegangen, auch der Auftrag ist offensichtlich.

Es gilt, dass das homerische Bild der homogenen Erinyen die künstlich-literarische Version ist, während Aischylos sich bemüht, die ursprünglichsten Vorstellungen der Erinyen zu spiegeln. In der *Orestie* sind daher die Etappen zu erkennen, welche die Göttinnengruppe in

⁸⁸ z.B. die Aussage Kassandras zum Chor in 1179-1198; cf. Geisser, 2002, 297-301

⁸⁹ cf. Lloyd-Jones, 1990, 204-205; Harrison, 1899, 244-245; cf. Wüst, 1956, 104-105

⁹⁰ Klytaimnestra rechtfertigt mit der Opferung der Iphigenie den Mord an Agamemnon, cf. *Ag.* 1432-1433.

⁹¹ In 527-550, wo der Chor vom Traum der Klytaimnestra berichtet, ist von Schlangen (δράκοντα) und in 1054 von Hunden (κύνας) die Rede – beides sind Attribute der Erinyen.

⁹² Klytaimnestras Erscheinungsbild und die eigentliche Identität der Erinyen als Seelen hat zu der Annahme geführt, die Anruferin sei mit den Agentinnen identisch; cf. Harrison, 1899, 208.

der religiösen Wahrnehmung durchlebte.⁹³ Dass in der *Ilias* und in der *Odyssee* schon zahlreiche andere Gottheiten in die Erinyen eingeflossen sind, und die Abgrenzung zu verwechslungswürdigen Gestalten nur eine künstliche ist, zeigt Aischylos, indem er die Namen der Gottheiten mit Vertauschungspotential zu Epiklesen, Attributen und ähnlichem macht. In Form eines Konflikts und einer Lösung wird hier die Verdrängung der alten Vorstellungen von einer neuen allegorisiert, wobei das jüngere als das höherwertige zu verstehen ist⁹⁴ - dies ist auch für die politische Aussage des Dramas relevant.

In beiderlei Zusammenhängen, also der Darstellung der kultischen Veränderung und dem Zerstören des homerischen Bildes, entpuppen sich am Ende der *Eumeniden* die Wandlung, die neue Funktion, ihr neuer Waltungsort und der neue Name als äußerst befremdlich, sowohl auf theologischer als auch moralisch-politischer Ebene.

Da dieser Eigenname in der Tragödie kein einziges Mal fällt, ist *Eumenides* nur der vermutete Titel des Dramas. Es ist daher fraglich, ob die Erinyen tatsächlich zu „Eumeniden“ transformiert werden, zumal in der Wandlung der Kult der *Semnai Theai* zu erkennen ist, und die endgültige Identifizierung erst Ende des fünften Jahrhunderts geschehen ist.

Der Kult wurde auf Athens Areopag, wo auch der Prozess gegen Orest stattfindet, gepflegt, und die verehrten Göttinnen spendeten Schutz und Asyl. Aischylos spielt in dem Drama zweimal auf die *Semnai Theai* an und erwähnt sie in 1041 kurz vor dem letzten Vers direkt: ἔτε, σεμναί. Die Erinyen werden zu Segensgöttinnen der Polis und daher ist, wie Brown meint,⁹⁵ eine Gleichsetzung mit den Eumeniden eine Fehlannahme, die Versöhnung habe sie zu *Semnai Theai* mutieren lassen.

Die Veränderung vollzieht sich durch das Hinzufügen eines neuen Aspekts. Die Göttinnen behalten ihr furchteinflößendes Aussehen (990: ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων) und damit ihre Rächerinnenrolle, bekommen in 928-37 bzw. 954-5 von Athene, durch neue Kleidung ausgedrückt (1028-1029), die Fähigkeit den zu schützen, der Dike und die Göttinnengruppe selbst ehrt. Sieht man in dieser Versöhnung den Sieg einer jüngeren Kultur/Religion über eine ältere, so soll das Behalten des hässlichen Aussehens Bewusstsein bezüglich des archaischen Ursprungs verdeutlichen, was insoweit bestätigt werden kann, dass

⁹³ Von Geistern zur den homerischen Hüterinnen der natürlichen Ordnung im Dienste der Gerechtigkeit im *Agamemnon* und in den *Choephoren* (an dieser Stelle stark angepasst an die Allgemeinbildung eines zeitgenössischen Atheners, cf. Sommerstein, 1989, 9-10), von Agentinnen eines Geistes reduziert zu gnadenlosen Rächerinnen von familiärem Frevel; desweiteren von Differenzierungsschwierigkeiten zur Einheitlichkeit; cf. Lloyd-Jones, 1990, 204-207; Wüst 1956, 104-107.

⁹⁴ cf. Harrison, 1899, 205-206; cf. Glau, 1998, 292-305, wo diese allegorische Deutung des Dramas auf Hegel zurückgeführt wird. Der theologische Aussöhnung zwischen chthonischen und olympischen Gottheiten bzw. Hegels Deutung insgesamt gilt aber heute als nicht mehr adäquat, da diese auf einer „grundlegenden Vernachlässigung des Kunstwerkcharakters“ basiere (295).

⁹⁵ cf. Brown, A.L.: *Eumenides in Greek Tragic*, CIQ 34 (1984), 260-281; cf. Sommerstein, 1989, 12

Aischylos, der ja schon im Neuen lebt, in den ersten beiden Teilen der Trilogie selbst auf archaische Vorstellungen zurückgreift.

Dieses Beibehalten der Schrecklichkeit, die Orest in den Wahnsinn treibt, wirkt insoweit verwirrend, dass die Erinyen nach ihrer Verwandlung nun Lokalgöttheiten der Stadt Athen geworden sind. Das am Anfang so negativ Dargestellte wurde zum Positiven, ohne das Negative abzulegen. Hardie schreibt dazu: „Terror and order, it seems, cannot be separated.“⁹⁶

Bei den Interpretationen der politischen Seite des Stücks stehen in der Wissenschaft⁹⁷ vor allem die Versöhnung an sich im Vordergrund, sowie der paradoxe Prozess, nach welchem die Erinyen zwar besänftigt wurden, aber trotzdem die Verliererinnen bleiben, da Orestes' Mutttermord ungestraft geblieben ist.⁹⁸ Gelesen wurden in den *Eumeniden* Patriotismus, Demokratievertefchtung, die Harmonisierung von Demokratie und Oligarchie, Freiheits- oder Gerechtigkeitsdiskurse, Kritik an den Gerichtsreformen des Ephialtes oder an Perikles, Kritik an Gerichtsrhetorik, aber auch der Übergang vom archaischen Rechtsverfahren zu einem rationalen bzw. von einem persönlichen Rachegericht zu einem demokratischem; weiters tauchen seit dem neunzehnten Jahrhundert durch Johann Jakob Bachofen Genderfragen auf.

Wie auch immer nun das Ende zu deutet ist, man kann nur schwer die Tatsache negieren, dass in einem politischen Stück die Erinyen politische Figuren ausmachen – die Thematik ist jedoch spezifisch athenisch und eindeutig auf die Zeit des Aischylos bezogen.

Dass die Römer nun die Erinyen nicht als besänftigte Segensgöttheiten in ihre Epen übernehmen konnten, ist an den vollkommen unterschiedlichen Umständen gelegen. Die nicht weniger politisch intendierten Werke von Ovid oder Statius entstanden während der gefestigten Kaiserzeit, in der sich die Fragen um Staatsformen und Demokratie nicht mehr stellen. Als einziger unter den politischen Epikern sieht sich Vergil, der den Umbruch unmittelbar erlebt hat, konfrontiert mit einer neuen Staatsform, ähnlich wie Aischylos Bürgerkrieg und Reformen miterlebt hat. Tatsächlich verzichtet der augusteische Epiker auch nicht auf Verweise auf den Dramatiker aus Umbruchzeiten und nicht nur wegen des Einflusses der Gattung Tragik ist die *Aeneis* von der *Orestie* beeinflusst.⁹⁹ Allerdings wäre die Übertragung einer Reflexion über Athen aus einer Tragödie für eine Reflexion über das

⁹⁶ cf. Hardie, 1998, 39

⁹⁷ Eine (interpretierende) Darstellung der Forschungsgeschichte gibt Katharina Glau in dem im Literaturverzeichnis angeführten Aufsatz; außerdem Podlecki, A.J.: Aeschylus Eumenides. Edited with an Introduction, Translation and Commentary, Warminster 1989, 17-21, 40-54.

⁹⁸ cf. Glau, 1998, 298-301

⁹⁹ cf. Hardie, 1991, 29-33; zum Einfluss der Tragik auf Vergil allgemein cf. Panoussi, 2009; Hardie, 1997; Heinze, 1972

Imperium Romanum in einem „echten römischen“ Epos wie der *Aeneis* unangebracht. Wegen der unterschiedlichen Art der Umbrüche braucht das römische Werk zudem ein anderes Ende als die *Orestie* – dem vermeintlich positiven Ende der *Eumeniden* steht das vermeintlich negative Ende der *Aeneis* gegenüber.

Jedoch konnten die Autoren auf die Darstellung des aischyleischen Wahnsinns nicht verzichten, dessen wichtigster Vermittler im römischen Epos die Furien sind. Auch das ist auf den Einfluss der Tragik auf die *Aeneis* zurückzuführen, jedoch muss auch in diesem Fall, wie Hershkowitz schreibt, aufgrund der grundlegenden Unterschiede der Gattungen Epos und Tragödie, sowie des unterschiedlichen kulturellen Raums die jeweilige Ausgestaltung eine andere sein. Während der Wahnsinn nämlich in der Tragik punktuell ist, erstreckt sich der lateinische *furor* auf einen größeren, eventuell ewigen Zeitraum.¹⁰⁰

Orestes galt neben Pentheus als Prototyp des tragischen Wahnsinns, weswegen er in der römischen Epik mehrfach für Vergleiche herangezogen wird z.B. in Verg. *Aen.* 4.469-471, und Val. Flacc. 7.147-148. Seinen Wahnsinn erwecken die Erinyen bei Aischylos jedoch nicht, auch wenn dies scheinbar der Fall ist: Diese erste Begegnung erfolgt nämlich schon in *Choe.* 1048-1050, bei der es sich gemäß der Aussage des Chors um eine Wahnvorstellung (1051: δόξαι) handelt. Eine Bestätigung kann darin gesehen werden, dass Klytaimnestra die Erinyen erst im dritten Teil der Trilogie erweckt, die Rächerinnen schlafen entsprechend dem Ende der *Choephoren* noch und können ihrem Opfer noch nicht auf den Fersen sein. Orestes ist also in 1048-1050 von Verfolgungswahn erfasst als Ergebnis seines eigenen Schuldgefühls¹⁰¹ – er ist schon vom Wahnsinn befallen. Werden die Erinyen auf den tragischen Heros losgelassen, erwirken sie nur eine Verstärkung des schon gegebenen Zustands, ähnlich wie bei Homer – hingegen ist der Wahnsinn als sichtbare Erscheinung in der lateinischen Epik grundsätzlich originär von den Furien erweckt, auch wenn sie eine misstrauische Grundstimmung ausnutzen, die jedoch nicht mit *furor* gleichzusetzen ist.¹⁰²

Während im *Orestes* des Euripides die Erinyen nur eine Wahnvorstellung des Titelhelden sind (z.B. 259) und nie aus dem Status der direkt handelnden Figuren heraustreten, bekommen die aischyleischen Gestalten die Form einer greifbaren, unmittelbaren Figur, sowohl für Leser und Zuseher als auch für andere menschliche Protagonisten.¹⁰³ Obwohl der Text eher an ein zusehendes Publikum gerichtet ist, gibt Aischylos in *Eum.* 44-59 eine

¹⁰⁰ cf. Hershkowitz, 1998a, 24-26

¹⁰¹ cf. Hershkowitz, 1998a, 54

¹⁰² z.B. Amata in der *Aeneis* cf. Kapitel 4.1.2.1; Polyneikes und Eteokles in der *Thebais* cf. 7.2.3

¹⁰³ cf. Hershkowitz, 1998a, 55

ausführliche Beschreibung der Erinyen, die sich an die Beschreibung von *Choe.* 1048-1050 orientiert. Eine solche ist in den *Choephoren*, wo die Erinyen nicht erscheinen, zwar verständlich, scheint aber bei einem Auftreten auf der Bühne in den *Eumeniden* sinnlos. Eine Begründung findet sich wohl in dem Wunsch des Autor, die Rächerinnen zu einer angsteinflößenden Gestalt zu machen, weswegen aufgrund der Realisierungsproblematik im antiken Theater nur eine Beschreibung den größtmöglichen Effekt erzielen konnte.

Wie schon erwähnt, war das Bild, das Aischylos vermittelt, maßgeblich für die Abbildungen der Erinyen in der Kunst, doch auch die römischen Autoren griffen auf die Darstellung zurück. Zu einer direkten Rezeption und Wiedergabe der Beschreibung es ist allerdings nicht gekommen; eher zeigt sich die Tendenz der Römer, deren Aussehen noch ausführlicher und grausiger zu gestalten.

3.3 DIE RÖMISCHE BELLETRISTIK VOR DER KAISERZEIT

3.3.1 Ennius

Jede vollständige Betrachtung eines literarischen Problems, welches man versucht an Ennius zu analysieren, ist gehemmt von der Überlieferungsproblematik, nämlich dass der erste lateinische Epiker, Tragiker und Dichter nur in Fragmenten erhalten ist. Aus dem wenigen, was überliefert ist, lässt sich sagen, dass Ennius zumindest dreimal in sein Werk solche Gestalten einbaute, die diese Arbeit interessieren – zweimal wohl ähnlicher den griechischen Erinyen, einmal wohl den römischen Furien.

Vorwegnehmend ist hier schon die Vermutung vorzustellen, dass die Ausformungen des „Vaters der lateinischen Literatur“ nicht mit den eingangs vorgestellten Motivcharakteristika der Furien übereinstimmen; zweimal, weil die Gestalten zu nahe am griechischen Vorbild liegen, einmal wegen anders intendierter Funktion, sodass nicht einmal die Bezeichnung *Furia* angewendet wird. Entsprechend ist es bei Ennius noch nicht möglich von einem Motiv zu sprechen; jedoch ist der Einfluss auf Vergil nicht zu leugnen.

3.3.1.1 Der Tragiker

Da im vorherigen Kapitel Aischylos behandelt wurde, ist zuerst auf die ennianische Tragödie mit dem gleichnamigen Titel einzugehen, welche auch als einzige Übernahme dieses *Orestie*-Teils gilt: *Eumenides*. Wie beim griechischen Dramatiker ist jedoch auch hier nicht klar, ob es sich um den tatsächlichen Namen des Dramas handelt oder um eine spätere Ergänzung wegen

der Nähe zum aischyleischen Stück.¹⁰⁴ Bekannt sind der Titel und die Textstellen, jedenfalls über den Grammatiker Nonius.

Vier kurze Fragmente¹⁰⁵ sind aus der Tragödie überliefert, wobei in keinem der Name der Gestalten fällt, die Orestes verfolgen, geschweige denn, dass eine direkte oder durch Erwähnung anderer Charaktere indirekte Aktivität erwähnt wird. Somit ist nicht klar, ob Ennius die Bezeichnung *Erinyes*, *Furiae* oder gar *Eumenides* wählte bzw. ob sie überhaupt als Verfolgerinnen auftreten.

Zu jedem der vier Fragmente kann man eine Parallele zu Aischylos ziehen und Zitate erkennen.¹⁰⁶ Trotz der wenigen überlieferten Verse ist also davon auszugehen, dass Ennius sich sehr nahe am griechischen Text befand, und man kann die Erinyen/Furien als *Dramatis Personae* annehmen, auch wenn dies aus den Versen nicht hervorgeht. Bloß aus ciceronianischer Quelle ist erkenntlich, dass es zu einem Auftreten der verfolgenden Figuren gekommen ist, wobei allerdings aufgrund eines korruptierten Fragments aus Varros *Eumenides*, welches das Stück des Ennius zitieren könnte, nicht klar ist, ob Cicero an den ennianischen Text gedacht hat, wenn er in *Q. Rosc.* 67 über die Präsenz der Erinyen/Furien schreibt: *Sua quemque fraus et suus terror maxime vexat, suum quemque scelus agitat amentiaque adficit, suae malae cogitationes conscientiaeque animi terrent; hae sunt impiis adsiduae domesticaeque Furiae quae dies noctesque parentum poenas a consceleratissimis filiis repetant.*¹⁰⁷ Somit kann man auch mit Zuhilfenahme Ciceros nicht sagen, wie direkt die Gestalten waren.

Zu den *Eumenides* gesellt sich mit *Alcmeo* eine weitere Tragödie, in welcher der Protagonist mit Wahnsinn und Verfolgung durch die Erinyen/Furien zu kämpfen hat, nachdem er seine verräterische Mutter Eriphyle tötete. Für dieses Drama gibt es keinen bekannten tragischen Vorläufer, nur der Euripidestitel *Alkmeon in Korinth* (Ἀλκμέων διὰ Κορίνθου) ist überliefert, an welchem sich Ennius vielleicht orientiert haben mag.¹⁰⁸ Nonius überliefert nur einen Vers aus Ennius' Tragödie,¹⁰⁹ während Cicero an acht verschiedenen Stellen in unterschiedlichen

¹⁰⁴ cf. Jocelyn, 1967, 283

¹⁰⁵ LXIII: *nisi patrem materno sanguine exanclando ulciscerem*; LXIV: *dico vicisse Orestem, vos ab hoc facessite*; LXV: *tacere opino esse optimum et pro viribus/ sapere, atque fabulari tute noveris*; LXVI: *id ego aecum ac iustum fecisse expedibo atque eloquar* (Zählung nach Jocelyn).

¹⁰⁶ cf. Jocelyn, 1967, 285-289

¹⁰⁷ cf. Podlecki, 1989, 24; Jocelyn, 1967, 284

¹⁰⁸ cf. Jocelyn, 1967, 189-190

¹⁰⁹ XVI: *factum est iam diu*. Allerdings überliefert Nonius neun Fragmente einer Tragödie namens *Alcmaeo* unter dem Namen des Accius.

Texten diese zitiert; diese Zitate zusammengefasst ergeben zwei tragische Reden – zuerst ist das folgende zu besprechen:

trag. XIV: *multis sum modis circumventus, morbo exilio atque inopia.*
 tum pavor sapientiam omnem exanimato exspectat.
 †alter† terribilem minatur vitae cruciatum et necem;
 quae nemo est tam firmo ingenio et tanta confidentia
 quin refugiat timido sanguen atque exalbescat metu.

XIV ist vollständig in *de orat.* 3.218 überliefert, doch aufgrund des Textzwecks ist Cicero an der sprachwissenschaftliche Seite der Ennius-Verse interessiert und gibt keine Auskunft über den Inhalt. Korrupte Textstellen¹¹⁰ erschweren eine Interpretation, allerdings verweist die Zeile *tum pavor sapientiam omnem exanimato exspectat* auf Verblendung bzw. Ate, welche, wie schon ausgeführt, ein Aspekt des *furor* ist und bei Homer als eine Begleiterin bzw. Strafe der Erinyen auftritt. Da der Titelheld als von den Rachegöttinnen verfolgt überliefert ist, und der Mythos um ihn dasselbe Motiv kennt, dessentwegen Orest von den Erinyen gejagt wird, kann Alcmeon als der Sprecher der Verse identifiziert werden.

Schon Jocelyn¹¹¹ hat gegen ein direktes Eingreifen der Furien argumentiert und sie als eine Allegorie für das Resultat aus Krankheit und ähnlichem bezeichnet; dieses Ergebnis ist *pavor*, welchen die lateinische Literatur zu personifizieren neigt. Aus diesem *pavor* resultiert wiederum die schon beschriebene Verblendung. Während bei Ate die Verbindung zu den Erinyen/Furien ersichtlich ist, scheint der *pavor*, der vom *furor* und dessen Ausformungen zu unterscheiden ist, dem bisher Ausgeführten gemäß nichts mit den Erinyen/Furien zu tun zu haben – Angst zu erwecken war in den bis jetzt genannten Texten und damit Bezugsquellen des Ennius kein konkretes Ziel geschweige denn eine Aufgabe der Göttingengruppe, sondern maximal ein „Randeffekt“ für eine bestimmte Person. Ennius scheint nun aber *pavor* und die Erinyen/Furien eng miteinander zu verbinden: Eventuell handelt es sich um eine Steigerung ihrer Grausigkeit, welche auch schon von Homer zu Aischylos und schließlich zu der vergilischen Allekto geschehen ist; Ennius würde die Brücke darstellen. Als Beweis für die *pavor-Furiae*-Kombination soll einerseits Vergil herangezogen werden, dessen Allekto *pavor*¹¹² bewirkt. Andererseits vollzieht Statius eine Kombination: bei Polyneikes ist die Angst eine Vorstufe und Vorraussetzung für den *furor*.¹¹³ Ovid vollendet in 4.484-485¹¹⁴ die

¹¹⁰ cf. Jocelyn, 1967, 72-71, 190, 194-196

¹¹¹ cf. Jocelyn, 1967, 190-194

¹¹² *Aen.* 7.458: *olli somnum ingens rumpit pavor*; cf. Hübner, 1970, 36, 39

¹¹³ cf. Hübner, 1970, 93-98; cf. S. 125-128

¹¹⁴ *Luctus comitatur euntem/ et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu.*

Verbindung, wo er den personifizierten Pavor neben Luctus, Terror und Insania zum Gefolge seiner Furie Tisiphone macht.

Da es sich bei Ennius aber um eine „allegorische Furie“ handelt, ist nicht möglich von einem unmittelbaren Horror zu sprechen. Die Schreckensgestalt ist nur eine Erwähnung und für den Leser oder Zuschauer daher nicht greifbar, nur den Sprecher erschüttert der *pavor* direkt.

In XV ist die Erinye/Furie besser ersichtlich, zumal Cicero in *ac.* 2.52 und 2.88-89 einen Kontext angibt, wenn er über Wahnvorstellungen und *furor* schreibt und daher aus einer Sprechpartie des Alcmeon zitiert: *sed mihi neutiquam cor sentit cum oculorum aspectu* (*Ac.* 2.52). Diese Beschreibung von Paranoia lässt darauf schließen, dass sich der Titelheld an dieser Stelle in einem Moment geistiger Klarheit befindet, da er das Eingebildete erklären kann.¹¹⁵ Das Beispiel einer subjektiven Beschreibung ist Cicero für seine Ausführungen jedoch nicht genügend, weswegen er weitere Worte aus einer von Alcmeon im wahnsinnigen Zustand gesprochenen Passage anführt, um eine solche geistige Situation zu verdeutlichen:

trag. XV: „*sed mihi neutiquam cor sentit cum oculorum aspectu*“
„*unde haec flamma oritur?*“
„*†incede, incede† adsunt; me expetunt*“
„*fer mi auxilium, pestem abige a me,*
flammiferam hanc vim quae me excruciat.
caeruleae incinctae igni incedunt,
circumstant cum ardentibus taedis.“
„*intendit crinitus Apollo*
arcum auratum luna innixus;
Diana facem iacit a laeva.“¹¹⁶

Allein die Wortwahl lässt darauf schließen, dass es sich bei den Wahnvorstellungen um die Erinyen/Furien handelt, denn mit *taedae* wird ein typisches Attribut der Göttinnen ungeschönt erwähnt; zahlreiche Vokabel mit Feuerbezug stellen zudem die Fackel als Folterwerkzeug dar; *caeruleus* ist ein Adjektiv, welches oft auf die Furien bezogen wird, z.B. in *Aen.* 7.346, *Georg.* 4.482-483, *Sil.* 2.585 oder *Ruf.* 1.117. Auch *pestis* ist ein Wort, welches einen engen

¹¹⁵ cf. Jocelyn, 1967, 198

¹¹⁶ Folgt man Cicero, so handelt es sich hier um einen dramatischen Dialog. Der Sprecher der meisten Zeilen ist Alcmeon, jedoch wird der Vers *†incede, incede† adsunt; me expetunt* von einer von Cicero nicht näher beschriebenen *virgo* gesprochen. Um Anfang und Ende der Sprechpassagen zu verdeutlichen wurde hier abweichend von der Ausgabe Jocelyns Redezeichen gesetzt. Zur Identität der *virgo* cf. Jocelyn, 1967, 187-188.

Zusammenhang mit den Erinyen/Furien ausweist: Vergil selbst bezeichnet in *Aen.* 7.505 so seine Allekto.¹¹⁷

Die Idee, die Erinyen/Furien im Zuge von Wahnvorstellungen vor Augen zu haben, ist jedoch keine Erfindung des Ennius: Alcmeons „thematischer Verwandter“ Orestes sieht sich in Aisch. *Choe.* 1048-1050, aber auch in Eur. *Or.* 259. von den Erinyen verfolgt, obwohl diese noch nicht aktiv sein können; es handelt sich um eine Wahnvorstellung.

Da aufgrund des paranoiden Zustands Alcmeons die Erinyen/Furien nicht für andere Figuren des Stückes oder das Publikum real sind, treten sie inhaltlich nur als indirekte Figuren im Zuge einer *oratio recta* auf. Die furchteinflößende Beschreibung dient entsprechend nicht dazu eine schreckliche Gestalt darzustellen, sondern das Grauen von Alcmeons psychischer Lage zu verdeutlichen. Wie in XIV sind also auch in XV die Erinyen/Furien nur eine Allegorie innerhalb einer „homerischen“ Erwähnung.

Auffällig ist weiters, wie eng hier *furor* und *Furiae* miteinander verbunden sind, sowohl im Text Ciceros als auch in den ennianischen Passagen. Nur das Negativbild des Aischylos als Eregerinnen des Wahnsinns scheint hier nachgewirkt zu haben, während die positive Konnotation aus den homerischen Epen ignoriert wird – es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Ennius die Erinyen aus *Ilias* und *Odyssee* nicht gekannt hat. Die Konzentration auf die Funktion der Erregung des Wahnsinns mag hier gattungsspezifisch sein, der Dichter nimmt allein Aischylos als Bezugspunkt.

Wie in dem griechischen Drama, aber auch in den Epen und gegenteilig zum römischen Epos kann man auch bei Ennius nicht sagen, dass die Erinyen/Furien im *Alcmeo* originär einen *furor* erweckt haben, da es sich bei den flammenden Folterinnen nur um Einbildungen handelt, wie es in *Choe.* 1048-1050 gegeben ist. Somit ist, wie bei Aischylos' Orestes, der *furor* aus der Figur selbst heraus entstanden, und die Verfolgerinnen verstärken diesen, allegorisch im *Alcmeo*, real in *Eumenides*.

Es ist leider kein Eposfragment überliefert, welches über eine Existenz der Furie in den *Annales* des Ennius Auskunft gibt. Baut er in seine Tragödien jedoch diese Gestalten ein, formte er sie nach dem Maß, welches die Dramatik vorgab. Die Furien des Ennius sind daher dramatisch-griechisch, auch wenn die Elemente der „dramatischen Furie“ überliefert sind, welche die spätere römische Epik für sich nutzte.

Trotzdem kann man die *Annales* des Ennius als unerlässlich für die Entwicklung der „epischen Furie“ werten.

¹¹⁷ cf. Kapitel 4.1.2.3 und 6.2

wird: *ilicet infandum cuncti contra omina bellum,/ contra fata deum perverso numine poscunt*.¹²² Ihr Ziel ist es nicht, Frevler zu strafen, sondern das ziemlich Gegenteil, wie die Furie selbst sagt: *en, perfecta tibi bello discordia tristi* (7.545).¹²³ Sie verursacht einen Missstand, weil Juno dem Fatum entgegenzuwirken begehrt; von der Wahrung der naturgegebenen Ordnung ist keine Spur zu finden.

Allein die Wortwahl dieses Verses ist ein Verweis auf die Discordia des Ennius. Zu diesen Anspielungen gehört auch der Auftrag, den die Göttermutter in 7.335-340 spricht: Die Schlüsselwörter darin sind *unanimos armare in proaelia fratres, odium* und *sere crimina belli*, was eine klare Umschreibung von Eris' bzw. Discordias Wesen ist. Auch Discordia handelt nicht selbstständig, sondern im Auftrag einer höheren Gottheit, was sich aus einer Homerparallele ergibt.¹²⁴ Allekto ist also mehr als eine Anspielung auf den „Vater der lateinischen Literatur“; beide Dämoninnen spielen eine unerlässliche Rolle für den Krieg. Jedoch gibt es den markanten Unterschied, dass Allektos Fähigkeit nicht über die Setzung eines Kriegsgrundes hinausgeht, während Discordia die Kriegserklärung erlaubt ist.¹²⁵

Allekto und Discordia sind also zunächst so gegenüberzustellen: Die ennianische Gestalt bewirkt den Krieg; die vergilische Gestalt nutzt den *furor*, um Zwietracht zu säen. Diese Zwietracht zeigt sich erst in vereinzeltten Aktionen und Schlachten und wird zur Kriegsforderung, deren logische Konsequenz die Kriegserklärung ist.

Die Platzierung des Paluda- und des Discordia-Fragments innerhalb der *Annales* ist kontrovers, es steht nur einigermaßen fest, dass die Zeilen in dasselbe Buch gehören. Da das achte Buch die Schlacht bei Cannae beschreibt, hat Vahlen die Fragmente dem Anfang dieses Buches zugewiesen.¹²⁶ Norden, dem auch Flores folgt,¹²⁷ legt die Verse in das siebte Buch aufgrund einer Höllenbeschreibung in 242, 243-244 und 266;¹²⁸ in den Kontext einer Unterweltdarstellung scheint die dämonische Gestalt leichter integrierbar.¹²⁹ Ist Allekto für den Krieg verantwortlich, so muss auch das dämonische Vorbild des Ennius die Initiatorin des punischen Krieges sein. Infolgedessen handelt es sich bei *Aeneis* 7 nicht nur um eine Figurenübernahme von Ennius, sondern auch um eine kompositorische.

¹²² Auf die Forderung ist auch Junos Auftrag ausgerichtet: *poscatque* in 7.340.

¹²³ Eine ausführliche Erörterung der Allektoszene findet sich in Kapitel 4.1.

¹²⁴ cf. Norden, 1915, 41-42

¹²⁵ Die Kriegserklärung ist Junos Aufgabe; siehe gleich.

¹²⁶ cf. Norden, 1915, 16-17

¹²⁷ cf. Flores, 2002, 211-212

¹²⁸ 242: Vahlen 260, Skutsch 222; 266: Vahlen 261, Skutsch 245; 242-243: Vahlen 262-263, Skutsch 223-224

¹²⁹ cf. Norden, 1915, 19-35

Heinze meint, Vergil habe Discordia deswegen nicht als Hilfskraft der Juno beschrieben, weil die ennianische Gestalt zu abstrakt sei, und daher auf die plastischere Furie zurückgegriffen.¹³⁰ Wie schon Norden es tat,¹³¹ ist hier zu widersprechen, da allein aus dem zweizeiligen Discordia-Fragment, welches eine gewaltige Aktion beschreibt, die Unmittelbarkeit der Gestalt hervorgeht – sie kann nicht abstrakt gemeint sein. Eher ist für eine Umwandlung der Discordia in die Furie Allekto zu argumentieren, dass Vergil in ihr einen Aspekt integrieren wollte, den er von Aischylos übernahm und Ennius in seinen *Annales* wohl nicht kannte.

Die Gleichsetzung von Allekto und Discordia ist auch wegen der Verbundenheit der vergilischen Furie mit dem *furor* nicht möglich. Aufgrund der fragmentarischen Lage und der Unmöglichkeit, das Paluda- und das Discordia-Fragment einem eindeutigen Kontext zuzuordnen, wäre es zwar falsch, eine Verbindung zwischen der ennianischen Dämonin und dem lateinischen Wahnsinn gänzlich zu negieren, jedoch muss man bedenken, dass Ennius dem homerischen Gedankengut sich noch stärker verpflichtet fühlte als Vergil. Schon die wenigen Tragödienfragmente beweisen, wie streng sich Ennius an sein aisychleisches Vorbilder hielt, weswegen in Analogie ein Abweichen im Epos von den homerischen Vorgaben als unvereinbar gesehen werden kann. Die Erinyen sind in den *Annales* entsprechend Homer dort zu suchen, wo die natürliche Ordnung gestört ist (auch wenn kein Vers überliefert ist, der auf eine solche Situation hindeutet und damit keine Erinyen/Furien auftauchen.) Wahnsinn im Menschen zu erwecken, wie es die Furien ab Vergil tun werden, kennt Homer nur im begrenzten Maße (nämlich Ate), weswegen man ahnen kann, dass auch Ennius sich an dieses Maß hielt – den *Annales* ist der *furor* so fremd wie den homerischen Epen.

Die zweite Figur, auf die Ennius' Discordia gewirkt hat, ist Vergils Juno persönlich, welche den Einfluss der Furie auf die Forderung (*poscere* in 7.340) und die Kriegsgründe (7.553: *Stant belli causae*) reduziert hat. Allekto hat die *Aeneis* in *Aen.* 7.568-572 verlassen, da nach der Meinung der Göttermutter die Furie schon alles Nötige getan habe. Der letzte Schritt, der zum Krieg führt, ist von Juno selbst zu vollziehen: Das Öffnen der Janustore. Mit diesem Brauch (7.601: *mos erat*) wird der Krieg symbolisch erklärt.

Aen. 7.620-622: *tum regina deum caelo delapsa morantis*
 impulit ipsa manu portas, et cardine verso
 Belli ferratos rumpit Saturnia postis.

¹³⁰ cf. Heinze, ⁵1972, 184

¹³¹ cf. Norden, 1915, 20 FN 3

Es handelt sich also um eine eindeutige Verwertung des Discordia-Fragments, übertragen auf die Göttin, welche die Anstifterin von Zwietracht und Kriegsforderung engagiert hatte – als Begründung kann Allekto jedoch nicht den Kriegszustand verwirklichen. Die Discordia der *Annales* ist allerdings dazu fähig; Allekto verschwindet, weil sie nur die Vorstufe des Krieges bewirken soll, Juno, die den Krieg begehrt, soll die Menschen in den Kriegszustand versetzen. Vergil verteilt damit die Handlung der Discordia auf zwei Personen, aber nicht die Zwietracht als Personifikation; aus den zwieträchtigen Gründen entsteht der Kriegswunsch im Menschen, der in logischer Konsequenz zum Kriegsgrund wird, und das Öffnen der Janustore ist nur auf Verdeutlichung reduziert, sodass die Göttermutter nicht *discordia* ist – dieser Aspekt ist Allekto vorbehalten.

Was für die Furie „nur“ ein Auftrag ist, der zu ihrem Wesen als *monstrum* (7.328) passt und für den sie die Mittel, nämlich *furor*, hat, ist der Krieg für Juno das Instrument, um Aeneas von seiner Bestimmung abzuhalten und das Fatum zu behindern, was sich zeigt, indem sie Allektos Wirken auf Gründe und Forderung beschränkt und den letzten Schritt selbst vollziehen möchte: *Nec minus interea extremam Saturnia bello/ imponit regina manum* (7.572-73). Durch das fanatisch gefasste Ziel ist die Göttermutter selbst eine vom *furor* erfasste Persönlichkeit, sowie Allekto Amata, Turnus und die Bauern mit Wahnsinn erfüllte.

Das Aufbrechen der Janustore ist als ein Symbol für das Ende des Friedens zwar eine notwendige Bedingung für Krieg, aber kein Akt, der einen Grund liefert. Durch den vorangehenden Einsatz des *furor*, also eine persönliche Eigenschaft, macht Vergil deutlich, dass Krieg und Zwietracht vom Menschen bedingt sind – der göttlich-infernale Einfluss wirkt zwar delicate Fragen über Schuld auf, doch dient er vor allem als Begründung für die psychische Situation und ist kein Argument gegen menschliche (Mit)Verantwortung. Die nötige Gesinnung hat Allekto erreicht. Der symbolische Akt hingegen ist nicht gedacht, die Stimmung der Menschen untereinander noch anzuheizen, sondern um die zwieträchige Lage zu verdeutlichen. Die Toröffnung muss von den Individuen mit dieser Geisteshaltung vollzogen werden, nicht durch den Initiator des Wahnsinns, sprich Allekto, die andernfalls bloß einen weiteren *furor*- und Kriegsgrund gesetzt hätte. Gestattet ist dieser Akt dem Brauch gemäß aber nur dem König, was Vergil ausdrücklich hervorhebt: *hoc et tum Aeneadis indicere bella Latinus/ more iubebatur tristisque recludere portas* (7.616-617). Da Latinus sich jedoch weigert, muss eine andere Person seine Rolle übernehmen: die Göttermutter. Einerseits ist die „Saturniern“ eine Verwandte des Latinus (*Aen.* 7.47-48), womit die Berechtigung genealogisch übertragen wird; andererseits ist sie vom *furor* erfasst und braucht den Krieg regelrecht für ihre Ziele, sodass sie zur *conditio sine qua non* wird. Ihr Eingreifen

entblößt sie endgültig als die Widerrecht bewirkende Macht.¹³² Doch nimmt sie dank ihres *furor*-Wesens eine repräsentative Rolle für die Menschen ein, die den Krieg und dessen Erklärung dank Allektos Wahnsinn wünschen.

Dass die ennianische Discordia nun das Recht hat die Tore zu zerbrechen, liegt vermutlich an dem auf Homer basierenden *furor*-Mangel der *Annales*. Die Zwietracht kann wie die homerische Eris keinen Wahnsinn, sondern nur den Krieg erzeugen. Damit existiert die Geisteshaltung nicht, die bei Vergil das Öffnen der Janustore und die Kriegserklärung mitbedingt. Durch den *furor*-Verzicht muss der Krieg sich also selbst erklären.

Zusammenfassend ist die Trias Discordia–Allekto–Juno auf folgende Weise gegenüberzustellen:

- Discordia nutzt die Zwietracht für Kriegsgründe und die Kriegserklärung.
 - Allekto nutzt den *furor* für Zwietracht und Kriegsgründe
 - Juno erklärt symbolisch den Krieg, den sie braucht, um dem Fatum entgegenzuwirken.
- So verdeutlicht sie die Discordia, entspricht ihr aber nicht.

Jede Figur ist also für die andere ein Instrument, wobei Discordia nicht zur plastischen Dienerin der Allekto bzw. der Juno wird, sondern zu einem Aspekt der Furie.

Dennoch entbehrt das Discordia-Fragment nichts an Brutalität. Wie wenn Juno die Tore aufreißt, hat man bei Ennius das Gefühl, einen Gewaltakt mitzerleben, und auch ist die Beschreibung ausreichend, um Discordia als eine Schreckensgestalt anzunehmen. Trotz der unterschiedlichen Argumentation, wie Krieg entsteht, haben der altitalische und der klassische Epiker wohl dieselbe Meinung, dass Schlachten genau das sind, was ihre dämonischen Gestalten ausmachen: Horror.

3.3.2 Catulls Epyllion c. 64

Was die Furien in der Dichtung der klassischen Zeit betrifft, so handelt es sich bei Catull um den ersten umfassend erhaltenen Vertreter, der die Furien in seine *carmina* deutungswürdig eingebaut hat – dies geschieht jedoch innerhalb seines Oeuvres nur einmal in c. 64.

Obwohl sich diese Arbeit auf die Epik spezialisiert, findet sich die Rechtfertigung der Analyse einerseits im Genus von c. 64: Es handelt sich um einen eposnahen Text, wie auch Claudius Claudian *In Rufinum* zu werten ist, und andersartige Genera ebenso auf die Großdichtung wirkten. Andererseits war Catull durchaus prägend für die augusteische Epik;

¹³² cf. Buchheit, 1963, 80

Heinze geht schließlich nicht umsonst von einem Einfluss des Gedichts auf die *Aeneis* aus.¹³³ Zudem zeigt sich in dem *carmen* eine Wiederverwertung der griechischen Ideen, die – der Überlieferungslage entsprechend – beispiellos ist.

c. 64 gehört zur Untergattung des Epyllion und besteht aus einer äußeren und inneren Handlung. Die Rahmenhandlung beschreibt die Hochzeit von Peleus und Thetis, bis in Vers 50 der Blick sich auf einen purpurnen Hochzeitsteppich (*vestis*) richtet, auf welchem die Klage der Ariadne auf der Insel Naxos, da Theseus sie verlassen hat (116-201), und ihre Rettung durch Bacchus dargestellt werden (251-264). Erst in Vers 265 kehrt der Dichter wieder zur Rahmenhandlung zurück.

Der Aufbau der Ekphrasis erweist sich als äußerst komplex: Zwischen den beiden Darstellung, der verlassenen Ariadne und dem rettenden Bacchus, integriert der Dichter narratorisch die auf dem Teppich fehlenden Elemente des Mythos, nämlich die Vorgeschichte der Liebesbeziehung (76-115) und die Abfahrt des Theseus aus Athen (202-237) sowie das weitere Schicksal des Heros, nachdem er die Kreterin im Stich gelassen hat (238-248). Zudem gibt es Übergänge, in welchen der Dichter sich teilweise selbst zu Wort meldet (71-75, 116-131), sowie Verweise auf andere Mythen.¹³⁴

Die rein erzählenden, nicht ein Kunstwerk beschreibenden Rückblenden dienen weniger dem Verständnis des Mythos als der Darstellung von Ariadnes Psyche, welche in ihrer Klage von 132-201 auf den Punkt gebracht wird.¹³⁵ Ariadne befindet sich in einem Zustand absoluter Desillusionierung.¹³⁶ Für ein falsches Versprechen hat sie ihr bisheriges Leben aufgegeben und sieht sich dem Tod geweiht. Die Schuld gibt sie Theseus, den sie zu Beginn der Rede mehrmals als *perfidus* (132, 133, auch in 174) bezeichnet, wobei in diesem Wort die Grundlage der Schuld herauszulesen ist: Theseus hat den Schwur gebrochen, Ariadne nach Athen mitzunehmen und sie zu heiraten, obwohl sie nicht mehr zu ihrer Familie zurückkehren kann.¹³⁷ Seine Schuld durch Eidesbruch ergibt sich nach der Beschimpfung als *perfidus* aus den Versen 135-148, wo sich Ariadne einer starken Wortwahl aus der sakralen und juristischen Terminologie bedient: *periura* in 135 und 148, *iurare* in 143 und 146, *promittere* in 139-146 und *devota* in 135.

¹³³ cf. Heinze, ⁵1972, 133; bezüglich der Furie bleibt der Einfluss, wie sich zeigen wird, allerdings aus.

¹³⁴ Eine systematische Aufbaudarstellung findet sich bei Godwin, 1995, 132; zum Aufbau der Ekphrasis cf. 143.

¹³⁵ cf. Schmidt, 1967, 495

¹³⁶ cf. Schmidt, 1967, 490

¹³⁷ 180-181: *an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui/ respersum iuvenem fraterna caede secuta?*

Die Desillusionierung zeigt sich in 164-166. Ariadne sieht ein, dass Theseus nicht mehr zurückkehren wird. Ihre Worte bezeugen eine Abfindung mit dem Tod.¹³⁸ Jedoch ist Ariadne nicht bereit, Theseus ungestraft davonkommen zu lassen – in 192 ruft sie die Eumeniden an:

c.64 193-201: *quare facta virum multantes vindice poena,
 Eumenides, quibus anguino redimita capillo
 frons exspirantis praeportat pectoris iras,
 huc huc adventate, meas audite querellas,
 quas ego, vae misera, extremis proferre medullis
 cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
 quae quoniam verae nascuntur pectore ab imo,
 vos nolite pati nostrum vanescere luctum,
 sed quali solam Theseus me mente reliquit,
 tali mente, deae, funestet seque suosque.*

Durch den Einsatz von *quare* wirken viele von Ariadnes Beschreibungselementen ihrer eigenen Situation nachträglich wie Vorbereitungen auf die Anrufung der Furien. Die stete Verwendung sakraler und juristischer Begriffe in 135-148 weckt die Vermutung einer Berufung auf die homerische Aufgabe der Erinyen, die naturgegebene Ordnung (hier konkret Schwüre) zu hüten und gegebenenfalls den zu strafen, der zuwider handelt. Dies verlangt Ariadne gleich im ersten hier zitierten Vers, wobei die Junktur *vindice poena* genanntes kombiniert: *poena*, weil Theseus den Eid gebrochen hat, *vindice*, weil Ariadne daraus einen Schaden erlitten hat, der mit Rache wieder gut zu machen ist.

Ein Hinweis geschieht jedoch schon in 135 mit *devota* (verwünscht). Damit ist der Schutz von Eiden nicht die einzige angesprochene griechische Funktion: mit *devota* befinden sich die Furien des Catull in der Rolle der Arai. Die Strafe, die sich Ariadne von den Furien wünscht, ist die Erfüllung eines Fluches, den sie bereits in 135 wegen Eidesbruch (*peiuria*) gesetzt hat.: *immemor a! devota domum periuria portas!* Theseus ist mit einem „verwünschten Eid“ – eine Formulierung, mit der die Funktionen der Erinyen elegant kombiniert werden –belastet; die Verfluchung ist abgeschlossen und muss nur mehr von den Furien erfüllt werden.

Die permanente Erwähnung sakraler und juristischer Begriffe durch Ariadne versichert die Schuld des Theseus ihr gegenüber. Zu ihrer Überzeugung zählt auch die Anrede der Furien als „Eumeniden“, denn Ariadne wünscht, dass ihr die Göttinnen gewogen seien – das spricht für Subjektivität. Bis hierher hat der Dichter nämlich noch keinen Anhaltspunkt gegeben, warum Theseus die Kreterin eigentlich verlassen hat und inwieweit ihn überhaupt Schuld trifft.

¹³⁸ cf. Schmidt, 1967, 500-501

Allerdings findet sich die Bestätigung seiner Schuld in 238-248, wo der Fluch schließlich erfüllt wird: Als Theseus in Athen ankommt, stürzt sich sein Vater Aigeus wegen eines Missverständnisses in den Tod, weil Theseus ausgemachte Zeichen seines Überlebens nicht gesetzt hat. Dieses Missverständnis hat Theseus wiederum aus eigener Haltung heraus verschuldet: *caeca mentem caligine* in 207 und *Thesea ceu pulsae ventorum flamine nubes/ aereum nivei montis liquere cacumen* in 239-240. Das Vergessen kann als (homerische) Strafe der Furien in Form der Verblendung gewertet werden. Die Flucherfüllung und das Eingreifen einer göttlichen Macht wird vom Narrator allerdings nicht erwähnt; eine Gottheit muss daher aus dem Kontext erkannt werden.

Das Aussehen der Furien geht bei Catull mit dem traditionellen Bild konform, denn er erwähnt das Schlangenhaare (194). Was ihren Einsatz betrifft, so hat Catull eine Neuerung getroffen: Weder Homer noch Hesiod noch Ovid in *Heroides* 10 verbinden den Tod des Aigeus mit einem von den Furien verwirklichten Fluch der Ariadne. Die Darstellung ist dafür „typisch griechisch“: Die homerischen Funktionen hätten mit den pointierten Junktoren *devota peiuria* und *vindice poena* nicht trefflicher dargestellt werden können. Den griechischen Ideen entsprechend ersetzt zudem ihre verblendende Wirkung auf Theseus die *furor*-Wirkung aus den römischen Epen¹³⁹ – die Eumeniden zeigen demgemäß keinen Einfluss auf die vergilische Allekto und deren Nachfolgerinnen.¹⁴⁰

Ebenso interessant ist das literarische Auftreten der Furien: Ariadne kommuniziert mit den Eumeniden, als stünden sie ihr gegenüber. Deren Gegenwärtigkeit wird allerdings dadurch zerstört, dass die Flucherfüllung wie ein Kausalverlauf ohne göttliche Intervention dargestellt wird.¹⁴¹ Die Weigerung, Aktivität darzustellen, kann als Umgang mit den griechischen Epikern gesehen werden, deren Erinyen ihre Präsenz nur in den direkten Reden verschiedener Protagonisten gewinnen sollen. Catull führt diese Prämisse mit der Kombination von wörtlichem Ausbleiben und kon- bzw. intratextuellem Eingreifen ad absurdum, ähnlich, wie schon seine hellenistischen Vorbilder die alten Prinzipien ins Absurde getrieben haben.

¹³⁹ Im Gegenteil ist die anrufende Ariadne vom *furor* befallen (Vers 198)

¹⁴⁰ Jedoch hat die vergilische Dido Züge der Ariadne, wenn sie in *Aen.* 4.607-612 *ultrices dirae* dem trojanischen Volk an den Hals wünscht. Diese Rächerinnen entsprechen den gerechtfertigt eingreifenden Erinyen aus Catull. c.64; zu dem Wort *dirae* im Kontext des Fluchs cf. S.17-18.

¹⁴¹ Hershkowitz meint hier Jupiter als denjenigen zu erkennen, der Ariadnes Fluch erfüllt; cf. Hershkowitz, 1998b, 18.

3.3.3 Eumenides – Die satira Menippea des M. Terentius Varro Reatinus

Als wäre das satirische Werk des Varro an sich nicht schon eine Scurrilität genug, stößt man mit den *Eumenides* auf ein Kuriosum innerhalb seiner prosimetrischen *saturae*, das für die Betrachtung der episch-römischen Furie einige Probleme mit sich bringt. Der Text stört, denn die Darstellung der Gestalten scheint nämlich von allem bisher dargestellten abzuweichen – zumindest vermittelt dies die Überlieferungslage. Wie Ennius' Werke sind Varros *saturae Menippeae* nämlich nur in Fragmenten erhalten.

Zwar sind aus den *Eumenides* die meisten Textstellen der varronischen Satiren überliefert, allerdings ist die Handlung kaum rekonstruierbar, zumal die Fragmente inhaltlich äußerst unterschiedlich sind; neben den „Eumeniden“ liest man unter anderem von philosophischen Symposien, eigenartigen Kulturen und Realitätsverlust. Cardauns gibt die Handlung folgendermaßen wieder:¹⁴² Ausgangspunkt ist das „stoische Paradoxon“, alle Menschen seien verrückt, außer dem Weisen (ὅτι πᾶς ἄφρων μαίνεται). Ein namenloser, wahrscheinlich kynischer Sprecher gibt eine Einladung zum Mahl, das ausschweifend wird. Als bald treten die Eumeniden auf, die weniger als Rachegeister, sondern als personifizierte Leidenschaften die Menschen verfolgen und die anschließend selbst von Strafgeistern (*Poenae*) terrorisiert werden. Unter den Verrückten befinden sich Anhänger des Serapis- und des Kybele-Kults, an die der philosophierende Protagonist gerät, wobei vor allem die Gesänge ihrer beschnittenen Galli-Priester überliefert sind. In den letzten Fragmenten wird der Sprecher selbst verfolgt, sieht sich kurz vorm Wahnsinn und wird schließlich von der personifizierten Wahrheit (*Veritas*), einer Begleiterin der Philosophie, gerettet.

Um Varro hier besser zu verstehen, muss man seine *saturae Menippeae* als solche (im Übrigen als Frühwerke zwischen 80 und 60 v. Chr. zu datieren) heranziehen:¹⁴³ Sein Vorbild ist Menippos von Gadara, dessen Überlieferung jedoch noch schlechter als die des Varro ist. Nur sechs Titel und eine Handvoll Fragmente sind erhalten, aus denen jedoch seine formale Eigenheit hervorgeht, nämlich das Prosimetrum. Grundsätzlich zeichnet man das inhaltliche Bild über Lukian: Menippos hat sich den kynischen Diatriben verschrieben, sein Humor schwankt zwischen schrullig und drastisch derb, was durchaus mit dem kynischen Lebensstil

¹⁴² cf. Cardauns, 2001, 44-46; einen Überblick über die verschiedenen Rekonstruktionen in der Wissenschaft gibt Cèbe, 1977, 548-565 (wobei ab 554 seine eigene Interpretation zu finden ist). Die Deutungen konzentrieren sich hauptsächlich auf das philosophische Gelage, dem kynischen Gehalt der Satire und die Kultdarstellungen, die Furien treten in den Hintergrund. Unmittelbar verbunden mit der Deutungsfrage ist auch die Frage nach der Reihenfolge der Fragmente – die Herausgeber weichen hier stark voneinander ab; cf. Cèbe, 1977, A-B (Tables de Concordance).

¹⁴³ cf. Cardauns, 2001, 40

einhergeht. Spott und Witz dienen aber einem Kyniker und damit auch Menippos niemals zum Selbstzweck, sondern soll das menschliche Selbstverständnis auf den Kopf stellen.¹⁴⁴

Dieser Prämisse folgt auch Varro, der das Werk des Menippos adaptieren, nicht übersetzen wollte, glaubt man der Cicero-Stelle *ac.* 1.18,¹⁴⁵ wobei sei komplettes Werk sich nie dem Selbstzweck verschrieben hat; auch haben beispielsweise *de re rustica* und die *Antiquitates* das Ziel mittels Wissensvermittlung Moral und Anständigkeit zu transportieren. Diese lehrhafte und moralphilosophische Tendenz zeigt sich nun auch in den Satiren, welche er als Medium von Kritik an der Gegenwart nutzt, frei nach dem Motto „Früher war alles besser.“ Sein Ton ist dabei patriotisch-nostalgisch.¹⁴⁶ Daraus ergibt sich eine wenig nihilistische Tendenz, und der Autor weicht entsprechend vom rein kynischen Weg ab, um sich romspezifischen Themen widmen zu können.¹⁴⁷

Eventuell hatten auch die *Eumenides* ein menippisches Vorbild, was aber wegen der Überlieferungslage nur über Lukians Dialog *Der Fischer* angenommen wird. Das Verhältnis zum gleichnamigen Stück des Aischylos liegt im Dunkeln, auch wenn eine gewisse Nahebeziehung angenommen werden darf. Gemein haben nämlich diese drei Texte eine Verfolgung, weswegen eine Parodie auf das attische Drama vermutet werden kann.¹⁴⁸ Sowie Lukians Philosophen am Ende des Dialogs gejagt werden, lässt Varro seinen Sprecher nicht von Furien, sondern von einer Horde Sklaven und Sklavinnen verfolgt werden:

*Frag. 129 (XIII):*¹⁴⁹ *vix vulgus confluit non Furiarum, sed puerorum atque ancillarum, qui omnes me bilem atram agitare clamitantes, opinionem mihi insaniae meae confirmant.*

Trotzdem sind die Furien real existierende Figuren, die in die Handlung eingreifen, sprechen und interagieren, womit es sich um keine Metaphern handelt:

*Frag. 160 (XLIV):*¹⁵⁰ *sed nos simul atque in summam speculam venimus videmus populum Furiis*¹⁵¹ *instinctum tribus diversum ferri exterritum formidine*

¹⁴⁴ cf. Woytek, 1986, 316-320

¹⁴⁵ cf. Cardauns, 2001, 40

¹⁴⁶ cf. Woytek, 1986, 315

¹⁴⁷ cf. Woytek, 1986, 327-330

¹⁴⁸ cf. Cèbe, 1977, 545-547

¹⁴⁹ Bücheler-Haereus: 146; Riese: *Eumenides* XXXII

¹⁵⁰ Bücheler-Haereus: 117; Riese: *Eumenides* XLV

¹⁵¹ Abweichend von der Ausgabe von Cèbe habe ich aufgrund der angenommenen Tatsache der Furien in dieser Stelle für eine Großschreibung entschieden, wie es Riese getan hat.

Wie die meisten römischen Autoren hat sich auch Varro für die Dreizahl entschieden, wie aus diesem Fragment hervorgeht. Was die Identität der Furien betrifft, stößt man jedoch auf Identifikations- und Benennungsprobleme:

*Frag. 161 (XLV):*¹⁵²

*... tertia Poenarum
Infamia, stans nixa in vulgi
pectore, fluctuanti intonsa coma,
sordida vestitu, ore severo*

Während in den anderen Fragmenten von *Furiae* gesprochen wird, begegnet man hier der Bezeichnung *Poenae*, über die es einige Debatten in der Wissenschaft gab.¹⁵³

Schon die Griechen kannten die Identifikation der so genannten *Poinai* mit den Erinyen, und auch in der lateinischen Epik ist die Gleichsetzung fast ausnahmslos vollzogen worden.¹⁵⁴ Betrachtet man, dass Varro die Furien vermutlich einsetzt, um die dekadente Gesellschaft, gegen welche er ja propagiert, in seinem Werk zu strafen, widerspricht dieser Gleichsetzung nichts – problematisiert wird diese Identifikation durch den Namen der Gestalt, Infamia. Es handelt es sich um eine Personifikation des Resultats von einer der stoischen Sünden, nämlich *ambitio*. Infamia hat in der Satire als Widersacherin ihres Gegenstücks Ambitio zu strafen, und das setzt voraus, dass den Ehrgeiz und die anderen Sünden selbst personifiziert werden. Diese Rollen würden die Gestalten bekommen, welche als *Furiae* bezeichnet werden, schließlich kennt noch Laktanz die Vorstellung, dass die Furien Affekten entsprechen.¹⁵⁵ Durch die Gleichsetzung der *Poenae* würde dies aber bedeuten, dass die Rächerinnen in zwei Gestalten gespalten wurden.

Die simplere Interpretation wäre natürlich, *Poenae* und *Furiae* gleichzusetzen und Infamia von *ambitio* befallene Menschen strafen zu lassen, wie es Weinreich tat.¹⁵⁶ Eine weitere Deutung ist, dass Infamia eine „lebendige“ Strafe der Furien ist, wie die Ate des Homer. Eventuell handelt es sich auch bei Infamia um die Sünde selbst und nicht um ihr Gegenstück, was aber wegen des oben Ausgeführten am unwahrscheinlichsten klingt.

Alternativ kann jedoch *Insania* statt *Infamia* gelesen werden. Da die Satire durch das ausschweifende Verhalten des Volks viele Charakteristika des *furor* enthält, läge in diesem Fall diese klassische Verbindung vor – jedoch befänden sich die Furien in einer anderen

¹⁵² Bücheler-Haereus: 123; Riese: XLVI; die Interpunkt in diesem Fragment folgt Riese.

¹⁵³ Zusammengestellt in Cèbe, 1997, 723-724

¹⁵⁴ cf. Wüst, 1956, 90-91; man beachte auch Vergils Tisiphone aus den *Georgica* und dem sechsten *Aeneis*-Buch.

¹⁵⁵ *Inst. 19.4.: Tres sunt igitur adfectus, qui homines in omnia facinora praecipites agunt, ira cupiditas libido. Propterea poetae tres Furias esse dixerunt, quae mentes hominum exagitent.*

¹⁵⁶ cf. Weinreich, 1949, 44; die erste Variante bevorzugt Cardauns, 2001, 45

Position, nämlich nicht in jener der Erregerinnen, sondern der Henkerinnen für dieses Vergehen, andernfalls würde die Bezeichnung als *Poena* nur schwer in den Kontext passen.

Beide Alternativen geben aber genügend Auskunft, dass hier eine Darstellung der Furien vorliegt, die weder der griechischen noch römischen Epiker noch der des Aischylos entspricht. Zwar bedient sich Varro einiger deren Elemente, doch sind diese so durcheinander gemischt, dass etwas vollkommen Eigenes anzutreffen ist: Mit dem Strafen der Dekadenten wirken die Furien zwar im Sinne der Bewahrung der natürlichen Ordnung, aber in einem Bereich, der von Homer nicht abgedeckt wird. Sie sind direkt eingreifende Schreckgestalten, doch versuchen sie, im Gegensatz zu den lateinischen Epikern, den *furor* zu hemmen anstelle ihn zu erwecken, auch wenn die Persönlichkeit der Furien gespalten sein mag. Die Auffassung von Furien als stoische Affekte scheint neuartig und so auch der Name, der nichts mit den drei bekannten zu tun hat. Zudem versetzt Varro sie in einen moralphilosophischen Belehrungskontext, den nicht einmal Aischylos erreicht, da er die Erinyen in einen politisch statt eines gesellschaftlichen Zusammenhangs bringt.

Ob dieses „Potpourri“ (*satura*) nun dadurch legitimiert ist, dass die Satire mehr Freiheiten genoss als die Gattungen, in denen die Furien sonst auftreten, kann dahingestellt werden. Dennoch findet der moralische Kontext noch seine Ausprägung bei Vergil: In *Aen.* 6.554-627 wacht und straft Tisiphone im Tartarus; in *Georg.* 3.551-553 ist dieselbe Furie eine Botin der Pest, welche als Strafe für menschliches Fehlverhalten und als Hinweis auf den Zorn der Götter, von den die Landwirtschaft laut den *Georgica* abhängig ist, statuiert ist.¹⁵⁷ In dem landwirtschaftlichen Lehrgedicht und im sechsten *Aeneis*-Buch ist die Furie also eingebettet in einen religiös motivierten Aufruf zum moralischen Leben, wie Varro mit dem Schrecken der „Eumeniden“ zur Tugend der alten Zeit zu bekehren will.

Wie auch immer dieses Werk geartet ist, so sollen Varros Titel *Eumenides* und die der Satire ähnlich gelagerten Ideen des Vergil als Anhaltspunkt dafür genommen werden, dass es noch weitere Traditionen, Innovationen und Vorstellungen in der antiken Welt gab, die wegen der mangelnden Überlieferung und Rezeption bzw. der wegen des Überlieferungsmangels nicht erkenntlichen Rezeption heute nicht mehr greifbar sind. Dieses Problem soll in den nun folgenden Kapiteln als nicht ausgesprochener Hintergrund betrachtet werden.

¹⁵⁷ cf. Erren, 2003, 751-753

4. PUBLIUS VERGILIUS MARO – DER INITIATOR

4.1 ALLEKTO: THE HORROR, THE HORROR

Über Allekto wurde schon viel gesagt. Schließlich ist die vollständige Betrachtung der *Aeneis* ohne dieser Gestalt nicht möglich, nimmt sie doch gut ein Drittel des siebten Buches ein und steht als Anstifterin des Krieges und damit des Hauptthemas der zweiten *Aeneis*-Hälfte im komplizierten Verhältnis zum weiterem Geschehen und den zumeist antagonistischen Charakteren, die mit ihr in Kontakt treten, allen voran Juno und Turnus; zudem ist ihr Werkzeug der *furor*, welcher das Verhalten vieler Figuren im kompletten Epos bestimmt.

Aufgrund der zahlreichen Analysen wissenschaftlicher Autoritäten wie Heinze, Norden, Buchheit oder Johnson wird auf die globalen Problematiken, welche Stellung Allekto innerhalb des Buches einnimmt und welche Folgen ihr Wirken für das Epos hat, nicht eingegangen. Der Fokus dieses Kapitels liegt auf der Figur Allekto in Präsenz, ihre Wirkung und ihrem Wesen innerhalb eingeschränkter Szenarien, welche eine motivische Wirkung auf die Epen der folgenden Generationen hatte. Trotzdem soll als Einleitung ein Überblick über das siebte Buch gegeben werden.

4.1.2 Das 7. Buch im Überblick

Nachdem die Trojaner sicher an der Küste Ausoniens gelandet sind (1-35), ruft der Narrator die Muse Erato an, um den Themenwechsel des Epos' zu verkünden (36-45): den höheren Schwerpunkt des Werkes, den Krieg (44-45: *maior rerum mihi nascitur ordo,/ maius opus moveo.*). Das siebte Buch ist zunächst dem Beginn der Auseinandersetzungen gewidmet (41: *primae revocabo exordia pugnae*).

Der betagte König Latinus hat seine Tochter Lavinia mit dem Rutulerfürsten Turnus verlobt (46-57). Das Vorhaben gerät jedoch in Zweifel, als Vorzeichen die Latiner ereilen: an einem Apoll geweihten Lorbeerbaum versammeln sich Bienen (59-70), woraufhin Lavinias Haar zu brennen beginnt (71-80). Latinus bittet den Schatten seines göttlichen Vaters Faun um die Deutung, der folgendes verkündet: Lavinia solle einen hoch angesehenen Mann aus der Fremde heiraten (81-101). Dass die Priester das brennende Haar der Königtochter jedoch auch als Zeichen des Krieges deuteten (80: *de populo magnum portendere bellum*), vergisst Latinus anscheinend.

Im Lager der Trojaner erfüllt sich das Tischprodigium aus dem dritten Buch, und erfreut beginnen die Irrfahrer sich endlich zur Lagergründung niederzulassen (106-159). Relativ schnell entdecken die Ankömmlinge und die Latiner einander, und Latinus lässt sie zu sich rufen (160-169). Der König empfängt den trojanischen Gesandten Ilioneus freundlich und erfragt Auskunft über Herkunft und Schicksal der Ankömmlinge (192-211). Ilioneus erzählt (213-248), und Latinus erklärt erfreut, den auserwählten Gatten für seine Tochter gefunden zu haben: Aeneas, den angesehensten unter den Fremden (249-274). Die Trojaner werden herzlich aufgenommen (271-285).

War der Krieg bisher nur als Deutung von Lavinias brennendem Haar kurz angesprochen worden, wird ab Vers 286 der Themenwechsel eindeutig: Vom Himmel aus hat Juno die glückliche Situation der Trojaner beobachtet und stößt eine hasserfüllte Klage über ihr Scheitern, diese von Italien fernzuhalten, aus. Ihr Plan ändert sich: wenn sie das Fatum schon nicht ändern kann, hemmt sie es zumindest. Ihr Mittel ist radikal: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (312).

Kurzerhand ruft Juno die von allen, auch von *pater Pluto* und ihren Schwestern gehasste Furie Allekto aus ihrer Heimat, der Unterwelt (326-329). Hat die Göttermutter im ersten Buch dem Windgott Aeolus noch hübsche Dinge versprechen müssen, damit er hilft, braucht sie für Allekto nicht sonderlich viel Überzeugungskraft: Ein paar schmeichelnde Worte und die Erlaubnis zu walten, wie die Furie wolle, sind ausreichend, solange Junos Auftrag erfüllt wird: *fecundum concute pectus/ dissice compositam pacem, sere crimina belli* (338-339). Allekto handelt unverzüglich nach einem von ihr komponierten Plan in von Juno angeordneten drei Phasen.

Ihr erstes Opfer ist Latinus' Gattin Amata, die zermürbt ist, da sie Turnus als Schwiegersohn bevorzugt hätte. Die Furie braucht nur ein kleines Mittel, um Amata zu manipulieren – eine Schlange in der Brust erweckt den *furor*, der endgültig ausbricht, als Amata daran scheitert ihren Gatten umzustimmen. Sie wird zu Bacchantin und stürmt in die Wälder, nimmt Lavinia mit sich und reißt auch die meisten latinischen Bürgerinnen in den Wahnsinn (341-405). Damit ist die Königsfamilie zerrissen.

Das nächste Ziel ist Turnus. Als greise Juno-Priesterin Calybe verkleidet tritt Allekto nachts an das Bett des jungen Mannes, spricht mit ihm, doch auf ihre anstachelnden Worte reagiert Turnus nur mit Spott. Die Furie gerät in Rage und zeigt sich in ihrer wahren Gestalt. Mit zurückspottenden Worten stößt sie Turnus eine brennende Fackel in die Brust. In diesem Moment erwacht Turnus, und die Begegnung scheint ihm wie ein (Alp)Traum. Umso realer ist die Infektion mit *furor*: Schien ihm Aeneas und die gelöste Verlobung zuvor noch ziemlich

gleichgültig, begehrt Turnus nun inständig den Krieg, den er Latinus ohne Zögern ankündigt und stachelt seine rutulischen Untertanen an (406-476).

Jetzt liegt es nur noch daran, die laurentinischen Bauern zu reizen: Allekto lenkt die Fährte von Ascanius' Jagdhunden auf einen schönen Hirsch, Haustier des unschuldigen Mädchens Silvia, und Aeneas' Sohn verwundet das Tier tödlich. Das Mädchen ist zutiefst betrübt, und Allekto nutzt von einer Warte aus (*e speculis* in 511) das Mitleid der Bauern, sie bläst das Kriegshorn. Die Bauern bedrängen darauf Ascanius, dem die trojanische Jugend zu Hilfe kommt. Der erste Kampf beginnt, und die ersten latinischen Männer fallen (477-540).

Allekto hat ihr Werk vollbracht: *En, perfecta tibi bello discordia tristi* spricht sie zu Juno in 545. Die Göttermutter lehnt ihr Angebot, auch im Umland Kriegsgründe zu stiften, ab, denn das Nötige habe Allekto schon getan (551-560). Die Furie verschwindet wieder in der Unterwelt und befreit die Welt damit von einer Last (*terras caelumque levabat* in 571).

Den letzten Schritt Richtung Kriegsausbruch muss die Göttermutter jedoch selbst setzen (572-573). Turnus und die Latiner, die über den Frevel gegenüber dem Mädchen, den ersten Toten und den Verlust ihrer Frauen erschüttert sind, fordern inzwischen von Latinus den Krieg, da sie die Trojaner als Ursache für das Übel sehen: *ilicet infandum cuncti contra omina bellum,/ contra fata deum perverso numine poscunt* (583-584). Der König weigert sich, was sich zeigt, indem er die Janustore, welche nur im Krieg geöffnet sind, verschlossen hält (601-617). Latinus hält dem Druck nicht stand, flieht, und die Tore werden von Juno aufgerissen (617-622).

Es folgt ein Resümee über den Wandel von Frieden zum Krieg (623-640), und das Buch endet mit dem Katalog der Krieger auf Seiten Turnus' (641-818).

4.1.2 Allektos Plan

Das komplexe Vorhaben der Furie, ist wie schon gesagt in drei Phasen unterteilbar, die sich wiederum in je zwei Abschnitte gliedern lassen.¹⁵⁸ Mittels dreier Imperative (*concute, dissice, sere*) gibt die Göttermutter die drei Schritte vor und formuliert so, welche Bereiche die Furie jeweils anzugreifen hat. Ihre Opfer wählt Allekto jedoch selbst, womit die Umsetzung der Stadien in ihrem Ermessen liegt. Auch die Zwei-Stufen-Einteilung des jeweiligen Schritts kann als eine Idee der Furie gelten.

Die drei Phasen sind in Form einer Klimax aufgebaut, sowohl im Verhalten der Allekto, als auch in ihren Opfern. Aufgrund der Intensität der Darstellung, sowie der Relevanz ihres

¹⁵⁸ cf. Fränkel, 1964, 151-152

Zieles, stellt die zweite Stufe – die Konfrontation mit Turnus – den Höhepunkt dar. Der Dichter formuliert das Vorhaben jedoch nie direkt, und auch geht aus der Tatsache, dass nach Junos Ansprache an die Furie sofort die Infektion der Amata beschrieben wird, nicht hervor, dass es ein Konzept hinter ihren Handlungen gibt. Es ist erst aus Allektos Aktionen erkenntlich, dass die drei Imperative eine Vorgabe waren. Überhaupt wird erst in der Antiklimax der erklärenden Zusammenfassung von 573-584, nachdem Allekto schon verschwunden ist, klar, dass jeder einzelne Schritt unerlässlich ist, die Latiner und die Rutuler gegen die Trojaer aufzuhetzen. Ausgerichtet ist der Plan auf einen Kulminationspunkt, nämlich die Forderung zum Krieg. Dieser Kulminationspunkt ist schon in Junos Ansprache formuliert: *poscat* in 340. Damit gibt Juno an, dass sie den letzte Schritt, die Kriegserklärung, selbst vollziehen möchte.¹⁵⁹

Da während ihrer Präsenz Allekto eine zwielichtige Gestalt ist, da ihr Plan kaum erklärt oder vorhersehbar ist, gehört diese Furie wohl zu einer der undurchsichtigsten Gestalten der antiken Literatur. Die Idee, mit ihrer Hilfe den Leser in vollkommener Ahnungslosigkeit zurückzulassen, entspricht dem Vorgehen eines modernen Horrorgenus, in welchem mit der Erwartung und der Unwissenheit des Konsumenten gespielt wird.

4.1.2.1 Amata und die Furie

Der erste Teil der ersten Planphase ist die Infektion der Amata über die Schlange, der zweite Teil das Wirken des Reptils, das zum bacchantischen Rasen führt. Erfüllt wird folgendes von Junos Anliegen: *fecundum concute pectus*.

Amata wird erstmals in 7.56-57 umschrieben als *regia coniux* erwähnt, bei den Versen 341-372 handelt es sich um ihren ersten persönlichen Auftritt. Schon am Anfang des siebten Buches erfährt man, dass sie mit der Lösung der Verlobung zwischen Lavinia und Turnus nicht einverstanden ist,¹⁶⁰ und entsprechend brennen in ihr „Sorge und Zorn.“ Ihr Sinn ist gegen die Trojaner gerichtet, da Aeneas verantwortlich für die geänderten Umstände ist: *quam super adventu Teucrum Turnique hymnaeis/ femineae ardentem curaeque iraeque coquebant* (344-345).

Dass Allekto leichtes Spiel hat, Amata in *furor* zu versetzen, ist aufgrund der psychischen Lage der Königin verständlich. Die Furie nutzt eine schon vorhandene Negativemotionen aus, wobei vor allem die *ira* problematisch ist, welche in den folgenden Szenen einerseits in

¹⁵⁹ cf. Buchheit, 1963, 78-79; Kapitel 3.3.1.2

¹⁶⁰ Ihre Meinung scheint während der Vorzeichendeutung jedoch vergessen, obwohl die Prodigien die Königsfamilie betroffen haben; cf. Fantham, 1998, 137.

Turnus (462: *ira super*) sowie den Bauern (508: *ira facit*) erweckt wird, und welcher andererseits Allekto selbst verfällt (445: *arsit in iras*). Hershkowitz gibt zu, dass ihre These, in der lateinischen Epik sei der *furor* originär von den Furien hervorgerufen, schwankt, wenn in Amata schon ein negativer Zustand gegeben war.¹⁶¹ Allerdings ist *ira* eine innerlich-subjektive, nicht zwingend sichtbare Emotion, welche nicht an die geistige Abnormität gekoppelt ist, die den *furor*, der sich immer äußerlich-objektiv durch Aktionen des Betroffenen bemerkbar macht, prägt.¹⁶² Amata ist entsprechend noch „normal“, bevor Allekto sie attackiert.¹⁶³ Vom *furor* erfasst ist die Königin aber schließlich, wenn sie das wahnsinnige und geistig abnorme Verhalten in 373-405 zeigen wird. *Ira* ist entsprechend nur die emotionale, aber „menschliche“ Grundlage des *furors*; in dieser Hinsicht erweckt Allekto den *furor* als äußerlich-objektive Erscheinung originär. Da der Zorn nur die Bereitschaft zum *furor* signalisiert,¹⁶⁴ baut die Furie den Wahnsinn allerdings nicht ohne Fundament auf.¹⁶⁵

Liest man im Wiener Leopoldmuseum zur Ausstellung *Wien 1900*, Allekto sei *eine Art bisexuelles Monster, das im Militärlager der Genossen des Aeneas überschäumende Leidenschaft aus sexueller und militärischer Aggression auslöst*, mutet das skurril an. Betrachtet man jedoch Amata, hat diese unzutreffende Aussage zumindest eine geringe Existenzberechtigung. Allektos weitere Opfer sind nämlich männlich und ihr *furor* manifestiert sich in kriegesischen Gelüsten und Handgreiflichkeiten; für die Königin, deren innerer Zustand (*cura* und *ira*) als betont *femineus* (345) bezeichnet wird, und für die mitgerissenen Bürgerinnen muss eine andere Ausformung gewählt werden. Vergil entscheidet sich für das bacchantische Rasen.

¹⁶¹ cf. Hershkowitz, 1998a, 54: „Pinning down the nature of Amata’s madness is difficult since it is external and internal aspects cannot be fully distinguished. But this distinction not restricted to Amata’s case“; cf. Thome, 1993, 139-140 über aus der Vergiftung resultierende Schuldfragen.

¹⁶² Man vergleiche die Definition in Hor. *Ep* 1.2.62: *ira furor brevis est; / animum rege: qui nisis paret imperat*.

¹⁶³ Überhaupt ist auch ihr Verhalten noch angemessen, bevor sie nach dem Dialog mit Latinus in Rage ausbricht, aber nachdem sie schon von der Furie vergiftet worden ist; cf. Thome, 1993, 132.

¹⁶⁴ cf. Hübner, 1970, 36

¹⁶⁵ Vorwegnehmend sei hier schon auf die Problematik der eventuell schon vorhandenen negativen Emotion des Turnus eingegangen. Es ist anzunehmen, dass eine solche gegeben ist, jedoch weniger wegen persönlichen Missmuts, als einer Charaktereigenschaft: Turnus wird als *audax Rutulus* bezeichnet, als Allekto sich zu ihm begibt (7.399). Diese Eigenschaft ist negativ konnotiert, was intertextuell aus dem Einsatz Sallusts und Ciceros in den Verarbeitungen der Verschwörung des Catilina hervorgeht, andererseits die *Aeneis* selbst belegt, da der aufgewiegelte Turnus, als er seine Untertanen aufstachelt, diese mit *audaces animi* erfüllt. Ein weiterer Hinweis ist das Kesselgleichnis aus 462-466, bei welchem das schon warme Wasser weiter angeheizt wird; die schon gegebene Hitze kann als *audacia* aufgefasst werden. Anderer Meinung ist jedoch Feeney, 1991, 169-170, der das Kesselgleichnis als „zu wenig“ einstuft.

Ob Amata wirklich ein so sexueller Charakter ist, wie Lyne sie deutet, darf dahingestellt werden,¹⁶⁶ jedoch weist die Königsgattin mehrere Parallelen zu Dido auf, die als tragisches Exemplum des weiblichen Liebes-*furor* zu sehen ist; die Ähnlichkeiten wurden schon mehrfach in der Wissenschaft dargestellt.¹⁶⁷ Auf oberster Ebene zeigt sich das Verhältnis zwischen den beiden Frauen, wenn Dido selbst wie eine Bacchantin durch Carthago läuft.¹⁶⁸ Diese Parallele erlaubt die Annahme, dass der *furor* bei Frauen eine andere Ausformung, aus welchem Grund auch immer,¹⁶⁹ annimmt, nämlich weg von männlichen militärischen Gelüsten zu sexuell konnotiertem Rasen.

Die Infektion geschieht über eine Schlange aus Allektos Haar, welche die Furie Amata mühelos in die Brust einpflanzt und die einem Schmuckstück ähnlich wird, was wörtlich, nicht als Vergleich zu verstehen ist (*fit* in 351 und keine „so-wie“-Formulierung). Zu einer Berührung kommt es allerdings nicht (*attactu nullo*), weswegen die Schlange der Königin ein Gift einhaucht:

*Aen. 7.346-353: huic dea caeruleis unum de crinibus anguem
conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,
quo furibunda domum monstro permisceat omnem.
ille inter vestis et levia pectora lapsus
volvitur attactu nullo, fallitque furem
vipeream inspirans animam; fit tortile collo
aurum ingens coluber, fit longae taenia vittae
innectitque comas et membris lubricus errat.*

Es dauert allerdings, bis das Mittel seine Wirkung vollständig zeigt. Zunächst steigert das Gift nur das Selbstbewusstsein, denn Amata versucht sophistisch, ihren Gatten von Gegenteil zu überzeugen (359-372). Ihr Auftreten ist noch das einer besorgten Mutter: *et solito matrum de more locuta est* (357). Erst nach Latinus' Ablehnung dringt die Schlange tief in ihrer Körper und entfaltet ihre endgültige Wirkung, die sich in Form von Rasen zeigt:

¹⁶⁶ cf. Lyne 1987, 13-15; im Übrigen macht Lyne die Furie tatsächlich zum bisexuellen Monster: „The perverse and paradoxical insinuation that Allecto is in some sense some kind of horrible lover laying siege to Amata – a demon lover indeed;“ 15.

¹⁶⁷ cf. Panoussi, 2009, 123-133; Fantham, 1998; auch Lyne, 1987, 17-25; Niehls, 2002, 171-175.

¹⁶⁸ 4.300-303: *Saevit inops animi totamque incensa per urbem/ bacchatur, qualis commotis excita sacris/ Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho/ orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.*

¹⁶⁹ Turnus und Aeneas sind in der Endschlacht des zwölften Buchs wie Dido im vierten dem Liebes-*furor* verfallen. Die Art des *furor* ist daher nicht geschlechtsspezifisch. Entsprechend ist nicht zu vermuten, dass Amata nur wegen des ähnlichen Verhaltens der carthagischen und der latinischen Königin ebenso vom Wahnsinn aus Liebe befallen ist; eher kann man meinen, ihr *furor* sei wie bei den Bauern von Empörung ausgelöst worden. Nicht der *furor* selbst, sondern die Art, wie er sich zeigt, unterscheidet sich damit in Hinblick auf Mann und Frau.

*Aen. 7.373-377: His ubi nequiquam dictis experta Latinum
contra stare videt, penitusque in viscera lapsum
serpentis furiale malum totamque pererrat,
tum vero infelix ingentibus excita monstris
immensam sine more furit lymphata per urbem.*

Sich eines Giftstoffes zu bedienen, ist ein Mittel, welches schon Aischylos in den *Eumeniden* die Erinyen benutzen lässt (730). Dieser Wirkstoff wird schon in den ersten Versen der Szene vorgestellt, wobei dies nicht das einzige optische Element ist, welches Vergil gleich eingangs vom attischen Dichter übernimmt: *exim Gorgoneis Allecto infecta venenis* (341). Die Beziehung zu den Gorgonen stellte Aischylos schon in *Ch.* 1048-1050 und in *Eum.* 48-56 her. Allerdings setzt Vergil den Bezugspunkt nicht für eine Beschreibung von Allekto's Aussehen ein, sondern nur, um ihrem Gift einen Namen als Vergleichsbasis zu geben. Das Gift fließt auch durch Allekto selbst; als ihr Haar sind die Schlangen ebenso ein Körperteil, womit sich die Furie die „biologischen“ Eigenschaften mit den Reptilien teilt.¹⁷⁰

Überhaupt gab der Dichter bis hierher nur eine sparsame Beschreibung der Furie: Wenn Juno sie aus der Unterwelt holt, stellt Vergil, vor allem um Allekto's Schrecklichkeit zu beweisen, ihre zweifelhafte Beziehung zu den restlichen Unterweltgöttern und ihre Affinitäten dar. Die Schlangenhaare werden nur am Rande erwähnt, wobei diese Erwähnung vornehmlich damit begründet ist, dass der Dichter das „Accessoire“ für die Infektion der Königin benötigt. Die restlichen Beschreibungen gestaltet er eher abstrakt: *tot sese vertit in ora/ tam saevae facies, tot pullulat atra colubris* (328-329). Auch wirkt Allekto in der Amata-Szene noch nicht sonderlich aktiv; der Fokus liegt auf der Königsgattin. Von 64 Versen beschreiben nur die ersten acht Aktionen der Furie, danach waltet die Schlange. Das angesprochene Grauen der Allekto zeigt sich nicht in ihrem Handeln, sondern im Effekt.

Für diesen eingeschränkten Auftritt können zwei Begründungen gefunden werden: Erstens agiert Allekto im Geheimen, zweitens ist sie zu diesem Zeitpunkt eine für den Leser vollkommen undurchsichtige Gestalt; dieser kennt nur ihre Furchtbarkeit und hat bloß im Bewusstsein, dass Juno die Furie walten lässt, wie es ihr beliebt. In welche Richtung Allekto's Plan gehen soll bzw. ob sie überhaupt einen hat, liegt im Dunkeln.

Die Unklarheit über ihr Wesen soll sich aber schon im nächsten Schritt des Plans auflösen. Allekto's Vorhaben wird zwar nicht auf den Punkt gebracht, und auch bleibt am Ende der Stelle die letzte Stufe noch unbekannt, doch bekommt man einen guten Eindruck, welches

¹⁷⁰ Conington, Nettleship, ³1963, 37

Ausmaß an Horror das Wesen und das Erscheinungsbild der Furie annimmt, der für den Hass von *pater Pluto* und ihren Schwestern mehr als nur eine Begründung darstellt.

4.1.2.2 Turnus und die Furie

Mit der Begegnung zwischen Allekto und dem Rutulerfürsten liegt eine Szene vor, bei der man sich fragen darf, ob Vergil bewusst war, was er gemacht hat – der antike Dichter hätte nämlich mit der Inszenierung der Furie die Maßstäbe nicht besser treffen können, welche heute für das psychologisierende und surrealistische Horrorgenus, sowohl in Literatur als auch in Film, gesetzt werden.

Etwas plump hat Hershkowitz den Moment, wenn Allekto sich Turnus in ihrer wahren Gestalt zeigt, als einen „horror-movie special effect“ bezeichnet.¹⁷¹ Jedoch ist die schaurig-schöne Offenbarung nicht das einzige Element, mit welchem Vergil den Nerv der heutigen Zeit trifft: Mit Allektos Verstecken hinter einem Traum benutzt der Dichter ein Motiv, welches im heutigen phantastischen Genus gerne benutzt wird, um Fragen nach Realität aufzudecken. Die Szene spielt sich nämlich nur in der inneren, d.h. psychischen Realität des Turnus ab.¹⁷²

Teil eins des Planstadiums ist der Überredungsversuch Allektos in Gestalt der alten Junopriesterin, Teil zwei die Rage der Furie im Zuge von Turnus' Spott. Erfüllt wird der Punkt *dissice compositam pacem* aus Junos Aufforderung.

Obwohl jeder Schritt des Planes einen Sinn hat, ist nicht sonderlich klar, welche Zweckmäßigkeit Vergil Allekto in den Sinn legt, wenn sie ausgerechnet als harmlose Greisin vor Turnus tritt und zwar befehlshaberische, aber kaum drohende Worte verwendet; jedes brutale Verhalten würde zu einer solchen Gestalt besser passen als der Versuch, rhetorisch den *furor* zu erwecken (421-434). Auf Ebene der Charaktere scheint es keine einleuchtende Begründung dafür zu geben. Die Antwort ist auf der Ebene der Szenenintention zu suchen.

Fast schon situationskomische Züge beweisen das Verhältnis von Allektos/Calybes Überzeugungsversuch und Turnus' Reaktion auf diesen. Nicht nur verkleidet sich die Furie als eine Priesterin der Juno, sondern gibt auch zu, von der Göttermutter den Befehl erhalten zu haben, Turnus zum Krieg gegen Aeneas zu raten. Hinter ihrer Aussage steckt einiges Wahres: Zwar hat Allekto nie den konkreten Auftrag bekommen, Turnus gegen Aeneas aufzuhetzen, und auch ist Juno die Auflösung der Verlobung, mit welcher die Furie argumentiert,

¹⁷¹ cf. Hershkowitz, 1998a, 60

¹⁷² Auf diese Realitätsfrage ging Feeney, 1991, 168-172 eher kritisch ein.

offensichtlich gleichgültig, doch gibt Allekto/Calybe quasi Junos Auftrag an den Rutulerfürsten weiter. Turnus erkennt jedoch die Lage: *nec regia Iuno/ immemor est nostri* (438-39). Turnus beruft sich auf die Göttermutter, um den Rat der Greisin abzuweisen. Dass eine Juno-Priesterin eigentlich den Willen der Göttermutter besser kennen müsste als der Rutulerfürst, bedenkt Turnus nicht, was wohl ein Hinweis darauf ist, wie sehr er die Worte der Greisin gering schätzt. Seine Worte sind spöttisch: *bella viri pacemque gerent quis bella gerenda* (444). Es macht sich als Hintergrund für die Verkleidung das Motiv der Ablehnung gegenüber einem Gott bemerkbar,¹⁷³ eventuell ist die Geringschätzung nicht nur gegen Calybe gerichtet, sondern gegen die Göttermutter selbst.

Jedenfalls ist es kein Wunder, dass Allekto daraufhin in Wut entbrennt (*talibus Allecto dictis exarsit in iras* in 445) und zu härteren Mitteln als zu bloßen Worten greift – dies stellt den zweiten Teil des zweiten Planschrittes dar. Sie enthüllt ihre wahre Gestalt, deren Hässlichkeit Vergil in aller Pracht beschreibt:

Aen. 7.447-451: *tot Erinys sibilat hydris*
tantaque se facies aperit; tum flammea torquens
lumina cunctantem et quaerentem dicere plura
reppulit, et geminos erexit crinibus anguis,
verberaque insonuit rabidoque haec addidit ore.

Was Vergil in 328-329 nur kurz anreißt, wird hier nun genau ausgeführt, und der Dichter nimmt die Begrifflichkeiten aus der ersten Darstellung wieder auf, wobei eine Steigerung bemerkbar ist: *facies* (328) kehrt wieder als Synonym zu *ora*; ihre Vielförmigkeit (328: *tot sese vertit in ora*)¹⁷⁴ erstarrt mit Hilfe des Adjektivs *rabidus* in 452, obwohl das mannigfache Aussehen noch mit *tanta* gegeben ist;¹⁷⁵ die Schlangen keimen nicht nur aus ihrem Kopf (329: *tot pullulat atra colubris*), sondern sind in Bewegung (*erexit* in 450). Zu den Tieren gesellt sich mit der Peitsche in 440 ein weiteres Schreckensattribut, und die flammenden Augen (448-449) sind ein neues Element ihres Erscheinungsbilds. Mit der Geißel ist in die Beschreibung auch eine Aktion der Furie eingebaut: Sie schlägt den Turnus zurück, sodass eine an sich starre Beschreibung Dynamik in sich birgt. Allerdings zögert der Narrator zunächst, Allektos Aussehen wiederzugeben, sondern berichtet zuerst, in welchen Zustand die Furie Turnus versetzt: *at iuveni oranti subitus tremor occupat artus,/ deriguere oculi* (446-447). Das Hinauszögern ist als Spannung steigender Moment zu betrachten.

¹⁷³ Heinze, ⁵1972, 188-189

¹⁷⁴ Conington, Nettleship, ³1963, 35; ihre Vielgestaltigkeit ergibt sich auch aus Junos Worten: *tibi nomina mille* (337).

¹⁷⁵ Conington, Nettleship, ³1963, 47

Die Verkleidung in Kombination mit der dürftigen Beschreibung aus 328-329 zeigt nun den Zweck, beim Leser den Wunsch des Unwohlseins zu erwecken, Mittel sind die Steigerung und ein Gegensatz: Das Erscheinungsbild der Furie ist gegensätzlich zu dem der Calybe, denn der harmlosen Greisin steht ein wahres Horrorbild gegenüber. Tritt die Furie zunächst in anderer Gestalt auf, ist die Erwartung auf eine Rückkehr zum eigentlichen Aussehen gering, und die Verwandlung ist entsprechend kaum vorhersehbar. Die Wendung zum Schrecken bekommt durch die Spontaneität und wegen der Gegenüberstellung verstärkte Intensität, welche den Leser genau so berühren soll wie Turnus. Zwar ist die Konfrontation mit dem Monster für den Rutulerfürsten unerwarteter als für den Leser, der ja weiß, welches Wesen sich in Wahrheit hinter der Priesterin verbirgt, doch ist diese Darstellung auch für ihn unverhofft, da er durch die kurze Beschreibung in 328-329 sowie durch die mögliche allgemeine Wahrnehmung der Furien/Erinyen in Kunst und Kultur schon glaubt zu wissen, mit was für einer Kreatur er konfrontiert ist. Die Szene spielt mit dem Glauben des Lesers, sich ein Bild gemacht zu haben, während in Wahrheit diese Vorstellung nur eine unvollständige ist.

Mit der Rückverwandlung der Allekto liegt also nicht nur ein „horror-movie special effect“ vor, sondern eine klassische Horrorszene.

Genau dasselbe Wissen wie Turnus hat der Leser aber bei der Frage nach der Realität der Begegnung mit der Furie; der Dichter lässt bis zum letzten Moment im Dunkeln, dass die Konfrontation ein Traum gewesen ist. In der Offenbarungsszene zeigt Turnus fast schon klischeehafte Symptome eines Alptraums, bevor ab 460 sein neuer *furor*-geprägter psychischer Zustand beschrieben wird: *olli somnum ingens rumpit pavor, ossaque et artus/ perfundit toto proruptus corpore sudor* (458-459).

Dass Turnus sich im Schlaf befindet, wird in 413-414 angedeutet: *tectis hic Turnus in altis/ iam mediam nigra carpebat nocte quietem*. *Quies* ist hier synonym für Schlaf und *media* deutet darauf hin, dass sich der Rutulerfürst im Tiefschlaf befindet.¹⁷⁶ Unmittelbar folgt die Verwandlung der Allekto in die Priesterin, welche ausführlich beschrieben wird:

*Aen. 7.415-419: Allecto torvam faciem et furialia membra
exuit, in vultus sese transformat anilis
et frontem obscenam rugis arat, induit albos
cum vitta crinis, tum ramum innectit olivae;
fit Calybe Iunonis anus templique sacerdos*

¹⁷⁶ cf. Horsfall, 2000, 284

Im Anschluss erfolgt in Vers 420 ihr Überredungsversuch mit direktem Appell (*Turne*). Dass Allekto/Calybe Turnus aus dem Schlaf reißt, wird zwar nicht erwähnt, aber durch den Vokativ wird Aufwecken suggeriert.¹⁷⁷ Es gibt daher kaum einen Unterschied zwischen dem Wissensstand des Lesers und des Turnus bis in 458-459, da der Dichter viel daran setzt, die Vermutung einer Traumsituation zu eliminieren. Die Kombination von Schlaferwähnung in 413-414 und Aufwachen in 458-459 lässt allerdings keine andere Alternative (z.B. dass Turnus nur glaubt, geträumt zu haben) zu, als dass die Begegnung im Traum stattgefunden hat. Allektos Verwandlung ist also weniger eine Metamorphose als ein Eindringen in das Bewusstsein des Rutulerfürsten.

Obwohl die Konfrontation nur in Turnus' Verstand stattgefunden hat, ist sie dennoch ein reales Erlebnis. Dies zeigt sich vor allem daran, dass die Fackel, welche Allekto Turnus in 456-457 in den Körper stößt, außerhalb des Traumes ihre Wirkung, nämlich den *furor*,¹⁷⁸ zeigt. Göttliche Gestalten agieren in der *Aeneis* mehrmals im Traum,¹⁷⁹ und die Frage nach ihrer Realität stellt sich nie, weswegen die Götter als „überreale“ Figuren verstanden werden können. Entsprechend muss auch Allekto real sein, jedoch geschieht dies auf einer allegorisch-psychologischen Ebene, welche Heinze formuliert hat als „eine bewusste Umsetzung einfacher symbolischer Vorgänge in Form göttlicher Einwirkung.“¹⁸⁰ Daher gibt es einen Unterschied zwischen der Realität von Allekto als äußerliche Gestalt, die Amata begegnet, und als innerer Prozess, welcher sich bei Turnus durch den Einsatz der Fackel verdeutlicht. Im Gegensatz zum Schlangengift in Amatas Brust wird nämlich nicht beschrieben, wie sich Flammen in Turnus Körper ausbreiten und den *furor* erwecken, nur im Kesselvergleich von 462-466 kommt der Narrator auf das Feuer in Form einer Metapher zurück. Die zwar parallel gestalteten Infektionen der Amata und des Turnus weisen an markanten Stellen jedoch Unterschiede auf,¹⁸¹ zu denen auch gehört, dass die „Inkubationszeit“ bei Turnus um vieles kürzer ist als die bei Amata; daher ist es auffällig, dass Vergil nicht mehr auf die Fackel zu sprechen kommt. Diese mangelnde Erwähnung spricht für eine bloße Realität im Traum, d.h. Turnus' Gedankenleben, und entsprechend ist Allekto mehr eine Personifikation eines psychischen Vorgangs als eine reale Persönlichkeit.

¹⁷⁷ cf. Feeney, 1991, 170

¹⁷⁸ *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit;/ saevit amor ferri et scelerata insania belli;/ ira super;* man vergleiche das Kesselgleichnis aus 7.462-466

¹⁷⁹ z.B. 4.553-570

¹⁸⁰ cf. Heinze, ⁵1972, 305; Feeney bezeichnet den Vorgang allerdings als wenig plausibel; cf. Feeney, 1991, 170.

¹⁸¹ cf. Hübner, 1970, 35-336; Buchheit, 1963, 106-107; Feeney, 1991, 169

Diese Abschwächung der Körperlichkeit¹⁸² ist allerdings nur in der Turnusszene so stark und deutlich ausgebildet. Zwar kann man auch in der Amata- und der Bauernszene die Furie als einen psychologischen Prozess verstehen, doch agiert sie dort, wenn auch heimlich und unnahbar, in der äußeren Realität.

Das Auftreten im bloßen Innenleben des Turnus geht einher mit der Frage, ob der Rutulerfürst nur fremdgesteuertes Werkzeug oder autonom ist. Schwächt der Dichter die Realität des göttlichen Grundes von dessen *furor* ab, indem er ihn zur Manifestation von Turnus Verstand macht, spricht dies eher für seine geistige Selbstständigkeit.¹⁸³ Solche Verantwortungsfragen stellen sich bei der Königin und den Bauern jedoch nicht.

4.1.2.3 Die Bauern, die Hunde und die Furie

Das dritte Stadium des Plans, der dem Wunsch Junos *sere crimina belli* entspricht, teilt sich am deutlichsten in zwei Phasen: zuerst werden Ascanius' Hunde auf die Fährte des Hirsches gelockt, danach nutzt Allekto die von den Klagen seiner Besitzerin erweckte Empörung aus, um die Bauern zum Handgemenge zu verleiten. Durch diese Zweiteilung zeigt sich die perfekte Kalkulation, welche dem Plan zugrunde liegt, denn die erste Anstachelung bedingt die zweite. Spätestens in diesem Moment ist offensichtlich, dass Allekto keine willkürlich handelnde Figur ist, sondern genau weiß, was sie tut.

Sich am Götterliebbling Ascanius zu vergehen, wagt Allekto zwar nicht,¹⁸⁴ nutzt aber die natürlichen Instinkte seiner Hunde (*rabies* in 479 bzw. *rabidus* in 493), um für eine Hirschtötung seinen sportlichen Ehrgeiz zu wecken. Erneut nutzt die Furie eine schon vorhandene Grundeigenschaft, wenn auch es nur „niedere Instinkte“ sind.¹⁸⁵

Wie schon bei der Königsmutter hat Allekto mit *ira* (508) eine alltägliche Negativemotion der Männer als Fundament des *furors* verwendet. Es wird jedoch angedeutet, dass die Furie hier auch für den Zorn verantwortlich ist. Offensichtlicher Anlass mag zwar der Aufruf des Mädchens Silvia in 504 gewesen sein, doch steht in 505 (nach neusprachlicher Auffassung in Parenthese) eine Begründung: *pestis enim tacitis latet aspera silvis*. *Pestis*¹⁸⁶ ist Allekto – sie befindet sich in unmittelbarer Nähe der Bauern, die in 506-510 zu den Waffen greifen und

¹⁸² cf. Heinze, ⁵1972, 305-306

¹⁸³ selbe Schlussfolgerung (wenn auch kritisiert) bei Feeney, 1991, 171-172; auch die *audax*-Eigenschaft des Turnus (cf. FN 165) spricht für seine intellektuelle Selbstständigkeit.

¹⁸⁴ cf. Heinze, ⁵1972, 191

¹⁸⁵ cf. Fränkel, 1964, 153

¹⁸⁶ cf. Horsfall, 2000, 337; mit diesem Wort bezeichnet Vergil in *Georg.* 3.419 Schlangen, welche schon als ein Teil der Allekto identifiziert worden sind.

eine Schlachtreihe bilden. Der Hilfeschrei Silvias scheint nur äußerer Anlass für den Zorn der Bauern gewesen zu sein, inwieweit die Furie aber das Innenleben der Männer berührte, ist nicht auszumachen.¹⁸⁷

Ira ist allerdings nur der Grund für das Ergreifen der Waffen, aber nicht für die Konfrontation an sich, welche das wahnsinnige Verhalten darstellt – die Vorzeitigkeit des Ablativus Absolutus *raptis... telis* in 520 verweist auf eine schon abgeschlossene Stufe, welche gemäß der vorangehenden Handlung das Aufkommen von *ira* sein muss. Dass Allekto das Horn bläst, ist ein Hinweis, dass nun der *furor* erweckt wird, was sich zeigt, wenn die Parteien nun einander gegenüber treten. Der Klang des akustischen Signals wird in 514-518 geographisch äußerst weitreichend beschrieben, weswegen durchaus möglich ist, dass auch die Trojaner, welche Ascanius in 521-522 zu Hilfe eilen, angestachelt worden sind.

Dass die letzte Stufe des Plans der Höhepunkt der Klimax ist, zeigt sich einerseits an den Opfern der Furie: Zwar hat sie sich mit Hunden zuerst ein niederes Ziel als Mann und Frau ausgewählt, doch manipuliert sie diese, um nicht nur einen einzelnen Menschen, sondern ein Kollektiv anzustacheln. Auch der Grund, diese Personen zu attackieren, steigert sich mit jeder Attacke: Amata sollte das Königshaus und das Vertrauen der Bürger zu Latinus erschüttern, Turnus dient als wichtigster Feldherr, die Bauern stellen mit ihrer ersten Kampfhandlung die Zustimmung zum Krieg mit den Trojanern dar. Diese Steigerung spricht der Narrator selbst zusammenfassend aus:

Aen. 7.573-584

ruit omnis in urbem

pastorum ex acie numerus, caesosque reportant
Almonem puerum foedatique ora Galaesi,
implorantque deos obtestanturque Latinum.
Turnus adest medioque in crimine caedis et igni
terrorem ingeminat: Teucros in regna vocari,
stirpem admisceri Phrygiam, se limine pelli.
tum quorum attonitae Baccho nemora avia matres
insultant thiasis (neque enim leve nomen Amatae)
undique collecti coeunt Martemque fatigant.
ilicet infandum cuncti contra omina bellum,
contra fata deum perverso numine poscunt.

Doch auch Allektos Schrecklichkeitsbeschreibung findet hier ihren Höhepunkt, was allerdings weniger an der Darstellung ihres Äußeren liegt:

¹⁸⁷ cf. Horsfall, 2000, 339: „That the speed of is spread owes something to Allekto is no more than a suspicion.“

*Aen. 7.511-518: At saeva e speculis tempus dea nacta nocendi
ardua tecta petit stabuli et de culmine summo
pastorale canit signum cornuque recurvo
Tartaream intendit vocem, qua protinus omne
contremuit nemus et silvae insonuere profundae;
audiit et Triviae longe lacus, audiit amnis
sulpurea Nar albus aqua fontesque Velini,
et trepidae matres pressere ad pectora natos.*

Mit dem Aufenthalt auf einem erhöhten Punkt und der großen Reichweite des akustischen Signals, aber auch der vorangehenden Präsenz im Wald, macht sich ein Gefühl der Allgegenwärtigkeit bemerkbar, während bei Amata noch die Schlange die meiste Arbeit tat, und die Turnusszene punktuell auf nur eine Figur ausgerichtet war. Vergil beschreibt zudem das letzte, noch fehlende Element ihrer Erscheinung: ihre Stimme. Wohl ließ der Dichter, obwohl Allekto in 452-455 bedrohliche Worte spricht, die Darstellung ihrer Stimme in der Turnusszene weg, um sich hier ihrer am weitest reichenden Eigenschaft zu widmen. Um das Ausmaß trefflich beschreiben zu können, verwendet er zahlreiche Eigennamen, welche auf die Unterwelt verweisen, wie den *lacus Triviae* und den *albus Nar*.¹⁸⁸ Die Erwähnung der Mütter, die erschreckt ihre Kinder an sich drücken, stellt ein liebliches Kontrastbild zu der grausigen Furie dar, um ihr furchteinflößendes Wesen noch einmal zu unterstreichen.

Die Steigerung der Schrecklichkeit findet also in der Steigerung in der Wirkungsreichweite statt. Der Höhepunkt des Horrors befindet sich jedoch in der Turnusszene, wo das Grauen aufgrund der Identifikation von Leser und dem Rutulerrfürsten am stärksten ist.

4.1.3 Allekto und Juno

Auf das Verhältnis der beiden Antagonistinnen wurde schon in Kapitel 3.3.1.2. eingegangen, doch sei wiederholt, dass Allekto den Kriegsgrund mittels der Erweckung einer bestimmten Gesinnung bewirkt, während Juno die Kriegserklärung im Vollzug einer symbolischen Handlung repräsentiert.

Junos Auftrag und die Berichterstattung Allektos umschließen den Plan der Furie, wobei im Inneren dieser Ringskomposition die Unheil stiftende Göttermutter vollkommen zurücktritt. Dieses Verschwinden in den Hintergrund steht im Zusammenhang mit der Kulmination von

¹⁸⁸ Zur genaueren Erklärung der Eigennamen cf. Horsfall, 2000, 341-343

Allektos Plan in Form der Kriegserklärung in 620-625,¹⁸⁹ die sich wiederum allein auf Juno konzentriert. Das Abtauchen der Furie zurück in die Unterwelt (568-572) hat nur als äußeren Anlass die Auftragserfüllung, der tiefere Grund ist, die verheerende Rolle der Göttermutter zu unterstreichen – all das schreckliche, das Allekto bewirkt hat, beginnt und endet mit der Hauptantagonistin, schließlich wollte sie die Forderung zum Krieg (*poscat* in 7.340).¹⁹⁰ So sehr die Furie also auch gedacht ist, Grauen zu vermitteln, tritt dieser Horror hinter Junos Wahnsinn zurück. In Anbetracht dessen, dass Allekto dazu dient, die psychologischen Vorgänge zahlreicher menschlicher Charakteren zu allegorisieren, befindet sich Juno mit ihrem Fanatismus, der „fatalen“ Fundamentlegung des Imperium Romanum entgegenzuwirken, auf der politischen Seite des Epos. Das Verdrängen der die menschlichen Schattenseiten darstellenden Figur durch jene, welche politische Schrecken repräsentiert, gewichtet den Grad des Grauens.

Da Allekto die Discordia in sich trägt, ist ihr angsteinflößender Einsatz als Repräsentantin des Kriegsgrundes zwar nicht zu unterschätzen, doch erreicht der Schrecken sein Limit, wenn man bedenkt, dass Allekto ohne Junos Befehl nie zu dieser Handlung gekommen wäre. So groß ihre Verantwortung auch ist, die sich am besten daran bemessen lässt, dass die Auftraggeberin ihr so viel Freiraum wie möglich ließ, bleibt Juno doch die *conditio sine qua non*. Allekto ist die Begründung, Juno die Bedingung des Krieges.

Was Junos Verhalten betrifft, ist die Zuhilfenahme einer anderen Gottheit im ersten und siebten Buch parallel gestaltet.¹⁹¹ Vergleicht man aber die Furie mit Junos erstem Helferchen Aeolus, dem Hüter des Gefängnisses der Windgottheiten, machen sich markante Unterschiede bemerkbar, die der Steigerung des Zorns der Göttermutter entsprechen. Zwar verfügt auch Aeolus über eine in ihrer Größe erschreckende Macht,¹⁹² doch ist sein Wesen nicht auf das Böse ausgerichtet, z.B. ist Aeolos beauftragt den Zorn seiner untertänigen Wettergottheiten zu mäßigen (*temperat iras* in 1.57), während *ira* zu Allektos Eigenschaften gehört. Der größte Unterschied ist der Inhalt von Junos Werben: Sie argumentiert mit dem Unrecht, welches Jupiter ihr angeblich angetan habe (1.67-68), mit dem Hintergedanken, Aeolus gegen den Göttervater, der die Windgottheiten einsperrte, aufzuwiegen.¹⁹³ Ihr Mittel sind

¹⁸⁹ *tum regina deum caelo delapsa morantis/ impulit ipsa manu portas, et cardine verso/ Belli ferratos rumpit Saturnia postis./ ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante;/ pars pedes ire parat campis, pars arduus altis/ pulverulentus equis furit; omnes arma requirunt.*

¹⁹⁰ cf. Buchheit, 1963, 77-80

¹⁹¹ cf. Buchheit, 1963, 72-74; Heinze, ⁵1972, 182

¹⁹² cf. Buchheit, 1963, 64-65

¹⁹³ cf. Buchheit, 1963, 66-67

Schmeicheleien (1.65-66) und das Versprechen ihm eine schöne Nymphe als Gattin zu geben (1.71-75). Aeolus reagiert mit absoluter Unterwürfigkeit (*tuus, o regina* in 1.76) – und tritt damit auch die Verantwortung an Juno ab.

Juno muss also den Windgott erst überzeugen, sich gegen Jupiter und das Fatum zu stellen. Da aber Allekto das Böse immanent ist, braucht die Göttermutter andere Mittel, sie für sich zu gewinnen:

*Aen. 7.331-340: „hunc mihi da proprium, virgo sata Nocte, laborem,
hanc operam, ne noster honos infractave cedat
fama loco, neu conubiis ambire Latinum
Aeneadae possint Italosve obsidere finis.
tu potes unanimos armare in proelia fratres
atque odiis versare domos, tu verbera tectis
funereasque inferre faces, tibi nomina mille,
mille nocendi artes. fecundum concute pectus,
dissice compositam pacem, sere crimina belli;
arma velit poscatque simul rapiatque iuventus.“*

Von Geschenken ist nicht die Rede, nur die Erlaubnis, ihres Amtes zu walten, bietet Allekto wohl den Anreiz. Zwar gibt auch Juno hier als Motiv ein angebliches Unrecht an, doch muss dieses nicht als *inimicus* (1.67) bezeichnet werden – es reicht das „Dass“, nicht das „Wie“. Auch die Schmeicheleien sind anders gelagert: *pater divum... dedit* (1.65-66), einer Formulierung, die nur die Möglichkeit einer unendlichen Macht ausdrückt,¹⁹⁴ steht ein klares *potes* (7.335) gegenüber. Juno drückt mit diesem Verb aus, dass ihr die Fähigkeiten der Furie bewusst sind; die Schmeichelei ist hymnisch gestaltet¹⁹⁵ und deswegen wahrscheinlich ehrfürchtiger gemeint als jene gegenüber Aeolus. Zusätzlich gibt Juno in 1.69-70 dem Windgott klare Anweisungen, wie er Aeneas, Jupiter und das Fatum zu behindern hat, für Allekto hingegen formuliert sie nur das Ziel und die anzugreifenden Bereiche ausführlich – wie die Furie die *crimina belli* schlussendlich erreicht, ist ihr gleich. Allerdings findet sich eine Begrenzung in *poscat*, denn Allekto soll ja nur die Gründe, die in der Forderung kulminieren, setzen. Entsprechend ist die Wendung an Aeolus eine Überzeugung, Böses zu tun, während die an Allekto nur eine Bitte um Böses ist.

Im Gegensatz zum Windgott braucht die Furie gar nicht auszusprechen, dass sie auf Junos Seite steht, denn gleich in 7.341 lässt der Dichter sie lieber Taten sprechen.

¹⁹⁴ cf. Buchheit, 1963, 66

¹⁹⁵ cf. Horsfall, 2000, 230-231, 335

Die einzige Ähnlichkeit zwischen Aeolus und Allekto ist, dass auch die Furie die Verantwortung an Juno abtritt: *En, perfecta tibi bello discordia tristi* (545). Auch wenn die Furie stolz auf ihre Leistung ist (*voce superba* in 544), betont sie, auf Junos Wunsch hin die Kriegsgründe erwirkt zu haben.

Auch wenn das politische Grauen, das von Juno ausgeht, das von Allekto ausgehende individuell-menschliche Grauen übertrumpft, so ist ein Horror der Furie größer als jener der Göttermutter, der Vergil durchaus differenzierte Motive gibt: Ohne rechtfertigendem Hintergrund ist die Furie darauf fixiert, Schaden und andere Übel anzurichten.

4.1.4 Das Wesen der Allekto

Allekto ist Vergils Personifikation des Bösen. Ihr komplexes Vorhaben, bei welchem mehrere Faktoren in einem Punkt kumulieren, macht jedoch eindeutig, dass es sich um keine wahllos agierende Kreatur handelt. Abgesehen von Juno tritt die Figur nie vor die Augen der Charaktere: Amata infiziert sie nur vom *limen tacitum* (7.543) aus, und die Bauern wiegelt sie entweder im Wald versteckt (505) oder von einem unnahbaren Punkt auf der Warte auf (511), sodass die Personen sie nur über Geräusche wahrnehmen können (511-518). Auch für Turnus, dem sie ihre Hässlichkeit offenbart, ist sie nur eine heimliche Gestalt, wenn sie sich in seinem Traum versteckt; da sie sich ihm weiters zuerst als Greisin Calybe zeigt, tritt sie zunächst hinter einer doppelten Verschleierung auf. Diese Unnahbarkeit für die von ihr betroffenen Charaktere vermitteln, dass in der *Aeneis* das Böse aus dem Hinterhalt agiert.

Ihre schon angeführte optische Beschreibung gestaltet Vergil eher unkonventionell: Sie ist eine Tochter der Nacht (331), und der Dichter verziert sie mit Schlangenhaaren, gibt ihr eine Peitsche in die Hand, lässt sie eine Fackel tragen und, wie schon erwähnt, mit Gift arbeiten. Zahlreiche Adjektive unterstreichen zwar ihre neuartige Schrecklichkeit, doch sind diese ähnlich jenen Attributen, mit welchen Homer, Apollonios und Aischylos ihre Erinyen zierten und Ennius seine Discordia ausstattete. Neu ist allerdings die in 7.328 vorkommende Vielgestaltigkeit: *tot sese vertit in ora*. Dies kann durchaus als Hinweis verstanden werden, dass es sich bei Allekto weniger um eine Erinye nach griechischem Vorbild handelt (und erst recht nicht um eine Gestalt nach uritalischen Vorstellungen), sondern um ein Konstrukt aus mehreren mythologischen, grundsätzlich feindselig gestimmten Figuren.

*Aen. 7.324-327: luctificam Allecto dirarum ab sede dearum
infernisque ciet tenebris, cui tristia bella
iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi.*

*odit et ipse pater Pluton, odere sorores
Tartareae monstrum*

Die Worte, mit denen Allekto einleitend vorgestellt wird, machen den Unterschied zu den Erinyen schon deutlich; die Affinitäten geben an, welche mythischen Gestalten in ihr zu finden sind. Die ennianische Discordia bzw. die homerische Eris wurden schon besprochen.¹⁹⁶ Hinzu kommen noch die euripideische Lyssa und die römische Bellona.

Die Kriegsgöttin Bellona ist in der *Aeneis*, wie auch bei den restlichen überlieferten Epikern, eine wilde und blutrünstige Gottheit; auch sie stellten sich die Römer mit Schlangenhaaren vor und, wie aus der zitierten *Aeneis*-Stelle hervorgeht, ist auch Allekto mit dem Krieg nahe verbunden. Vergil erwähnt Bellona zweimal, beschränkt sich auf zwei kurze, aber ihr Wesen treffende Erwähnungen: *et Bellona manet te pronuba* in 7.319 und *quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello* in 8.703; ein direktes Eingreifen erfolgt wie bei den homerischen Erinyen den Versen nach nicht. Das erste Zitat gehört in den Hassmonolog der Juno; haben Allekto und Bellona ein nahezu identisches Verhältnis, ist der Vers als vorbereitend auf die Furie zu sehen.¹⁹⁷ Das zweite Zitat bedient sich des Attributs, mit welchem Allekto Turnus in 7.449-450 quält, nämlich der Geißel. Diese wird zwar in der Turnusszene als *verber* bezeichnet, doch erfolgt in 6.570 dieselbe Wortwahl während der Beschreibung der Tisiphone: *continuo sontis ultrix accincta flagello*.

Lyssa ist aus Euripides' Tragödie *Herakles* bekannt, wo mehrere Verse eine Verwandtschaft mit den Erinyen bezeugen, da auch sie eine Tochter der Nacht ist (884, 880-884). Als personifizierter Wahnsinn hat die Göttin den Auftrag, den Titelhelden mit diesem zu schlagen; dies tut sie im Auftrag Heras. Im Gegensatz zu Allekto zeugt Lyssa jedoch von Rechtschaffenheitsbewusstsein, denn sie warnt die Göttermutter vor einem Unrecht und sieht sich selbst in gehobener Position. Ein weiterer Unterschied zum vergilischen Epos ist, dass Hera in Iris, die öfters im Dienste der Göttermutter als Botin arbeitet, eine Mittlerin findet; bei Vergil verläuft die Anweisung jedoch unmittelbar.¹⁹⁸ Dieser unmittelbare Kontakt zwischen dem Monster und der Göttin sollen das teuflische Wesen der Juno unterstreichen.

So fern also Allekto den griechischen Vorstellungen der Erinyen ist, findet sich doch ein Bezug zur Rache. Zwar verzichtet der Dichter auf ein rechtfertigendes Element, da Junos Wirken gegen das Fatum eine eindeutige Haltung, die natürliche Ordnung zu stören, ist, doch

¹⁹⁶ cf. Kapitel 3.3.1.2

¹⁹⁷ cf. Buchheit, 1963, 75

¹⁹⁸ cf. Buchheit, 1963, 101-102

*vestibulum exsomnia servat noctesque diesque.
hinc exaudiri gemitus et saeva sonare
verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.*

Auch wenn einige Informationen zurückgehalten werden, geht aus diesen Versen hervor, dass hier eine vollkommen andere Figur als Allekto anzutreffen ist – nur die Peitsche²⁰³ ist ein identisches Werkzeug beider Gestalten. Während außerdem die Furie aus dem siebten Buch gleich mit ihren Eigenschaften vorgestellt wird, erweist sich Tisiphones erste Darstellung jedoch als sehr oberflächlich; auch wenn Vers 556 mit *exsomnia... noctesque diesque* eine Information geliefert wird, welche fundiertes Wissen über die Gestalt verlangt, welcher Aeneas gerade begegnet ist, der diese Kenntnis nicht haben kann, ist klar, dass diese Beschreibung hauptsächlich aus der Perspektive des Titelhelden erfolgt. Nur ihre optische Wirkung wird angegeben, Affinitäten, mit denen einleitend das Monster Allekto als erschreckend vorgestellt wird, haben entsprechend dem Wissenstand des Betrachters keinen Platz. Auch ist ihre tatsächliche Funktion nicht angegeben – man liest bloß, dass Tisiphone anwesend ist.

Aeneas wendet sich in 560-561 an Sibylle, die von 562 bis 627 einen Exkurs über den Tartarus gibt. Aus ihrem Mund folgt eine weitere Erläuterung über Tisiphone, eingebettet in die Darstellung der im Tartarus wirkenden göttlichen Instanzen:

*Aen. 6.566-577: Cnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna
castigatque auditque dolos subigitque fateri
quae quis apud superos furto laetatus inani
distulit in seram commissa piacula mortem.
continuo sontis ultrix accincta flagello
Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra
intentans anguis vocat agmina saeva sororum.
tum demum horrissono stridentes cardine sacrae
panduntur portae. cernis custodia qualis
vestibulo sedeat, facies quae limina servet?
quinquaginta atris immanis hiatibus Hydra
saevior intus habet sedem.*

Rhadamanthys ist der Richter und Herrscher, seine Schergen sind die Hydra als Wächterin im Inneren (*intus*) und Tisiphone, die zusammen mit ihren nicht weiter definierten Schwestern,

²⁰³ Allerdings ist nicht ganz klar, ob tatsächlich Tisiphone an der Schwelle geißelt oder ob dies nicht im Inneren des Tartarus geschieht, was ja Aeneas und dem Leser unsichtbar ist; cf. Norden, ³1927, 273-274. Spätestens in 567 (*flagello*) geht jedoch hervor, dass die Furie dieses Werkzeug benutzt; siehe gleich.

an deren Spitze sie sichtlich steht,²⁰⁴ die Rolle der Henkerin übernimmt; sie ist eine *Poena*, ähnlich den varronischen Gestalten. Wie aus ihrem Sitz (554-556) hervorgeht, beschränkt sich diese Funktion allerdings nicht auf die Vollstreckung von Rhadamanthys' Urteilen, sondern erstreckt sich auch auf die einer Hüterin an den Grenzen.²⁰⁵

In ihren einleitenden Worten stellt die Sibylle klar, dass kein Unschuldiger die Schwelle zum Tartarus überschreiten darf: *nulli fas casto sceleratum insistere limen* (563). Entsprechend ist ein Frevel Voraussetzung, damit jemand dort gequält werden darf; nicht umsonst sind viele Urteile, welche die Apollopriesterin ab Vers 580 aufzählt, begründet. Tisiphone arbeitet innerhalb eines definierten Rechtssystems, ähnlich wie die griechischen Erinyen nur aufgrund eines Verbrechens handeln, um die natürliche Ordnung bewahren.²⁰⁶ Ankläger waren, wenn auch nicht genannt, sondern aus den Bestraften erschlossen, die Götter. Deswegen findet sich auch die Bezeichnung als *ultrix* (570), womit auch der Gedanke des Eintretens für eine bestimmte Person oder Gottheit zu finden ist.

Der Gedanke der Strafe an einem furchtbaren Ort durch schreckliche Gestalten hat einen moralischen Kontext. Die Frevler- und Hybrisbeispiele, besonders Salmoneus (585-594), sind als Allegorie auf politischen Übermut zu sehen, wodurch der Tartarus mahnend zu verstehen ist;²⁰⁷ dabei begingen die meisten Verbrechen im Bereich der Leidenschaft (Tityos in 595-600, Ixion in 602), Gotteslästerung (Salmoneus in 585-594) und Krieg (allgemein, ohne Beispiel in 621-624).²⁰⁸ Eingebettet in diesen Kontext soll auch Tisiphone als abschreckendes Mittel dienen. Die angsteinflößende Wirkung dieser Furie und des Tartarus im Allgemeinen ist nur wenig geringer als die der Allekto (Aeneas ist in 559 *exterritus*), jedoch ist dieser Schrecken anders gelagert als jener der Furie aus dem siebten Buch. Einerseits sind allein Aussehen und Tun der Tisiphone für den Affekt verantwortlich, während Allektos stete Bereitschaft zum Bösen ihr hauptsächliches Grauen ausmacht; andererseits soll die Schrecklichkeit des Ortes hier moralisch verstanden werden, während der Horror im siebten Buch, ohne Rücksicht auf das Verhältnis zwischen Juno und Allekto, nur dem (Unterhaltungs)Effekt zu dienen scheint.

²⁰⁴ Dies ergibt sich aus dem wechselseitigen Vergleich mit der *Furiarum maxima* aus 6.605, welche die Lapithen bewacht; cf. Conington, Nettleship, ⁴1965, 505.

²⁰⁵ Über das Verhältnis von Tisiphone und der Hydra als Wächterinnen cf. Norden, ³1927, 273; Conington-Nettleship, ⁴1963, 500: „The ‚custos‘ ist Tisiphone not (...) a Hydra, who is compared to another and fiercier one within.“

²⁰⁶ Man beachte *castigare*, das nur im übertragenen Sinn „strafen“ und eigentlich „etwas berichtigen, reinigen“ bedeutet; cf. Norden, ³1927, 280.

²⁰⁷ cf. Hardie, 1986, 184; Norden, ³1927, 275

²⁰⁸ cf. Norden, ³1927, 287-239

In der Begrifflichkeit findet sich eine Trennung zwischen Allekto und Tisiphone. Auch wenn die lateinischen Epiker dazu neigen, *Erinys*, *Eumenides* und *Furia* gleichbedeutend zu verwenden, ist es doch bezeichnend, dass auf Tisiphone nicht der Name *Erinys* bezogen wird, andererseits auf Allekto nicht *Furia*.²⁰⁹ Diese Vorsicht kann so verstanden werden, dass Allekto nicht zu Tisiphones helfender Schwesternschar aus 6.571 gehört.

Tisiphone in einen moralisch-mahnenden Kontext zu setzen, hat Vergil allerdings aus seinem eigenen Werk übernommen:

*Georg. 3.551-553: saevit et in lucem Stygiis emissa tenebris
pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque,
inque dies avidum surgens caput altius effert.*

Die *Aeneis* ist reich an Selbstziten aus den *Georgica*, und die Verse aus der *Aeneis* schließen quasi an die der *Georgica* an (Ende in 553, Beginn der Beschreibung Tisiphones in *Aen.* 6.554),²¹⁰ beide Werke scheinen daher in derselben konstruierten Welt zu spielen, weswegen man annehmen kann, dass es sich um dieselbe Tisiphone handelt, und nicht um zwei verschiedene Interpretationen einer Gestalt.

In der Erklärung, wie man Schlangen vertreibt, findet sich in *Georg.* 3.414-39 ein Übergang zur Pest, wobei die Tiere, die ja ein Attribut der Furien sind aufgrund derselben Bezeichnung (*pestis* in 419)²¹¹ als ähnlich gelagerte Plagen zu verstehen sind. Grund für den Ausbruch der Seuche ist das Versagen des menschlichen *labor*, der das Zusammenleben von Mensch und Tier im gegenseitigen Nutzen bedingt.²¹² Das Versagen wird im werkumfassenden Kontext von sexuellen Affekten, Hybris, Gier und Kriegsgelüsten hervorgerufen;²¹³ *egestas* ist ebenso Tatbestand, die in *Aen.* 6.276, als *turpis* bezeichnet, den Tartarus bewohnt und damit ein Negativum der Menschen beschreibt. Daher ist die Pest eine Strafe infolge des Götterzorns. Tisiphone ist die Vollstreckerin. Sie verbreitet die Plage allerdings nicht selbst, sondern treibt die Personifikationen Morbi und Metus als Gespann²¹⁴ vor sich her, welche auch in *Aen.* 6.276-276 den Tartarus behausen und dort so *pallentes* sind, wie Tisiphone in den *Georgica*

²⁰⁹ In 7.375 findet sich lediglich *serpentis furiali venenum* und in 7.415 *furialia membra*, was „zur Furie gehörig“ heißen kann, wobei aber auch die *furor*-Erweckung mitschwingt, cf. Horsfall, 2000, 259, 284-85; Thome, 1993, 133-134. Die Bezeichnung *Furia* für Tisiphone ergibt sich allerdings auch nur aus der Schlussfolgerung aus Vers 6.605; cf. FN 204.

²¹⁰ cf. Niehls, 2002, 185-201; Hübner, 1970, 54-55

²¹¹ Ebenso wird die Bremse (*asilus*) in 3.153 als Pest bezeichnet, genau wie Allekto in 7.505. Dies zeigt Folgen für die Epen von Ovid und Valerius Flaccus; cf. Kapitel 6.2.

²¹² cf. Erren, 2003, 751

²¹³ cf. Clare, 1995, 96-97

²¹⁴ cf. Erren, 2003, 775

pallida ist. Würde die Furie die Pest von sich aus verbreiten, wären diese Schergen nicht notwendig – sie ist die Vollstreckerin und agiert damit in demselben Zusammenhang wie im Tartarus des *Aeneis*.

Tisiphone ist ein Symbol für Vernichtung. Dennoch ist es nicht möglich, sie als das ultimative Böse zu werten, wie es bei Allekto geschieht. In Kombination mit einem vollkommen realen Problem – der Pest – repräsentiert sie die Grausamkeit der Natur, welche sich der Kategorien Gut und Böse entzieht²¹⁵ – sie ist chthonisch.

Die Verbrechen, derentwegen die Frevler in der Unterwelt bestraft werden, sind ähnlich gestaltet, wie jene, aufgrund derer die Pest sich auf Erden verbreitet, womit Tisiphone in der jeweils identischen Rechtssphäre handelt. Aber nicht nur die Funktion, sondern auch die Wortwahl ähnelt: auf *pallentes* und *pallida* wurde schon hingewiesen, *saevit* steht *saeva* in *Aen.* 52 gegenüber. Beide Worte werden im Übrigen wiederholt, wenn die Furie in *Aen.* 10.761 wirkt: *pallida Tisiphone media inter milia saevit*.

Es ist fast unnötig zu erwähnen, dass die *Georgica* eine moralphilosophische Botschaft vermitteln wollen, und die mit der Pest strafende Furie also eine vor Frevel und Sünden abschreckende Mahnfigur ist. Tisiphone ist somit eine grauenvolle, allerdings mit Rechtfertigung und Rechtsbewusstsein agierende Gestalt, im Gegensatz zu ihrer Schwester Allekto, die jede der positiven Konnotationen der Tisiphone entbehrt.

Das Integrieren einer wegen moralpädagogischer Motivation positiver Gestalt bleibt mit Vergil allerdings einzigartig für die Epik. Da er die Figur als Warnung vor Kult(ur)vernachlässigung einbaut, vermittelt der Dichter auch eine religiöse bzw. über die Religion mahnende Botschaft, in welcher auch die Furie ihren Platz findet. Die eingangs²¹⁶ angeführte Behauptung, die römischen Epiker hätten sich von der Religion entfernt, ist bei Vergil daher nur mit Einschränkung gültig. Zwar ist die Idee, die Furie als strafende Figur einzusetzen, von der griechischen Vorstellung der Wahrung der natürlichen Ordnung übernommen, verwurzelt ist sie allerdings in ihrer eigenen theologischen Botschaft. Diese Idee wird erst von den nachfolgenden Dichtergenerationen abgeschafft – was im Epos als Motiv erhalten bleibt, ist die Furie als Schreckensgestalt mit Allekto und ihren Elementen als Vorbild.

²¹⁵ cf. Erren, 2003, 774-775

²¹⁶ cf. Kapitel 2.3

5. SILIUS ITALICUS – DER NACHAHMER

Bei den *Punica* handelt es sich um eine Art historische Fortsetzung der *Aeneis*. Bewusst ließ Vergil im vierten Buch die sterbende Dido einen Rächer am Volk des Aeneas für ihr Leid heraufbeschwören (*Aen.* 4.625-27) und spielte damit auf Hannibal an. Diesen Erzfeind Roms machte Silius Italicus nun zum Hauptcharakter, aber nicht zum Helden seines Epos – Held wird erst in den späteren Büchern Publius Cornelius Scipio sein, der spätere Sieger über Carthago, der als Übertragung des Aeneas zu sehen ist. Allerdings schließt Silius dabei weniger an Didos Fluch an, sondern an Junos Zorn, deren Ziele kaum anders gelagert sind als in der *Aeneis*: Krieg (1.32) und der Widerstand gegen das Fatum (1.39). Hannibal ist für Silius' Göttin das, was Turnus in der *Aeneis* für Juno ist.²¹⁷ Daher begegnet auch die Kombination Wahnsinn-Furie-Juno.

Die Kreativität des flavischen Dichters in Frage zu stellen, ist hier nicht angebracht, schließlich arbeitet Silius mit mehreren die Gattung Epos reflektierenden Elementen; allerdings ist seine Abhängigkeit von Vergil nicht abstreitbar, sodass man fast von einer fanatischen Verehrung des augusteischen Vorbilds sprechen kann.²¹⁸ Ohne Hinterfragung werden Motive wie der Zorn der Göttermutter, die Zuhilfenahme ihrerseits von Schergen, *furor*, ein Einblick in die Unterwelt mittels einer Sibylle und eine Schildbeschreibung übernommen.²¹⁹ Das Neue an Silius ist die Steigerung dieser Elemente.²²⁰

Entsprechend sind die Furien dort platziert, wo man sie nach vergilischer Grundlage erwarten würde. Die zu eindeutige und teilweise unkreative Nachahmung des augusteischen Dichters gibt allerdings nur wenig Auskunft über die Entwicklung des Motivs; nur der Umgang mit Teilaspekten kann am Ende daher resümierend zusammengefasst werden.

5.1 PUNICA 2.526-695: TISIPHONE UND DER KRIEG

Wie in der zweiten *Aeneis*-Hälfte ist auch bei Silius das übergeordnete Thema Krieg. Da das historische Epos jedoch an die Bedingung geknüpft ist tatsächlich geschehene Ereignisse

²¹⁷ cf. von Albrecht, 1964, 47-48

²¹⁸ cf. von Albrecht, 1964, 185-187

²¹⁹ Als Scherger treten neben Hannibal als Spiegelung des Turnus eben die Furie, aber auch Aeolus in 9.486-500 auf. Tiburna in 2.665-74 (siehe gleich) und Hannibals Vater in 1.71 sind von *furor* befallene Charaktere. Die Einsicht in die Unterwelt geschieht in 13.519-893 und wird unten kurz besprochen werden. Die Schildbeschreibung findet in 2.391-456; dabei ist Vergils Grundlage Homer ebenso im Hintergrund zu bedenken.

²²⁰ z.B. wird der *fata*-Träger Scipio allegorisch erweitert; cf. von Albrecht, 1964, 82-83; Reitz, 1982, 135-136.

wiederzugeben, ist eine artifizielle Suche nach einer Ursache wie in der *Aeneis* aufgrund der geschichtlichen Grundlage nicht möglich; die Kettenreaktion von *furor*, Einzelschacht, Forderung und symbolischer Kriegserklärung ist in den *Punica* nicht zu finden. Zwar ist der ursprüngliche Hintergrund Hannibals bzw. Junos *ira*, was als Pendant des *furor* gesehen werden kann, doch ist die direkte Folge auf den Zorn der Angriff Hannibals auf Sagunt ab 1.268. Obwohl Rom noch zögert, die Kriegserklärung auszusprechen (1.692-694), und diese erst in 2.384-386 erfolgt, macht Silius schon im ersten Buch ungehemmt Gebrauch von *bellum* (z.B. 218, 272, 312) – dies zeigt, dass zumindest nach Hannibals Meinung die Auseinandersetzung mit den Saguntinern schon Teil des Krieges ist, ungeachtet Roms Tätigwerden; Grund und Erklärung seitens des carthagischen Feldherrn ist damit der Krieg an sich.

Die Einwohner von Sagunt halten stark an der *fides* fest und wehren sich gegen die Carthager. Die Prämisse der Bürger ist, lieber für die Fides zu sterben als sich auszuliefern: *sed dignam Ausonia mortem putat esse Sagunto/ servata cecidisse fide* (1.332-333). Dies wird, wie sich gleich zeigen wird, zum Verhängnis; zwar werden die Saguntiner auf das Betreiben des Herkules von der personifizierten Fides, der göttlichen Gegenspielerin Junos, gestärkt, doch ruft die Göttermutter die Furie Tisiphone als Helferin zu sich:

*Sil. 2.531-542: et palmam tendens „hos“ inquit „noctis alumna,
hos muros impelle manu populumque ferocem
dextris sterne suis. Iuno iubet. ipsa propinqua
effectus studiumque tuum de nube videbo.
illa deos summumque Iovem turbantia tela,
quis Acheronta moves, flammam immanesque chelydros
stridoremque tuum, quo territa comprimit ora
Cerberus, ac mixto quae spumant felle venena
et quicquid scelerum, poenarum quicquid et irae
pectore fecundo coquitur tibi, congere praeceps
in Rutulos totamque Erebo demitte Saguntum.
hac mercede Fides constet delapsa per auras.“*

Da der Krieg (inzwischen auf beiden Seiten) erklärt worden ist, ist es nicht mehr die Aufgabe der Furie, einen Krieggrund zu setzen, sondern die Fides zu entmachten; diese Schwächung dient dazu, Hannibals Übernahme von Sagunt zu erleichtern. Während Allekto also Junos Agentin für den Krieg ist, ist Tisiphone Junos Agentin im Krieg.

Die Beschreibung der Furie orientiert sich an jener Rede, die Vergils Juno an Allekto richtet. Sie ist eine Tochter der Nacht (*Aen.* 7.331), arbeitet mit Gift und ist mit ähnlicher Affinität

(*scelus, poena, ira*; in 2.619-623 fallen weitere Haupteigenschaften: *ira, rabies, furor*) ausgestattet, wobei Silius mit *pectore fecundo coquitur*, was den Sitz von Tisiphones Eigenschaften angibt, die Wortwahl Junos (*Aen.* 7.338) mit der Beschreibung von Amatas seelischem Zustand kombiniert (*Aen.* 7.345). Der Tonfall der Rede ist zudem anders: Während Vergil seine Juno mit *potes* pointiert Allektos Fähigkeiten ansprechen lässt, liegt hier eine manierierte Umschreibung vor, und Silius verzichtet auf hymnische Elemente, wodurch der bewundernde Effekt des vergilischen Vorbilds verloren geht. Auch *videbo* schränkt das Vertrauen, das die vergilische Juno der Furie gegenüber zeigt, ein. Allerdings bekommt Tisiphones Macht durch die Bezugnahme zu anderen mythischen Namen eine größere Bandbreite. *Quis Acheronta moves* sticht besonders hervor, denn Silius spricht Tisiphone eine Fähigkeit zu, die bei Vergil der Göttermutter vorbehalten war. Es scheint, als würden Tisiphones Fähigkeiten auch die der Juno übertrumpfen, wenn der Dichter auf die Furie einen Vers bezieht, den das vergilische Äquivalent für sich beansprucht.²²¹

Besaß *poena* für Vergils Tisiphone noch eine positive Seite, so wird sie bei Silius' Tisiphone zu negativen Eigenschaft. Juno fordert nämlich, dass die Furie das Wirken der personifizierten Fides für sie „rächen“ soll. Hat die vergilische Tartarus-Furie aus dem sechsten Buch sich nur gegen Frevler gerichtet, soll nun das gestraft werden, was in den *Punica* am positivsten dargestellt wird.²²²

Tisiphone dringt in Sagunt ein (2.542-545), wo Mors, Luctus, Planctus, Maeror, Dolor und die Poenae (548-552) wüten: Die Furie verwandelt sich in Turbina, die Witwe des saguntinischen Feldherrn Murrus:

2.553-560: *protinus adsimulat faciem mutabile monstrum*
 Tiburnae gressumque simul sonitumque loquenti.
 haec bello vacuos et saevi turbine Martis
 lugebat thalamos Murro spoliata marito,
 clara genus Daunique trahens a sanguine nomen.
 cui vultus induta pares disiectaque crinem
 Eumenis in medios irrumpit turbida coetus
 et maestas lacerata genas (...) inquit

Wie Allekto ist Tisiphone ein *monstrum* (*Aen.* 7.328), *mutabile* ist eine Wiedergabe ihrer Vielgestaltigkeit aus *Aen.* 7.328 (*tot sese vertit in ora*), jedoch verweist hier Silius weniger auf ein mannigfaches Aussehen, sondern auf die tatsächliche Fähigkeit zur Verwandlung. In

²²¹ cf. von Albrecht, 1964, 61

²²² cf. von Albrecht, 1964, 55, 61

Gestalt der Witwe wendet sie sich an das Volk von Sagunt und stachelt es zum Selbstmord an (2.575-279), wobei ein Prodigium in 2.580-591, welches von einer Schlange ausgeht, die Bürger endgültig in die Verzweiflung treibt. Die Wortwahl deutet auf eine enge Verbindung zwischen dem Vorzeichen und der Furie: Die Schlange wird als *caeruleus maculis auro squalentibus anguis* (585) bezeichnet – ähnlich ist die Wortwahl in 547-548, mit welcher die Haarpracht der Furie beschrieben wird: *et turgentia circa/multus colla micat squalenti*²²³ *tergore serpens*. Jedoch hat das Ergebnis des unheilvollen Prodigiums, welches als zur Furie gehörig zu sehen ist, auch eine positive Seite, da die selbstzerstörerischen Pläne der Einwohner von Sagunt auch für die Fides geschehen. Das Prodigium ist chthonisch, wie es auch das Wesen der Schlange bei den Griechen ist.²²⁴

Die Bürger beginnen jedenfalls im *furor* ihr Hab und Gut zu vernichten (592-631), die Furie treibt sie typischerweise mit Geißelhieben an (616, 625). Es kommt schließlich zum Massenselbstmord, da man sich den Carthagern als ausgeliefert erachtet. Tisiphone nutzt die Haltung der Saguntiner aus 1.332-33, um Juno und Hannibal die nötige Unterstützung zu geben, außerdem haben die sechs Personifikationen von negativen Menschlichkeiten aus 548-552 schon auf die Bevölkerung übergegriffen. Während die vergilische Allekto auf Grundlagen nur mit Einschränkungen baut, tut Tisiphone dies in vollem Maße.²²⁵

Der *furor* ist hier allerdings keine rein negative Erscheinung, da er einen positiven Effekt mit sich zieht. Die Prämisse, Selbstmord zu begehen, sollte Sagunt eingenommen werden, steht im Zusammenhang mit der Fides. Tisiphones Ziel ist also bis zu einem gewissen Grad positiv, daher kann auch der *furor*-Weg dorthin nicht rein negativ gelagert sein.²²⁶

Eine der letzten Szenen des zweiten Buches ist Tiburna gewidmet:

2.665-674: *Ecce inter medios caedum Tiburna furores*
 fulgenti dextram mucrone armata mariti
 et laeva infelix ardentem lampada quassans
 squalentemque erecta comam ac liventia planctu
 pectora nudatis ostendens saeva lacertis
 ad tumulum Murri super ipsa cadavera fertur,
 qualis, ubi inferni dirum tonat aula parentis
 iraque turbatos exercet regia manes,

²²³ Ebenso fällt *squalens* in 669 im Zusammenhang mit der sich wie eine Furie aufspielende Tiburna.

²²⁴ cf. S. 14

²²⁵ cf. Hershkowitz, 1998a, 53, FN 223

²²⁶ cf. Hardie, 1991, 82

*Allecto solium ante dei sedemque tremendam
Tartareo est operata Iovi poenasque ministrat.*

Eben noch ein Opfer der Furie wird Tiburna nun selbst zu einer Furie, worauf einerseits die mit Tisiphone fast identische Wortwahl aus 2.547-548 in 668 hinweist, andererseits die Tatsache, dass Tiburna gewissermaßen den Namen ihrer „Verwandten“ trägt: Sie wird mit Allekto verglichen, die im Tartarus wie die Furie aus dem sechsten *Aeneis*-Buch wirkt: *poenas ministrat*. Während Tisiphone also wie Vergils Allekto in der Oberwelt waltet, agiert die Allekto-Version des Silius in der Unterwelt wie die vergilische Tisiphone – durch den Vergleich erreicht der nachklassische Dichter einen Rollentausch der beiden Furien Vergils.

Obwohl nicht mit Informationen über Tisiphone gespart wird, liegt hier doch eine nur wenig anschauliche Figur vor, denn zu verstreut und umständlich formuliert sind die Angaben über ihr Wesen. Zwar rückt auch Vergil nur schrittweise mit Informationen heraus, doch folgt Silius nicht dem dramaturgischen Aufbau des augusteischen Dichters, dessentwegen am Ende ein handfestes Bild entstanden ist. Von Albrecht begründet diesen Unterschied mit Tisiphones Verhältnis zu ihrer Kontrahentin Fides: Die Darstellung der Furie soll so indirekt wie möglich sein, um die Realität der Fides so nah wie möglich empfinden zu können.²²⁷

Trotz der Transparenz ist Silius' Furie keine Horrorgestalt wie Allekto. Während der Schrecken von Vergils Figur einerseits durch die Undurchsichtigkeit ihres Handelns, andererseits durch ihr Äußeres entsteht, hemmt die wenig anschauliche Beschreibung der Tisiphone den Schrecken. Auch ist die Unklarheit über die Aktionen nicht gegeben, weil die *Aeneis*-Parallelen zu klar sind – ein Spiel mit den Erwartungen ist wegen des starken und als grundsätzlich bekannt anzunehmenden Vorbilds nicht möglich.

5.2 PUNICA 13.381-895: DREI FURIEN IN DER UNTERWELT

Nach zahlreichen Niederlagen scheint sich das Kriegsglück im dreizehnten Buch nun endlich Rom zuzuwenden, als Capua vom elften bis zum zwölften Buch zurückerobert wird. Scipio nimmt an dem Angriff teil, doch erleidet er zusammen mit Rom einen Rückschlag, als sein Onkel und sein Vater sterben. Er wünscht sich ein Wiedersehen mit den Toten mit Hilfe der Sibylle Autonoe. Scipio tritt daraufhin mit verschiedenen Geistern in Kontakt.

²²⁷ cf. von Albrecht, 1964, 61-62

Durchaus zeigt sich ein Einfluss der Totenbeschwörung aus dem sechsten Buch von Lucans *Bellum Civile*,²²⁸ dennoch wagt es Silius nicht, von Vergil als Vorbild zu abzuweichen. Da Scipio nicht persönlich in die Unterwelt hinabsteigt, sondern nur in Kontakt mit den Schatten tritt, muss die Hadesbeschreibung durch einen Toten geschehen. Silius entscheidet sich für den Geist jener Sibylle, die einst Aeneas durch die Unterwelt geführt hat, und baut so die Sichtungen ein, welche auch Aeneas im sechsten Buch erlebt hat.

Im Laufe der Nekyia fällt Tisiphones Name einmal, Allektos zweimal, Megairas viermal; von *Furiae* wird nur einmal gesprochen, wobei fast alle Erwähnungen sich innerhalb einer beschreibenden Rede der „ersten“ Sibylle.

An erster Stelle werden Allekto und Megaira zusammen während des die Nekyia vorbereitenden Opfers erwähnt: *inde tibi, Allecto, tibi, numquam laeta*²²⁹ *Megaera, / corpora lanigerum procumbunt lecta bidentum* (13.432-433).

Die Opfer werden gemäß der Anweisungen der Sibylle vollzogen – dies tat auch schon Aeneas. Silius übernimmt die Gottheiten, welchen Aeneas in 6.243-254 ein Opfer darbringt, kehrt aber in Abwendung vom Original die Reihenfolge um. Dem König der Unterwelt opfert Scipio zuerst, den Furien wird zuletzt die Gabe dargebracht. Ihr Einsatz ist ein Abweichen vom Vorbild; Vergil nennt stattdessen die *mater Eumenidum* in *Aen.* 6.250,²³⁰ welche gemäß der Genealogie die Nacht ist.²³¹ Die Mutter wurde also durch ihre Kinder „ersetzt“.²³²

Ab 13.524 folgt die Ekphrasis des Hades durch die ältere Sibylle. Bei der Beschreibung der Flüsse folgen die Namen von Tisiphone und Megaira:

13.574-576: *hanc potat sanie non uno Cerberus ore,*
 haec et Tisiphones sunt pocula, et atra Megaera
 hanc sitit, ac nullo rabies restinguitur haustu.

Eingebettet sind diese Verse in die Darstellung des Acheron ab Vers 571. Dessen Beschreibung stellt den Höhepunkt der Schrecklichkeit dar, welche den fünf beschriebenen Flüssen zugeschrieben wird. Zusammen mit Cerberus trinken Tisiphone und Megaira aus dem Acheron, wobei die Verbindung zwischen dem Fluss und den Furien keine neuartige ist; schon Vergil lokalisierte Allekto bei diesem Fluss, wenn die hasserfüllte Juno „*Acheronta*

²²⁸ cf. Vessey, 1973, 237

²²⁹ Megaira trägt bei Statius das Prädikat *hilaris* (*Theb.* 3.641)

²³⁰ *Aen.* 6.249-251: *ipse atri velleris agnam/ Aeneas matri Eumenidum magnaеque sorori/ ense ferit.* Wer die *soror* sein soll, ist nicht klar, cf. Norden,³ 1927, 203.

²³¹ *Aen.* 7.331: *virgo sata nocte; Aen.* 12.846-847: ... *Tartaream Nox intempesta Megaeram/ (...) tulit partu.*

²³² cf. Reitz, 1982, 30-31

movebo“ schreit. In der *Aeneis* fällt die Beschreibung des Acheron in 6.295-416 nicht weniger grausig aus; jedoch beheimatet Vergil nur Allekto und nicht die übrigen Furien bei diesem Fluss. Diese bewohnen nämlich einen *thalamus* im *vestibulum* des Hades.²³³ Tisiphone haust wiederum am Eingang des Tartarus, wobei Silius auf diese Vorstellung nur in begrenztem Maß zurückgreifen wird, wie sich gleich zeigen wird.

Megaira findet zusammen mit Allekto während der Hades-Ekphrasis ihre nächste Erwähnung, nämlich in der Beschreibung des Palastes von Dis Pater und seiner Bewohner. In dieser Stelle werden sie allerdings nur für eine Veranschaulichung herangezogen:

13.591-594: *Cerberus hic ruptis peragrat cum Tartara vinclis,
non ipsa Allecto, non feta furore Megaera
audet adire ferum, dum fractis²³⁴ mille catenis
viperea latrans circumligat ilia cauda.*

Die Furien dienen hier, um den *ostia*-Bewohner Cerberus effektiv so grausig wie möglich zu gestalten – selbst die Furien fürchten sich vor ihm.²³⁵

Auch wenn die schon genannten Stellen Parallelen zu Vergil aufweisen, zeigt sich in der nächsten Erwähnung der stärkste Bezug zum augusteischen Vorbild: Die Darstellung von Dis Paters Gericht. Diese Beschreibung markiert auch den Abschluss der Rede der ersten Sibylle. Im Unterschied zu Vergil beschränkt sich Silius allerdings nur auf die Prozesse und Strafen verbrecherischer Herrscher, wie der letzte Vers 612 angibt: *tyranni*.

Schon Vergil hat die Beschreibung des Gerichts der Priesterin in den Mund gelegt, doch hat der Exkurs einen Bezug zum tatsächlich Gesehenen des Aeneas, schließlich erkundigte sich der Titelheld nur, weil er Tisiphone am Eingang des Tartarus sah. Die Beschreibung erhält so eine unmittelbare Wirkung. Von Scipio wird das Gericht allerdings nicht im Ansatz miterlebt: der Held bittet zwar in 519-522 ebenso um eine Beschreibung, doch ist dies die Reaktion auf aus der Unterwelt hinaufgestiegene Geister und nicht auf tatsächlich Gesehenes. Entsprechend erblickt Scipio auch keine Furie am Eingang und die Gestalten erfüllen eine andere Funktion:

13.601-612: *has inter formas coniunx Iunonis Avernae
suggestu residens cognoscit crimina regum.
stant vincti, seroque piget sub iudice culpae:
circum errant Furiae Poenarumque omnis imago.*

²³³ Die Beschreibung des *vestibulum* folgt ab *Aen.* 6.273, die Furien finden sich in Vers 280.

²³⁴ Delz entscheidet sich hier für *fractus*; cf. Delz, 1987, 348

²³⁵ cf. Reitz, 1982, 81-82; allerdings wurde in 2.538-539 angegeben, Cerberus fürchte sich vor Tisiphone.

*quam vellent numquam sceptris fulsisse superbis!
 insultant duro imperio non digna nec aequa
 ad superos passi manes, quaeque ante profari
 non licitum vivis, tandem permissa queruntur.
 tunc alius saevis religatur rupe catenis,
 ast alius subigit saxum contra ardua montis,
 vipereo domat hunc aeterna Megaera flagello.
 talia letiferis restant patienda tyrannis.*

Der Richter ist bei Silius nicht Rhadamanthys, sondern Dis Pater selbst, der als *coniunx* der Persephone bezeichnet wird.²³⁶ Danach wird das Bereuen der Angeklagten beschrieben, welches aus dem Herumschwirren der Furien und der Poenae resultiert; die Verurteilten werden schließlich von den Totengeistern (*manes*) der von ihnen geschändeten bestraft. Dass diese Funktion auch die Furien hier haben, wird erst durch die Erwähnung der strafenden Megaira ersichtlich. Auffällig ist, dass sowohl die Furien als auch die Poenae als getrennte Gestalten aufgeführt werden, während Vergil die personifizierten Strafen mit Tisiphone gleichsetzte.²³⁷

Mit der Erwähnung der Megaira wird ersichtlich, dass die Furien zwar eine ähnliche Rolle wie die Gestalt aus dem sechsten *Aeneis*-Buch hat, jedoch ist sie mehr mit der Hydra zu vergleichen, die im Inneren des Tartarus straft.²³⁸ Megaira ist die Vollstreckerin einer Strafe, doch nicht für die Strafen allgemein, sondern für nur eine von drei genannten; da auf Sisyphus angespielt wird, gibt der Kontext die Aktion als eine im Inneren des Tartarus preis. Etwas inkonsequent scheint, dass die Erwähnung Allektos, die in 2.559-560 für Dis Pater straft (*poenasque ministrat*), nicht erwähnt wird.

Das Totengericht entbehrt jedoch der moralischen Botschaft, welche im sechsten Buch der *Aeneis* zu finden ist. In ihrer Kürze verzichten die *Punica* nämlich auf viele, explizite Beispiele, bei denen auch eine Begründung zu finden ist. Durch die Neuerung, die verstorbenen Opfer strafen zu lassen, bekommt die Bestrafung einen stärker subjektiven Bezug, während Vergil eine objektive Figur handeln lässt, bei der die Bewahrung der natürlichen Ordnung mitschwingt, und die er daher neutral wertet. Bei Silius steht die Vergeltung im Vordergrund, nicht die Mahnung zur richtigen Lebensweise.

²³⁶ cf. Spaltenstein, 1990, 257-258; man vergleiche die Wendung *Iuno Averno* mit *Iuno Stygia* in *Theb.* 4.526-527.

²³⁷ Beim Totengericht des Statius im achten Buch der *Thebais* ist die Trennung allerdings ebenfalls vollzogen worden. cf. Reitz, 1982, 88-89; cf. Kapitel 7.3.1.

²³⁸ cf. S. 70-71

Da sich die Furien in der Unterweltszene nur in der Darstellung der ersten Sibylle finden lassen, die nicht durch eine Reaktion Scipios auf den Ort an sich entstanden ist, erinnern diese Verse an die Unnahbarkeit der Erinyen Homers, welche ebenso nur in direkten Reden ihren Platz finden. Entsprechend stellt sich die Frage nach dem Schreckensgehalt, welcher schließlich bei der homerischen Göttinnengruppe negiert wurde. Durch die Integration in die Beschreibung der Unterwelt ist daher nach dem Schreckensgehalt der kompletten Ekphrasis zu fragen. In Anbetracht der realistischen, doch grundsätzlich auf Grausamkeiten bezogenen Darstellung sowie der Nähe Scipios zum Hades durch den direkten Kontakt mit den Schatten ist der Horror des dreizehnten Buch der *Punica* zu bejahen. Die Furien sind hier aber nur ein Element des Horrors, und nicht selbst so gestaltet.

5.3 ZUSAMMENFASSUNG

Silius beweist einerseits mit seiner Tisiphone, andererseits mit seiner Unterweltbeschreibung, dass die Furien ihre moralische Konnotation verloren haben und nur mehr dem Werkeffekt dienen. Vergils Allekto wird daher im zweiten Buch so stark wiedergegeben, dass eine Verdrängung der moralischen Furie, die mit dem gewaltigen Eindruck der Furie aus dem siebten *Aeneis*-Buch sich nicht messen konnte, geschah.

Die nur wenig greifbare Gestaltung von Silius' Tisiphone ist außerdem ein Hinweis auf die Selbstverständlichkeit solcher Figuren im Epos – es sind keine ausgeklügelten Beschreibungen mehr nötig, um sie als boshafte Gestalt wirken zu lassen. Mit der Selbstverständlichkeit ist allerdings auch der aus einer für den Leser unerwarteten Wendung entstehenden Horroreffekt verschwunden – Tisiphone will nicht mehr erschrecken, als es ihre Existenz vorgibt.

6. P. OVIDIUS NASO – DIE METAMORPHOSEN ALS REAKTION

6.1 DER WAHNSINN VON INO UND ATHAMAS: EINE PARODIE

6.1.1 Allgemeines zu Met. 4.416-562

Ino ist die Tante und Ziehmutter des Bacchus. Da dieser Sohn Jupiters sowie dessen Seitensprung Semele zu den von Juno verabscheuten Individuen zählen, passt es, dass die Göttermutter auch an Ino ihre Wut auslassen will.²³⁹ Sie schlägt die Kadmustochter und deren Gatten Athamas mit Wahnsinn, sodass der thebanische König seinen Sohn Learchus tötet und Ino sich mit ihrem Sohn Melicertes ins Meer stürzt, wo Mutter und Kind zu Göttern werden. Als Initiatorin des *furor* setzt Ovid die Furie Tisiphone ein. Die Verwandlung der Ino lässt er über deren Großmutter Venus mittels einer Bitte an Neptun erfolgen (4.531-538).

Während der Mythos um die Geburt des Bacchus schon in *Met.* 3.253-315 und die Geschichte um die Strafe für den Dionysos-Leugner Pentheus in 3.511-733 erzählt werden, findet die „Kindheit“ des Weingottes entsprechend dem artifiziellem Aufbau der *Metamorphosen* ungefähr in der Mitte des vierten Buches ihren Platz nach dem Einschub der Minyaden und deren Erzählungen. Der Pentheus-Mythos ist der Tradition nach zeitlich nach der Geschichte um Ino und Athamas anzusiedeln, jedoch änderte Ovid die Chronologie bewusst, um eine Parallele zwischen den beiden Episoden herstellen zu können. Im Übrigen hat er den Mythos um Phrixos und Helle, den Kinder des Athamas aus erster Ehe mit Nephele, ausgelassen: Ino veranlasste, dass Athamas seine Kinder opfern wollte, was aber von Nephele verhindert werden konnte. Ovid übergeht also eine Geschichte, die Ino als Frevlerin entlarvt hätte, die Kenntnis über diese kann jedoch als vom Leser vorausgesetzt angenommen werden.

In Ovids Bearbeitung lassen sich zwei Metamorphosen ausmachen; einerseits Inos und des Melicertes Verwandlung in Meeresgottheiten, andererseits die Verwandlung von Inos weiblichen *comites* am Schluss der Episode, die von Juno zu Vögeln gemacht werden. Die Verwandlung der *comites* gehört nicht zum traditionellen Stoff des Mythos²⁴⁰ – ebenso ist auch Junos Anheuerung der Tisiphone kein Bestandteil und kann als ergänzende Erfindung des Dichters gewertet werden. Trotzdem nehmen Junos Abstieg in die Unterwelt und die

²³⁹ cf. Otis, 1966, 130-131, der über Junos Hass und Wirken auf die Kadmiden allgemein schreibt.

²⁴⁰ cf. Bömer, 1976, 140

Konfrontation der Furie mit dem königlichen Ehepaar den meisten Raum der Episode ein. Ovid schenkt also dem, was er originär konzipiert hat, die meisten Verse. Als Begründung kann eine Reaktion auf Vergils Allektoszene gewertet werden, und zwar auf drei Ebenen: Erstens sind Junos Motivation, Mittel und Ziel, nämlich nachtragende Abscheu, *furor* und eine Strafe für Athamas und Ino, denen des siebten Buchs der *Aeneis* ähnlich gelagert. Den Wahnsinn gibt der Mythos vor, und der *furor* entspricht dem Mittel, welches die Juno der *Aeneis* in Anspruch nimmt. Dasselbe Schlagwort und dieselben Hintergründe des Wahnsinns führen dazu, auf ebendiese Figur zurückzugreifen, für deren Auftritt in der *Aeneis* Juno eine *conditio sine qua non* ist. Ovid handelt hier aus Motivbewusstsein, allerdings weniger aufgrund des Motivs, welchem sich Arbeit widmet, als desjenigen der Kombination Wahnsinn-Furie-Juno. Diese Trias ist in den *Metamorphosen* nämlich öfter zu finden als die „epische Furie“.

Zweitens parodiert²⁴¹ Ovid den leserpsychologischen Effekt der Allektoszene: Der subtile Horror der vergilischen Sequenz ist vollkommen verdrängt worden von einer, wie Bömer schreibt,²⁴² barocken Beschreibung, wobei sowohl Junos Abstieg in die Unterwelt als auch das Aussehen der Tisiphone an Übertreibungen keinen Mangel haben. Dieser Bombast will dem Leser keinen Schrecken mehr einjagen, sondern in seiner Überreizung die angsteinflößende Wirkung der Allektoszene auf den Leser abschwächen – der subtile Horror wurde von einem beeindruckenden, aber in seinem Effekt jedoch harmlosen Bild ersetzt. Diese Abschwächung dient – und dies ist die dritte Reaktionsebene – der Hinterfragung der augusteischen Ideologie, in welche die Werke Vergils hineingerutscht sind.²⁴³ Die Furien

²⁴¹ „Parodie“ ist an dieser Stelle nicht Abwertung zu verstehen, sondern als eventuell komische, aber wertneutrale Verzerrung des Originals, da die Rezeption an sich keine Auskunft über Ovids Haltung zur Qualität Vergils gibt – die Übertreibung kann sowohl als Hohn als auch Schmeichelei gewertet werden.

²⁴² cf. Bömer, 1976, 161

²⁴³ cf. S. 88; die Grundlage der folgenden Ausführungen basiert auf den noch nicht publizierten Thesen von Christine Ratkowitsch. Ein Abriss der Theorie findet sich jedoch schon in Ratkowitsch, Christine: Von der Manipulierbarkeit des Mythos. Der Paris/Helena-Mythos bei Ovid (her. 16/17) und Baudri von Bourgeil (carm. 7/8), Bruxelles 2012 (Collection Latomus 334), 20, FN 25, und Ratkowitsch, 2012, 323-325: Ovid reflektiert über das Verhältnis von Dichtung und Herrschern sowie die Kunstfreiheit, indem er seine Gestalten zu mehreren den beiden Positionen entsprechenden Typen formt, wobei diese Züge geschichtlicher Figuren tragen (z.B. „Octavian-Typus“; konkrete Beispiele: Juno als „Livia-Typus“, Orpheus als „Horaz-Typus“ (siehe unten), Arachne als „Gallus-Typus“; jedoch sind die Charaktere zu vielschichtig, um eine eindeutige Identifikation zu erkennen). Dichtung vertretende Gestalten geraten zunächst in Abhängigkeit zu einem Herrscher, wobei dieser Dichtertypus zur Panegyrik und im Extremfall zur Polemik getrieben wird, für welche auch die ovidischen Furien stehen – der abhängige Typus entspricht dem panegyrisch gefärbten Epiker („Vergil-Typus“); jedoch ist die entgegengesetzte Richtung vom opportunistischem Künstler auszumachen („Gallus-Typus“). Vertreter der niedrigeren Gattungen können sich dank ihrer Spezialisierung auf andere Genera von dieser Abhängigkeit wieder lösen und zu einem eigenen Typus werden („Horaz-Typus“), während umgekehrt der Herrschertyp gegen Ende des Textes immer stärker in die Abhängigkeit des Künstlers geraten kann (z.B. Entscheidung über eine Apotheose als Untsterblichkeit durch die Kunst oder *Damnatio Menomoriae* liegt beim Künstler.) Beide gespiegelten Positionen werden dabei ständig hinterfragt, vor allem der Wahrheitsgehalt deren Aussagen.

können nämlich auf einer Metaebene der *Metamorphosen* für polemischen Dichter stehen, die von einer opportunistischen²⁴⁴ Herrschergestalt (Juno) konsultiert werden, um so gegen einen Gegner vorzugehen.²⁴⁵ So wird die Dichtung zu einem politischen Instrument, weswegen Ovid es für angebracht hält, den Wahrheitsgehalt dieser Art Literatur und deren Verhältnis zu der herrschenden Person allegorisch zu hinterfragen – der augusteische Autor geht bei diesem Vorhaben jedoch so weit, dass auch die vermeintlich gegen die „negative“ Juno agierende Venus aufgrund ihrer (gleich zu besprechenden) Subjektivität zu hinterfragen ist, ebenso der von Juno verhasste Bacchus in der Pentheus- und Minyaden-Episode. Daraus ergibt sich auch eine Vielschichtigkeit der Charaktere. Aufgrund der Frage nach dem Wahrheitsgehalt und der Rolle der Furien als Vertreterinnen der Polemik ist der Bombast, der von Tisiphone ausgeht, und der mangelnde Horror folgendermaßen zu beurteilen: ein brutaler Plan wird nämlich mittels des Manierismus hinter einem zweckentfremden, sprich den Schrecken verheimlichenden Schleier verborgen, so wie die Polemik beim Vorgehen gegen eine Person mit der Wahrheit für ihren Zweck umgeht. Ein Horroreffekt wie der der vergilischen Allekto würde schließlich ein negatives Bild auf den Herrscher im Hintergrund werfen, obwohl die Polemik das genaue Gegenteil erreichen möchte.

Weiters ist das Ergebnis des Wirkens der Furie anders als bei Allekto gelagert; Ovid ersetzt nämlich Vergils *maior ordo rerum* (*Aen.* 7.44), also den Krieg, durch ein individuelles Problem, welches keine Folgen für nicht direkt Betroffene aufweist, im Gegensatz zum Krieg, welcher ein globales Phänomen ist. Ziel und Wirken wurden also reduziert.

Ein hervorstechender Unterschied zu Vergil ist, dass die Juno der *Metamorphosen* die Unterwelt im manierten Stil betritt, während Vergil, im Bestreben Spontaneität zu vermitteln, sich um Wegbeschreibungen nicht kümmert.²⁴⁶ Trotz all ihrer Schrecklichkeit war die Göttermutter der *Aeneis* nicht so wagemutig, in die infernaln Gefilde hinabzusteigen, sondern rief Allekto zu sich. Einerseits macht diese stärkere Nähe zur Unterwelt Ovids Juno zu einer noch höllischeren Gestalt, jedoch wird die Durchbrechung der Sphäre, vor welcher die *Aeneis* noch zurückschreckte, hinterfragt, wenn Tisiphone der Göttermutter in 4.477-478 einen Ratschlag gibt: *inamabile regnum/ desere teque refer caeli melioris ad auras*. Ovid gibt

²⁴⁴ Im Kosmos der *Metamorphosen* liegt ein Opportunismus gegen Junos eigenen Kreis der Olympier vor, der sich auch in der in Kapitel 6.2. besprochenen Io-Episode direkt gegen Jupiter richtet. Gespiegelt wird im ovidischen Kadmidenzklus allerdings die historischen Feindschaften des Octavian: Juno steht für die auf der Seite des späteren Kaisers stehende Livia, Semele für Kleopatra, Bacchus für Caesars Sohn mit der Pharaonin, Ino und Athamas für die Befürworter des „neuen Gottes“, also Caesars Nachkomme.

²⁴⁵ Ein in dieser Arbeit behandeltes, sehr offensichtliches Beispiel für Dichtung dieser Art ist *In Rufinum*, wo ausgerechnet die Furien dem politisch-polemischen Ton des Werks dienen.

²⁴⁶ cf. Buchheit, 1963, 75; wie fern Juno in der *Aeneis* der Unterwelt aber tatsächlich fern bleibt, ist undeutlich. Zwar ist klar, dass Allekto heraufbeschworen wird (*ciet* in *Aen.* 7.325), jedoch wird ein nahes Herantreten angedeutet: *Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petivit* (*Aen.* 7.323).

hier indirekt Auskunft, dass er mit gefestigten Vorstellungen und Traditionen gebrochen hat.²⁴⁷

Allerdings war für diese Episode nicht nur das siebte Buch der *Aeneis* Vorbild, sondern auch das sechste, da Juno wie Aeneas in die Unterwelt hinabsteigt und sich ihre Sichtungen an denen des trojanischen Helden orientieren. Entsprechend ist nicht nur Allekto als Vergleichsbasis für die ovidische Furie heranzuziehen, sondern auch die moralische Tisiphone, welche beim Tartarus die Frevler straft.

Zudem ist nicht nur Vergil, sondern auch Ovids eigene Version des Pentheus-Mythos als Bezugspunkt zu betrachten. Während Bacchus nämlich Pentheus insoweit gerechtfertigt strafe, als der König tatsächlich Bacchus als Gott nicht anerkannte, ist Junos Motivation ihre verletzte Ehre, da sie das Glück von Ino und Athamas nicht ertragen kann: *adspicit hanc natis thalamoque Athamantis habentem/ sublimes animos et alumno numine Iuno/ nec tulit* (4.420-422). Die „Rache“ der Juno ist Machtmissbrauch²⁴⁸ – in ihren Augen ist Inos und Athamas’ Stolz auf ihren Ziehsohn ein strikt gegen sie gerichteter Frevel.²⁴⁹ Junos Argumentation ist also rein subjektiv. Ovid hat Ino zwar, auch wenn er die versuchte Tötung von Phrixos und Helle übergeht, mit einem Verbrechen beladen, jedoch auf anderen Wege, denn Ino war eine jener Bacchantinnen, die den Pentheus zerrissen haben (*illa, quis Actaeon, nescit dextramque precanti/ abstulit Inoo lacerata est altera raptu* in *Met.* 3.721-722).²⁵⁰ In der Wahrnehmung des Lesers hat sich schon ein negatives Bild der Kadmostochter gefestigt, jedoch stellt dieser auf keine Weise eine Beleidigung für Juno dar.

Athamas hingegen ist in den *Metamorphosen* vollkommen unbelastet; ein vorangehender Auftritt beschränkt sich auf das Mahnen des Pentheus in 3.564. Die seine Opferrolle ergibt sich aus der Tatsache, dass er ein Herrscher ist und Bacchus zugeneigt ist.

Überhaupt scheint die Subjektivität göttlicher Argumentation in den meisten Episoden der *Metamorphosen* gegeben zu sein, besonders was die Rache betrifft: Bacchus verlangt, zumindest gemäß der Argumentation des Pentheus in 3.531-576, eine Verdrängung des in Theben etablierten Marskults und damit militärischer „Männlichkeit“.²⁵¹ Die Argumente der Venus, damit Neptun ihr helfe, Ino und Melicertes zu retten, berufen sich auf Verwandtschaft

²⁴⁷ cf. Bömer, 1976, 145; Bernbeck, 1967, 17-18; Anderson, 1993, 466, der von einer solchen Auffassung nur wenig überzeugt scheint.

²⁴⁸ cf. Otis, 1966, 142-145

²⁴⁹ Parallel ist dazu die Episode um Niobe in *Met.* 6.146-312 zu sehen.

²⁵⁰ Zudem kannte der antike Leser wohl Inos Frevel des versuchten Mords an Phrixos und Helle.

²⁵¹ cf. Anderson, 1993, 389

(Ino und Melicertes sind ihre *nepotes* in 531), auch dem Meeresgott gegenüber (536-538). Die Göttin ist, bewogen von Mitleid für ihre Verwandten, subjektiv.

Zu guter Letzt verweist Ovid auch auf seine im zehnten Buch folgende Version des Mythos um Orpheus und Eurydike, was unten noch genauer ausgeführt werden wird.

Ovid behandelte den Mythos von Athamas und Ino ein zweites Mal in den *Fasti* 6.481-502, allerdings mit anderer Intention ausgestattet. Zwar zeigen sich in der Geschichte um Ino und Athamas keine Unterschiede, jedoch ist die Ausgangslage eine vollkommen andere, da Ovid über den Mythos die Herkunft des Mater-Matuta-Kults erklären möchte. Die nur 84 Verse lange Version der *Fasten*, von denen nur 36 den Mythos an sich und der Rest das Aition umfassen, verzichtet auf manierierte Beschreibungen und konzentriert sich auf den Kern der Sage.²⁵² Überraschenderweise fällt jedoch folgender Vers: *hinc agitur furiis Athamas et imagine falsa* (6.489). Zwar ist *furiae* hier abstrakt zu verstehen, doch ist der Verzicht auf die Wortwahl *furor* und die Entscheidung für *furiae* ein bezeichnender Verweis auf die eigene Bearbeitung in den *Metamorphosen* und zeugt von der Auffassung einer der bei Ovid untrennbaren Dreierheit Wahnsinn-Furie-Juno. Dieser Verbindungsdrang wird sich auch in Ovids Bearbeitung des Io-Mythos zeigen.

6.1.2 Tisiphone

Met. 4.451-456

illa sorores

*Nocte vocat genitas, grave et inplacabile numen;
carceris ante fores clausas adamante sedebant
deque suis atros pectebant crinibus angues.
quam simul agnorunt inter caliginis umbras,
surrexere deae. sedes Scelerata vocatur*

Mit diesen Worten werden die Furien, unter denen sich auch Tisiphone befindet, vorgestellt. Ovid bedient sich der bekannten Herkunft als Töchter der Nacht und erwähnt zugleich deren Schlangenhaar. Im Gegensatz zu Vergil, der seine Tisiphone in *Aen.* 6.554-556 bei der Ausführung einer brutalen Handlung einführt, lässt Ovid die Furien eine „typisch weibliche“ Beschäftigung ausführen. Dies kann als Kontrast zu der moralischen Furie Vergils in der Unterwelt gewertet werden, die zwar ein positives Wesen hat, welches sich aber in einer brutalen Handlung manifestiert. Ovids Furien entbehren einer positiven Seite, werden aber bei

²⁵² cf. Bömer, 1976, 133

einer harmlosen Tätigkeit vorgestellt.²⁵³ Dieses Kontrastbild entspricht ebenso wie der verschleiende Bombast dem polemischen Wesen der Furien, da durch das Kämmen Dinge anders wirken sollen, als sie es wohl tun (Hinterfragung des Wahrheitsgehalts).

Allerdings hat die Beschäftigung auch metaphorische Bedeutung, denn sie offenbart die Furien auch als die Dichtung repräsentierende Gestalten: *pecten* kann nämlich nicht nur „Kamm“ bedeuten, sondern auch „Plektron“ – Ovid selbst verwendet in *fast.* 2.119-121 das Vokabel in dieser Bedeutung: *nunc mihi mille sonus quoque est memoratus Achilles/ vellem, Maeonide, pectus inesse tuum,/ dum canimus sacras alterno pectine*²⁵⁴ Nonas. Die Metapher findet in den *Metamorphosen* noch weitere Verwendung, wie im Skylla-Rahmen. Dort kämmt die Nereide Galatea (ebenso eine Symbolgestalt für Dichtung) das Haar der Skylla und beginnt ihre Geschichte zu erzählen (13.738-739). Diese beiden Tätigkeiten stehen parallele zu dem Aktionspaar Weben und Erzählen, wie es die Minyaden tun – nicht zu vergessen ist auch Arachne.

Junos Abstieg in die Unterwelt kann sich seinem vergilischen Vorbild zwar nicht entziehen, geht aber mit dessen Übernahme topographisch relativ verwirrend um.²⁵⁵ Trotzdem ist der Sitz der Furien als der Tartarus zu identifizieren: *sedes Scelerata* (*Met.* 4.456) steht gegenüber *limen sceleratum* (*Aen.* 6.653).²⁵⁶ Allekto, das eigentliche Vorbild der Furie aus den *Metamorphosen*, ist zwar am Fluss Acheron beheimatet, dennoch ist die Platzierung passend, da Vergils Tisiphone an diesem Ort waltet und Ovids Furie den gleichen Namen trägt wie die moralischen Version aus dem sechsten Buch der *Aeneis*.

Wie Sibylle mit einem Frevlerkatalog reagierte, nachdem sie in *Aen.* 5.566-577 Aeneas das Totengericht vorgestellt hatte, zählt auch Ovid in 4.457-463 nach der Einführung der Furien Frevler auf, die sich auch im Katalog Vergils finden lassen.²⁵⁷ Die Auflistung unterscheidet sich allerdings stark in ihrer Darstellung und Intention von ihrem Vorläufer. Vergil legt den Schwerpunkt auf die Verbrechen und Strafen, von welchen ein solches Grauen ausgehen soll, dass der Leser von Freveln abgeschreckt werden soll, und der Tartarus sowie Tisiphone, die

²⁵³ cf. Bömer, 1976, 154; Bernbeck, 1967, 19-20 (von Bömer kritisiert; dass das Haarekämmen abschwächende Wirkung habe, soll tatsächlich als zu subjektive Meinung gewertet werden – der Kontrast zu Vergil ist dennoch gegeben.)

²⁵⁴ Problematisch ist allerdings, dass stattdessen auch *carmine* oder *pectore* gelesen werden kann; cf. Robinson, Matthew: Ovid Fasti Book 2. Edited with Introduction and Commentary, Oxford, 2011, 26, 143.

²⁵⁵ Bömer spricht von „topographischer Unbekümmertheit“; cf. Bömer, 1976, 145.

²⁵⁶ Die unterschiedliche Wortwahl ist wohl damit begründet, dass sich Aeneas, der den Vers spricht, beim, Juno aber im Tartarus befindet.

²⁵⁷ zum Katalog cf. Bömer, 1976, 146-147, 156-158; Barchiesi, Rosati, Koch ²2009, 303-304

in diesen Komplex eingebunden ist, zu mahnenden Elementen werden. Ovid richtet sein Augenmerk auf das Bildliche.²⁵⁸

Der Katalog der Frevler ist identisch mit jenem aus *Met.* 10.41-46, der in die Episode über Orpheus in der Unterwelt eingebettet ist: Tantalus (4.458, 10.41), Ixion (4.461, 10.42), Sisyphus (4.460, 10.44 – in beiden Auflistungen wird er persönlich angesprochen) und die Beliden (4.463, 10.44) sind jeweils zu finden; bloß Tityos kommt nur im vierten Buch vor (457), dafür gesellen sich die Eumeniden in den zweiten Katalog, die vom Lied des Orpheus zu Tränen gerührt sind: *tunc primum lacrimis victarum carmine fama est/ Eumenidum maduisse genas* (10.45-46). Die Parallelgestaltung der beiden Szenen ist jedoch nicht nur formal: Wie Juno versucht, die „dichtenden“ Furien auf ihre Seite zu ziehen, strebt der Dichter Orpheus an, mit seinem Gesang das infernale Herrscherpaar zu bewegen – die Rollen von Bittsteller und Erhörendem sind vertauscht. Orpheus ist zwar keine Gestalt für einen unpolitischen Dichter, da er Züge Horazens in sich trägt, der auch die Gunst Octavians genoss. Sein Status ist jedoch nicht zu vergleichen mit jenem der Eumeniden, da Orpheus als Spiegelung eines Vertreters der persönlich-individuellen Dichtung nicht so in die Fänge eines Herrschers geraten ist, wie die Polemik oder auch die Panegyrik. Der berühmteste Sänger der Mythologie befindet sich in der besseren Situation eines Dichters. Weinen die Furien, stellt dies die Trauer der korrumpierten Dichtung über ihren Irrweg dar.

Gäbe es einen moralischen Kontext, so können die Furien in diesen jedoch nicht eingebunden sein: Sie sitzen vor geschlossenen Türen (*fores clausas* in 453) und können den Tartarus gar nicht betreten. Haben sie keinen Zugang zu diesem Ort, wurde ihnen auch keine Aufgabe gegeben, die der vergilischen Tisiphone ähnlich ist. Durch die Entfernung ist es logisch, sie eine „harmlose“ Tätigkeit wie Haarekämmen vollführen zu lassen.

Die Furien begrüßen der Göttermutter ehrfürchtig (456: *surrexere*). Nach dem Frevlerkatalog setzt Juno zum Sprechen an:

Met. 4.466-473: *Sisyphon adspiciens „cur hic e fratribus“ inquit
„perpetuas patitur poenas, Athamanta superbum
regia dives habet, qui me cum coniuge semper
sprevit?“ et exponit causas odiique viaeque,
quidque velit; quod vellet erat ne regia Cadmi
staret, et in facinus traherent Athamanta furores.
imperium, promissa, preces confundit in unum
sollicitatque deas:*

²⁵⁸ cf. Bernbeck, 1967, 21

Zwar ist die Erläuterung von Junos Anliegen fast so lang wie die bei Vergil,²⁵⁹ jedoch befinden sich nur drei Zeilen in der direkten Rede der Göttermutter, während der Autor der *Aeneis* sie neun Verse lang sprechen lässt. Der Kern der Aussage, nämlich der Auftrag, steht bei Ovid in indirekter Rede, bloß die Einleitung ist in Form der *oratio recta* verfasst: Sisyphus,²⁶⁰ dessen Name schon in der Frevleraufzählung gefallen ist, ist der Bruder des Athamas, und Juno meint, dass Inos Gatte genau solche Leiden zu erdulden habe, wie sein Verwandter, auch wenn er kein Übel verbrochen hat. Von der Göttermutter wird Athamas nur mit dem Frevler gleichgesetzt, weil er Freund ihres Feindes ist. Begründung und Auftrag stehen schließlich in *oratio obliqua*, die sich an die direkt gesprochenen Worte anschließt. Es handelt sich ein um Stilmittel Ovids, da das Verstecken hinter einem anderen Sprecher der Hinterfragung des Wahrheitsgehalts des Gesagten dient, so auch im Wettstreit zwischen den Musen und den Pieriden im fünften Buch.

Schon Vergils Juno hat mittels undeutlicher Hinweise den Auftrag nur im Grundkonzept bestimmt und Allekto viel Spielraum überlassen, wie die Kriegsgründe zu bewirken sind, jedoch gibt sich die ovidische Juno noch vager: sie spricht nur die Ziele aus, nämlich dem Haus des Kadmos zu schaden und Athamas zu einem Verbrechen zu treiben, welches jedoch nicht konkretisiert wird. Bloß das Mittel, den *furor*, schreibt die Göttermutter vor, was allerdings ein redundanter Hinweis ist, da sie diesen schon während ihres Einstiegsmonologs in 429 und 431 erwähnt hat, und sich aus dem Mythos und dem Dialog mit Vergil nur dieses Mittel ergeben kann.

In Anbetracht der Unterwürfigkeit, welche die Furien in 456 der Göttermutter erweisen, ist Junos Verhalten gegenüber den drei Göttinnen, welches in 472 offenbart wird, fast schon peinlich: ihre Worte sind kein reiner Befehl (*imperium*), sondern auch eine Bitte (*preces*), was auf Unterwürfigkeit ihrerseits schließen lässt. Außerdem macht sie den Furien Versprechungen (*promissa*), wobei Ovid diese Anreize nicht nennt und diese auch nicht aus der weiteren Handlung schlüssig werden. Vergleicht man dieses Auftreten mit jenem der vergilischen Juno, so ergibt sich ein markanter Unterschied: Mit ihren hymnischen Worten zeigt sich die Göttermutter der *Aeneis* zwar bewundernd, erweist sich aber als Befehlshaberin, sprachlich ersichtlich an den Imperativen, und auch reicht das Argument, Allekto die Möglichkeit zu geben, ihres Amtes zu walten; Versprechungen und Gaben sind nicht nötig, wie es bei der Überzeugung des Aeolus aus dem ersten Buch der Fall war. Die Begegnung

²⁵⁹ In den *Metamorphosen* umfasst die Ansprache nur zwei Verse weniger, was in Anbetracht dessen, dass die Tisiphoneszene um vieles kürzer ist als die Allektostelle, nicht beachtenswert ist.

²⁶⁰ Bömer meint, Ovid spiele mit *e fratribus* auch auf einen weiteren Bruder des Athamas an, nämlich Salmoneus, der im Frevlerkatalog im sechsten Buch der *Aeneis* seinen Platz findet (6.582-586); cf. Bömer, 1976, 159.

zwischen Juno und den Furien in den *Metamorphosen* ist daher mit der Überredung des vergilischen Windgottes zu vergleichen, welchen sie nur mit geheuchelter Ehrfurcht und Versprechungen auf ihre Seite ziehen kann.²⁶¹

Auch passt nicht in das Bild der überragenden Göttermutter, vor der die Furien achtvoll sich erheben, Tisiphones besserwisserische Reaktion in 477-478, welche in Spiegelung der Autorität der vergilischen Juno Imperative verwendet:

*Met. 4.474-478: Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
movit et obstantes reiecit ab ore colubras
atque ita „non longis opus est ambagibus,“ inquit;
“facta puta, quaecumque iubes; inamabile regnum
desere teque refer caeli melioris ad auras.“*

Erstens scheint die Furie Kritik an der Göttermutter zu üben, dass ihr Appell zu lang und umständlich gewesen sei.²⁶² Zwar scheinen die sieben Verse nicht dem Vorwurf der Tisiphone gerecht zu werden, doch da Ovid sich in die *oratio obliqua* geflüchtet hat, kann der Narrator die Ansprache durch Kürzung verfälscht haben.

Die darauf folgende Aussage ist ein (wegen der Imperative befehlshaberischer) Ratschlag für Juno, die Unterwelt zu verlassen: Die Furie hat erkannt, dass die oben angesprochene Durchbrechung der Sphäre Juno unangenehm ist, und entlässt sie,²⁶³ worauf Juno erfreut (*laeta* in 479) dem Ratschlag nachkommt und ein Reinigungsritual vollzieht (480).²⁶⁴ Es zeigt sich, dass die Göttermutter ein Tabu gebrochen hat – schließlich hat sich Ovid auch von einer Tradition abgewendet.

Tisiphone ist im Übrigen die einzige der Furien, welche auf Junos Worte reagiert. Auffällig ist, dass die Furie in den *Metamorphosen* der Göttermutter mit Worten ihre Unterstützung bestätigt, während Vergil seine Allekto lieber Taten sprechen und erst nach Vollendung des Auftrags zu Juno reden lässt. Tisiphone hingegen schweigt nach der Erfüllung des Auftrags. Ovid strukturiert die *Aeneis* damit um: wo seine Furie spricht, schweigt diejenige Vergils und umgekehrt.

Entsprechend ihrer Bestätigung widmet sich Tisiphone gleich (481: *nec mora*) der Erfüllung des Auftrags. Die Eile entspricht jener Unverzüglichkeit, die schon Allekto aufwies (*Aen.*

²⁶¹ cf. Kapitel 4.1.3; beim heuchlerisch-unwürigen Verhalten der Göttermutter in der *Aeneis* ist jedoch nicht zu vergessen, dass Juno auf Aeolus' Hilfe wegen dessen Zuständigkeit angewiesen ist.

²⁶² cf. Barchiesi, Rosati, Koch, 2009, 304

²⁶³ Bernbeck deutet diese beiden Zeilen als Verständnis Tisiphones, da Juno die Unterwelt unlieb sei, räumt aber auch ein, dass solch eine Empathie für eine Furie untypisch sei; cf. Bernbeck, 1967, 25.

²⁶⁴ cf. Bömer, 1976, 144, 163

7.341: *exim*) und die auch von den restlichen Epikern übernommen wurde.²⁶⁵ Im Unterschied widmet sich Tisiphone allerdings zuerst ihrem Erscheinungsbild, bevor sie sich zu den Opfern begibt (481-483).²⁶⁶ Ihre Kleidung erinnert an die Attribute, mit welchen Vergil seine Tisiphone versah: *Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta* (*Aen.* 6.566).²⁶⁷ Anders als die vergilische Allekto hat Ovids Furie außerdem ein Geleit: *Luctus comitatur euntem/ et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu* (484-485). Diese Personifikationen haben nur zum Teil eine vergilische Entsprechung in der Aufzählung der allegorischen Unterweltbewohner in *Aen.* 6.273-284: bloß Luctus findet sich in 6.274, und Pavor kann als Spiegelung des Metus aus 6.276 gesehen werden. Ovids Wahl auf diese Allegorien fiel wahrscheinlich, um einen stärkeren Bezug zum kommenden Geschehen herzustellen.²⁶⁸ Bevor Athamas und Ino in den Wahnsinn getrieben werden, geraten sie in Panik: *monstris exterrita coniunx,/ territus est Athamas* (488-489). *Terror* entspricht *exterrita* bzw. *terrītus*.

Die Infektion von Athamas und Ino mit dem *furor* nimmt sich die Vergiftung der Amata zum Vorbild. Die Ankunft beider Furien geschieht beim *limen* (*Aen.* 7.343 bzw. *Met.* 4.486) – die der Tisiphone wirkt jedoch wie eine Epiphanie²⁶⁹ und ist damit nicht zu vergleichen mit der heimlichen Aktion Allektos. *Obsedit* (*Aen.* 7.343) wird von Ovid in 490 aufgenommen, ist jedoch anders gelagert, da in der *Aeneis* dieses Wort Allektos Niederlassen verdeutlicht, während Ovid es im Sinne von „den Zugang (*aditum* in 490) versperren“ verwendet²⁷⁰ und das Verb in den Kontext der Unmittelbarkeit gesetzt wird; überhaupt gestaltet Ovid seine Tisiphone als eine auch für die menschlichen Charaktere greifbare Gestalt, denn weder agiert sie aus dem Hinterhalt, noch versteckt sie sich.²⁷¹

Wie Allekto infiziert Tisiphone ihre Opfer mit einer Schlange:

Met. 4.495-499: *inde duos mediis abrumpit crinibus angues
pestiferaque manu raptos immisit; at illi
Inosque sinus Athamanteosque pererrant*

²⁶⁵ Statius verwendet zwar kein entsprechendes Adverb, jedoch spricht Tisiphones Aufstieg in die Oberwelt unmittelbar auf den Fluch des Ödipus in *Theb.* 1.88-89 für die Unverzüglichkeit – wohl ist der Gedanke, dass die Furie ihrem Auftraggeber sofort gehorcht, zu diesem Zeitpunkt der römischen Epik zu verständlich und konventionell, um die Eile wörtlich hervorzuheben. Auch Silius bevorzugt es die Unverzüglichkeit zu umschreiben: *Sic voce instimulans dextra dea concita saevam/ Eumenida incussit muris, tremuitque repente/ mons circum* (2.542-545).

²⁶⁶ cf. Bernbeck, 1976, 26

²⁶⁷ cf. Thome, 1993, 139

²⁶⁸ cf. Anderson, ⁶1993, 466

²⁶⁹ cf. Barchiesi, Risato, Koch, ²2009, 295-306

²⁷⁰ cf. Bömer, 1976, 165

²⁷¹ siehe gleich

*inspirantque graves animas: nec vulnera membris
ulla ferunt: mens est, quae diros sentiat ictus.*

Die Verse 495-498 sind eine Wiedergabe von *Aen.* 7.346-347: *huic dea caeruleis unum de crinibus anguem/ conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit*. Da Ovid jedoch auf die Heimlichkeit verzichtet, ist es ihm erlaubt, die Infektion gewaltiger und mit mehr Bewegung zu gestalten. Die Verse 498 bis 499 übernehmen die Wortwahl aus *Aen.* 7.350-351 (*fallitque furem/ vipeream inspirans animam*.) Jedoch distanziert sich Ovid inhaltlich von Vergil: Während in der *Aeneis* die Infektion der Amata vorwiegend körperlich war,²⁷² betonen die *Metamorphosen*, dass allein die *mens* betroffen ist. Wie eine vollkommen reale Schlange einen nicht körperlichen Teil des Menschen, seinen Verstand, befallen kann, kümmert Ovid hier nicht; es geht hier um die Verbildlichung eines psychischen Vorgangs.²⁷³ Vergleichbar ist daher diese Infektion mit jener des Turnus: Die Vergiftung mit der Fackel geschah zwar auf einer „surrealen“ Traumebene, der *furor* ist trotzdem Realität.

Ovid bedient sich jedoch nicht nur der Schlange als Mittel, sondern auch eines Giftkessels, zudem schwingt Tisiphone eine Fackel, welche sie schon in 481 ergriffen hat:

*Met. 4.500-508: attulerat secum liquidi quoque monstra veneni,
oris Cerberei spumas et virus Echidnae
erroresque vagos caecaeque obliviae mentis
et scelus et lacrimas rabiemque et caedis amorem,
omnia trita simul, quae sanguine mixta recenti
coxerat aere cavo viridi versata cicuta;
dumque pavent illi, vergit furiale venenum
pectus in amborum praecordiaque intima movit.
tum face iactata per eundem saepius orbem
consequitur motis velociter ignibus ignes.*

Während die Fackel ein typisches und gesondertes Attribut ist, steht das Gift zumeist in Verbindung mit den Schlangen; von Ovid wird das

Gift als isoliertes Element eingeführt. Dieses zusätzliche Attribut steigert die Allektopassage ins Barocke,²⁷⁴ verweist allerdings auch auf Medea, was unten besprochen werden wird.

²⁷² *Aen.* 7.346: *praecordia ad intima*, 349: *inter vestes et levia pectora lapsus*, 353: *innectitque comas*, 374: *penitusque in viscera lapsam*.

²⁷³ cf. Bömer, 1976, 166; Tisiphone allerdings wie Allekto als eine Allegorie zu verstehen, wäre überinterpretiert.

²⁷⁴ cf. Bömer, 1976, 161; Bernbeck, 1967, 28-29; Thome, 1993, 140-141; Thomes Kritik an Bömers Auffassung, dass Ovid für einen Einzelfall mehr brauche, als Vergil für Amata, deren bacchantisches Verhalten zu Krieg führt, ist zuzustimmen; Amata ist schließlich nur Teil eines zu dem Kriegsgründen führenden Plans.

Die zweite Infektion ist im Gegensatz zur ersten auch eine körperliche: *pectus in amborum*.

Ovid kennt weiters nur ein Opfer, während Allekto gleich dreimal Menschen mit *furor* belastet. Bei jedem benutzt sie nur ein Mittel: bei Amata die Schlangen und ihr Gift, bei Turnus die Fackeln, und sie reizt die *rabies* (Instinkte) der Hunde. Die beiden fehlenden Schritte versucht Ovid unterschwellig einzubauen: Tisiphone schwingt die *faces*, und ein Bestandteil des Gifts ist *rabies*.²⁷⁵

Wie schon erwähnt, kehrt Tisiphone ohne Worte in die Unterwelt zurück: *sic victrix iussique potens ad inania magni/ regna redit Ditis sumptumque recingitur anguem* (510-511). Vers 510 spiegelt *Aen.* 7.541, und in beiden Texten ist die Furie eine *victrix* (*Aen.* 7.544). Mit ihr verschwindet auch der Bombast, denn die Darstellung ist kurz und bündig mit bloß einem Detail versehen, dass Tisiphone die Schlange, die sie als Gürtel verwendet hat (483: *torto incingitur angue*), ablegt. Ovid verändert so die Schwerpunkte der *Aeneis*; sowohl die Verse, in denen Allekto sich zu Juno begibt,²⁷⁶ als auch ihre Rückkehr in die Unterwelt²⁷⁷ sind mit vielen Details ausgestattet, während Ovid ausgerechnet an dieser Stelle auf Übertreibungen verzichtet und sich der Kürze zuwendet. Die Struktur erweist sich als „antivergilisch“, zumal der Fokus auf der Entstehung des *furor* liegt. Tisiphones Verschwinden befindet sich zwischen der Infektion und dem Ausbruch.

Es folgt die Darstellung, welche Auswirkung die Furie auf Athamas und Ino hatte. Das Ergebnis gestaltet sich anders als jenes, welches sich bei Amata zeigt. Während es bei der latinischen Königin eine längere Inkubationszeit gibt, zeigt sich beim thebanischen König eine unmittelbare Wirkung (*protinus* in 512).²⁷⁸ Athamas bildet sich im Wahn ein, nicht in seinem Palast, sondern, ähnlich dem letzten Schritt von Allektos Plan, im Wald auf der Jagd zu sein, wobei er Ino für eine Löwin hält – sein Opfer wird jedoch gemäß dem überlieferten Mythos Learchus (511-519).

Bis zu diesem Zeitpunkt schien Ino noch nicht vom Wahnsinn befallen zu sein; *tum* (519) gibt an, dass die Ausbrüche hintereinander geschahen. Während also die Infektion allein ausreichend ist, um Athamas im *furor* handeln zu lassen, braucht Ino jedoch erst ein rationales

²⁷⁵ cf. Thome, 1993, 141

²⁷⁶ *Aen.* 7.541-545: *Atque ea per campos aequo dum Marte geruntur/ promissi dea facta potens, ubi sanguine bellum/ imbuit et primae commisit funera pugnae./ deserit Hesperiam et caeli conversa per auras*

²⁷⁷ *Aen.* 7.561-571: *illa autem attollit stridentis anguibus alas/ Cocytique petit sedem supera ardua linquens./ est locus Italiae medio sub montibus altis,/ nobilis et fama multis memoratus in oris,/ Amsancti valles; densis hunc frondibus atrum/ urget utrimque latus nemoris, medioque fragosus/ dat sonitum saxi et torto vertice torrens./ hic specus horrendum et saevi spiracula Ditis/ monstrantur, ruptoque ingens Acheronte vorago/ pestiferas aperit fauces, quis condita Erinyes,/ invisum numen, terras caelumque levabat.*

²⁷⁸ cf. Bernbeck, 1967, 31

Ereignis, nämlich den Tod ihres Sohnes, ähnlich wie erst die Abweisung des Latinus Amata zum bacchantischen Rasen getrieben hat. Ovid bedient sich jedoch einer *seu-seu*-Formulierung (520) und lässt offen, ob dieses rationale Ereignis den *furor* erweckte, oder ob dieses nur Auslöser sein konnte, weil Tisiphone schon ihren Effekt auf Ino ausgeübt hat.

Wie Amata verfällt Ino jedenfalls dem Rasen und wird einer Bacchantin ähnlich. Manipuliert von der polemischen Dichtung weiß sie nicht mehr, was sie tut, als sie sich mit Melicertes ins Meer stürzt. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass Ino schon einmal in der Pentheus-Episode diesem Zustand verfallen ist, allerdings von Bacchus, einer weiteren Symbolfigur für einen Herrscher, veranlasst – Juno hat dieselbe Wirkung wie ihr Feind.

Anhand des Dargelegten kann zu Tisiphones Charakteristik folgendes gesagt werden: Ausgehend von der allgemeinen Beschreibung aller drei Furien in 451-454 verbildlicht Ovid die Erscheinung der Tisiphone dreimal:

*Met. 4.474-475: Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
movit et obstrantes reiecit ab ore colubras.*

*Met. 4.481-484: Nec mora, Tisiphone madefactum sanguine sumit
importuna facem fluidoque cruore rubentem
induitur pallam tortoque incingitur angue*

*Met. 4.491-494: nexaque vipereis distendens bracchia nodis
caesariem excussit; motae sonuere colubrae
parsque iacent umeris, pars circum pectora lapsae
sibila dant saniemque vomunt linguisque coruscant.*

Die Informationen sind redundant, denn Ovid konzentriert sich vor allem auf die Schlangen, deren Erscheinung der Dichter immer mehr steigert und es findet sich in den Beschreibungen viel Bewegung. Trifft Juno die Furien beim Haarekämmen an und erwähnt der Narrator, wie sich Tisiphone in 475 eine Schlange aus dem Gesicht streicht und sich in 481-484 für ihren Auftritt vor Athamas und Ino u.a. in einen blutigen Mantel kleidet, spricht Ovid den infernal Gestalten so etwas wie menschliche Eitelkeit zu. Dies mag seltsam anmuten, entspricht aber einerseits Ovids Tendenz, Gottheiten menschliche Eigenschaften und auch Nebencharakteren eigentümliche Charakterzüge zu verleihen, andererseits der Verschleierungsproblematik der Polemik.

War Allekto ein Gemisch aus den schlechtesten Eigenschaften negativer Göttinnen, ist Tisiphone kein Hybrid mehrerer Gottheiten, da der Einfluss des Wesens der vergilischen Furie zu groß war, um sich über Spiegelungen ihrer Einzelaspekte Gedanken zu machen.

Dennoch entbehrt Tisiphone nicht des Einflusses weiterer literarischer Gestalten, nämlich jener, die Ovid selbst geschaffen hat. Einerseits ist Invidia aus *Met.* 2.760-832 zu nennen, von welcher Minerva um Hilfe gegen Aglaurus bittet.²⁷⁹ Andererseits die prototypische Giftmischerin Medea, für welche Euripides die Erinyen schon als Vergleichsbasis verwendete und deren Tun von den Göttinnen in den *Argonautika* des Apollonios Rhodios beobachtet wird. In *Met.* 7.238-284 geschieht eine ähnliche Zaubertrankmischung wie in der Stelle des vierten Buchs.²⁸⁰ Ovid verleiht Medea, wie die literarische Tradition es tut, Züge einer Furie, da sie wie Tisiphone mittels Zaubertränken über Leben und Tod entscheidet, doch die Furie aus dem vierten Buch erhält auch die Charakteristik der Zauberin durch die Mixturen. Beide Figuren erreichen mit ihrem Gebräu denselben Effekt: Verfälschung der Wahrheit (z.B. die Verjüngungskur für Aison und die Ammen des Bacchus in 7.159-296). Die Parallele zu Medea offenbart Tisiphone erneut als Wiedergabe der Dichtung: Die Zauberin fliegt nämlich in 7.350-393 über Orte, welche einen starken Bezug zu literarischem Schaffen haben und ist somit eine der Gestalten der *Metamorphosen*, die für Dichtung stehen dürfte.²⁸¹

Waren die Funktionen der Erinyen in der Allekto Vergils schon nicht mehr auszumachen, agiert Ovids Tisiphone in Bereichen, von welchen die griechischen Göttinnen nicht weiter entfernt sein könnten. Nicht nur ist durch Junos Machtmissbrauch die Rolle der Hüterin der naturgegebenen Ordnung verloren gegangen, sondern auch die Bewahrerin familiärer Pietät: Da Tisiphone Mutter und Vater dazu treibt, ihre Kinder zu töten, schafft die Furie einen Grund, welcher ein Aktivwerden der griechischen Erinye begründet hätte (*facinus* in 471).²⁸²

In Anbetracht von Junos seltsam unterwürfigem Verhalten und dem vagen Ziel, Athamas mittels *furor* zu einem Verbrechen zu treiben, ist zu vermuten, dass das konkrete *facinus*, also der Kindermord, nicht von der Göttermutter, sondern von Tisiphone erdacht wurde – schließlich steht die Furie auch symbolisch für (aggressive) Kreativität. Im Gegensatz zur vergilischen Juno, die mit den Kriegsgründen ein klares Ziel vor Augen hat, wünscht sie bei Ovid nur einen weit auslegbaren Begriff. In der *Aeneis* ist Allekto für das Detail verantwortlich, in den *Metamorphosen* Tisiphone für das Ergebnis selbst. Ihr Wirken ist damit zwar nicht so global wie das der Allekto und dient damit keinem *maius opus* (*Aen.* 7.45), jedoch ist es auf emotionaler Ebene als abscheulicher zu werten – Tisiphones Wesen erweist sich durch ihre Idee als noch grausamer als das der Allekto.

²⁷⁹ cf. Bömer, 1969, 369-370, 416-425

²⁸⁰ cf. Eisenberger, 2009, 25

²⁸¹ Ich verweise wieder auf die noch nicht veröffentlichte Monographie von Christine Ratkowitsch.

²⁸² cf. Barchiesi, Rosati, Koch, 2009, 302; cf. Horsfall, 2000, 240

Dass die Athamas-und-Ino-Episode eine parodistische Wiedergabe der Allektopassage ist, wurde durch die zahlreichen Verweise schon deutlich gemacht. Jedoch gibt es einen gewaltigen Unterschied zwischen den beiden Furien, welcher auch nicht den in der Einleitung angeführten Motivcharakteristika entspricht: Tisiphone zeigt sich nämlich ihren Opfern ohne Verschleierung. Zwar konfrontiert auch Allekto Turnus in ihrer wahren Gestalt, und auch erweist sich die Infektion als reales Ereignis, doch die Begegnung an sich ist aufgrund der Traumebene surreal. Athamas und Inos Schrecken (*exterrita* und *terrītus* in 488 bzw. 489) ist keine Reaktion auf eine bloße Aura, sondern auf die tatsächliche, auf einer vollkommen realen Ebene befindliche Erscheinung Tisiphones.²⁸³ Das Ehepaar versucht zu fliehen (489), doch die Furie stellt sich ihnen bewusst in den Weg (490).

Dass der *furor* eine Grundlage im Menschen gefunden hat, welche Tisiphone ausnutzt, ist weder zu negieren noch zu bejahen. Athamas scheint zwar keine emotionale Basis zu haben, allerdings ist bei Ino eine solche angedeutet: *seu dolor hoc fecit, seu sparsum causa venenum* (520). Nur mit abnormaler Basis kann der Schmerz für den *furor* verantwortlich sein – Ovid überlässt die Antwort darauf, was nun der eigentliche Grund war, dem Leser.²⁸⁴

Als Dichtung reflektierende Gestalt, befindet sich die Furie auf einer metapoetischen Ebene, in welche auch ihre Wirkung, der *furor*, einzubetten ist. Die Dichtung im Dienste einer Herrschergestalt kann zu einem Irrbild treiben, dargestellt durch die Einbildung des Athamas, er befände sich auf der Jagd und Ino sei eine Löwin. Ist Tisiphone die Urheberin manipulierender Dichtung und Athamas und Ino ihre „Zielgruppe“, steht auch der *furor* für solches literarisches Schaffen.

Athamas ist in seiner Rolle als König von Theben jedoch auch eine Herrscherfigur wie die Göttermutter. Der *furor* bewegt sich also im Kreis, denn wegen der durch *furor* bedingten Fehlannahme begeht er ein Verbrechen (die Tötung des Learchus). Er wird zum Opfer seiner selbst, das zugleich schuldig wird, denn Schuld ist ein Resultat des *furor*.²⁸⁵

²⁸³ cf. Bömer, 1976, 161

²⁸⁴ cf. Feeney, 1991, 240: er meint, die unklare Aussage verweise auf die unterschiedlichen Lesearten, von Amatas *furor*.

²⁸⁵ Schon der *Aeneis*; cf. S. 107-108

6.2 IO IN MET. 1.583-751: DIE BRÜCKE VON VERGIL ZU VALERIUS FLACCUS

Eine der ältesten literarischen Bearbeitungen der Geschichte um diese Geliebte des Zeus, die den Zorn der Hera auf sich zieht, in eine Kuh verwandelt wird und in Rage versetzt über die ganze Welt gejagt wird, findet sich im *Gefesselten Prometheus* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) des Aischylos. Io tritt in dem Stück ab 561 auf und gibt zugleich den Ursprung ihres Wahnsinns bekannt: eine Bremse (οἶστρος), was aus 567 und 580 hervorgeht.

Im dritten Buch der *Georgica* hat Vergil den Mythos um Io in zwei Versen behandelt:

*Georg. 3.152-153: hoc quondam monstro horribilis exercuit iras
Inachiae Iuno pestem meditata iuvencae.*

Eingebettet ist die Szene in einen Exkurs über die Rinderbremse (*asilus*), welche als Begründung für die Schonung trächtiger Kühe eingebaut ist; die kurze Mythoserwähnung hat aitiologische Zwecke.²⁸⁶ Die Bremse wird als eine Plage aufgefasst und dient daher als Foreshadowing auf die Pest in, weswegen das Insekt ebenso eine *pestis* ist.²⁸⁷ Diese Funktion übernimmt auch die Schlange, auf die in 3.419 ebenso das Plagenvokabular angewendet wird.

Die Verbindung Tisiphones zur Pest wurde schon erörtert²⁸⁸ – jedoch ist auch Allekto mit der Seuche zu verknüpfen. Wie ihr Schlangenattribut in *Georg. 3.419* als *pestis* bezeichnet wird, zeigt sie ihr Wirken auf die Bauern in *Aen. 7.505* unter folgender Bezeichnung: *pestis enim tacitis latet aspera silvis*. Eine Gleichsetzung durch die Wortwahl entsteht allerdings nicht nur durch dieses Vokabel allein, sondern auch dadurch, dass die Bremse in *Georg. 3.152* als *monstrum* bezeichnet wird wie Allekto in *Aen. 7.327*.

Auch wenn es sich um zwei unterschiedliche Kreaturen handelt, sind das Wesen des Insekts und das der Furie dennoch identisch. Vergil hat also den Grundstein dafür gelegt, wenn Ovid und Valerius Flaccus in ihre Versionen des Io-Mythos die Bremse durch eine Furie ersetzen.

Der Entstehung des Wahnsinns²⁸⁹ der Io widmet Ovid nur wenige Verse:

Met. 1.724-727: Protinus exarsit nec tempora distulit irae,

²⁸⁶ cf. Erren, 2003, 618

²⁸⁷ cf. Thomas, 1988, 70

²⁸⁸ cf. Kapitel 4.2

²⁸⁹ Im Falle des Io-Mythos ist „Wahnsinn“ eine irritierende Wortwahl, da ich dieses Wort als Übersetzung von *furor* verwende. Der psychische Status Ios ist in den *Metamorphosen* jedoch kein *furor*, Ovid hält sich im ersten Buch auch von diesem Begriff fern. Zudem ist der *furor* ein lang anhaltender Zustand, während Ios Situation zeitlich begrenzt ist (cf. Hershkowitz, 1998a, 25); auch aufgrund des Inhalts und nicht nur wegen der Sprache ist daher kein *furor* anzunehmen. Aufgrund der Probleme der deutschen Begrifflichkeit, werde ich im Laufe des Kapitels dennoch „Wahnsinn“ für die ovidische Io verwenden.

*horriferamque oculis animoque obiecit Erinyn
paelicis Argolicae stimulosque in pectore caecos
condidit et profugam per totum exercuit orbem.*

Mit der manierten Beschreibung aus der Athamas-und-Ino-Episode haben diese Zeilen nur wenig gemein. Da die Szene außerdem aus Junos Perspektive geschildert ist, deren emotionaler Status im Vordergrund steht, interessiert Ovid sich hier allerdings auch nicht für die Beschreibung des psychologischen Vorgangs, wie der Wahnsinn der jungen Frau entsteht. Bloß die Mittel der Juno gibt er an: *Erinyn* und *stimulos caecos*. Dass Juno als treibende Kraft im Hintergrund steht, ist eindeutig, jedoch geht aus den Versen nicht hervor, ob die Furie und die Stacheln ein Werkzeug oder zwei getrennte sind.²⁹⁰ Ein *stimulus* ist jedenfalls kein Instrument, welches traditionsgemäß mit den Erinyen in Verbindung steht; Ovid kombiniert hier die Bremse mit der mythischen Gestalt, wenn er die Furie eventuell zu einem Aspekt des Insekts (oder umgekehrt) macht. Dem Dichter gelingt es hier also, die Konvention des Mythos mit einer Neuerung zu verknüpfen, welche er von Vergil auf zweifache Weise übernommen hat: Während Vergil in *pestis* ein Synonym für zwei unterschiedliche Identitäten findet, setzt Ovid diese kurzerhand gleich. Die oberflächliche Motivation für diese Kombination war wohl ähnlich wie jene, Tisiphone in den Mythos um Athamas und Ino einzubauen: Junos nachtragendes Wesen und das Ziel, ihr Opfer psychisch zu terrorisieren.

Im Unterschied zur Athamas-und-Ino-Szene beschreibt der Dichter hier allerdings keinen *furor*, sondern einen kurzfristigen Status der Aufgewühltheit. Die Kurzfristigkeit zeigt sich daran, dass Ovid den Erreger des Wahnsinns nicht während der ganzen Erzählung lang wirken lässt, sondern erst nach dem Tod des Argos. Die Handlung wird weniger durch Äußerlichkeiten als durch den seelischen Zustand der Io vorangetrieben.²⁹¹ Auch die Furie/Bremse scheint, ähnlich der Schlange, die auf Athamas und Ino wirkt, nur innerlich zu wirken: *animo* und *in pectore*. Zudem ist es nicht der Erreger, der Io *per totum orbem* treibt, sondern Juno.²⁹² Io scheint mehr gejagt, als getrieben zu werden. Ovid eliminiert so auch die äußerliche Seite des *furor* und versetzt Io somit in einen psychisch-emotionalen Status, für welchen er nicht einmal einen Namen findet.

Aufgrund der Wortwahl *animo* wird vermutet, dass Juno Io nur die Halluzination einer Furie schickt, während die *stimuli* aufgrund des Verzichts auf psychologische Wörter real sind.²⁹³

²⁹⁰ Bömer geht von zwei unterschiedlichen Impulsen aus; cf. Bömer, 1969, 215.

²⁹¹ cf. Bömer, 1969, 214-215

²⁹² War sie schon Subjekt der Prädikate *distulit*, *obiecit* und *condidit*, ist das auch für *exercuit* anzunehmen.

²⁹³ cf. Murgatroyd, 2009, 199; Hershkowitz, 1998b, 70

Anhand dieser sich wiederholenden Rekonstruktion eines Gedankenganges zeigt sich, dass Ovid hier wohl weniger an ein Motiv für eine Schlechtes erwirkende Gestalt dachte hat, sondern sich eher um die motivische Kombination der Trias Wahnsinn-Juno-Furie bemühte.

Valerius Flaccus behandelt in seinen *Argonautica* den Mythos um Io im vierten Buch von Vers 344 bis 422. Erzählt wird die Sage von Orpheus, und der Autor orientiert sich dabei an der Version Ovids, auch wenn die Schwerpunkte verlagert sind.²⁹⁴ Wie Vergil verwendet er die Sage aitiologisch, jedoch um den Namen „Bosporus“ zu erklären – der Bremse kann er sich nicht widmen, weil er diese vollständig durch die Furie Tisiphone ersetzt hat.

Io ist eben dem Monster Argos entkommen und hat ihre menschliche Gestalt wiedererlangt, was allerdings nicht lange halten soll:

Val. Fl. 4.392-395:
at ecce
cum facibus flagrisque²⁹⁵ et Tartareo ululatu
Tisiphonen videt: ac primo vestigia visu
figit et in miserae rursus bovis ora recurrit

Im Unterschied zu ovidischen *Erinys* ist Tisiphone vollkommen real. Die Wortstellung ist psychologisch motiviert:²⁹⁶ erst bemerkt Io die Attribute der Furie und sieht erst danach ihre wahre Gestalt. Mit einem Insekt ist das Erscheinungsbild nicht mehr vergleichbar: Die Furie trägt Fackel und Geißel, womit die typischen Attribute vorhanden sind und die Verbindung zu der Bremse eliminiert wurde.

In Anbetracht der in der Einleitung kurz angeführten geführten Charakteristika ist der Auftritt der Tisiphone jedoch eigenwillig ausgefallen: Die Furie scheint nicht auf einen Auftrag zu reagieren, da Io als *victrix* (4.392) der Juno bezeichnet wird; eine bezwungene Göttermutter kann keinen Einfluss auf Io mehr haben.²⁹⁷ Valerius Flaccus scheint hier regelrecht die ovidische Trias Wahnsinn-Furie-Juno umgehen zu wollen – in Orientierung an Ovid ist es jedoch kein *furor*, den die Furie erzeugt.²⁹⁸ Ihr Anblick verwandelt Io wieder in eine Kuh, und diese gerät so in Panik, dass sie ins Meer flieht (397-398). Es gibt keine Infektion, da allein das Aussehen der Furie Ausreichendes vollbringt. Auch hier wirkt Io eher

²⁹⁴ von Albrecht, 1977, 140, 146-148

²⁹⁵ Alternativ kann hier *spiris* gelesen werden, wobei Murgatroyd dieser Möglichkeit folgt; cf. Murgatroyd, 2009, 199. Diese Leseart würde auf das Schlangenattribut verweisen.

²⁹⁶ cf. von Albrecht, 1977, 145

²⁹⁷ Sowohl Vergils (*Aen.* 7.544) als auch Ovid (*Met.* 4.510) bezeichnen ihre Furien als *victrix*, während Valerius Flaccus diesen Titel für das Opfer Io wählt.

²⁹⁸ cf. Hershkowitz, 1998b, 70

wie eine Gejagte als wie eine sich wahnsinnige Gebärdende. Auf eine Erwähnung des *furor* wird ebenso verzichtet.

Entgegen der Tradition, die Furie zeige sich den Charakteren nur in verschleierte Form, tritt Tisiphone ihrem Opfer persönlich und vollkommen real entgegen, was dadurch erkenntlich ist, dass ausgerechnet ihr Aussehen Io in Panik geraten lässt. Ein weiterer nicht unauffälliger Bruch mit der Tradition ist das Scheitern der Tisiphone, denn die Furie wird vom Nil besiegt:

*Val. Fl. 4.409-413: contra Nilus adest et toto gurgite torrens
 Tisiphonen agit atque imis inludit harenis
 Ditis opem ac saevi clamantem numina regni;
 apparent sparsaeque faces disiectaque longe
 verbera et abruptis excussi crinibus hydri.*

Die Furie begegnet hier einer mächtigeren Gewalt, und auch ist wegen der Unterlegenheit ihr keine Rückkehr in die Unterwelt möglich; zwar haben weder Vergil noch Ovid Auskunft über eine Gottheit gegeben, die sich während des Wirkens der Furie als mächtiger erwies (abgesehen von der vergilischen Juno, deren Wirken während der Allektopassage jedoch nicht gezeigt wird), doch ist diese Unterlegenheit insoweit interessant, als Statius in der *Thebais* die Furie als eine Übermacht darstellt²⁹⁹ - beide Richtungen sind also möglich

Der Sieg des Nils stellt eine Überbietung der ovidischen Version dar: in *Met.* 1.728-733 findet Io ihre Ruhe an diesem Fluss und wird dort in die Göttin Isis auf Jupiters Anlass verwandelt. Valerius Flaccus gestaltet den Nil nun zu Ios Retter um – Anlass für die Verwandlung bleibt allerdings Jupiter.

Die Niederlage erweist sich als so gewaltig, dass Tisiphone sich an Dis Pater wendet, der aber ihre Gebete nicht erhört. Die Begründung liegt in der Zukunft: *haec procul Io/ spectat ab arce Phari, iam divis addita iamque/ aspide cincta comas et ovanti persona sistro* (4.416-418). Io wird selbst zu einer chthonischen Gottheit (Isis), die mit dem Schlangenhaar auch ein Attribut der Furie teilt. Dis Pater hat wohl wenig Interesse eine zukünftige Genossin leiden zu lassen,³⁰⁰ auch wenn er gegen seine Untertanen wirken muss, zumal die Verwandlung von Jupiter veranlasst worden ist, der den Status des *omnipotens* in den *Argonautica* einnimmt.³⁰¹

Die Chthonik hebt auch Ovid hervor: Jupiter holt sich nämlich Unterstützung der *Stygiae paludes* (*Met.* 1.737). Valerius Flaccus nimmt zudem die zeitgeschichtliche Ebene des ovidischen Io-Mythos in seine Version auf: Die Nähe zu Ägypten und ihr Sohn Epaphus

²⁹⁹ cf. Kapitel 7

³⁰⁰ cf. Murgatroyd, 2009, 206

³⁰¹ cf. Hershkowitz, 1998b, 71-72

machen die Heroin in den *Metamorphosen* zu einer Spiegelung Kleopatras. Diese Wiedergabe hat Valerius Flaccus erkannt und in seinem Epos noch weiter verdeutlicht: Isis/ Io benutzt das typisch ägyptische Kultinstrument *sistrum* und Valerius Flaccus erwähnt den Palast der Kleopatra, Pharos.

Die Frage ist nun, ob trotz der erheblichen Abweichungen von den Motivcharakteristika die Tisiphone des Valerius Flaccus unter die epischen Furien einzuordnen ist, zumal der Mythos um Io nur ein „Epyllion“ innerhalb der *Argonautica* darstellt. Der Rest des Epos kennt keine „epische Furie“, was insoweit eigenartig ist, als die griechischen Autoren sich eine Verbindungen zwischen Medea und den Erinyen zu Nutzen gemacht haben, und Valerius Flaccus so eine gute Grundlage gehabt hätte. Das Epos ist jedoch unvollständig – eventuell war noch geplant eine Furie einzubauen, wozu es jedoch nicht mehr kommen konnte.³⁰²

Die epische Furie ist zu bejahen, einerseits wegen des Eposcharakters der Io-Erzählung, andererseits ist die Hervorhebung der Gestalt als eine Reaktion auf Ovids einzeilige Erwähnung der Furie zu sehen. Daher sind die vergilische Allekto und die Grundlagen, die diese schuf, nicht beachtenswert. Der Epiker starb ungefähr 110 Jahre, nachdem Vergil die literarische Gestalt quasi erschaffen hatte; durch einen solchen Zeitabstand ist es möglich sich von den Elemente eines Motivs im Dienste der Intention zu entfernen, ohne es in die Unkenntlichkeit zu verfremden – daher kann die Furie in Abhebung von der Konvention auch scheitern.

Das Motivelement, dessentwegen Valerius Flaccus hier die Furie einbaute, war wohl der Schrecken. Seine Tisiphone ist eine Art Horrorgestalt: Ihr Auftritt geschieht an einem Punkt, an dem man ein „Happy End“ für Io vermuten könnte. Die Furie bewirkt eine Wendung ins Negative, die effektiv nach der Wahrnehmung der Heroin eingeführt wird:³⁰³ Erst erwähnt der Narrator die Attribute, dann zeigt sich der endgültige Horror durch die Erwähnung des Namens, der sinnbildlich für das Böse steht.

Tisiphones Erscheinungsbild scheint nun in einer Art Ergänzungsbestreben geschehen zu sein – Valerius Flaccus hat dort einen Moment gesehen, die Furie einzubauen, wo Ovid sich lieber seinem Motiv Wahnsinn-Juno-Furie gewidmet hat. Das Fehlen des Auftrags wird begründet durch die Negation des ovidischen Motivs, wobei die Abhebung geschah, indem Valerius Flaccus das Wirken der Göttermutter an dieser Stelle schlicht und einfach eliminierte.

³⁰² Versuche, das Ende zu rekonstruieren, finden sich bei Hershkovitz, 1998b, 1-34

³⁰³ cf. Hershkovitz, 1998b, 71 hat treffend formuliert: „(Valerius Flaccus) creates one of the epics most surprising moments.“

Auch zeigen die *Argonautica* an, dass die Furie nicht mit der Göttermutter verbunden werden muss. Ausgerechnet dort, wo die Göttermutter unabdinglich scheint, verzichtet Valerius Flaccus auf ihren Auftrag, da er sie entmachtet hat.

6.3 ZUSAMMENFASSUNG

Das Faktum der Zeit ist wohl auch für Ovid relevant, warum er sich für eine andere Motivwirkung der Allektoszene entschied, als es schließlich die nachfolgenden Dichtergenerationen taten – nur rund zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der *Aeneis* konnte er noch die Wirkung der Szene anders beurteilen und sich für eine anders gelagerte entscheiden, welche dem Werkzweck nützlicher ist.

Von der Entwicklung von Allekto zu der epischen Furie stellt Ovid also eine Art Zwischenschritt dar. Die Athamas-und-Ino-Episode ist eine parodistische Wiedergabe der Allektostelle, während er sich, wie aus der Io-Erzählung und der zweiten Bearbeitung des Mythos um die Kadmostochter in den ersichtlich ist, für die Kombination Wahnsinn-Furie-Juno als motivisch entschied. Jedoch blieb die Trias wohl von den nachfolgenden Generationen wegen der exorbitanten Wirkung Allektos nicht rezipiert.

7. P. PAPINIUS STATIUS' THEBAIS – DAS EXTREM

Die Arbeit mit diesem Epos im Allgemeinen und der Furie Tisiphone im Besonderen stellte sich als schwierig heraus, was vor allem an der Komplexität der *Thebais* liegt. Statius arbeitet einerseits mit einem genau durchdachten Intertext, bei welchem Vergil den Hauptbezug darstellt, der Umgang mit der *Aeneis* jedoch äußert differenziert ist, sodass einzelne Bezugnahmen immer in einen größeren Komplex einzuordnen sind; dieser Komplex scheint allerdings heute noch nicht erschlossen zu sein. Andererseits ist die *Thebais* reich an Bezügen auf sich selbst, sodass einzelne Stellen zumeist im Zusammenhang mit einer weiteren der 12 Bücher betrachtet werden müssen; Auflösungen dieser Art von Schlüssigkeit sind in der Forschung allerdings auch nur in einem gewissen Maße geschehen.

Obwohl es schon zahlreiche wissenschaftliche Stimmen gegen den schlechten Ruf der silbernen Latinität gibt,³⁰⁴ genießt die *Thebais* noch immer eine untergeordnete Rolle. Entsprechend ist maßgebliche Sekundärliteratur, welche auf die angesprochenen Probleme eingeht, Mangelware. Zeit- und Raumdruck verbaten dieser Diplomarbeit jedoch sich mit der Komplexität in jedem Detail auseinanderzusetzen. Die folgenden Ausführungen konnten sich daher nur auf Interpretationsansätze beschränken.

7.1 EINLEITUNG: DER SAGENKREIS UND SEINE BEARBEITUNGEN

Der Mythos um Ödipus lässt sich entsprechend den epischen Kyklen in drei Heldenlieder unterteilen:

- Die *Oidipodia*, welche das Leben des Ödipus behandeln.
- Die *Thebais* über den Krieg zwischen Ödipus' und Iokastes Söhnen Polyneikes und Eteokles. Der Vater hat die jungen Männer aufgrund einer Kränkung mit einem Fluch belastet, weswegen Polyneikes von Eteokles, der den Thron inne hat, aus Theben vertrieben wird und darauf mit Verbündeten die Stadt belagert. Abgesehen von Adrastos stirbt jeder dieser Krieger, und am Ende töten einander die Söhne Ödipus gegenseitig im Kampf.³⁰⁵ Kreon übernimmt den Thron und verweigert Polyneikes das Begräbnis, was das traurige Schicksal der Antigone begründet. Diesen Grundzügen entspricht auch die *Thebais* des Statius.

³⁰⁴ z.B. Henderson, 1993

³⁰⁵ cf. Daly, 1937, 2104

- Die *Epigonen* beschreiben den Rachefeldzug der Nachkommen jener Krieger, die vor Theben gefallen sind.

Die Verknüpfung zwischen Ödipus und den Erinyen/Furien ist fraglos sehr alt – schon im ersten literarischen Beleg, nämlich *Od.* 11.271-280, wo aus der Perspektive des Odysseus von Epikaste/Iokaste in der Unterwelt berichtet wird, belastet die Frau ihren Sohn und Gatten mit einem Fluch, auch wenn er diesen Frevel ahnungslos und somit unverschuldet begangen hat. Schon frühere Stationen des Lebens des Ödipus sind jedoch von den Erinyen begleitet worden: Auf einer Vase aus Canosa ist Ödipus nicht nur zusammen mit der Sphinx, sondern auch mit den Erinyen abgebildet.³⁰⁶ Doch besonders für das Schicksal seiner Söhne Polyneikes und Eteokles spielen diese Göttinnen eine große Rolle, was vor allem mit dem von Ödipus ausgesprochenen Fluch zusammenhängt.

Die literarischen Bearbeitungen des Mythos sind zahlreich, besonders im Drama fand die Sage großen Anklang. Die bekannteste Version schuf Sophokles, der als populärste Quelle für den Mythos genannt werden darf. Er setzte sich dreimal mit dem Sagenkreis auseinander: *Οἰδίπους Τύραννος*, *Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ* und *Ἀντιγόνη* – in diesen Stücken bleiben die Erwähnungen der Erinyen allerdings aus, nur in *Ödipus auf Kolonos* befindet sich die Titelfigur am athenischen Hain der Eumeniden, der auch als Grabhügel aufgefasst werden kann und wo der gefallene König um Erlösung bittet. Hier spricht Ödipus den Fluch aus – dieser spielt zwar im Drama *Antigone* zwar eine unerlässliche Rolle, doch hat Sophokles den Krieg der Brüder in keinem Stück direkt thematisiert.

In der lateinischen Literatur gibt es mit Senecas gleichnamigem Drama eine Rezeption des ersten Teils von Sophokles. Hier bekommen die Erinyen zweimal ihre Erwähnungen, sind aber nicht in die Handlung eingebunden. Die erste Nennung fällt, wenn der Seher Tiresias in 586-594 im Zuge einer Nekyia einen Katalog an Höllenbewohnern nennt,³⁰⁷ wobei die Aufzählung stark an jene aus *Aen.* 6.273-281 erinnert. Wie in *Aen.* 6.280 hat Seneca in 590 die Eumeniden eingebaut, jedoch erwähnt Seneca nur eine *Erinys*; personifiziert wird stattdessen *furor*. Der Katalog hat allerdings keinen starken Bezug zum Szenario,³⁰⁸ weswegen die Erwähnung der Erinys als Übernahme eines epischen Elements in ein Drama zu werten ist.

³⁰⁶ cf. Wüst, 1956, 108; Statius greift auf diese Überlieferung in 1.66-67 zurück: *si Sphingos iniquae/ callidus ambages te praemonstrante resolvit*.

³⁰⁷ Statius hat diese Stelle in sein viertes Buch aufgenommen, wo Tiresias auf Bitte des Eteokles um eine Totenbeschwörung abhält; cf. Vessey, 1973, 244.

³⁰⁸ cf. Töchterle, Karl-Heinz: Lucius Annaeus Seneca. Ödipus. Kommentar mit Einleitung, Text und Übersetzung, Heidelberg 1994, 454-458

Eine weitere Erwähnung, ebenso in der Nekyia, begegnet in 644: *et mecum Erinyn pronubam thalami traham*. Der Gedanke ist topisch: *Pronuba* ist eigentlich eine Rolle der positiven Göttin Juno, doch übernimmt diese fatale Funktion nun eine negative Gottheit, sodass ein kommendes Übel im Zuge einer Verbindung angedeutet wird. Schon Vergil nutzte diesen Topos in *Aen.* 7.319, um auf den Krieg zwischen Aeneas und Turnus vorzugreifen.³⁰⁹

Ebenso rezipiert wurde von Seneca mit dem Stück *Phoenissae* das gleichnamige Drama des Euripides. Die Handlung beschreibt die Auseinandersetzung der Brüder und widmet sich unter anderem Iokastes kläglichen Versuchen, ihre Söhne von der tödlichen Konfrontation abzuhalten.³¹⁰

Der Krieg zwischen Eteokles und Polyneikes erfuhr seine dramatische Bearbeitung durch Aischylos unter dem Namen Ἑπτα ἐπὶ Θήβας – die Erinyen finden hier ihren Platz als jene Gestalten, die für Ödipus den Fluch, das zentrale Thema des Stückes, der jedoch nur durch Hinweise und Erinnerungen angezeigt wird, erfüllen, weswegen auch oft der Name *Arai* fällt – diese sind mit den Erinyen gleichzusetzen: Ἀρά τ' Ἐρινύς πατρός (70). Wie schon erwähnt,³¹¹ hat der Dramatiker mit den *Eumeniden* innerhalb seines Oeuvres eine Ausnahme gemacht, als er die Erinyen als *Dramatis Personae* und direkt eingreifende Figuren handeln ließ; in *Sieben gegen Theben* wirken die Erinyen/*Arai* nur als Macht im Hintergrund, da die Erfüllung des Fluchs des Ödipus im Vordergrund steht.³¹² Ihr Auftreten zeigt sich in den Aussagen der Protagonisten, welche das Bewusstsein um die Verwünschung ausdrücken,³¹³ und ihr Wirken und ihre Präsenz wird durch gesprochene Hinweise verdeutlicht. Die Erinyen treten hier im Zuge religiösen Bewusstseins auf.

Was die Gattung Epos betrifft, so geben die dürftigen Fragmente aus dem Kyklos nur wenig Aufschluss. Im fünften oder vierten Jahrhundert v. Chr. hat zwar Antimachos von Kolophon eine *Thebais* verfasst, jedoch ist diese ebenso nur in wenigen Resten erhalten – ob Antimachos auf Statius' Werk Einfluss genommen hat, ist entsprechend nicht auszumachen.

³⁰⁹ cf. Töchterle, 1994, 477-478; allgemeiner Thome, 1993, 444-445; die Gewogenheit Junos trifft natürlich nicht auf die Göttermutter der *Aeneis* zu, die in *Aen.* 4.166-167 als *pronuba* bei der „Hochzeit“ von Dido und Aeneas auftritt. Daher ist auch Junos Rolle als *pronuba* im Übrigen ebenso als Verweis auf ein zukünftiges Übel zu werten und ihre Aussage, Bellona als eine solche einzusetze, auf sie selbst bezüglich.

³¹⁰ Diese versuchten Hemmungen übernimmt auch Statius in 7.373-533 und 11.315-353, wobei er Iokaste mit dem „Motiv des Verzögerns“ kombiniert; cf. S. 114-115, 125

³¹¹ cf. Kapitel 3.2

³¹² cf. Geisser, 2002, 203-222

³¹³ Dieses Bewusstsein zeigt sich erst ab der zweiten Hälfte des Dramas; cf. Geisser, 2002, 199-203

7.2 TISIPHONE IM ÜBERBLICK

Über die Furie der *Thebais*, Tisiphone, ist anhand der einleitenden Worte nun folgendes festzuhalten: Wie im epischen Kyklos treibt der Fluch des Ödipus die Handlung voran; wie bei Aischylos wird diese Bewegung von einer göttlichen Macht, hier in Form der Furie Tisiphone ,bewirkt. Obwohl in *Sieben Gegen Theben* es nie zu einem direkten Erscheinen der Erinyen/Arai kommt, zeigt sich ihre Gegenwart in Form der hinweisenden Aussagen der Protagonisten; die Göttinnen sind quasi ständig anwesend.³¹⁴ Auch die Tisiphone des Statius weist eine nahezu ständige Gegenwärtigkeit auf, jedoch hier mit dem Unterschied, dass sich die Furie dem Leser zwar zeigt, den menschlichen Charakteren des Epos jedoch verborgen bleibt; zwar ist an Aussagen der Mitglieder der Labdakidenfamilie ersichtlich, dass von dem Einfluss der Furie gewusst wird, wann, wo und wie sie eingreift, bleibt in konkreten Momenten jedoch von den Figuren unbemerkt. Diese Verschleierung steht wiederum in der Tradition Vergils, der seine Allecto ebenso für ihre Opfer unsichtbar lässt. Die beiden Einflüsse sind so zusammenzufassen: Die Omnipräsenz zeigt sich in Umkehrung des Aischylos nur dem Leser im Zuge epischer Tradition, um die Unsichtbarkeit für die Charaktere zu bewahren.

Da jedoch die *Thebais* ein typisch römisches Epos sein möchte, wird auf einen vollständigen Götterapparat nicht verzichtet, der ebenso seinen Einfluss auf Handlung und Charaktere ausübt. Während in *Sieben gegen Theben* die Götter ohne Verweis auf unmittelbaren Einfluss genannt werden, befinden sich im Epos auf derselben Ebene der Nahbarkeit neben Tisiphone noch andere Gottheiten, z.B. Jupiter, Dis Pater und Bacchus. Für diesen Götterapparat nimmt sich Statius auf den ersten Blick Vergil zum Vorbild – bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Tisiphone die olympischen Götter übertrumpft, denn der Einfluss der himmlischen Gottheiten nimmt von Buch zu Buch ab, während die infernaln Götter zunehmend mächtiger werden. Statius reagiert so auf das vergilische Pantheon und gestaltet die Furie, welche in der *Aeneis* noch eine gewaltige, allerdings untergeordnete Helferin war, zu einer die olympischen Götter überragenden Gestalt. Die Frage nach dem Einfluss dieser Götter im Verhältnis zu dem der Tisiphone (und der chthonischen Götter allgemein) ist daher ein Spezialproblem, welches vor allem das prekäre Verhältnis der *Aeneis* und der *Thebais* prägt.³¹⁵

³¹⁴ cf. Dominik, 1994, 44-45

³¹⁵ Ausführlich eingegangen ist auf dieses Problem Ganiban, 2007.

Ebenso ist ein typisch episches Element der *Thebais* der *furor*. Dieser geht grundsätzlich auf den Einfluss der Furie zurück. Einerseits ist er Mittel, um den Kampf zwischen den Brüdern zu bewirken, andererseits als Eigenschaft des kompletten Labdakidengeschlechts und damit weiterer Familienmitglieder, die keine direkte Rolle für den Weg zum Krieg spielen. Der *furor* war der Familie schon immer immanent und Hauptschuldiger an den Verbrechen des Geschlechts, weswegen das Königshaus eine von *nefas* geprägte Familie ist. *Furor* und *nefas* stehen daher in enger Verbindung.³¹⁶ Statius bewirkt damit eine Steigerung des Negativeffekts der vergilischen Allekto, die mittels ihrer über *furor* vermittelten Zwietracht-Wirkung die Menschen zwar mit einer Schuld an Krieg und Verderben belastet,³¹⁷ jedoch eine konkret frevlerische Tat nicht selbst erwirken kann. Abgesehen davon, dass Vergil sehr sparsam mit diesem Begriff umgeht, sind jene Taten, die man als *nefas* werten könnte – allen voran die Tötung des Turnus – von den Individuen selbst erwirkt worden und tangieren nie den Grad der Brutalität, den die *Thebais* erreicht. Die Tisiphone des Statius ist hingegen Ursprung der *nefas*-Taten, deren Ausmaß sie auch intendiert hat.

Die Verbindung des Labdakidengeschlechts zu *furor* und *nefas* ist zudem so stark, dass die Mitglieder auch die mit ihnen nicht verwandte Figuren zu Verbrechen treiben – entsprechend bedingt Tisiphone auch bei Nicht-Labdakiden *furor*.³¹⁸

Die Erweckung des *furor* erfolgt aber nur selten über ausführliche Darstellungen, sondern über einen meist nie länger als drei Verse umfassenden Wink der Furie – die Werkzeuge sind irrelevant, und auch verzichtet Statius auf lange Beschreibungen des alten und neuen emotionalen Status, sondern lässt lieber die Taten der Charaktere sprechen.

7.2.1 Buch Eins: Der Fluch des Ödipus

Direkt auf das Proömium, in welchem der Dichter den düsteren Inhalt seines Werks ankündigt, wendet sich das Epos ohne Zögern der Figur zu, welche für das dunkle Thema überhaupt verantwortlich ist: Ödipus. Der gefallene König tritt in 1.46-55 in einer grausigen Situation auf, welche dem im Proömium Angekündigten entspricht – er ist somit eine programmatische Figur. Seine Augen hat er ausgestochen und fühlt sich mehr tot als lebendig (1.48). War bei Homer und Sophokles noch unklar, inwieweit Ödipus Schuld an der

³¹⁶ cf. Kapitel 8.3

³¹⁷ Vergleiche die Ausführungen über die Selbstständigkeit des Turnus in Kapitel 4.1.2.2, insbes. FN 165

³¹⁸ cf. Ganiban, 2007, 27-28

Blutschande hatte, ist hier die Antwort offensichtlich: *damnatum* (1.47)³¹⁹ – dieses Wort verweist auf sein Schuldbewusstsein. Sein Herz ist von den *dirae*³²⁰ erfüllt; ab 56 spricht er den Fluch aus, den er an den Tartarus im Allgemeinen und Tisiphone im Besonderen richtet:

*Theb. 1.56-59: Di, sontes animas angustaque Tartara poenis
qui regitis, tuque umbrifero Styx livida fundo,
quam video, multumque mihi consueta vocari
adnue, Tisiphone, perversaque vota secunda.*

Mit der Anrufung der Tisiphone ist Ödipus somit eine Spiegelung der vergilischen Juno.

Die Berufung auf die Furie begründet Ödipus mit seiner Vergangenheit, die er in Vers 60 bis 70 in Form von Konditionalsätzen formuliert. Weniger geht es in diesen Zeilen darum, das Leben des gefallenen Königs zu portraituren, als die stete Begleitung negativer Mächte zu verdeutlichen.³²¹ Diese macht er für sein Schicksal verantwortlich: nicht nur hat die Furie überhaupt sein Überleben als Säugling ermöglicht,³²² sondern ihn bei jedem Verbrechen und jedem Schritt dorthin begleitet, zweimal geben dies Personalpronomina an: *te* in 67 und *tibi* in 70. Durch dieses Beisein ergibt sich ihre Zuständigkeit, was die Wortwahl *vindex debita* verdeutlicht, die an die Beschreibung Ciceros aus *nat. deor.* 3.46 erinnert.

Eine alternative Hilfe wäre Jupiter gewesen, was jedoch nur ersichtlich ist, wenn Ödipus den Göttervater beschuldigt, er sei blind für die Frevel seiner Söhne: *et videt ista deorum/ ignavus genitor?* (79-80) Allerdings erweist sich der Göttervater als nicht abgeneigt, den Frevel zu ahnden; die Motivation ist jedoch eine andere, denn weniger das Einzelereignis verbittert ihn, als die Sünden der Menschen an sich.³²³ Das Desinteresse an Ödipus bleibt hingegen gegeben: In seiner Bitte an Poseidon in 214-247, Polyneikes zu den richtigen Helfern (also Adrastos) zu führen, erkennt der Göttervater, dass schon die Furie aktiv geworden ist, da er die Beschwörung Tisiphones durch Ödipus nicht sah. Neben dem Desinteresse an Ödipus ist

³¹⁹ cf. Ganiban, 2007, 25: "But despite Oedipus' intellectual innocence, he still suffers for his physical criminality."

³²⁰ Shackleton Bailey Übersetzung als „Avengers“ wirkt hier fehl am Platz (2003a, 44). Eher ist hier Hübners Meinung zu folgen, dass mit *Dirae* eine Spiegelung der Arai des Aischylos gemeint ist; cf. Hübner, 1970, 86. Ganiban fasst *Dirae* als die Qual auf, die sich aus den Freveln ergibt; cf. Ganiban, 2007, 25. Wegen der von mir angenommenen Abstraktheit bevorzuge ich gegensätzlich zu Shackleton Bailey eine Kleinschreibung von *dirae*.

³²¹ cf. Hershkowitz, 1998a, 278: „who (sc. Tisiphone) brought him safely to his incestuous marriage.“ Man vergleiche auch die Stelle 2.8-10: *capulo nam largius illi/ transabiit animam cognatis ictibus ensis/ impius et primas Furiarum pertulit iras*. Laios' Schatten in der Unterwelt erkennt die Ermordung durch Ödipus als von den Furien getrieben. Sogar Jupiter scheint davon zu ahnen: *quis funera Cadmi/ nesciat et totiens excitam a sedibus imis/Eumenidum belasse aciem* (1.1227-229).

³²² 1.60-62: *si me de matre cadentem/ fovisti gremio et traiectione vulnere plantas/ firmasti*

³²³ 1.214- 215: *Terrarum delicta nec exsaturabile Diris/ ingenium mortale queror*.

Jupiters Charakter davon geprägt, dass er die Augen vor dem Wirken der Unterwelt verschließt.³²⁴

Das Ziel des Fluches ist klar: *i media in fratres, generis consortia ferro/ dissiliant*. (84-85); Ödipus wünscht sich Hass und Krieg zwischen seinen Söhnen.³²⁵ Hintergrund für den Fluch ist das hochmütige Verhalten seiner Söhne, welches er nicht einsehen kann, da Polyneikes und Eteokles schließlich Resultat der Blutschande sind.³²⁶ *hisne etiam funestus ego?* (79) Sein Verbrechen fließt wörtlich durch deren Adern. Konkretisiert wird der Frevel in Vers 1.238-239, wo Jupiter das motivierende Ereignis ausspricht, und auch Tisiphone kommt in 11.106 darauf zurück: *ultrices oculorum*.³²⁷ Im Zusammenhang mit dem Schuldbewusstsein ergibt sich, dass Ödipus wünscht, die Ergebnisse seiner Blutschande mögen vernichtet werden.

Im Zuge der Verwünschung darf sie sich aber nicht nur an Polyneikes und Eteokles vergehen, sondern an ganz Theben und infolgedessen an der Stadt Argos, welche durch Polyneikes in die politischen Wirren gerät und Kriegspartei wird. Diese Ermächtigung ergibt sich daraus, dass Ödipus der Furie in 82-83 die königlichen Insignien widmet.³²⁸ Die Dimension ist daher nicht nur privater, sondern auch politischer Natur, denn mit dem Angriff auf Eteokles soll auch einem König Schaden zugefügt werden.³²⁹

Ödipus verlangt allerdings mehr als die bloße Erfüllung des Fluchs. Der Wunsch, den Söhnen Schaden zuzufügen, ist ein erneutes *nefas*, was Ödipus auch am Ende seines Fluches in Vers 86 aussprechen wird – schon zu Anfang nennt er sein Anliegen *perversa vota*³³⁰ in 59. Die Erlaubnis, derartiges zu erwirken, übertrifft aber das, was als Rache gestattet wäre.

Tisiphone erhört gemäß der Konvention sofort den Fluch: *talia dicenti crudelis diva severos/ advertit vultus* (88-89). Ihr Aufstieg aus der Unterwelt von Vers 88 bis 113 ist von einer ausführlichen Beschreibung untermalt. Selbst Atlas fürchtet sie (1.98-99) – jedoch führt ihre

³²⁴ Zu Jupiters kompletter Ignoranz, dass die Unterwelt im Dienste des Ödipus handelt, cf. Ganiban 2007, 50-55, 120-121. Jupiters Taubheit ist insoweit interessant, da Aischylos nicht nur die Erinyen, sondern auch Zeus erwähnt (z.B. in 69,116 und 629) – der Göttervater ist schließlich nicht weniger für Eidesschutz zuständig.

³²⁵ Der wechselseitige Mord ist noch nicht angesprochen. Dies wird erst Wunsch von Dis Pater sein.

³²⁶ Besonders sticht hier die Bezeichnung von Polyneikes und Eteokles als *nepotes* in 1.81 heraus, was den mehrdeutigen Verwandtschaftsgrad verdeutlicht.

³²⁷ cf. Ganiban, 2007, 26-27 (insbes. FN 10); er meint, diese Motivation hänge, da das Epos diesen Hintergrund nicht mehr ausspricht.

³²⁸ *indue quod madidum tabo diadema cruentis/ unguibus abripui*. Tisiphone wird gar zur Patronin von Theben, was sie selbst in 11.108-109 sagt; cf. Ganiban, 2007, 25. Die Forschung geht so weit, durch diese Widmung Tisiphone und Ödipus miteinander zu identifizieren; cf. Ganiban, 2007, 28-30.

³²⁹ cf. Ganiban, 2007, 28

³³⁰ cf. Verg. *Aen.* 7.584: *contra fata deum perverso numine poscunt*. Hier werden Juno und Allecto, die Urheber der Kriegsforderung der Latiner und Rutuler, als eine „Perversion“ bezeichnet, wobei dies ein Verweis auf ihr Wirken gegen das Fatum ist.

Schrecklichkeit weniger zu der Abscheu, welche Vergils Allekto erfährt, sondern zu Respekt: Mit *Atropos hos atque ipsa novat Proserpina cultus* kommentiert der Narrator in 111 ihr Aussehen. Selbst die größten infernalischen Göttinnen scheinen der Furie zu dienen.

Was Tisiphones optisches Bild betrifft, bedient sich Statius der typischen Attribute einer Furie wie Schlangenhaare (90-91, auch das immer wieder gerne auf Schlangen bezogene Adjektiv *caeruleus* findet sich in 110), Gift (106), Fackel (112) und Feuer (*igneus vapor* in 107-08). Die Schreckensvision, die Vergil mit Allektos Affinitäten vermittelt hat, versucht Statius nicht zu steigern und geht gar sehr sparsam damit um, ein Interesse an Feindseligkeiten dazustellen. Dafür stattet er die Furie mit Elementen des Ekels aus: *igneus atro/ ore vapor, quo longa sitis morbique famesque/ et populis mors una venit* (107-109). Ihr Attribut bleibt die Peitsche, doch steigert Statius dieses Instrument in die Widerlichkeit, indem er sie mit einer lebenden Schlange agieren lässt: *haec vivo manus aera verberat hydro* (113). Vergleicht man die Beschreibung mit jener aus der Turnusszene, wirkt die Darstellung Tisiphones jedoch harmlos. Vergil wendet kaum konkrete Adjektiva an, was zwar dem gewünschten Effekt nicht schadet, aber auch dazu führt, dass sich das Bild Allektos erst im Kopf des Lesers vervollständigt. Statius hingegen lässt der Phantasie relativ wenig Spielraum, auch wendet er Vergleiche für die Konkretisierung an. Weiters wird der Schrecken genommen, indem es keine Kombination mit einer brutalen Handlung gibt, wie der Geißelung des Turnus (*Aen.* 7.449-450). Zwar ist in die Szene eine Bewegung eingebunden, da Tisiphone aus dem Hades emporsteigt, doch zieht dies für Anwesende keinen negativen Effekt an sich. Auch kann man nicht sagen, dass es sich um einen gewaltvollen Akt handle:

Theb. 1.92-96: *ilicet igne Iovis lapsisque citatior astris*
 tristibus exiluit ripis: discedit inane
 vulgus et occursus dominae pavet. illa per umbras
 et caligantes animarum examine campos
 Taenariae limen petit inremeabile portae.

Insgesamt ist über Tisiphones ersten Auftritt zu sagen, dass Statius hier nicht an die Subtilität Vergils heranreicht und droht (zumindest als heutiger Sicht, da Bombast zur flavischen Zeit durchaus modern war – man beachte nur den Manierismus des Silius) ins unfreiwillig Komische hinabzugleiten.³³¹ Vessey hat über Lucans Erictho folgendes geschrieben, was sich

³³¹ Tatsächlich erinnert Tisiphones Beschreibung eher an die übertriebene Darstellung der Furie aus Ovids *Metamorphosen*; cf. Keith, Alison: Ovidian Personae in Statius' *Thebaid*, *Arethusa* 35 (2002), 381-402: 394-397. Jedoch verfolgt Statius nicht dasselbe parodistische Ziel wie der augusteische Dichter, der wohl gar keinen Schrecken vermitteln will. Die Ähnlichkeiten zwischen Statius und Ovid sind motivisch zu werten; cf. Thome, 1993, 173-174 über das „adventus diaboli“-Motiv.

meines Erachtens gut auf die Furie der *Thebais* übertragen lässt: „But such extremes can easily become ridiculous.“³³²

Die Furie gelangt schließlich zu ihren Zielen:

*Theb. 1.123-130: Atque ea Cadmeo praeceps ubi culmine primum
constitit adsuetaque infecit nube penates,
protinus attoniti fratrum sub pectore motus,
gentilisque animos subiit furor aeagraque laetis
invidia atque parens odii metus, inde regendi
saevus amor, ruptaeque vices iurisque secundi
ambitus impatiens, et summo dulcius unum
stare loco, sociisque comes discordia regnis.*

Die Flucherfüllung geschieht zunächst durch die Infektion der Brüder Polyneikes und Eteokles mit den *furor*, sowie Allekto den Wahnsinn, nutzte um den Auftrag Junos zu erfüllen. Wie die Infektion jedoch geschieht oder welches Mittel Tisiphone verwendet, wird nicht beschrieben; auch von einem Widerstand seitens der Brüder oder einer Inkubationszeit wird nicht berichtet. Im Gegensatz zu Vergil wird also auf das „Wie“ verzichtet, der Fokus liegt auf dem „Dass“.

Ein weiterer Unterschied zum augusteischen Dichter besteht darin, dass ein größeres Augenmerk auf den Ursprung von Polyneikes' und Eteokles' neuen Zustand gelegt wird. Dieses Fundament ist genetischer Natur (*gentilis*): Der *furor* liegt den Brüdern im Blut.³³³ Diese familiäre Bedingung ist ein Grund für die Einfachheit der Erweckung des Wahnsinns – dies hat sogar Ödipus angesprochen: *nec tarda sequetur/ mens iuvenum* (1.86-87).

Weiters zeigt sich an dieser Stelle, wie sehr der *furor* an sichtbares Verhalten gebunden ist. Neben dem Wahnsinn erweckt Tisiphone nämlich *invidia*, *odium*, *metus*, *saevus amor* und (wie Allekto) *discordia*. Diese inneren Zustände bedingen, dass Polyneikes und Eteokles gegeneinander in den Krieg ziehen wollen, doch sind die Affekte keine Vorraussetzung für das entartete Verhalten und den Fanatismus, den die Brüder im Laufe des Epos demonstrieren werden. Nur der *furor* entspricht diesen sichtbaren Abnormitäten. Mehrfach wird in der *Thebais* schließlich angedeutet, dass auch die Ehe *furor* von Ödipus und Iokasteals Hintergrund im Zusammenhang mit dem *nefas* hat – eine Ehe ist jedoch eine reine Äußerlichkeit, die nicht auf einen abnormen geistigen Zustand schließen lässt.

³³² cf. Vessey, 1973, 251

³³³ Im elften Buch zeigt sich auch der *furor* in Antigone und Iokaste; cf. Hershkowitz, 1998a, 282-296.

Durch die genetische Bedingung zeigt sich weiters, dass eine epische Furie den *furor* erweckt und nicht erwirkt. Durch die Voraussetzung in der Blutlinie war der Wahnsinn in den Brüdern wohl schon immer gegeben – bis zu Ödipus' Fluch und Tisiphones Handeln war er allerdings noch nicht ausgebrochen.

7.2.2 Bücher Zwei bis Zehn: Die Furie und der Krieg

*Theb. 11.80-93: nec pretium deforme morae cassique labores:
 hoc quodcumque madent campi, quod sanguine fumant
 stagna, quod innumero Lethaea examine gaudet
 ripa, meae vires, mea laeta insignia.*

Mit diesen Worten prahlt Tisiphone im elften Buch der *Thebais* vor ihrer Schwester Megaira, deren Hilfe sie benötigt, um den finalen Kampf zwischen Eteokles und Polyneikes zu ermöglichen. Die Furie spricht sich hier den Einfluss auf den Krieg zwischen den Thebanern und Argos unter der Führung des Polyneikes zu. Und das zu Recht – die Furie ist im Epos nahezu omnipräsent, und immer ist es ihr Ziel, einen solchen *furor* zu erwecken, dass das Opfer während der Schlacht zum *nefas* getrieben wird. Damit zeigt sich auch der Unterschied zur vergilischen Allekto, da Tisiphone nicht nur Anstifterin des Krieges, sondern Agentin im Krieg ist.

Nach der Attacke auf Polyneikes und Eteokles hat Tisiphone im ersten Buch keinen Auftritt mehr. Der Weg des Polyneikes nach Argos wird, wie schon erwähnt, von Jupiter vorangetrieben, wobei allerdings auch ein infernaler Einfluss auf die Reise angesprochen wird: *seu praevia ducit Erinys,/ seu fors illa viae, sive hac inmotu vocabat/ Atropos* (1.326-328). Gemäß den Versen wird offen gelassen, wer genau Polyneikes nun in die Stadt führt.³³⁴

Da der Krieg im zweiten und dritten Buch noch nicht ausgebrochen ist, sondern sich nur in seiner Vorbereitungsphase befindet, hat Tisiphone keinen Anlass, auf die Charaktere einzuwirken, denn schon im ersten Drittel des ersten Buchs wurden die Kriegsgründe, also der Fluch des Ödipus und das genetische *nefas* der Labdakiden, genannt. Der *furor* ist erwacht und droht auch nicht abzuschwächen. Tisiphone soll erst wieder eingreifen, wenn es daran liegt, die Schlachten anzureizen.³³⁵

³³⁴ cf. Vessey, 1973, 92-93

³³⁵ Im dritten Buch spielen Furien allgemein keine Rolle für den Fortgang der Handlung; bloß Amphiaraus, der in *Theb.* 3.620-667 von seinen Erfahrungen mit der Unterwelt berichtet, spricht von geißelnden Furien (3.630: *Furiarum verbera*) und der Existenz Megairas (641 – sie wird als *hilaris* bezeichnet).

Um ihr Wirken allerdings nicht vergessen zu lassen, ruft Statius ihren Namen in Erinnerung: in *Theb.* 2.283 wird berichtet, dass sie ein Schlangenhaar für die Halskette der Harmonia, welche an Argia, der Tochter des Adrastos und Gattin des Polyneikes, gelangte, spendete. Einleitend wird diese Kette in 2.266 als *dirum monile* bezeichnet, und in 286 folgt ein Katalog der unglückseligen Heroinnen von Theben, welche das Schmuckstück trugen. Argia weiß um den Fluch Bescheid und gibt die Kette ihrem Gatten Polyneikes zurück (4.198-199), welches kurz darauf an Eriphyle gerät (4.211-212). Eriphyle kennt den Fluch ebenso und weiß, dass sie damit die Argiver ins Verderben stürzen kann (4.193), dennoch übergibt sie die Kette in 4.196-199 ihrem Ehemann, dem seherisch begabten Amphiaras, der im siebten und achten Buch eine wichtige Rolle spielen wird. Tisiphone reagiert darauf mit einem hinterhältigen Lachen: *et grave Tisiphone risit gavis a futuris* (213), was als Foreshadowing auf die Ereignisse auf Ende des siebten Buch zu werten ist – und eventuell darüber hinaus.

Zwar beginnt der Kriegszug, nachdem zwei Jahre vergangen sind, gleich am Anfang des vierten Buchs, was in Vers 6 von einem Auftritt der Bellona untermalt wird, allerdings zeigt sich beim Auftritt Tisiphones kein Einfluss auf die Gegenwart, sondern Ihre Verbindung zur Kette der Harmonia führt zu Verweisen auf Vergangenes und Zukünftiges. Auf letzteres ist auch eine dritte Namens Erwähnung im vierten Buch ausgerichtet:

Ihr Name fällt in der Prophetie des Tiresias, den Eteokles in Panik konsultiert. Der blinde Seher beschwört die Toten, um mit dem Schatten von Laios in Kontakt zu treten.³³⁶ Nach einer ausführlichen Beschreibung des Ritus von 4.406-472 beginnt der Seher ein Gebet mit einer Anrufung von Dis Pater, den er als grausamen Herrscher anredet, worauf Statius ab dem achten Buch zurückkommen wird, und Persephone in 474-479. Im vorletzten Vers des Gebets steht der Name der epischen Furie: *angue ter excusso et flagranti praevia taxo,/ Tisiphone, dux pande diem* (486-487). Ähnlich haben Aeneas und Sibylle in *Aen.* 6.247-254 geopfert: Zuerst den Eumeniden, dann Persephone und schließlich dem Unterweltkönig. Wie Silius Italicus hat Statius die Reihenfolge umgekehrt.³³⁷ Allerdings ist die Parallele zu Vergil keine Begründung, warum Tiresias sich ausgerechnet an Tisiphone wendet, wo es doch angemessener gewesen wäre, sowohl entsprechend dem Vorbild als auch der Unterweltkonzeption der *Thebais*, die Furien allgemein anzurufen.

Die Antwort ist in der Tatsache zu suchen, dass es sich bei Tiresias um einen Seher handelt; wohl wird auch ihm nicht der Einfluss der Furie verborgen geblieben sein. Daher kennt er auch Tisiphones Verbindung zum Labdakidengeschlecht und weiß, dass sie bei der

³³⁶ cf. Vessey, 1973, 237

³³⁷ Dem Thema des Werkes entsprechend lässt Statius Tiresias noch die Kadmiden; cf. Vessey, 1973, 254.

Ermordung des Laios anwesend war, wie sein Schatten selbst sagt. Ihre vergangene Nähe macht sie nun zur nächsten Kontaktperson.

Ab Vers 4.646³³⁸ verweilen Polyneikes und die Argiver in Nemea, wobei dieser weit bis ins sechste Buch anhaltende Aufeinhalten dem Autor dazu dient, den Kriegsbeginn in die Länge zu ziehen – Statius verwendet die Verzögerung (*mora*) motivisch. Dieses Motiv der *mora* zeigt sich besonders im elften Buch, wo es zu einer Kette an Ereignissen kommen wird, welche den finalen Kampf zwischen Polyneikes und Eteokles hemmen sollen.³³⁹ Aufgrund der Hinauszögerung der Schlachten ist Tisiphone selten anwesend, da es für sie keine Möglichkeit gibt, den *furor* im Kampfe zum *nefas* zu treiben. Während am Höhepunkt des Epos Tisiphone sich als vehemente Gegnerin der Verzögerungen zeigt, scheint ihr das lange Hinauszögern während der Bücher vier bis sechs gleichgültig zu sein.

Im fünften Buch fällt der Name Tisiphones nicht, und auch wenn zahlreiche Bezeichnungen für diese Göttinnengruppe ihren Platz finden, sei es *Eumenis*, *Furiae* oder *Erinys* sowohl im Singular als auch im Plural, ist dennoch nicht Tisiphone gemeint. Alle Erwähnungen finden nämlich ihren Platz in der Erzählung der Hypsipyle, die schon am Ende des vierten Buches die Argiver zum Fluss Langia geführt und ihnen damit das Leben gerettet hat. Sie berichtet vom Massaker auf Lemnos, das Venus veranlasst hat; es ist eine Geschichte des *furor* und des *nefas*, und die Erzählung der Figur steht parallel zu jener des Epos.

Die Erwähnung der Göttin bzw. der Göttinnen ist damit begründet, dass die Geschichte mit *nefas* und *furor* zwei Motive in sich birgt, die mit der epischen Furie der *Thebais* eine enge Verbindung eingegangen sind. Außerdem ist Venus – in Spiegelung der vergilischen Juno³⁴⁰ – selbst zu einer Art Furie geworden.³⁴¹ *Furiae* und ähnliches meint das Wirken der Venus.

Das sechste Buch widmet sich der Beerdigung des Archemorus und den Spielen zu dessen Ehren, sodass die Verzögerung sich weiter fortsetzt, und der Krieg mit den Thebanern noch immer nicht eröffnet ist. Trotzdem fällt Tisiphones Name in 6.514.

Das erste Wettspiel ist ein Wagenrennen von 296 bis 527, wobei Polyneikes das Wunderpferd Arion zu Verfügung und die besten Vorraussetzungen hat zu gewinnen. Der Prophet und Krieger Amphiaras hat jedoch das größere Glück, Apolls Protege zu sein. Der

³³⁸ cf. Vessey, 1973, 317-318

³³⁹ cf. Ganiban, 2007, 156-170; Henderson, 1993, 182-185; cf. Vessey, 1973, 172-187; Statius selbst kündigt dieses Motiv in 1.142-143 an: *haec mora pugnae/sola*; cf. Feeney, 1991, 339.

³⁴⁰ cf. Ganiban, 2007, 82; dass auch Venus eine Funktion der Juno übernimmt, gehört ebenso zur Verzerrung der vergilischen Göttermutter, die in Bezug auf Tisiphone in 7.3.3 ausgeführt werden wird.

³⁴¹ cf. Vessey, 1973, 174

Gott schickt die Vision eines Ungeheers, um Arion zu erschrecken, und Polyneikes fällt vom Pferd. Dieses Monster wird folgendermaßen beschrieben:

*Theb. 6.495-501: anguicomam monstri effigiem, saevissima visu
ora, movet sive ille Erebo seu finxit in astus
temporis, innumera certe formidine cultum
tollit in astra nefas. non illud ianitor atrae
impavidus Lethes, non ipsae horrore sine alto
Eumenides vidisse queant, turbasset euntes
Solis equos Martisque iugum.*

Die Ähnlichkeit mit einer Furie ist nicht zu übersehen, aber dennoch steigert Statius die Erscheinung, indem er sie sogar als für die Eumeniden schrecklich anzusehen beschreibt.

Der Sturz hätte Polyneikes töten müssen, der Narrator selbst kommentiert diese Möglichkeit: *Quis mortis, Thebane, locus, nisi dura negasset/ Tisiphone, quantum poteras dimittere bellum!* (513-514) Die perfekte Gelegenheit, den kommenden Schrecken zu verhindern, wurde wegen der Intervention der Tisiphone vertan. Dieses geschieht aufgrund Ödipus' Fluchs, wo dezidiert der Kampf zwischen seinen beiden Söhnen verlangt wird (1.84-85). Der Tod des Polyneikes wäre nicht gemäß. Tisiphone arbeitet hier noch sichtlich im Dienste des gefallenen Königs und dessen Wunsches, dass die Brüder im Hass sich bekriegen, obwohl sie, wie gleich gezeigt werden wird, das Geschehen zum Zweck einer anderen Gestalt auf den Höhepunkt treiben wird.

Obwohl Mars auf Jupiters Anordnung im siebten Buch Polyneikes und die Argiver zum Aufbruch aus Nemea motiviert hat, bittet Bacchus den Göttervater, den Krieg beginnen zu lassen – und scheitert;³⁴² trotzdem beginnen die ersten Kampfhandlungen noch in diesem Buch. Treibende Kraft ist Tisiphone, die sich erfreut an die Brüder heranwagt:

*Theb. 7.466-469: it geminum excutiens anguem et bacchatur utrisque
Tisiphone castris; fratrem huic, fratrem ingerit illi,
aut utrique patrem: procul ille penatibus imis
excitus implorat Furias oculosque reposcit.*

Die Wirkung auf die beiden Kontrahenten wird nicht beschrieben, jedoch ergibt sich durch einen Vergleich mit Vergils rasender Amata, der aus der Wortwahl *bacchatur* erkenntlich ist,

³⁴² War er noch bei der Erzählung über das Massaker auf Lemnos ein Äquivalent zu vergilischen Venus, deren Version aus der *Thebais* in die Rolle der Juno aus der *Aeneis* schlüpft, wird nun auch Bacchus zu Juno, bekommt aber auch die Züge jener Göttermutter-Inkarnation aus dem vierten Buch der *Metamorphosen*; cf. Ganiban, 2007, 96-106

dass hier eine Infektion mit dem *furor* stattgefunden hat. Allerdings beschreibt Statius auch, wie sich unter Tisiphones Einfluss der Hass des Ödipus, der an dieser Stelle zum ersten Mal seit dem ersten Buch erwähnt wird, auf die Söhne mehrt.³⁴³ Es scheint, als motiviere die Furie den Grund, warum der gefallene König sie angerufen hat, neu.

Bevor die erste Schlacht angestachelt werden kann, findet sich ein intertextueller Einfluss der Furie auf Iokaste, die Polyneikes in 7.483-533 anfleht, einen Angriff zu unterlassen, jedoch von Tydeus entkräftet wird. Dass der Versuch zum Scheitern verurteilt ist, kündigen schon die Verse an, mit denen sie vorgestellt wird: *Eumenidum velut antiquissima* in 477. Meines Erachtens³⁴⁴ ist hier konkret Tisiphone gemeint – *antiquus* ist hier nicht als „alt“, sondern als „ehrwürdig“ zu übersetzen,³⁴⁵ weswegen die Junktur stark an die *Furiarum maxima* aus *Aen.* 6.605 erinnert, mit der die moralische Tisiphone Vergils gemeint ist. Durch die Parallele ergibt sich die Identität, zumal die Furie des Statius eine Pervertierung der vergilischen Version ist.³⁴⁶ Iokaste tritt also wie Tisiphone auf, deren Sinn auf das Brutale ausgerichtet ist. Die Frau kann deswegen nur das Gegenteil ihres Wunsches bewirken.³⁴⁷ Zudem entbehrt sie nicht des Wissens, dass ihre Söhne das Ergebnis eines Inzest-*nefas* sind und sie eine Schuldige ist; Iokaste bezeichnet sich selbst als *impia* in 225³⁴⁸ und nimmt Züge von Ödipus an, womit sie auch Tisiphone antreibt.

Der Dialog mit Vergil zeigt noch besser, dass Iokaste zum Scheitern verurteilt ist. Sie erscheint als Greisin, und Statius ruft das Aussehen Calybes, deren Gestalt Allekto angenommen hat, ins Gedächtnis – auch auf intertextueller Ebene nimmt Iokaste die Rolle einer Furie und daher einer Anstifterin an.³⁴⁹ Auf dieser Deutungsebene wird Iokaste allerdings auch zu einem Kriegsgrund: in ihr findet sich Amatas bacchantisches Verhalten wieder, das sich bei der zweiten Intervention im elften Buch noch deutlicher zeigen wird.³⁵⁰ Durch die Paralleleisierung mit der lateinischen Königin ergibt sich auch die Identifikation mit Tisiphone, welche nur wenige Verse zuvor das Verhalten der Amata angenommen hat (*bacchabatur* in 466).

³⁴³ cf. Smolenaars, 1994, 210-211

³⁴⁴ cf. Smolenaars, 1994, 223; er meint, dass der Name der Furie nicht auszumachen ist.

³⁴⁵ Was Smolenaars an der schon oben angeführten Seite auch erkennt.

³⁴⁶ cf. Kapitel 7.3.2

³⁴⁷ cf. Hershkowitz, 1998a, 57-58, 280-281

³⁴⁸ *impia* ist außerdem in 9.147 und 172 ein Attribut der Tisiphone, was wieder für die Identifikation sprechen würde; cf. Dewar, 1991, 89.

³⁴⁹ cf. Ganiban, 2007, 110-112

³⁵⁰ cf. S. 127

Die Argumente des Tydeus in 7.539-559 treibt die Argiver zu den Waffen, und Tisiphone reagiert mit Gefallen: *fera tempus Erinys/ arripit et primae molitur semina pugnae* (562-564). Bacchus scheitert nicht nur, er wird von Tisiphone gedemütigt. Als Spiegelung der Anstachelung der Bauern über Ascanius' Jagdhunde und die Hirschtötung aus dem siebten *Aeneis*-Buch, nutzt die Furie die Tigerinnen des Bacchus, um Chaos und Aggressionen unter den Argivern zu verursachen. Die Tiere sind eigentlich gezähmt (572-578), doch Tisiphone erweckt in ihnen die Instinkte (579-583).³⁵¹ Damit ward ein Kriegsgrund gesetzt.

Ausgerechnet die letzte Aktion des Drei-Schritte-Plans, welche das Ende von Allektos Walten markiert, hat Statius gewählt, um in seinem Epos die Situation eskalieren zu lassen.³⁵²

Im achten Buch erlebt Tisiphone einen Wendepunkt, denn von nun an ist sie nicht mehr die Agentin des Ödipus – Dis Pater persönlich gibt ihr die Anweisungen. Die Figur, die damit am Anfang Vergils Juno spiegelte, wird nun in den Hintergrund gedrängt³⁵³ und von einer weiteren ersetzt. Was geschieht, ist eine Verzerrung des vergilischen Vorbilds.

Mit den letzten Versen des siebten Buchs ist Amphiaräus, als seine Aristie sich ins negative wendete, entsprechend dem Fluch, welchen die Kette der Harmonia gebracht hatte, in den Tartarus hinabgestürzt, da nur so Apoll einen Weg gefunden hat ihn zu retten. Der Anfang des achten Buchs ist seinen Sichtungen gewidmet. Empfangen wird er mit einem Schrecken der Unterweltbewohner (8.4: *horror habet*), da wegen des Risses, durch den Amphiaräus gefallen ist, Licht in diese dunkle Sphäre drang und er ein „leuchtender“ Lebender ist.³⁵⁴

In 21-31 gerät der Kriegerprophet an ein Totengericht, bei welchem Dis Pater den Vorsitz hat. Analog zu der Anrufung des Tiresias in 4.474-475³⁵⁵ erweist sich der Herrscher der Unterwelt als ein gnadenloser Menschenfeind: In der Ekphrasis des Gerichts nennt der Narrator ihn *nil hominum miserans iratusque omnibus umbris* (8.23), und Rhadamanthys und Minos müssen ihn regelmäßig zur Milde überreden, wie in 27-29 herauszulesen ist. Als Dis zu Amphiaräus spricht, erweist sich sein Charakter anhand der Worte kaum anders.³⁵⁶

³⁵¹ cf. Ganiban, 2007, 112-114

³⁵² cf. Ganiban, 2007, 114-116;

³⁵³ Ödipus und Dis haben eine Gemeinsamkeit: Hass auf Licht: 1.49-52 und 8.35-36; cf. Vessey, 1973, 72-73.

³⁵⁴ 8.5-11: *nec enim ignibus atris/ conditus aut maesta niger adventabat ab urna,/ sed belli sudore calens, clipeumque cruentis/ oribus et scissi respersus pulvere campi./ necdum illum aut trunca lustraverat obvia taxo/ Eumenis, aut furvo Proserpina poste notarat/ coetibus adsumptum functis*; die letzten beiden Verse beschreiben einen Initiationsritus, der sonst nicht belegt ist (Shackleton Bailey, 2003b, 3). Daher ist die Erwähnung der *Eumenis* kein Verweis auf eine für Krieg und Epos relevante Furie.

³⁵⁵ *tuque, o saevissime fratrum,/ cui servire dati manes aeternaque sontum*

³⁵⁶ cf. Dominik, 1997, 33-34

Theb. 8.38-46:

*magno me tertia victum
deiecit fortuna polo, mundumque nocentem
servo; nec iste meus: diris quin pervius astris
inspicitur. tumidusne meas regnator Olympi
explorat vires? habeo iam quassa Gigantum
vincula et aetherium cupidos exire sub axem
Titanas miserumque patrem: quid me otia maesta
saevus et implacidam prohibet perferre quietem
amissumque odisse diem?*

Das Eindringen des lebenden Amphiaras sieht Dis als eine Herausforderung durch seinen olympischen Bruder Jupiter³⁵⁷ und beruft sich dabei auf die Aufteilung der drei Sphären auf die Kroniden, wobei er das Eindringen eines Lebenden als Störung der Weltordnung auffasst. Jedoch sieht er die Provokation nicht nur als kosmische, sondern auch als persönliche, da er Amphiaras einerseits der Spionage verdächtigt, da Jupiter Dis' Macht suspekt sei, obwohl seine Funktion dem Göttervater durch die Verurteilungen aus 42-44 und 50-51 durchaus nützlich ist, andererseits da er Jupiter Vorwürfe macht, seine Macht unter Kontrolle bringen zu wollen, schließlich ist diese der des Jupiters ebenbürtig (8.80-83). Dis erinnert an vergangene Katabaseis, welche er schon missbilligte, aber ertragen hatte, während man ihn zur Rechenschaft zog, als er Persephone entführt hatte (52-64). Der Abstieg des Amphiaras habe aber das Fass zum überlaufen gebracht, sodass er sich seiner Verdächtigungen gegenüber Jupiter sicher erscheint (obwohl sie vollkommen falsch sind) und sowieso habe man ihm schon zu viel Unrecht angetan (was zu bejahen ist).³⁵⁸

Uter haec mihi proelia fratrum?, fragt Dis schon in Vers 36, gleich in der vierten Zeile seiner Rede, und es folgt die Schlussfolgerung, die eingebildete Herausforderung anzunehmen: *congregior*. Er erklärt Jupiter den Krieg, indem er sich dem Kampf zwischen Polyneikes und Eteokles anschließt, in welchem er seinen Bruder als Partei zu sehen glaubt.³⁵⁹ Ausgeführt soll dieser Anschluss von Tisiphone werden:

Theb. 65-77: *sed quid ego haec? i, Tartareas ulciscere sedes,
Tisiphone; si quando, novis asperrima monstros
triste, insuetum, ingens, quod nondum viderit aether,
ede nefas, quod mirer ego invidiantque Sorores.
atque adeo fratres (nostrique haec omina sunt)*

³⁵⁷ cf. Feeney, 1991, 350-351

³⁵⁸ cf. Vessey, 1973, 262-63; zur Rechtfertigung von Dis' Intervention, cf. S. 135-136

³⁵⁹ zum „Krieg“ zwischen Dis Pater und Jupiter cf. Kapitel 7.3.3

prima odii), fratres alterna in vulnere laeto
Marte ruant; sit qui rabidarum more ferarum
mandat atrox hostile caput, quique igne supremo
arceat exanimis et manibus aethera nudis
commaculet: iuvet ista ferum spectare Tonantem.
praeterea ne sola furor mea regna lacesat,
quaere deis qui bella ferat, qui fulminis ignes
infestumque Iovem clipeo fumante repellat.

Prinzipiell verlangt Dis von Tisiphone hier kaum anderes, als Ödipus schon von ihr erbeten hat, nämlich den Krieg zwischen den Polyneikes und Eteokles, erweitert das Finale allerdings in 8.70 zum wechselseitigen Mord, den Ödipus nie angesprochen hat. Auch das *nefas* ist nun anders gelagert: nicht nur ist das den Labdakiden immanente Verbrechen gegen die familiäre Pietät (Kreon in Vers 73-74) angesprochen, sondern auch der Frevel gegen die olympischen Götter (Capaneus in 75-77).³⁶⁰ Dis verlangt damit auch konkrete Verbrechen, während der Fluch des Ödipus kaum detailreich ist.

Der Auftraggeber hat sich nun geändert. Nur mehr scheinbar agiert Tisiphone im Sinne des Ödipus, als sich dessen Fluch und Dis' Auftrag an einigen Punkten decken. Tatsächlich handelt sie über das hinaus, was der gefallene König von ihr verlangte – Ödipus spricht dies auch an, als er im elften Buch über den Leichen seiner Söhne trauert:

Theb. 11.617-623: *quisnam fuit ille deorum,*
qui stetit orantem iuxta praereptaque verba
dictavit Fatis? Furor illa et movit Erinys
et pater et genetrix et regna oculique cadentes;
nil ego: per Ditem iuro dulcesque tenebras
inmeritamque ducem, subeam sic Tartara digna
morte, nec irata fugiat me Laius umbra.

Zwar übertreibt Ödipus, wenn er sich gänzlich die Schuld am Tod seiner Söhne abspricht, da er das erste Glied der Kette ist, doch trifft ihn insoweit eine geringere Schuld, als er das Ableben von Polyneikes und Eteokles nicht verlangt hatte.

Im Gegensatz zum Fluch des Ödipus reagiert Tisiphone nicht sichtbar auf den Auftrag; erst in 8.344-346³⁶¹ erscheint sie kurz vor dem Kampfgeschehen. Eindeutig ist auch sie gemeint, wenn in 8.686-688 eine *Erinys* verhindert, dass Tydeus den Eteokles mit einem Speerschuss

³⁶⁰ Diese Forderung ist insoweit interessant, dass Dis sie als Reaktion auf die Herausforderung Jupiers ausgesprochen wird. Verlangt er ein *nefas* als Folge, so sieht die Ausgangslage ebenso als *nefas*.

³⁶¹ *addit acerba sonum Teumesi e vertice crinem/ incutiens acuitque tubas et sibila miscet/ Tisiphone*

tötet: *crudelis Erinys/ obstat et infando differt Eteoclea fratri,/ cuspis in armigerum Phlegyan peccavit*. Die Stelle entspricht der Rettung des Polyneikes in 6.510-514, jedoch ist hier nicht mehr der Wille des Ödipus auszumachen, sondern jener von Dis Pater.

Im achten Buch fällt Tisiphones Name in der letzten Szene, welche wahrscheinlich die grausigste der *Thebais* ausmacht. Tydeus, ein Brudermörder (1.402-403), hat eigentlich eine so glorreiche Aristie hinter sich, dass seine Patronin Pallas ihm mit Jupiters Einverständnis Unsterblichkeit schenken möchte,³⁶² jedoch aufgrund eines bestialischen Anblicks in 8.759 vor ihm flüchtet: *atque illum effracti perfusum tabe cerebri/ aspicit et vivo scelerantem sanguine fauces* (8.760-761); auch Mars wird sich in 9.4-7 erschüttert zeigen.

Den Kannibalismus hat Tisiphone veranlasst – Tydeus war eigentlich damit zufrieden, den mehr toten als lebendigen³⁶³ Gegner Melanippos noch einmal zu sehen (724-727), welcher ihn selbst tödlich verwundete, bis ihm die Furie zum Extrem trieb: *infelix contentus erat, plus exigit ultrix/ Tisiphone* (757-758).

Schon am Ende des achten Buches geht Tisiphone auf einen der Wünsche des Dis ein: sie hat das *nefas* verwirklicht, welches mit *mandat atrox hostile caput* (8.72)³⁶⁴ umschrieben wurde und von Jupiter erblickt werden soll.³⁶⁵

Tydeus starb nach der Anthropophagie, und das neunte Buch ist der Reaktion beider Kriegsparteien gewidmet, welche jeweils Schock darstellt – dieser stellt die Grundlage eines neuen Gefechts dar. Der erste argivische Kämpfer, der in diesem Buch heraussticht, ist Hippomedon, der die Leiche des Tydeus vor den Thebanern bewahren will. Tisiphone hält ihn davon ab, die Begründung fällt in 9.148-150: *sed memor Elysii regis noxasque recensens/ Tydeus in medios astu subit impia campos/ Tisiphone*.

Man könnte fast meinen, Tisiphone zeige hier etwas Ähnliches wie moralischen Anstand. Auf der einen Seite hält sie den Argiver *memor Elysii regis* (also Dis)³⁶⁶ ab, welcher mit dem Vers 8.72-74 nicht nur auf Kreon anspielte, der dem Polyneikes die Beerdigung verwehren wird, sondern auch auf die Unmöglichkeit, Tydeus zu beerdigen, sodass ein neues *nefas*

³⁶² cf. Vessey, 1973, 292; Ganiban, 2007, 124

³⁶³ Im Gegensatz zu Vesseys und auch Hardies Annahme, lebt Melanippos noch, als Capaneus ihn zu Tydeus schleppt – *respirantem* in 8.747 und *vivo sanguine* in 761 sprechen für sich (Vessey, 1973, 292-293; Hardie, 1993, 69).

³⁶⁴ Wörtlich übernommen in 755 als *spectat atrox hostile caput*.

³⁶⁵ cf. Ganiban, 2007, 123-124; warum seiner Meinung nach ein „spectacular *nefas*“ auch dem Fluch Ödipus’ gerecht wird, ist nicht ganz nachvollziehbar, da der gefallene König die olympischen Götter nur im Vorwurf der Blindheit anspricht.

³⁶⁶ cf. Deware, 1991, 89

gesetzt wird.³⁶⁷ Auf der anderen Seite scheint sie ihrem einstigen Opfer einen Gefallen getan zu haben, denn Tydeus wünschte in den letzten Atemzügen nicht nur Melanippos noch einmal zu sehen, sondern bat auch um keine Beerdigung: *nec enim mihi cura supremi/ funeris: odi artus fragilemque hunc corporis usum,/ desertorem animi* (8.737-739).³⁶⁸ Jedoch ist hier vornehmlich das Interesse von Dis Pater als Motivation auszumachen, nicht das des Tydeus; anders ist die Erwähnung des Unterweltherrschers nicht zu begründen, während Tydeus' letzter Wille nur anhand von Verweisen wie Junkturübernahmen erkenntlich ist.

Die Szene erinnert an die Begegnung zwischen Allekto und Turnus: Tisiphone begibt sich zu Hippomedon, und entsprechend der These, dass Furien sich keinem Menschen in ihrer wahren Geschalt zeigen, nimmt sie das Aussehen eines Soldaten namens Halys an (11.152); die Verwandlung wirkt dabei wie die einer auf Attribute beschränkten, abstrakten Entität zu einer körperlichen.³⁶⁹ Trotz der Tarnung spürt Hippomedon die wahre Identität: *tamen ille loquentis/ extimuit vultus admiraturque timorem* (155-156).

Mit Hilfe der Lüge, Adrastos sei in Gefangenschaft raten, überredet Tisiphone mit ihren ersten Worten ab 157 den Söldner, den Toten tot sein zu lassen und sich lieber um sein eigenes Leben zu kümmern. Hippomedon reagiert nicht sofort (165-166), und die Furie braucht einen zweiten, etwas harscheren Anlauf (*premit aspera virgo* in 166), der jedoch in seiner Aggressivität nicht mit jenem bei Turnus vergleichbar ist (166-168).

Hippomedon wird zum *desertor amici* (169), und die Junktur spielt auf die letzten Worte des Tydeus in 8.739 an – obwohl der Argiver durch die Vernachlässigung einen Frevel begangen hat, scheint trotzdem der letzte Wille des Tydeus erfüllt worden zu sein.

Hippomedon verlässt den Leichnam über einen Weg, den die Furie bahnt, um den Thebanern einen möglichst guten Zugang zu Tydeus zu ermöglichen (171-174).³⁷⁰ Die Wiederholung von *impia* (175) deutet auf die Auftragserfüllung, während ihr Verschwinden *discussa nube* (176) auf die Verblendung hindeutet, mit welcher sie Hippomedon belastete – nicht umsonst endet der Vers mit der Erwähnung, Adrastos sei außer Gefahr.³⁷¹

Im zehnten Buch erfolgt die Erfüllung von Dis' Aufforderung aus 8.75-77, den Olymp zu attackieren. Vollzogen wird dieser Auftrag über Capaneus, der bei seinem Angriff auf Theben

³⁶⁷ cf. Deware, 1991, 89

³⁶⁸ cf. Deware, 1991, 92; als Begründung nennt er die Schwäche seiner sterblichen Hülle, dazu Hardie, 1993, 69.

³⁶⁹ 152-153: *nusquam impius ignis/ verberaque, et iussi tenere silentia crines.*

³⁷⁰ cf. Deware, 1991, 92

³⁷¹ cf. Deware, 1991, 92-93

Jupiter direkt herausfordert (10.904-905). Wegen dieser Anmaßung schießt Jupiter einen Blitz auf Capaneus und tötet ihn somit (927-939).

Der Narrator kündigt diesen Frevel mit einem eigenen Musenanruf an:

*Theb. 10.830-836: maior ab Aoniis poscenda amentia lucis:
mecum omnes audete deae! sive ille profunda
missus nocte furor, Capaneaue signa secutae
arma Iovem contra Stygiae rapuere Sorores,
seu virtus egressa modum, seu gloria praeceps,
seu magnae data fama neci, seu laeta malorum
principia et blandae superum mortalibus irae.*

Statius lässt den Antrieb für den Frevel offen. Die Verse 831-833 spielen auf einen infernalen Einfluss an, während die letzten Fehleigenschaften als Grund anführen, wobei Capaneus in 10.845 *virtus* als seine Hauptmotivation angibt. In dem Frevler zeigt sich also die Frage nach dem Verhältnis von Selbstverantwortung und göttlichem Einfluss – ersteres ist hoch anzusetzen. Diese Problematik und Schlussfolgerung ist allerdings spezifisch auf Capaneus bezogen und gibt nur wenig Auskunft über Statius tatsächliches Urteil von göttlich-infernalem Wirken und Eigenverantwortung.³⁷²

Aufschluss geben vor allem die Verse 11.70 bis 71, in welchem Capaneus in der Unterwelt dargestellt wird: *dum coetu Capaneus laudatur ab omni/ Ditis*. Die Reaktion der Unterweltbewohner ist logisch: Dis befindet sich im (einseitigen) Krieg mit Jupiter und ein Mensch, der soeben den Gegner attackiert hat, ist als ihr Held zu feiern.³⁷³ Weniger logisch scheint nun, dass nur Capaneus eine entsprechende Reputation erhält, während Tydeus die Unterwelt nicht interessiert, obwohl er nicht weniger im Dienste des Unterweltherrschers das Gehirn des Melanippus aß. Tatsächlich geschah der Kannibalismus unter dem Einfluss der namentlich genannten Furie – hingegen fällt Tisiphones Name im zehnten Buch kein einziges Mal und auch verzichtet der Dichter auf die Bezeichnungen *Erinyes*, *Eumenides* oder *Furiae*; bloß in dem Musenanruf finden sich die Furien umschrieben als *Stygiae Sorores*, was in 11.415 bezogen auf Tisiphone und Megaira wiederkehrt.

In diesem Zusammenhang ist ferner auffällig, dass nur aus dem Mandat von Dis Pater und Tisiphones eigenem Verweis in der Ansprache an Megaira in 11.76-112 der direkte Einfluss auf Capaneus ersichtlich wird; während der Frevelszene selbst ist keine infernale Einflussnahme herauszulesen. Wurde schon in den vorangehenden Büchern auf das Wirken

³⁷² cf. Dominik, 1994, 44

³⁷³ cf. Feeney, 1991, 351-352

der Furie nur mit Hilfe weniger Versen hingewiesen, so deutet der Autor nun bloß innerhalb der Ankündigung auf das Tätigwerden der Furie; allerdings steht sie auch neben einer Reihe weiterer infernalere Gottheiten, welche als Einflussoption angegeben werden. Der Hinweis auf die Furie wurde also auf ein Minimum beschränkt und ist undeutlich – diese Reduzierung und Unklarheit deutet auf die hohe Eigenständigkeit von Capaneus.

Der Grund für das Lob in der Unterwelt muss also darin liegen, dass Tydeus von der Furie zu dem götter- und menschenverachtenden Frevel getrieben wurde, während Capaneus' eigener Antrieb eine große Rolle spielte – es ist weniger die Tat, welche die Unterweltbewohner loben, sondern mehr der eigene Wille zu dem Frevel.

Abschließend ist über Tisiphone bis hierhin folgendes festzuhalten: Die Furie ist nicht nur die Anstifterin des Krieges, sondern die einflussreichste Macht im Krieg, denn die olympischen Götter werden mehrmals durch ihre Aktionen gedemütigt und entkräftet. Ihr Einfluss stellt sich aber nur selten als mehr als ein kurzer Wink heraus – die Begegnung mit Hippomedon ausgenommen ist die Beschreibung ihres Einflusses auf durchschnittlich drei Verse beschränkt. Dadurch verliert sie vieles auch an Greifbarkeit für den Leser, sodass sie meist nur wie ein bedrohlicher Schatten über dem Geschehen wirkt.

Handelt sie zu Anfangs noch im Dienste des Ödipus, ändert sich dies im achten Buch, wenn Dis Pater seinem Bruder einen einseitigen Krieg erklärt. Im Auftrag des Unterweltherrschers wird sie zur Dirigentin eines Kampfes kosmischen Ausmaßes – erst in diesen vier Büchern zeigt sich endgültig die Brutalität, zu welcher die Furie fähig ist. Diese wird im elften Buch ihren Höhepunkt finden.

7.2.3 Buch Elf: Das Finale des Bröderkriegs

Im elften Buch kulminiert die Handlung, wenn sich Polyneikes und Eteokles im Kampf gegenüber treten und beide schließlich ihr Leben lassen. Wie in den Schlachten der vorangehenden Bücher zeigt Tisiphone ihren ständigen Einfluss, jedoch nur, bis die Gesinnung der Brüder so weit getrieben ist, dass ihr Wirken nicht mehr benötigt wird. Nun handelt sie jedoch nicht mehr allein, sondern holt sich ihre Schwester Megaira an ihre Seite.

*Theb. 11.52-61: Iamque potens scelerum geminaeque exercita gentis
sanguine Tisiphone fraterna claudere quaerit
bella †tuba†: nec se tanta in certamina fidit
sufficere, inferna comitem ni sede Megaeram
et consanguineos in proelia suscitet angues.*

Die Begründung, Tisiphone können den Kampf nicht allein zum Höhepunkt treiben,³⁷⁴ ist fast schon zu einfach; als Hintergrund drängt sich regelrecht der Einfluss von Vergils Juno auf die Figur auf, die eigentlich seine Allekto spiegelt. Dieses Verschwimmen der Identität zeugt von dem prekären Verhältnis, welches die *Thebais* zur *Aeneis* aufweist.

Megaira gegenüber erwähnt Tisiphone ein Argument, welches dem die *Thebais* prägenden Motiv des Verzögerns entspricht und sich bewahrheiten wird: *sed anceps/ vulgus et adfatus matris blandamque precatu/ Antigonen timeo, paulum ne nostra retardent/ consilia* (11.102-105). Auch das in 11.580-633 den Fluch bereuende Verhalten des Ödipus kündigt sie an,³⁷⁵ sowie Adrastos Versuche die Schlacht zu hemmen; dezidiert soll Megaira Verzögerungen verhindern: *cave... moretur* (111). Tisiphone greift also nicht nur auf die tatsächlich kommende Handlung vor, sondern gibt auch das Motiv der Verzögerung zu erkennen, womit sich der Autor gewissermaßen zu dessen Einsatz bekennt. Die Furie erhält einen Status der Allwissenheit durch das Wissen über den literarischen Kosmos und die Mittel und Bedingungen des Epos. Dieser Wissenstand entspricht in seinen Grundzügen jenen des Autors – genießt ausgerechnet die handlungsantreibende Figur diesen Status, so kennt sie auch das Ende der Geschichte um Polyneikes und Eteokles und weiß, dass deren Tod den unausweichlichen Ausgang darstellt.

Die beiden Furien schreiten auf die Erde, und selbst Jupiter reagiert auf dieses Duo in 122-133 mit Entsetzen – er flieht gar vom Schlachtfeld in 119-135. Was folgt, ist eine Art Arbeitsteilung: Tisiphone wirkt auf Eteokles ein, Megaira auf Polyneikes – obwohl die nächste Bezeichnung für eine der Furien nur die Umschreibung *Erebo sata virgo* (136) ist und auch in der Mehrzahl³⁷⁶ des weiteren Wirken kein Name mehr fällt, ist aus der Aussage Tisiphones ermittelbar, wer auf wen einwirkt:

*Theb. 11.108-110: atque adeo moror ipsa inrumpere Thebas
 adsuetumque larem. tibi pareat impius exul,
 Argolicumque impelle nefas.*

Wohl entsprechend der Bitte, dass Megaira den Verzögerungen der weiblichen Labdakiden entgegenwirken soll, wirkt die neu hinzugekommene Furie in 383 auf Iokaste und Antigone

³⁷⁴ Im Gespräch mit Megaira führt Tisiphone den Grund in 11.92-95 noch einmal aus: *sed iam (effabor enim) longo sudore fatiscunt/ corda, soror, tardaeeque manus; hebet infera caelo/ taxus et insuetos angues nimia astra soporant.*

³⁷⁵ 11.105-108: *Ipse etiam, qui nos lassare precando/ suetus et ultrices oculorum exposcere Diras/ iam pater est: coetu fertur iam solus ab omni flere sibi.*

³⁷⁶ Einzige Ausnahme ist Vers 208, wo die Tisiphone Eteokles' Opfer an Jupiter zu Dis umlenkt.

Mit dem umgeleiteten Opfer wünscht Tisiphone wohl mittels ähnlichen Kettenreaktionen die Schlacht anzuzetteln, wie Vergils Allekto – sie scheitert jedoch wegen der angesprochenen Intervention von Iokaste und Antigone, wie sich gleich zeigen wird. Im Wechselspiel von Hemmung und Anstoß scheitert der Plan jedoch. Ausgelöst vom wahnwitzigen Verhalten des Polyneikes vor der Stadtmauer, von welchem ein Bote berichtet (239-249), brennen in Eteokles Zorn und Hass (249-250), obwohl seine *comites* für das Verhalten seines Bruders nur Spott übrig haben: *hic miseris furor est, instare periclo,/ nec librare metus et tuta odisse* (259-260) – diese Stelle entspricht dem *anceps vulgus* aus 11.102, welches Tisiphone als Hindernis angekündigt hat. Jedoch ist Kreon von nicht weniger Zorn befallen, da er mit dem Selbstmord seines Sohnes Menoeceus zu kämpfen hat, den das fanatische Verhalten des Eteokles indirekt verschuldete. Kreons Worte demütigen den Sohn des Ödipus (269-297), der Provokation wegen greift Eteokles wieder zum Schwert (308-309).

Es folgt der Auftritt Iokastes in 315-353, die wie eine Bacchantin erscheint (*mater Pentheia qualis* in 318-319). Erneut kann ihr Schlichtungsversuch nur scheitern, denn nun wirkt sie zwar nicht wie eine Furie, sondern wie die von *furor* infizierte Amata Vergils.³⁷⁸ Dafür ist sie sich des Einflusses der Furie auf ihre Familie mehr als bewusst: sie spricht *unde iterum regni integrata resurgit/ Eumenis* in 329-330 und *caeco nec Erinyas ore rogavi* in 345. Iokaste weiß von der Macht, welche auf ihre Söhne wirkt – als die Furien in 387 (*subito cum matre repulsa*) jedoch direkt auf sie einwirken, scheint dies von ihr unbemerkt geblieben sein.

Unmittelbar nach Iokastes Bittflehen erscheint Antigone in 254, die ein ähnliches Benehmen wie ihre Mutter zeigt.³⁷⁹ Mit diesen Versen ist Tisiphones Prognose aus 11.102-105 tatsächlich eingetreten, und auch Ihre Befürchtung, Mutter und Schwester könnten auf Eteokles Einfluss haben, erweist sich als wahr: *his paulum furor elanguescere dictis coeperat* (382-383). Der Schwerpunkt der Aussage ist nun aber verlagert, denn es folgt *obsteperet quamquam atque obstaret Erinys* (gemeint ist Megaira, die hier dem Anliegen ihrer Schwester nachkommt) in 383.³⁸⁰ Statius legte Tisiphone in Vers 106 noch *timeo* in den Mund und sprach Mutter und Schwester auf kausalem Weg starken Einfluss zu; hier räumt der Autor mit Hilfe des Konzessivsatz der Überzeugungskraft der weiblichen Labdakiden entsprechende Stärke ein: sie können sich trotz der Furie leicht durchsetzen. Die Befürchtung war gerechtfertigt und führt auch dazu, dass nicht die Umstände Eteokles schlussendlich auf das Schlachtfeld treiben, sondern die Furien.

³⁷⁸ cf. Ganiban, 2007, 159-165

³⁷⁹ cf. Ganiban, 2007, 166-167

³⁸⁰ cf. Hüber, 1970, 92; Veneni, 1970, 106

Trotz Megairas Intervention windet sich der amtierende König von Theben im Zweifel. Tisiphone sieht sich genötigt, Eteokles wörtlich durch die Stadttore zu treten:

*Theb. 11.384-388: iam summissa manus, lente iam flectit habenas,
iam tacet; erumpunt gemitus, lacrimasque fatetur
cassis; hebent irae, pariterque et abire nocentem
et venisse pudet: subito cum matre repulsa
Eumenis iecit fractis Eteoclea portis*

In 389-402 erfolgt ein hasserfüllter Dialog zwischen Polyneikes und Eteokles, wobei beide nicht mehr klingen, als hätten sie zunächst gezweifelt. Es dominiert der Hass. Bezüglich Eteokles lässt der Text offen, ob dies ein Ergebnis des Stoßes der Furie oder des Anblicks von Polyneikes ist. Erfüllt wurde mit diesem Dialog jedoch das Ziel aus Ödipus' Fluch.

Adrastos versucht in 424-446 nach Kampfbeginn nochmals zu intervenieren, doch scheitert.

Der Angriff wird ebenso von den Furien begleitet (*iamque in pulvuerum Furiis hortantibus aequor/ prosiliunt, sua quemque comes stimulatque monetque* in 11.403-404), und in den folgenden Versen wird sogar Erschütterung bei den Kriegsgottheiten Mars, Bellona und Pallas verdeutlicht. Dis hingegen erfreut sich an dem brutalen Kampf: *ipse quoque Ogygios monstra ad gentilia manes/ Tartareus rector porta iubet ire reclusa* (420-421).

Anhand der Wortwahl in 404 (*sua quemque*) zeigt sich die Arbeitsteilung und verdeutlicht, dass die Furien mit unterschiedlichen Aktionen und Hintergründen die Brüder in den *furor* versetzten. Megaira nutzte die Furcht ihres Opfers aus,³⁸¹ Tisiphone versucht ähnlich der vergilischen Allekto, die Handlung mit Hilfe der Umstände und einer Kettenreaktion zum Kulminationspunkt treiben zu lassen.³⁸² Ihr Versuch schlägt jedoch fehl, da Iokaste und Antigone auf Eteokles gewirkt haben, sodass Tisiphone selbst dem jungen Mann den buchstäblich letzten Tritt geben muss. Es zeigt sich also in der Art der Antreibung eine unterschiedliche psychische Situation der Brüder, andernfalls hätte Megaira kein so leichtes Spiel mit Polyneikes gehabt, während Tisiphones ursprüngliche Idee fehlgeschlagen ist.

Tisiphones Name fällt zum letzten Mal in Vers 480, als sie der personifizierten Pietas gegenübertritt, die den Kampf der Brüder nicht mehr mitansehen konnte. Ihr Ziel ist es, zumindest das brutale Geschehen zu verzögern (470-471), und sie kann sogar einen kurzen Effekt erwirken (485-487). Gezwungenermaßen muss sie daher der Furie entgegentreten,

³⁸¹ cf. Hübner, 1970, 95-96

³⁸² cf. Hübner, 1970, 97-100

deren Abscheu gegenüber Hemmungen man anhand ihrer Bitte an Megaira, Verzögerungen zu verhindern, ausmachen kann. Nicht nur deswegen scheint sie jedoch Pietas zu hassen:

Theb. 11.484-496:
„*quid belli obverteris ausis,*
numen iners pacique datum? cede, improba: noster
hic campus nosterque dies; nunc sera nocentes
defendis Thebas. ubi tunc, cum bella cieret
Bacchus et armatas furiarent orgia matres?
aut ubi segnis eras, dum Martius impia serpens
stagna bibit, dum Cadmus arat, dum victa cadit Sphinx,
dum rogat Oedipoden genitor, dum lampade nostra
in thalamos Iocasta venit?“

Die Furie gibt hier zu, an dem Schicksal und dem Frevel des Ödipus mitgewirkt zu haben. Aus der Nacherzählung des gefallenen Königs aus 1.60-70 greift sie den Sieg über die Sphinx und den Beischlaf mit Iokaste auf, aus der Handlung der *Thebais* der Versuch des Bacchus, den Krieg beginnen zu lassen, sowie Jupiters Taubheit gegenüber Ödipus. Formuliert wird dieser Rückgriff in Form von rhetorischen Fragen: Tisiphones Worte wirken wie ein Vorwurf an die Pietas, sich nun in Dinge einzumischen, über welche sie nie Kontrolle hatte.³⁸³ Wohl ist eine Verurteilung der Anmaßung der Pietas zu erkennen, dass die Göttin erst im letzten Moment eingreifen wolle, obwohl die finalen Tode unabwendbar sind. In dieser Konfrontation spiegelt sich der Konflikt zwischen Dis und Jupiter –wie der Herrscher der Unterwelt die von seinen Brüdern veranlassten Übertritte nicht mehr duldete, erlaubt Tisiphone nun nicht, dass Pietas sich in einen Kampf einmischt, in welchem sie nie Partei war.

Pietas flüchtet auf diese Worte: *deiectam in lumina pallam/ diva trahit magnoque fugit questura Tonanti* (495-496). Ihr Auftritt mutet auf den ersten Blick seltsam an, hatte sie zuvor nur in Buch zehn die Aufgabe, den Leichnam Kreons Sohn von Menocoeus zusammen mit der personifizierten Virtus aufzufangen, während sie nun wünscht, dem dauernden Impuls des Krieges entgegenzutreten. Diese Konfrontation dient hauptsächlich der Aussage über die olympischen Götter, zumal sie als eine Reaktion auf das Gegensatzpaar *pietas* und *furor* der *Aeneis* zu lesen ist. Die olympischen Götter haben die Macht über die Geschehnisse vor und in Theben verloren, die Kontrolle ist an die Götter der Unterwelt gefallen. Dies erkennt man im elften Buch auch an Jupiters Ablehnung und der Annahme des Opfers von Eteokles durch Dis, sowie der Freude des Unterweltherrschers am Zweikampf. Die Konfrontation zwischen Tisiphone und Pietas markiert den Höhepunkt des olympischen Versagens. Die vergilische

³⁸³ cf. Dominik, 1994, 38

Tugend und der positive Antrieb für die Handlung der *Aeneis* sind in der *Thebais* verdrängt worden, es dominieren nur mehr *nefas* und *furor*.³⁸⁴

In ihrer Ansprache an Megaira hat Tisiphone auch das Wirken der Pietas angesprochen: *licet alma Fides Pietasque repugnent,/ vincentur* (98-99). Während sie wegen des Einflusses von Iokaste und Antigone berechtigte Zweifel zeigte, spricht Tisiphone hier mit einer Sicherheit die Pietas übertrumpfen zu können.

Polyneikes und Eteokles töten schließlich einander gegenseitig im gnadenlosen Kampf. Währenddessen befanden sie sich in einem *furor*-Zustand, dem sie nicht mehr entkommen konnten. Statius verleitet dies zu folgender Aussage in 537: *nec iam opus est Furiis*. Abgesehen von den Klagereden der Labdakiden (allen voran Ödipus' ab Vers 594) werden die Furien in den Versen bis zum Ende des Buches nicht mehr erwähnt, und auch im zwölften Buch treten sie nur mehr in Erwähnungen, Erinnerungssequenzen, Vergleichen und Halluzinationen auf.

Tisiphone scheint zusammen mit Megaira gegangen zu sein – ein würdiger Abstieg in die heimatliche Unterwelt wird jedoch nicht beschrieben. *Nefas* und *furor* sind mit dem Tod der Brüder jedoch nicht aus dem Epos verschwunden, denn im zwölften Buch folgt mit Kreon wieder ein Labdakide auf den Thron, dessen Erbgut das *nefas* ist. Ein weiterer Einfluss ist zu vermuten – jedoch sind die Furien nun keine gegenwärtigen Gestalten mehr, weswegen dies in dieser Arbeit keine Beachtung finden soll.³⁸⁵

7.3 DAS WESEN DER TISIPHONE

7.3.1 Griechisches und Vergilisches

Steht in der *Thebais* an der Spitze der Handlung der Fluch des Ödipus wegen eines Unrechts, welches die Söhne dem Vater angetan haben, so drängt sich die Vorstellung auf, Statius arbeite hier mit griechischen Vorstellungen, schließlich sind die Erinyen einerseits für den Schutz der familiären Pietät verantwortlich, andererseits wahren sie diese im Zuge eines von dem Geschädigten getätigten Fluches. Aischylos nutzte diesen religiösen Hintergrund in *Sieben gegen Theben*. Auch wenn dort Ödipus nicht zu den *Dramatis Personae* gehört, versteht sich sein Fluch als handlungsvorantreibende Kraft, welche mehrmals von den

³⁸⁴ cf. Ganiban, 2007, 170-171

³⁸⁵ Zum Verschwinden der Furien cf. Hübner, 1970, 199-206; zum 12ten Buch cf. Ganiban, 2007, 207-232; Hershkowitz, 1998a, 297-301; Dominik, 1994, 92-98

Charakteren als Erinys/Arai ausgesprochen wird. Statius scheint in Ergänzung dem Abstraktum nun Gestalt verliehen zu haben. Der Fluch wird in Worte gefasst, und anhand des von Ödipus Gesagten könnte man erwarten, mit Tisiphone einer griechischen Erinye zu begegnen, die auf gerechtfertigter Basis der Bitte eines gequälten Vaters nachkommt.

Tatsächlich ist es nicht so. In Ansätzen mag die Idee zwar gegeben sein, doch durch den Einfluss der „epischen Furie“, welche sich seit Vergil etabliert hat, wirkt es eher als habe Statius die griechischen Vorstellungen nur übernommen, da er sie von Aischylos und den anderen Dramatikern kannte. Mit Tisiphone werden Familienschutz, Flucherfüllung und Rache nämlich pervertiert.

Einerseits hat die Rechtfertigung für den Fluch Schwachstellen: Ödipus, der seinen eigenen Vater ermordet hat, erwartet nun Respekt von seinen Söhnen.³⁸⁶ Andererseits geht die Forderung des Ödipus weit über das hinaus, was der Frevel rechtfertigt: Sein Gebet sind *perversa vota* (1.56) und dezidiert verlangt er ein neues *nefas*, denn ein altes Unrecht soll mit einem neuen geahndet werden, und das grausame Schicksal soll sich weiterhin fortsetzen. Der Fluch soll sich zudem auf ganz Theben und Argos auswirken, womit das *nefas* Bereiche weit außerhalb des Labdakidengeschlechts betreffen wird.³⁸⁷

Überhaupt kann man sich fragen, ob Tisiphone eigentlich reagiert hätte, wenn Ödipus kein *nefas* verlangt hätte, schließlich zeigt sich schon ihre Affinität, als er ihre Anwesenheit bei den vergangenen Freveln anspricht, und wird im Laufe des Epos immer wieder verdeutlicht.

Nicht außer Acht zu lassen ist zudem, dass durch die Verschmelzung mit den *Poinai* die griechischen Erinyen als strafende Gottheiten auftreten. Als solche kann man zwar Tisiphones Aktionen sehen, schließlich verlangt Ödipus eine Strafe (*et totos in poenam ordine nepotes* in 1.81), allerdings scheint dies nicht in den statuierten Kosmos der *Thebais* zu passen, da Statius die personifizierte Poena in 8.25 als eigenständige Göttin in der Unterwelt anführt. Die Poena ist im sechsten *Aeneis*-Buches und im dritten Buch der *Georgica* Aspekt der Tisiphone und zeichnet sie so mit einem moralischer Unterton aus – jedoch ist, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird, eine moralische oder warnende Furie der *Thebais* nicht gemäß.

Die Grundlage für Tisiphone liegt auf der Hand, jedoch scheint es unmöglich, die Gemeinsamkeiten zwischen der Furie der *Thebais* und Allekto herauszufiltern, ohne auf die markanten Unterschiede einzugehen, die zunehmenden die Ähnlichkeiten überhäufen; bei der genauen Analyse ergibt sich nämlich, dass Statius eine völlig andere Figur geschaffen hat, welche auch unabhängig von Allekto interpretiert und verstanden werden kann. Relevant ist

³⁸⁶ cf. Ganiban, 2007, 26-27

³⁸⁷ cf. Ganiban, 2007, 27-28

bei der Deutung Tisiphones nämlich nicht die Furie Vergils, sondern jene ihrer Eigenschaften, die das Motiv „epischen Furie“ ausmachen. Die *Thebais* ist nämlich als eine (durchaus kritische) Reaktion auf die *Aeneis* zu werten, wobei das stärkste Mittel des Autors das Pantheon ist, dessen infernale Gottheiten die olympischen übertrumpfen. Auch Tisiphone gehört in diesen Kosmos und befindet sich somit auf einer globalen Ebene des Umgangs mit jedermanns epischem Vorbild. Die Bezüge, welche Tisiphone in sich birgt, gehen weit über das hinaus, was das siebte Buch der *Aeneis* vorgibt. Als einzige Gemeinsamkeiten zwischen der Furie des Statius und Allekto bleiben schlussendlich jene Elemente übrig, die als „motivisch“ vorgestellt worden sind, genannt seien die Unnahbarkeit für die Charaktere, der Auftrag, die Affinität zum Schlechten, ihr bössartiges Wesen und (mit Einschränkung) die Arbeit im Alleingang – ansonsten ist Tisiphone von Allekto losgelöst. Durch diese Unabhängigkeit zeigt sich das Motivbewusstsein, welches sich wohl rund 100 Jahre nach dem Erscheinen der *Aeneis* in das Verständnis der römischen Autoren eingepägt hat.

Schon der Vergleich der Grundlagen auf Basis der Ausgangssituation der *Thebais* zeugt von der Unabhängigkeit Tisiphones zu ihrem Vorbild:

Tisiphone bleibt zwar eine Quelle des *furor*, doch ist das Ziel der Furie nicht *discordia*, sondern, wie von Ödipus verlangt, *nefas*, womit, wie schon erwähnt, eine Steigerung der Negativwirkung Allektos vorliegt. Das Ziel von *discordia*, also der Auseinandersetzungen in Latium, ist zudem eine Notlösung Junos: Nach der Abfindung damit, die Fata nicht aufhalten zu können, will sie der übergeordneten Macht zumindest ein Hindernis in den Weg legen. Die Göttermutter selbst weiß allerdings, dass das Schicksal des Aeneas sich dennoch erfüllen wird – das Fatum bleibt der Anheuerin Allektos (und der Furie sowieso) übergeordnet.³⁸⁸

In der *Thebais* ist der Fluch des Ödipus jedoch keine Notlösung, sondern eher der erste Einfall einer Figur, die zudem nicht dem Problem einer übergeordneten Allmacht ausgeliefert ist – Statius kennt kein Fatum³⁸⁹ im Sinne eines unverändlichen Endziels auf göttlich-kosmischer Ordnungsmacht. Der Ausgang des Epos wurde also nicht von der abstrakten Übermacht statuiert, sondern von Ödipus, als er den Fluch ausgesprochen hat. Das *nefas* übernimmt also die Rolle der Fata und Tisiphone ist die Agentin. Statius lässt seine Furie für den Höhepunkt und das eigentliche Ziel des Epos arbeiten, Vergil hingegen lässt Allekto nur die Grundlage für Junos Bestreben erwirken, welches schlussendlich auch nur im Fatum

³⁸⁸ cf. Hershkowitz, 1998a, 247-248

³⁸⁹ Zwar schreckt Statius vor der Verwendung des Wortes nicht zurück, versteht es aber als Synonym für die Parzen. Die Schicksalsgöttinnen sind bei Vergil Agentinnen des *Fatum*, wie z.B. aus *Aen.* 3.379-380 hervorgeht; da Statius diese Macht negiert hat, ist unter *fatum* ein individuelles Schicksal und kein kosmisches Endziel zu verstehen.

untergehen wird. Zudem ist das eigentliche Finale im elften Buch der *Thebais* kein übermenschliches Ziel, sondern der Wunsch eines einfachen Individuums – Statius verdrängt so die „augusteische Eschatologie“ Vergils mittels Individualismus, die *Thebais* hat zu Beginn einen menschlichen Hintergrund. Erst im achten Buch wird das Epos kosmische Ausmaße erhalten, welche aber dennoch bedingt sind vom ersten Schritt eines Sterblichen.

Mit dem Wechsel von Ödipus zu Dis ändern sich jedoch die Grenzen von Tisiphones Wirkungsbereich. Das *nefas* hat zwar endgültig keine Schranken mehr, doch wurden die Verbrechen, die begangen werden sollen, konkret von Dis Pater in 8.66-77 formuliert. Die Furie treibt den Frevel ins Äußerste aufgrund der Basis eines genauen Auftrags.

Der Übergang in die göttliche Dimension bedeutet jedoch nicht, dass der wechselseitige Brudermord nun von einer Art Schicksalsmacht beschlossen wurde – eher findet das Ziel des Ödipus und damit das Epos eine göttliche Bestätigung.

Anhand dieser Ausführungen zeigt sich schon, dass die göttliche Hierarchie Vergils gewaltig auf den Kopf gestellt wird. Tisiphone wird von keiner Göttin eingeschränkt, die wiederum einer Macht untergeordnet ist, da ihr Auftraggeber ein normaler Mensch ist. Während Juno außerdem Alлектos Wirken streng auf die Setzung von Kriegsgründen beschränkt hat, setzt Ödipus keine sonderlich eng gezogenen Grenzen: *i media in frates generis consortia ferro/dissilant* (1.84-85) verweist auf Krieg und Hass ohne großartige Einschränkungen, und mit der Bitte nach *nefas* setzt der gefallene König die Furie endgültig frei. Im Gegensatz zu Juno verliert Ödipus die Kontrolle, frühestens, wenn die Furie in 7.468-469 sogar ihren Auftraggeber attackiert, spätestens, wenn sich Dis einmischt.

Wegen der mangelnden Einschränkung übertrumpft die Furie schließlich ihre vergilische Schwester an Wirkung und Macht. Doch trotz dieser Unterlegenheit Alлектos, hat Vergil mit seiner Furie einen Maßstab gesetzt, welchen auch Statius nur bedingt erreichen konnte. Tisiphones Erscheinungsbild ist entweder zu maniert oder zu unnahbar, um als Horroreffekt zu gelten, und kaum ist ihre Wirkung mit dem subtilen Schrecken aus *Aen.* 7.445-457 vergleichbar, wenn Alлектos Turnus ihr wahres Wesen offenbart. In den Momenten, in welchen Statius Tisiphone nur mittels einem in wenigen Zeilen beschriebenen Wink Einfluss nehmen lässt, erreicht der Autor die bedrohliche Aura, welche die Furie haben soll – dabei erinnert er stark an Apollonios Rhodios *Argonautika* 4.475-76, wenn eine Erinye wütend den Mord an Apsyrtos beobachtet. Diese dargestellten Einflussnamen sind jedoch grundsätzlich zu kurz geraten, um hier von Horror sprechen zu können; eher sind diese Erwähnungen ein Spiel mit der Erwartung des Lesers auf kommende Grausamkeiten. Weniger der Horror als die Spannung steht im Vordergrund.

7.3.2 Die Anti-Tisiphone

Hat man das Gefühl, dass Statius die griechischen Vorstellungen pervertiert hat, begibt man sich insoweit auf einen Irrweg, als die Umkehrung der positiven religiösen Vorstellungen der Griechen ins absolute Negative wohl nicht vom Autor intendiert war, sondern diese Verdrängung eher eine Konsequenz aus der Pervertierung Vergils war. Dass Statius nämlich die Tisiphoneversion aus dem sechsten Buch der *Aeneis* nicht kannte, darf als unwahrscheinlich betrachtet werden, weswegen durchaus von einer Reaktion auf die moralische Furie gesprochen werden darf. Im Gegensatz zu Silius Italicus ist die Verdrängung der moralischen Furie nämlich nicht auf die gewaltige Motivwirkung Allectos zurückzuführen, sondern auf den zwiespältigen Umgang mit der *Aeneis*. Zwar ist Tisiphone die bekannteste der Furien³⁹⁰ und Statius ist nicht der einzige, der diesen Namen wählte, jedoch bleibt es auffällig, dass seine dargestellte Furie das genaue Gegenteil zur Aufgabe hat, wie die moralische Version Vergils: Während Tisiphone in der *Aeneis* und den *Georgica* Frevler bestraft, bewirkt die Tisiphone des Statius Verbrechen.

Mehr als eine Inkonsequenz im Pantheon der *Thebais* wäre es wohl gewesen, ausgerechnet die mythologischen Figur, welche das *nefas* bewirkt, die Verbrechen bestrafen zu lassen, weswegen Vergils Tisiphone keine Furie als Spiegelung haben kann. Diese Unmöglichkeit ist wiederum in einem größeren Kontext zu betrachten: Rückt Statius an die Stelle der Fata das *nefas* und lässt er die personifizierte Pietas von der Übel anstiftenden Tisiphone besiegen, konstruiert der Autor eine Welt, in welcher eine Instanz, die auf gerechtfertigter Basis Frevler straft, gar keinen Platz hat. Entsprechend kann Amphiarus im achten Buch im Totengericht keiner solchen Gestalt begegnen. Die Justiz ist gnadenlos, bloß Rhadamanthys und Minos können in 8.27-29 zu Milde raten. Die Poena, welche ja Vergil in seine Tisiphone einbaute, tragen zwar dasselbe Attribut wie die Furie aus dem sechsten *Aeneis*-Buch,³⁹¹ entbehren aber wohl des Gerechtigkeitssinns, wenn ihr Vorsitzender Dis Pater sich als Tyrann in moderner Bedeutung erweist. Statius negiert somit die Existenz einer Frevel strafenden Gestalt.

Mangelt es überhaupt an einer solchen Instanz, ist die *nefas* erwirkende Tisiphone eine Pervertierung der Frevel strafenden. Durch diesen Rollentausch bricht Statius endgültig mit dem Weltbild Vergils: Konnte die *Aeneis* noch Schrecklichem etwas Positives abgewinnen, entkräftet die *Thebais* jede moralisch agierende Gottheit. Durch die Umkehrung der Tisiphone reagiert Statius somit auf eine Einstellung, welche ihm zu positiv gestaltet worden ist.

³⁹⁰ cf. Bömer, 1976, 161

³⁹¹ *Aen.* 6.558: *tum stridor ferri tractaeque catenae* und *Theb.* 8.25: *saevaue multisonans exertat Poena catenas*

7.3.3 Die Verzerrung von Juno und Allekto

Statius ist der erste überlieferte Epiker, der *furor* und die Furien nicht untrennbar mit der Göttermutter Juno verbindet. Wie jedoch schon mehrfach erwähnt, verzichtet Statius nicht auf Gestalten, welche die vergilische Göttermutter spiegeln. Diese Wiedergabe ist einerseits auf das Motivlement des Auftrags, andererseits auf den Umgang mit der *Aeneis* zurückzuführen

Dass mit Ödipus ein vollkommen anders gelagerter Auftraggeber als Juno gegeben ist, wurde schon in Kapitel 8.3.1 ausgeführt. Zu erwähnen bleibt jedoch noch, dass beide Charaktere eine ähnliche Motivation finden, die Unterwelt anzurufen: Die olympischen Götter scheinen sie verlassen zu haben.³⁹² Dieselbe Begründung für die Wahl derselben Helferin bedeutet jedoch nicht, dass die Motivation und der Hintergrund identisch sind. Zwar sind beide Charaktere vom *furor* geprägt und damit negative Figuren, doch während Junos Anliegen als Fanatismus zu werten ist, findet Ödipus, auch wenn die Begründung Schwachstellen aufweist, eine gerechtfertigte Basis, denn die Verletzung seiner Pietät war durch den Frevel von Polyneikes und Eteokles gegeben. Dem nachtragenden Charakter der Juno steht ein tatsächlich gequälter Mann gegenüber, dessen Vergangenheit nicht mit dem Spott vergleichbar ist, den Juno von Troja hatte ertragen müssen. Ihr Hass und damit auch ihr *furor* sind kaum nachvollziehbar. Statius hingegen, auch wenn er in epischer Tradition „wahnsinnige“ Charaktere negativ belastet, gestaltet seine Figuren so, dass ihre Wesenszüge und Handlungen dennoch verständlich bleiben. Besonders die Labdakiden wirken mit ihrem *nefas*-Erbgut eher wie Opfer als Täter; Ödipus ist hierfür programmatisch.

Auch, dass Allekto nur in ihren Grundeigenschaften, welche mit der Zeit zum Motiv geworden sind, auf Tisiphone Einfluss genommen hat, wurde bereits dargelegt. Zusammenfassend ist daher zu sagen, dass Statius die Konzeption der programmatischen Figuren Vergils drastisch veränderte.

Die Ausgangssituation gestaltete der Autor jedoch gemäß dem Vorbild: Es gibt einen Auftrag und jemanden, der ihn erfüllen soll. Im weiteren Verlauf der *Thebais* wird das klare Verhältnis jedoch zunehmend modifiziert und erneuert, sodass am Ende nicht mehr klar ist, wie und in welcher Figur Juno und Allekto zu suchen sind.

Der Mandantenwechsel bringt, abgesehen von der Änderung der Grenzen und des Zieles, keine tiefgreifende Veränderung für die Identität der Tisiphone – sie bleibt eine Auftragsagentin wie Allekto, schließlich ändert sich nur der Repräsentant von Junos Rolle.

Dis Paters Kriegserklärung an seinen Bruder Jupiter ist eine einseitige, weswegen auch der Kriegsgrund, also der Abstieg in die Unterwelt des Ampharaos, nur ein geglaubter ist. Von

³⁹² *flectere si nequeo superos* (*Aen.* 7.312) gegenüber *et videt ista deorum/ ignavus genitor* (*Theb.* 1.79-80)

einem *bellum iustum* ist daher unmöglich zu sprechen. Der Herrscher der Unterwelt, dessen menschenverachtendes Wesen ihn zu einem der düstersten Charaktere der *Thebais* macht, findet aber ebenso eine gerechtfertigte Grundlage wie Ödipus. Beide berufen sich auf ein *nefas*, welches zwar Schwachstellen aufweist, aber dennoch eine nachvollziehbare Basis darstellt. Während das Verbrechen, das Ödipus angetan wurde, rein privater Natur ist, ist jenes an Dis Pater doppelter Art: auf privater Ebene ist es zwar nur geglaubt, auf kosmischer Ebene aber durchaus anzunehmen. Dargestellt als ewiger Verlierer der Mythologie, vergleicht Dis Pater vergangene Katabaseis mit der Entführung Persephones und gibt zu, mit dem Raub ein Gesetz gebrochen zu haben (8.60: *sed durae melior violentia legis*), welches aber für die olympischen Götter nicht zu gelten scheint. Die Katabasis des Amphiaraus wurde von Apoll veranlasst; das Gesetz wurde gebrochen, und die Provokation ist gegeben, womit auf kosmischer Ebene Dis Pater gerechtfertigt ist. Dies ist der markante Unterschied zur vergilischen Juno, die das genaue Gegenteil erreichen, nämlich dem feststehenden Schicksal entgegenwirken will.³⁹³

Die Einseitigkeit des Krieges wird damit unterstrichen, dass Jupiter, der grundsätzlich blind für die Aktionen der Unterwelt ist, gar nicht bemerkt, dass er gerade eine Auseinandersetzung mit seinem Bruder ausficht. Hat er im ersten Buch nicht realisiert, dass Tisiphone schon im Dienste des Ödipus aktiv ist, bemerkt er zwar im Laufe des Epos die Furie, erkennt aber ihre Identität, wenn er sie als *ultrix* bezeichnet oder sie in der Rolle einer griechischen Erinye sieht, was hier schon negiert worden ist.³⁹⁴

Die Identität Junos wurde also auf zwei Personen aufgeteilt, wobei beide auf nachvollziehbarer Basis Tisiphone zu sich rufen, und Dis sogar mit der vollkommen gegenteiligen Motivation Junos arbeitet. Diese Aufteilung wird aber ad absurdum getrieben, wenn Tisiphone sich ihre Schwester Megaira an ihre Seite ruft und mit ihrer Ansprache selbst in die Rolle der vergilischen Göttermutter schlüpft, ohne Allektos Eigenschaften abzulegen. Im Unterschied zum vorherigen Wechsel stellt sich hier die Frage nach der Rechtfertigung nicht, weil Tisiphone im Sinne von Dis Pater handelt, dessen Argumentation im Hintergrund zu behalten ist.

Während Juno den Ruhm Allektos in 7.331-340 hymnisch³⁹⁵ preist, badet sich Tisiphone nahezu in Selbstlob, und die Mittel, um ihre Schwester zu überzeugen, ähneln durch die

³⁹³ Dis Paters Argumentation zeigt im Übrigen dieselbe Subjektivität wie die Argumente der Götter in Ovids *Metamorphosen*; cf. S. 86. Die Intention der beiden Autoren ist jedoch eine andere, da Ovid hier im Sinne der politischen Aussage der *Metamorphosen* handelt, Statius jedoch Wert auf Psychologie legt.

³⁹⁴ cf. Ganiban, 2007, 120-121

³⁹⁵ Statius erkannte diese Preisung, indem er Ödipus die Worte *perversa vota* in den Mund legte.

Versprechen, ein großes Werk vollbringen können,³⁹⁶ dem Anreiz für Allekto, ihr Amt walten zu können.³⁹⁷ Weniger haben Tisiphones Worte Ähnlichkeit mit jenen der vergilischen Formulierungen, sondern mit denen des Ödipus, auf dessen Erwähnungen sie in mehreren Versen eingeht. Durch die Parallelisierung ihrer Ansprache mit den Fluchtworten des Ödipus erlangt Tisiphone jene Rolle, welche der gefallene König am Anfang eingenommen hat – die Junos. Megaira wird zur Allekto, doch im Unterschied zur Hauptfurie der *Thebais* weist sie mehr Eigenschaften ihrer vergilischen Schwester auf: Megaira ist stärker an die Befehle ihrer Schwester gebunden, und auch geht ihre Befähigung nicht darüber hinaus, die Zwietracht zwischen den Brüdern zu erwecken. Von einem *nefas*-Ziel ist nicht zu sprechen.

Tatsächlich ist es Tisiphone, welche letztendlich den Kampf zwischen den Brüdern erwirkt: *Eumenis eiecit fractis Eteocla portis/ clamantem* (11.388-389). Ähnlich war es auch Juno, die mit der Zerstörung der Janustore den Krieg endgültig ausbrechen lässt: *Belli ferratos rumpit Saturnia postis* (*Aen.* 7.622). Auffällig ist hierbei die Ähnlichkeit dieser vorerst letzten Handlungen, schließlich spielen an beiden Stellen Tore eine größere Rolle. Jedoch scheint sich Statius hier eher an der Wortwahl des Ennius aus dem *Annales*-Fragment 245-246 zu orientieren: *postquam Discordia taetra/ Belli ferratos postes portasque refregit*.

Discordia war in der *Aeneis* auf Juno und Allekto aufgeteilt worden.³⁹⁸ Tisiphone vollbringt in der *Thebais* nicht nur die Kriegsgründe und versetzt, wie Statius selbst in 1.130 schreibt, die Charaktere in den Zustand der *discordia* im Zuge der Allekto-Rolle, sondern ist schließlich für den letzten Schritt zum Kampf verantwortlich, womit sie nicht nur durch das Anheuern Megairas zu einer Junospiegelung wird, sondern auch durch ihre Aktion. Aufgrund der Anlehnung an die ennianische Wortwahl scheint es so, als habe er die Schizophrenie der Discordia des Ennius der *Aeneis* wieder vereinigen wollen.

Trotzdem bleibt die Rolle Allektos weiterhin in Tisiphone erhalten. Während Juno nämlich während der Verse 341 bis 539 vollkommen in den Hintergrund tritt, bleibt die Furie des Statius aktiv; es ist hier weiterhin der Auftrag Dis Paters zu sehen, an den sie offensichtlich gebunden ist und nicht zur Gänze an Megaira abtreten kann.³⁹⁹

³⁹⁶ *Theb.* 11.97-102: *non solitas acies nec Martia bella paramus,/ sed fratrum (licet alma Fides Pietasque repugnent,/ vincentur, fratrum stringendi comminus enses./ grande opus! ipsae odiis, ipsae discordibus armis/ aptemur. quid lenta venis? agedum elige cuius/ signa feras.*

³⁹⁷ cf. Ganiban, 2007, 153-154

³⁹⁸ cf. Kapitel 3.3.1.2

³⁹⁹ cf. Ganiban, 2007, 155-156

7.4 ZUSAMMENFASSUNG

Die *Thebais* überliefert mit Tisiphone ein Extrem in mehrfacher Hinsicht. Statius stattet nämlich die Unterwelt mit einer derartigen Macht aus, dass er ein bis zum Aufkommen christlichen lateinischen Literatur einzigartiges dualistisches Weltbild gestaltet, in welchem jedoch die Kategorisierung in Gut und Böse nicht möglich ist.⁴⁰⁰ Zwar agiert Tisiphone als rein negative Macht, doch relativieren sich ihre Aktionen insoweit, als sie im Zuge der psychologisch nachvollziehbaren Motivationen ihrer Auftraggeber eine Rechtfertigung findet. Um im Sinne ihrer Mandanten handeln zu können, verleiht Statius ihr eine Macht, sodass die Unterwelt die Kontrolle über das Geschehen in der *Thebais* gewinnt – nicht mehr ist Jupiter der Hauptgott, sondern Dis Pater. Um wiederum die Machtfülle ausdrücken zu können, stellt Statius der Furie einen möglichst breiten Raum im Epos zu Verfügung, sodass seine Tisiphone die am stärksten präsente der ganzen lateinischen Literatur ist.

Jedoch ist die Furie die am wenigsten psychologisierte Figur der *Thebais*, denn in ihrer Affinität zum Schlechten und der Hörigkeit gegenüber ihrer Auftraggeber wirkt sie nicht stark ausdifferenziert. Mit dem Wissen jedoch über Vergangenes und Zukünftiges sowie dem steten Überblick über das Geschehen stattet Statius sie auf einzigartige Weise mit Allwissen aus – die Furie hat dieselben Kenntnisse wie der Autor.

⁴⁰⁰ Statius wurde daher in nicht nur Dantes *Divina Comedia* kurzerhand zum Christen cf. Ganiban, 2007, 1-2. Im nächste Kapitel wird sich jedoch zeigen, dass Claudius Claudian, unabhängig von seiner Religion ein noch stärker dualistisches Bild zeichnete, in welchem die Einteilung in Gut und Böse klar vollzogen werden kann.

8. CLAUDIUS CLAUDIANUS IN RUFINUM – DER LETZTE

8.1. DIE GATTUNG INVEKTIVE UND EIN EPISCHES MOTIV

Der spätantike Schriftsteller Claudius Claudian war ein Ägypter aus Alexandria mit griechischer Muttersprache. Seine überlieferten Werke sind jedoch auf Lateinisch verfasst.⁴⁰¹ Das Corpus des Autors, dessen Wirken sich bloß auf die Jahre 395-404 zurückführen lässt, und dessen Leben, bevor er nach Rom kam, so gut wie nicht greifbar ist, umfasst drei Gruppen: mythologische Epen (*De Raptu Proserpinae*), Kleindichtung (z.B. Epigramme), und zeitgeschichtliche Texte. Die letzte Gruppe ist die größte, zu nennen sind das Epos *Bellum Pollentium sive Geticum*, die Panegyrici zu Ehren des Kaisers Honorius und des Feldherrn Stilicho und die Invektive *In Rufinum*, welche hier behandelt werden soll. Claudian gibt seine politische Position eindeutig preis: Am Hofe des Kaisers Honorius tätig, zeigte er vor allem Bewunderung⁴⁰² für Stilicho, den Vormund des Kaisers, der einen Machtkrieg mit Ostrom führte. Stilichos Gegner war jedoch nicht der oströmische Kaiser Arcadius selbst, sondern dessen graue Eminenzen, der Feldherr Rufinus und nach dessen Tod der Eunuch Eutropius, den Claudian ebenfalls mit einer Invektive „ehrte“. Sich auf Seiten Westroms befindend, ist es für Claudian angemessen, sich literarisch gegen die Feinde seines Freundes zu richten. Auch wünschte der Dichter mittels des Textes, den Ruf des Stilicho rein zu waschen, da der Feldherr für den Tod des Rufinus verantwortlich gewesen sei.⁴⁰³

Streng genommen ist die Besprechung einer Invektive in einer Arbeit, welche sich dem Epos gewidmet hat, fehl am Platz. Spätantiken Tendenzen zu Mischformen gemäß erweist sich Claudius Claudian allerdings nicht als Gattungspurist – Fuhrmann schreckt nicht davor zurück, ausgerechnet für diesen Teil von Claudians Schaffen die Bezeichnung „Epen“ zu wählen.⁴⁰⁴ In Zuge Genusvermischung erweiterte der spätantike Dichter sowohl die Panegyrik als auch die Invektive, wobei *In Rufinum* sich im Zuge der Analyse der epischen Einflüsse einer eindeutigen Zuordnung zu einem Genus entzieht.

Einleitend ist zu sagen, dass Claudian auch dem Epos Neuerungen hinzufügte: Seinem zeitgeschichtlichen Werk über den Krieg gegen die Goten, in welchem Stilicho triumphiert

⁴⁰¹ Es sich auch Fragmente in griechischer Sprache überliefert; cf. Cameron, 1970, 7-15.

⁴⁰² Die Authentizität dieser Bewunderung kann jedoch hinterfragt werden, da es sich bei der politischen Dichtung wahrscheinlich um Auftragsarbeiten handelt; cf. Dorfbauer, 2009, 12-29.

⁴⁰³ cf. Cameron, 1970, 66

⁴⁰⁴ cf. Fuhrmann, 1994, 121

hatte, stellte Claudian einen klassischen Panegyricus an den Helden (1.1-212) voran und schließt den Text mit der Beute Stilichos und den Verlusten der Goten ab, was ebenso der Preisung des Helden dient. Untypisch für dieses Epos ist ebenso die hochaktuelle Handlung, obwohl sich diese Gattung Vergangenem verschrieben hat.⁴⁰⁵ Zeitgeschichtliche Panegyrische Epen sind zwar bekannt, z.B. Ciceros *De Consulatu Suo* und *De Temporibus Suo* in Fragmenten und der Titel *Bellum Sequanicum* des Varro Atacinus, jedoch spricht die Überlieferungslage für die Qualität dieser Dichtungen. Claudius Claudian ist einer der ersten langlebigen Vertreter dieser Gattung.

Während das *Bellum Geticum* trotz des Einflusses einer anderen Gattung weiterhin als Epos zu identifizieren ist, fällt die Zuordnung von *In Rufinum* schwerer. Nicht nur aus formalen Gründen, also der Hexameterform und der Länge von zwei Büchern, ist nämlich die Invektive in die Nähe der Gattung Epos anzusiedeln. Die Gründe sind nämlich auch struktureller und funktionaler Natur. Hervorzuheben ist der hohe narrative Anteil,⁴⁰⁶ also ein Plot, der den Text in seiner zeitbezogenen Funktion strukturiert. Eine Narration ist nämlich ein unerlässliches Element eines Epos, allerdings für einen Panegyricus eher untypisch. Zwar hat auch eine Preisrede erzählerische Momente, doch sind diese topisch und machen nicht den Kern der Form aus.⁴⁰⁷ Hinzu kommen die zahlreichen epischen Topoi – am Anfang von *In Rufinum* in 1.23-24 ruft der Dichter die Musen an: *vos pandite vati/ Pierides, quo tanta lues eruperit ortu*. Claudius Claudian lässt so erkennen, dass er sich in narrative Gefilde begibt, wo auch die Kreativität eine große Rolle spielt, zumal die Verbindung des Rufinus zur Unterwelt nur als vollkommen unrealistisch verstanden werden konnte.⁴⁰⁸ Im folgenden Vers wird sich der Dichter dem epischen Motiv der Götterversammlung widmen, jedoch in negativer Form.

Eine Invektive ist im Prinzip nichts anderes als ein pervertierter Panegyricus – eigentlich kann man ein Übergenus annehmen, wobei den Unterschied zwischen Schmähschrift und Lobpreisung die entgegengesetzte Intention ausmacht. Von dieser Zielsetzung sind bei *In Rufinum* auch jene epischen Motive betroffen, welcher sich die Invektive bedient. Im Epos Positives muss entsprechend der negativen Wirkung des Textes ins Gegenteil gekehrt werden. Claudius Claudian kann sich daher keiner Versammlung der olympischen Götter zuwenden, sondern beschreibt eine Tagung der infernalischen Gottheiten. Dieses pervertierte Motiv kann er allerdings mit einem schon gegeben kombinieren, welches als negativ in die Großdichtung

⁴⁰⁵ cf. Dorfbauer, 2009, 207-208; Kirsch, 1989, 151-152 über die Gründe dieser Neuerung.

⁴⁰⁶ Man beachte die Wortwahl in 1.25, das als programmatisch für eine Narration gesehen werden kann: *quondam*.

⁴⁰⁷ cf. Kirsch, 1980, 190

⁴⁰⁸ cf. Dorfbauer, 2009, 78-79

eingeführt worden ist – die epische Furie. Eine Allekto ruft den Rat nämlich ein und eine Megaira stachelt den Rufinus an.

Claudius Claudian bedient sich also ausschöpfend der Elementen der Epik. In Angebracht dieser Punkte scheint *In Rufinum* nur der Intention nach eine Invektive zu sein, in seiner Gestaltung allerdings ein Epos.

Die Übernahme eines epischen Motivs, um eine Invektive der Großdichtung näher zu rücken, zeugt von dem Bewusstsein um das Motiv der epischen Furie. Die Figur kann angewendet werden, um ohne weitere Hinweise epische Vorstellungen zu evozieren. Zudem wurde die Gestalt zu einem Zeitpunkt eingesetzt, an welchem das Motiv schon so ins Bewusstsein gelangt sein muss, dass Modifikationen erlaubt waren, ohne es zu verfremden. War es schon Valerius Flaccus 100 Jahre nach Vergil gestattet, die Motivcharakteristika Auftrag und Verhüllung zu eliminieren, musste sich Claudius Claudian Ende des vierten Jahrhunderts um Zwänge wohl noch weniger Gedanken machen. Der spätantike Dichter lässt nämlich zwei Furien auftreten, zudem ist kein Auftrag einer übergeordneten Gottheit oder das Gebet eines Menschen im Hintergrund auszumachen.

8.2 ZWEI FURIEN UND EIN MONSTER

*Ruf.*⁴⁰⁹ 1.25-30: *Invidiae quondam stimulis incanduit atrox
Allecto, placidas late cum cerneret urbes.
protinus infernas ad limina taetra sorores
concilium deforme vocat. glomerantur in unum
innumerae pestes Erebi, quascumque sinistro
Nox genuit fetu*

Der Einstieg wirkt nahezu märchenhaft: Obwohl Rufinus zum Entstehungszeitpunkt des Textes entweder noch lebte⁴¹⁰ oder zumindest noch nicht lange verstorben war,⁴¹¹ wollen die beiden einleitenden Verse auf eine scheinbar weit zurückliegende Vergangenheit zurückgreifen, was den narrativen Anteil der Invektive fördert. Sowohl Allekto als auch die friedfertigen Städte werden ohne große Differenzierung vorgestellt – Gut und Böse stehen in

⁴⁰⁹ Hall entschied sich in seiner Ausgabe für eine Nummerierung als Titelnürzel (*carm.* 1, etc) – der Einfachheit halber ist eine (durchaus gängige z.B. Dorfbauer, 2009) aus dem Titel abgeleitete Abkürzung jedoch vorzuziehen.

⁴¹⁰ So die Meinung von Levy, 1975, 19

⁴¹¹ Da Claudian Stilicho wegen des möglichen Mordes an Rufinus verteidigen wollte, datiert Cameron die Entstehung der Invektive nach dem Tod des oströmischen Feldherrn; cf. Cameron, 1970, 66.

eindeutiger Schwarz-Weiß-Malerei gegenüber. Aufgrund dieses dualistischen Weltbildes ist hier zu erkennen, dass hier heidnische Religionsvorstellungen endgültig verdrängt worden sind. Zwar ist Claudians Konfession nicht zu bestimmen,⁴¹² doch lässt sich der positive Aspekt, den die heidnischen Glaubensvorstellungen der Unterwelt noch zusprachen, nicht mehr ausmachen, auch wenn Claudian Heide gewesen sein sollte. Die Unterwelt wurde zur „Hölle“ und chthonische Vorstellungen, die sich selbst bei Statius trotz der schrecklichen Darstellung in der Unterwelt noch finden lassen, sind verschwunden. War die Furie bei den Epikern vor Claudian noch eine Dämonin, die Unterwelt jedoch kein auf bloß Schlechtes ausgerichteter Ort, ist bei dem spätantiken Dichter die Furie nun auch in einer nur grausamen Welt beheimatet.

In Vers 31 folgt ein Katalog jener Gestalten, welche Allekto für ihre Ziele um sich versammelt – die Furie wirkt wie eine Herrscherin.⁴¹³ Die Aufzählung ist vergilisch; aus dem sechsten Buch der *Aeneis* (272-281) wurden *Discordia* (*Ruf.* 1.30; 6.280), *Fames* (31; 276), *Senectus* (31; 275), *Morbus* (32; 275), *Luctus* (33; 274), *Egestas* (36; 276) und die *Curae* (39; 274) übernommen, jedoch fügt Claudius Claudian, wie bisher jeder Epiker,⁴¹⁴ seine eigenen Personifikationen hinzu. Der spätantike Autor nennt nämlich noch *Livor* (32), *Timor* (34),⁴¹⁵ *Audacia* (34), *Luxus* (35) und *Avaritia* (37), welche dem Wesen des Rufinus angepasst sind; zusätzlich gestaltet er die Vorbilder aus der *Aeneis* entsprechend der Charakterisierung des Rufinus um.⁴¹⁶ Hat Vergil *Bellum* noch als eine eigene Personifikation genannt, spricht Claudian nun von einer *nutrix Discordia belli* und nimmt damit aus dem siebten Buch der *Aeneis* den Gedankengang auf, dass die Zwietracht eine Begründung für den Krieg ist.

Die Dämonen sind mit Allekto verwandt: Der Dichter nennt sie *sorores* und stellt eine gemeinsame Mutter vor: *Nox genuit fetu* (1.30). Die Verwandtschaft zwischen der Furie und den Personifikationen wird nochmals unterstrichen, wenn Allekto die Teilnehmerinnen der Versammlung als *Furias* (60) bezeichnet. Wohl handelt es sich nicht um eine verallgemeinernde Bezeichnung für Unterweltbewohner, sondern der Terminus ist als tatsächliche „Artengleichheit“ zu verstehen. Personifikationen als Kinder der Nacht zu sehen, ist schon bei Cicero in *nat. deor.* 3.17.44 belegt,⁴¹⁷ jedoch kennt dieser noch einen

⁴¹² cf. Dorfbauer, 2009, 1-6

⁴¹³ cf. Thome, 1993, 81; wie sich gleich zeigen wird, rückt Allekto im Konzil intertextuell an die Stelle Jupiters.

⁴¹⁴ cf. *Sil.* 13.581-86, *Ov. Met.* 4.481-85,

⁴¹⁵ Jedoch erscheint *Metus* in *Aen.* 6.276.

⁴¹⁶ cf. Eisenberger, 2009, 29; Levy, 1975, 21

⁴¹⁷ cf. Levy, 1975, 21

Die Versammlung ist, wie schon angesprochen, eine Perversion des epischen Motivs des *concilium deorum*. Damit Rufinus in so schlechtes Licht wie möglich gerückt wird, wird das Positive ins Negative gekehrt, was Claudian auch selbst mittels der Übernahme vergilischer bzw. ovidischer Wortwahl bekannt gibt: *concilium deforme vocat* (1.28) steht *conciliumque vocat* aus sowohl *Aen.* 10.2 als auch *Met.* 1.167 gegenüber, wobei diese „richtigen“ Götterversammlungen jeweils von Jupiter einberufen werden. Durch die eindeutige Parallelisierung übernimmt Allekto die Rolle des Göttervaters im Konzil. Sie ist die Herrscherin.

Ruf. 1.45-57: *Sicine tranquillo produci saecula cursu,
sic fortunatas patiemur vivere gentes?
quae nova corrumpit nostros clementia mores?
quo rabies innata perit? quid inania prosunt
verbera? quid facibus nequiquam cingimur atris?
heu nimis ignavae, quas Iuppiter arcet Olympo, 50
Theodosius terris. en aurea nascitur aetas,
en proles antiqua redit. Concordia, Virtus,
cumque Fide Pietas alta cervice vagantur
insignemque canunt nostra de plebe triumphum.
pro dolor! ipsa mihi liquidas delapsa per auras
Iustitia insultat vitiisque a stirpe recisis
elicit oppressas tenebroso carcere leges.*

⁴¹⁸ *Aen.* 10.6-10: *caelicolae magni, quianam sententia vobis/ versa retro tantumque animis certatis iniquis?/ abnueram bello Italiam concurrere Teucris./ quae contra vetitum discordia? quis metus aut hos/ aut hos arma sequi ferrumque lacessere suasit?*

durch Allektos Vorsitzrolle gegeben. Zweitens spielt der spätantike Dichter auf die vierte Ekloge Vergils an: Iustitia und das goldene Zeitalter, welche in *ecl.* 4.6 angesprochen werden, kehren zurück, und ihre Ankunft ist mit der Geburt eines göttlichen Knaben verbunden; Claudian spielt darauf an, dass die Rückkehr des goldenen Zeitalters durch die Entmachtung der negativen, infernaln Mächte erwirkt wurde, was jedoch nicht nur durch Jupiter geschehen ist, sondern auch durch Theodosius, dessen Stellvertreter auf Erden. Sieht Claudian zu dessen Lebzeiten ein goldenes Zeitalter, parallelisiert er Kaiser Theodosius mit Knaben aus der Prophezeiung der vierten Ekloge. Diesem Gedankengang entspricht auch der letzte Auftritt der Furie Megaira, die sich in 1.354-367 mit ihrem Erfolg brüstet, aber von Iustitia in 1.368-387 zurechtgewiesen wird: Die Göttin der Gerechtigkeit kündigt ein neues Zeitalter unter Honorius an, indem die infernaln Mächte in Ketten gelegt werden.⁴¹⁹ Die Wiederkunft des goldenen Zeitalters ist panegyrisch zu sehen – durch Theodosius wurde es geschaffen, von Honorius und Stilicho wird es erhalten.

Die Furie beendet in 1.58-65 ihre Ansprache mit Befehlen, was von den infernaln Mächten zu tun sei, um den alten Ruhm wiederzuerlangen. Ihr Vorhaben erhält Beifall,⁴²⁰ jedoch herrscht Uneinigkeit über die Ausführung, weswegen Megaira die Bühne betritt:

*Ruf. 1.74-84: Improbam mox surgit tristi de sede Megaera,
 quam penes insani fremitus animique profanus
 error et undantes spumis furialibus irae:
 non nisi quaesitum cognata caede cruorem
 inlicitumve bibit, patrius quem fuderit ensis,
 quem dederint fratres; haec terruit Herculis ora
 et defensores terrarum polluit arcus,
 haec Athamanteae derexit spicula dextrae,
 haec Agamemnonios intra bacchata penates
 alternis misit iugulis; hac auspice taedae
 Oedipoden matri, natae iunxere Thyesten.*

Während Allektos bössartiges Wesen sich nur aus dem märchenhaften Dualismus ergibt, versieht Claudian deren Schwester mit einer ausführlichen Darstellung ihrer Affinitäten und erklärt, was an ihr schrecklich ist. Zur Veranschaulichung nennt er Beispiele aus der Mythologie, bei welchen das Wirken einer Furie oder einer ähnlichen Gestalt belegt ist – dabei zieht der Autor auch Exempel aus der Literatur heran. Vers 79 verweist auf das Drama *Hercules furens* des Euripides bzw. des Seneca, wobei in der lateinischen Bearbeitung des

⁴¹⁹ 1.377: *tuque simul gravibus ferri religata catenis*; cf. Dorfbauer, 2009, 243-244; cf. S. 148

⁴²⁰ Eine ähnliche Reaktion erfolgt in der Götterversammlung Ovids, cf. *Met.* 1. 199-200, 244-252.

Stücks Megaira tatsächlich ab 105 als Erregerin des Wahnsinns (im Dienste Junos) genannt wird,⁴²¹ während bei Euripides noch Lyssa waltete; Vers 81 geht auf die schon besprochene Episode in Ovids *Metamorphosen* ein und 82 auf die *Orestie*. Zuletzt verweist Claudius Claudian auf das Wirken der Furien beim Frevel des Ödipus und der Iokaste, den auch Statius in seine *Thebais* eingebaut hat. Dass Ovid und Statius mit Tisiphone eigentlich eine andere Furie für ihre Texte gewählt haben, ist dem spätantiken Dichter ohne Belang – er bündelt jeden mythologischen und literarischen Wahnsinns auf seine Megaira, um sie furchtbarer als alle schon dagewesenen Furien wirken zu lassen.⁴²²

Trotz ihrer Schrecklichkeit scheint Megaira Einsicht in die göttliche Hierarchie zu haben, und erkennt daher, dass es den infernaln Gottheiten nicht erlaubt sei, gegen die olympischen Götter anzutreten: *signa quidem, o sociae, divos attollere contra/ nec fas est nec posse reor* (86-87). Daher soll die irdische Welt (*mundum* in Vers 87)⁴²³ als Schlachtfeld dienen, und von Menschen der Krieg ausgetragen werden, wie schon bei Statius Polyneikes und Eteokles ab dem achten Buch einen Stellvertreterkrieg zwischen Jupiter und Dis ausgetragen haben. Agent der Unterwelt soll Rufinus sein, Megairas Ziehsohn, der als ein Monster schlimmer noch als die Dämonen der Unterwelt selbst beschrieben wird:

Ruf. 1.89-93: *est mihi prodigium cunctis inmanius hydrys,*
 tigride mobilius feta, violentius Austris
 acribus, Euripi refluis incertius undis,
 Rufinus, quem prima meo de matre cadentem
 suscepi gremio.

Wie sich aus Vers 94-107 ergibt, hat Megairas Erziehung entsprechendes zum Charakter des Rufinus beigetragen. Tatsächlich übertrumpft der Ziehsohn die Mutter: *Ipsa quidem fateor vinci rapidoque magistram/ praevenit ingenio* (109-110), und er allein erfüllt dieselben Eigenschaften wie die komplette Besetzung der Unterwelt zusammen: *solus habet scelerum quidquid possidemus omnes* (111). Rufinus ist also nicht nur schlimmer als die Dämonenschar, sondern übertrifft auch Megaira, die die schrecklichste der literarischen

⁴²¹ Auch *Hercules Oetaeus* nennt ihren Namen: *quid me flagranti, dira, persequeris face,/ Megaera?* (1005-6) und *parce verberibus, precor,/ Megaera, parce, sustine Stygias faces* (1013-14); cf. Levy, 1975, 31.

⁴²² Auf das Wirken der vergilischen Allekto geht die Aufzählung wohl nicht ein, weil ihre Einführung weniger aus mythologischen, als aus sozialanthropologischen Gründen, anders als bei den genannten Beispielen. Vergils Allekto wird aber insoweit übertrumpft, als Claudians Version von Megaira überschattet wird.

⁴²³ cf. Levy, 1975, 33

Furien sein möchte.⁴²⁴ Aufgrund dieser erzieherischen Grundlage, ist die Debatte, ob die Furie hier auf schon im Menschen Vorhandenem aufbaut, klar mit ja zu beantworten.

Megaira benötigt jedoch Zustimmung zur Verwirklichung ihres Plan (112: *si vestrae res est accommodata turbae*); es wird wieder klar, dass Allekto, obwohl sie in ihrer Darstellung ihrer Schwester nachsteht, die Anführerin ist. Der Konsens der Teilnehmer wird in 116 deutlich. Ab diesem Vers bereitet sich Megaira auf die Reise zu Rufinus vor und bricht in 123 auf.

Allekto wird nach dem Erscheinen ihrer Schwester nicht mehr erwähnt. Megaira agiert von hier aus faktisch allein, weswegen das Motivcharakteristikum der „Einzellkämpferin“ in seinen Grundzügen gegeben ist – mit der Partnerarbeit von Tisiphone und Megaira bei Statius ist diese Stelle nicht zu vergleichen. Auch ist fraglich, ob Allekto und Megaira in einem Auftragsverhältnis zueinander stehen, wie die beiden Furien der *Thebais*. Claudians erste Furie ist zwar die Herrscherin der infernaln Versammlung, kann aber im Gegensatz zur Tisiphone des Statius nur in ihren Grundzügen die Rolle der vergilischen Göttermutter annehmen, da sie die Kontrolle über ihr Vorhaben an Megaira abgeben muss, während in der *Aeneis* die Göttermutter der Kumulationspunkt von Allektos Plan und somit in diesen involviert ist; auch die Tisiphone der *Thebais* bleibt die „Machthaberin“. Während die vergilische Allekto den Plan nur im Detail konstruieren darf, geht Megaira einer eigenen Idee nach, nachdem sie das eigentliche Vorhaben ihrer Schwester kritisierte und verworfen hat (86-87). Nicht nur in faktischer, sondern auch in intellektueller Hinsicht agieren Claudians Furien voneinander unabhängig. Jedoch ist fraglich, ob Claudians zweite Furie reagiert hätte, wenn Allekto den Rat nicht versammelt hätte, zumal Megairas Plan nur eine Folge der Uneinigkeit ist. Es ist also festzuhalten, dass Claudians zweite Furie mit ihrer neuen Idee zumindest den Interessen ihrer Schwester nachkommt.

Die Konfrontation zwischen Megaira und Rufinus ist an die Begegnung von Turnus mit Allekto angelehnt. Zunächst verwandelt sich die Furie:

Ruf. 1.134-139: *tunc in canitiem mutatis sponte colubris*
 longaevum mentita senem rugisque severas
 persulcata genas et ficto languida passu
 invadit muros Elusae, notissima dudum
 tecta petens, oculisque diu liventibus haesit
 peiozem mirata virum, tum talia fatur

⁴²⁴ Die vergilische Allekto wird von Megaira zwar übertrumpft, dient aber als Bezugspunkt für Rufinus: *artes nocendi* (97) ist die Fähigkeit der Furie der *Aeneis*. Megaira erweist sich im späteren Verlauf auch als neidisch auf ihren Ziehsohn: *oculis diu liventibus haesit/peiozem mirata virum* (138-139); cf. Eisenberger, 2009, 28.

Aufgrund des engen Verhältnisses zwischen Megaira und Rufinus scheint die Verwandlung eigentlich unnötig⁴²⁵ und daher aufgesetzt, um die Begegnung von Mensch und Furie aus der *Aeneis* zu verdeutlichen bzw. auch um der gängigen Verschleierung der Furie nachzukommen. Im Unterschied zu Allekto nimmt Megaira allerdings die Gestalt eines alten Mannes an, was insoweit irritierend ist, als zuvor die Weiblichkeit der Furie (bzw. der dämonischen Personifikationen) unterstrichen wurde.⁴²⁶ In ihrer Ansprache stellt Megaira den Greis jedenfalls als Magier vor, wobei ihre Beschreibung der Zauberkünste wohl ein Verweis auf ihre eigenen Fähigkeiten ist. Sie gibt sich dabei prahlerisch.

Die Stelle 145-161 ist eine der wenigen in Claudians Corpus, welche sich mit Magie auseinandersetzen.⁴²⁷ Da es sich bei dem Sprecher jedoch nicht um einen „echten“ Zauberer handelt sondern um eine Furie, ist es nicht möglich, von „echter“ Magie zu sprechen – die Verwandlung der Säulen in Gold (1.163-163), welche die *avaritia* des Rufinus weckt,⁴²⁸ ist als das infernale Wirken der Gottheit zu werten, auch wenn die Furie es als Zauberei vortäuscht. Megairas Beschreibung ihrer angeblichen Fähigkeiten als Zauberer sowie der „Beweis“ ihres Talents sind daher als Überredungsmittel zu sehen; schlussendlich ist es auch nicht die „Magie“ selbst, welche Rufinus auf die Seite der Unterwelt zieht, sondern die Vorstellung der Existenz derselben: *ne vana locutum/ me fortasse putes, mutatos cerne penates* (160-161).⁴²⁹ *Vana* ist als „Sinnloses“ oder „Schwachsinniges“ zu übersetzen; offensichtlich hat auch Rufinus keinen Glauben an Magie, und die Vorgaukelung, dass es eine solche gebe, provoziert ihn, seinen negativen Eigenschaften zu frönen. Mit dieser Überredungskunst hat Megaira mehr Erfolg als die vergilische Allekto bei Turnus, was auch damit begründet werden kann, dass der Rutulerfürst kein so boshafes Wesen als Grundlage aufweist (er ist bloß *atrox*).

Die Verbindung zwischen einer Furie und Magie ist jedoch nicht neu, schon Ovid verlieh seiner Tisiphone Züge der Giftmischerin Medea.⁴³⁰ Die trotz der Ablehnung der Magie

⁴²⁵ cf. Thome, 1993, 176; Dorfbauer, 2009, 80

⁴²⁶ Schließlich werden die Personifikationen entweder als *sorores* (27) oder *sociae* (86) angesprochen, und mit Megaira als Amme und Ziehmutter (*ubera quaesivit* in 95) erscheint eine Furie zum ersten Mal in einer eindeutig weiblichen Rolle, während in der Epik der vorangehenden Dichtergenerationen das Geschlecht der Gestalten irrelevant war und keinen Einfluss auf das Geschehen zeigte.

⁴²⁷ cf. Levy, 1948, 87: „In a corpus of nearly ten thousand verses, we find devoted to magic one connected passage of nineteen lines, and three brief references amounting in the aggregate to seven verses. Die 19 Zeilen sind die Ansprache der Megaira.“

⁴²⁸ *Ruf.* 1.164-165: *Inlecebris capitur nimiumque elatus avaro/ pascitur aspectu*. Man vergleiche die von Claudian eingeführte Personifikation der *Avaritia* in 1.37, um die Unterweltbewohner dem Wesen des Antagonisten anzupassen.

⁴²⁹ cf. Levy, 1948, 89

⁴³⁰ cf. S. 95-96

äußerst kundig wirkende Darstellung orientiert sich bezüglich der Praktiken und des Sprachgebrauchs an *Met.* 7.199-209⁴³¹ und bezieht ihre Verweise auf magische Orte und Gottheiten aus gängigen Vorstellungen (Kolchis, Scythien, die Manen, Totenbeschwörung).

Wie schon erwähnt, verschwindet Allekto aus der Invektive, nachdem Megaira die Bühne betreten hat. Claudians zweite Furie erleidet allerdings ein ähnliches Schicksal. Schon während ihrer Begegnung mit Rufinus wurde ihre familiäre Beziehung zu dem Monster vergessen und spielt im Laufe des Textes keine Rolle mehr. Megaira darf sich jedoch am Ende des ersten Buches noch eines Auftritts erfreuen, wenn sie vor Iustitia, welche Allekto in 55-56 als große Feindin bezeichnet hat, mit den negativen Errungenschaften des Rufinus angibt:

*Ruf. 1.360-363: aspice barbaricis iaceant quot moenia flammis,
quas mihi Rufinus strages quantumque cruoris
praebeat et quantis epulentur caedibus hydri.*

Iustitia reagiert mit der schon angesprochenen Ankündigung eines neuen goldenen Zeitalters: *iamque aderit laeto promissus Honorius aevo* (1.372). Das Schicksal der Megaira und der restlichen infernaln Mächte zu diesen Zeiten stellt sie wie folgt dar: *tuque simul gravibus ferri religata catenis/ expellere die debellatasque draconum/ tonsa comas imo barathri claudere recessu* (377-379). Die Vorstellung, die Höllenmächte seien in Ketten gelegt, greift die Verse aus *Aen.* 1.394-396⁴³² auf, die in Jupiters Zukunftsvision von Rom eingebaut sind.

Das Szenario erinnert an die Konfrontation zwischen Pietas und Tisiphone im elften Buch der *Thebais*, wobei sich bei Claudian nicht die olympische Gottheit als unterlegen entpuppt, sondern die infernale. Diese Umkehrung entspricht dem panegyrischen Ziel des Textes – die Lieblinge der olympischen Götter Theodosius, Honorius und Stilicho übertrumpfen die Hölle und ihren Sprössling.

8.3 NACH CLAUDIAN

Wurde in der Überschrift Claudius Claudian als „der Letzte“ bezeichnet, bedeutet dies nicht, dass es sich bei ihm, wie in der Forschungsliteratur manchmal liest, um den letzten

⁴³¹ Die Parallelen wurden schon dargestellt bei Eisenberger, 2009, 30.

⁴³² *Furor impius intus,/ saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis/ post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.*

lateinischen Dichter bzw. letzten Dichter Roms handelt,⁴³³ sondern um den letzten (Quasi)-Epiker, der die Furie in ihren einleitend dargestellten Charakteristika als Motiv angewendet hat. In *Rufinum* ist jedoch das einzige Beispiel, im welchen er die epischen Furie einbaut. In seinem mythologischem Epos *De Raptu Proserpinae* schenkt er Allekto und Megaira nur sehr kurzer Auftritte, in welchen die beiden jeweils eine Randhandlung vollziehen.⁴³⁴

Der Untergang des Motivs ist mit dem Aufkommen der christlichen Belletristik geschehen, welche neue Gattungen mit sich zog. Auch wenn die christlichen Autoren nicht vor der Übernahme episch-römischer Motive zurückschreckten (z.B. Seestürme, Schildbeschreibung), gab es für die Gestalt, welche in den lateinischen Epen die Repräsentantin des Bösen war, mit den personifizierten Todsünden (die *Psychomachia* des Prudentius), der verführenden Schlange (*Cento Probae*) und dem Teufel persönlich (Alcimus Avitus) eine eigene Gestalt, welche die Zwecke der Furie erfüllte. Außerhalb der Bibeldichtung tritt in der *Iohannis* des Corippus ein abstrakter namenloser Dämon, der als *Maure* zu sehen ist, als Erscheinung des Bösen auf.⁴³⁵ Der christliche Dichter Dracontius verzichtet sogar in seiner epischen Bearbeitung des Orestes-Mythos (*Orestes Tragoedia*) auf ein Einwirken auf den Titelhelden durch Furien. Die Verdrängung des Heidnischen, welches erst hätte christianisiert werden müssen, um in das Gedankengut der jungen Religion zu passen, durch die zweckdienliche Parallele aus dem christlichen Glauben ist eine logische Konsequenz der Kulturveränderungsprozess.

Die Verdrängung des Motivs in der Spätantike bedeutet aber nicht die Verdrängung des kompletten Gedankenguts, da sich der Einfluss der epischen Furie in einem anderen Genus zeigt: Fulgentius stützte sich nämlich bei seiner christen Allegorese der heidnischen Glaubensvorstellungen auf die Darstellung der Furien basierend auf Allekto und Konsorten aufgrund deren Affinität zum rein Negativen (bei Fulgentius konkret der *furor*)

Im Mittelalter, als das Christentum sich gefestigt hatte und mit der heidnischen Motivik eigentlich unbedenklich hätte umgegangen werden können, kam es jedoch nicht zu einem Rückgriff auf die epische Furie – im Bibelesos *Eupolemius*, welches sich stark auf Parallelmythen bezieht, bleibt mit Cacus und seiner Feldherrenschar eine Repräsentation des Teufels und Todsünden gegeben, in welchen sich nicht die Züge der epischen Furie finden lassen, und Walter von Châtillon lässt in seinem Epos *Alexandreis*, das sich einer bewusst

⁴³³ Ersteres bei Fuhrmann, 1994, 121; zweiteres bei Dorfbauer, 2009, 7

⁴³⁴ 1.278-79: *Torvos invisa iugales/ Allecto temone ligat* und 3.386-387: *Qualis pestiferas animare ad crimina taxos/ torva Megaera ruit.*

⁴³⁵ cf. Eisenberger, 2009, 31-35

antiken Materie widmet, das Böse lieber als Leviathan und personifizierte Proditio auftreten. Hervorgehoben sei noch Joseph von Exeter, der mit *Frigii Daretis Ylias* ein mythologisch-historisches Epos über den trojanischen Sagenkreis verfasste. In der Ekphrasis des Grabs des Königs Teuthras ersetzt er die Rolle der Schicksalsgöttinnen durch die einer Erinye: *At Fato maior Herinis/ praecipitat festina ducem* (5.482-483). Die Erinyen sind (wie im Mittelalter Fortuna) bei Joseph von Exeter ein Werkzeug Gottes, das an der zitierten Stelle jedoch über dem Fatum steht; Joseph dekonstruiert so die Schicksalskonzeption Vergils, wo die Furie (mit Juno) eine der Ordnungsmacht entgegenwirkende Gestalt ist. Dieses Negative verliert die Erinye von Joseph, auch wenn sie an dieser Stelle scheinbar willkürlich handelt.⁴³⁶ Die Vorstellung einer derartigen Furie ist insoweit interessant, als es hier Ähnlichkeiten zur griechischen Vorstellung gibt, die Erinyen seien mit den Moiren verwandt und können Glück in Unglück wenden. Jedoch ist diese Ähnlichkeit zufällig, da aufgrund des Mangels an Kenntnissen über griechische Kultur und Literatur die Furien in die christliche Schicksalskonzeption eingebaut wurden, mit welcher auch Joseph von Exeter arbeitet. Trotz dieser ineteressanten Rolle, haben die Erinyen von Joseeph mit der hier dargestellten „epischen Furie“ nichts gemein.

Die Ablehnung des Motivs ist auf dieselben Gründe zurückzuführen, derentwegen die moralische Tisiphone aus dem sechsten Buch der *Aeneis* keine Rezeption bei den nachfolgenden Dichtergenerationen gefunden hat. Sowie Allektos Wirkung alles überschattet hat, gilt dies auch für den Teufel und dessen Verwandten in der christlichen Literatur.

⁴³⁶ cf. Ratkowitsch, Christine: *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts*, Wien 1991 (Beiheft der Wiener Studien 15), 328

9. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die „epische Furie“ ist ein literarisches Konstrukt, welches auf römische Vorstellungen zurückgeht. Das Motiv dient dem Ziel des Werks, wobei die Intention bewirkte, dass die epische Furie Veränderungen unterworfen war.

Da die Erinyen in der griechischen Epik des Homer stark religiös geprägte Gestalten waren und Apollonios dies auf einen eigenen, extravaganten Weg für sich nutzte, fand diese Erscheinungsform keinen Platz im „literarischen Atheismus“ der lateinischen Epik. Bloß ihre Rolle für den Wahnsinn des Orest aus den *Eumenides* des Aischylos gelangte zur Nachahmung in Form der Verbindung zum *furor* und dessen Steigerungen, jedoch zeigten sich die Themen des Dramas als zu spezifisch, sodass die römischen Epiker nur auf das Grundgerüst eines griechischen Vorbilds zugriffen. Auch uritalische Vorstellungen scheinen keine Wirkung auf die epische Furie entfaltet zu haben – bloß ähnlich gelagerte Figuren aus der vorangehenden lateinischen Belletristik dürfen als Einfluss gesehen werden. Zwar darf man die Allekto der *Aeneis* als eine Innovation Vergils annehmen, jedoch ist höchstwahrscheinlich, dass die Furie ein Vorbild in der Discordia des Ennius gefunden hat. Der „Vater der lateinischen Dichtung“ kannte zwar Furien, die Fragmente belegen diese aber nur in jenen seiner Dramen, die sich mit den Stücken des Aischylos auseinandersetzten, weswegen man annehmen kann, dass er die Erinyen entsprechend dem Vorbild übernahm. Damit sind seine Furien griechisch-dramatisch gestaltet – Ennius durfte gemäß den Informationen aus den Fragmenten also von der „epischen Furie“ noch weit entfernt.

Als Initiator des Motivs ist Vergil zu sehen. Er setzte seine Allekto im siebten Buch der *Aeneis* ein, um dem Bösen einen Namen zu geben und um durch die Verbindung der Furie mit Juno die Göttermutter zur ultimativen Antagonistin zu machen. In der Gestaltung des personifizierten Bösen entspricht Allekto dem, was heute vom modernen Horrorgenus verlangt wird. In Allekto kumulieren, um sie so angsteinflößend wie möglich zu gestalten, die negativsten Eigenschaften der schrecklichsten Göttinnen, was sie religiösen Vorstellungen entfremdete und zu einer Figur machte, die allein dem Text dient.

Die vergilische Figur wurde offensichtlich als so beeindruckend wahrgenommen, dass sie nachgeahmt wurde und sich so ein Motiv herausbilden konnte. Dabei bedienten sich die nachfolgenden Dichtergenerationen der Eigenschaften, die in der Einleitung schon kurz als motivisch vorgestellt wurden: das direkte Auftreten, die Unmittelbarkeit für den Leser und die Verhüllung vor den menschlichen Gestalten des Epos, der Auftrag, das vereinzelte Auftreten, die Verknüpfung zu Negativem, der Horror.

Eine perfekte Nachbildung Allektos begegnet in den *Punica* des Silius Italicus. Jedoch erweist sich die erste Rezeption der vergilischen Furie als Parodie: Ovid überzeichnet in der Athamas-und-Ino-Episode im vierten Buch der *Metamorphosen* die Elemente des vergilischen Vorbilds. Die Parodie an sich ist wertneutral, jedoch integriert Ovid diese in den Kontext der Reflexion über Dichtung und der Frage, wie man mit literarischen Werken, die sich der Ideologie eines Herrschers (freiwillig oder unfreiwillig) verschrieben haben, umzugehen hat. Als interessanter für den motivischen Umgang erweist sich eher Ovids Einsatz der Trias Wahnsinn-Furie-Juno: Nicht nur in seiner weiteren Version der Athamas-und-Ino-Geschichte aus den *Fasti* begegnet diese Kombination, sondern ist auch Element im Io-Mythos. Es zeigt sich ein bewusster, motivischer Einsatz.

Da Vergils Allekto eine von Juno nicht trennbare Gestalt ist, geschieht es nicht selten, dass die beiden Charaktere auch in anderen Epen eng miteinander verbunden sind: wie Ovid, verwendet auch Silius Italicus die Kombination. Zum Motiv gehört diese Verbindung jedoch nicht. Ovid verwendet diese Figurenkonstellation zwar motivisch, jedoch handelt es sich hier um eine autorenspezifische Eigenheit. Bei Silius Italicus sind es Nachahmungsgründe. Allekto alleine war wohl imposant genug, sodass Ovids Motiv von den nachfolgenden Dichtergenerationen ignoriert werden konnte: Statius entscheidet sich gegen Juno als Auftraggeberin, und Valerius Flaccus, obwohl sein Text sich mit einer von Juno terrorisierten Gestalt beschäftigt, sowie Claudius Claudian kennen gar kein Mandat.

Inwieweit Allekto motivische Wirkung entfaltet hat, ist anhand den *Punica* schwer zu beurteilen, da Silius Italicus für sein komplettes Epos Vergil als unantastbares Vorbild gewählt hat und den augusteischen Dichter an jeder Stelle rezipiert, an welcher es nur möglich scheint. Aufgrund dieser Nähe ist allerdings zu urteilen, dass die bei Ovid motivisch verwendete Trias Wahnsinn-Furie-Juno bei Silius kein Motiv ist, sondern ein Ergebnis der Nachahmung von Junos Zorn aus der *Aeneis*.

Ein Anhaltspunkt für die motivische Verwendung der Furie ist die *Thebais* des Statius: 100 Jahre nach Vergil beschreibt er eine Furie, die nur die hier als motivisch gesehenen Elemente der Allekto in sich birgt, sich in anderen Belangen jedoch von der Furie Vergils so stark unterscheidet, dass sie als eigenständige Figur betrachtet werden kann. An diesem Autor zeigt sich auch die Bedeutung der Zeit für die Entwicklung eines Motivs: Weit nach den Lebzeiten Vergils konnte sich Statius so weit von den Motivcharakteristika lösen, dass er Tisiphone im elften Buch ihre Schwester Megaira an die Seite stellen konnte und somit die Hauptfurie keine „Einzelkämpferin“ mehr war – das Motiv kann dennoch erkannt werden.

Valerius Flaccus ging noch weiter: Er verzichtete auf einen Auftrag und auf die Verschleierung. An seinen *Argonautica* zeigt sich die Selbstverständlichkeit des Motivs am deutlichsten: Wo Ovid eine Furie angedeutet hat, konnte Valerius Flaccus sie für die Überbietung nutzen, da seine Tisiphone vom Nil besiegt wird. Auch beweist der Dichter der Silbernen Latinität aufgrund des Mangels eines Mandats, dass die Kombination Wahnsinn-Furie-Juno keine notwendige ist, auch wenn Juno als die Urheberin von Ios Wahnsinn überliefert ist.

Claudius Claudian wagt es sich ähnlich stark wie Valerius Flaccus von den Motivelementen zu entfernen. Dieser spätantike Autor zeugt außerdem durch die Integrierung der epischen Furie in eine andere Gattung davon, wie stark dieses Motiv in das antike Bewusstsein gedrängt sein musste: Um seiner Invektive epische Züge zu verleihen, nutzte er die motivische Gestalt, mit welcher er auch seinem „Titelhelden“, die furchtbaren Züge verleihen konnte, die Claudian intendiert hatte.

Was den Horror betrifft, erreichte Vergil mit seiner Allekto ein Maß, welches den heutigen Standards dieses modernen Genres entspricht: In der Turnusszene gestaltet er eine überraschende Offenbarung von Allektos Hässlichkeit und brutalem Wesen. Bewusst wurde diese Beschreibung eingesetzt, um auch dem Leser einen Schauer über den Rücken zu jagen. Auch ihr Wesen ist geziert von unbequemen Eigenschaften, die man im modernen Horrorgenus findet: Allekto handelt kalkuliert, jedoch undurchschaubar und im Hinterhalt.

Dieses Maß wurde jedoch von den nachfolgenden Dichtergenerationen nicht mehr erreicht: Silius gestaltet die Furie zu abstrakt, und der überraschende Auftritt der Furie bei Valerius Flaccus ist auf die Psyche des Charakters, nicht des Lesers ausgerichtet. Zwar stellt die Tisiphone der *Thebais* den Höhepunkt an Schrecklichkeit und Negativwirkung aufgrund ihrer Verbindung zum *nefas* dar, jedoch versah Statius sie einerseits lieber mit ekelhaften Attributen als subtilen Elementen, andererseits sind ihre Auftritte zu kurz, um erschreckende Wirkung zu entfalten, und wirken daher eher spannungssteigernd. Claudius Claudian möchte seine Megaira zur grausigsten der literarischen Furien machen, jedoch schränkt er ihre Schreckenswirkung ein, da mit Rufinus die Invektive einen Charakter bietet, der diese Kreatur noch zu übertrumpfen hat – entsprechend kann der spätantike Dichter bezüglich der Furie nicht jedes Potential ausschöpfen. Ihr Schauer beschränkt sich auf die Darstellung ihres Äußeren und ihrer Affinität zum Negativeffekt.

Die komplett negative Gestaltung der Allekto erhielt in der *Aeneis* jedoch mit Tisiphone auch ein Gegenstück: Die Furie aus der Unterweltdarstellung des sechsten Buchs hat zwar ebenso

ein furchteinflößendes Wesen, jedoch ist dieser Schrecken in einen moralischen Kontext eingebunden, denn ihre Brutalität soll vor Freveln abschrecken und mahnend wirken. Vergil übernahm diese Tisiphone aus seinen eigenen *Georgica*. Diese positive Darstellung des Schrecklichen erinnert an die Vorstellung der griechischen Erinyen, welche außerhalb der Epik noch der lateinischen Literatur bekannt war; in der Belletristik wären dies Varros *Eumenides*.

Es darf bezweifelt werden, dass die Epiker nach Vergil die moralische Tisiphone nicht kannten; dennoch baut keiner dieser Autoren in seine Unterwelt, auch wenn diese positiv aufgefasst werden soll, diese Furie in sein Werk ein. Wohl war Allekto zu imposant, um neben ihr noch eine zweite Kreatur ihrer Art als Motiv bestehen zu lassen.

Die Nachhaltigkeit dieser negativen Figur übte Einfluss auf Fulgentius aus. Der Mangel des Bewusstseins, dass mythische Figuren einen religiösen Hintergrund haben, und die enge Verbindung zu Schrecken erlaubten dem spätantiken Autor, christlich-allegorisch zu deuten, ohne sich Gedanken über das Heidentum zu machen und für die Darstellung das Erscheinungsbild der Furien aus dem Epos zu nutzen.

Anhand dieses Überblicks sind die eingangs der Arbeit angeführten Elemente des Motivs mit folgenden Ergebnissen zusammenfassen:

- Die epische Furie ist eine direkt eingreifende Figur, deren Aktionen für die Handlung unerlässlich sind.
- Während ihre Präsenz den Protagonisten verschleiert bleibt, ist sie für den Leser eine greifbare Erscheinung und kein bloßer Begriff. Eine Ausnahme ist die Tisiphone des Valerius Flaccus, die für ihr Opfer Io deutlich sichtbar ist, sowie Ovids Version der Furie mit gleichem Namen.
- Die Furie handelt im Auftrag, sowohl im menschlichen als auch im göttlichen, wobei letzteres häufiger vorkommt. Die großen Ausnahmen sind Valerius Flaccus, dessen Tisiphone von sich aus zu handeln scheint, und Claudius Claudians *In Rufinum*, dessen Allekto selbst zur Auftragsgeberin wird. Zweitgenannter gestaltet allerdings seine Megaira als typische Agentin ihrer Schwester.
- Die Furie handelt grundsätzlich allein. Bloß Statius stellt im elften Buch der *Thebais* seiner Tisiphone ihre Schwester Megaira zur Seite, die daraufhin (auf Basis eines Mandats Tisiphones) in Arbeitsteilung handeln.

Claudius Claudian betrifft diese Abweichung nicht. Auch wenn seine Allekto die Hilfe Megairas beansprucht, kann dieses Charakteristikum nicht für sie gelten, da die der

Rolle der Auftragsgeberin Untätigkeit vorgegeben hat. Es ist nur Megaira zu beachten – diese beeinflusst Rufinus allein und verdrängt Allekto aus der epischen Invektive.

- Die Furie ist eine negative Gestalt, die negative Effekte mit sich zieht. Von diesen ist vor allem der *furor* zu erwähnen. Dieser ist jedoch ein separates Motiv mit eigener Geschichte, das noch stärker werkbedingten Modifikationen unterworfen ist als die epische Furie. Zwar ist somit die Furie mit einem anderen Motiv eng verbunden, doch ist eine Gleichsetzung von Abstraktum und Konkretum nicht möglich; die Furie ist nicht als Personifikation des *furor* zu werten, weswegen sie in ihrer Darstellung von der Negativhaltung unabhängig ist. Als Charakter beschränkt sie sich grundsätzlich auf eine „Katalysatorfunktion.“ Argument gegen die bedingungslose Untrennbarkeit von Furie und *furor* ist Lucans Umgang mit beidem: Während der Wahnsinn Hauptthema seines Epos ist, verzichtet er in Motivablehnung auf die epische Furie.

Weitere Negativwirkungen sind Krieg und Zwietracht, was aber auch damit begründet ist, dass vier (Vergil, Silius, Statius, Claudius Claudian) der sechs in der Arbeit berücksichtigen Epen erstgenanntes als Hauptthema haben. In diesen Werken wirkt die Furie also vor allem als Anstifterin von Kriegen.

Die furchtbarste Wirkung hat Statius mit seiner Tisiphone gestaltet, die die Charaktere bis zum *nefas* treibt.

Allerdings handelt es sich bei dieser Negativgestaltung um ein episches Problem – in anderen Genera ist die Darstellung differenzierter und positiver. Am deutlichsten ist dies an Tisiphone aus im dritten Buch von Vergils *Georgica*, die auch in das sechste Buch der *Aeneis* aufgenommen wurde, zu erkennen sowie in der nur fragmentarisch erhalten *satura Menippeae* des Varro namens *Eumenides*.

- Entsprechend der Verbindung mit der Negativwirkung ist sie eine Schreckens- und Horrorgestalt, die nicht nur den Charakteren das Leben erschwert, sondern auch beim Leser Angst erzeugen soll.

Mit dem negativen Wirken und der Funktion als Horrorgestalt geht zudem einher, dass die Furie in Abhebung von den griechischen Erinyen keine Rolle im göttlichen Rechtssystem spielen, sie sind nicht „rechtgläubig“ und handeln im eigenen Ermessen, um den größtmöglichen Schaden zu bewirken – die römische Furie repräsentiert das Böse. Im Gegensatz zu den griechischen Erinyen ist ihr Auftreten daher nur mit wenigen Ausnahmen (eine solche sind die *Dirae*) mit religiösen Ideen verbunden. Diese Trennung ermöglicht den lateinischen Epikern, die Gestalten als Horrorfiguren

aufzutreten zu lassen, während die Griechen religiöse Ehrfurcht zeigten, die Erinyen aber niemals als „böse“ sahen.

- Zu den formalen Eigenschaften zählen die drei immer wiederkehrenden Namen, die Attribute der Schlangenhaare, Fackel und Peitsche, aber auch Ereignisse wie die Unverzüglichkeit oder die Rückkehr in die Unterwelt. Auch hat sich eine motivische Wortwahl entwickelt (*caeruleus, quassare, pestis, impius, monstrum*, etc.)

Mit dem Untergang des römischen Reichs verschwand jedoch auch die Furie aus der lateinischen Großdichtung, da mit dem Teufel der christlichen Literatur eine andere Figur gefunden wurde, welche die negative Funktion der Furie übernehmen konnte – bloß Joseph von Exeter kennt die Erinyen in seinem Epos über Troja, baut diese jedoch in die christlichen Schicksalsvorstellungen ein, sodass nicht mehr das Auftreten gegeben ist, welches hier beschrieben wurde.

Das Motiv ist untergegangen. Mit der Beschränkung auf eine bestimmte Gattung, einen bestimmten Raum und eine gewisse Zeitspanne erweist sich die epische Furie als eine Innovation der Römer.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Homer

Weiher, Anton (ed.): Homer Odyssee. Griechisch und Deutsch. Mit Urtext, Anhang und Register. Einführung von A. Heubeck, Darmstadt ⁸1986

Rupé, Hans (ed.): Homer Ilias. Griechisch und Deutsch. Mit Urtext, Anhang und Register, Darmstadt ⁹1989

Aischylos

Sommerstein, Alan H. (ed.): Aeschylus Eumenides, Cambridge – New York – Portchester – Melbourne – Sydney 1989

Zimmermann, Bernhard, Werner, Oskar (edd.): Aischylos Tragödien, Zürich – Düsseldorf ⁵1996

Apollonios Rhodios

Paul Dräger (ed.): Apollonios von Rhodos. Die Fahrt der Argonauten. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2002

Ennius

Jocelyn, H.D. (ed.): The Tragedies of Ennius. The Fragments edited with an Introduction and Commentary, Cambridge 1967

Flores, Enrico (ed.): Quinto Ennio Annali (Libri I-VIII) Vol I., Neapel 2000

Flores, Enrico, Esposito, Paolo, Jackson, Giorgio, Tomasco, Domenico (edd.): Quinto Ennio Annali (Libri I-VIII) Vol. II. Commentari, Neapel 2002

Catull

Godwin, John (ed.): Catullus Poems 61-68, Warminster 1995

Varro

Weinreich, Otto (ed.): Römische Satiren. Ennius, Lucilius, Varro, Horaz, Persius, Juvenal, Seneca, Petronius, Zürich 1969

Cèbe, Jean-Pierre: Varron. Satires ménippées Vol. 4, Rom 1977 (Collection de L'École Française de Rome)

M. Terenti Varronis Saturarum Menippearum Reliquiae. Recensivit, Prolegomena scripsit, appendicem adiecit Alexander Riese, Leipzig 1865

Vergil

Eduard, Norden: P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI, Leipzig – Berlin ³1927

Conington John, Nettleship, Henry (edd.): The Works of Virgil Vol. I-III, Oxford ⁵1963 (I), Oxford ⁴1963 (II), Oxford ³1963 (III)

P. Vergilii Maronis Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxford 1969 (Nachdruck)

Thomas, Richard F. (ed.): Virgil Georgics Vol. 2: Books III-IV, Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1988

Horsfall, Nicholas: Virgil Aeneid 7. A Commentary, Leiden – Boston – Köln 2000

Niehls, Rüdiger: Vergils Vergil: Selbstzitat und Selbstdeutung in der *Aeneis*. Ein Kommentar und Interpretationen, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2002 (Studien zur klassischen Philologie 134)

Erren, Manfred: P. Vergilius Maro Georgica. Band 2: Kommentar, Heidelberg 2003

Ovid

Bömer, Franz: P. Ovidius Naso Metamorphosen. Kommentar Buch I-III, Heidelberg 1969

Bömer, Franz: P. Ovidius Naso Metamorphosen. Kommentar Buch IV-V, Heidelberg 1976

P. Ovidi Nasonis Metamorphoses. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxford 2004

Anderson, William S. (ed.): Ovid's Metamorphoses Books 1-6. Edited with Introduction and Commentary, Stuttgart – Leipzig ⁶1993 (Nachdruck Norman - London 1997)

Barchiesi, Alessandro, Rosati, Gianpiero, Koch, Ludovica (edd.): Ovidio Metamorfosi Vol II. (Libri III-IV), Oxford ²2009

Statius

Venini, Paola: P. Papini Stati Thebaidos. Liber Undecimus. Introduzione, Testo, Critico, Commento e Traduzione, Florenz 1970

Williams, R.D.: Statius Thrbaidos. Liber Decimus. Edited with a commentary, Leiden 1972 (Memnosyne Supplement 22)

Dewar, Michael: Statius Thebais IX. Edited with an English Translation and Commentary, Oxford 1991

Smolenaars, Johannes J.L.: Statius Thebaid VII. A Commentary, Leiden – New York – Köln, 1994

Shackleton Bailey, David R. (ed.): Statius. Vol II-III, Cambridge – London 2003

Silius Italicus

Spaltensein, Francois: Commentaire des Punica des Silius Italicus (livres 1 à 8), Genf 1987

Spaltenstein, Francois: Commentaire des Punica des Silius Italicus (livres 9 à 17), Genf 1990

Sili Italici Punica, ed. Iosephus Delz, Stuttgart 1987

Valerius Flaccus

Mozley, J.H. (ed.): Valerius Flaccus. *Argonautica*, ²1936 (Nachdruck Cambridge – London 1978)

Murgatroyd, Paul: A Commentary on Book 4 of Valerius Flaccus' *Argonautica*, Leiden – Boston 2009 (Memnonsyne Supplement 311)

Claudius Claudian

Platnauer, Maurice (ed.): Claudian Vol. I, London 1922 (Nachdruck)

Levy, Henry L. (ed.): Claudian's *In Rufinum*. An Exegetical Commentary. With an Appendix containing the author's 1935 edition of the Text with introduction and Textual Commentary, London – Beccles 1975 (Philological Monographs of the American Philological Association)

Claudii Claudiani Carmina, ed. John Barrie Hall, Leipzig 1985

Fulgentius

Fabii Planciadis Fulgentii Opera. Accedunt Fabii Claudii Gordiani V.C. *De Aetatibus Mundi et Hominis* et S. Fulgentii Episcopi *Super Thebaiden*, ed. Rudolfus Helm, Leipzig 1898 (Nachdruck 1970)

George, Leslie (ed.): Fulgentius The Mythographer. Translated from Latin with Introduction, Diss. Ohio State University 1971

Sekundärliteratur

Albrecht, Michael von: Silius Italicus. Freiheit und Gebundenheit römischer Epik, Amsterdam 1964

Albrecht, Michael von: Die Erzählung von Io bei Ovid und Valerius Flaccus (Ov. met. 1.583-751; Val. Fl. 4.344-422), WJA (Neue Folge) 3 (1977), 139-148

Albrecht, Michael von: Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen, Düsseldorf – Zürich 2000

Bernbeck, Ernst Jürgen: Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen, München 1967 (Zetemata 43)

Buchheit, Vinzenz: Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis, Heidelberg 1963

Cameron, Alan: Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius, Oxford 1970

Cardauns, Burkhardt: Marcus Terentius Varro. Einführung in sein Werk, Heidelberg 2001 (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft)

Clare, Ray J.: Chiron, Melampus and Tisiphone: Myth and Meaning in Virgil's Plague of Noricum, *Harmathena* 157 (1995), 95-1081

Daly, Lloyd William: Oidpus, RE 17.2, 2103-2117, Stuttgart 1937 (Nachdruck 1958)

Daly, Lloyd William: Oidpus, RE Supplementband VII 769-786, Stuttgart 1940 (Nachdruck 1958)

Dominik, William J.: The Mythic Voice of Statius. Power and Politics in the *Thebaid*, Leiden – New York – Köln 1994 (Memnosyne Supplement 136)

Dorfbauer, Lukas Julius: Das Wunderbare in den politischen Gedichten Claudians. Studien zum Verhältnis von menschlicher und übermenschlicher Ebene in der römischen panegyrischen Literatur, Diss. Wien 2009

Eisenberger, Martina: Non equidem invideo. Die Entwicklung des Teufels von der Schlange zum epischen Protagonisten in ausgewählten lateinischen poetischen Darstellungen des Sündenfalls, Dipl.-Arb. Wien 2009

Ganiban, Randall T.: Statius and Virgil. The *Thebaid* and the Reinterpretation of the *Aeneid*, Cambridge – New York – Melbourne – Cape Town – Singapore – Sao Paulo 2007

Geisser, Franziska: Götter, Geister und Dämonen. Unheilsmächte bei Aischylos. Zwischen Aberglaube und Theatralik, München – Leipzig 2002 (Beiträge zur Altertumskunde 179)

Glau, Katharina: Zur Diskussion um die Deutung des Schlusses der aischyleischen *Eumeniden*, *Poetica* 30 (1998), 291-315

Fantham, Elaine: Allecto's First Victim: A Study of Vergil's Amata. *Aeneis* 7.341-405 and 12.1-80. In: Vergil's *Aeneid*: Augustan Epic and Political Context (Hg. Hans-Peter Stahl), Chippenham 1998

Feeney, Denis E.: The Gods in Epic. Poets and Critic of the classical Tradition, Oxford 1991

Fränkel, Eduard: Some Aspects of the Structure of Aeneis VII, JRS 35 (1945), 1-14 (Nachdruck in: Fränkel, Eduard: Kleine Beiträge zur klassischen Philologie. Zweiter Band, 145-171, Rom 1964)

Fuhrmann, Manfred: Rom in der Spätantike. Porträt einer Epoche, Zürich 1994

Hardie, Philip: Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium, Oxford 1986

Hardie, Philip: The *Aeneid* and the *Oresteia*, PVS 20 (1991), 29-45

Hardie, Philip: The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition, Cambridge 1993

Hardie, Philip: Virgil and Tragedy, in: The Cambridge Companion to Virgil (Hg. Charles Martindale), 312-327, Cambridge 1997

Harrison, Jane E.: Delphika. – (A) The Erinys. (B) The Omphalos, JHS 19 (1899), 205-251

Heinze, Richard: Virgils Epische Technik. Unveränderter Nachdruck der dritten Auflage, Leipzig – Berlin ⁵1972

Henderson, John: From Remade/ Statius Thebaid; in: Roman Epic (Hg. A.J. Boyle), 162-191, London – New York 1993

Hershkowitz, Debra: The Madness of Epic. Reading Insanity from Homer to Statius, Oxford 1998(a)

Hershkowitz, Debra: Valerius Flaccus' Argonautika. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic, Oxford 1998(b)

Heubeck, Alfred: Erinys in der archaischen Epik, Glotta 64 (1986), 143- 165

Hübner, Wolfgang: Dirae im römischen Epos. Über das Verhältnis von Vogeldämon und Prodigien, Hildesheim - New York 1970 (Spudasmata Band XXI)

Kearns, Emily: Erinyes, The Homer Encyclopedia Volume 1 (Hg. Margalit Finkelberg), 262-263, Oxford 2011

Kirsch, Wolfgang: Die lateinische Verseplik des 4. Jahrhunderts, Berlin 1989 (Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike 28)

Kitts, Margo: Sanctified Violence in Homeric Society. Oath-Making Rituals and Narratives in The Iliad, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town – Singapur – Sao Paulo 2005

Levy, Harry L.: Claudian's Neglect of Magic as a Motif, TAPhA 79 (1948), 87-91

Lloyd-Jones, Hugh: Erinyes, Semnai Theai, Eumenides; in: Owls to Athens. Essays on Classical Subjects presented to Sir Kenneth Dover (Hg. M. Craik), 203-211, Oxford 1990

Lyne, R.O.A.M.: Further Voices in Vergil's *Aeneid*, Oxford 1987

Norden, Eduard: Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms großer Zeit, Leipzig – Berlin 1915

Otis, Brooks: Ovid as an Epic Poet, Cambridge 1966

Panoussi, Vassiliki: Greek Tragedy in Vergil's „Aeneid“. Ritual, Empire, and Intertext, Cambridge 2009

Parry, Adam: The Two Voices of Virgil's Aeneid, Arion 2 (1963), 66-80 (Nachdruck in Commanger, Steele (ed.): Virgil. A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs 1966, 107-123)

Rapp, Adolf: Erinys, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Erster Band, Erste Abteilung (Hg. W.H. Roscher). Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884-1886, Hildesheim 1965a, 1310-1336

Rapp, Adolf: Furiae; Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie Erster Band, Zweite Abteilung (Hg. W.H. Roscher). reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886-1890, Hildesheim 1965b, 1559-1564,

Ratkowitsch, Christine: Botschaft zwischen den Zeilen – am Beispiel der Trilingue von Philae des Cornelius Gallus und dessen Darstellung bei Vergil und Ovid, in: Informationswissenschaft. Begegnung mit Wolf Rauch (Hgs. Otto Petrovic, Gerhard Reichmann, Christian Schlögl), Wien – Köln – Weimar 2012, 317-348,

Reitz, Christiane: Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus, Frankfurt am Main – Bern 1982 (Studien zur klassischen Philologie Band 5)

Schmidt, Ernst A.: Ariadne bei Catull und Ovid (Catull 64.132-201, Ovid Heroides X), Gymnasium 74 (1967), 489-501

Thome, Gabriele: Die Vorstellung vom Bösen in der lateinischen Literatur. Begriffe, Motive, Gestalten, Stuttgart 1993

Vessey, David: Statius and the Thebaid, Cambridge 1973

Waser, Otto: Furiae, RE 7.1, 308-314, Stuttgart 1910 (Nachdruck 1958)

Woytek, Erich: Varro, in: Die römische Satire (Hg. Joachim Adamietz), 311-355, Darmstadt 1966

Wüst, Ernst: Erinys, RE Supplementband VIII, 82-166; Stuttgart 1956 (Nachdruck 1958)

ANHÄNGE:

ÜBERSETZUNGEN DER WICHTIGSTEN STELLEN

Um die Lektüre dieser Arbeit zu erleichtern, finden sich auf den folgenden Seiten Übersetzungen jener Stellen, die der durch ein vom Standard abweichendes Format hervorgehoben sind. Alle hier angefertigten Übertragungen ins Deutsche wurden von mir angefertigt. Die lateinischen Originale finden sich auf den in Klammern angegeben Seiten. Bloß Claudius Claudian wurde über das zitierte hinaus übersetzt, weswegen sich in diesem Anhang auch der lateinische Text befindet, obwohl mehrere Verse in der Arbeit bereits zitiert wurden.

Auf Übersetzungen von Vergil und Ovid sowie Catull und der drei besprochenen griechischen Autoren wurde verzichtet, da diese Schriftsteller schon häufig genug ins Deutsche übertragen wurden, wobei diese Übersetzungen einfach ausfindig machen sind. Auch habe ich es unterlassen, eine Übersetzung der *Thebais* des Statius anzufertigen – zwar gibt es noch keine annehmbare Übertragung ins Deutsche, jedoch wurde das Epos von D.R. Shackleton Bailey adäquat ins Englische übertragen.⁴³⁷ Diese Übersetzung ist zwar interpretierend (auf Widersprüche zu Shackleton Baileys Auffassungen wurde in der Arbeit an entsprechenden Stellen eingegangen), allerdings traf der Brite meines Erachtens die Sprache des Statius zu gut, um mit ihm konkurrieren zu wollen.

Fulgentius *Myth.* 1.7 (S. 9)

Auch sollen dem Pluto drei Furien dienen, von denen die erste Allekto, die zweite Tisiphone, die dritte Megaira heißt. „Allekto“ bedeutet auf Griechisch nämlich „rastlos“; „Tisiphone“ leitet sich gewissermaßen von „tuton phone“ her, das heißt, sie ist deren Stimme; „Megaira“ leitet sich gewissermaßen von „megale eris“ ab, das heißt, sie heißt „der große Streit“. Also ist das erste Stadium, die Wut ununterbrochen zu sammeln, das zweite, sie in Worten hervorbrechen zu lassen, das dritte, den Zank zu fördern.

⁴³⁷ siehe Bibliographie

Ennius frag. XIV (Jocelyn) nach Cic. De Orat. 2.217 (S. 36)

Auf viele Arten wurde ich umzingelt durch Krankheit, Exil und Hilflosigkeit. Die Angst hat dann jede Klugheit aus der atemlosen Brust vertrieben. †Der andere† droht dem Leben mit furchtbarer Folter und Tod; niemand hat diesbezüglich eine so starke Veranlagung und so große Standhaftigkeit, dass nicht das Blut dem Furchtsamen entweicht und er vor Angst nicht blass wird.

Ennius frag. XV (Jocelyn) nach Cic. Ac. 2.52, 2.89 (S. 37)

Alcmeon: „Aber auf keinen Fall kommt das Herz mit der Wahrnehmung der Augen überein.“

Alcmeon: „Woher kommt dieses Feuer?“

Virago: „†Tritt her, tritt her,† sie sind da! Sie trachten nach mir.“

Alcmeon: „Verschaff mir Hilfe, treibe dieses Übel von mir weg, die fackeltragende Gewalt, die mich foltert! Die dunkeln Gestalten mit Feuer umgürtet treten heran, mit glühenden Feuerkeulen umzingeln sie mich!“

Alcmeon: „Es spannt der langhaarige Apoll, der sich auf den Mond stützt, den goldenen Bogen. Diana wirft aus der linken Hand die Fackel.“

Ennius Ann. 7.XII (Flores) (S. 39)

Aus dem Körper des Tartarus geboren ist das kriegerische Mannweib Paluda, ihr gleich sind Wasser und Feuer, gleich sind ihr Luft und die schwere Erde.

Ennius Ann. 7.XV (Flores) (S. 39)

Nachdem die finstere Discordia die eisernen Kriegspforten und Tore zerbrochen hat...

Varro Men. frag. 129 (XIII) (Cèbe) (S. 48)

Wohl nicht war die Schar der Furien zusammengeströmt, sondern eine Horde Sklaven und Sklavinnen, die alle schrieen, dass ich meine schwarze Galle in Aufruhr versetze, und sie bestärkten meine Meinung, dass ich wahnsinnig geworden bin.

Varro Men. frag. 160 (XLIV) (Cèbe) (S. 48)

Aber sobald wir in die zum höchsten Punkt der Warte kamen, sahen wir das Volk von den drei Furien angestachelt, das, erschüttert vom Schrecken, in unterschiedliche Richtungen getrieben wurde.

Varro Men. frag. 161 (XLV) (Cébe) (S. 49)

Die dritte der Poenae, Infamia, steht hier sich stützend auf das Herz des Volks mit wallendem, langem Haar, dreckiger Kleidung und strengem Gesichtsausdruck...

Sil. 2.531-542 (S.75)

Und ihre Hand ausstreckend spricht Juno: „Diese, Tochter der Nacht, diese Mauern bring mit der Hand zu Fall und strecke das wahnwitzige Volk mit seinen rechten Händen nieder! Juno befiehlt so. Ich selbst werde aus nächster Nähe dein Wirken und deinen Eifer von einer Wolke aus sehen. Häufe die Waffen, mit welchen du den Acheron bewegst und welche die Götter und den großen Jupiter in Verwirrung bringen; häufe das Feuer, die riesigen Schlangen und das Zischen, vor welchem Cerberus erschrickt und die Mäuler zusammenpresst, welche Gifte mit Galle vermischt schäumend von sich geben; häufe, was auch immer an Verbrechen, was auch immer an Strafe und Zorn dir in deiner fruchtbaren Brust kocht; häufe es eilig gegen die Rutuler und lass Sagunt zum Erebus fahren! Soll die durch die Lüfte gleitende Fides um diesen Preis ihre Stellung bewahren!“

Sil. 2.553-560 (S. 76)

Sofort gleicht das wandelbare Monster ihr Antlitz dem der Tiburna und zugleich den Schritt und den Klang der Sprechenden an. Diese betrauerte das Schlafgemach, welches wegen des Kriegs und des Wirbels des grimmigen Mars leer war – ihres Gatten war die wegen ihrer Familie angesehene Frau, die den Namen aus dem Blut des Daunus bezog, beraubt worden. Die Eumenide, die ein ihr gleiches Gesicht angelegt und das Haar aufgelöst hatte, brach stürmisch mitten in die Versammlung und sagte, nachdem sie sich die betrübten Wangen zerkratzt hatte:...

Silius Italicus *Pun.* 2.665-674 (S. 77)

Seht! Mitten im Wahnsinn des Gemetzels ist Tiburna; die unglückliche ist bewaffnet in ihrer Rechten mit dem blitzenden Dolch ihres Gatten und in ihrer Linken mit einer brennenden Lampe, sie schüttelte das schmutzige, zu Berge stehende Haar; sie zeigt, nachdem die Oberarme entblößt worden sind, die grässlichen Brüste, die wegen Schlägen von Blutergüssen übersät waren. Sie schleppte sich über die Leichname zum Grabhügel des Murrus. Sie war wie Allekto, die, sobald die königliche Halle des Vaters der Unterwelt unheilvoll ertönt und der königliche Zorn die aufgewühlten Totengeister erregt, vor dem Thron des Gottes und dem fürchterlichen Sitz für den Jupiter des Tartarus die Strafen in Gang setzt und organisiert.

Silius Italicus *Pun.* 13.432-433 (S.79)

Dann für dich, Allekto, für dich, niemals frohe Megaira, liegen hier die auserwählten Leiber der Wolle tragenden Opferschafe!

Silius Italicus *Pun.* 13.574-576 (S.79)

Cerberus trinkt diese Flüssigkeit nicht nur aus einem Mund; diese Becher gehören der Tisiphone und die finstere Megaira durstet nach diesem Gesöff, und mit keinem Schluck wird die Wut gezähmt.

Silius Italicus *Pun.* 13.591-594 (S. 80)

Wenn Cerberus mit den zerbrochenen Fesseln den Tartarus durchwandert, wagen es nicht einmal Allekto, nicht einmal die an Wahnsinn reiche Megaira, an das wilde Tier heranzutreten, solange er mit tausend zerbrochenen Ketten lärmt und seinen Unterleib mit dem Schweif in Form einer Schlange umwindet.

Silius Italicus *Pun.* 13.601-612 (S. 80-81)

Unter diesen Schatten thront auf dem Podest der Gatte der avernischen Juno und prüft die Verbrechen der Könige. Gefesselt stehen sie da, und zu spät bereuen sie unter dem Richter die Schuld: Es irren herum die Furien und jedes Abbild der Strafen. Wie sie wünschten, niemals mit hochmütigem Szepter gegläntzt zu haben! Die Manen, die auf der Oberwelt niemals etwas

Würdiges oder Gerechtes erfahren haben, verspotteten die harte Herrschaft; sie beklagen, dass erst jetzt ihnen die Erlaubnis dafür zugesprochen wurde, was ihnen zu Lebzeiten nicht erlaubt worden ist. Dann wird der eine mit schrecklichen Ketten an den Felsen gefesselt, dort treibt der andere den Felsen über den Hang des Berges, ewig züchtigt ihn Megaira mit der giftigen Geißel. Solches bleibt von den todbringenden Herrschern zu erdulden.

Val. Flacc. 4.392-395 (S. 100)

Aber seht! Io erblickt Tisiphone mit Fackeln, Geißel und höllischem Geheul: und beim ersten Anblick hält sie die Füße still und verwandelt erneut ihr Äußeres in das einer armseligen Kuh.

Val. Flacc. 4.409-413 (S. 100-101)

Gegen Tisiphone stellt sich der Nil und sich windend treibt er sie in den tiefen Schlund. Er stößt sie tief in den Sand, während sie nach der Hilfe von Dis Pater und der Macht des grimmigen Reichs schreit. Es zeigen sich die verstreuten Fackeln, die weit geschleuderten Peitschen und die, weil die Haare herausgerissen worden waren, weggeschleuderten Schlangen.⁴³⁸

Ruf. 1.25-30 (S. 141)

Einst erzürnte die grässliche Allekto durch die Stacheln des Neides, als sie die Städte im weitreichenden Frieden sah. Sofort rief sie ihre infernaln Schwestern zu den düsteren Schwellen zu einer entarteten Ratsversammlung. An einen Punkt strömten die unzähligen Übel des Erebus zusammen, welche die finstere Nacht aus ihrem Schoß geboren hat.

Ruf. 1.41-65: Allektos Auftritt und Ansprache (komplett, 45-57 auf S. 143)

*Allecto stetit in mediis vulgusque tacere
iussit et obstantes in tergum reppulit angues
perque umeros errare dedit. tum corde sub imo
inclusam rabidis patefecit vocibus iram:
„Sicine tranquillo produci saecula cursu,
sic fortunatas patiemur vivere gentes?*

45

⁴³⁸ Zur Schwierigkeit der Übersetzung von *abruptis excussi crinibus hydri* cf. Murgatroyd, 2009, 207.

quae nova corrumpit nostros clementia mores?
quo rabies innata perit? quid inania prosunt
verbera? quid facibus nequiquam cingimur atris?
heu nimis ignavae, quas Iuppiter arcet Olympo, 50
Theodosius terris. en aurea nascitur aetas,
en proles antiqua redit. Concordia, Virtus,
cumque Fide Pietas alta cervice vagantur
insignemque canunt nostra de plebe triumphum.
pro dolor! ipsa mihi liquidas delapsa per auras 55
Iustitia insultat vitiisque a stirpe recisis
elicit oppressas tenebroso carcere leges.
at nos indecores longo torpebimus aevo
omnibus eiectae regnis! agnoscite tandem
quid Furias deceat; consuetas sumite vires 60
conventuque nefas tanto decernite dignum.
iam cupio Stygiis invadere nubibus astra,
iam flatu violare diem, laxare profundo
frena mari, fluvios ruptis inmittere ripis,
et rerum vexare fidem.“ 65

Allekto stand in der Mitte und befahl dem Volk zu schweigen und warf das störende Schlangenhaar hinter den Rücken und ließ es über die Schultern schlängeln. Dann ließ sie ihrer tief im Herzen eingeschlossenen Wut mit rasenden Lauten freiern Lauf:

„Wollen wir wirklich erdulden, dass die Jahrhunderte in einem so ruhigen Ablauf vergehen, dass die Menschen im Glück leben? Welche neue Milde beschädigte unser Wesen? Wohin geht unsere ungeborene Wut unter? Was nutzen sinnlose Peitschenhiebe? Was umgürten wir uns vergebens mit pechschwarzen Fackeln? Ach, ihr Feiglinge, die Jupiter vom Olymp fern hält und Theodosius von der Erde. Seht, es entsteht ein goldenes Zeitalter; seht, es kehrt die alte Nachkommenschaft zurück! Concordia, Virtus und Pietas zusammen mit Fides streifen hochnäsiger herum und besingen den unerhörten Triumph über unser Volk. Welch eine Schmach! Sogar Iustitia, die durch die kühle Luft gleitet, verspottet mich und, nachdem die Mängel von der Wurzel abgetrennt worden sind, lässt sie die Gesetze frei, die im finsternen Kerker unterdrückt wurden. Aber werden wir in diesem langen Zeitabschnitt unrühmlich und starr sein, verbannt aus aller Herrschaft? Erkennt endlich, was sich für eine Furie ziemt! Nehmt wieder die entwöhnten Kräfte auf und entscheidet euch für ein Verbrechen, das dieser so großartigen Versammlung würdig ist! Schon wünsche ich, die Sterne mit dem Dunst der Styx anzugreifen, mit einem Sturm den Tag zu verletzen, dem tiefen Meer die Zügel zu

*Perithoum fugeret Theseus, offensus Oresten
 desereret Pylades, odisset Castora Pollux.
 ipsa quidem vinci fateor rapidoque magistram
 praevenit ingenio. nec plus sermone morabor: 110
 solus habet scelerum quidquid possedimus omnes.
 hunc ego, si vestrae res est accommoda turbae,
 regalem ad summi producam principis aulam.
 sit licet ipse Numa gravior, sit denique Minos,
 cedit et insidiis nostri flectetur alumni.“ 115*

Bald erhob sich die bösertige Megaira von ihrem düsteren Sitz, bei welcher wahnsinniges Schnauben, die schändliche Entartung des Geistes und der Zorn, der mit wütender Gischt Wellen schlug, sich befanden: Sie trank nichts außer unerlaubtes Blut, welches durch Mord unter Verwandten gewonnen und entlockt wurde, welches das Schwert des Vaters vergoss, welches Brüder zu verantworten haben. Sie versetzte das Antlitz Herakles in Schrecken und befleckte die Bögen, welche die Erde verteidigen, sie lenkte den Pfeil in der Hand des Athamas und sie hatte wahnwitzigen Spaß am wechselseitigen Mord im Haus des Agamemnon; unter ihren Vorzeichen vermählten die Hochzeitsfackeln den Ödipus mit seiner Mutter und Thyestes mit seiner Tochter.

Sie sprach nun folgendes mit schrecklich klingenden Worten:

„Freundinnen, es ist nicht rechtens, die Feldzeichen gegen die Götter zu erheben, noch denke ich, dass es möglich ist. Aber wir können die Erde verletzen, wenn es gefällt, und dem Volk einen gemeinsamen Tod bringen. Ich besitze ein Prodigium, schrecklicher als die übrigen Monster, beweglicher als eine trachtige Tigerin, gewalttätiger als die Schlachtreihe des Südwindes, unbeständiger als die gelbroten Gewässer des Euripus – Rufinus, den ich in meinen eigen Schoß gelegt habe, nachdem seine Mutter ihn geboren hatte. Als Säugling krabbelte er in diesen meinen Schoß, wand sich mit zartem Geweine um den langen Hals und suchte meine Brüste, und mit der dreigeteilten Zunge formten die Schlangen ihn, seine zarten Glieder leckend. Indem ich ihn auch die Listigkeit und Künste des Schadens lehrte, erlernte er nämlich, Vertrauen zu heucheln, sein bedrohliches Gemüt zu verstecken, und mit schmeichelndem Lachen den Betrug zu verschleiern; er ist voll an Wahnwitz und brennend vor Gier nach seinem Vorteil. Nicht könnten die wertvollen Wogen des Tagus am Ufer von Tartessus jenen sättigen, nicht die goldenen Gewässer des roten Pactolus; würde er den ganzen Hermus austrinken, würde er verzehrt werden von noch größerem Durst. Wie kundig er ist, Gemüter zu täuschen und einhellige Freundschaften mit Hass zerstören. Wenn das alte Menschevolk einen solchen Mann gehabt hätte, wäre Theseus vor Perithoos geflüchtet, der

beleidigte Pylades hätte Orest im Stich gelassen und Pollux hätte Castor gehasst. Ich muss gestehen, dass ich geschlagen worden bin, und er seine Lehrerin an schrecklichem Talent übertrifft. Aber nicht länger möchte ich mich mit Reden aufhalten: er allein besitzt an Verbrechen, was auch immer wir alle zusammen besitzen. Ihn werde ich, wenn diese Idee eurer Schar genehm ist, an den königlichen Hof des höchsten Fürsten führen. Möge er weiser als Numa sein, möge er schließlich Minos sein; er wird weichen und wird sich den Hinterhalten unseres Zöglings beugen.“

Ruf. 1.134-163: Megaira und Rufinus (komplett, 134-139 auf S. 146)

<i>tunc in canitiem mutatis sponte colubris</i>	
<i>longaevum mentita senem rugisque severas</i>	135
<i>persulcata genas et ficto languida passu</i>	
<i>invadit muros Elusae, notissima dudum</i>	
<i>tecta petens, oculisque diu liventibus haesit</i>	
<i>peio rem mirata virum, tum talia fatur:</i>	
<i>„Otia te, Rufine, iuvant frustra que iuventae</i>	140
<i>consumis florem patriis inglorius arvis?</i>	
<i>heu nescis quid fata tibi, quid sidera donent,</i>	
<i>quid Fortuna paret: toto dominabere mundo,</i>	
<i>si parere velis! artus ne sperne seniles!</i>	
<i>namque mihi magicae vires aevique futuri</i>	145
<i>praescius ardor inest; novi quo Thessala cantu</i>	
<i>eripiat lunare iubar, quid signa sagacis</i>	
<i>Aegypti valeant, qua gens Chaldaea vocatis</i>	
<i>imperet arte deis, nec me latuere fluentes</i>	
<i>arboribus suci funestarumque potestas</i>	150
<i>herbarum, quidquid letali germine pollens</i>	
<i>Caucasus et Scythicae vernant in crimina⁴³⁹ rupes,</i>	
<i>quas legit Medea ferox et callida Circe.</i>	
<i>saepius horrendos manes sacrisque citavi⁴⁴⁰</i>	
<i>nocturnis Hecaten et condita funera traxi</i>	155
<i>carminibus victura meis, multosque canendo,</i>	
<i>quamvis Parcarum restarent fila, peremi.</i>	
<i>ire vagas quercus et fulmen stare coegi</i>	

⁴³⁹ andere Lesearten: *crimina* oder *gramine*; cf. Hall, 1985, 18; Levy, 1975, 46, 282; Hall entscheidet sich für *gramina*, Levy und Platnauer für *crimina*

⁴⁴⁰ Levy und Hall entscheiden sich für diese Leseart (cf. Levy, 1975, 282), Platnauer schreibt hingegen *litavi*.

*versaue non prono curvavi flumina lapsu
in fontes reditura suos. ne vana locutum
me fortasse putes, mutatos cerne penates.“
dixerat, et niveae (mirum!) coepere columnae
ditari subitoque trabes lucere metallo.*

160

Dann, nachdem sich die Schlangen sich aus eigenem Antrieb in graues Haar verwandelt hatten, nachdem Megaira vorgetäuscht hatte, ein äußerst alter Greis zu sein, sie die strengen Wangen mit Falten durchfurcht hatte und vorgab langsamen Schrittes zu sein, betrat sie die Mauern von Elusa, strebte das ihr schon sehr bekannte Gebäude an. Sie bewunderte und betrachtete den Mann, schlechter als sie selbst, mit neidischen Augen. Dann sprach sie folgendes:

„Freut dich der Müßiggang, Rufinus, und verbringst du vergebens die Blüte der Jugend unrühmlicherweise auf den heimatlichen Feldern? Ach, du weißt nicht, was dir das Schicksal, was die Sterne dir schenken, was Fortuna für dich vorbereitet! Wenn du gehorchen möchtest, wirst du auf der ganzen Welt herrschen! Verschmähe nicht den alten Körper. Es wohnen nämlich noch in mir die Zauberkräfte und Leidenschaft, die die Zukunft vorhersagt. Ich weiß, mit welchem Gesang die Thessalierinnen den Mondstern herunterreißen, was die Zeichen des scharfsinnigen Ägypters vermögen, mit welcher Kunst das chaldäische Volk den gerufenen Göttern Befehle gibt, und nicht sind mir die Gifte, die aus Bäumen fließen, und die Kraft der Unheil bringenden Kräuter verborgen; ich kenne, was auch immer der Kaukasus, der mächtig an tödlichen Gräsern ist, und was die skythischen Felsen zu Verbrechen gedeihen lässt, welche die wilde Medea und die schlaue Kirke sammelten. Öfters habe ich die schrecklichen Manen und Hekate mit nächtlichen Opfern beschworen und habe hervorgerufen die bestatteten Leichname, die von mit meinen Zaubersprüchen wieder zum Leben erwachen sollten, und viele habe ich mit meinem Gesang getötet, auch wenn die Fäden der Parzen Widerstand leisteten. Ich zwang Eichen schwankend zu gehen und den Fluss stehen zu bleiben, ich krümmte die sich wendenden Flüsse zum umgekehrten Lauf, damit sie zu ihrer Quelle zurückkehren werden. Aber damit du nicht meinst, dass ich Schwachsinn rede, nimm wahr, dass dein Haus sich verändert!“

Sprach's, und die weißen Säulen (oh Wunder!) begannen golden zu werden, und plötzlich glänzten die Pfeiler vor Metall!

Ruf. 1.354-387: Megaira und Iustitia (komplett, 360-363 und 377-379 auf S. 148)

*Acrior interea voto multisque Megaera
luxuriata malis maestam deprendit in arce* 355
Iustitiam diroque prior sic ore laccessit:
*„en tibi prisca quies renovataque saecula rursus,
ut rebare, vigent? en nostra potentia cessit
nec locus est usquam Furiis? huc lumina flecte.
aspice barbaricis iaceant quot moenia flammis,* 360
*quas mihi Rufinus strages quantumque cruoris
praebeat et quantis epulentur caedibus hydri.
linque homines sortemque meam, pete sidera, notis
Autumni te redde plagis, qua vergit in Austrum
Signifer: aestivo sedes vicina Leoni* 365
*iam pridem gelidaeque vacant confinia Librae.
atque utinam per magna sequi convexa liceret!“*
*Diva refert: „non ulterius bacchabere demens.
iam poenas tuus iste dabit, iam debitus ultor
inminet, et terras qui nunc ipsumque fatigat* 370
*aethera, non vili moriens condetur harena.
iamque aderit laeto promissus Honorius aevo
nec forti genitore minor nec fratre corusco,
qui subiget Medos, qui cuspide proteret Indos.
sub iuga venturi reges; calcabitur asper* 375
*Phasis equo pontemque pati cogetur Araxes,
tuque simul gravibus ferri religata catenis
expellere die debellatasque draconum
tonsa comas imo barathri claudere recessu.
tum tellus communis erit, tum limite nullo* 380
*discernetur ager; nec vomere sulcus adunco
findetur: subitis messor gaudebit aristis.
rorabunt querceta favis; stagnantia passim
vina fluent oleumque lacus; nec murice tinctis
velleribus quaeretur honos, sed sponte rubebunt* 385
*attonito pastore greges pontumque per omnem
ridebunt virides gemmis nascentibus algae.“*

Megaira, inzwischen hitziger im Wunsch und wegen der vielen Übeln ausschweifend, traf die traurige Iustitia auf der Festung an und reizte sie zuerst mit ihren unheilvollen Worten:

„Ach, sind dir nun die altehrwürdige Ruhe und das wieder erneuerte Zeitalter, wie du vermutet hast, mächtig? Ist unsere Macht nun gewichen, und gibt es keinen Platz mehr für die Furien? Richte nun deine Augen hierauf! Schau, wie viele Mauern wegen der barbarischen Flammen nieder liegen, welchen Schaden und wie viel Blut Rufinus mir erweist, und an wie viel Mord sich die Ungeheuer laben. Verlasse die Menschheit und mein Los, schere dich zu den Sternen! Begib dich wieder zu der bekannten Sphäre des Autumnus, über welche der Zeichenträger sich nach Süden neigt! Schon längst sind die Plätze neben dem heißen Sternbild des Löwen leer, leer ist die Nachbarschaft der kühlen Waage. Wenn es doch nur erlaubt wäre, über die große Himmelskurve zu folgen!“

Die Göttin antwortete: „Weiter hinaus wirst du Wahnsinnige nicht mehr wüten. Dein Zögling wird bald büßen, denn schon droht der geschuldete Rächer, und der, der jetzt die Erde und den Himmel selbst bestürmt, wird als Toter von nicht einmal⁴⁴¹ billigem Sand bedeckt werden. Bald wird Honorius, der dem glücklichen Zeitalter versprochen wurde, da sein – weder seinem tapferen Vater oder seinem schillernden Bruder wird er unterlegen sein, der die Meder unterwerfen wird, der die Inder mit der Lanze schlagen wird. Die Könige werden unters Joch gehen. Der raue Phasis wird unter die Hufe eines Pferdes kommen und Araxes wird sich gezwungen sehen, die Brücke zu erdulden. Und du, ebenso gefesselt mit schweren Ketten aus Eisen, wirst vom Tageslicht vertrieben werden, dein besiegttes Schlangenhaar wird geschoren werden, und du wirst eingeschlossen sein in der tiefsten Höhle der Unterwelt. Dann wird die Erde Gemeingut sein, dann wird kein Acker von Grenzen eingeschränkt sein. Dann wird keine Furche von einer gekrümmten Pflugschar gespalten werden. Der Mäher wird sich erfreuen an plötzlichen Ähren. Eichenwälder werden Honig träufeln. Stehende Gewässer aus Wein und Bäche aus Öl werden überall fließen; Ehrenstellungen werden nicht mit in Purpur getauchten Stoffen gesucht werden, sondern freiwillig werden sich die Herden zum Erstaunen des Hirten rötend, und über alle Meere werden die grünen Seegräser lachen, da sie Edelsteine erzeugen.

⁴⁴¹ zur Auffassung von *nec* cf. Levy, 1975, 109, 292

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Figur der Furie als ein Motiv in der lateinischen Großdichtung („epische Furie“). Obwohl diese Gestalt in den meisten der lateinischsprachigen Epen der Antike ihren Platz gefunden hat und heute zu den bekanntesten „Randgottheiten“ gehört, wurden die Ursprünge und die Entwicklung des Motivs, das von Epos zu Epos durchlebte, bisher nur wenig beachtet, und die Furien wurden nicht global verglichen. In dieser Arbeit werden daher, um die Motiventwicklung so abschließend wie möglich darstellen zu können, folgende Großdichtungen besprochen werden: Vergils *Aeneis*, die *Punica* des Silius Italicus, Ovids *Metamorphosen*, die *Thebais* des Statius und Claudius Claudians *In Rufinum*.

Da die lateinische Epik eine durchaus von den römischen Autoren zugegebene Abhängigkeit zur griechischen Belletristik aufweist, werden in den ersten Kapiteln einerseits die Erinyen, das griechische Äquivalent der Furien, in der Epik (Homer und Apollonios) und der *Orestie* des Aischylos, andererseits die Unterschiede zwischen den kulturellen und religiösen Bedingungen der Griechen und Römer analysiert werden.

Es wird sich Vergil mit der Allecto aus dem siebten Buch der *Aeneis* als Grundstein des Motivs erweisen. Es zeigte sich daher als angebracht, auch die belletristischen Autoren Roms vor Vergil (Ennius, Catull, Varro), welche Furien in ihre Texte einbauten, zu analysieren. Nach dem Kapitel über Vergil werden die oben genannten Autoren und ihre Großdichtungen in der angeführten Reihenfolge besprochen werden.

Die Arbeit versucht einerseits zu zeigen, dass die „epische Furie“ ein rein römisches Motiv und die Anwendung auf die Großdichtung beschränkt war, da sich anhand der Analyse von Ennius, Varro und Vergil noch andere Typen der Furie zeigten, welche jedoch keine Rezeption in der Epik der folgenden Generationen fand. Andererseits widmet sich die Analyse der Entwicklung der Motivelemente, die aufgrund der Werkintentionen der verschiedenen Epiker stattfand – ein besonderes Augenmerk wird dabei auf den Schrecken der Furie, der sie zum Inbegriff des Bösen macht, gelegt werden, da hier dieselben Methoden des modernen Horrorgenus angenommen werden.

Die Arbeit bedient sich der Methode der inter- und intratextuellen Interpretation, wobei bei der Analyse des Horrors auch die Leserpsychologie eine Rolle spielen wird.

LEBENS LAUF

Astrid Hochreiter

geboren am 26. Juli 1988 in Wien, Österreich

Ausbildung:

1995 – 1999: Privatvolksschule Schopenhauerstraße 44-46

1999 – 2007: BRG 1180 Wien, Schopenhauerstraße 49

Juni 2007: Matura mit Ausgezeichnetem Erfolg
bestanden

Oktober 2007-2013 Diplomstudium der Klassischen Philologie – Latein an der
Universität Wien

seit Oktober 2007: Diplomstudium der Rechtswissenschaften an der Universität
Wien

seit Oktober 2012: Lehramtsstudium UF Latein UF Spanisch an der Universität
Wien