



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„omnia turbasti“

Die Tereus - Episode bei Ovid und Ransmayr“

verfasst von / submitted by

Daniela Novelli

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 338 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Latein UF Psychologie und
Philosophie UniStG

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Christine Ratkowitsch

Inhalt

1. Einleitung.....	4
2. Die Tereus - Episode in den Metamorphosen des Ovid	6
2.1. Versionen des Mythos.....	6
2.2. Interpretationsansätze.....	8
2.3. Gliederung und Inhalt der Stelle met.6, 412-674.....	12
2.3.1. Detailgliederung.....	12
2.3.2. Inhalte der Verse 6,412 – 6,674	13
2.3.2.1. Die Vorgeschichte (Die Verse 6,412 – 423)	13
2.3.2.2. Tereus und Procne (Die Verse 424 - 446).....	13
2.3.2.3. Tereus in Athen (Die Verse 447-485).....	13
2.3.2.4. Tereus' Nacht und Abschied von Athen (die Verse 486 – 510).....	13
2.3.2.5. Philomelas Vergewaltigung (Die Verse 511 – 530)	14
2.3.2.6. Philomelas Rede (Die Verse 531 – 548).....	14
2.3.2.7. Philomelas Verstümmelung (Die Verse 549 – 570)	14
2.3.2.8. Das Gewebe (Die Verse 571 – 586).....	14
2.3.2.9. Das Bacchusfest (Die Verse 587 – 595)	14
2.3.2.10. Die Befreiung (Die Verse 596 – 600)	15
2.3.2.11. Procnes Rede (Die Verse 601 – 619).....	15
2.3.2.12. Der Tod des Itys (Die Verse 620 – 646)	15
2.3.2.13. Das Mahl des Tereus und die Verwandlung (Die Verse 647 – 674)	15
2.3.3. Intratextuelle Interpretation.....	16
2.3.3.1. Die Vorgeschichte (Die Verse 412 – 423).....	16

2.3.3.2. Tereus und Procne (Die Verse 424 – 446).....	18
2.3.3.3. Tereus in Athen (Die Verse 447 – 485).....	20
2.3.3.4. Tereus Nacht und Abschied (Die Verse 486 – 510)	29
2.3.3.5. Philomelas Vergewaltigung (Die Verse 511 – 530)	34
2.3.3.6. Philomelas Rede (Die Verse 531 – 548).....	40
2.3.3.7. Philomelas Verstümmelung (Die Verse 549 – 570)	44
2.3.3.8. Philomelas Gewebe (Die Verse 571 – 586).....	49
2.3.3.9. Das Bacchusfest (Die Verse 587 – 595)	52
2.3.3.10. Die Befreiung (Die Verse 596 – 600).....	54
2.3.3.11. Procnes Rede (Die Verse 601 – 619).....	55
2.3.3.12. Der Tod des Itys (Die Verse 620 – 646)	58
2.3.3.13. Das Mahl des Tereus (Die Verse 647 – 674).....	64
3. Die Tereus – Episode in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“	72
3.1. Vorbemerkungen.....	72
3.2. Kurzdarstellung des Romans	74
3.3. Die Stellung der Tereus – Episode innerhalb des Romans	76
3.4. Die Dekonstruktion der Figuren	77
3.4.1. Tereus.....	77
3.4.2. Procne	83
3.4.3. Philomela	86
3.5. Die Auflösung der Ordnung.....	90
4. Schlussbetrachtungen.....	94
5. Unterrichtskonzept.....	96
6. Literaturverzeichnis	107

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen Personen bedanken, die mich auf dem langen Weg durch mein Studium in jedweder Form begleitet haben.

In erster Linie möchte ich mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin, Univ. Prof. Dr. Christine Ratkowitsch, bedanken, die mich von der Wahl meines Themas weg bis hin zur Abgabe dieser Arbeit mit ihrem Wissen unterstützt hat und mir darüber hinaus Teile ihrer Unterlagen einer im Entstehen begriffenen, bislang unveröffentlichten Monographie zur Verfügung stellte.

Ein besonderer Dank gilt auch Mag. Dr. Helma Riefenthaler, die mir seit meiner Schulzeit mit ihren Ratschlägen zur Seite stand, vieles ermöglichte und besonders im letzten Jahr immer ein offenes Ohr für mich hatte.

Bedanken möchte ich mich bei meiner Familie, die mich in allen Belangen stets unterstützte. Gedankt sei besonders meiner Mutter und ihrer langjährigen guten Freundin, die beide in meinem Leben eine außergewöhnliche Rolle spielen.

Schließlich soll all jenen Personen gedankt werden, die mein Leben auf die eine oder andere Art bereichern, sie aufzuzählen, würde den hier dafür vorgesehenen Rahmen sprengen.

Zu guter Letzt möchte ich meinem Freund danken, der mich bei allem, was ich tue, stets unterstützt, der mir meine Sorgen und Ängste nimmt und ohne den mein Abschluss in dieser Form nicht möglich gewesen wäre.

1. Einleitung

Der Mythos von Tereus, Procne und Philomela gilt als der düsterste und blutigste der gesamten Metamorphosen, wenn nicht sogar der gesamten griechischen und lateinischen Mythologie. Die grausame Geschichte über den Thraker Tereus und die athenischen Schwestern Procne und Philomela kennzeichnet eine Verschiebung vom Bereich eines göttlichen Mythos, in dem vornehmlich Götter das Geschehen lenken, in die Welt der Menschen und ihrer Politik. Damit tritt OVID in das Reich der Sagen ein, die sich um Athen ranken. Es ist eine Geschichte über allzu menschliche Motive, wie Täuschung, Verrat und Lüge, deren Protagonisten schließlich ihre ursprüngliche Gestalt verlieren und eine neue finden.

Nach einem Überblick über Versionen des Mythos, werden Interpretationsansätze vorgestellt, sowie die These der Betreuerin dieser Diplomarbeit, Christine RATKOWITSCH, erläutert, die am Ende der Arbeit wieder aufgegriffen werden soll, um einen abschließenden Vergleich beider Werke bieten zu können.¹ Dem Großteil des ersten Teiles der Arbeit sei eine Gliederung mit anschließender inter- und intratextueller Interpretation der Stelle Met.6, 412-674 gewidmet. Der zweite Teil der Arbeit wendet sich der Bearbeitung dieses Stoffes durch einen zeitgenössischen Autor zu. Christoph RANSMAYR verwertet in seinem Roman *Die letzte Welt* vielfach OVIDS Personal der *Metamorphosen*, dekonstruiert sie aber auf erstaunliche Art und schafft damit ein neues Werk. Während die *Metamorphosen* mit dem Chaos beginnen, lässt RANSMAYR in einem fulminanten Ende die Welt darin enden. Anders als in OVIDS Epilog, in dem sein Werk in den Himmel erhoben wird (*ad astra ferar*, Met.6, 876), lenkt der zeitgenössische Autor den Blick des Lesers auf die „Hölle auf Erden“². Dass er seinen Roman mit der Tereus - Episode enden lässt, zeigt, welche Bedeutung er diesem Mythos zuschreibt.

Vergleiche zwischen OVIDS *Metamorphosen* und RANSMAYRS *Die letzte Welt* lassen sich in der Literatur zahlreich finden. Die Tereus – Episode blieb hier jedoch weitgehend unberücksichtigt. GILDENHARD und ZISSOS untersuchten den ovidischen Text im Hinblick auf vier Merkmale, denen auch RANSMAYR in seiner Adaption Beachtung

¹ An dieser Stelle sei ihr herzlich gedankt für das Bereitstellen ihres bislang unveröffentlichten Manuskripts, dem ich einige Anregungen, vor allem im Hinblick auf eine allgemeine Reflexion, entnehmen konnte.

² Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 2.

schenkte. So handelt es sich zum einen um eine „Hölle auf Erden“, in der sowohl OVIDS als auch RANSMAYRS Personal dieser Episode leben, „eine Poetik der Perversion“, denn vorherrschende Machtverhältnisse kehren sich allmählich um, „eine Ästhetik der Rache“, die jegliche Vorstellung übertrifft und weit über das rechte Maß hinausgeht und eine „kulturelle Entropie“³. Sowohl in der Welt des barbarischen Thrakiens, als auch in der Einöde Tomis legen Procne und Philomela ihre Kultur und ihr zivilisatorisches Wesen ab, alles gerät durcheinander (*omnia turbasti*, V537) und eine allmähliche Angleichung von Opfer und Täter vollzieht sich.

Im Rahmen der Diplomarbeit wird OVIDS Text nun einer genauen inter- und intratextuellen Interpretation unterzogen. Im Anschluss daran wird RANSMAYRS Adaption vorgestellt und ein Vergleich zwischen den Bearbeitungen des Mythos beider geboten. In einem dritten, wesentlich kürzeren, Teil schließlich soll der Entwurf eines Unterrichtskonzeptes geboten werden und mögliche Vorschläge für eine Gestaltung im schulischen Kontext geliefert werden.

³ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 1-13.

2. Die Tereus - Episode in den Metamorphosen des Ovid

2.1. Versionen des Mythos

Die ältesten uns bekannten Teile der Geschichte lassen sich schon bei Homer und Hesiod erkennen. Nach HOMER (*Od.*19, 518ff.) berichtet Penelope von der Tochter des Pandareos, die ihren Sohn, Itylos, den sie gemeinsam mit ihrem Gatten Zethos hatte, versehentlich tötete. Tiefbetrübt ob des Verlustes wurde sie anschließend in eine Nachtigall - ἀηδών - verwandelt, die seit dieser Zeit um den Tod des Sohnes klagt.⁴

Eine kurze Erwähnung der Pandioniden, ohne explizite Namensangabe und näherer Bestimmung, findet sich bei HESIOD (*erg.*567f), wenn die Schwalbe mit ihrem Klagelied den Frühling ankündigt.⁵

ANTONIUS LIBERALIS benutzt in seiner Sammlung von Metamorphosen (*Lib.*11) die *Ornithogonia* des BOIOS, der für Kleinasien folgende Version überliefert:

Polytechnos, der „Kunstfertige“, wohnte mit seiner Gattin Aedon, der Nachtigall, in Kolophon. Gemeinsam hatten sie einen Sohn namens Itys. Als Polytechnos seine Schwägerin, Chelidon, die Schwalbe, verführte, beschlossen die beiden Schwestern gemeinsam diese Tat zu rächen, indem sie den kleinen Itys töteten. Die Geschichte endet mit der Verwandlung in Vögel: Tereus wurde zum Specht, Aedon zur Nachtigall und Chelidon zur Schwalbe.⁶

Seine endgültige Form scheint der Mythos im *Tereus* des SOPHOKLES gefunden zu haben, die attische Version der Sage, die die Folgezeit bestimmte und der auch OVID im Kern folgt:

Der thrakische König Tereus, ein Sohn des Ares, heiratet Procne, die Tochter des athenischen Königs Pandion, er vergewaltigt Philomela, deren Schwester, schließt sie ein und schneidet ihr die Zunge heraus.⁷ Der Fähigkeit zu sprechen beraubt, webt sie eine Nachricht in einen Teppich, woraufhin Procne dieser zur Hilfe eilt und sie befreit. Getrieben von grausigem Rachedurst töten sie den kleinen Itys (auch Itylos), Procnes und Tereus' Sohn, und setzen ihn dem Thraker als Mal vor. Die abschließende Verfolgung gipfelt in der Metamorphose der drei

⁴ Catull übernimmt dieses Motiv in 65,13f und lässt die „Daulierin“ den Tod des Itylos beklagen, vgl. ZGOLL (2004), 109

⁵ Vgl. ZGOLL (2004), 109.

⁶ Vgl. BÖMER (1976), 115.

⁷ In ältester Zeit war Tereus sicher in Megara oder Daulia angesiedelt, da Pandion seine Tochter wohl kaum in das ferne Thrakien verheiratet habe, vgl. BÖMER (1976), 116.

tragischen Gestalten: In der griechischen Tradition wird Tereus zu einem Habicht oder Wiedehopf, Philomela zur Schwalbe und Procne zur Nachtigall, die mit ihrem Ruf um ihr totes Kind klagt.

Dass der Sagenstoff um den Thraker und die beiden Athenerinnen in römischen Kreisen bekannt war, davon zeugt seine Bearbeitung durch LIVIUS ANDRONICUS, ACCIUS, PLAUTUS oder auch CATULL⁸.

In der lateinischen Tradition ist die Metamorphose der beiden Schwestern gewöhnlich umgekehrt. So lässt VERGIL in *ecl.* 6, 78ff Tityrus erzählen, wie zwei Satyrn Silen im Schlaf überraschen, ihn fesseln und schließlich zwingen, als Lohn für seine Befreiung, ein Lied zu singen, in dem zahlreiche mythologische Geschichten behandelt werden (*ecl.* 6, 78ff)⁹:

*aut ut mutatos Terei narrauerit artus,
quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,
quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante
infelix sua tecta super uolitauerit alis?*

*oder [sc. soll ich berichten] wie er von der Verwandlung der Glieder des Tereus erzählt hat,
welche Speise Philomela jenem, welche Geschenke sie vorbereitet hat,
auf welchem Weg sie die Einöde aufsuchte und mit welchen Flügeln
die Unglückliche zuvor ihr Haus umflatterte?*

Aus der Tatsache, dass VERGIL Procne nicht erwähnt, und Philomela ihr Haus (*sua tecta*) umfliegt, lässt sich schließen, dass er in ihr die Mutter des Itys erkennt. Jedoch spricht er in den *Georgica* 4,15, von Procne, die an der Brust die Zeichen des Mordes trägt (*manibus [...] pectus signata cruentis*).

OVID übernimmt diese Version und formuliert es ähnlich (V670)¹⁰:

[...] signataque sanguine pluma est. – der Flaum ist vom Blut gezeichnet.

Doch legt er sich nicht eindeutig fest, welche der beiden Pandioniden zur Schwalbe und welche zur Nachtigall wird.¹¹

⁸ ZGOLL (2004), 110 führt Quellen mit Stellenangaben an.

⁹ Sämtliche Übersetzungen lateinischer Texte in die deutsche Sprache stammen von der Verfasserin dieser Diplomarbeit.

¹⁰ Vgl. ZGOLL (2004), 112.

2.2. Interpretationsansätze

Der Mythos von Tereus, Procne und Philomela wird innerhalb des sechsten Buches der Metamorphosen erzählt. Es enthält die Sagen von Arachne, Niobe, den lykischen Bauern, Marsyas, Pelops, Tereus und Orythia. Der Wettstreit um das schönste „Web-Kunstwerk“ steht am Beginn des sechsten Buches, die Lydierin Arachne fordert Athene heraus. So wagt sie es, in ihrem Teppich zahlreiche Liebschaften der Götter, in Tiere verwandelt, um sterblichen Frauen nachzustellen, zu schildern. Zur Strafe verwandelt Athene sie in eine Spinne, die Motive der Vergewaltigung und des Webens finden sich bei Philomela wieder. Das Motiv der Zerstückelung und anschließender Einverleibung lässt sich in der vorangehenden Erzählung erkennen, in der Tantalus seinen Sohn Pelops zerstückelt und ihn, um die Allwissenheit der Götter auf die Probe zu stellen, denselben zum Mahl vorsetzt. Die Klage der um ihre Kinder trauernden Niobe, von Apoll und Diana mit Pfeilen durchbohrt, wird von Procne in der Klage um ihren toten Sohn Itys aufgenommen.¹² Mit Niobe und Procne, als mordende Mütter, eröffnet OVID eine Thematik, die sich bis ins siebte Buch zieht, wo Medea ihre Kinder aufgrund ähnlicher Motivation, wie sie Procne besitzt, tötet. Althea, die im achten Buch ihren Sohn Meleager, wenn auch indirekt wie Niobe, tötet, schließt diesen Themenkomplex.¹³ Die an den Philomela - Mythos anschließende Sage von Boreas und Orythia wird durch die gemeinsame Herkunft (Thrakien) mit dem Tereus - Drama verknüpft. Nach der Pelops - Episode wurde der Beginn eines neuen Großabschnittes angesetzt, so eröffnet die Geschichte um den thrakischen König und die beiden athenischen Königstöchter einen neuen Abschnitt.¹⁴

In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts dominierte in der Forschung vor allem die Frage nach einem Gesamtplan der Metamorphosen, so erkannte LUDWIG beispielsweise drei Großabschnitte von unterschiedlicher Länge, die von Göttern, Heroen und historischen Personen beherrscht würden. Diese Großabschnitte ließen sich ihrerseits wieder in zwölf Kleinabschnitte unterteilen. In den letzten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts trat die Suche nach einem klar erkennbaren Gesamtaufbau der Metamorphosen zugunsten von Untersuchungen zur narrativen Technik OVIDS in den Hintergrund.¹⁵ Ein weiterer großer

¹¹ ERBSE (1980) erörtert in seinem Artikel die Problematik der eindeutigen Zuordnung.

¹² Vgl. BEHMENBURG (2009), 71f.

¹³ Vgl. HOFMANN (1971), 1-17.

¹⁴ Vgl. GUTHMÜLLER (1964), 42; LUDWIG (1965), 39; auch ORTEGA (1970), 215.

¹⁵ Vgl. HARDIE (2002); COLE (2008).

Komplex der Metamorphosenforschung beschäftigte sich mit der Frage nach der Einheit, dem Thema und der Intention des Werks.¹⁶

Die Geschichte kann nun hinsichtlich verschiedener Aspekte untersucht und interpretiert werden. So konzentrieren sich Teile der Forschung auf die weiblichen Rollenkonflikte, nicht nur unter dem Aspekt der Gender-Forschung und dem Konflikt von Mann und Frau, sondern darüber hinausgehend im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Individuum und Staat und den damit verbundenen Wertanschauungen der Gesellschaft.¹⁷

Ein weiterer Schwerpunkt der Forschung widmet sich der Bedeutung des Verhältnisses zwischen Künstler und Machthaber, wobei hierzu nicht nur diejenigen Gestalten, die explizit als Künstler ausgewiesen werden, zu zählen sind, sondern auch diejenigen, die sich kraft ihrer Stimme und ihres „Textes“ (Philomela), kraft ihrer künstlerischen Fähigkeiten (Arachne), kraft ihrer musischen Begabung (Marsyas) auf die eine oder andere Weise als „Künstler“ erweisen.¹⁸ Die Reflexion von (freier) Kunst und Herrscher, ist Thema einer im Entstehen begriffenen Monografie der Betreuerin dieser Diplomarbeit, Christine RATKOWITSCH.¹⁹ Mythos und poetische Fiktion lassen sich immer auch manipulieren und können so zu panegyrischen oder polemischen Zwecken, von der einen oder anderen Seite, vereinnahmt werden. Unter diesem Gesichtspunkt scheint OVID in den Metamorphosen zu überlegen, ob unabhängige Kunst in einem quasi autoritären Regime überleben kann, wie und in welchem Ausmaß sie von Herrschern, bzw. von ideologietreuen, oder ideologiekritischen Künstlern, vereinnahmt werden kann und so zu panegyrischen oder oppositionellen, polemischen Zwecken gebraucht werden kann. Im Folgenden soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die These RATKOWITSCHS gegeben werden²⁰:

Die ca. 250 Verwandlungsgeschichten können in drei Pentaden, die von diversen Typen des Künstlers beherrscht werden, gegliedert werden. Die erste Pentade, sie entspricht ungefähr

¹⁶ Als Vertreter seien hier stellvertretend von ALBRECHT (1963), der die Einheit des Werks im durchgehenden Humor und der Ironie OVIDS sieht oder LUDWIG (1965), der in dem durchlaufenden chronologischen Rahmen eine Einheit erkennt, genannt; ebenso GALINSKY (1975) und PRIMMER (1983), stellvertretend, die eine Einheit weniger in stilistisch-formaler Hinsicht, als in thematischer erkannten;

¹⁷ Für diese Aspekte der Forschung vgl. die Beiträge von STEIN (2004), 8-20; 111-160 und FEICHTINGER (2013), 43-64, vor allem mit Blick auf Apoll, dessen „Vergewaltigung“ Daphnes der Philomelas in mancher Hinsicht ähnelt.

¹⁸ Vgl. JOHNSON (2008), 25f; FELDHERR (2002), 199-239.

¹⁹ Exzerpte aus dieser Arbeit wurden der Verfasserin dieser Diplomarbeit zur Verfügung gestellt. Wird im Folgenden darauf Bezug genommen, wird, wie üblich, in einer Fußnote zitiert, jedoch ohne Angabe einer Jahreszahl.

²⁰ Diese wird hier ausführlicher erläutert, da sich im Hinblick auf RANSMAYRS Gestaltung des Romans *Die letzte Welt* und insbesondere der Tereus – Episode interessante Parallelen erkennen lassen.

den Büchern 1-5, lässt sich noch durch abwehrendes Verhalten der Künstlergestalten, hier vorwiegend Nymphen, charakterisieren, so kann sich beispielsweise Daphne den ungestümen Annäherungsversuchen Apolls, eines Typus für Augustus nur durch Verwandlung in einen Lorbeer entziehen, den er, und alle Herrschenden, fortan als Siegeszeichen am Kopf tragen. Somit ist sie nun für immer an ihn gebunden. In der zweiten Pentade, die entspricht den Büchern 6-11, kommt es zu einer „Krise“, an deren Ende eine Entwicklung in beide Richtungen möglich ist, in die totale Abhängigkeit der freien Kunst, oder einer Befreiung derselben von ihrem Herrschertypus. Oft handelt es sich hierbei um Gestalten, die nicht mehr fliehen, weil sie entweder dem Charme des Herrschers erliegen, also von ihm teilweise vereinnahmt werden und damit zur Panegyrik getrieben werden, wodurch sie ihre Stimme einbüßen müssen, oder, wie im Falle Philomelas, in die totale Opposition, fort von der Panegyrik, gezwungen werden. Die dritte Pentade schließlich umfasst die Bücher 11-15 und entzieht sich allmählich wieder jeglicher Art von Vereinnahmung, polemischer wie panegyrischer, durch einen Typus, denn die hier auftretenden Herrschertypen und Künstlertypen²¹ können Züge verschiedener Typen in sich vereinen.

Die Episode rund um Tereus, Philomela und Procne fällt in die zweite Pentade, so erliegt Philomela vorerst den Schmeicheleien ihres Schwagers, als der nach Athen kommt, um sie zu ihrer Schwester zu bringen. Doch als er sie vergewaltigt, verliert sie sich nicht in ihrer Schmach, sondern tritt ihm entschieden in einer flammenden Rede, in der sie droht sein Vergehen an ihr überall und jedermann bekannt zu machen, entgegen. Doch öffentliche Bloßstellung durch die Dichtung (der Philomela eindeutig zugeordnet werden kann) kann der Herrscher nicht ertragen, also versucht er sie erneut zu unterdrücken. Schließlich schneidet er ihr die Zunge heraus, beraubt sie also der Fähigkeit zu sprechen, und als ob dies nicht genug sei, vergeht er sich danach noch mehrmals an ihr, bindet sie so gewaltsam an sich. Auch dadurch lässt sie sich nicht zum Schweigen bringen, denn nun webt sie ihre Geschichte in einen Teppich, findet also eine Möglichkeit sich zu verständigen (und weiter zu polemisieren) und lässt diesen ihrer Schwester bringen. Von dieser wird sie nun zur offenen Aggression getrieben, indem sie deren Sohn gemeinsam töten. Herrscher und „vergewaltigte“ Kunst zeigen sich hier austauschbar, denn das Verbrechen der beiden Frauen ist nicht minder grausam, ja übertrifft das des Barbaren sogar an Brutalität. Der Thraker Tereus ist mit Zügen

²¹ Hinter den Künstlertypen lassen sich Züge Vergils oder Horaz für panegyrische Dichtung und Züge des Gallus für oppositionelle Dichtung erkennen, hinter den Herrschertypen die des Antonius bzw. Octavians (bzw. Caesars), vgl. RATKOWITSCH, 7-29.

des Octavian ausgestattet, seine Abstammung von Mars verbindet ihn mit Romulus, ebenfalls einem Typus Octavians.

Als Ergänzung der Pentadengliederung lässt sich das gesamte Werk in zwei parallel aufgebaute Hälften aufteilen, die am Anfang und am Ende durch zwei Götter repräsentiert sind, Apoll und Jupiter in der ersten, Romulus und Caesar in der zweiten Hälfte, in denen jeweils Züge Octavians zu erkennen sind. Während die Herrschertypen der ersten Hälfte unter dem Aspekt des Ruhmes gesehen werden können, sind die Herrschertypen der zweiten Hälfte unter dem der Apotheose zu betrachten. In moralisch absteigender Anordnung folgen auf Jupiter und Apoll in der ersten Werkhälfte vier Heroen, Cadmus, Perseus, Iason und Theseus, auch sie tragen, wie die Götter, Züge Oktavians, die wiederum von einem musischen Zwischenspiel in Zweiergruppen geteilt werden. Ihren Tiefpunkt erreicht die erste Hälfte mit der Ermordung des Perdix durch den Künstler Daedalus. So geraten die Künstler dieser Hälfte in zunehmende Abhängigkeit eines Herrschertypus, erst unfreiwillig, sodann freiwillig. Am Ende solcher Abhängigkeiten steht eine Metamorphose, unumkehrbar, die schließlich im Verlust der menschlichen Stimme und somit der Möglichkeit sich frei zu artikulieren, gipfelt. Parallel dazu lassen sich in der zweiten Werkhälfte, unter dem Aspekt der Apotheose, ebenfalls in Gestalt von vier Heroen und zwei Göttern Herrschertypen feststellen. Auch hier lassen sich die Heroen in zwei Paare trennen, in deren Mitte das orphische Zwischenspiel steht. Allmählich gelingt es nun einigen Künstlern, sich aus der Bindung wieder zu befreien, wohingegen manche andere Herrschertypen an sich binden, indem sie ihnen entweder durch panegyrisches Lob Ehrerbietung erweisen, oder anderen dieselbe verwehren (Nestor, beispielsweise, verweigert Herkules Lob, indem er nicht von dessen Taten berichtet).

2.3. Gliederung und Inhalt der Stelle met.6, 412-674

2.3.1. Detailgliederung

Die Gliederung der Stelle folgt dem Vorschlag RATKOWISCHS²² und entspricht in Manchem der Einteilung BÖMERS²³. Nach einer Einleitung, sie umfasst die Verse 412 – 423, kann die Tereus – Episode grob in 2 Teile eingeteilt werden. Der erste behandelt die Verse 424 – 570 und ist maßgeblich von der Person des Thrakers und dessen Wahnsinn (*furor*) bestimmt. Der zweite Teil wird dann vom Zorn (*ira*) Procnes geleitet und umfasst die Verse 571 – 674. Diese zwei Teile lassen sich wiederum jeweils in 2 Stufen gliedern, die ihrerseits in 3 Versgruppen gefasst werden können. Somit ergibt sich folgende Aufteilung:

Grobgliederung	Feingliederung	Versgruppen	Bezeichnung
Einleitung (412 – 423)	-	Die Verse 412 - 423	Die Vorgeschichte
Teil 1 (424 – 570) <i>TEREUS (und Philomela)</i>	Stufe 1 (424 – 510) <i>Philomela in Athen</i>	Die Verse 424 - 446	Tereus und Procne
		Die Verse 447 - 485	Tereus in Athen
		Die Verse 486 - 510	Tereus' Nacht und Abschied von Athen
	Stufe 2 (511 – 570) <i>Ira Terei</i>	Die Verse 511 - 530	Philomelas Vergewaltigung
		Die Verse 531 - 548	Philomelas Rede
		Die Verse 549 - 570	Philomelas Verstümmelung
Teil 2 (571 – 674) <i>PROCNE (und Philomela)</i>	Stufe 1 (571 – 600) <i>Procne furens</i>	Die Verse 571 - 586	Das Gewebe
		Die Verse 587 - 595	Das Bacchusfest
		Die Verse 596 - 600	Die Befreiung
	Stufe 2 (601 – 674) <i>Die Rache der Pandioniden</i>	Die Verse 601 - 619	Procnes Rede
		Die Verse 620 - 646	Der Tod des Itys
		Die Verse 647 - 674	Das Mahl des Tereus und die Verwandlung

²² Vgl. RATKOWITSCH (unveröffentlichtes Manuskript), 96 ff.

²³ Vgl. BÖMER (1976), 119.

2.3.2. Inhalte der Verse 6,412 – 6,674

2.3.2.1. Die Vorgeschichte (Die Verse 6,412 – 423)

Theben trauert um den Verlust des Amphion, und um ihre Anteilnahme zu bezeugen, kommen aus allen Gegenden Griechenlands Könige und die vornehmsten Leute. Einzig aus Athen kommt niemand, denn dieses wird von feindlichen Heeren bedrängt.

2.3.2.2. Tereus und Procne (Die Verse 424 - 446)

Den Athenern kommt der Thraker Tereus zu Hilfe. In vielen Schlachten hat er sich bereits großen Ruhm verdient, und sein Name ist in aller Munde. Reich an Schätzen und Männern leitet er selbst sein Geschlecht von Mars ab. Um ihn und seine Truppen an sich zu binden, gibt der König von Athen, Pandion, ihm seine Tochter Procne zur Frau. In Thrakien angekommen, steht die Ehe der beiden von Anfang an unter den denkbar schlechtesten Vorzeichen: die Eumeniden, furchtbare Rachegöttinnen, und der Unglücksvogel schlechthin, der Uhu, überschatten ihre Hochzeit. Sie gebiert ihm ein Kind, Itys. Nach fünf Jahren sehnt sich Procne in der Wildnis Thrakiens nach ihrer Schwester Philomela, so bittet sie ihren Mann, nach Athen zu segeln und jene zu holen. Tereus besteigt also sein Schiff und begibt sich zu seinem Schwiegervater.

2.3.2.3. Tereus in Athen (Die Verse 447-485)

In Athen angekommen, berichtet er Pandion den Grund seiner Reise und den Auftrag seiner Frau. Als er jedoch Philomela, Nymphen gleich, den Raum betreten sieht, entbrennt er in rasender Leidenschaft für sie. Er kommt auf Procnes Auftrag zurück, erzählt, wie sehr sie die Schwester vermisst und, um dem Ganzen mehr Nachdruck zu verleihen, täuscht er Tränen vor. Seine List verfehlt die Wirkung nicht, und als Philomela, aus tugendhafteren Gründen, um dasselbe bittet, nämlich mit ihm fahren zu dürfen, um die Schwester zu sehen, lässt sich Pandion erweichen und erlaubt der Tochter die Reise.

2.3.2.4. Tereus' Nacht und Abschied von Athen (die Verse 486 – 510)

Gequält von Bildern und Vorstellungen obszöner Art, verbringt Tereus die Nacht ohne Schlaf. Am folgenden Tag übergibt ihm Pandion in einer rührenden Rede und unter Tränen seine zweite Tochter, nicht ohne von beiden zu verlangen, für eine baldige Heimkehr Philomelas Sorge zu tragen.

2.3.2.5. Philomelas Vergewaltigung (Die Verse 511 – 530)

Auf seinem Schiff angekommen, wähnt sich Tereus in Sicherheit, kaum kann er seine Freude ob seines vermeintlichen Sieges aufschieben. Als sie in Thrakien landen, zerrt er Philomela in den Wald und tut ihr dort Gewalt an.

2.3.2.6. Philomelas Rede (Die Verse 531 – 548)

Als das Mädchen nach der schrecklichen Tat zur Besinnung kommt und seine Worte wiederfindet, wirft es ihrem Schwager dessen Lügen vor. Nichts war ihm heilig, über alles setzte er sich hinweg. So schwört sie Rache für das, was er ihr angetan hat, und verspricht, dass sie jedem, Mensch, Baum, Stein, davon berichten werde.

2.3.2.7. Philomelas Verstümmelung (Die Verse 549 – 570)

Da bekommt es der Thraker mit der Angst zu tun, zückt sein Schwert und packt sie an den Haaren. Beim Anblick desselben hofft Philomela auf Erlösung durch den Tod und bietet ihm in einer heroischen Geste ihre Kehle dar, doch das Anliegen des Mannes ist ein ganz anderes: In wildem Zorn schneidet er die Zunge des Mädchens ab, missbraucht es wiederholte Male und schließt es in einem Stall ein. Nachdem er dieses abscheuliche Verbrechen begangen hat, kehrt er als "liebender Ehemann" zu Procne zurück und berichtet heuchlerisch vom Tod ihrer Schwester. Im Glauben, dass diese gestorben sei, legt jene Trauerkleidung an und errichtet ein leeres Grabmal.

2.3.2.8. Das Gewebe (Die Verse 571 – 586)

Es vergeht ein Jahr, und Philomela befindet sich immer noch in Gefangenschaft. In einen Teppich webt sie mit purpurfarbenem Garn ihre Geschichte, der Dienstmagd trägt sie durch Gesten auf, ihn ihrer Schwester zu bringen. Nachdem diese das schreckliche Verbrechen erfahren hat, fehlen auch ihr die Worte, doch ganz im Gedanken an Rache stürzt sie los, um ihre Schwester zu befreien.

2.3.2.9. Das Bacchusfest (Die Verse 587 – 595)

Ein Fest zu Ehren des Gottes Bacchus gibt ihr die Gelegenheit, sich aus dem Palast zu entfernen. Sie heuchelt bacchische Raserei und eilt in den Wald, um Philomela zu retten.

2.3.2.10. Die Befreiung (Die Verse 596 – 600)

Procne kommt zu dem entlegenen Stall, sie bricht die Tür auf und raubt ihre Schwester. Sie zieht ihr das Gewand einer Bacchantin an, stattet sie mit den Insignien des Gottes aus, um sie unerkannt ins Haus zu führen.

2.3.2.11. Procnes Rede (Die Verse 601 – 619)

Im Palast nimmt Procne ihrer Schwester die Verkleidung ab und begehrt sie zu umarmen, doch diese schämt sich, wagt es nicht, ihr ins Gesicht zu blicken. In einer wutentbrannten Rede tadelt Procne das Verhalten Philomelas und überlegt, womit der Thraker am besten bestraft werden könnte. Noch ist sie sich des rechten Strafmaßes nicht bewusst, doch dass es Großes sein wird, weiß sie.

2.3.2.12. Der Tod des Itys (Die Verse 620 – 646)

Da fällt ihr Blick auf ihren Sohn, den kleinen Itys, und sie erkennt in ihm den ganzen Vater. Hin und hergerissen zwischen der Rolle der Mutter und der Schwester, entscheidet sie sich schließlich für Letztere und damit gegen ihren Sohn. Sie zerzt das Kind in einen entlegeneren Teil des Hauses, und gemeinsam mit Philomela tötet sie den Jungen, zerstückelt dessen Körper und kocht dessen Gliedmaßen.

2.3.2.13. Das Mahl des Tereus und die Verwandlung (Die Verse 647 – 674)

Ahnungslos isst Tereus, was ihm vorgesetzt wird, und begräbt so sein eigenes Kind in seinem Magen. Als er wiederholt nach seinem Sohn fragt, springt Philomela, Furien gleich, aus ihrem Versteck und wirft ihm den abgetrennten Kopf des Itys entgegen. Mit gewaltigem Gebrüll verfolgt er schließlich die beiden Frauen, doch da verwandeln sich plötzlich alle drei in Vögel: Philomela wird zur Nachtigall, Procne zur Schwalbe und Tereus zum Wiedehopf.

2.3.3. Intratextuelle Interpretation

2.3.3.1. Die Vorgeschichte (Die Verse 412 – 423)

Den Übergang der Geschichte des um seine Schwester Niobe trauernden Pelops zu Tereus, und damit einhergehend ein Wechsel vom Lydischen zum attischen Schauplatz, bildet ein Katalog von Städten, die an beiden Seiten des Isthmos liegen und nun nach Theben kommen, um ihre Anteilnahme am Verlust zu bezeugen (V414ff):

*[...] Argosque et Sparte Pelopeiadesque Mycenae
et nondum torvae Calydon invisa Dianae
Orchomenosque ferax et nobilis aere Corinthus
Messeneque ferox Patraeque humilesque Cleonae
et Nelea Pylos neque adhuc Pittheia Troezen,
quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo
exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo;
credere quis posset? solae cessastis Athenae.*

*[...] Argos und Sparta, das pelopeische Mycenae
und Calydon, das der wütenden Diana noch nicht verhasst war,
das fruchtbare Orchomenos und das durch Erz namhafte Corinth,
das wilde Messene, Patrae und das niedrig gelegene Cleonae,
Pylos, die Stadt des Neleus, Troezen, das noch nicht dem Pittheus gehörte,
und die anderen Städte, die vom Isthmus von beiden Seiten umspült werden,
und die, die weiter außerhalb von beiden Seiten des Isthmus gesehen werden.
Wer hätte das glauben können? Nur Athen zögerte.*

Kreta, Sparta und Mykene gelten als Heimat großer epischer Heerführer wie Menelaos oder Agamemnon.²⁴ Traurige Berühmtheit erlangte Mykene aber auch durch die Geschwister Atreus und Thyestes, so scheint es, als deute OVID schon in den ersten Zeilen des Gedichtes an, was den Leser erwarten wird. Zu all den genannten Städten tritt Athen in Distanz, denn als einzige Stadt zögerte sie (*solae cessastis Athenae*, V421).

Schon beim Übergang der Apoll-Daphne Erzählung zur Jupiter-IO Stelle bediente sich Ovid dieses stilistischen Mittels vom Typ „alle, nur nicht Einer“. So kommen in Met.1, 577 die

²⁴ Vgl. RATKOWISCH, 97.

Flussgötter im Haus des Peneus zusammen, der kurz zuvor seine Tochter Daphne durch Verwandlung in einen Lorbeer verloren hat:

*populifer Sperchios et inquietus Enipeus
Apidanosque senex lenisque Amphrysos et Aeas,
moxque amnes alii, qui, qua tulit inpetus illos,
in mare deducunt fessas erroribus undas.
Inachus unus abest [...]*

*Der Pappeltragende Spercheus, der rastlose Enipeus,
der alte Apidanos und der sanfte Amphrysos und Aeas,
bald kamen andere Flüsse, die vom Schwung fortgetragen,
ihr, vom Umherirren müden, Wasse ins Meer führen.
Nur Inachus fehlt [...]*

Denn dieser bleibt in seiner Höhle und trauert dort um seine Tochter Io, deren Geschichte im weiteren Verlauf erzählt wird.²⁵

Solcher Kataloge bedient sich OVID des Öfteren, so etwa in Met.10, 529ff, wenn Orte angeführt werden, die die in Adonis verliebte Venus nicht mehr aufsucht. Ebenso werden in Met.14, 328ff Flussnympfen aufgezählt, deren Liebe Picus verschmäht.²⁶ In all diesen Beispielen übernimmt der Katalog die Funktion des Übergangs zu einer neuen Sage oder soll zur Haupterzählung innerhalb einer Sage hinführen.²⁷ Des Öfteren werden auch Metamorphosen angedeutet, die OVID nicht erzählt, die aber inhaltliche Parallelen zur Haupthandlung aufweisen.

Im Folgenden nennt OVID den Grund für Athens Zögern (V422f):

*obstitit officio bellum, subvectaque ponto
barbara Mopsopios terrebant agmina muros.*

*Ein Krieg stand diesem Dienst im Weg, Barbaren Heere,
die über das Meer gekommen waren, bedrängten die Mopsopischen Mauern.*

²⁵ Vgl. HAUPT (1966), 333 zu Met.1, 579ff.

²⁶ Vgl. GAßNER (1972), 111.

²⁷ Vgl. GAßNER (1972), 111.

Von Theseus gegründet, ist sie Stadt der Künste, der Weisheit, des kultivierten Umgangs und Heimat großer Künstler, wie Daedalus einer war²⁸. Der Gegensatz zwischen dem zivilisierten Athen und dem feindlichen Fremden einerseits, und deren Ähnlichkeit zueinander andererseits wird den gesamten Mythos durchziehen.

2.3.3.2. Tereus und Procne (Die Verse 424 – 446)

In dieser bedrohlichen Situation kommt den Athenern der Thraker Tereus zu Hilfe, womit er, selbst Barbar, auf Seiten der griechischen Zivilisation gegen Barbaren kämpft und diese auch schließlich besiegt. König Pandion nützt die Gelegenheit und bindet den tapferen Tereus durch Heirat mit seiner Tochter Procne an sich. Auf den ersten Blick scheint er eine vortreffliche Wahl zu sein, denn neben einem berühmten Namen, den er sich durch diesen Sieg verschafft hat (*clarum nomen vincendo habebat*, V425), verfügt er über einen großen Reichtum und eine beachtliche Anzahl an Kämpfern. Abgesehen davon ist er göttlicher Abstammung, denn sein Geschlecht leitet sich vom Kriegsgott Mars selbst ab (*forte Gradivo*, V427), womit dem Leser die Angemessenheit dieser Verbindung noch deutlicher gemacht werden soll.²⁹ Trotz dieser Tatsache, sind in dieser Episode die olympischen Gottheiten zum ersten Mal in den Metamorphosen nicht anwesend.³⁰ An ihre Stelle treten andere göttliche Kräfte. So feiert man im Anschluss daran Hochzeit, doch diese wird von düsteren Vorzeichen begleitet. Die Göttin Iuno, in ihrer Funktion als Vorsteherin der Ehe und auch der Hochzeitsgott Hymenaeus, die man bei derartigen Bündnissen anzurufen pflegte, bleiben fern, ebenso fehlen die Grazien, an ihrer statt sind es die Eumeniden, furchtbare Rachegöttinnen, die hier zugegen sind (V430ff):

[...] *non pronuba Iuno,*
non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto:
Eumenides tenuere faces de funere raptas,
Eumenides stravere torum, tectoque profanus

²⁸ Dass Daedalus seinen Neffen von der Akropolis stürzt und die beiden Pandioniden ebenfalls zu Mörderinnen werden, zeigt wiederum, dass sich hinter der Fassade von Kunst und Weisheit, ebenfalls rohe Gewalt verbergen kann, wodurch Barbarentum und zivilisierte Gesellschaft sich letztlich nur darin unterscheiden, dass Erstere ihre Gewalt offen ausleben, während Letztere dies unter dem Deckmantel von Täuschung und Verschwiegenheit tun.

²⁹ ROSATI (2009), 322 weist auf den epischen Charakter des Beinamens des Mars hin; HAUPT (1966), 336 verweist auf die Länge der ersten Silbe in Met.14,820 und bei VERGIL, Aen.3,35 sowie Aen.10,524, und damit auf eine Herleitung vom Wort „gravidivus“, das einen „gewaltigen, furchtbaren Gott“ bezeichnet. Ebenso so HAUPT (1966), 336 – Tereus sei schon bei APOLLODORUS ein Sohn des Ares und auch in der Odyssee 8,361 sei Thrakien ein Aufenthaltsort des Ares.

³⁰ Vgl. Gildenhard, Zissos (2007), 4.

incubuit bubo thalamique in culmine sedit.

hac ave coniuncti Procne Tereusque, parentes

hac ave sunt facti; [...]

Weder Iuno, als Vorsteherin der Ehe,

noch Hymenaeus, noch die Grazien sind in jenem Bett anwesend:

die Eumeniden hielten die Fackeln, die sie bei einem Begräbnis geraubt hatten,

die Eumeniden bereiteten das Ehebett,

der unheilige Uhu legte sich aufs Dach und saß am Giebel des Ehegemachs.

Unter diesem Vogel wurden Procne und Tereus verbunden,

unter diesem Vogel wurden sie zu Eltern gemacht.

Diese Zeilen verweisen bereits auf eine andere tragische Hochzeit, die des thrakischen Sängers Orpheus mit Eurydike, vor, bei der Hymenäus zwar anwesend ist, doch keinen Segen spendet (Met.10, 4f):

adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba

nec laetos vultus nec felix attulit omen.

Anwesend war er zwar, doch brachte er weder die gewohnten Worte,

noch fröhliche Blicke, oder ein glückliches Omen.

Mit *pronuba Iuno* (428) am Versende stellt OVID eine Verbindung zu VERGILS Dido und Aeneas her, deren Liebe bekanntlich im Tod Didos endet (Aen.4, 166ff):

[...] prima et Tellus et pronuba Iuno

dant signum; fulsere ignes et conscius aether

conubiis summoque ulularunt vertice Nymphae.

Zuerst geben Tellus und die ehestiftende Iuno das Zeichen;

Blitze zucken, der Äther flammt als Zeuge der Vermählung

und oben auf dem Gipfel heulen die Nymphen.

Die einleitenden Verse der Hochzeit konfrontieren den Leser bereits mit dem Verderben bringenden Ende der Geschichte, in dem sich alles auflösen wird: Feuer und Vögel.³¹ Die Anwesenheit des Uhus (*bubo*, V432) deutet zusätzlich darauf hin, dass die Hölle bald

³¹ Vgl. KAUFHOLD (1997), 67.

ausbrechen wird, denn die Formulierung *profanus bubo* (V431f) greift die in Met.5, 543f (*profanam avem*) auf, wo von Asculaphus die Rede ist. Er beobachtete Proserpina dabei, wie sie in den Granatapfel biss, verriet sie anschließend und raubte ihr somit die Rückkehr an die Oberwelt.³² Er wird zum schlechten Vorzeichen für die Menschen (*dirum mortalibus omen*, Met.5, 550), und in ebendieser Funktion tritt er dem Leser hier entgegen.

Durch seine Anwesenheit in der Hochzeitsnacht und bei der Geburt des Sohnes Itys ist für den Leser bereits klar, dass sich Schlimmes ereignen wird. Die ersten fünf Ehejahre scheinen freilich ihre glücklichen Seiten gehabt zu haben, denn das Ehepaar ließ deren Hochzeitstag und den Geburtstag des Sohnes zu Feiertagen erklären (*festum iussere vocari*, V437). OVID spricht Procnes Namen nicht aus, er nennt sie *Pandione nata* (V436), schon hier zeigt sich in der Formulierung eine gewisse Austauschbarkeit zwischen den Mädchen, der Leser wird an den entsprechenden Stellen die nötigen Vergleiche ziehen können. Mit diesen ersten Ausführungen werden Umgebung und Protagonisten vorgestellt, doch mehr noch als die äußeren Umstände beschrieben werden, gibt uns OVID hier einen Einblick in ein Familienleben, das nach außen hin so echt wirkt, blickt man aber hinter die Fassade, erkennt man die eigentlichen Interessen der Menschen, ähnlich der viel verwendeten Redensart: „Es ist nicht alles Gold, was glänzt“.

Usque adeo latet utilitas (V438) – *So gut versteht es der Mensch, seine eigentlichen Interessen zu verheimlichen*.³³ Mit diesen Worten verbindet OVID die Vorgeschichte mit dem eigentlichen Geschehen. Deutlich wird hier auch, dass es sich nicht um eine „Liebes-Ehe“ handelt, sondern um ein Bündnis, das seine Zwecke zu erfüllen hat.³⁴ Schon Pandion sah in dem mächtigen Thraker einen Vorteil für die eigene Sache, nämlich die Abwehr barbarischer Truppen. So verbirgt sich die Realität hinter ihrer Fassade, und die Tragödie nimmt ihren Lauf.³⁵

2.3.3.3. Tereus in Athen (Die Verse 447 – 485)

Fünf Jahre sind seit der Vermählung von Tereus und Procne und der Geburt des Itys vergangen. Im kriegesischen Thrakien bekommt Procne Sehnsucht nach ihrer Schwester, sie umschmeichelt ihren Gatten und bittet darum, die Schwester sehen zu dürfen, OVID nennt sie

³² Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 5; ebenfalls KAUFHOLD (1997), 67.

³³ Vgl. STEIN (2005), 114 hält diese Übersetzung, aufgrund der Parallelstelle OVID, rem. 515 f, für gerechtfertigt: *Utilitas lateat – was du bezweckst, sei dunkel*

³⁴ Vgl. STEIN (2005), 114.

³⁵ Vgl. OTIS (1966), 211.

blandita [...] Procne (V440). Wir können uns die Szene bildlich vorstellen, wie sie ihren Mann förmlich umgarnt, ihrem Wunsch Nachdruck verleiht, indem sie in den Versen 440 ff Folgendes formuliert:

[...]'si gratia' dixit
'ulla mea est, vel me visendae mitte sorori,
vel soror huc veniat: [...]

„wenn dir überhaupt etwas an mir liegt,
lass mich zu meiner Schwester reisen,
oder meine Schwester soll hierher
kommen: [...]

Des Weiteren solle er ihrem Vater versprechen, dass er Philomela bald zurückbringen werde, außerdem würde er ihr damit ein großes Geschenk (*magnum muneris*, V443), bereiten. Tereus, als „liebender Ehemann“, macht sich also auf den Weg über das Meer nach Athen, um die geliebte Schwester zu holen. Procnes Monolog soll dem Leser das Bild einer glücklichen Ehe vermitteln, wie durch die sofortige Bereitschaft des Tereus, das Begehren seiner Frau zu erfüllen, bestätigt wird.³⁶ Diese stellt die erste Rede innerhalb dieser Geschichte dar. Möglichkeit und Unmöglichkeit sich zu artikulieren, wird sich als sehr wichtig erweisen, wenn man bedenkt, wem OVID gestattet zu sprechen und wen er zum Schweigen verurteilt.³⁷

Umso heftiger wird dann der Bruch erscheinen, der beim Leser entsteht, als Tereus in V455 Philomela zum ersten Mal erblickt und ihn die Leidenschaft wie ein Blitz packt.³⁸ Gewillt, seine Gattin scheinbar glücklich zu machen, begibt er sich also auf die Reise nach Griechenland.³⁹ Dort begrüßt ihn der Schwiegervater, man schüttelt einander die Hände (V447f) und Tereus berichtet sofort vom Anlass seiner Reise. Er erzählt von Procnes Wunsch und verspricht dem Schwiegervater Philomelas baldige Heimkehr. Unter günstigen Vorzeichen (*fausto omine*, V447) führen Tereus und Pandion ihr Gespräch, offensichtlich ironisch gemeint, um das entspannte Klima und die Gelassenheit der Situation zu verdeutlichen.⁴⁰ Dem aufmerksamen Leser sind allerdings die ungünstigen Vorzeichen⁴¹, die

³⁶ Vgl. ROSATI (2009), 324-325.

³⁷ Vgl. LIBATIQUE (2018), 156.

³⁸ Vgl. ROSATI (2009), 324-325.

³⁹ BÖMER (1976), 129 macht darauf aufmerksam, dass OVID Verkürzungen, in unserem Fall das Übergehen der Beschreibung der Reisevorbereitungen des Tereus wie auch der Philomela, oft und gerne zugunsten von Schilderungen, die ihn mehr interessieren, hier die Liebe, übergeht.

⁴⁰ Vgl. ROSATI (2009), 325. BÖMER (1976), 129, merkt an, die ganze Wendung *et fausto committitur omine sermo* variere ein vergilisches Motiv: *infausto committitur omine pugna* (VERGIL, Aen.XI, 589), da es hier zum ersten Mal in einem günstigen Sinne verwendet wird.

alles, wie ein leichter Nebel, umgeben, noch in Erinnerung, und er erwartet, dass sich diese auf die eine oder andere Art erfüllen.

Nun betritt Philomela selbst, in einem theatralisch anmutenden Auftritt, die Bühne, OVID leitet den folgenden Vers mit einem dramatischen *ecce* (V551) ein. Es erscheint eine halbgöttliche Figur, eine Nymphe, deren außergewöhnliche Schönheit nur noch durch den Prunk ihres Gewandes unterstrichen wird.⁴² Ob ihrer außergewöhnlichen Erscheinung wird sie mit Najaden und Dryaden verglichen, wenn sie inmitten der Wälder umherstreifen (*naidas et dryadas mediis incedere silvis*, V453). Dass Nymphen potenzielle Opfer von Gewalt sind, weiß der Leser, wenn OVID Philomela also als Jungfrau (*virgo*, V455) bezeichnet, lenkt er die Aufmerksamkeit des Rezipienten schon in eine Richtung. Mit dem Verweis auf die Wälder (*mediis incedere silvis*, V453) nimmt er bereits das Szenario vorweg, in dem sich Philomelas mehrmalige Vergewaltigung und ihre grauenhafte Verstümmelung ereignen werden.⁴³ Indem er sie mit diesen wunderschönen Waldwesen gleichsetzt, deren Leben sich in den Wäldern abspielt, denen die Wälder auch eine gewisse Sicherheit bieten, erscheint uns die anschließende Tat des Tereus noch grausamer, denn genau diese Wälder sind es, die im Folgenden zum Ort dieses furchtbaren Verbrechens werden. Philomela erscheint in prächtigem Aufputz (*divitior forma*, V452). OVID weckt hier ein weiteres Mal die Erinnerung an Didos erstes Erscheinen bei VERGIL (Aen.1, 496f):

*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuvenum stipante caterva.*

*Die Königin, von wunderschöner Gestalt, betrat den Tempel,
umgeben von einer Schar junger Leute.*

Dieser intertextuelle Verweis zur Stelle VERGILS lässt den Leser diese Stelle aber auch aus männlicher Sicht rezipieren.⁴⁴ So scheint es nur allzu nachvollziehbar, dass sich der Thraker Tereus, der Wilde, der Barbar, von dieser quasi göttlichen Epiphanie angezogen fühlt, nämlich zum einen sowohl von der königlichen Opulenz, zum anderen auch durch die

⁴¹ OVID, Met.6, 428 ff: *non pronuba Iuno, / non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto: / Eumenides tenuere faces de funere raptas, / Eumenides stravere torum, tectoque profanus / incubuit bubo thalamique in culmine sedit. / hac ave coniuncti Procne Tereusque, parentes/ hac ave sunt facti;*

⁴² Vgl. ROSATI (2009), 325.

⁴³ Vgl. ROSATI (2009), 325. Ebenso die Beschreibung des Adonis, Met. 10, 515 ff: *qualia namque / corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, / talis erat, sed. ne faciat discrimina cultus, / aut huic adde leves. aut illis deme pharetras.* HAUPT (1966) und BÖMER (1976) liefern hier wenig Hilfreiches.

⁴⁴ Vgl. HARDIE (2002), 262.

Kultiviertheit, die sie und damit auch der ganze athenische Hof ausstrahlt.⁴⁵ Nun geschieht das Unvermeidliche: *Exarsit conspecta virgine Tereus* (V455). Beim Anblick Philomelas trifft es ihn, wie ein Blitz. Wie getrocknetes Laub oder Heu steht er in Flammen. Durch seine Reaktion enthüllt er uns seine wahre Natur, die bereits in seinem Namen τηρέω, also „ich sehe“ etymologisch enthalten ist.⁴⁶ Er fängt unstillbares Feuer, sehnt sich zugleich danach, sie zu besitzen. *Als wenn einer Feuer in einem weißen Ährenfeld legt, oder Laub und Heu, das am Heuboden lag, verbrennt* (V456 f), schreibt OVID und vergleicht die Gefühle, die sich im Inneren des Tereus abspielen, mit zwei ländlichen Bildern. Das Motiv des Feuers, das sich beim Anblick Philomelas entzündet, stammt vermutlich aus dem Tereus, des ACCIUS⁴⁷. Dem aufmerksamen Leser wird an dieser Stelle wohl kaum die Ähnlichkeit zu einer anderen Stelle in den Metamorphosen entgehen. Sie erinnert an den Moment, in dem Apoll Daphne sieht (Met.1, 492ff):

*[...] utque leves stipulae demptis adolentur aristis
ut facibus saepes ardent, quas forte viator
vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
vertitur et sterilem sperando nutrit amorem.*

*[...] wie leichte Stoppeln in Brand gesetzt werden, nachdem die Ähren abgeerntet sind,
wie Zäune sich an Fackeln entzünden, die zufällig ein Wanderer
zu nahe an sie heranbrachte oder im Morgengrauen zurückließ,
so ist der Gott in Liebe entbrannt, so glüht sein Herz und
nährt hoffnungsvoll eine fruchtlose Liebe.*

Diese Parallele zwischen der Ersten Liebe (*primus amor*) eines Gottes, in diesem Fall der Apolls, und der, die in der ersten, rein menschlichen erotischen Beziehung, stattfindet, ist sicherlich intendiert und soll den Unterschied zwischen zwei Möglichkeiten erotischer Eroberung aufzeigen und damit auch die starken Abweichungen hervorheben, durch die die Geschichte degeneriert. Apoll „bezwingt“ Daphne, er überwältigt sie und ihre einzige

⁴⁵ ROSATI (2009), 325 macht hier noch auf die dunkle Verbindung zwischen Schönheit und Gewalt aufmerksam, die in diesem Mythos von entscheidender Bedeutung ist.

⁴⁶ Vgl. ROSATI (2009), 325. Zur Ethymologie des Namens vgl. R.D. Griffith, *The Hoopoes's Name (A Note on Birds 48)*, „QUCC“ XXV 2, 1987, 61.

⁴⁷ ACCIUS, TRF 636-637: *Tereus indomito more atque animo barbaro / conspexit ut eam, amore vecors flammeo*, vgl. ROSATI (2009), 352.

Möglichkeit, sich ihm zu verwehren, ist die Verwandlung in einen Baum, damit einher geht ebenso der Verlust der Möglichkeit sich frei zu bewegen und vor allem der Verlust der Möglichkeit, sich frei zu artikulieren. Beiden Gestalten wird die Fähigkeit zu sprechen genommen, der einen durch einen Gott, der anderen durch einen Sterblichen.⁴⁸ Daphne wird als Lorbeer Zeichen des Dichters und damit auch Symbol für die Dichtkunst schlechthin, durch ihr Gewebe wird Philomela ebenso zum Symbol dafür. Der Bezug zu Daphne hat also durchaus seine Berechtigung und seinen Sinn.

Die Begierde des Tereus nach Philomela und Apolls nach Daphne, eine Geschichte, die am Beginn einer Serie von „unterdrückten“ Nymphen steht, verbindet die Welt der subjektiven Elegie mit der Welt der Metamorphosen und damit mit der des Epos.⁴⁹

Wie in der Apoll – Daphne Episode, so kennzeichnet das Gleichnis auch hier einen psychologisch bedeutenden Moment.⁵⁰ Der Moment des „sich Verliebens“, wenn man dem Schönen begegnet. Die äußeren Qualitäten des einen spiegeln sich in den seelischen des anderen wider, damit werden Kräfte entfesselt, die das dramatische Ereignis antreiben. Zwar fühlt er sich von Philomelas liebenswerter Gestalt angezogen, doch zeichnet sich Tereus auch durch eine „angeborene Leidenschaft“ (*innata libido*, V458) aus. Diese Lüsterheit spricht OVID allerdings allen Thrakern zu.⁵¹ Nichts würde er verabsäumen zu tun, um Philomela für sich zu gewinnen, er erwägt die verschiedenen Möglichkeiten, die er hat: Soll er die Amme bestechen, Philomela selbst Geschenke versprechen, ihr gar sein ganzes Königreich geben? Oder soll er sie rauben und anschließend Krieg um ihretwillen führen, wie Paris es tat? Nichts scheint ihm in diesem Moment wichtiger zu sein, als sich ihrer, auf die eine oder andere Art, zu bemächtigen. *Impetus est* (V461) schreibt OVID, er leitet den Vers sogar damit ein, um den Drang, der Tereus treibt, zu verdeutlichen. Dieser wilde, unkontrollierbare Impuls gleicht einem animalischen Trieb.⁵² All diese Gedanken spielen sich in Sekunden ab, menschliche Regungen, die wohl jeder schon erfahren hat.

⁴⁸ Vgl. ROSATI (2009), 325-326.

⁴⁹ Vgl. HARDIE (2002), 263.

⁵⁰ Vgl. ALBRECHT (2014), 148.

⁵¹ Met.6,459 f. [...] *pronusque genus regionibus illis in Venerem est: flagrat vitio gentisque suoque*. BÖMER (1976), 131 macht darauf aufmerksam, dass die Thraker als grausam, hinterlistig, roh, meineidig und vor allem trunksüchtig galten.

⁵² Vgl. ROSATI (2009), 327. Er weist auf „l'amore sfrenato“, die ungezügelte Liebe Scyllas zu Minos hin. In beiden Fällen löst der Anblick einer Person unbändige Leidenschaft aus, verbunden mit geheimen Wünschen. Doch im Unterschied zu Tereus, erscheint sie uns als sympathische Figur, was wohl mitunter auf der Tatsache

Tereus ist passives Opfer seiner Liebe (*effreno captus amore*, V465), und in seiner Brust lodert das Feuer (*nec capiunt inclusas pectore flammās*, V466). Wieder sieht man sich an VERGIL erinnert, diesmal an Amatas Begegnung mit der Furie Allecto (Aen.7, 356), als jene langsam dem tödlichen Gift des Zornes erliegt. Durch diesen Verweis macht OVID deutlich, dass die Kräfte, von denen Tereus „heimgesucht“ wird, sowohl in den Sphären Amors als auch in denen der Unterwelt zu suchen sind.⁵³

Seine Ungeduld drückt sich auch in seiner verbalen Dynamik aus, denn mit gierigen Lippen (*cupido ore*, V467), kommt er wieder auf Procnes Auftrag zu sprechen. Die erotische Komponente dieser Formulierung ist durchaus gewollt und beweist nur einmal mehr die wahren Absichten des „liebenden Gatten“. Unter diesem Deckmantel des „pflichtgemäßen Verhaltens“ (*pietas*) gegenüber seiner Frau also, appelliert Tereus an das des Pandion gegenüber seinen Töchtern, nur um seine eigenen hässlichen Interessen gegenüber Philomela zu verheimlichen. Er spielt (*agit*, V468) die Rolle des fürsorglichen Ehemannes perfekt, gibt seine eigenen Wünsche für diejenigen Procnes aus, beruft sich darauf, dass Procne es so wolle (*agit sua vota sub illa*, V468).⁵⁴ *Facundum faciebat amor* - die Liebe macht ihn beredt, am athenischen Hof ist Tereus eloquent, fast wie ein kultivierter Leser, der Ovids Ratschläge befolgt.⁵⁵ Ironisch mag allerdings anmuten, dass OVID zwar von der Beredtheit des Thrakers schreibt, die Leserschaft ihn allerdings kaum aus erster Hand in direkter Rede sprechen hört.⁵⁶ Unweigerlich verbindet sie diese Worte auch mit der tragischen Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe, so leitet OVID in Met.4, 95 den Vers folgendermaßen ein:

*audacem faciebat amor. – die Liebe machte sie kühn.*⁵⁷

Um seinen Worten Nachdruck zu verleihen und sein Ziel zu erreichen, geht er sogar noch weiter, denn er fügt seinen Worten auch Tränen hinzu (V471). Jeder gute Redner⁵⁸ wie auch

beruht, dass sie eine Frau ist, die ihrem Objekt der Begierde sozial und physisch unterlegen ist. Vgl. hierzu auch STEIN (2005), 120.

⁵³ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 5.

⁵⁴ Vgl. ROSATI (2009), 327.

⁵⁵ Vgl. ROSATI (2009), 327. BÖMER (1976), 134 führt als Beispiel Ovid, Ars 1, 608 ff an: [...] *audenten Forsque Venusque iuvat. / Non tua sub nostras veniat facundia leges; / fac tantum cupias, sponte disertus eris.* (Dem Mutigen helfen Glück und Venus. Deine Beredsamkeit soll von uns nicht reglementiert sein. Wisse, was du willst, dann wirst du von selbst beredt sein.)

⁵⁶ Vgl. LIBATIQUE (2018), 160.

⁵⁷ Die Intention hinter diesem Satz ist natürlich eine ganz andere, das tragische Ende ist gleich.

⁵⁸ Die *actio* ist Teil der fünf *officia* eines Redners (*inventio/dispositio/elocutio/memoria/actio*).

jeder gute Schauspieler muss bereit sein, Tränen simulieren zu können.⁵⁹ Was er bezweckt, hat er schon offenbart: Philomela soll ihn nach Thrakien begleiten, im Namen seiner Gattin vergießt er Tränen (*addidit et lacrimas*, V471), die ihr Ziel, nämlich Pandions Herz zu bewegen, nicht verfehlen (V472):

*pro superi, quantum mortalia pectora caecae
noctis habent! [...]*

Oh ihr Götter, wieviel finstere Nacht wohnt in menschlichen Herzen!

Dass OVID hier die Götter anruft, betont ihre Abwesenheit, er führt den Leser immer weiter weg von einer „göttlichen Gerechtigkeit“, in dieser Geschichte mehr als in jeder anderen. Die Menschen lügen und betrügen, um ihren eigenen Zielen näher zu kommen. Dass an dieser Tatsache kein Zweifel besteht, betont er selbst, wenn er sich darüber wundert, wie dunkel die Seelen mancher Menschen doch sind und wie weit sie in ihrem Wahn bereit sind zu gehen.⁶⁰

Ein paradoxes Moment erreicht diese Situation, als Tereus ob seiner Tränen, seiner Bemühungen um kommendes Verbrechen, für *pius* (V474) gehalten wird und man ihn für sein Vorhaben lobt.⁶¹ Auch hier spielt Tereus auf der Bühne des Lebens seine Rolle gekonnt, man glaubt ihm und lässt sich von seiner Darbietung täuschen. Niemand zweifelt an seiner *pietas*, schon gar nicht Philomela, denn sie ist mit Gedanken wohl schon bei ihrer Schwester.⁶² OVID erweist sich hier einerseits als einfühlsam, denn in unvergleichlicher Weise liest er an dieser Stelle dessen Gefühle und Gedanken, gleichzeitig aber auch als missbilligend, denn bedingungslos verurteilt er dessen Begierde (*libido*).⁶³ Schmeichelnd (*blanda* V476), umarmt sie den Vater, sie bittet, fleht fast um seine Erlaubnis, mit dem Schwager reisen zu dürfen. Was Procne sich wünschte, begehrt nun sie, in ihrem Verlangen werden sie eins, was auch sprachlich gut zur Geltung gebracht wird, wenn OVID beide Schwestern mit einem Beiwort derselben Wortfamilie schmückt. Auf der einen Seite steht die

⁵⁹ Vgl. OVID, Ars 1, 659 ff: *et lacrimae prosunt; lacrimis adamanta movebis* (auch Tränen sind nützlich; durch Tränen wirst du ein Herz aus Stahl rühren)

⁶⁰ Die Phrase „*mortalia pectora*“ findet ihre Entsprechung in VERGILs Aeneis, zum einen in Aen.3, 56f, wo Aeneas den Tod des Polidorus beklagt, den Priamus mit reichlich Gold zum thrakischen König schickte, der ihn aber aus Gier tötete. Zum anderen in Aen.4, 412, wo von der zerstörerischen Kraft der Liebe in der Dido Episode die Rede ist.

⁶¹ Vgl. ROSATI (2009), 328, für ähnliche Situationen erotischer Leidenschaft, die als lobenswerte Familienliebe getarnt sind; als Beispiele aus den Metamorphosen seien hier Byblis, die sich in leidenschaftlicher Sehnsucht nach ihrem Bruder verzehrte und Myrrha, die ihren Vater beehrte, genannt.

⁶² Tereus verkörpert perfekt das Paradoxon der *pia impietas*, vgl. HARDIE, 263.

⁶³ Vgl. OTIS (1966), 212.

blandita Procne (V440), die, wie eine Katze sich an die Beine ihres Besitzers schmiegt⁶⁴, wenn sie gefüttert werden will, um Tereus herumstreicht, auf der anderen Seite ist es die *blanda Philomela* (V475), die ihren Vater zärtlich umarmt, um zu bekommen, worum sie bittet.⁶⁵ Nichts ahnend und keine Vorstellung davon habend, welche Folgen ihre Bitte haben wird, läuft sie in ihr eigenes Verderben. *Perque suam contraque suam petit ipsa salutem* (V477) – Für ihr Glück und gegen ihr eigenes Glück bittet sie, schreibt OVID. In dieser gegensätzlichen Struktur lässt sich gut erkennen, wie Philomelas illusorische Perspektive der realen Perspektive gegenübergestellt wird, ein wiederkehrendes Motiv. Menschliche Blindheit und tragische Ironie des Opfers, das sich seines Untergangs aber noch nicht bewusst ist.⁶⁶ Tereus betrachtet das Mädchen noch immer, verhält sich seinem Namen gemäß⁶⁷, beharrlich und fast aggressiv, mit seinen Blicken verweilt er auf dem Körper Philomelas, zieht sie aus, betastet sie schon in Gedanken. Noch in dem Moment des Anschauens (*Percontrectatque videndo*, V478) betastet er sie schon. OVID schafft hier einen Ausdruck für eine erotische Situation, denn Tereus erlebt einen Teil der erotischen Begegnung, nämlich „das Betasten“ (*contrectare*) schon vorher in seiner Vorstellung davon. Das erste der beiden Präfixe (*prae-*) erzeugt die Spannung seines Verlangens, dass in seinen sexuellen Phantasien Befriedigung erfährt. Zudem hat das Verb *contrectare* seinen Raum in der Sprachwelt der Erotik und wird dementsprechend dort verwendet.⁶⁸

Tereus versucht erst gar nicht, seine Erregung zu verbergen, sondern, um es mit einer gängigen Metapher auszudrücken, gießt zusätzlich noch Öl ins Feuer. Als er sieht, wie Philomela ihren Vater umarmt und ihm Küsse gibt (V479), versteigt er sich in seinem Wahn und seinen Wunschvorstellungen und wünscht sich an seiner, des Vaters, statt zu sein (V482). Das Bild des Mädchens, das den Vater küsst und die Arme um seinen Hals schlingt, erinnert an die Bitte Daphnes, auch sie umarmt ihren Vater, allerdings bittet sie ihn darum, nicht verheiratet zu werden (Met.1, 485ff):

⁶⁴ Vgl. STEIN (2005), 115.

⁶⁵ ROSATI (2009), 328 ergänzt, dass Philomelas Bitte an ihren Vater formal an die Bitten Daphnes (Met.1, 485) oder Phaetons (Met.2, 100) an deren Väter erinnern und damit zum unbewussten Hilfsmittel und Werkzeug für deren Tod wird.

⁶⁶ Vgl. ROSATI (2009), 328. ORTEGA hingegen spricht an dieser Stelle von einer „eigenen Verschuldung der Tragödie durch Philomela [...] die durch ihren Wunsch ins Verderben gerät.“ Vgl. ORTEGA (1970), 217. Diese Äußerung ist allerdings missverständlich, denn sie gerät „zwar infolge ihres Wunsches, aber unverschuldet ins Verderben“, vgl. BÖMER (1976), 136.

⁶⁷ Vgl. Fußnote 16

⁶⁸ Vgl. BÖMER (1976), 136; ROSATI (2009), 329. Vgl. dazu auch OVID, Met. 10, 288: [...] *manu sua vota retractat*; (er betastet mit der Hand sein Gebilde), auch Pygmalion, nachdem er sich in seine Statue verliebt hat und sie begehrt, berührt diese.

inque patris blandis haerens cervice lacertis
'da mihi perpetua, genitor carissime.' dixit
'virginitate frui! [...]

Mit schmeichelnden Armen hing sie am Hals des Vaters
Und sagte: „Lass mich, Vater, ewig Jungfrau bleiben! [...]“

Beide Szenen unterstreichen die kindliche Unschuld der jungen Frauen einerseits, zeigen aber auch, wie effektiv der Charme eines Mädchens sein kann. In beiden Fällen liegt die Ironie in der Erfüllung des Wunsches, denn sowohl Peneus als auch Pandion erlauben ihren Töchtern, worum sie bitten, und so mündet Daphnes Bitte in ihrer Verwandlung in einen Lorbeer und diejenige Philomelas in deren Vergewaltigung und anschließender Verstümmelung.⁶⁹

Ebenso denkt man an Apolls fixierten Blick auf Daphne (Met.1, 499):

[...] videt oscula, quae non
est vidisse satis; [...]

[...] er schaut den Mund an, von dem ihm nicht genügt, ihn nur gesehen zu haben

In der Mehrdeutigkeit des Begriffes *oscula* zeigt sich die Ungeduld des Gottes, sein begehrtes Ziel endlich zu erreichen. Er markiert sowohl den Mund, das „Werkzeug“ wenn man so will, als auch das Ergebnis, die fantasierte Zukunft, also die Küsse.⁷⁰

Alles, was der Thraker sieht, erregt ihn, alles schürt das Feuer seines Wahnsinns und gibt ihm Nahrung (*facibus ciboque furoris*, V480). OVID betont hier die Verbindung zwischen Feuer und Essen, sie zieht sich durch die gesamte Geschichte, so schlachtet Procne in ihrem Wahnsinn, in ihrem Zorn (*furor*) am Ende ihren eigenen Sohn, um ihn als Mahlzeit seinem Vater vorzusetzen.⁷¹

Wieder versteckt Tereus hinter seiner vorgetäuschten *pietas* und dem verwandtschaftlichen Verhältnis seine wahren Intentionen.⁷² Nur der Leser weiß darüber Bescheid, denn auch wenn er ihr Vater wäre, wäre er nicht weniger frevelhaft (*impius*, V482), sein Wunsch, mit

⁶⁹ Vgl. JACOBSON (1984), 47.

⁷⁰ Vgl. ROSATI (2009), 329.

⁷¹ Vgl. KAUFHOLD (1997), 67.

⁷² Für weitere Beispiele verwandtschaftlicher Beziehungen in den Metamorphosen siehe Fußnote 28.

Philomela intim zu werden, wäre derselbe.⁷³ So pervertiert Tereus diese liebevolle, kindliche Szene zwischen Vater und Tochter zu seiner inzestuösen Wunschvorstellung.

Mit väterlicher Zuneigung gibt Pandion schließlich den Bitten seiner Töchter nach und erlaubt ihr die Reise zur Schwester. Philomela freut sich, denn „sie glaubt, beiden sei gelungen, was für beide unheilvoll sein wird (V484f).“ In der Wiederholung des *duabus – beiden* - jeweils am Versende (V484/485) stellt OVID die Verbindung der beiden Schwestern auch auf sprachlicher Ebene dar. Beide „vereinigen“ sich in ihrer Freude, beide werden in ihrer Illusion eines Erfolges getäuscht, denn dieser wird schon bald in einer Tragödie enden. Spannung und Erwartung des Lesers werden aufgebaut, indem OVID als auktorialer Erzähler auftritt und darauf hinweist, dass die Geschichte kein gutes Ende nehmen wird.⁷⁴

2.3.3.4. Tereus Nacht und Abschied (Die Verse 486 – 510)

Es wird Nacht am athenischen Hof, die Arbeiten des Tages ruhen und das Abendmahl wird vorbereitet. Im Palast wird eine reiche und üppige Tafel vorbereitet und Wein in goldenen Bechern serviert (V488). Das Metonymicon (*Bacchus in auro*, V488), also Wein in goldenen, kostbaren Gläsern, bringt die Opulenz der Athener zum Ausdruck.⁷⁵ Gleichzeitig erscheint der Gegensatz zu Tereus, der etwas weiter unten in Vers 490 „König der Odrysen“ (*rex Odrysus*, V490) genannt wird, umso größer. Mit diesem Attribut macht er die Herkunft des Thrakers deutlich und hebt seine Fremdartigkeit hervor.⁷⁶

Nach ausreichendem Essen und Weingenuss gibt man sich dem Schlaf hin, und während die sorglosen Athener tief im Schlummer liegen, macht Tereus kein Auge zu, denn er wird von erotischen Phantasien geplagt (V490ff):

*at rex Odrysus, quamvis secessit, in illa
aestuat et repetens faciem motusque manusque
qualia vult fingit quae nondum vidit et ignes
ipse suos nutrit cura removente soporem.*

⁷³ Vgl. BÖMER (1976), 137.

⁷⁴ Vgl. ROSATI (2009), 329; BÖMER (1976), 137 sieht in dem Versschluss (*duabus /...duabus*) eine Höhepunkt und Abschluss der Szene und verweist auf Met.4, 153f;

⁷⁵ Vgl. BÖMER (1976), 137 ergänzt, dass goldene Trinkgefäße seit Homer zum Bestand heroischer, epischer Dichtung gehören.

⁷⁶ Vgl. ROSATI (2009), 330, ergänzt, dass das Epitheton zum ersten Mal von Ovid in die Dichtung eingeführt wurde. Nach Thukydides, 2, 29 f, war Teres der erste mächtige König der Odrysen, betont aber selbst, dass dieser nichts mit Tereus, dem Mann der Procne, zu tun hatte.

*Doch der odrysische König, obwohl er sich zurückgezogen hat,
brennt für sie, ruft sich ihr Aussehen, ihre Bewegung, ihre Hände ins Gedächtnis
und, was er noch nicht gesehen hat, stellt er sich so vor, wie er es will und
er selbst nährt seine Leidenschaft, während die Liebesqual den Schlaf vertreibt.*

Eingeleitet wird diese Passage mit den, für den gebildeten Leser, bedeutungsschwangeren Worten *at rex Odrysus* (V490). Sie erinnern an den Beginn des vierten Buches der Aeneis und an den dort beschriebenen Kummer Didos in der Nacht nach dem Bankett im Palast von Karthago (VERGIL, Aen.4,1 ff):

*At regina gravi iamdudum saucia cura
vulnus alit venis et caeco carpitur igni.*

*Doch die Königin, schon lange verwundet
von schwerem Kummer, nährt die Wunde
im Inneren und wird von blindem Feuer
verzehrt.*

Das Motiv der schlaflosen Nacht und der verborgenen oder verbotenen Liebe begegnet uns auch dort. Während Dido aber von ihrem Kummer (*cura*, Aen. 4,1) verzehrt wird und es scheint, als hätte sie keine Kontrolle darüber, gibt sich Tereus seinem freiwillig (*ignes ipse suos nutrit* V492/493) hin. Indem er seinen schlaflosen Geist mit Nahrung in Form von erotischen Vorstellungen füttert, soll die physische Distanz, denn er hat sich bereits zur Nachtruhe zurückgezogen, ausgeglichen werden. Er ruft sich ihr Aussehen, ihre Bewegung, ihre Hände ins Gedächtnis, selbst das, was er noch nicht gesehen hat, stellt er sich so vor, wie er es will (V491ff). Fast schon fetischistisch visualisiert er Philomelas Körper vor seinem geistigen Auge, wiederholt (*repetens* V491) ruft er sich das Objekt der Begierde in seine Erinnerung. Dieses Abbild entspricht natürlich nicht der Realität, denn es ist ja nur Fiktion. *Qualia vult fingit* (V492) – er stellt sich vor, wie er es will – er kreiert ein Phantasma, analog zu Pygmalion, der sich ebenfalls eine Wunschvorstellung schuf.⁷⁷ Auch an dieser Stelle denkt der Leser unweigerlich an Daphnes Verfolgung in Met.1, 500 ff:

*[...] laudat digitosque manusque
brachiaque et nudos media plus parte lacertos:
siqua latent, meliora putat.*

⁷⁷ Vgl. Met.10, 256 ff: *sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest* – er formte schneeweißes Elfenbein und gab ihr eine Gestalt, mit der keine Frau geboren werden kann; siehe auch HARDIE (2002), 265. ROSATI (2009), 330 merkt noch die Ähnlichkeit zu Tarquinius in Fasti 2, 769ff an.

[...] er lobt die Finger, die Hände,
die Arme, die zur Hälfte entblößt sind:
Verborgenes stellt er sich noch schöner vor.

In seiner Obsession von Philomela erweist er sich gefährlicher als Apoll in seiner von Daphne, denn der erscheint zu Beginn immerhin noch als (erotisch, elegischer) Liebhaber.⁷⁸ Apoll steht am Beginn einer Reihe von „Liebesgeschichten“ (*primus amor Phoebi*, Met.1, 452), die zur Mitte des Werkes hin immer brutaler werden.⁷⁹

Es wird Morgen in Athen (*lux erat*, V494), unter Tränen umfasst Pandion die rechte Hand des Schwiegersohnes. Er bittet ihn, auf Philomela zu achten, und im gleichen Atemzug wünscht er sich von ihr eine baldige Heimkehr. Die Geste des Händeschüttelns ist von starkem symbolischem Wert, sie erinnert an die Szenerie bei der Ankunft des Tereus bei Pandion.⁸⁰ Doch Seine Haltung ist eine andere geworden, war er zu Beginn noch entschlossen, seiner Frau *ihren* sehnlichsten Wunsch zu erfüllen, ist es nun *sein* Wunsch, der zur treibenden Kraft wird, dieses Bündnis zwischen ihm und seinem Schwiegervater einzugehen. Der gesamte Halbvers – [...] *dextram complexus euntis* (V494) – ist vergilischen Ursprungs und erinnert an den rührenden Abschied Euanders von seinem Sohn Pallas, der, ebenso wie Philomela, nicht zurückkehren wird.⁸¹ Wie Pandion Tereus seine Tochter, so vertraut auch Euander Aeneas seinen Sohn an.⁸² Am Beginn und am Ende seiner Ansprache beruft Pandion sich auf die *pietas*, nämlich die, die er gegenüber seinen eigenen Töchtern hat (*quoniam pia causa coegit*, V496), die, die Tereus ihm gegenüber hat (*perque fidem*, V498), bzw. haben sollte, und die, die Philomela gegenüber ihrem Vater hat (*si pietas ulla est*, V503). Für den Leser ist an dieser Stelle allerdings schon offensichtlich, dass der Thraker seiner *pietas* nicht nachkommen wird, und auch Philomela daran auf irgendeine Art gehindert werden wird.

Wohl oder übel trennt sich Pandion von seiner zweiten Tochter und übergibt auch sie in die Obhut des Thrakers, nicht ohne diesen zuvor eindringlich an seine Treue zu erinnern (V498-501):

⁷⁸ Vgl. JACOBSON (1984), 49.

⁷⁹ In der Einleitung dieser Arbeit werden die Entwicklungslinien der These RATKOWITSCHS nachgezeichnet.

⁸⁰ Vgl. Met.6,447f *dextera dextrae iungitur*

⁸¹ Vgl. ROSATI (2009), 330.

⁸² Vgl. Aen.8,558 *dextram complexus euntis*

[...] *perque fidem cognataque pectora supplex,
per superos oro, patrio ut tuearis amore
et mihi sollicito lenimen dulce senectae
quam primum (omnis erit nobis mora longa) remittas;*

[...] und bei deiner Treue, bei unseren verwandten Herzen, bei den Göttern bitte ich dich
inständig, sie mit väterlicher Liebe zu beschützen und sie mir, dem Besorgten, als süßen Trost
für mein Alter sobald wie möglich (jede Verzögerung wird lange für uns sein)
zurückzuschicken.

Der Appell an die väterliche Liebe wirkt mehrdeutig, bedenkt man den Umstand, dass Tereus sich zuvor noch wünschte, an Pandions Stelle zu sein, als Philomela diesen zärtlich umarmte. Die tragische Ironie dieser Worte ist allerdings niemandem so recht bewusst.⁸³ Nur der Leser weiß, was sich der Thraker unter dieser „väterlichen Liebe“ vorstellt, denn auch als ihr Vater würde er seinen Begierden nachgeben und unter dem Deckmantel der väterlichen *pietas* tun, wonach ihm der Sinn steht.⁸⁴ Die Aufforderung Pandions an seine Tochter – *si pietas ulla est* (V503) – ähnelt der Bitte, die Procne eingangs an ihren Gatten richtete – *si gratia [...] ulla mea est* (V440f), beide wollen Philomela wohlbehalten wiedersehen, beide werden enttäuscht werden. In beiden Fällen ist der Standpunkt beider der Falsche, denn Tereus besitzt weder *pietas* noch *gratia*.⁸⁵

Pandion vereint Philomelas und Tereus Hände in seiner (V506), die Geste gleicht der *iunctio dextrarum*, die eine wichtige Rolle bei der Trauung spielte und die Verbindung der Ehegatten sanktionierte. Was er zu Beginn der Geschichte mit seiner ersten Tochter tat⁸⁶, das tut er nun auch mit seiner zweiten. Er übergibt sie in einer Art Ritus, von der väterlichen Obhut in die schwägerliche und liefert sie damit endgültig ihrem Schicksal aus.⁸⁷ Mit der Verabschiedung vom Vater geht zugleich eine Verabschiedung von Athen, einer zivilisierten Welt, einer Welt,

⁸³ Vgl. ROSATI (2009), 331: bedenkt man die erste Bedeutung des Wortes *tuearis* (betrachten), ist man sich der Mehrdeutigkeit dieser Aufforderung durchaus bewusst, vor allem dann, wenn man sich Tereus, als „Mann des Blicks“, der ebendiesen auf Philomela fixiert, wieder in Erinnerung ruft.

⁸⁴ Vgl. OTIS (1966), 210 weist ebenfalls darauf hin, dass Tereus die *pietas* der verschiedenen Protagonisten pervertiert. Doch dass OVID nie nur ein schwarz-weiß Bild seiner Protagonisten entwirft, ist auch offensichtlich, denn seine Gestalten erweisen sich, bei näherer Betrachtung als äußerst komplex und so pervertiert auch die Athenerin Procne jegliche *pietas*, vgl. STEIN (2009), 126.

⁸⁵ Vgl. STEIN (2005), 125.

⁸⁶ Ovid, Met. VI, 426 ff: *quem sibi Pandion [...] conubio Procnes iunxit; - den sich Pandion durch die Ehe mit Procne verband;*

⁸⁷ ROSATI (2009), 331 merkt an, dass OVID sich (durch diesen ehelichen Gestus) höchstwahrscheinlich auf die Version Apollodors, III, 14,8 bezog, nach der Tereus vorgab, Procne sei gestorben, um Philomela ehelichen zu können. OVID funktioniert dessen Version um und macht sie für seine Zwecke nutzbar.

in der es eine Ordnung gibt, einher. OVID unterstreicht Pandions Reaktion, den Abschied hinauszuzögern, auch rhythmisch, indem er V507 in den nächsten Vers „verlängert“. Dieser Hypermeter lässt den Leser die Länge des Moments fühlen.⁸⁸ In einem väterlichen Akt von Liebe bittet Pandion seinen Schwiegersohn und seine Tochter, seinen Enkel Itys zu grüßen (V508). Nicht nur *an seiner statt (memori ore)* sollen sie das tun, vielmehr sollen sie dadurch die *Erinnerung an ihn* bewahren.⁸⁹ Dass dieser Abschied für immer sein wird, ahnt der König vielleicht schon voraus, denn er bringt kaum letzte Worte über seine Lippen, zu „verschnürt“ ist seine Kehle (V509-510)⁹⁰:

[...] *supremumque vale pleno singultibus ore*
vix dixit timuitque suae praesagia mentis.

[...] *er sagte kaum ein letztes Lebewohl, weil seine Kehle voll von Schluchzern war*
Und er fürchtete die Voraussagungen seines Geistes.

Bei genauerer Betrachtung bereitet der weinende Pandion, dem vor Tränen die Stimme versagt, der sie für einen kurzen Moment „verliert“, die brutale Vorgehensweise des Tereus vor, der Philomela die Zunge herausschneidet und ihr damit für immer die Stimme nimmt. Die düstere Vorahnung Pandions zeigt sich auch auf sprachlicher Ebene, denn *supremum* kann sich sowohl auf *vale*, als auch auf *dixit* beziehen und somit spricht Pandion zweierlei: er sagt ein letztes Lebewohl und gleichzeitig spricht er ein letztes Mal mit ihr.⁹¹ Auf dieselbe Art gestikuliert Eurydike, als sie Orpheus ein zweites endgültiges Mal verloren hat (Met.10, 62f):

[...] *supremumque „vale“, quod iam vix auribus ille*
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

[...] *sprach sie ein letztes Lebewohl, das er kaum noch mit den Ohren*
vernahm, und wieder sank sie an denselben Ort zurück.

Das Bild, das OVID von Pandion zeichnet, erscheint uns als das eines liebenswerten alten Greises, der Tränen (*lacrimae mites*, V505) vergießt, seiner Tochter Küsse (V504) gibt und der ihr trotz seiner (väterlichen) dunklen Vorahnung ihre Bitte nicht ausschlägt, sondern sie

⁸⁸ Vgl. ROSATI (2009), 331. Vergleiche auch die Parallele zu VERGIL, Aen. IV, 629: [...] *pugnent ipsique nepotesque*.

⁸⁹ Vgl. BÖMER (1976), 141: vergleichbar ist diese Aufforderung auch mit dem Abschied Apolls von Hyacinthus, Met.10, 204: *semper eris mecum memorique haerebis in ore*.

⁹⁰ BÖMER (1976), 141.

⁹¹ Vgl. HARDIE (2002), 266f.

lediglich bittet, bald wieder zurückzukehren. Doch bei allem Mitgefühl, das sich dem alten Mann gegenüber erkennen lässt, trägt auch er, vielleicht nicht in erster Linie, Mitverantwortung an den tragischen Ereignissen, die noch folgen werden. Der König selbst war es, der den Thraker zu Hilfe rief, um feindliche Truppen von seinem Land fernzuhalten.⁹² Durch die Heirat mit Procne band er ihn für immer an sich und ebnete der rohen, zügellosen Gewalt, der Unterdrückung und Zensur in Gestalt des Thrakers, den Weg. Ebenso wie Tereus⁹³, lässt sich somit auch Pandion von zwei Seiten betrachten, was die Schuldfrage zu einer sehr komplexen werden lässt. Wie im realen Leben hat alles zwei Seiten, es kommt darauf an, von welcher eine Handlung betrachtet wird.⁹⁴

2.3.3.5. Philomelas Vergewaltigung (Die Verse 511 – 530)

Endlich legt das Schiff ab, und Tereus wiegt sich in Sicherheit. Das Bild des Meeres, das *von den Rudern herangeholt wird* (V512), scheint die Gefühlsregungen, die sich in Tereus' Innerem abspielen bildlich wiederzugeben und sein treibendes Verlangen abzubilden. Wie die Ruder das Land fortdrängen (*tellusque repulsa est*, V512), so entfernt auch er sich von Athen, doch mit der Entfernung von dieser zivilisierten Welt geht gleichzeitig eine Ablehnung von einer Welt voll von Werten einher.⁹⁵ Nach dem langen Warten und der Verzögerung durch den Abschied feiert Tereus nun endlich seinen Triumph. „Wir haben gesiegt“ (*vicimus!*, V513) ruft er begeistert, der Leser wird sich der kommenden Wendung der Handlung durchaus bewusst sein und Böses vorausahnen. Den beflissenen Leser wird dieser Aufschrei des Thrakers an eine andere Stelle der Metamorphosen erinnern (Met.4, 356):

„*Vicimus et meus est*“ [...] ruft die Nymphe Salmacis aus, als sie sich die Kleider vom Leib reißt und ins Wasser stürzt, um sich mit dem Objekt ihrer Begierde zu vereinigen und in Gestalt des Hermaphroditen eins zu werden.

⁹² Vgl. OVID, Met.6, 424f.

⁹³ OVID kennzeichnet ihn ja durch *innata libido* (V458), also eine angeborene Lusternheit, der er wahrscheinlich nicht allzu leicht entkommen kann. Natürlich lässt sich das Verhalten der beiden Männer in keiner Weise auf dieselbe Stufe stellen, es soll lediglich auf die komplexen Strukturen der ovidischen Figurengestaltung hingewiesen werden.

⁹⁴ STEIN (2005), 128 vergleicht Pandion hier mit Aeneas, denn nach epischen Gesichtspunkten habe er genauso lobenswert gehandelt wie Aeneas. Pandion schickt seine Tochter, um seinen Staat zu retten, in ein fremdes Land mit einem fremden Mann, Aeneas verlässt Dido und nimmt damit ihren Selbstmord in Kauf, aufgrund einer höheren Bestimmung. Doch scheint sie an dieser Stelle zu undifferenziert zu sein, denn Aeneas hat sich am Selbstmord Didos schuldig gemacht, ihr Fluch über Aeneas zeigt es, denn der Rächer, den sie ankündigt, ist Hannibal, und der führte Rom bekanntlich in der Schlacht von Cannae beinahe in den Untergang.

⁹⁵ Vgl. ROSATI (2009), 332.

Die Rolle, die der Thraker bis jetzt gespielt hat, kann er nun ablegen, denn er hat die gesittete Welt hinter sich gelassen. Auf dem Weg in seine Heimat hält er die Zügel in der Hand und bestimmt die Regeln. OVID nennet ihn hier zum allerersten Mal Barbar (*barbarus*, V515), wohl um sein wahres Wesen zu unterstreichen und noch deutlicher zu zeigen, dass er nun keiner Maske, keiner Verstellung, keines Spiels mehr bedarf und sich so zeigen kann, wie er von Natur aus ist, eben von einer unbändigen, angeborenen Lusternheit (*innata libido*). Sein Sieg besteht nun darin, sein „Verlangen“ bei sich und um sich zu haben. Procnes Wunsch schob der Thraker in Athen vor, um den Seinen zu verbergen, nun fahren sie tatsächlich mit ihm (*mecum mea vota feruntur*, V513) und so wird das Verlangen beider, sowohl Procnes als auch sein eigenes, zu einem.⁹⁶ Philomela befindet sich nun in seinem Besitz, Tereus objektivierte sie an dieser Stelle, macht sie zu einem passiven Objekt ohne Stimme in metaphorischem Sinne.⁹⁷ Wie Narciss wird auch Tereus von einer Leidenschaft verzehrt, deren Quelle er selbst ist.⁹⁸ Philomela hat in Tereus den Wilden (*barbarus*, V515) erweckt⁹⁹, dennoch zögert er das Unvermeidbare hinaus, um jeden einzelnen dieser Momente auszukosten. Obwohl er seinem Verlangen noch nicht zur Gänze nachgibt, macht er auch keinen Hehl aus seinen wahren Absichten und bemüht sich nicht, diese vor seiner Schwägerin zu verbergen. Denn begierig und wollüstig starrt er sie an, kann seine Augen nicht von ihr nehmen. Bevor er jedoch sein Begehren physisch befriedigen kann, muss er sich vorläufig mit der Befriedigung seines Blickes zufrieden geben. Wieder fixiert er Philomela, wie er es getan hat, als er sie das erste Mal sah. Der Jäger Tereus treibt sein Spiel mit seiner Beute Philomela, die ihm hilflos ausgeliefert ist (V 516f)¹⁰⁰:

*non aliter quam cum pedibus praedator obuncis
deposuit nido leporem Iovis ales in alto:*

*Nicht anders als wenn der Räuber mit seinen gekrümmten Krallen,
der Vogel Jupiters, einen Hasen in sein hohes Nest gelegt hat:*

⁹⁶ Vgl. HARDIE (2002), 267.

⁹⁷ Vgl. LIBATIQUE (2018), 157.

⁹⁸ [...] *pariter accendit et ardet* – in gleicher Weise fängt er Feuer und schürt es (Met.3, 426)

⁹⁹ OVID „schmückt“ Tereus hier das allererste Mal mit der Bezeichnung *barbarus*. Der Wilde in ihm ist geweckt, die Fassade des wohlwollenden Schwiegersohnes kann abgelegt werden, je mehr sie sich von Athen entfernen, desto mehr kann er sein wahres Ich zeigen.

¹⁰⁰ Indem OVID den Hund durch den Adler, den Raubvogel Jupiters, ersetzt, spielt er auf die Fabel von Habicht und Nachtigall bei Hesiod an, wo der Habicht für den Tyrannen und die Nachtigall für die Dichtkunst schlechthin stehen, vgl. RATKOWITSCH, 105.

Dieser Vergleich übersteigt das Spiel Apolls mit Daphne, wo der Hase vom Hund gejagt wird (Met.1, 533ff):

*ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo
Vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem [...]*

*Wie wenn ein Hund aus Gallien auf dem offenen Feld einen Hasen erspäht hat
Und der eine seiner Beute nachrennt, der andere um sein Leben rennt.*

Das Mädchen gilt als sichere Beute, so bedient sich OVID der Jagdmetaphorik schon in der *Ars Amatoria*, doch dort waren es vornehmlich Orte in Rom, die gerne besucht wurden, wie beispielsweise das Theater.¹⁰¹ Das Missverhältnis der Kräfte zwischen dem Jäger (*praedator*, V516) Tereus und dem Opfer seiner Krallen Philomela, das ebenso wie sie an einen Ort gebracht wird, der ihm fremd ist und der ohne Ausweg scheint, spielt, aller Wahrscheinlichkeit nach, auf die Version des AISCHYLOS an. Anders als in OVIDS Version, wird Tereus hier in einen Sperber verwandelt. Noch schiebt Tereus sein grausames Vorhaben auf, doch allzu lange kann er es nicht mehr hinauszögern. Der Jäger (*Praedator*, V516) wird zum Räuber (*Raptor*, V518), offensichtlich ist dies mehr als nur ein Synonym zur Bezeichnung des Adlers, es enthüllt nämlich die spezifisch sexuelle Gewalt, die der Angreifer seinem Opfer zufügen wird. Auch hier findet sich eine Entsprechung im vierten Buch der Metamorphosen, denn [...] *wie eine Schlange, die der königliche Vogel in die Höhe reißt* (Met.4, 362f), so umschlingt auch die Nymphe Salmacis den Jungen, bedrängt ihn und schmiegt ihren Körper ganz nah an seinen.¹⁰²

An der Endstation der Reise angelangt, sieht sich Tereus also am Ziel seiner Wünsche. Er schleppt das Mädchen von Bord und zerzt sie in einen Stall (*stabula alta*, V521) inmitten hoher Bäume. Der Vergleich mit einem Raubtier, dass nach erfolgreicher Jagd reiche Beute gemacht hat und diese dann in sein Versteck zieht, um sich an ihr zu laben, liegt nahe. Der Wald als ein bukolischer Ort, an dem Nymphen wohnen, in den sie sich zurückziehen und der ihnen Sicherheit gibt, wird in seiner ursprünglichen Funktion destruiert und wird zu einem unberechenbaren, tiefen, schwarzen Loch, in dem alles möglich ist und in dem alle Werte verlorengegangen zu sein scheinen. Hat OVID Philomelas Schönheit doch mit der von

¹⁰¹ URBAN (2002), 17 führt des Weiteren diverse Beispiele aus der *Ars Amatoria* an.

¹⁰² Vgl. ROSATI (2009), 332.

Najaden und Dryaden gleichgesetzt¹⁰³, erscheint es nun noch grausamer, wenn der Thraker ihr an eben diesem Ort der feinen Wesen Unaussprechliches antut. Betrachtet man dies aber von der anderen Seite, dann schleppt Tereus das Mädchen in irgendeinen Stall, in einen dunklen, düsteren Wald, der voll von alten, hohen Bäumen ist, wo niemand sie hören kann, wenn sie schreit, wo sie niemand retten kann, wenn sie darum bettelt, wo er sich sicher fühlt, wenn er tut, was er tut. Dann ist der Ort, metaphorisch gesehen, ein Abbild der dunklen, psychischen Abgründe des Mannes, ihres Schwagers¹⁰⁴. Hier ist er König (*rex*, V520) und hier kann er die Tochter Pandions (*Pandione nata*, V520) unbeachtet schänden. Bedenkt man demnach beide Seiten, bekommt die Szenerie einen ambivalenten Charakter¹⁰⁵.

Man beachte auch die Titulierung der beiden Protagonisten: Tereus, der König (*rex*, V520) einer thrakischen Volksgruppe, schleppt Philomela, die Tochter des athenischen Königs (*Pandione nata*, V520), in einen Stall und tut ihr dort Gewalt an. OVID unterstreicht nicht nur den offensichtlichen Kontrast der beiden Personen, sondern hebt ebenso hervor, wie weit entfernt sie (Thrakien) von der zivilisierten Welt (Athen) sind. An dem Verhalten des Königs ist nichts königlich, denn er ist ein triebhafter Barbar, Philomela hingegen, als Tochter des Pandion, wird bald ihre Rolle verlassen haben. Doch mit der Bezeichnung „Tochter Pandions“ und der damit einhergehenden Vermeidung der Namensnennung wird noch etwas ganz Anderes erreicht. Hatten wir zu Beginn die *blandita Procne* (V440), die als *Pandione nata* (V436) dem Tereus zur Frau gegeben wird (V426ff), haben wir nun die *blanda Philomela* (V475), die ebenfalls als *Pandione nata* (V520) dem Thraker in einem eheähnlichem Ritus verbunden wird (V506f). Die Grenzen zwischen den beiden Frauen verschwimmen, ihre Identitäten werden einander angeglichen¹⁰⁶. Diese angedeutete Austauschbarkeit gipfelt schließlich im fulminanten Ende, denn auch hier wird es der Dichter vermeiden, Namen zu nennen.

¹⁰³ Vgl. Met.6, 451ff: *ecce venit magno dives Philomela paratu, / divitior forma; quales audire solemus / naidas et dryadas mediis incedere silvis [...]* - Siehe da kommt Philomela, reich an prächtigem Schmuck, noch reicher an Schönheit; so, wie wir gewohnt sind zu hören, dass Najaden und Dryaden mitten in die Wälder schreiten [...]

¹⁰⁴ ROSATI (2009), 333 macht auf den Kommentar des Servius zu Aen.VI, 131 aufmerksam: *per silvas tenebras et lustra significat, in quibus feritas et libido dominantur*.

¹⁰⁵ Vgl. ROSATI (2009), 333: Gleichsam ruft dieser Wald aber auch unheimliche Erinnerungen an einen anderen Wald hervor, nämlich an den, den Aeneas durchstreift, um den goldenen Zweig für den Abstieg in die Unterwelt zu suchen, Vergil, Aen.6, 179: *Itur in antiquam silvam, stabula alta ferarum* - Man geht in den alten Wald, ein hoher Stall für wilde Tiere

¹⁰⁶ Nach der Vergewaltigung bezeichnet Philomela ihren Schwager ebenfalls als *geminus coniunx* (V538). Dass *Pandione nata* sowohl Procne, als auch Philomela sein kann, könnte auch auf die verschiedenen Versionen des Mythos Bezug nehmen, vgl. STEIN (2005), 130.

Philomela ist nun allein mit ihrem Unterdrücker. Nachdem sie schon an Bord des Schiffes die lüsternen Blicke ihres Schwagers ertragen musste und nun, wahrscheinlich nicht allzu zärtlich, in einen Stall gezerrt wird, kann sich der Leser ein sehr deutliches Bild ihrer momentanen Gefühlslage machen. Durch die Aneinanderreihung der Partizipia wird die Spannung der ganzen Szenerie aufgebaut, die dann in dem Akt selbst und dem damit einhergehenden Bewusstseinsverlust Philomelas gipfelt.¹⁰⁷ Bleich vor Furcht zittert und bebt sie am ganzen Körper, unter Tränen fragt sie, wo ihre Schwester ist (V523). Vergebens ruft sie ihren Vater, ihre Schwester, die großen Götter. Doch alle scheinen sie verlassen zu haben, sie ist allein mit ihrem Peiniger, irgendwo in den Tiefen des Waldes. Doch als wäre es damit nicht genug, gesteht Tereus ihr sein grausames Vorhaben (*fassus nefas*, V524). Er wird ihr ein ruchloses Verbrechen antun, gekonnt setzt OVID hier wieder sein Wissen um Worte und ihre Herkunft in Szene. Was er mit ihr vorhat, ist Unrecht, etwas, das man eigentlich „nicht verraten darf“ (*non fateri*), zumindest in einer zivilisierten Welt einer Philomela.¹⁰⁸ Dennoch findet er Worte, um das Unaussprechliche auszusprechen, denn Tereus ist keiner von ihnen, mag er zwar durch Heirat ein Teil der Zivilisation geworden sein, so ist er doch im Grunde seines Herzens Barbar. Er muss sich nun nicht mehr bemühen, sein Verlangen zu verbergen und auf seine Sprache zu achten. Doch indem er seinen abartigen Plan verkündet, macht er Philomela auch begreiflich, was in Kürze mit ihr passieren wird. Damit nimmt er ihr den letzten Funken Hoffnung, er spricht aus, woran sie vielleicht gedacht hat, und gibt ihren und seinen Vorstellungen von dem, was gleich geschehen wird, stärkere Realität.

Im Folgenden vergleicht OVID ihre Angst mit der eines zitternden Beutetieres (V527 ff):

*illa tremat velut agna pavens, quae saucia cani
ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,
utque columba suo madefactis sanguine plumis
horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat, ungues.*

¹⁰⁷ Vgl. BÖMER (1976), 144 sieht den Sinn der retardierenden Partizipia (522ff, *pallentem...timentem...rogantem*) darin, eine Steigerung bis zum Höhepunkt aufzubauen. Ebenso ROSATI (2009), 332.

¹⁰⁸ STEIN (2005), 132 weist darauf hin, dass der Aspekt des Spiels mit der Etymologie des Wortes *nefas* nicht außer Acht gelassen werden darf, zumal da in dieser Geschichte so Vieles auf Sprache und Lüge basiert. Auch BÖMER (1976), 145 merkt an, dass „die Junktur *nefas fateri* (...) singulär zu sein [scheint]“. Ebenso würde *nefas* nur bei Verstößen gegen die Gesetze der Familie verwendet, so z.B. in Ovid, met.VIII,86, als Scylla ihrem Vater sein Haar raubt und mit der *praeda nefanda* in das Lager des Feindes schleicht.

*Sie zittert, wie ein ängstliches Lamm, das, verletzt vom Maul des grauen Wolfes,
sich selbst noch nicht in Sicherheit sieht,
wie eine Taube mit den Federn, die von ihrem Blut noch feucht sind¹⁰⁹,
immer noch schaudert und die gierigen Krallen, mit denen er sie gehalten hatte, fürchtet.*

Für einen Moment sieht der Leser Philomela nicht mehr nur aus der Sicht des allwissenden Erzählers, sondern auch aus der des „Räubers“ (*raptor*) Tereus.¹¹⁰ Was in dem einen Mitleid und Sorge erregt, erzeugt im anderen fleischliche Gelüste.¹¹¹ OVID bedient sich dieser Paare – Wolf/Lamm und Raubvogel/Taube – und ihrer Übertragung in die erotische Sphäre des Öfteren¹¹², so etwa in der *Ars amatoria*, 1,117 f, wenn die Sabinerinnen vor den Römern fliehen:

*ut fugiunt aquilas, timidissima turba, columbae
utque fugit visos agna novella lupos;*

*wie die Tauben, eine sehr verängstigte Schar, vor den Adlern flüchten
und wie das junge Lamm vor dem Anblick der Wölfe flieht;*

Bemerkenswert ist auch die Ähnlichkeit mit Lucrezia, die OVID bei ihrer Vergewaltigung ebenfalls mit einem Lamm gleichsetzt (*Fasti* 2, 799 f):

*sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis
parva sub infesto cum iacet agna lupo.*

*aber sie zittert, wie ein kleines Lamm, das, nachdem es den Stall verlassen hat,
gefangen wurde, wenn es unter dem bedrohlichen Wolf liegt.*

¹⁰⁹ Vgl. ROSATI (2009), 334: Das Bild des Blutes, das die Federn der ehemals weißen Taube bedeckt, nimmt bereits den „Blutfleck“ auf der Brust der Schwalbe am Ende der Metamorphose vorweg (V670).

¹¹⁰ Diese Ähnlichkeiten erscheinen wie eine mentale Metamorphose und erlauben es dem Leser, das Subjekt, hier Philomela, als etwas Anderes zu sehen, vgl. KAUFHOLD (1997), 68.

¹¹¹ Schon durch das *spectat* in V518 wurde darauf vorbereitet.

¹¹² Als weitere Beispiele seien genannt: *Met.* 1, 505 ff, wenn Daphne vor Apoll flieht; *Met.* 5, 605 f, als Arethusa vor Alpheus flüchtet, hier gebraucht Ovid allerdings nur Raubvogel und Taube;

2.3.3.6. Philomelas Rede (Die Verse 531 – 548)

Allmählich kommt ihr Verstand zurück¹¹³ (V531), und sie wird sich dessen bewusst, was geschehen ist. Durch die Vergewaltigung hat Tereus ihre Integrität und Identität genommen, er hat ihr Gefühl für sich Selbst und ihre Beziehung zu anderen zerstört.¹¹⁴

Sie hat erkannt, was dem Leser bereits beim Abschied von ihrem Vater bekannt war. Alle Gebete an ihren Vater, ihre Schwester, ja, sogar an die Götter waren nutzlos, niemand kam, um ihr zu helfen.

In gleicher Weise kann man förmlich spüren, wie in Philomela diese kindliche Naivität, dieses Urvertrauen in den Menschen zerschlagen wurde. Auch sie steht nun vor ihrem zerbrochenen Selbst, ähnlich einer Trauernden (*lugenti similis*, V532), und beweint die Scherben ihrer Existenz¹¹⁵. Ihre Hände zum Gebet erhebend (V533f) spricht sie ihren Schwager, der ihr so grauenvolle Gewalt angetan hat, an:

[...] *'o diris barbare factis!*

o crudelis'

[...] „*du Barbar aufgrund deiner üblen Taten!*“

Zum ersten Mal wird Tereus als das, was er ist, erkannt. Wütend spricht sie ihn an, fasst ihre Bestürzung in Worte, denn weder die Tränen des Vaters (V535)¹¹⁶ noch die Liebe zur Schwester (V535)¹¹⁷ noch Philomelas Jungfräulichkeit (V536) oder die eheliche Treue (V536) scheinen ihn zu kümmern.

¹¹³ FRICKE (2004), 170, sieht im Erwachen Philomelas aus ihrer Ohnmacht ein Indiz „für eine zeitweise Derealisation, um dem entsetzlichen Geschehen wenigstens auf psychischer Ebene zu entkommen.“ So stellt der Körper in traumatischen Situationen „Abspaltungsmechanismen“ zu Verfügung, um Affekte abzuschalten, um das eigene Selbst zu schützen, da die eigentlichen Gefühle, die mit dem Trauma einhergehen, nicht auszuhalten wären.

¹¹⁴ Vgl. CURRAN (1978), 229.

¹¹⁵ OVID stellt den Vergleich zu rituellen Trauergesten selbst her, ebenso HAUPT (1966), 341 sieht diese Ähnlichkeit. Auch Thisbe schlägt sich die Arme, als sie vor der Leiche ihres geliebten Pyramus steht, Met.IV, 138: *percutit indignos claro plangore lacertos* – mit lautem Klatschen schlägt sie sich die unschuldigen Arme; lautes Klagen um einen Toten kann man, noch immer, beispielsweise, in einigen Teilen Anatoliens beobachten, hier tun dies Klageweiber.

¹¹⁶ Zu Recht könnte man hier einwerfen, dass auch Philomela selbst die Tränen ihres alten Vaters ignorierte, um ihren Wunsch durchzusetzen, was diesen Vorwurf zwar noch immer gerecht erscheinen lässt, jedoch unter Vorbehalt betrachtet werden muss.

¹¹⁷ Vgl. STEIN (2005), 133 sieht in der *cura sororis* (V535) die Liebe Philomelas zu Procne, da mit dem folgenden *coniugalia iura* die eheliche Treue sowieso angesprochen wird.. Anders BÖHMER (1976), 147, denn er bezieht *cura* auf die Beziehung zwischen den Eheleuten Tereus und Procne, in diesem Sinne würde Philomela wieder an seine *pietas* gegenüber seiner Frau appellieren. Ich persönlich denke, dass die eine Möglichkeit die andere nicht ausschließt und in Philomelas bestürztem Vorwurf beide Bedeutungen mitschwingen.

Die Schandtät des Tereus erweist sich nur als der Anfang eines noch viel schändlicheren Verbrechens, das in Philomelas Verstümmelung und der damit einhergehenden Verstummung gipfelt. Doch zuvor spricht Philomela in einer 16 Verse umfassenden aggressiven Rede zu ihrem Schwager.

Omnia turbasti (V537) – alles habe er durcheinandergebracht, nichts sei mehr, wie es war. Jegliche menschliche Ordnung, die Rollen, deren sich jeder bewusst war und die er auch gekonnt spielte, sämtliche Bündnisse sind nun in Unordnung geraten. Den Bund der Ehe hat er beschmutzt, indem er seine Frau betrogen hat. Seine Frau hat er entwürdigt, indem er sie mit ihrer Schwester betrogen hat. Nichts scheint ihm wertvoller, als die Befriedigung seiner Bedürfnisse, und zu deren Erreichung ist ihm jedes Mittel recht. Die Rollen verteilen sich neu: Durch Vergewaltigung wird Philomela von der Schwester zur Nebenbuhlerin (*paelex*, V537). Durch ebendiese wird Procne zur getäuschten Ehefrau und Tereus vom Schwager zum Gatten und Feind (V538). Während sich letztere ihrer neuen Rolle nicht bewusst ist und ihre bisherige Welt mitsamt ihrer Wertvorstellungen in Sicherheit wähnt, wissen die anderen beiden über ihren neuen Part durchaus Bescheid. Nach den dramatischen Geschehnissen ist Philomela nicht mehr das, was sie war, Scham steht ihr ins Gesicht geschrieben, und obwohl sie keines Verbrechens schuldig zu sprechen ist, fühlt sie sich dennoch, als hätte sie eines begangen. Die einzig angemessene Strafe hierfür ist, ihrer Ansicht nach, der Tod.¹¹⁸ Wie schon in V534 (*crudelis*) spricht Philomela Tereus direkt an, sie nennt ihn „treulos“ (*perfide*, V539), womit OVID ihr einmal mehr erotisches Vokabular in den Mund legt, denn meist sind es die in Liebesangelegenheiten Betrogenen, die diese Art von Ausrufen tätigen.¹¹⁹ Treulos hat er den Vertrag, den er mit Pandion schloss, gebrochen und seine Treue verraten. So grausam die Taten des Thrakers bisher auch waren, Mord ist das einzige Verbrechen, dass er nicht begehen wird. Doch genau das wirft sie ihm vor, denn hätte er sie vor der Vergewaltigung getötet, wäre ihr Schatten frei von Schuld geblieben (V541 *vacuas habuisssem criminis umbras*). Genau diese Schuld und Scham sind es, die sie tadelnswert vor der

¹¹⁸ OVID, Met.VI, 538: *tu geminus coniunx! hostis mihi debita poena*. – du wurdest zum doppelten Ehemann! Als Feindin gebührt mir Strafe! So lesen BÖMER (1976) und HAUPT (1966) diese Stelle, denn als *hostis* verdiene sie nichts Anderes, als den Tod; STEIN (2004), 134 empfiehlt *hostis* zum ersten Teil des Verses zu ziehen: *tu geminus coniunx hostis, mihi debita poena* – als Gatte bist du Zwilling des Feindes [...]; anders von ALBRECHT (1981): er ersetzt *hostis* mit *non haec* – diese Strafe habe ich nicht verdient; wieder anders ROSATI (2009), 334: er schließt sich der vorgeschlagenen Lösung von W.S. WATT (1995), 99 an und schlägt vor, *hostis* durch *mors est* zu ersetzen, denn damit bereitet dieser Vers auf den Folgenden vor.

¹¹⁹ Vgl. BÖMER (1976), 148 führt als weitere Beispiele an: OVID, Met.VII, 742 – Cephalus nennt seine Frau *perfida*, nachdem sie seinen Avancen nachgibt; VERGIL, Aen.IV, 305 – Dido nennt Aeneas *perfide*, nachdem sie von seinem heimlichen Vorhaben erfuhr.

Gesellschaft erscheinen lassen.¹²⁰ Doch im Folgenden scheinen sich Philomelas Gefühle und Gedanken noch einmal gewandelt zu haben, denn man fühlt einen gewissen Bruch in ihrer Rede. Wirkte sie zu Beginn der Passage trauernd und ungläubig ob der ihr zugefügten Schmach, scheint sie nun wütend und rachedurstig zu sein, OVID lässt uns die Stärke in ihren Worten förmlich spüren (V542ff):

*si tamen haec superi cernunt¹²¹, si numina divum
sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum,
quandocumque mihi poenas dabis.*

*Wenn die Götter dieses dennoch sehen, wenn die Götter irgendeine
göttliche Macht haben, wenn nicht alles mit mir zugrunde geht,
irgendwann wirst du mir büßen.*

Verzweifelt appelliert sie an eine moralische Ordnung, denn auch Tereus, obwohl Barbar, glaubt an seine Götter, mögen diese auch in den Augen der athenischen Gesellschaft Dämonen sein, und diese würden sein Verhalten mit Sicherheit nicht gutheißen. Der Leser fühlt sich wieder an Daphnes Flucht vor Apoll erinnert, als das Mädchen die Flüsse um Hilfe anruft.¹²² Doch anders als die Nymphe, die, auch wegen ihres göttlichen Vaters, daran glaubt, scheint Philomela die Hoffnung auf göttlichen Beistand aufgegeben zu haben. Denn bisher ist nichts dergleichen passiert, vielmehr macht es den Eindruck, als hätten eben diese den Himmel bereits verlassen. Dass in dieser Geschichte die epischen, homerischen Götter abwesend sind und somit auch nicht eingreifen können, davon weiß nur der Leser. Ähnliches geschieht im Thyestes des SENECA, als Atreus die Söhne seines Bruders Thyestes tötet und sie ihm anschließend zum Mahl vorsetzt.¹²³ Irgendwann (V544) wird die Zeit der Rache kommen, und diese wird schrecklich. Die Drohung Philomelas besteht nun darin, die Schuld ihres Schwagers zu veröffentlichen, indem sie auf die Möglichkeit zu schweigen verzichtet und damit eine öffentliche Demütigung in Kauf nimmt. Wenn sie ihre Scham abgelegt hat (*pudore proiecto*, V544f), wird sie jedem, ob er es hören will, oder nicht, von seiner Tat erzählen. Sollte sie wieder unter Menschen kommen, werden es die Menschen sein, denen sie

¹²⁰ Die Zahl der Vergewaltigungsoffer in heutiger Zeit ist bei weitem höher, als dies die offiziellen Zahlen vermuten lassen, da sich die meisten Opfer für das ihnen Angetane schämen.

¹²¹ Vgl. BÖMER (1976), 149 merkt an, dass die Götter nicht immer alles sehen, als Ausnahme führt er Met. IV, 172 Sol an, der Venus Ehebruch als Erster sah: [...] *videt hic deus omnia primus*.

¹²² Met. I, 545: [...] *si flumina numen habetis!* – [...] *wenn ihr Flüsse göttliche Macht habt!*

¹²³ Vgl. ROSATI (2009), 335; Sen. Thyestes, 1021: *fugere superi*

von ihrer Geschichte berichtet, sollte sie im Wald verborgen gehalten werden, werden es der Wald und seine Steine sein, die zu Mitwissern werden. Sie droht auch mit den Göttern im Himmel. Gleich wie es für sie ausgeht, sie wird ihre Schmach verkünden. Mag er ihr auch jegliches Schamgefühl genommen haben, die Fähigkeit zu sprechen und die schrecklichen Geschehnisse in Worte zu fassen, besitzt sie noch (V546ff):

*[...] si silvis clausa tenebor,
inplebo silvas et conscia saxa movebo.
audiet haec aether et si deus ullus in illo est!"*

*[...] werde ich in den Wäldern verborgen gehalten,
werde ich sie vollfüllen und die mitwissenden Steine bewegen.
Der Himmel wird dies hören und Gott, wenn dort irgendeiner ist.*

In ihrer Entschlossenheit erinnert Philomela zum einen an Brutus, der sich in einem feierlichen Eid verpflichtet, Lucrezias Vergewaltigung zu rächen¹²⁴. Zum anderen denkt man unweigerlich an VERGILS Dido (Aen. 4589ff), verlassen und gekränkt, die den abfahrenden Aeneas in ihrer Wut verflucht.¹²⁵ Auch Iunos rachedurstige Worte klingen hier nach, wenn sie mit ebendiesen einen Krieg zu verursachen sucht (Vergil, Aen. VII, 312):

[...] flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.

[...] bin ich nicht im Stande die Götter umzustimmen, werde ich die Hölle in Bewegung setzen.

Ihre Stimme wird für immer im Wald klingen und die Steine zu Tränen bewegen. Der Leser sieht hier vielleicht eine Reminiszenz an Orpheus, der mit seinem Gesang ebenfalls Wälder und Steine in seinen Bann zog.¹²⁶ Beide klagen ihr Leid, doch während der eine um seine endgültig verlorene Geliebte trauert, beweint die andere ihr endgültig verlorenes Ich, mit dem sie sich bis dato identifizieren konnte. Während der eine sich in seinem Schmerz zu verlieren droht, schöpft die andere neue Kraft, indem sie ihre Worte in den Wald schreit.¹²⁷ Dass sich Philomela nicht erwartet, verschont zu bleiben, oder gar gerettet zu werden und ihren

¹²⁴ Vgl. ROSATI (2009), 335 führt als Beleg OVID, Fasti II, 840ff an.

¹²⁵ Vgl. RATKOWITSCH, 106.

¹²⁶ Vgl. OVID, Met. 11, 1ff; ebenso OVID, ars 3, 321;

¹²⁷ Vielleicht eine Vorwegnahme ihres eigenen Schicksals, vgl. dazu ROSATI (2009), 335; schon VERGIL, Geor. 4 515 f lässt die Nachtigall den Wald mit ihrem Schrei „befüllen“; ebenso OVID, Fasti 4 481 f: *quacumque ingreditur, miseris loca cuncta querellis / implet, ut amissum cum gemit ales Ityn.* (wohin auch immer sie kommt, sie befüllt jeden Ort mit armseligen Klagen, wie wenn der Vogel den verlorenen Itys beklagt.)

Schwager bestraft zu sehen, ist offensichtlich¹²⁸. Niemand würde in so einer Situation sein Vorhaben lauthals preisgeben und damit den Tod riskieren. Vielmehr erhofft sie sich, Tereus durch Provokation zu einer Kurzschlussreaktion zu treiben. Wie zuvor ihr Schwager von seinem Vorhaben gesprochen hat (V524), ist nun auch sie im Stande über Geschehenes zu sprechen, mit dem Verlust ihrer Unschuld und ihrer Identität als griechische Königstochter, legt sie jegliche Scham, die damit verbunden war, ab und weigert sich, sich den bisher gültigen gesellschaftlichen Normen durch Schweigen zu unterwerfen. Was bleibt ihr denn noch außer ihrer Stimme? Stark, fast kriegerisch, tritt sie ihrem Schänder entgegen, ohne auf irgendwelche Rollenkonventionen zu achten. Ihre Worte lassen erahnen, wie schrecklich ihre Rache würde, hätte sie die Gelegenheit dazu.

2.3.3.7. Philomelas Verstümmelung (Die Verse 549 – 570)

Philomelas entschlossene Worte bewirken, was sie sollten, sie hat den Thraker aus der Reserve gelockt. Schäumend vor Wut, aber auch getrieben von Furcht weiß er sich nicht anders zu helfen, als die Quelle dieser üblen Gefühle zu bestrafen. Er zückt sein Schwert, packt das Mädchen an den Haaren und bindet deren Arme auf den Rücken. Noch könnte man argumentieren, dass der Mann in seiner Panik nicht weiß, wie er weiter verfahren soll. Um seine Gedanken sammeln zu können, fesselt er sie also. Doch gegen diese Tatsache spricht eigentlich alles, denn der Leser weiß bereits zu viel von dem Thraker, als dass er ihm einen Mord im Affekt zugestehen würde. Getrieben von seiner Leidenschaft, die ihn zu Bestechung (V461f), Lügen (468), falschen Tränen (V471) treibt, die ihn nicht schlafen lässt (V490ff) und ihm die wildesten Wunschvorstellungen einpflanzt, lässt sein Charakter nicht viele Möglichkeiten zur Interpretation offen.¹²⁹ Der Anblick des Schwertes lässt sie hoffen, doch noch getötet zu werden, so bietet sie ihm todesmutig ihre Kehle dar. Da scheint es ihm wie Schuppen von den Augen zu fallen, denn, als hätte er in diesem kurzen Moment des Ausharrens das eigentliche Problem gesehen, wendet er sein Schwert von ihrem Hals ab. In seiner Grausamkeit will der Tyrann nun nicht mehr den Tod des Mädchens, das ihn zuvor in seiner Männlichkeit so sehr gedemütigt hat, vielmehr meint man, er habe die Wurzel allen Übels erkannt. Auch Philomela bemerkt nun, dass ihr Schwager Anderes vorhat und ihr

¹²⁸ Dass sich Philomela keine hohen Chancen ausrechnet, liest sich aus dem Text, denn sie selbst formuliert in V 545: *si copia detur* – wenn es die Möglichkeit gäbe; anders ihre Schwester Procne, als sie im weiteren Verlauf der Geschichte von Tereus grausamer Tat erfährt, denn sie schweigt und überlegt im Stillen.

¹²⁹ Vgl. STEIN (2009), 138 sieht in den Versen 549-553 kaltes Kalkül, denn Philomela Fesseln anzulegen, wäre in diesem Fall nicht von Nöten.

letzter verzweifelter Versuch, ihn zum Morden zu bewegen, ins Leere verlief.¹³⁰ Würde er seine Schwägerin jetzt töten, hätte sie ihn da, wo sie ihn haben wollte. Mit einem Mal erkennt der Thraker den Ernst der Lage und legt sein ursprüngliches Vorhaben bei Seite.

Nicht ihr Leben ist es, das er ihr nimmt, sie hängt ohnedies nicht mehr an ihm, ihn interessiert nun etwas viel Essentielleres (V555 f):

*ille indignantem et nomen patris usque vocantem
luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
abstulit ense fero; [...]*

*er packte mit einer Zange ihre sich sträubende Zunge,
die in einem fort den Namen des Vaters rief, die sich zu sprechen abmühte,
und schnitt sie mit wildem Stahl ab.*

Tereus erkennt nun das eigentliche Problem, denn solange sie Vermögens ist zu sprechen, so lange wird sie nicht ruhen und ihrer Schande Ausdruck verleihen. Die einzige Möglichkeit dies zu unterbinden, besteht für ihn darin, sie zum Schweigen zu bringen. So tötet er nicht das Mädchen, sondern nimmt ihm jegliche Möglichkeit sich mittels seiner Sprache zu artikulieren. In einem Akt besonderer Brutalität schneidet er Philomela die Zunge heraus und macht sie damit zur stummen Betrachterin ihres in Scherben liegenden Selbst.¹³¹ Ein zweites Mal beraubt er sie ihrer Identität, denn nicht genug damit, dass er ihr diese durch Vergewaltigung bereits einmal genommen hat, er nimmt sie ihr ein zweites Mal und nun ist sie nicht einmal mehr fähig sich zu identifizieren.¹³² Dieser zweite Akt von Gewaltanwendung stellt eine Art symbolische Wiederholung der eigentlichen Vergewaltigung dar. Die innere Verbundenheit dieser beiden Szenen markiert OVID gekonnt durch die retardierenden Partizipien, denn auch bei der Beschreibung der Schändung bediente er sich dieses Vorgehens. Wieder zielt er darauf ab, den Leser zu verblüffen und seine Erwartung zu übertreffen. Denn während dieser mit Philomelas Tod bereits rechnet und sich diesen auch bildhaft vorstellt, lenkt der Dichter in unglaublich sprachlichem Geschick die Aufmerksamkeit auf ein kleines physisches Detail. So beziehen sich die Partizipien der

¹³⁰ OVID beschreibt zwar Philomelas Bestürztheit nicht direkt, dennoch lässt sich ein kurzes „innehmen“ erkennen, das die Spannung des Lesers zum einen sicherlich steigert, zum anderen wohl auch errahnen lässt, dass nun Schlimmeres folgt, als er sich womöglich vorgestellt hat (Met. VI, 553f):

[...] iugulum Philomela parabat / spemque suae mortis viso conceperat ense:

¹³¹ Dieser Akt erfüllt das düstere Versprechen aus V492, *qualia vult*, vgl. JACOBSON (1984), 50.

¹³² Vgl. ROSATI (2009), 336

Vergewaltigungsszene in den Versen 522f auf Philomela, sie ist erbleichend (V522), zitternd (V522), sich fürchtend (V522) und nach der Schwester rufend (V523), die Partizipien der Verse 555 f jedoch auf die erst am Schluss von V556 folgende Zunge (*linguam*). Anders als beim ersten Mal ruft das Mädchen nun nicht mehr nach ihrer Schwester, sondern nach dem Vater, womit sie den Thraker zum wiederholten Male an sein Treueversprechen erinnert.¹³³ Meisterhaft lenkt OVID den Blick des Lesers auf Philomelas Zunge, die ein Eigenleben zu entwickeln scheint (V557ff)¹³⁴:

[...] *radix micat ultima linguae,*
ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae [...]

[...] *die Zungenwurzel zuckt,*
sie selbst liegt zitternd am Boden und murmelt in die schwarze Erde [...]

Das groteske Bild der abgetrennten Zunge, die sich auf dem Boden windet und in die Erde spricht, zeigt sich als „perverser Ersatz eines erotischen Ideals“. Anklänge an elegische Terminologie (*dominae*, V560 und *vestigia*, V560) untermauern diese Tatsache.¹³⁵ Auch nach der Verstümmelung erliegt Philomela nicht ihrem Schicksal, ihr unbändiger Charakter scheint sich auch in ihrer Zunge widerzuspiegeln, und so lässt sich nicht einmal der kleinste Teil der Königstochter in seine neue Rolle zwingen. Philomelas Stimme wird zu einem unartikulierten, tierischen Laut, in dem sich zum einen ihr Schmerz, aber auch ihr Zorn erkennen lässt. Das sprachliche Bild, das dem Leser vor seinem inneren Auge tatsächlich entsteht, unterstützt OVID akustisch, indem die beiden Verse vornehmlich von x-/l-/m-/n-/r-Lauten bestimmt sind.¹³⁶ Die Alliteration - *terraeque tremens* (V558) - fügt er gekonnt in die Mitte des Verses ein und lässt den Leser das Zittern des Mädchens förmlich spüren. Mit allen Sinnen, mit denen der Leser einen Text aufnehmen kann, nimmt er die grausame Verstümmelung des Mädchens, die Verwandlung ihrer Zunge und damit ihrer Stimme, wenn man so möchte, in unverständliches, tierisches „Gewinsel“ war.¹³⁷ Als würde man einer Schlange den Schwanz abtrennen, so zuckt Philomelas Zunge sterbend (*moriens*, V560) im

¹³³ Vgl. BÖMER (1976), 152

¹³⁴ Dass Fesseln und Herausschneiden der Zunge dürfte wohl ein bekanntes Motiv sein und somit der Tradition der Geschichte folgen, doch ist das „Weiterleben“ der Zunge, ihr Zucken und „Murmeln“ OVIDS „Eigenkreation“, vgl. HERTER (1980), 163.

¹³⁵ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 9.

¹³⁶ Vgl. SIMON (2017), 300.

¹³⁷ Auch die deutsche Übersetzung bemüht sich, den Text in seiner stilistischen Vollkommenheit wiederzugeben, indem sie diese Passage vornehmlich durch „Zisch-Laute“ wiedergibt.

Staub und hört auch dann noch nicht auf, ihr Leid in den Boden zu klagen.¹³⁸ Diese Stelle bereitet auf den abgetrennten Kopf des Orpheus vor, der selbst dann noch mit entseelter Zunge Klagelieder murmelt (Met.11, 51ff):

*[...] medio dum labitur amne,
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.*

*[...] während sie mitten im Fluss dahingleiten,
lässt die Leier Klagetöne erklingen,
die entseelte Zunge murmelt Klagelaute, mit Klagen antworten die Ufer.*

Gleichzeitig wird dem Leser auch durch die textliche und inhaltliche Nähe zur Vergewaltigung Daphnes suggeriert, dass auch Philomela (wie Orpheus und Daphne) die (Dicht-) Kunst repräsentiert. Wie ein kleines selbstständiges Lebewesen, unfähig allein zu überleben, sucht die herausgeschnittene Zunge den Weg zu ihrer Herrin, um sich ihrem Leib wieder zu verbinden.¹³⁹ Eine Passage, deren groteske Schilderung den Leser wahrlich erschauern lässt, deren symbolischer Gehalt jedoch unübersehbar ist, zumal da die ganze Metamorphose von Sprache in all ihren Variationen vollends durchdrungen ist. Doch die sehr blutrünstige Schilderung der Ereignisse zeigt einmal mehr die unglaublich psychologischen Fähigkeiten des Dichters. Wie bei einem Autounfall kann der Leser den Blick von der Aufzählung diverser Grausamkeiten nicht abwenden, er ist schockiert, ja sogar angeekelt. Ähnlich einem „Splatter-film“, der sich besonders durch explizite Gewaltdarstellungen auszeichnet, stellt auch OVID diese Szenen äußerst drastisch dar.¹⁴⁰ Einmal mehr hat ihr

¹³⁸ Vgl. Met.11, 187 ff: An dieser Stelle fühlt man sich an Midas' Diener erinnert, der ein Loch in den Boden gräbt, um seine Beobachtung dort hinein zu sprechen. Das Beispiel der verstümmelten Schlange, die versucht sich wieder „anzugliedern“ und die Bewegungen der Zunge haben ihre Parallele bei Lukrez, III, 657 ff: *quin etiam tibi si, lingua vibrante, minanti / serpentis cauda, procero corpore, utrumque / sit libitum in multas partis discidere ferro [...]*. Während die Schlange bei Lukrez versucht sich selbst zu töten, indem sie sich beißt, versucht Ovids Schlange ihre abgetrennten Teile wiederzufinden und sich wieder zusammenzusetzen, um dann Frieden im Tod zu finden, vgl. ROSATI (2009), 336.

¹³⁹ Eine Reihe von Beispielen für das Weiterleben von abgeschlagenen Körperteilen bietet BÖMER (1976), 153.

¹⁴⁰ Tatsächlich schildert er des Öfteren gewalttätige Szenen äußerst brutal, meines Erachtens nicht, um seiner Vorliebe für diese Details zu frönen, sondern vielmehr, um die Abscheulichkeiten in Worte zu fassen und seinen Protagonisten durch seine Worte dafür die Möglichkeit zu geben, das Geschehene fassbar zu machen, dem Unfassbaren durch Begrifflichkeiten Raum zu geben und seine „Romanfiguren“, sowie den Leser gleichzeitig von der Tat selbst zu distanzieren. Weitere Beispiele dafür bieten der Vergleich des blutenden Pyramus mit einem geplatzten Leitungsrohr (Met.4, 121 ff) oder die Häutung des Marsyas (Met.4, 385 ff), dem mit seiner Haut, als äußerlicher Begrenzung seines Selbst, auch seine „Person“, seine Identität genommen wird. Da auch Marsyas Künstler ist und Apoll ihn häutet, kann auch hier das repressive Verhalten eines Herrschertypus gegen freie Kunst gesehen werden.

Tereus bewiesen, wieviel Macht er über sie besitzt. „Kaum möchte man es glauben“ (*Vix ausim credere*¹⁴¹, V561) – wieder schaltet sich der Erzähler ein - mit diesen Worten markiert OVID den Punkt größter, unmenschlicher Barbarei im Verhalten des Thrakers: wiederholte sexuelle Gewalt an einem an einem verstümmelten Körper (*lacerum corpus*, V562).¹⁴² Nicht einmal das scheint ihn abzuhalten, seine Triebe an ihr auszuleben und so entmenslicht er seine Schwägerin immer mehr.¹⁴³ Nachdem er sich in ausreichendem Maße an Philomela vergangen hat, kehrt Tereus zu Procne zurück. Sofort fragt diese nach ihrer Schwester und wird jäh enttäuscht, denn anstatt seinem Versprechen, das er ihr und ihrem Vater gab, treu zu bleiben, berichtet er vom Tod Philomelas. Abermals stellt er sein schauspielerisches Talent unter Beweis und heuchelt aufrichtige Anteilnahme (V565f):

*dat gemitus fictos commentaque funera narrat,
et lacrimae fecere fidem.*

*Doch jener seufzt heuchlerisch und erzählt von einem erlogenen Begräbnis,
Tränen bekräftigten die Glaubwürdigkeit.*

Wie zuvor bei Pandion (V471) bedient er sich trügerischer Tränen (V566) und unterstreicht so seine vermeintliche *pietas*. Als liebevoller Ehemann trauert auch er um seine Schwägerin. Tränen und die Kraft der Fiktion sind es, die ihm helfen das Publikum, die Leserschaft und Procne, zu überzeugen und nahelegen, dass er OVIDS *Ars Amatoria* gelesen hat.¹⁴⁴ Sie reagiert mit Schweigen auf den Tod ihrer Schwester.

Im Folgenden vollzieht Procne typisch rituelle Opferhandlungen: Verzweifelt reißt sie sich ihre luxuriösen, goldglänzenden Gewänder vom Körper, legt Trauerkleidung an und errichtet ein, im doppelten Sinne, leeres Grabmal für ihre totgeglaubte Schwester. Das einzige, das dieses enthält, sind Tereus' Lügen, Tereus' Geschichte über Philomelas Verbleib.¹⁴⁵ Der Wechsel der Kleidung, von diesen hellen, strahlenden Farben zu dunklen, düsteren spiegelt

¹⁴¹ Dass Tereus Verhalten über jegliches Vorstellungsvermögen hinausgeht, drückt Ovid dadurch aus, dass er das folgende Geschehen kommentiert und seinen eigenen Ekel kundtut. Dieser dramaturgisch gekonnt gesetzte Effekt, lässt den Thraker noch abstoßender erscheinen, als er es ohnedies schon tut. Vgl. ROSATI (2009), 337., BÖMER (1976), 154.

¹⁴² Die wiederholte Vergewaltigung Philomelas findet sich in den Vorläufern dieses Mythos nicht, sie wird wohl eine Erfindung OVIDS sein, vgl. ORTEGA (1970), 218.

¹⁴³ Dieses Phänomen sehen wir ebenfalls im Daphne-Mythos, denn nach der Vergewaltigung durch Apoll, kann Daphne nicht länger mit ihrem Körper leben: *qua nimium placui, mutando perde figuram!* (Met.I, 547). Sie verliert somit ihre bisherige Identität und wird durch Verwandlung in einen Baum entmenslicht.

¹⁴⁴ HARDIE (2002), 267 weist auf Ars am. 3, 677 hin: *accendant lacrimae, dolor et de paelice fictus*. – füge Tränen hinzu und erheuchelte Schmerz über die Nebenbuhlerin.

¹⁴⁵ Vgl. HARDIE (2002), 87.

auf gewisse Art Procnes Wesenswandel.¹⁴⁶ Gemeinsam mit ihrem Gewand legt sie ihr freundliches, einer Königin würdiges Wesen ab. Von Zorn und Schmerz getrieben, wird sie später zur rasenden Mänade, die in ihrem Zorn noch viel grausamer sein wird als Tereus. Dieser Moment leitet Procnes innere Metamorphose ein, die erste Stufe ihrer dreigliedrigen Verwandlung. Ganz vollziehen wird sie sich erst, als sie, bekleidet mit den Insignien des Bacchus, Philomela holt. Sie opfert also den Totengeistern und betrauert das Schicksal ihrer Schwester (V570).¹⁴⁷

2.3.3.8. Philomelas Gewebe (Die Verse 571 – 586)

Es vergeht ein Jahr und, als wäre nichts passiert, folgt die Sonne ihrer gewohnten Bahn. Noch immer sitzt Philomela gefangen in ihrem Verlies, bewacht von einem Aufseher, umgeben von starren Steinmauern und gestraft mit Sprachlosigkeit. Bitter musste sie erkennen, dass ihr Schicksal niemanden rührte, weder die Götter, noch die Wälder oder Steine (V546) und so erkennt sie, dass die einzige Person, die ihr noch bleibt, sie selbst ist. „Was soll Philomela tun?“ (V572) fragt OVID den Leser und gibt sich im Folgenden auch selbst die Antwort (V575):

[...] miserisque venit sollertia rebus. – [...] Not macht sie erfinderisch.

Einmal mehr findet sie sich nicht mit ihrem Los ab, sondern zeigt dem Leser ihren unbändigen Charakter. Philomelas Einfallsreichtum (*callida*, V576) ist es, der einen Ausweg aus dieser trostlosen Situation bietet¹⁴⁸. So nimmt sie ihr Geschick selbst in die Hand und beginnt ihre Geschichte zu erzählen, denn die Kraft des Schmerzes treibt sie dazu ein alternatives Kommunikationsmittel zum gesprochenen Wort zu finden (V576):

stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris;

¹⁴⁶ SEGAL (1994), 264, sieht in den Gesten Procnes das Mitleiden und die Identifikation mit ihrer Schwester, deren Leiden sie mimetisch in dieser Opferhandlung wiederholt und gleichsam auf ihre Solidarität zu einander, ihre Austauschbarkeit, vorbereitet.

¹⁴⁷ *[...] luget non sic lugendae fata sororis:* STEIN (2009), 143 macht berechtigterweise auf die Junktur *non sic* aufmerksam und meint damit Zweierlei. Zum einen bezieht es sich natürlich auf den Inhalt, denn das Grab ist ja tatsächlich leer und kann „so“ nicht angemessen betrauert werden. Zum anderen bezieht es sich aber auch auf die Reaktion auf Tereus Verbrechen, denn bloß „so“ kann man so eine Abscheulichkeit nicht betrauern. Wir können uns also auf eine folgenschwere Rache einstellen.

¹⁴⁸ Im Allgemeinen gesteht OVID seinen Protagonistinnen durchaus eine gewisse Schläue zu. Als Beispiele seien hier in Met.4, 93 die *callida Thisbe*, oder in Met.VII, 300f die *callida Colchis*, Medea, genannt.

*Die Schlaue befestigt Fäden an einem barbarischen Webstuhl,
in das weiße Garn wob sie purpurne Schriftzeichen,
der Beweis für das Verbrechen;*

In dieser fremden Einöde ist das einzige, das sie findet ein barbarischer Webstuhl (V576), der es Philomela erlaubt, ihre Geschichte zu erzählen und so ein kulturelles Produkt, wie ihren „Text“ zu entwickeln. Aus purpurfarbenen und weißen Fäden (V577) webt sie ein Bild und erzählt darin die Geschichte ihres gebrochenen Selbst. Welcher Art diese *notae* (V577) genau sind, erwähnt OVID nicht, doch offensichtlich hat Philomela einen Weg gefunden mit ihrer Schwester zu kommunizieren, in einer Sprache, die nur den beiden zugänglich ist.¹⁴⁹ Das Weben eines Stoffes, in den geheime Zeichen eingearbeitet sind, kann als Metapher für die „Botschaft zwischen den Zeilen“, wie sie auch Dichter oft formulieren, gewertet werden. Auch die verwandelte Io verliert sich nicht in Trauer ob ihrer neuen Gestalt, sondern findet mit Hilfe eines neuen Mediums die Möglichkeit sich auszudrücken (Met.1, 649f):

*littera¹⁵⁰ pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.*

*Buchstaben anstatt Worte, die ihr Fuß im Staub zieht,
geben ein trauriges Zeichen für ihren verwandelten Körper.*

Wie Philomela ist auch Io zur Sprachlosigkeit verurteilt, wie Philomela wurde auch ihr durch Verwandlung ihre Identität genommen, und wie Philomela hat auch sie einen Weg gefunden, sich diese mittels eines Textes wiederzuholen. Der Text wird zum Sinnbild, er ersetzt die, mit Gewalt genommene, Sprache und dient als Kommunikationsmittel der beiden Pandioniden. Dass die Schrift der Stimme funktionsäquivalent ist, beweist ihre Stellung im Gedicht, denn sie erscheint in der Mitte, wenn das Ende der Geschichte noch nicht absehbar ist.¹⁵¹ Dass Philomelas Stimme auf einer Metaebene für die Stimme der Unterdrückten steht, lässt sich gut herauslesen. Durch brutalstes Vorgehen wird sie zum Schweigen verdammt, ihre Stimme zensuriert, doch sie widersetzt sich der Zensur und verschafft sich mittels eines Gewebes,

¹⁴⁹ Da Ovid jedoch den *barbarica tela* so hervorhebt, ist es m.E. wahrscheinlich, dass Philomela griechische Buchstaben in das Gewebe webt. Da in ihrem Umfeld wohl auch keiner dieser kultivierten Sprache mächtig ist, muss sie keine Entdeckung befürchten.

¹⁵⁰ Gegen die Ansicht, dass es sich bei den *notas* der Philomela um Buchstaben handelt, könnte man einwenden, dass Ovid bei Io tatsächlich von *littarae* spricht. Welcher Art sie nun sein mögen ist m. E. nicht wichtig, denn ihren Zweck erfüllen sie in jedem Fall.

¹⁵¹ Vgl. HARZER, (2000), 76.

eines Textes im Text, Gehör.¹⁵² Ebenso spiegelt sich in den Farben des Garnes das Verbrechen, denn auf weißen Untergrund webt das Mädchen purpur-rote Zeichen, so hinterließ auch Tereus auf ihrem Körper purpur-rote blutige Zeichen und so wird auch Procne als Schwalbe „Zeichen“ (V670) auf ihrer Brust davontragen.

Das vollendete Werk übergibt Philomela einer Dienstmagd mit der Bitte, es ihrer Herrin zu überbringen, doch da sie sich auf konventionellem Wege nicht mitteilen kann, zeigt sie ihr durch Gesten (V579), wonach sie verlangt. OVID gibt der thrakischen Dienstmagd keinen Namen, sondern spricht von ihr ganz unpersönlich (*uni*, V578; *illa*, V579), als verbindet Magd und „Herrin“ nichts weiter, als dass die eine die andere am Leben erhält. Auch der Leser kann und möchte keine Beziehung zu ihr aufbauen. Nichts ahnend wie Lichas in Met.9, 155, der im Auftrag Deianeiras das Hemd mit dem Blut des Nessus zu Herkules trägt, so überbringt auch sie das Gewebe und ist sich der Folgen, die diese Tat für alle Beteiligten haben wird, in keinerlei Weise bewusst. Als Procne das Gewand erhält, rollt sie es zunächst aus, liest das „bedauernswerte Gedicht“ (*carmen miserabile*, V582) wie einen Brief und verstummt ihrerseits, wie Pandion (*pleno singultibus ore*, V510) und Philomela.¹⁵³ Schmerz verschließt ihr die Lippen (V584) und genau wie ihre Schwester hat Tereus auch sie verstummen lassen, sei es auch nur für einen Augenblick (V583ff):

[...] *dolor ora repressit,*
verbaque quaerenti satis indignantia linguae
defuerunt, nec flere vacat, sed fasque nefasque
confusura ruit poenaeque in imagine tota est.

[...] *Schmerz verschloss ihr die Lippen,*
der zu Sprechen versuchenden Zunge fehlten die Worte der Empörung,
zum Weinen hat sie keine Zeit, aber, um Recht und Unrecht
zu vermischen, stürzt sie los und gibt zur Gänze das Bilde der Rache ab.

Im Gegensatz zur Konstruktion anderer Frauengestalten räumt OVID der Klage Procnes über das Schicksal ihrer Schwester und den sich daraus für sie ergebenden, seelischen Konflikten

¹⁵² Vgl. RATKOWISCHS These, in der der Tyrann Tereus Züge des Augustus trägt, der, im Zuge seiner *renovatio* und restriktiven Gesetze, keine Kritik und schon gar keine Bloßstellungen duldet.

¹⁵³ Vgl. ROSATI (2009), 340 weist auf die Nähe des Verbs *evolvit* zu *volumen*, der Papyrusrolle, hin. Demzufolge kann der Text durchaus in, für die Barbaren unlesbaren, Buchstaben geschrieben sein. Als *carmen miserabile* bezeichnet Vergil, Georg.4, 514 das Schluchzen der Nachtigall. Dass Ovid Philomelas Gewebe als *carmen miserabile* bezeichnet, kann wohl schon als Vorverweis auf ihre Verwandlung in eine Nachtigall gelesen werden.

keinen Platz ein. Während Medea oder Scylla in, mehrere Verse umfassenden, Monologen mit sich darum ringen, ihrem Herz oder ihrer Vernunft den Vorzug zu geben, scheint Procne nicht zu zögern zu tun, was zu tun sein wird.¹⁵⁴ Die Beziehung der beiden Schwestern zueinander wird jegliche andere Beziehung in den Schatten stellen. Was Tereus getan hat, ist ein Unrecht und, genau wie dieser sein grauenvolles Vorhaben gestanden hat (*fassusque nefas* V524), ist es nun Philomela selbst, die eben dieses in Worte gefasst hat, indem sie sie in einen Teppich gewoben hat. Gewissermaßen steht nun auch Procne mit einem Mal vor den Scherben ihrer bisherigen Existenz und ist gezwungen, sich neu zu definieren. Schmerzlich muss sie nun erkennen, dass zivilisiertes Verhalten, Werte und Normen, die sie am athenischen Hof gelernt hat, nach denen sie gelebt hat, in dieser barbarischen Welt nicht gelten, und so vollzieht sich in einem zweiten Schritt ihre innerliche Metamorphose, die in dem Moment begonnen hat, als sie vom vermeintlichen Tod ihrer Schwester erfahren hat. *Omnia turbasti* (V537) hat Philomela ihrem Schwager vorgeworfen, nun ist es Procne, die Recht und Unrecht durcheinanderbringen wird (*fasque nefasque confusura* V585f) und die ursprüngliche Ordnung der Dinge noch mehr zerstören wird, als es ihr Mann bereits getan hat. Von der Ehefrau eines wilden Tyrannen wandelt sie sich selbst zur zügellosen Furie, die nur noch von Verlangen nach Rache getrieben ist, und übernimmt damit in allen Belangen die Verhaltensweisen ihres Mannes.¹⁵⁵

2.3.3.9. Das Bacchusfest (Die Verse 587 – 595)

Doch vorerst behält Procne ihre Gedanken bei sich, und so kommt es gerade recht, dass zu dieser Zeit ein Fest zu Ehren des Bacchus gefeiert wird, das es Frauen gestattet, ihre festgefahrenen Rollen als Ehefrauen und Mütter für eine Nacht zu verlassen und in die einer rasenden Mänade zu schlüpfen.¹⁵⁶ Unter dem Deckmantel dieses Ritus und im Schutz der Finsternis also stürzt Procne los, um ihre Schwester zu befreien. In den folgenden Versen beschreibt OVID die bacchantischen Zeremonien, in die sie sich einweihen lässt. Wie schon bei Tereus in Athen (472ff), macht sich auch hier die Nacht zur Mitwisserin, die alles sieht, alles hört, aber darüber schweigt.¹⁵⁷ Das Polyptoton Nacht (*nox...nocte...nocte*, V588ff) lässt den Leser eine gedankliche Brücke zum Anfang der Geschichte herstellen

¹⁵⁴ Medea: Met. 7, 11-73; Scylla: Met. 8, 44-80;

¹⁵⁵ Vgl. ROSATI (2009), 341, wie Tereus visualisiert auch Procne ihre Rachegelüste; andere Beispiele dafür sind Met. 8, 506f, als Meleagers Mutter die Wunden ihrer Brüder vor Augen sieht, oder Met. 14, 204f, als Achaemenides sich die Taten Polyphems vor sein geistiges Auge ruft.

¹⁵⁶ Zur Quellenlage eines solchen Festes siehe auch BÖMER (1976), 159f.

¹⁵⁷ Vgl. ROSATI (2009), 341.

(*Eumenides...Eumenides*, V430).¹⁵⁸ Symbolisch kündigt es den Eintritt in einen Raum des Schreckens und des Terrors an, der in gewisser Weise den dunklen Wäldern (V521), bei Philomelas Missbrauch entspricht, denn auch vor dieser abscheulichen Tat überlegte Tereus in der Nacht, wie er das Mädchen bezwingen könnte.¹⁵⁹ In Wahnsinn versetzt (*furialia arma*, V591), mit Efeu im Haar, mit Hirschfell bekleidet und einen Thyrsosstab in der Hand eilt sie, begleitet von einer Schar Gleichgesinnter, in den Wald. Dass diese Furien nichts mit den eingangs erwähnten Eumeniden, den Rachegöttinnen, die Tereus und Procnes Hochzeit überschatteten, zu tun haben, ist offensichtlich, zumal da OVID den Zorn Procnes durch einen explikativen Genitiv näher als *furor doloris*, als Wahnsinn aufgrund von Schmerz, definiert.¹⁶⁰ Diese Ansicht unterstützt auch die Tatsache, dass Bacchus in dieser Passage an drei markanten Stellen genannt wird, nämlich zweimal am Ende (V587, 598) und einmal am Anfang des Verses 596. Getrieben von ebendiesem (*furiis agitata doloris*, V595), schlüpft Procne wieder, wie zuvor schon beim Anlegen ihres Trauergewandes (*induitur atras vestes*, V568), in eine neue Rolle. Wie Tereus in Athen, so simuliert auch sie (*Bacche, tuas simulat*, V596), gekonnt spielt sie, täuscht vor, etwas zu sein, was sie nicht ist, gebraucht das Fest zu ihrem eigenen Vorteil, nur um unter dem Namen des Gottes Bacchus einer Gepflogenheit nachzukommen und ihren eigenen, persönlichen Zorn zu verbergen.¹⁶¹ Sowohl Tereus (*captus amore*, V465) als auch Procne (*agitata doloris*, V595) können ihre Emotionen nicht mehr aktiv kontrollieren und werden damit „zum Spielball ihrer Emotionen“.¹⁶² Damit ist die zweite Stufe ihrer dreigliedrigen Metamorphose in ihrem Inneren vollendet und aus der ehemals gut-bürgerlichen Ehefrau wird eine von rasendem Schmerz getriebene, Furie.¹⁶³

¹⁵⁸ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 5.

¹⁵⁹ Vgl. BÖMER (1976), 160; ebenso ROSATI (2009), 341.

¹⁶⁰ Vgl. BÖMER (1976), 162: VERGIL ist der erste, der *furiae* metonymisch verwendet, um ein „zu-Viel“ an Gefühlen zu beschreiben: Vergil, Aen.IV, 474: [...] *concepit furias evicta dolore* – vom Schmerz überwältigt, nahm sie den Wahn an.

¹⁶¹ Dass dieser ekstatische Zustand auch unkontrollierte Ausmaße annehmen kann, zeigt das Beispiel des Pentheus (Met.3, 711ff): Ihn zerreißen wahnsinnig gewordene Mänaden im Glauben, er sei ein riesiger Eber. Eben solches geschieht auch mit Orpheus (Met.11, 1ff). Andererseits dienten die Feste auch dazu, Frauen die Gelegenheit zu geben, aus ihrem privaten, von Männern dominierten, Umfeld für einen definierten Zeitraum auszubrechen und ihren Leidenschaften Raum zu geben.

¹⁶² Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 5.

¹⁶³ ROSATI (2009) sieht in V595, der „schrecklichen Procne“ das Signal für ihre Metamorphose. Das ist m.E. zeitlich zu spät, denn der ganze Vorgang der Verwandlung, in diesem Fall ihres inneren Zustandes, ist ein schleichender Prozess, der seinen Höhepunkt erst mit dem Anlegen der Insignien des Bacchus erreicht hat.

2.3.3.10. Die Befreiung (Die Verse 596 – 600)

Im Folgenden geschieht alles sehr rasch, OVID unterstützt dies auch auf sprachlich rhythmischer Ebene, indem er innerhalb der nächsten zwei Sätze fünfmal ein enklitisches – *que* verwendet. Der Leser kann die Eile und Hast Procnes förmlich spüren (V596ff)¹⁶⁴:

[...] *venit ad stabula avia tandem*
exululatque euhoeque sonat portasque refringit
germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi
induit [...]

[...] schließlich kommt sie zu dem entlegenen Stall,
sie heult, ruft „Euhoe“, sie bricht die Tore auf,
raubt die Geraubte und legt ihr die Insignien des Bacchus an.

Lautmalerisch verwendet OVID das Verb *exululare* an dieser Stelle und bezeichnet damit einmal mehr einen unartikulierten, fast tierischen, Laut.¹⁶⁵ Es erinnert den Leser an ein weiteres unheilverkündendes Tier, das Käuzchen (*ulula*), das, ebenso wie der Uhu (*bubo*, V432) durch seinen Ruf auf drohendes Unglück vorbereitete. Schon die Hochzeit von Tereus und Procne zu Beginn der Geschichte stand im Zeichen eines Verderben bringenden Vogels, und nun scheint uns OVID ein weiteres Mal durch einen Vogel auf eine kommende Tragödie vorzubereiten.

Procne raubt nun ihre Schwester - *rapit raptaeque* - gezielt verwendet OVID das Verb an dieser Stelle, spielt mit seinen Formen und erinnert den Leser an Zweierlei:

Zum einen ist Philomela in dem Moment, als sie von ihrer Schwester geholt wird, natürlich selbst eine Geraubte. Zum anderen kommt in der *figura etymologica* noch ein anderes Element zum Tragen, nämlich das einer neuerlichen Entführung, denn Procne wiederholt, was Tereus zuvor getan hat. Als Räuber (*raptor*, V518) zog er Philomela in den Stall (*in stabula alta trahit*, V521) und bezwang sie dort mit Gewalt (*vi superat*, V525), als Bacchantin (*Bacche, tuas simulat*, V596) raubt Procne sie (*rapit raptaeque*, V598) und zieht sie, die plötzlich wie versteinert ist, in ihr Heim (*attonitamque trahens intra sua moenia ducit*, V600). In ihren Handlungen werden Procne und Tereus Eins, beide verwandeln friedliche Orte in

¹⁶⁴ Leider verliert die deutsche Übersetzung dieser Szene an Dramatik, dafür ist sie im Lateinischen umso deutlicher.

¹⁶⁵ BÖMER (1976), 162 liefert eine Aufstellung der Verwendung dieses Verbs in Zusammenhang mit bacchischen und barbarischen Riten.

Orte des Schreckens und der Finsternis, beide begehen dort abscheuliche Verbrechen, die sich allein im Motiv unterscheiden, und beide machen Philomela zur passiven Empfängerin ihrer persönlichen Vorhaben.¹⁶⁶

2.3.3.11. Procnes Rede (Die Verse 601 – 619)

Im Palast des Thrakers angekommen wird Philomela mit einem Mal bewusst, wo sie sich befindet, und bekommt es ein weiteres Mal mit der Angst zu tun. Denn das Haus (*domum nefandam*, V601)¹⁶⁷, in das ihre Schwester sie entführt hat, das für die eine ihr Heim ist, für die andere aber eine fremde Umgebung, in der sie nicht weiß, was sie erwartet, lässt sie im ganzen Gesicht erbleichen (*totoque expalluit ore*, V602).¹⁶⁸ Während Tereus sein Unrecht offen, beziehungsweise im Schutz des Waldes, begangen hat, bringt Procne das Ihre, das sie im Begriff ist zu tun, in ihr Haus und begeht es hinter verschlossenen Türen, hinter der Fassade des Palastes. Zudem legte Procne ihr, als sie sie entführte, eine Art Maske aus Efeu auf (V599), die es ihr (Procne) ermöglichte, sie (Philomela) unerkant aus dem Stall zu führen. Betrachtet man dies aber aus Philomelas Perspektive, so stürmt, wie aus dem Nichts, eine Horde fremder Gestalten, mit Tierfellen und anderen wild wirkenden Insignien geschmückt und dadurch unkenntlich gemacht, Tierlaute nachahmend, in diesen Stall, zieht ihr fremdes Gewand an, verbindet ihr die Augen und entführt sie. Als Procne ihr dann das Gesicht enthüllt und sich ihrerseits zu erkennen gibt, wagt es Philomela nicht, ihren Blick vom Boden zu erheben und ihr in die Augen zu sehen. OVID unterstreicht dadurch ihr unbescholtenes Wesen und kontrastiert ihre Handlung mit der ihres Schwagers, denn dieser kehrte skrupellos zu seiner Frau zurück und tat, als wäre nie etwas geschehen (*sustinet ad Procnem post talia facta reverti*, V563). So ändert sich mit dem Betreten des Hauses, einer zivilisierten Umgebung, zumindest im Vergleich zum Wald, auch Philomelas Wesen, und von der amazonenhaften Frau, die ihrem Schwager in wilder Wut ihren Zorn und ihre Gleichgültigkeit entgegenschmettete, wird sie das Mädchen von einst, das sich plötzlich ihrem alten Ich gegenüber sieht und sich ihrer Identität bewusst wird. Schuldgefühle ihrer

¹⁶⁶ „rapere“ meint natürlich nicht nur „rauben“, sondern konkret auch „vergewaltigen“, im englischen Verb „rape“ lässt sich dies noch nachvollziehen. Dass Procne an dieser Stelle ihre Schwester also „raubt“, kommt einer neuerlichen Vergewaltigung gleich, Philomela wird in die Opposition gedrängt.

¹⁶⁷ *domum nefandam* meint hier wohl Zweierlei, denn es ist ja das Haus eines Tyrannen, der ein *nefas* gegen seine Schwägerin begangen hat, zum anderen wird eben an jenem Ort selbst ein schreckliches Verbrechen geschehen.

¹⁶⁸ Vgl. OVID, Met.4, 106: Auch Pyramus erbleicht im ganzen Gesicht (*totoque expalluit ore*) als er die Fußspuren der Löwin entdeckt und seine Geliebte tot glaubt. Anders als Pyramus, der glaubt, er habe mit Thisbe die Liebe seines Lebens verloren, fürchtet Philomela erneut um ihr eigenes Leben, da sie noch nicht weiß, wer sich unter der Verkleidung dieser rasenden Mänade befindet.

Schwester gegenüber überdecken den eigenen Schmerz, sieht sie sich selbst doch noch immer als Nebenbuhlerin (*paelex*, V606). Um ihre Unschuld zu bekräftigen, will sie bei den Göttern schwören, dass ihr Gewalt angetan wurde. Als hätte sie in ihrem Schuldigkeits-Wahn vergessen, dass ihr der Muskel zum Sprechen fehlt, setzt sie an, die Götter zu Zeugen anzurufen. Doch bitter wird sie sich ihres Unvermögens bewusst, und so hebt sie die Hand, um ihren, im Kopf formulierten, Worten zumindest pantomimisch Ausdruck zu verleihen. In dieser so pathetisch anmutenden Geste Philomelas erkennt der Leser einmal mehr die tugendhafte Lukrezia, die, ob ihrer Scham, ihr Gesicht bedeckt, ihre Augen auf den Boden richtet, und ihrem Mann und ihrem Vater von ihrer Vergewaltigung berichtet.¹⁶⁹ Wie Philomela, von ihrer Schwester so erhält auch Lukrezia Vergebung, doch während die eine Kraft aus ihrem Leid schöpft, kann die andere mit so großer Schande nicht leben und sieht ihren einzigen Ausweg aus diesem Dilemma in Selbstmord. Die Tränen der Schwester tadelt Procne, sie schäumt vor Wut und sucht ihre Schwester mit derselben Rage anzustacheln. Ihre Reaktion scheint ohne Maß und Kontrolle, in dieser Zügellosigkeit erinnert sie an die unbändige, erotische Leidenschaft des Tereus (*nec capiunt inclusas pectora flammæ*, V466), doch jetzt ist sie es, die brennt und ihren Zorn kaum noch halten kann (V609f).¹⁷⁰ Ebenso sehen wir uns noch immer der vergilischen Amata gegenüber, von der die Furie Allecto immer mehr Besitz ergreift.¹⁷¹

In diesem rasenden Wahn mit fast schon militärischen Zügen hält nun Procne ihre flammende Rede (V611 – 619). Zum Weinen ist keine Zeit, denn das ist etwas, derer sich schwache Frauen bedienen, und so bleibt als einziges Mittel, mit dem ihr Mann bezwungen werden kann, Gewalt. Rohe, nackte Gewalt ist die einzige Sprache, die er spricht, die einzige Sprache, die er versteht.

Non [...] lacrimis [...] sed ferro (V611f) – *es ist nicht die Zeit zu Weinen, sondern für das Schwert*

¹⁶⁹ Vgl. ROSATI (2009), 342 zu Ovid, Fasti II, 819ff: OVID ahmt Philomelas Verlegenheit nach, die sie haben würde, könnte sie darüber sprechen. Indem er gleiches Vokabular in beiden Stellen (in unserer wie auch in der Stelle der Fasti) benutzt, setzt er die Mädchen in dem ihnen widerfahrenen Unrecht und den damit einhergehenden Schuldgefühlen gleich. Dass allerdings die Opfer nicht immer als Opfer angesehen wurden, zeigt das traurige Beispiel Leucothoes (Met.4, 237ff): Als ihr Vater bemerkt, dass sie entehrt wurde, vergräbt er sie erbarmungslos, trotz ihrer Beteuerung, vergewaltigt worden zu sein, und schüttet das Grab mit Erde auf.

¹⁷⁰ Die Zügellosigkeit Procnes unterscheidet sich natürlich von der ihres Mannes hinsichtlich der Ursache dieser, denn ihn stachelt seine Erotik an, sie ihr „Hass“ auf ihn.

¹⁷¹ Vgl. BÖMER (1976), 165.

Gleiches mit Gleichem zu vergelten, ist das Mindeste, das Tereus zusteht. Nun ist Procne bereit ein Unrecht (V613) zu begehen:

[...] *in omne nefas ego me, germana, paravi:*

[...] *auf jegliches Unrecht habe ich mich vorbereitet, Schwester:*

In diesem fast schon heroischem Ton erinnert sie hier an die großen, mythischen Frauengestalten, wie Medea, Klytemnästra oder Hecuba.¹⁷² Im Folgenden lässt sie ihren Gedanken freien Lauf und spricht ihre Rachepläne laut aus, doch weder den Palast anzuzünden und Tereus in die Flammen zu werfen (V614f), noch ihm Zunge, Augen und „Gliedmaßen, die ihr [der Schwester] die Scham nahmen“ mit dem Schwert herauszuschneiden (V614f), oder ihm gar tausende Stiche zu versetzen und ihm so seine Seele zu entreißen (V617f), scheinen ihr rechte Befriedigung zu versprechen. Noch ist sie sich über die Natur dessen, das ihre Gelüste besänftigen kann, im Unklaren, doch einer Sache ist sie sich bewusst, es wird Großes (*magnum*, V618) sein¹⁷³. Der Leser kann sie förmlich vor sich sehen, ihre Unruhe spüren, wie sie, außer sich vor Wut und Schmerz, ihre Möglichkeiten abwägt und sich dabei im Zimmer umsieht. Beim ersten Anblick Philomelas wurde das Feuer fleischlicher Lust in Tereus entfacht (*exarsit conspecta virgine Tereus*, V455), da scheint es nur nachvollziehbar, ihn realen Flammen zu übergeben. Seine Zunge benutzte er, um Lügen zu erzählen, um zu täuschen und zu betrügen (*agit sua vota sub illa*, V468), erbarmungslos schnitt er Philomelas Zunge heraus, da scheint es plausibel, ihm Selbiges anzutun. Als Philomela ihren Vater um Besuch bei ihrer Schwester anfleht, sieht Tereus sie an, berührt sie in seinen Vorstellungen (*spectat eam Tereus praecontrectatque videndo*, V478). In seinem Namen trägt er, was er nicht lassen kann, und so kann man verstehen, dass ihm Procne eben dieses Sinnesorgan nehmen möchte. Schließlich vergewaltigte er sie (*vi superat*, V525), da ist es nur konsequent, ihm zu nehmen, womit er ihr alles nahm und ihr Weltbild erschütterte (vgl. *omnia turbasti*, V537).¹⁷⁴ OVID nennt den Thraker Künstler (*artifex*, V615), denn als eben dieser hat er sich in all seinen Taten bisher erwiesen.¹⁷⁵ Meisterhaft beherrscht er seine Kunst, sei es die Kunst zu manipulieren, die Kunst sich zu verstellen, oder auch die Kunst mit dem

¹⁷² Vgl. ROSATI (2009), 343.

¹⁷³ Vgl. ROSATI (2009), 344 sieht sich in der Formulierung an Medea erinnert (Her.12, 212): *nescio quid certe mens mea maius agit. – Ich weiß nicht mit Sicherheit, was mein Sinn Größeres vorhat.*

¹⁷⁴ Bemerkenswert ist m.E., wie schön sich hier die Parallelität zwischen Tereus und Procne auch anhand ihrer Gedanken zeigen lässt: Feuer – Zunge – Augen – Geschlechtsteile.

¹⁷⁵ So sieht RATKOWITSCH, 110 f in der Bezeichnung *artifex* den Hinweis an den Leser, dass es OVID hier um den Missbrauch der Kunst an sich geht.

Schwert umzugehen.¹⁷⁶ Doch auch Procne hat sich gewissermaßen als Künstlerin erwiesen, als sie, schmeichelnd (*blandita*, V440), ihren Mann zu Beginn der Geschichte mit schmeichelnden Worten für ihre Zwecke „manipulierte“, indem sie ihn dazu brachte, ihre Schwester zu holen, oder als sie sich für eine rasende Mänade ausgab (*Bacche tuas simulat*, V596).

2.3.3.12. Der Tod des Itys (Die Verse 620 – 646)

Während Procne also so spricht und in Gedanken noch immer bei ihren Racheplänen ist, betritt der kleine Itys die Szenerie, und ähnlich den Versen 557f lenkt OVID eindrucksvoll den Blick des Lesers weg von der wütenden Frau hin zu ihrem Sohn.¹⁷⁷ Dieser dramatische Moment markiert einen wichtigen Wendepunkt in Procnes Zorn, er lässt Schlimmes erahnen, noch weiß niemand so recht, welcher Art das sein wird, aber dass es vermutlich mit dem Sohn zu tun haben wird, wird auch Procne in diesem Moment bewusst (V620f):

[...] *quid possit, ab illo*
admonita est oculisque tuens inmitibus „a! *quam*
es similis patri!“ *dixit* [...]

er erinnerte sie daran, was sie alles konnte,
und mit herben Augen sah sie ihn an und sagte:
„Ach, wie ähnlich du deinem Vater bist!“

Es ist wohl kaum zu überhören, dass der Anblick des Buben Procnes Wut weder besänftigen kann noch sie milde stimmen wird. Mit dem Erscheinen des Jungen setzt die dritte Stufe ihrer inneren Metamorphose ein. Wie sehr OVID jedes einzelne Wort mit Bedacht wählt, lässt sich an dem Partizip *tuens* nachweisen.¹⁷⁸ Lies er Pandion doch in V499 Tereus bitten, Philomela mit väterlicher Liebe zu „beäugen“ (*patrio ut tuearis amore*, V499), lässt er hier Procne ihren gemeinsamen Sohn mit verhärtetem Blick ansehen (*oculisque tuens inmitibus*, 621). Eine zweite Komponente des Wortes kann man hier auch herauslesen, nämlich die des Beschützens. Tereus soll Philomela beschützen, auch die Aufgabe einer Mutter ist es, ihren

¹⁷⁶ In der Bezeichnung *artifex* erkennt man allerdings auch eine der Quellen OVIDs, Antonius Liberalis, demzufolge Polytechnos Künstler war, vgl. BÖMER (1978), 115.

¹⁷⁷ Wie schon Philomela mit ihrem Auftritt im Palast, setzt nun auch hier Itys mit seinem Erscheinen das folgende Geschehen in Gang, erweckt also eine Leidenschaft, und leitet so einen Wendepunkt ein, vgl. ORTEGA (1970), 219.

¹⁷⁸ Der „Blick“ ist ein durchgehendes Motiv in den Metamorphosen, er ist der erste Schritt zur Vereinnahmung einer Person, zb.: Apolls Blick auf Daphne, Jupiters auf Io.

Sohn vor Gefahren zu beschützen, dass Procne dieser nicht nachkommen wird, legt eben die Wahl dieses Wortes nahe, denn derjenige Leser, der Pandions Aufforderung aufmerksam gelesen hat, weiß bereits, dass Tereus dieser Bedeutung des Wortes nicht nachkam und seine Schwägerin in unangebrachter Weise „beäugte“. Nachdem die Mutter ihren Sohn also entdeckt hat, ihn mit grimmigen Blick fixiert hat, fällt ihr ein Detail auf, das sie eine folgeschwere Entscheidung treffen lassen wird (V621f):

„*a, quam es similis patri!*“ - „*Ach, wie ähnlich du deinem Vater bist!*“

Solches spricht sie und legt damit das Fundament für die abscheulichen Taten, derer sie sich rühmen wird, denn schon in dem Moment, als der kleine Junge das Zimmer betrat, streifte sie ihre Rolle als Mutter und Ehefrau ab und ist fortan nur mehr Schwester einer vergewaltigten, verstümmelten und wie ein Stück Fleisch behandelten jungen Frau. Wie auch Medea fühlt sich nun Procne durch die physische Ähnlichkeit des Kindes mit dem Vater in eine Situation gedrängt, deren einziger Ausweg ein Mord an eben diesem zu sein scheint.¹⁷⁹ So ist das Erscheinungsbild ihres Sohnes der einzige Grund, weswegen sie sich gegen ihn und somit gegen ihren Mann entscheidet, und all die Jahre, in denen sie den Jungen gehalten hat, geliebt hat, ihm eine Mutter war, sind mit einem Mal wie vergessen.¹⁸⁰ Es ist der Hass auf Tereus, der sie treibt, der ihr Stärke verleiht und sie tun lässt, was, aus ihrer Sicht, getan werden muss. Jegliche Überlegung, die sie anstellte, wie der Thraker gebührend bestraft werden könnte, hätte ihre Schwester nicht gebührend gerächt. Gleiches muss mit Gleichem vergolten werden und nachdem Tereus seiner Schwägerin alles raubte, was sie als Mensch ausmachte, womit sie sich identifizierte, scheint es nur recht, ihm selbiges zu nehmen. Procne steht nun vor dem Problem, wie Tereus eine angemessene Strafe für die Verstümmelung ihrer Schwester auferlegt werden könne. Was wäre wohl schlimmer, als ihm sein einziges Kind zu nehmen und mit einem Schlag seinen Namen und sein Geschlecht auszulöschen? So schweigt sie und bereitet die unheilvolle Tat vor, doch in ihrem Inneren ringen Mutter und Schwester miteinander (V623). Ihr stummer Zorn (V623), gleicht an dieser Stelle ihre Wortgewandtheit

¹⁷⁹ Ovid, Her. 12, 189f: *et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor / et quotiens video, lumina nostra madent.* (Allzu ähnlich sind sie dir und ich werde von deinem Abbild berührt / sooft ich sie sehe, sind meine Augen feucht.) vgl. ROSATI (2009), 345.

¹⁸⁰ HARDIE (2002), 269 merkt an, mit Verweis auf Horaz, c.4,5.23, dass es erstrebenswert schien, wenn Söhne ihrem Vater glichen. So ist es Dido, die „tief beeindruckt von seiner [Ascanius] Ähnlichkeit mit dem Vater“ ist, VERGIL, Aen.4, 84.

in ihrer direkten Rede aus.¹⁸¹ So ist auch die dritte Stufe von Procnes innerer Metamorphose vollzogen, die Entscheidung ist gefallen.

Obwohl der Anblick seiner vor Zorn rasenden Mutter dem kleinen Itys sicherlich etwas verunsicherte, traut er sich trotzdem (*tamen*, V624) zu ihr, umarmt sie, küsst sie und flüstert ihr kindliche Koseworte (*blanditiis puerilibus*, V626) ins Ohr.¹⁸² Dem aufmerksamen Leser wird die Wahl des Wortes wohl kaum entgehen, begegneten ihm doch *blanditiae* – Schmeichelein – schon an anderer Stelle. Zu Beginn bat die *blandita Procne* (V440) ihren Mann darum, ihre Schwester wiedersehen zu dürfen, auch die *blanda Philomela* (V475f) umgarnte ihren Vater wegen desselben Wunsches, nun umarmt das Kind mit seinen kleinen Ärmchen seine Mutter und murmelt ihr Koseworte (*blanditiae*, V626) zu. War die Motivation der Pandioniden, mithilfe ihrer Schmeicheleien ihren Willen durchzusetzen, so ist es die des Jungen, sein rein kindliches Bedürfnis zu befriedigen, denn das einzige, was er möchte, ist mütterliche Liebe und Fürsorge. Für einen Moment rührten sie alle drei die Herzen derjenigen, denen ihre *blanditiae* galten. Gegen ihren Willen füllen sich Procnes Augen mit Tränen (*oculi lacrimis maduere*, V628), und sie droht ins Wanken zu geraten. Es sind die echten Tränen einer Mutter als Reaktion auf den Liebesbeweis ihres Kindes, mütterliche Liebe bringt diese hervor.¹⁸³ Dass diese Regung nicht von Dauer sein wird, weiß man, denn bisher zogen Schmeicheleien nie Gutes nach sich. Procnes Worte setzten das tragische Geschehen in Gang, Philomelas schmeichelnde Rede führte zu ihrem Verderben, und nun sind es die kindlichen Liebkosungen des Itys, die wohl oder übel zu keinem günstigen Ende führen werden. Plötzlich wird sich Procne ihrer Schwäche bewusst, sieht vom Sohn zur Schwester und wieder zurück, abwechselnd betrachtet sie beide. In ihrem Inneren tobt der Kampf zwischen Mutter und Schwester, den Letztere für sich entscheiden wird, und als wäre ihr diese Mutterliebe (V629), mit einem Mal bewusst geworden, tadelt sie sich selbst.

Der seelische Konflikt, den sie mit sich selbst austrägt, schlägt sich auch sprachlich nieder, wenn OVID Itys und Philomela in Procnes Selbstgespräch einander so markant gegenüberstellt. Über vier Verse zieht sich dieses Sprachspiel wie eine „Pro und Contra Liste“ (V631f):

¹⁸¹ LIBATIQUE (2010), 207.

¹⁸² OVID macht hier, m.E., die Situation, in der sich die Protagonisten befinden, noch tragischer, wenn er an dieser Stelle ein *tamen* (V624) benutzt, denn trotz des Wutausbruchs seiner Mutter hat der kleine Itys anscheinend keine Angst davor, zu ihr zu laufen und sie zu umarmen.

¹⁸³ Im Gegensatz zu denen des Tereus, vgl. *addidit et lacrimas* (V471), *et lacrimae fecere fidem*, (V566).

[...] „*cur admovet* [...]

alter blanditias, rapta silet *altera* lingua?

quam *vocat hic* matrem, cur *non vocat illa* sororem?

cui sis *nupta*, vide, *Pandione nata*, marito.

degeneras! scelus est pietas in coniuge Tereo.“

„Wieso richtet der eine Schmeichelworte an mich,

die andere schweigt, weil ihr die Zunge geraubt wurde?

Er ruft mich Mutter, wieso ruft sie mich nicht Schwester?

Schau, mit welchem Mann du verheiratet bist, Tochter des Pandion.

Du wirst schwach! Ein Verbrechen ist es, Pflichtbewusstsein gegenüber einem Gatten wie Tereus zu haben.“

In V634 umrahmen Pronomen und zugehöriges Substantiv (*cui...marito*) die Junktur *Pandione nata* und unterstreichen somit auf sprachlicher Ebene, wie Procne sich fühlt. Eingeschlossen von ihrem Mann, muss sie sich nun von ihm befreien. Tut sie das nicht, degeneriert sie, verliert ihr eigentliches (athenisches) *genus* und wird immer mehr zur Thrakerin. In ihrem Dilemma ähnelt Procne Althea, der Mutter des Meleager, die sich ebenso zwischen der Rolle der Mutter und der der Schwester entscheiden muss, nachdem sie erfahren hat, dass ihr eigener Sohn ihre Brüder getötet hat.¹⁸⁴ Auch sie wankt und überlegt, gibt erst der einen Seite den Vorzug, dann der anderen, und letzten Endes entscheidet auch sie sich gegen ihren Sohn, für ihre Brüder. Doch ist hier die Frage nach der Schuld zu bedenken, denn Meleager machte sich eines tatsächlichen Verbrechens schuldig, indem er im vollen Bewusstsein seiner Kräfte seine Verwandten mordete, und somit ist der eigene Tod eine durchaus nachvollziehbare Strafe. Itys hingegen ist frei von Schuld, er kann keines Fehlers bezichtigt werden, außer diesem, dass er der Sohn seines Vaters ist und somit jeglichen Hass verdient hat. Schwesternbande sind undurchtrennbar, und so überwiegt die *pietas* gegenüber Philomela. Dass ihre Rache dennoch über das rechte Maß hinausgeht, ist offensichtlich. Der einzige, der sich über die Wirkung seiner schmeichelnden Koseworte nicht im Klaren ist und aus tiefster Ehrlichkeit handelt, muss nun für ebendiese büßen. Zu sehr verbindet Procne Tereus und das an Philomela begangene Unrecht mit ihm, so scheint die einzig logische Konsequenz zu sein, sich all dieser „Widerlichkeiten“ zu entledigen. Nicht nur Philomela fügte der Thraker Leid zu, er betrog ebenso seine Frau, und so spricht sie sich selbst mit

¹⁸⁴ Vgl. Met.8, 445ff.

„Tochter des Pandion“ an. Eine solche ist Philomela aber auch, und so sehen wir uns einmal mehr dem gemeinsamen Schicksal der Schwestern gegenüber, deren Austauschbarkeit OVID dadurch sprachlich hervorhebt. Ihre Rollen verschwimmen, werden zu einer und nachdem Tereus seine *pietas* gegenüber ihrem Vater, ihrer Schwester und ihr selbst gegenüber gebrochen hat, schuldet sie ihm nun auch keine mehr. Im Gegensatz zu den abscheulichen Taten des Tereus, von denen er selbst gesteht, dass sie Unrecht sind, spricht Procne von einer unheilvollen Tat (V623). Dass sie zutiefst bedauert, was gleich geschehen wird, weiß der Leser, doch hat sie keine andere Wahl, und so wäre es ein Verbrechen, an dieser Stelle Milde walten zu lassen. Was ihrer Schwester angetan wurde, kann nicht mehr rückgängig gemacht werden, und so geschieht das Unvermeidliche.

Die folgenden Verse entsprechen sowohl in ihrer Brutalität als auch sprachlich den Aktionen des Thrakers:

Ohne zu zögern (V637), zerrt Procne den kleinen Itys ins Innerste des Hauses und führt dort den bestialischen Mord aus. Ihre Handlungen entsprechen denen ihres Mannes und stehen ihnen an Grausamkeit in nichts nach. Wie eine Tigerin ein Hirschkalb durch dunkle Wälder schleppt (V636f), schafft sie ihren eigenen Sohn in einen entlegenen Teil des Hauses. Auch auf sprachlicher Ebene erkennt man eine allmähliche Angleichung, das Opfer wird zum Täter. So verwendet OVID an dieser Stelle dieselben Worte, die an anderer Stelle das Tun des Thrakers markierten.¹⁸⁵ Auch hier werden die Reaktionen des Opfers durch wiederholte Präsens Partizipien beschrieben, und es wird durch seinen Rhythmus ein außergewöhnlicher Effekt pathetischer Spannung erzeugt. War es zuerst Philomela, die „sich sträubte, den Namen des Vaters rief und sich zu sprechen abmühte“ (V555f), so ist es nun der kleine Itys, der seine Hände nach der Mutter ausstreckt, ihren Namen ruft und sie umarmen möchte. Der Junge nimmt den Platz der Schwester ein, er steht für alles, was ihr genommen wurde.¹⁸⁶ Er aber sieht sein Schicksal kommen, ahnt, was die Mutter im Begriff ist zu tun, und ruft, fast verzweifelt, „Mutter, Mutter“ (V640). Doch wie schon den Thraker Philomelas Rufe nach dem Vater nicht erweichten, sondern, im Gegenteil, anzuspornen schienen, so verfehlen sie auch hier ihr Ziel. Folglich baut OVID allmählich die Spannung solange auf, bis er schließlich in V641 das eigentliche Geschehen verrät. Ohne die Augen von ihrem Kind abzuwenden

¹⁸⁵ Vgl. Met. 6,521ff mit Met. 6,636ff.

¹⁸⁶ Dass Ovid auch die Verstümmelungsszene in Präsenspartizipien beschreibt, unterstreicht, m.E., nur einmal mehr, wie sehr hier Philomela mit Itys gleichgesetzt wird und wie sehr es, in Procnes Augen, ein Verbrechen (*scelus*) wäre, ihn am Leben zu lassen.

(V642), schlägt sie mit dem Schwert auf ihn ein (*ense ferit Procne*, V641). Fast dieselben Worte benutzte OVID, als Tereus Philomelas Zunge herausschnitt (*abstulit ense fero*, V557). Heroisch rächt sie das Schicksal ihrer Schwester, ihre Rolle als Mutter hat sie abgelegt. Doch damit nicht genug, denn nun ergreift Philomela das Schwert und öffnet die Kehle ihres Neffen, den Sitz desjenigen Körperteils, der ihr geraubt wurde. Auch hier verschwinden die Grenzen zwischen den beiden Pandioniden, und um Rache zu üben, begehen sie gemeinsam diesen so abstoßenden Mord. Die folgenden Taten übertreffen die des Thrakers an Kaltblütigkeit und Atrozität. Wieder wird die Aufmerksamkeit des Lesers von den Schwestern gezogen und auf den Leib des Jungen gelenkt (V644f):

*vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
dilaniant:*

*Die noch lebenden Gliedmaßen, in denen ein Rest des Lebens zurückgeblieben ist,
zerfleischen sie:*

Mutter und Tante zerstückeln also den Jungen, kochen einen Teil seiner Gliedmaßen in bauchigen Kesseln, braten den anderen Teil an Spießen, und so wird auch er zum verstümmelten Körper (*lacerum corpus*, V562). Dieses makabre Bild zeigt einen Leib, der bereits in grotesk zitternde Stücke zerlegt ist, dessen letzter Lebensfunke schließlich ausgelöscht wird, indem sie ihn zerfleischen, und wie Philomelas Zunge sich mit letzter Kraft noch aufbäumte, so hauchen auch die Glieder des Jungen in einem letzten Zucken ihr Leben endgültig aus.¹⁸⁷ Der Leser weiß, dass hierauf noch Abscheulicheres folgen muss, denn er erkennt in den letzten Worten des Verses 646 – *manant penetralia tabo* – Vergil, wenn Achaemenides Aeneas von seiner Begegnung mit dem Cyclopen Polyphem berichtet (Aen.3, 626f)¹⁸⁸:

*[...] vidi atro cum membra fluentia tabo
manderet et tepidi tremarent sub dentibus artus [...]*

*[...] ich habe gesehen, wie er die, von schwarzem Blut triefenden Gliedmaßen
zerkaute und die warmen Glieder unter seinen Zähnen zitterten [...]*

¹⁸⁷ ROSATI (2009), 347 sieht hier bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Accius, TRF 220ff: *concoquit / partem vapore flammae, veribus in foco / lacerta tribuit.*

¹⁸⁸ Vgl. ROSATI (2009), 347.

2.3.3.13. Das Mahl des Tereus (Die Verse 647 – 674)

Die Grausamkeit der beiden Schwestern findet ihren Höhepunkt in der Zubereitung des zerstückelten kleinen Itys. In einem Akt äußerster Brutalität kochen sie den Jungen und bereiten ein Mahl für Tereus vor. Auch hier sieht sich der Leser an zwei andere prominente Gestalten der Metamorphosen erinnert, die in ihrem Größenwahn die Allmacht der olympischen Götter prüfen wollten. So tötete Lycaon in Met.1, 226f eine Geisel aus dem Molosser Stamm, kocht einen Teil ihrer Glieder und brät den anderen Teil auf Spießen. Auch Tantalus mordet seinen eigenen Sohn und setzt ihn den Göttern als Mal vor. Beide Gestalten erwartete, ob ihres Hochmuts, ein trauriges Schicksal, ihrem Wesen gemäß fristen sie ein Dasein in endloser Qual. Während Lycaon seine menschliche Gestalt gegen die eines Wolfes tauschen musste, steht Tantalus in Mitten der üppigsten Bäume und des klarsten Wassers, immerfort von Hunger und Durst geplagt. Dass jedes Verbrechen zu sühnen ist, um die ursprüngliche Ordnung, wenn auch nur im Ansatz, wiederherzustellen, weiß der Leser, und so sieht er die Schwestern in Mitten eines Geschehens, an dessen Ende ein neuer Anfang steht.

Wieder ist es Procne, die, zum letzten Mal, in die Rolle der fürsorglichen Ehefrau schlüpft und gute Miene zum bösen Spiel macht. Doch hinter der Fassade dieser gespielten und vorgetäuschten Identität, verbirgt sich eine tief gedemütigte Frau, die in ihrer Rache ihren barbarischen Mann an Widerlichkeit übersteigt. Sie täuscht ihrem ahnungslosen Gatten also eine Mahlzeit vor, die nach dem Ritus ihrer athenischen Vorfahren stattfinden sollte, weshalb es auch nur ihrem Mann erlaubt sei (V648f, *uni fas sit adire viro*), daran teilzunehmen. Da Tereus als Thraker nur allzu gerne den gesitteten Mann gibt und jede Möglichkeit, sich als solcher nach außen hin zu gerieren, nutzt, bedarf es nicht vieler Bitten seitens Procne, an diesem Bankett teilzunehmen.¹⁸⁹ Die Schwestern versuchen, die athenische Ordnung wiederherzustellen, indem sie der rohen, unkultivierten, barbarischen Welt, in Gestalt des Tereus, ein Stück Zivilisation, in Gestalt des zerstückelten Itys, einverleiben, und so begeht sie, Procne, unter dem Deckmantel des „Rechts“ (*fas*) tatsächlich ein Unrecht (*nefas*). Sarkastisch mag auch die Aufforderung, sich ebendiesem *fas* zu unterwerfen, erscheinen, zumal da Tereus jeglichen Respekt vor der väterlichen Fürsorge des Pandion, vor der Jungfräulichkeit seiner Schwägerin und vor dem ehelichen Gelübde mit Füßen trat.

¹⁸⁹ Schon im Atreus des Accius findet sich das Motiv des *patrii moris sacrum*, vgl. BÖMER (1976), 172.

Ipse sedens solio Tereus sublimis avito (V650) – Im Folgenden begibt sich der Thraker, in all seiner Erhabenheit, nun auf den Thron seiner Ahnen, der mit einem Schlag all seine Bedeutung verlieren wird. Doch noch wähnt sich der Tyrann in Sicherheit, bemerkt nicht, wie das Konstrukt aus Lug und Trug um ihn zerbricht, glaubt an die Stabilität der natürlichen Ordnung. Tereus Haltung wird an dieser Stelle mit der von mythischen Königen beschrieben, so gelingt es OVID hier den Gegensatz zu seinem tragischen Unglück noch stärker zu betonen. VERGIL schreibt über Latinus (Aen.7, 169)¹⁹⁰:

[...] *solio medius consedit avito.*

[...] *er lies sich auf dem Thron der Ahnen in der Mitte nieder.*

Der Herrscher verspeist sein eigenes Kind, unwissend, was er tut, verspeist sein eigenes Blut, verspeist sein eigenes „Selbst“. *Omnia turbasti* (vgl.V537) – alles hast du durcheinandergebracht – warf ihm Philomela nach der Vergewaltigung vor, nun fordert dieser Eingriff in die gegebene Ordnung, diese Dekonstruktion der Wirklichkeit, ihren Tribut mit der Folge der Ausrottung seiner, Tereus, Linie. Die Blindheit der Menschen, ihre Anfälligkeit für Täuschung (*tantaque nox animi est*, V652), ihre Verblendung sind es, die den Menschen nachhaltigen Schaden zufügen. Trotz zahlreicher schlechter Vorzeichen heirateten Procne und Tereus (V438, *usque adeo latet utilitas!*), ließen sich vom Nutzen ihrer Ehe, den sie beide daraus zogen, blenden. In seinem eigenen Palast ließ Pandion sich von den Tränen und den Worten seines Schwiegersohnes täuschen (V472f, *pro superi, quantum mortalia pectora caecae noctis habent!*), und nun ist es Tereus selbst, der aufgeblasen von Stolz, nicht sieht, wie umnachtet sein Geist bereits ist (V652, *tantaque nox animi est*). Der Täuscher wird zum Getäuschten, der Täter wird zum Opfer, und so verschwimmen einmal mehr die einstigen Rollen. Allzu oft jagen die Menschen ihren vermeintlichen Träumen nach und bemerken dabei nicht, wie sehr sie in Abhängigkeiten geraten. Die schmerzende Wahrheit wird dabei nur liebend gern bei Seite geschoben, denn wer gesteht schon gerne, dass die Fassade, die man sich so mühevoll aufgebaut hat, Risse bekommen hat, oder gar schon dem Einsturz nahe ist. So liegt es in der Natur des Menschen, einer Täuschung eher Glauben zu schenken, als der, wenn auch schmerzlichen, Wahrheit in die Augen zu sehen, geschweige denn diese sogar auszusprechen.

¹⁹⁰ Vgl. BÖMER (1978), 173 bietet weitere Beispiele hierfür. Hier liegt natürlich ein starker Kontrast vor, denn Latinus gilt als gerechter König.

Noch scheint Tereus jedoch nichts zu ahnen und ruft also seinen Sohn herbei (V652):

„Ityn huc accersite“ – „Bringt Itys her!“

Wie Philomela nach ihrem Vater und ihrer Schwester, wie Itys nach seiner Mutter gerufen hat, so wiederholt sich auch hier nun zum dritten Mal ein vergeblicher Ruf. Bildlich kann sich der Leser das Geschehen vorstellen, wie Tereus erhaben auf dem Stuhl seiner Vorväter thront, wie er seine Mahlzeit genüsslich verzehrt, in der Hoffnung, so zumindest ein wenig zivilisiert zu wirken. Ihm gegenüber steht seine Gattin, sie allein weiß, was er soeben in sich begraben hat. Ihre innere Unruhe ist spürbar, und kaum kann sie diese grausame Freude (V653) verleugnen. Dennoch scheint Tereus nichts von alldem zu bemerken. Procnes perverses Vergnügen an ihrer Rache erinnert an die Freude (V514) ihres Mannes, der sich in seiner sexuellen Gier an seinem vermeintlichen Sieg erfreute. Nun schließt sich der Kreis, und auch sie erbaut sich an dieser pervertierten Ordnung, die nichts und niemand wieder herzustellen vermag. Immer mehr gleichen sich Tereus und Procne einander an, denn mit dieser Tat hat auch sie alles durcheinandergebracht. So, wie er ein Unrecht gegen die menschliche und göttliche Ordnung, etwas „das nicht gestanden werden kann“, an Philomela begangen hat und dieses in ihr begraben hat, indem er ihr die Zunge, die Möglichkeit, der Welt durch Sprache von dem an ihr Begangenen zu erzählen, genommen hat, so hat auch Procne den Jungen in ihm begraben. Beiden wurde auf tragische Weise die Identität genommen, Philomela in Form ihrer Stimme, Tereus in Form seiner Nachkommenschaft. Trotz der Genugtuung, die Procne durchaus in dieser Situation empfindet, ruft OVID an dieser Stelle aber auch ihren Rollenkonflikt ins Gedächtnis, denn er spricht von ihrem Unglück und zugleich ihrem persönlichen Schaden.¹⁹¹

„Intus habes, quem poscis“ (V655) – mit diesen Worten, den wahrscheinlich schrecklichsten der gesamten Geschichte, spricht Procne das Unsagbare aus und demonstriert damit ihre Übermacht. Denn nun ist sie es, die sich der Mehrdeutigkeit des eben Gesagten als Einzige bewusst ist. Die Kürze und Prägnanz dieses Satzes lässt den Leser ihre Aufregung spüren, kaum kann sie die Wahrheit noch bei sich behalten. Wie einst Tereus ihrer Schwester in dem dunklen Stall sein Unrecht gestanden hat, so hat nun auch Procne ihrerseits ihre Tat bekannt

¹⁹¹ Vgl. ROSATI (2009), 349 führt mit Beispielen an, dass ebendieser Ausdruck eher auf eine erlittene als auf eine zugefügte Niederlage weist, was verdeutlicht, wie sehr auch Procne in ihrer Funktion als Mutter durch den Tod ihres eigenen Kindes eine „Niederlage“ erleidet.

und dem Unaussprechlichem einen Namen gegeben.¹⁹² Doch vorerst scheint Tereus nicht zu verstehen, so blickt er sich um und fragt ein zweites Mal, wo sein Kind sei (V656). Wahrscheinlich ist nun der Moment gekommen, in dem ihm das Verhalten seiner Ehefrau merkwürdig erscheint, denn auch sein wiederholtes Fragen nach seinem Sohn und seine Rufe nach demselben bleiben ungehört, wie einst Philomelas Klagen, Bitten und Geheul in den Wäldern.¹⁹³ Procne scheint nun eine Möglichkeit gefunden zu haben, angemessene Rache an Tereus zu üben: Kindermord und gleichzeitige Vernichtung der eigenen Linie.¹⁹⁴ Doch ihre Rache übersteigt das rechte Maß und lässt sie weit über die Talion hinausgehen, denn schon im Palast, als sie die diversen Möglichkeiten der Bestrafung ihres Mannes erwog, beschloss sie, wenn auch unbewusst, dass Gleiches nicht mit Gleichem vergolten werden kann (V614ff).¹⁹⁵

Wie aus dem Nichts springt Philomela plötzlich aus ihrem Versteck hervor, stürzt sich in die Szene, wirft dem Vater den abgetrennten, blutigen Kopf seines Sohnes entgegen (V658f)¹⁹⁶ und wiederholt damit pantomimisch die Worte ihrer Schwester. Über und über vom Blut des Jungen befleckt, steht sie nun da und will Rache für das an ihr begangene Unrecht. Der aufmerksame Leser bemerkt, wie sich der Kreis schließt, denn er erinnert sich an den Beginn dieser tragischen Geschichte (V430f):

Eumenides tenuere faces de funere raptas,

Eumenides stravere torum [...]

Die Eumeniden hielten die Fackelt, die sie von einem Begräbnis geraubt hatten,

die Eumeniden bereiteten das Ehebett [...]

Nun ist es Philomela selbst, die, mit blutbefleckten Haaren (V657), an eine Furie erinnert, stand die Ehe ihrer Schwester doch von Anfang an unter den denkbar schlechtesten

¹⁹² Interessanterweise spricht OVID im Zusammenhang mit Procnes Tat, also der Zerstückelung ihres eigenen Kindes, dem anschließenden Kochen seiner Gliedmaßen und schließlich dem Verzehren desselben, mit keinem Wort von einem Unrecht (*nefas*), wohingegen Tereus Vergehen an seiner Schwägerin von Anfang an als Unrecht (V524) deklariert wurde.

¹⁹³ Auch nach der Verwandlung wird er vergeblich nach dem Kind rufen.

¹⁹⁴ BEHMENBURG (2009), 87 sieht hier eine Parallele zum Mythos des Narziss, denn beide verlangen mehrmals nach ihrem „Abbild“, beide gehen an ihrer Leidenschaft zu Grunde, der eine, weil ihm das Objekt seiner Begierde verwehrt wird, der andere weil er sich mit diesem vereint hat.

¹⁹⁵ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 11.

¹⁹⁶ *prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum / misit in ora patris [...]* (V668f) – *Philomela sprang hervor und warf das blutige Haupt des Itys in das Gesicht des Vaters [...]*. Die disharmonische Verbindung der Laute –it-It- im Lateinischen untermalt hier die schreckliche Situation, leider verliert der Moment durch die deutsche Übersetzung an Dramatik, vgl. BÖMER (1976), 175 und ROSATI (2009), 349.

Vorzeichen.¹⁹⁷ Sehnlischst wünscht sie sich in diesem Moment ihre Sprache zurück, um ihrem Peiniger ihren Triumph entgegenzubrüllen (*nec tempore maluit ullo posse loqui*, V 659f), wie er es einst tat. Ihr ausgelassenes Vergnügen (*gaudia*, V660), den Kopf des Kindes dem Vater entgegenzuschleudern, bildet Tereus Freude (*gaudia*, V514) über seinen Sieg nach, als sie das Schiff bestiegen und er das Mädchen in seiner Gewalt hatte.¹⁹⁸ „*Vicimus*“ (V513), *ich habe gesiegt*, waren damals seine Worte, die er stimmungsgewaltig ausrief (*exclamat*, V513), und da sie sich ihrer Stimme nun nicht mehr bedienen kann, schleudert sie ihm entgegen, was sein ganzer Stolz war. Erst nach ihrer Verwandlung wird sie teilweise wieder zu ihrer Stimme zurückfinden, wenn sie in Gestalt der Nachtigall tut, was ihr als Mensch versagt bleibt. Menschliche Laute wird sie zwar nicht mehr hervorbringen können, nur tierische, die unartikulierte bleiben. Sprache wird ihr also auf immer versagt sein, was ihr bleibt, sind „versteckte“ Andeutungen, „Zeichen zwischen den Zeilen“, Klagelaute eines Vogels. Schmerzlich wird dem Thraker bewusst, was soeben geschehen ist, und so stößt er die Mahlzeit mit gewaltigem Gebrüll von sich.¹⁹⁹ So reagiert auch Jupiter, als er den Frevel Lycaons bemerkt, in wilder Wut, wenn er das Haus des Frevlers einstürzen lässt.²⁰⁰ Erbittert ruft Tereus die Furien an, auf dass sie kommen und das schreckliche Verbrechen an seinem Sohn rächen (V662). Doch dem Leser ist hier bereits offenbar, dass niemand kommen wird, wie auch zuvor niemand kam, denn die Götter haben sich schon zu Beginn der Geschichte abgewandt. Vergeblich versucht Tereus, die schreckliche Speise wieder auszuspeien (V663f), doch auch das bleibt ihm versagt, denn so wie er das Unrecht in Philomela begrub und ihr jegliche Möglichkeit nahm, sich davon zu befreien, so wird nun Tereus zum bedauernswerten Grab (V655), seines eigenen Sohnes. Tief im Inneren, unter dem wilden Gehabe des Thrakers, verbirgt sich ein trauernder Vater, OVID lässt den Leser für einen kleinen Moment an einer echten Gefühlsregung des Mannes teilhaben, denn die Tränen, die er an dieser Stelle vergießt, sind echte (V665). *Omnia turbasti* (vgl.V537) – alles hast du durcheinandergebracht - die Welt, wie er sie kennt, existiert nicht mehr, und so zückt er, blind vor Zorn, sein Schwert und verfolgt die Töchter des Pandion, um ihnen Schreckliches anzutun. Die anschließende

¹⁹⁷ Betont wird hier besonders das veränderte Aussehen Philomelas, das sich doch zu ihrer Schönheit drastisch abhebt, vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 6.

¹⁹⁸ Vgl. ROSATI (2009), 350.

¹⁹⁹ Bereits Thyestes stößt, nachdem er erkannt hat, was er verzehrt, alles von sich. Zur Diskussion über die Bedeutung von *λάκτισμα δειπνου* (das Wegstoßen des **Essens**) siehe NEITZEL (1985), 410f zu AISCHYLOS, Agamemnon, V1601.

²⁰⁰ Vgl. OVID, Met.1, 230f.

Treibjagd gipfelt schließlich in der physischen Metamorphose der drei Protagonisten in Vögel (V667f):

*corpora Cecropidum pennis pendere putares:
pendebant pennis. [...]*

*man hätte glauben können, die Körper der Cecropiden schwebten auf Flügeln:
sie schwebten auf Flügeln. [...]*

Den Höhepunkt der Geschichte markiert OVID auf zweierlei Arten, zum einen sprachlich durch eine Alliteration, zum anderen ruft er den Leser als Zuschauer der Metamorphose an, die er als solche nicht detailliert beschreibt (V668ff)²⁰¹:

*[...] quarum petit altera silvas,
altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine pluma est.*

*[...] die eine der beiden such die Wälder auf,
die andere schlüpft unter das Dach; von ihrer Brust sind die Zeichen
des Mordes noch immer nicht verschwunden, der Flaum ist vom Blut gezeichnet.*

OVID übernimmt hier nicht, wie APOLLODOR, die Version, die eine Verwandlung der beiden Frauen in Vögel auf göttliche Intervention dank eines Gebets zurückführt.²⁰² Der Himmel dieser Episode ist ein ohne Götter, so tritt auch die Metamorphose als spontane, als „natürliche“ Folge der Unmenschlichkeit seiner Protagonisten auf.²⁰³ In die Nachtigall verwandelt, flieht Philomela in die Wälder, während Procne als Schwalbe Unterschlupf unter Dächern sucht. OVID selbst erwähnt zwar nicht, welche der beiden Frauen in welchem Vogel ihre neue Gestalt findet, dennoch ist obige Deutung naheliegend. So lässt er Philomela nach ihrem Missbrauch durch ihren Schwager V546 ihre Zukunft prophezeien:

[...] si silvis clausa tenebor – wenn ich in den Wäldern verborgen gehalten werde

²⁰¹ OVID erspart dem Leser eine weitere Eckphrase, da Buch 6 mit einer solchen beginnt, die von Minerva und Arachne in ihrem „Wettbewerb“ in Teppiche gewebt werden, vgl. HARDIE (2002), 176.

²⁰² Vgl. ROSATI (2009), 350.

²⁰³ In den meisten Fällen lässt OVID die Opfer von Gewalttaten um ihre Verwandlung bitten, so z.B. Daphne in Met.1,545f, die ihren Vater Peneus um Hilfe bittet, ebenso bittet Arethusa in Met.5,618ff, die Göttin Diana um Rettung aus ihrer ausweglosen Situation. Anders hier, denn die gesamte Geschichte kommt gänzlich ohne heroischen Götterapparat aus.

Scylla wünscht sich, nachdem sie den feindlichen Minos gesehen und sich in ihn verliebt hat, Flügel, um ungehindert in sein Lager zu gelangen (Met. 8,51ff)²⁰⁴:

o ego ter felix, si pennis lapsa per auras

Oh, dreimal glücklich wäre ich, wenn ich auf Federn durch die Lüfte gleiten könnte

Aus Liebe zu ihm schneidet sie ihrem Vater die schicksalsträchtige Haarsträhne ab und schenkt es Minos als Unterpfand. Doch anstatt des erhofften Dankes ist Minos entsetzt ob einer solchen unerhörten Tat und verstößt das Mädchen, das ihr Herz ihrem Vaterland vorzog. Sie springt ins Meer, verfolgt das Schiff, da erblickt sie ihr Vater. In einen Seeadler verwandelt, attackiert er sie, die seine elterliche Liebe auf so schändliche Art verletzt hat, da ändert sich plötzlich ihre Gestalt, und gänzlich ohne göttliches Eingreifen wird sie zum Vogel, wie sie es sich wünschte. Zu ewiger Verfolgung verdammt, sucht der Vater seine Tochter, sucht der Seeadler den Vogel Ciris zu töten.²⁰⁵

Nymphen gleich schritt Philomela damals in den Empfangssaal ein, als Tereus sie erblickte und sofort Feuer fing (V451ff). In den Wald schleppte er sie und tat ihr dort Unsagbares an (V521ff), ebendort hielt er sie ein Jahr verborgen (V571). Da scheint es nur naheliegend, dass das Mädchen diesen Ort, der ihr doch so nah geworden ist, in neuer Gestalt aufsucht. Die *blandita Procne* (V440), die ihren Gatten umschmeichelte, ihn durch Lügen dazu brachte, seinen eigenen Sohn zu essen (*patrii moris sacrum mentita*, V648), und die versuchte, ihre gespielte Fassade so lange als möglich aufrechtzuerhalten, bleibt den Fassaden ihres Palastes treu. Auf ihrer Brust bleibt ein roter Fleck, der an den Mord an ihrem Sohn erinnern soll.²⁰⁶ Der Thraker selbst verwandelt sich in einen Wiedehopf (V672):

vertitur in volucrem, cui stant in vertice cristae,

prominet inmodicum pro longa cuspidē rostrum:

nomen epops volucris, facies armata videtur.

Er verwandelt sich in einen Vogel, dem ein Kamm am Scheitel steht,

Anstelle der langen Schwertspitze, ragt ein übermäßiger Schnabel hervor:

Der Name des Vogels lautet Wiedehopf, seine Gestalt erscheint bewaffnet.

²⁰⁴ Vgl. ROSATI (2009), 351.

²⁰⁵ Zur Darstellung von Scyllas Rollenkonflikt vgl. STEIN (2004), 84-110.

²⁰⁶ Da beide Schwestern an der Bluttat beteiligt waren, lässt sich hier keine eindeutige Zuordnung treffen, welche der beiden Schwestern nun die Schwalbe ist, vgl. BÖMER (1976), 178.

In dem Moment, als Tereus auf die beiden Frauen losstürzen möchte, um sie zu töten, wird er verwandelt. Schon zu Beginn der Geschichte wird er dem Leser als ein Mann vorgestellt, reich an Macht und Geld, der Pandion mit seinen Truppen unterstützt (*auxiliaribus armis fuderat*, V424f), der sein Geschlecht von Mars selbst herführt (V427). So scheint es wenig verwunderlich, wenn sich nach seiner Verwandlung sein wehrhaftes Inneres in seinem neuen Äußeren manifestiert. Seine Ähnlichkeit zu Romulus und damit zu Mars zeigt OVID, indem er eine Formulierung VERGILS fast identisch übernimmt (Aen.6, 779)²⁰⁷:

[...] *geminae stant vertice cristae* – ein doppelter Helmbusch steht auf seinem Scheitel

Aufgrund seines Schmerzes und seiner Begierde nach Rache (V671) erhält Tereus seine neue Gestalt, und auch als Vogel wird er von seinen Leidenschaften getrieben, ragt ihm als bleibende Insignie seiner Schandtat an Philomela ein übermäßiger Schnabel hervor (*prominet inmodicum rostrum*, V673), eine neue Form seiner alten erotischen Leidenschaft. Seinen Namen nennt OVID am Ende, Wiedehopf (*epops*, V674), in dem griechischen Begriff scheint noch einmal das Bild des „Schauens“ aufgegriffen zu werden.²⁰⁸ Die Verwandlung wird weder von einem der Akteure der Geschichte gefordert, noch wird sie irgendeinem übernatürlichen Wesen zugeschrieben. Es gibt keinen *deus ex machina*, der die Geschichte letztlich zum Guten wendet. Selbst als Vögel verharren Tereus und die beiden Schwestern in ihrer Feindschaft.²⁰⁹

²⁰⁷ Die Phrase OVIDS bezieht sich ebenso auf Cadmus, der in Met.3, 32 den Drachen des Mars erlegte, der mit einer *cristis auro*, einem *Kamm aus Gold*, geschmückt war, vgl. RATKOWITSCH, 113.

²⁰⁸ Volksetymologisch wird sein Name vom griechischen *ἑπωψ* hergeleitet, so ist Tereus der „Beobachter, der über Philomela wacht“, vgl. BÖMER (1976), 179; ROSATI (2009), 352, führt weitere Beispiele für etymologisch motivierte Namen an.

²⁰⁹ Vgl. GILDENHARD, ZISSOS (2007), 8.

3. Die Tereus – Episode in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“

3.1. Vorbemerkungen

Im Auftrag Hans Magnus ENZENSBERGERS sollte Christoph RANSMAYR 1985 eine Prosaübersetzung der *Metamorphosen* OVIDS für die Buchreihe „Die Andere Bibliothek“ erstellen. So veröffentlichte Enzensberger unter dem Pseudonym Andreas THALMAYR den Gedichtband *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. Darin enthalten war eine Prosaübersetzung einer Stelle aus dem achten Buch, in dem König Minos von Kreta den Künstler Daedalus beauftragt, das Labyrinth für den Minotaurus zu bauen.²¹⁰ ENZENSBERGER war von dieser Adaption, die mit einer bloßen Übersetzung nichts mehr gemein hatte, so begeistert, dass er RANSMAYR vorschlug, die *Metamorphosen* OVIDS als Ganzes in zeitgenössische Prosa zu übertragen.²¹¹ Anstatt eine reine Übersetzung anzufertigen, entschied sich RANSMAYR also dazu, „das Verfahren Ovids selber anzuwenden“²¹², indem er das Personal der griechisch-römischen Mythologie nahm und versuchte, es in seine eigene Geschichte, seine eigene Welt, seinen eigenen Sinnzusammenhang zu transponieren.²¹³

Ein Jahr vor Veröffentlichung des Romans *Die letzte Welt* erschien in der Zeitschrift *Jahresring* 87-88²¹⁴ der *Entwurf zu einem Roman*, der, anders als geplant, keine Nacherzählung, sondern ein „eigenständiger Roman“ werden sollte²¹⁵:

Entwurf zu einem Roman, der vorläufig ohne Titel bleibt; sein Thema ist das Verschwinden und die Rekonstruktion von Literatur, von Poesie; sein Stoff sind die Metamorphosen des Publius Ovidius Naso.

Noch bevor die Metamorphosen veröffentlicht worden sein, sei Publius Ovidius Naso an die Schwarzmeer Küste verbannt worden, in Rom habe er nichts hinterlassen, als Gerüchte über dieses große Werk, denn das Original habe er aus Wut über die Verbannung verbrannt. Doch

²¹⁰ Vgl. SCHMITZER (2001), 279.

²¹¹ Vgl. GALLAGHER (2009), 392-393.

²¹² Vgl. VOLLSTEDT (1996), 27.

²¹³ Vgl. EPPLÉ (1992), 84.

²¹⁴ EPPLÉ (1992), 122-124; der „Entwurf zu einem Roman“ ist in der Zeitschrift *Jahresring* 87-88, Jahrbuch für Kunst und Literatur, 196-198, abgedruckt.

²¹⁵ RANSMAYR selbst merkte an, dass eine Übersetzung der *Metamorphosen* OVIDS nicht in seinem Sinn war, dass er allerdings an eine paraphrasierende Nacherzählung derselben dachte, vgl. VOLLSTEDT (1998), 25.

nun sei Ovid gestorben, ohne eine weitere Abschrift seines Textes gemacht zu haben. So begibt sich Posides im Auftrag einer Akademie nach Tomi, um Zeugen dieses verschollenen Werkes zu finden. Er geht verschiedenen Spuren nach, befragt Zeugen, doch jeder erzählt eine andere Geschichte, so formt sich also aus den einzelnen Berichten der Befragten eine Geschichte der Welt und „so entsteht ein neues, ein seltsames Bild der Welt“, das Posides nun in einem neuen Buch zusammenträgt.

Die Ausgangssituation dieses *Entwurfes* behält RANSMAYR in *die letzte Welt* bei, doch entscheidet er sich in dieser endgültigen Version dazu, neben den Handlungsorten, Rom und Tomi, die nicht den historisch belegten Orten entsprechen, sondern eine Art „Zwischenwelt“, „Hybriden“ aus alten und neuen Bestandteilen, bilden, den Einwohnern Tomis Namen aus den *Metamorphosen* zu geben und sie damit aus dem Mythos Ovids herauszulösen und sie in einen „realen“ Ort²¹⁶ zu versetzen, womit er Tomi selbst aber wieder zum Ort im Mythos werden lässt. Auch den Namen des Protagonisten ändert der Autor, er nennt ihn Cotta und spielt damit auf die reale Person COTTA MAXIMUS MESSALINUS an, Adressat einiger Briefe OVIDS.²¹⁷

²¹⁶ „real“ ist Tomi zu Beginn des Romans für den Protagonisten Cotta, doch stellt sich im Lauf der Handlung heraus, dass auch dieser seinen Platz im Mythos selbst hat, als am Ende ebendort der Olymp als Sitz der Götter entsteht.

²¹⁷ Vgl. SCHMITZER (2001), 283.

3.2. Kurzdarstellung des Romans

„Naso ist tot.“²¹⁸ In Rom verbreitet sich das Gerücht vom Tod des exilierten Dichters in Tomi, seinem Verbannungsort an der Schwarzmeerküste. So macht sich Cotta auf den Weg eben dorthin, um die Wahrheit über den Tod des Dichters herauszufinden und gleichzeitig mit einer Abschrift der *Metamorphoses* zurückzukehren, denn das unveröffentlichte Manuskript soll Naso selbst in seinem Haus an der Piazza del Moro verbrannt haben.²¹⁹ Dieses Werk soll, RANSMAYR zufolge, auch einer der Gründe für sein Exil gewesen sein:

Allein der Titel dieses Buches war in der Residenzstadt des Imperators Augustus eine Anmaßung gewesen, eine Aufwiegelei in Rom, wo jedes Bauwerk ein Denkmal der Herrschaft war, das auf den Bestand, die Dauer und Unwandelbarkeit der Macht verwies. *Metamorphoses*, Verwandlungen, hatte Naso dieses Buch genannt und dafür mit dem schwarzen Meer gebüßt. (LW43-44)

So soll es sich dabei nicht um eine bloße Zusammenstellung harmloser Mythen gehandelt haben, sondern um einen gefährlichen Roman, einen Spiegel der römischen Gesellschaft, in dem Naso geheime Vorlieben, Geschäftsverbindungen und anstößige Vergehen bekannter Bürger demaskiert und sie damit der Öffentlichkeit preisgegeben hätte. Zudem veröffentlichte er die skandalträchtige Komödie *Midas*, in der er die Reichen der Gesellschaft verunglimpfte, und hielt zur Eröffnung eines neuen Stadions eine Festrede, zu deren Beginn er jegliche Huldigungsgeste dem Imperator gegenüber unterließ. Er erzählte von einer Seuche auf der Insel Aegina, und als dort auch der letzte Mensch gestorben sei, hätten Ameisen Besitz von den leblosen Körpern ergriffen und seien zu einem willenlosen Volk, das seinen neuen Herrschern widerstandslos folgte, geworden.

In Tomi²²⁰ angekommen, mietet sich Cotta bei dem Seiler Lycaon ein, vorerst scheinen seine Nachforschungen stillzustehen, doch dann erfährt er, dass Naso ein Haus in Trachila, einer etwas außerhalb von Tomi gelegenen Siedlung, gemeinsam mit seinem griechischen Knecht bewohnte. Dort findet er 15 Steinsäulen verschiedener Größen, an deren Spitzen Stofffähnchen wehen. „Keinem bleibt seine Gestalt“ (LW 15) liest Cotta auf einem dieser

²¹⁸ RANSMAYR (1988), 11. Die Textpassagen aus der *letzten Welt* stammen allesamt aus Ransmayr, Chr., *Die letzte Welt. Mit einem ovidischen Repertoire*, Frankfurt am Main 1991. Im Folgenden werden die Stellen aus dem Roman mit der in der Forschung üblichen Abkürzung *LW* im Fließtext angegeben.

²¹⁹ Der reale OVID hat die Arbeit an den Metamorphosen so gut wie vollendet, als ihn der Relegationsbeschluss im Jahre 8 nach Christus ereilte, vgl. von ALBRECHT (2017), 22.

²²⁰ Zu Ovids und Ransmayrs „Erfindung“ von Tomi vgl. SCHMITZER (2001), 276-297; SCHMITZER (2003), 13-32.

Reste. Stück für Stück legt er die in die Steine eingravierten Inschriften, überzogen von Schneckenschleim, frei, bis sich am Ende ein zusammenhängender Text ergibt, der von der Vollendung eines Werkes und der damit einhergehenden Unsterblichkeit seines, Nasos, Namens berichtet. Wie Pythagoras hier Schritt für Schritt die Worte des Dichters freilegt, die sich zu einem Gesamtbild zusammensetzen, so arbeitet sich Cotta von einer Person zur nächsten vor und setzt die Bruchstücke, die ihm geboten werden, allmählich zu einem Ganzen zusammen.²²¹

Auf seiner Suche nach dem Dichter und seinem verschollenen Werk begegnet Cotta einer Reihe von Gestalten, allesamt Personal aus OVIDS *Metamorphosen*. Der Filmvorführer Cyparis, ein Liliputaner, dessen Planwagen mit einer Szene aus OVIDS Werk, dem in einen Hirsch verwandelten und anschließend von seinen eigenen Hunden gerissenen Actaeon, bemalt war, zeigt einen Film über die tragische Liebesgeschichte von Ceyx und Alcyone. Nach einer Zeit macht Cotta die Bekanntschaft mit Echo, der taubstummen Dienstmagd Lycaons, auf deren Haut sich ein Schuppenfleck ausgebreitet hat, der verschiedene Stellen ihres Körpers „durchwandert“. Sie erzählt ihm von Naso, von einem „Buch der Steine“, dass er ihr aus dem Feuer vorgelesen habe, von einer Flut, die die Welt zerstören werde, von einem neuen Menschengeschlecht, das aus Steinen entstehen werde. Die taubstumme Weberin Arachne zeigt Cotta ihre Teppiche, in die sie die Geschichten, die Naso ihr erzählte, eingebwebt hat. Doch anders als die Bilder Echos, erzählen diese Teppiche eine Geschichte von Vögeln, vom Himmel und einer durchwachsenen Natur. Von der Krämerin Fama erfährt er schließlich vom Schicksal anderer Bewohner, erfährt, dass Tomi „kaum mehr als ein Durchgangslager“ war, „bis man von der Zeit oder einem Zufall aus dieser Wildnis befreit wurde oder einfach verschwand, wie Echo oder Lycaon [...]“ (LW 256). Zunehmend beginnt Tomi zu verfallen, Bewohner verschwinden, die Natur verändert sich, Hitze und Regen lösen einander ab, doch scheinen die Bewohner sich davon nicht beeindrucken zu lassen. Da erscheint eine fremde Frau, stumm und verstümmelt, barfuß in der Stadt, Philomela, die totgeglaubte Schwester der von Dickleibigkeit geplagten Procne, der Frau des Schlachters Tereus. Ihr Erscheinen steht am Ende einer Welt, die droht, sich aufzulösen, aber auch einer

²²¹ Dass die Inschriften erst von einem Geflecht tausender Schnecken, die sich unter sterbenden Lauten zersetzen, befreit werden muss, könnte auch als der zähe Machtapparat, als der alles unterliegenden Zensur gegen den sich sowohl RANSMAYRS Naso als auch OVID selbst durchsetzen mussten, gedeutet werden. Literatur muss zwischen den Zeilen gelesen werden, so müssen die „Menhire“ von Schleim befreit werden, so müssen Arachnes Teppiche gedeutet werden, so muss Philomelas „Finger-Zeig“ interpretiert werden und so müssen die „Wimpel“ von Trachila, die die Geschichte jedes einzelnen Bewohners enthalten, interpretiert werden.

Welt, aus deren Ende eine neuer Anfang entsteht, und so erkennt Cotta schließlich in den Bewohnern der „eisernen Stadt“ Tomi das Personal aus Nasos *Metamorphoses*.

In RANSMAYRS Überarbeitung des Mythos um Tereus, Procne und Philomela wird Cotta unwissentlich Teilnehmer und Zeuge zugleich einer düsteren Geschichte aus Verstümmelung, Kindsmord und Verwandlung. Während OVIDS Epilog der *Metamorphosen* jedoch von seiner Unsterblichkeit seiner literarischen Persona kündigt und er sich hoch über die Sterne emporschwingen sieht²²², schließt RANSMAYRS Roman mit einer „Hölle auf Erden“²²³, die Cotta in seinem vermeintlichen Wahnsinn zu der Einsicht kommen lässt, dass auch er Teil der Geschichte, Teil des Textes geworden ist. In seiner Bearbeitung bleibt der Schriftsteller der Handlung des ursprünglichen Mythos weitgehend treu, degradiert, deformiert und dekonstruiert die Figuren in ihrem äußeren Erscheinungsbild, lässt sie ihr Inneres nach außen kehren. So spiegelt sich OVIDS Entwurf ihres Seelenlebens in der Gestalt und dem Charakter des Ransmayrschen Personals wieder.

3.3. Die Stellung der Tereus – Episode innerhalb des Romans

Die Geschichte um den thrakischen König Tereus und die beiden Töchter des Pandion umfasst bei OVID die Verse 412-674, im 6. Buch seiner *Metamorphosen*. In RANSMAYRS Adaption des Mythos nimmt sie eine herausragende Stellung ein, so beginnt sie in Kapitel II, wo Tereus als Schlachter von Tomi vorgestellt wird und zieht sich über sämtliche Kapitel, bis mit Kapitel XIV das fulminante Ende vorbereitet wird und in einer Metamorphose der drei Protagonisten in Kapitel XV gipfelt. Die lange Zeitspanne zwischen den Geschehnissen, erzeugt eine sich langsam aufbauende Spannung, die sich über die Kapitelgrenzen hinauszieht. Dem Leser der *Letzten Welt*, dem die klassische Version des Mythos bekannt ist, wird, sobald er den Namen Tereus und Procne im Text begegnet, das Erscheinen Philomelas, erwarten, er wird sich fragen, wie der zeitgenössische Autor den Mord an dem kleinen Itys und die Verwandlung in Vögel bewerkstelligen wird. So erlaubt es ihm die „Verlängerung“ der Erzählung (von Kapitel II bis XV) immer wieder Hinweise auf den ovidischen Prätext zu verteilen.²²⁴ Dabei steht die Erzählung um den Schlachter Tereus und „seine Frauen“, deren Geschichte sich aus Hinweisen, Aussagen und Beobachtungen zu einem Ganzen zusammensetzt, sinnbildlich für das Bestreben Cottas, aus den Bruchstücken von Existenzen,

²²² OVID, Met. 15, 875ff.

²²³ GILDENHARD, ZISSOS (2007), 4-8.

²²⁴ Vgl. GALLAGHER (2009), 408.

die er in Tomi gefunden hat, das verlorenen Werk Nasos zusammenzusetzen. Dass RANSMAYR seinen Roman mit genau dieser Episode enden lässt, wird wohl nicht zufällig sein. So ist dieser Mythos einer der düstersten der gesamten *Metamorphosen*, in dem sich nicht nur die Abgründe des Verhaltens einzelner menschlicher Individuen zeigen, sondern auch die Degeneration einer ganzen Gesellschaft als Solches offenbart. Die abschließende Verwandlung in beiden Fällen, sowohl bei OVID als auch bei RANSMAYR, ist also keine Bestrafung, sondern ein Akt der Befreiung, sowohl der Frauen von Tereus, als auch des Dichters von der Macht des Herrschers.²²⁵

3.4. Die Dekonstruktion der Figuren

3.4.1. Tereus

Schon in der zweiten Woche nach Cottas Ankunft in Tomi begegnet dieser dem Schlachter Tereus (LW 12):

Tereus, der Schlachter, der selbst die Stiere überbrüllte, wenn er ihnen eine lederne Blende vor die Augen band und ihnen so den letzten Blick auf die Welt nahm;

Dieser laute Schlachter Tomis steht in starkem Gegensatz zu dem stillen Machtapparat Roms in der Konzeption RANSMAYRS, der keiner Worte bedarf, um seine Stärke zu demonstrieren. So reichte auch eine flüchtige Handbewegung des Augustus, die niemand so richtig zu deuten wusste, von der einer der Vorsitzenden dann schließlich überzeugt war, zu wissen, was damit gemeint war, aus, um Naso an das Ende der Welt zu verbannen (LW 72, 73)²²⁶:

Irgendwo also tief unten, *befand* schließlich ein Vorsitzender, es war kurz vor der Mittagspause, und diktierte einem teilnahmslosen Schreiber in der Gegenwart zweier Zeugen, dass eine Bewegung Seiner Hand *Fort* bedeute: *Aus meinen Augen!* Aus den Augen des Imperators aber hieß, ans Ende der Welt. Und das Ende der Welt war Tomi.

Doch hier in Tomi, an diesem unwirtlichen Ort, verhält es sich anders, denn hier gibt es keine höheren Instanzen, die über Recht und Unrecht entscheiden, hier gründet Macht in körperlicher Stärke.

²²⁵ Vgl. HARDIE (2002), 331,

²²⁶ VOLLSTEDT (1998), 131 führt in ihrer Monographie einen Vers aus den „epistulae ex ponto“ OVIDS an, demzufolge Augustus ihn mit „einer kleinen Geste“ relegierte.

Auf den ersten Blick scheinen OVIDS und RANSMAYRS Konzeptionen von Tereus in gegensätzliche Richtungen zu verlaufen und nichts gemein zu haben, doch betrachtet man die Figuren genauer, lassen sich sehr wohl Gemeinsamkeiten finden. In den *Metamorphosen* OVIDS zeigt sich Tereus noch als ein König (*rex Odrysius*, V490), ein Thraker, der über eine bewaffnete Armee verfügt (V424), durch seine Siege einen berühmten Namen trägt (V425), der reich, sowohl an Männern, als auch an Schätzen ist (V426) und der, zu guter Letzt, auch an seine göttliche Abstammung glaubt, indem er sein Geschlecht von Mars selbst ableitet (V427). RANSMAYRS Tereus hingegen ist kein König, er ist Metzger (LW 29):

Tereus war jähzornig und ertrug keinen Widerspruch. Man hatte ihn an diesem Tag, es war Schlachttag gewesen, stundenlang im blutigen Schaum des Baches arbeiten sehen. Im seichten Schwemmwasser schlug er Stieren den Schädel ein. Wenn sein Beil dem gefesselten Vieh krachend zwischen die Augen fuhr, wurde jedes andere Geräusch so nebensächlich, dass selbst das Rauschen des Baches für einen Augenblick auszusetzen und sich in Stille zu verwandeln schien. Nach solchen Tagen, wenn er über und über besudelt seinen Lastwagen mit säuberlich zerhackten Kadavern belud [...], war Tereus so müde, unberechenbar und wütend, dass ihn mied, wer in meiden konnte.

RANSMAYR degradiert Tereus und macht ihn vom König und Herrscher über Länder und Armeen zum Schlachter in einer Stadt, in der der Verfall omnipräsent ist, und entkleidet ihn damit seiner mythischen Größe.²²⁷ Der Schlachter fesselt seine Tiere, und auch OVIDS Tereus fesselt Philomela, bevor er ihr die Zunge herausschneidet (*vincla pati cogit*, V553).²²⁸ Seinen gewalttätigen Charakter behält er bei, so erfährt der Leser von diesem im Folgenden (LW 30):

Tereus schlug sie [Procne] oft wortlos und ohne Zorn wie ein ihm zur Schlachtung anvertrautes Tier, so als diene jeder Schlag allein dem Zweck, einen kümmerlichen Rest ihres Willens und den Ekel zu betäuben, den sie vor ihm empfand.

Seine Brutalität lässt er auch den Köhler Marsyas spüren, dessen klägliche Versuche auf zerbrochenen Schnapsflaschen wie auf einer Panflöte zu spielen, den Zorn des Schlachters hervorriefen. Ohne zu Zögern schleift er den Mann zu einer Viehtränke und wirft ihn hinein (LW 180). So zeichnet RANSMAYR in Tereus das Bild eines Mannes, der unfähig ist, seine Handlungen, wie auch sein Verhalten zu kontrollieren oder zu reflektieren, und bleibt somit

²²⁷ WILHELMY (2004), 282.

²²⁸ Vgl. VOLLSTEDT (1998), 61.

dem Tereus OVIDS treu. Denn dieser ist ein Mann, getrieben von seinen Leidenschaften, der nicht in der Lage ist, diese zu beherrschen. Dass seine Gier durch und durch sexueller Natur ist, darüber lässt der Dichter keinen Zweifel, so kann er nur mit Mühe seine eigentlichen Gefühle verbergen, denn schon beim ersten Anblick Philomelas entbrennt in dem Tyrannen ein leidenschaftliches Feuer (*exarsit conspecta virgine Tereus*, V 455). Diese kaum zu unterdrückende Lust beherrscht sein ganzes Wesen, treibt ihn dazu, Lügen zu erzählen, um seinem Ziel näher zu kommen, findet schließlich ihren grausamen Höhepunkt in Philomelas Vergewaltigung und anschließender Verstümmelung. RANSMAYR hingegen hält das Motiv, das Tereus treibt, diese abscheuliche Tat zu tun, völlig im Dunkeln und überlässt es dem Leser sich in Spekulationen zu verlieren.²²⁹ Hier verlässt sich der Autor auf den Mythos und die dort überlieferte Motivation des Thrakers.²³⁰

Der Schlachter verschwand manchmal tagelang aus Tomi, und es war ein schlecht gehütetes Geheimnis, dass er Procne dann mit irgendeiner namenlosen Hure, die nur ein Schäfer einmal hatte schreien hören, oben in den Bergen betrog. (LW 30)

Dass es sich bei dieser „namenlosen Hure“ um Philomela, die Schwester Procnes, handelt, weiß derjenige, der die *Metamorphosen* gelesen hat, denn nachdem der Thraker seine Schwägerin für immer verstummen lies, habe er sich noch oft an ihrem verstümmelten Körper vergangen (V561f). Auch die Tatsache, dass Tereus ihr die Fähigkeit zu sprechen raubte, spricht RANSMAYR an, deutlich wird allerdings nicht, was der Schlachter ihr antat, denn dies erfährt der Leser erst am Ende des Romans.

Von Fama, der geschwätzigen Krämerin, erfährt Cotta schließlich, von Tereus' Geschichte. So kam dieser mit seiner Frau Procne vom Hochtal und wartete vergeblich auf eine Schiffspassage nach Byzanz. Dort, in den Höhlen Tomis, hatte er dann begonnen, Vieh gegen Bezahlung zu schlachten und war, wie so viele der „gestrandeten Seelen“, dort geblieben (LW 257)²³¹:

[Er] tötete und zerteilte seine Opfer mit einer solchen Geschicklichkeit, dass man ihm nach und nach alle Fleischarbeiten überließ.

²²⁹ Allein im „Ovidischen Repertoire“ wird von Vergewaltigung gesprochen.

²³⁰ Vgl. SCHMITZER (2001), 291.

²³¹ Generell nimmt RANSMAYR „durch Verfahren, wie unklare Herkunftsangaben, psychische und physische Deformationen oder Loslösung der Figuren aus deren ursprünglichen Konstellationsrahmen ihnen ihre ursprüngliche textinterne Identität“, vgl. TSAGARELI (2009), 136.

Im Verlauf der Handlung der Tereus – Episode OVIDS wird Procne in ihren Handlungen ihrem Mann immer ähnlicher, bis am Ende ihre Abscheulichkeiten die Seinen übertreffen, sie ihren eigenen Sohn tötet, zerstückelt und ihrem Mann als Mahl vorsetzt (V641ff). RANSMAYR scheint diese Angleichung, das „Eins-werden“ der Charaktere übernommen zu haben, denn er lässt Tereus, zwar in seiner Funktion als Schlachter, seine Opfer ebenfalls töten und anschließend zerteilen.

Einen ihrer Höhepunkte erfährt die Geschichte, als Cotta betrunken in einen karnevalesken Maskenumzug gerät, um das Ende des zweijährigen Winters in Tomi zu feiern. Von einer Horde Betrunkener wird er zusammengeschlagen und am Straßenrand liegengelassen, doch als er wieder zu sich kommt, erkennt er Folgendes (LW 90):

Schmutzig und betäubt, in seinen im Gebirge und auf dem Pflaster zu Lumpen gewordenen Kleidern, war er nun einer von ihnen.

In diesem Getümmel zieht die Prozession an ihm vorbei, und neben diversen maskierten Gestalten erkennt er Medea, blutbesudelt vom Mord an ihrem kindlichen Bruder, Iuppiter, dessen Blitze durch Aufleuchten von Wolframdrähten in Glühbirnen, die sein Darsteller in Händen hielt, „sichtbar“ wurden. Er bemerkt den Kriegsgott und schließlich, stehend am Kutschbock eines weißgestrichenen Ochsenkarrens, eine brennende Peitsche in der Hand, Apoll, dargestellt vom Schlachter Tereus selbst. Auf seinem Kopf trägt er einen mit weißen Daunenfedern gefüllten Vogelkäfig, in dem zwei Ratten gefangen sind. Die Verwandlung in einen Vogel wird hier bereits angedeutet. In den zwei Nagetieren könnte man die beiden Schwestern erkennen, beide gefangen, die eine in ihrer tristen Ehe, die andere in irgendeiner Behausung im Gebirge. Da stellt Cotta fest, dass alle diese Figuren Zerrbilder einer längst vergessenen Realität sind, ein Abglanz von Mythen, von Göttern und Helden, die im Rom des Imperators Augustus schon längst vergessen schienen.²³² An dieser Stelle des Romans wird das erste und letzte Mal explizit auf Götter Bezug genommen, denn das Göttliche kann in Tomi nur noch durch Menschen erfahren waren. Gleichzeitig stellen sie auch einen Beweis dafür dar, dass Naso seine Erfindungen, seine Geschichten mit sich in die Verbannung nahm und sie hier in Tomi durch seine Erzählungen am Leben hielt (LW 94):

Wie sonst käme der Schlachter eines verlorenen Kaffs zu der Vorstellung, sich zur Fastnacht in einen Sonnengott zu verwandeln, seine Ochsen in Feuerpferde?

²³² BARTSCH (1990), 128 weist auf die „Verkehrung der Herrschaftsverhältnisse“ hin.

Cotta erkennt nun, dass mithilfe von Literatur dem Vergessen und Verdrängen Widerstand gegen eine absolute Macht geleistet werden kann.²³³ Diese Episode inmitten des Textes mag auf den ersten Blick etwas „verstörend“ wirken, zumal da die Bewohner Tomis nicht religiös zu sein scheinen. Die mythischen Götter Roms mitsamt ihren Helden werden zu Karikaturen ihrer selbst degradiert, zu einer Parodie der Bewohner des Olymps.²³⁴

Jeder verwandelte sich in sein Geheimnis und sein Gegenteil. (LW 88)

Tomi als traditionsloser Ort²³⁵ wird hier zu einer „amythischen Gesellschaft innerhalb einer vollständig mythischen Wirklichkeit“²³⁶ - der Rest eines mythischen Weltbildes, das so in RANSMAYRS totalitären Machtapparat Roms nicht mehr existiert. Denn die Götter, die sich in dieser Travestie der „Fastnachtsfreiheit“ (LW 88) versammeln, haben in Rom schon längst ihre Gültigkeit verloren. Hier in Tomi jedoch am „Ende der Welt“ (LW 73), weit entfernt von Rom, dem „Reich der Notwendigkeit und der Vernunft“ (LW 287) suchen die Bewohner „nach ihrer Selbstbestimmung [...], vor allem aber nach einem Leben ohne Aufsicht“ (LW 125). So haben sich an den Grenzen des Reiches alte Bräuche gehalten, zumindest hat Cotta den Eindruck, dass „in Tomi noch wild und lebendig [war], was in der Residenz und in anderen Großstädten des Imperiums schon Vergangenheit war“ (LW 94).

Dass RANSMAYR sich mit der Wahl der Verkleidung des Tereus für Apoll entschied, hebt den „amythischen“ Charakter Tomis hervor, indem er die Bewohner in dieser einen Nacht die Grenzen zwischen Mythos und Wirklichkeit „verwischen“ lässt. Dass nun der brutale Schlachter Tereus, der weder davor zurückschreckt, Hand an seine Frau zu legen (LW 30), noch seine Schwägerin zu verstümmeln (LW 277), Apoll sein will, der Gott, der unter augusteischer Herrschaft zum Staatsgott aufstieg, mag an dieser Stelle von Interesse sein. Wie OVID in den *Metamorphosen* die Erhabenheit Apolls demontiert²³⁷, so scheint auch RANSMAYR Ähnliches zu tun, indem er ihn als eine Karikatur seiner selbst an diesem Fastnachtsumzug teilnehmen lässt.²³⁸

²³³ Vgl. BARTSCH (1190), 128.

²³⁴ Vgl. TSAGARELI (2009), 144.

²³⁵ WILHELMY (2004) weist auf die Untersuchung Christine PALMS hin: Christine PALM, *Alterität; Verbannung, Abgelegenheit und eine Geschichte der Entwicklung der Menschheit im Roman „Die letzte Welt“ von Christoph Ransmayr*. In: *Begegnung mit dem „Fremden“*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Band 2: *Sektion 1. Theorie der Alterität*. Hg. v. Yoshinori Shichiji, München 1991, 236-242.

²³⁶ WILHELMY (2004), 295.

²³⁷ Zur Darstellung des Gottes Apolls in den *Metamorphosen* siehe URBAN (2002), zuletzt MILLER (2009).

²³⁸ Dass RANSMAYR Tereus in dieser NACHT zu Apoll, Augustus Staatsgott, werden lässt, und damit Tereus mit Augustus gleichsetzt, untermauert m.E. die These RATKOWITSCHS, die in Tereus ebenfalls einen Typus

Als Procne von dem Unrecht, das Philomela widerfuhr, in deren Gewebe gelesen hat, waren in Thrakien gerade Bacchanalien. Unter dem Deckmantel des Gottes Bacchus also stürzt sie, Procne, los und befreit mit einer Horde Bacchantinnen ihre Schwester (V582ff). RANSMAYRS Festzug erinnert in seiner Ausgelassenheit und seinen Exzessen daran, denn so wie Procne bei OVID sich Insignien eines Gottes anlegte und tat, als wäre sie Bacchantin (*Bacche, tuas simulat*, V596), so legt auch Tereus bei RANSMAYR die Gewänder eines Gottes an, verschwindet in der Identität eines anderen, simuliert jemand zu sein, der er nicht ist, und wieder werden Procne und Tereus in ihren Handlungen eins, werden zu austauschbaren Charakteren.

Eines Tages erscheint in Tomi eine Fremde, in der Procne ihre totgeglaubte Schwester erkennt, und plötzlich erinnert man sich an die „Gerüchte, die damals an der Küste erzählt wurden, unter den Drohungen des Schlachters aber wieder verstummt waren“. (LW 274f) Tereus selbst erzählte die Geschichte dieses Unglücks, zensurierte sie und tat, wie auch sein Pendant bei OVID es tat²³⁹ (LW 275):

Tereus hatte ein Maultier mit Fleisch für ein Lager von Bernsteinsuchern bepackt und war mit Procnes Schwester, die ihn auf solchen Gängen manchmal begleitete, ins Gebirge gezogen. Noch am Abend dieses Tages aber, [...], kam der Schlachter zerkratzt und atemlos in die Halden herabgerannt und schrie unter Tränen, das Lasttier habe auf einem Saumpfad gescheut, sei ausgeglitten und gestürzt und habe seine Schwägerin mit in die Tiefe gerissen.

Hinter der Fassade echten Mitgefühls und Trauer, ganz nach seinem antiken Vorbild, spielt auch er die Rolle eines fürsorglichen Ehemannes und Schwagers perfekt. Sofort macht er sich mit ein paar Helfern auf die Suche nach dem Mädchen, doch man fand nur den „zerplatzten Kadaver des Maultieres“ (LW 275). Dadurch ergibt sich ein fast noch skrupelloseres Bild von dem Schlachter, denn nun erzählt er nicht mehr nur seiner Frau vom erlogenen Tod ihrer Schwester (*commentaque funera*, V565), sondern bindet sogar die ganze Stadt in sein heuchlerisches Lügengeflecht ein.

Während des gesamten Romans erwartet der Kenner der ovidischen Fassung des Mythos das Erscheinen Philomelas, auf die Umsetzung der Vorlage. Einzig durch die, fast beiläufige, Erwähnung einer „namenlosen Hure“ (LW 30) deutet RANSMAYR ihre Existenz an,

für Augustus sieht und seine damit einhergehende Bindung der Kunst an den Herrscher, vgl. RATKOWITSCH, 96-114.

²³⁹ Met.6, 565f: *dat gemitus fictos commentaque funera narrat / et lacrimae fecere fidem* – heuchlerisch seufzt er und erzählt von einem erlogenen Begräbnis, Tränen unterstützen seine Glaubwürdigkeit.

wodurch es ihm gelingt, indem sie endlich die Szenerie betritt, ihren Auftritt noch kraftvoller zu gestalten.²⁴⁰ Der Leser kann nun die Verbindung zum Original selbst herstellen.

3.4.2. Procne

Bei OVID ist sie die Tochter Pandions, des athenischen Königs, der, um sein Land vor feindlicher Übernahme zu schützen, ein Zweckbündnis mit dem thrakischen König Tereus eingehen muss. Um sich seiner Truppen Unterstützung sicher sein zu können und ihn an sich zu binden, gibt Pandion ihm seine Tochter Procne zur Frau. Doch von Anfang an steht diese Verbindung unter schlechten Vorzeichen (V428ff). So sitzt am Giebel ihres Hauses ein Uhu, ein Unglück verheißender Vogel, Iuno fehlt als Schirmherrin der Ehe, und auch der Hochzeitsgott Hymenaeus bleibt der Feier fern, statt der Grazien sind die Furien anwesend. Ähnliches berichtet RANSMAYR (LW 30):

Schon am Hochzeitstag der beiden hatte man in Tomi böse Zeichen gesehen. Auf dem First ihres Hauses saß damals groß, unbeweglich und ohne Scheu ein Uhu, ein Unglücksvogel, der allen Brautleuten eine finstere Zukunft verhieß.

Seine Version kommt gänzlich ohne Götterapparat aus, weswegen der Autor diesen getrost bei Seite lassen kann. Dass RANSMAYR beim modernen Leser allerdings Wissen um Vorzeichen in der Antike nicht voraussetzen kann, weiß er, denn er erklärt noch im selben Satz, dass es sich hierbei um ein schlechtes Omen handle. In der antiken Welt bedurfte die Präsenz dieses Vogels keiner Erklärung, denn wer die *Metamorphosen* gelesen hatte, der wusste, weswegen der Uhu mit derlei Dingen verbunden wurde.²⁴¹

OVIDS Procne wird äußerlich nicht beschrieben, viel mehr erfährt der Leser über ihr Seelenleben und die sie antreibenden Kräfte, so erscheint sie einerseits schmeichelnd (*blandita Procne*, V440), als sie Tereus bittet, ihre Schwester nach Jahren der Trennung wiedersehen zu dürfen. Andererseits wird sie im Verlauf des Geschehens durch die Gräueltaten ihres Mannes zunehmend in die Position der trauernden, wütenden und zuletzt mordenden Frau gedrängt. Ganz anders verhält es sich bei RANSMAYR, er scheint zu ergänzen, was in der antiken Vorlage fehlt (LW 30):

²⁴⁰ Vgl. GALLAGHER (2009), 407f.

²⁴¹ Aesculaphus verrät Proserpinas Biss in den Granatapfel und wird zur Strafe in einen Uhu (Totenvogel) verwandelt (Met.5, 543ff); Auch vor Myrrhas inzestuösem Beischlaf mit ihrem Vater, warnt der Uhu drei Mal (Met.10, 452f), vgl. VOLLSTEDT (1998), 62.

Dick und blass, versunken in die Vorführung des Abschieds, saß Procne auch an diesem Abend neben ihm [Tereus], seine Frau. [...] Allein Procne schien nichts zu ahnen. Kränklich und ohne Klagen begleitete sie ihren Gemahl durch ein hässliches Leben und tat, was er von ihr verlangte. Ihr einziger Schutz gegen Tereus war eine zunehmende Dickleibigkeit, ein mit Salben und ätherischen Ölen gepflegtes Fett, in dem diese ehemals zarte Frau allmählich zu verschwinden schien. Tereus schlug sie oft wortlos [...].

Auch sie degradiert der Autor, macht aus der athenischen Königstochter der Vorlage die dickliche Frau eines Schlachters, die der ständigen Gewalt ihres Mannes ausgesetzt ist, und nimmt ihr so ihre ursprüngliche textinterne Identität.²⁴²

OVIDS Procne setzt zwar mit der Bitte, ihre Schwester sehen zu dürfen, das traurige Geschehen in Gang (V440ff), doch bleibt sie die erste Hälfte des Textes (V424-570) weitestgehend im Hintergrund, obgleich Tereus seine Wünsche unter ihrem Namen zu erfüllen versucht (*agit sua vota sub illa*, V468) und Philomela im Augenblick ihrer Vergewaltigung mehrmals nach ihr ruft (*ubi sit gemana*, V523). Die zweite Hälfte (V571-674) dagegen wird maßgeblich von ihrem Zorn bestimmt, der ihr die Kraft für die folgenden Taten gibt. RANSMAYR scheint sich an die ovidische Vorlage zu halten, denn auch seine Procne wird erst, als sie ihre totgeglaubte Schwester wiedersieht, zum handelnden Akteur. So ist sie von Beginn an als eine eher schweigsame Frau gekennzeichnet („kränklich und ohne Klagen“, LW30), die ein Leben an Tereus Seite „erträgt“. Wieder spricht der Autor aus, was OVID bloß andeutet, denn dass Procne in der ovidischen Fassung kein schönes Leben an der Seite des Thrakers hat, erwähnt er zwar nicht explizit, doch könnte man dies wohl der Tatsache, dass Pandion seine Tochter aus strategischen Gründen verheiratet, den schlechten Vorzeichen, die die Ehe schon von Beginn an überschatten, und wohl auch aus Procnes Worten selbst entnehmen.²⁴³ Um sich vor der Gewalt ihres Mannes zu schützen, deformiert RANSMAYRS Procne ihren eigenen Leib, indem sie über die Maßen zunimmt und sich einen „Panzer“ aus Fett zulegt. Er bietet ihr Geborgenheit und gleichzeitig eine Möglichkeit, Distanz zum Schlachter zu schaffen.²⁴⁴ Dennoch pflegt sie ihren Leib mit Salben und Ölen, die sie wahrscheinlich von Thies, dem „Salbenrührer aus Deutschland“ (LW 87), erhalten hat.

Im Fastnachtsgetümmel bemerkt Cotta „zwei halbnackte Körper“ (LW 87), die sich in der Dunkelheit der Mole auf einem Steinquader wälzten, er sah Thies, der „den großen Leib der

²⁴² Zur Dekonstruktion und Demontage der Figuren der Letzten Welt, siehe TSAGARELI (2009), 134-147.

²⁴³ Vgl. Met.6, 440f: „*si gratia*“ [...] „*ulla mea est*, [...]“ – „wenn ich dir irgendetwas bedeute“

²⁴⁴ Zu Störung des Körperbildes im Werk RANSMAYRS generell siehe FRÖHLICH (2001), 113-117.

Schlachterin liebte und sich zwischen ihren Brüsten und Schwarten krümmte, als ob er jenes zarte Wesen, das sich vor der Gewalt der Welt und Tereus Hass tief ins eigene Fett zurückgezogen hatte, aus dieser Zuflucht wieder hervorzerren, ja befreien wollte.“ (LW 88)

In seinem „ovidischen Repertoire“, einem Namensregister, das dem Roman angehängt ist, und das aus einer Gegenüberstellung der „Gestalten der Letzten Welt“ mit den „Gestalten der Alten Welt“ besteht, klärt RANSMAYR über sein mythisches Personal auf, so verbirgt sich hinter dem Salbenrührer und Totengräber Tomis, Thies, der Gott der Unterwelt, Dis. Betrachtet man nun die Vereinigung Procnes mit Thies, oder Dis, ihr „Spiel mit dem Tod“, lässt sich der Verweis des Autors auf die bevorstehende Untat schon erkennen und der Uhu als Totenvogel erhält noch tiefere Funktion.

Nachdem Tereus den betrunkenen Köhler Marsyas zu einer Viehtränke geschleppt und ins Wasser geworfen hat, ist es Procne, die, „unverständliche Besänftigungen flüsternd“ (LW181), ihn vor dem Ertrinken rettete. Beruhigende Worte solcher Art wird sie am Ende auch zu Philomela sprechen, wenn sie sich im Seilerhaus vor dem Schlachter verstecken. Beschämt von der Aggressivität ihres Mannes „bettete [sie] ihn aufs Pflaster“ und deckt ihn zu, mütterlich kümmert sie sich um ihn. Auch Tereus erscheint, als er seinen toten Sohn findet, bekümmert und „legte ihn sachte auf den [...] Steinen nieder“ (LW 281), so ist OVIDS Angleichung des Ehepaares aneinander auch an dieser Stelle erkennbar.

Erst in den letzten beiden Kapiteln des Romans tritt Procne mehr in Erscheinung und wird ihrem Pendant in den *Metamorphosen* immer ähnlicher. Denn als eine namenlose Fremde in Tomi erschien und einige Kinder sie mit Steinchen bewarfen, war Procne „die Treppe zur Mole hinabgekeucht, um Itys in ihre Obhut zurück zu zerren“ (LW274). RANSMAYRS Formulierung erinnert an diejenige OVIDS, so zerrt auch seine Procne den kleinen Itys mit sich in einen entlegeneren Teil des Hauses (*traxit Ityn, veluti Gangetica [...] tigris*, V636f). Den Entschluss, den Jungen zu töten, hat sie hier bereits gefasst, während sie dort noch als besorgte Mutter erscheint, die ihren Sohn behüten möchte. Der Kenner der Vorlage wird jedoch die Ähnlichkeiten bemerken und auf das folgende Geschehen vorbereitet sein. An der Mole nun erblickt sie „in diesem zerstörten, von Fliegen geplagten Antlitz Philomela“ (LW 274) und stößt einen Schrei des Entsetzens aus, dem die Bewohner von Tomi sogleich zulaufen. Als OVIDS Procne das Gewebe ihrer Schwester liest, verstummt diese ihrerseits (*dolor ora repressit*, V583). Vorerst scheint diese sie aber nicht zu erkennen, was

RANSMAYR zum einen durch das „im Fett versunkene Gesicht“ Procnes (LW274), erklärt, auch dies ein Zeichen des fortschreitenden Verfalls. Zum anderen sei Philomelas „Unfall“ schon vor Jahren geschehen, anders als bei OVID, denn dessen Philomela verbringt „nur“ ein Jahr in Tereus Gefangenschaft (*Signa deus bis sex acto lustraverat anno*, V571).

Den Tod des Jungen haben in der ovidischen Version beide Pandioniden gleichermaßen zu verantworten, so stößt Procne ihm das Schwert in die Flanke und Philomela öffnet ihm die Kehle (V641ff). Die Gliedmaßen des Kindes kochen und braten sie gemeinsam (V645f). Es scheint, als hätte RANSMAYR sich in seiner Adaption gegen eine Komplizenschaft der Schwestern entschieden, denn im Text heißt es (LW 281):

Procne hatte ihren Sohn herausgenommen aus der Zeit und zurückgelegt in ihr Herz.

Die Rollen haben sich neu verteilt und mit ihnen die Machtverhältnisse, denn nun nimmt Procne die Stellung ihres Mannes ein, wird vom Opfer zum Täter. Auch hier folgt der Autor den *Metamorphosen*, lässt sie zur „Schlächterin“ werden, die nun die Rolle ihres Mannes auch beruflich übernimmt. Doch gibt er gleichzeitig eine Erklärung für den Mord, so sei es nicht nur blinde Rache für Philomelas Verstümmelung, sondern gleichzeitig „das Ende eines Jahrzehnts der Verzweiflung“ (LW 281). Damit ergänzt er den Prätext um ein egoistisches Moment, das OVID so nicht ausspricht, das sich der antike Leser vielleicht ergänzen haben mag. Procnes Handlung erscheint wie diejenige, einer verzweifelter Mutter, die sich aus ihrer tristen Lage nicht anders zu befreien weiß als durch den Mord an ihrem Kind.

3.4.3. Philomela

Als Tereus vor seinen Schwiegervater Pandion tritt und im Namen Procnes um Philomela bittet, ahnt er noch nichts von dem nächsten folgeschweren Moment, denn als das Mädchen den Raum betritt, entbrennt in ihm, ob ihrer Schönheit, die OVID noch über die von Wald- und Flussnympfen stellt, sogleich ein Feuer unstillbarer Leidenschaft (V451ff). Ihre Schönheit wird ihr zum Verhängnis, und so nehmen die Dinge ihren Lauf. In RANSMAYRS *Letzter Welt* setzt mit Philomelas Erscheinen der endgültige Einsturz jeglicher, bis dahin noch existierender, Ordnung, ein. In ihr und vor allem ihrem Äußeren spiegelt sich die desolate und verwilderte Landschaft Tomis wieder. Ihr Körper wird zum Abbild einer aufgelösten Gesellschaft, einer zerstörten Natur, zum lebenden Beweis von Verwüstung und Chaos (LW 272):

[...] wäre nicht an jenem Jännermorgen diese verwilderte Frau durch die Gassen der eisernen Stadt geirrt, ein barfüßiges, von Krätze und Geschwüren entstelltes Wesen, dessen Erscheinen schließlich nicht nur die Zerstörung des Himmels im Seilerhaus, sondern den Einsturz von Cottas Welt zur Folge haben sollte.

Die ersten, die auf die junge Frau aufmerksam werden, sind ein paar Jungen, unter ihnen Itys, der Sohn der Schlachterin. Mit Stöcken stoßen die Kinder auf sie ein, werfen Steinchen nach ihr und freuen sich über jeden unverständlichen Laut, den die Unbekannte von sich gibt. Wie auf eine Kuriosität auf einem Jahrmarkt muss die Fremde auf sie wirken. Die Bewohner von Tomi scheinen zum ersten Mal merklich Anteil am Geschehen zu nehmen, denn „die Fremde spürte, dass eine Stadt auf sie zulief“ (LW 274). Dieses deformierte Wesen hat nichts mehr mit dem hübschen Mädchen von einst gemein (LW 274):

Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen. Diese stöhnende Frau [...] hatte keine Zunge mehr.

Über ihr Schicksal erfährt der Leser aus Tomis Gedächtnis, aus einem Gerücht, das ihr Schwager über ihren Tod verbreitete, dessen Spur sich aber mit der Zeit verliert (LW 274). Wie in der Vorlage nimmt Tereus ihr die Fähigkeit zu sprechen, die Möglichkeit, sich frei zu artikulieren, und entspricht damit seinem Namensvetter im Prätext. Wieder fügt RANSMAYR dort etwas hinzu, wo OVID nicht eindeutig ist, denn über die erdichtete Todesursache erfährt der Leser bei diesem nichts. So musste Philomela „wohl durch einen dieser sehr aufklaffenden Risse am Grund der Schlucht in unerreichbare Tiefen hinabgestürzt sein.“ (LW 275) Was Tereus ihr antat, wird nicht erwähnt, doch „Krümmte [sie] sich vor Angst, wenn auch nur der Schatten eines Mannes auf sie fiel“ (LW 276), der Prätext liefert die Einzelheiten dieser abscheulichen Untat (V524ff). Auch Philomela nimmt RANSMAYR deren ursprüngliche Identität, macht diese von der Königstochter in den *Metamorphosen* zur gewöhnlichen Bewohnerin Tomis, die im Haus ihrer Schwester als Magd gearbeitet hat.²⁴⁵ Mit ihrer Zunge und ihrer Schönheit scheint das Mädchen auch ihren Verstand verloren zu haben, sie wird zum verstümmelten Opfer, das zum Schweigen gebracht wurde, das nun in den Armen ihrer Schwester weint, das um sich herum alles auszublenden scheint.²⁴⁶ Damit

²⁴⁵ Vgl. TSAGARELI (2009), 136.

²⁴⁶ In diesem Sinne entsprechen ihre Verhaltensweisen den typischen Symptomen, das Vergewaltigungsopfer oftmals an den Tag legen, denn nicht nur deren physische Verstümmelung im Gesicht ist der Grund für ihr

entfernt der Autor sich von seiner Vorlage, denn das Bild, das in den *Metamorphosen* von Philomela nach ihrer Vergewaltigung gezeichnet wird, ist ein Anderes. So wirft sie dem Thraker in einer flammenden Rede vor, dass er jegliche familiäre Ordnung durcheinander gebracht hätte (*pealex [...] sororis; geminus coniunx*, V537f) und sie ihn bei nächster Gelegenheit verraten würde (*tua facta loquar*, V545). Da er dies natürlich nicht zulassen kann, greift er zu seinem Schwert (*vagina liberat ensem*, V551)²⁴⁷, doch auch in diesem Moment zeigt sich das schon gedemütigte Mädchen stark und standhaft, denn sie bietet ihm sogar ihre Kehle dar (*iugulum Philomela parabat*, V553). Auch als er ihr dann schließlich die Zunge herauschneidet (*linguam abstulit*, V556f), die sodann Unverständliches in die Erde „murmelt“ (*terraeque [...] inmurmurat atrae*, V558), hat er das Mädchen nicht gebrochen. Denn anstatt in ihrem Leid zu versinken, findet sie eine Möglichkeit diesem eine Stimme zu geben, indem sie „die Chronik eines Unglücks“ (LW 275), wie RANSMAYR es in seiner *Letzen Welt* nennt, in ihrem Gewebe verarbeitet. Dadurch erhält Philomela ihre Stimme zurück, „visualisiert das an ihr begangene Verbrechen“.²⁴⁸ RANSMAYRS Philomela scheint vollkommen geistesabwesend, so wirken auch nur Procnes Worte und ihr Gesang beruhigend auf sie (L 283f), im Gegensatz dazu scheint OVIDS Philomela im Besitz ihrer geistigen Kräfte zu sein.²⁴⁹ Spätestens als die Fremde am Strand von Tomi erscheint, mit Wunden und Schorf in Gesicht und Körper, wird sich der Kenner des ovidischen Prätextes fragen, in welcher Weise Philomelas gewebter „Text“ in die Adaption Eingang gefunden hat. So ist es der Brantweiner Phineus, der als Erster spricht und sie aus ihrer Apathie in die Gegenwart holt (LW 276):

Erst als [...] der Brantweiner [...] seinen Mund aufriss, die Zunge herausstreckte, mit seiner hohlen Faust umschloss und der Verstümmelten den schrecklichsten Augenblick ihres Lebens mit einer schrecklichen Geste in die Erinnerung zu reißen versuchte und *wer?* schrie, *wer?* schien Philomela [...] zurückzukehren [...].

Schweigen, sondern auch deren psychische Verletzung, RANSMAYR erwähnt dies hier explizit, wenn er vom „Schatten eines Mannes“ spricht; vgl. SIMON (2017), 298.

²⁴⁷ OVID spielt an dieser Stelle mit dem ambivalenten Charakter des Wortes *vagina*, das gerade in dieser Passage auch sexuellen Unterton hat.

²⁴⁸ BEHMENBURG (2009), 204.

²⁴⁹ Ihre Besinnung hat sie zwar nach der Vergewaltigung für einen Moment verloren (V531), jedoch wird sie nicht von ihrem Schmerz darüber überwältigt, sondern findet zu neuen Kräften, die sie sogar zur Komplizin am Mord ihres unschuldigen Neffen werden lässt.

Die Fragen nach ihrem Peiniger holen das Mädchen ins Jetzt zurück, sie geben zugleich auch einen Hinweis auf ebendiesen. Sie erinnern an die des Thrakers nach seinem Sohn, auch er fragt wiederholt, wo dieser sei (V656).²⁵⁰

Da sah Philomela dem Brantweiner in die Augen, dass er verstummte und seinen Blick abwenden musste und hob ihren Arm, langsam, wie aus einer unendlichen Müdigkeit und zeigte auf das Haus des Schlachters [...]. LW (277)

Hat sie in der ovidischen Fassung purpurfarbene Zeichen in weißen Stoff eingewebt (V577) und damit ihren Peiniger angezeigt, so lässt RANSMAYR sie die Hand heben und auf das Haus des Mannes zeigen, der ihr alles nahm. Durch die Wendung zum Indexikalischen verzichtet er auf den Text, auf das Gewebe, als Überlieferungsträger, insofern markiert diese Geste auch ein Auflösen von geschriebener Literatur, der Schrift wird jegliche Bedeutung abgesprochen, denn am Ende des Buches heißt es (LW 287)²⁵¹:

Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnung mehr.

Text ist nun nicht mehr nur Aufzeichnung, Niederschrift von Realität, sondern produziert selbst Realität, verwandelt sich in Realität.²⁵²

²⁵⁰ Die Verwandlung in einen Wiedehopf kann auch sprachlich motiviert auf das griechische Wort *ποῦ* (wo) zurückgehen, die Frage, die Tereus immer wieder stellt. Auch im Schrei des Vogels, lässt sich (heute noch) Selbiges „heraus hören“, vgl. ROSATI (2009), 317.

²⁵¹ Vgl. McGONAGILL (2017), 31.

²⁵² Vgl. HARDIE (2002), 334.

3.5. Die Auflösung der Ordnung

Die folgenden Geschehnisse im Haus des Schlachters beschreibt RANSMAYR nicht, er lenkt den Fokus auf Tereus und das Ergebnis der Tat der Frauen. Als dieser nun sein dunkles Haus betritt, „huschten zwei Schatten aus dem Haus und verschwanden zwischen den Ruinen; Procne zog ihre Schwester mit sich in die Nacht.“ (LW 280) Man mag sich an dieser Stelle an die Befreiung Philomelas aus ihrem Verschlag in den *Metamorphosen* erinnert fühlen (V596ff), doch, anders als OVID, der Procne in bacchantischer Verkleidung aufheulen lässt (*exululatque euhoèque sonat*, V 597), geschieht dies hier im Stillen²⁵³, ganz ohne Ton. Tereus kommt also vom Fischfang heim, findet dort seinen toten Sohn vor und trägt ihn aus dem Haus (LW 281):

Tereus schrie nicht; weinte nicht. Tereus, der selbst das Schlachtvieh zu überbrüllen vermochte, wenn es sich in Todesangst gegen den Zerrstrick stemmte, stieg jetzt so zögernd, so ratlos zum Brunnen hinab, hielt den kleinen Leichnam an sich gepresst, legte ihn sachte auf den von den Zugseilen der Wassereimer gerippten Steinen nieder.

Itys scheint der Einzige zu sein, der in dem Schlachter freundliche Gefühle erregt, mit seinem Tod verstummt der Schlachter plötzlich, und so wirkt die Beschreibung dieser Szene umso beklemmender. Tereus Reaktion auf sein totes Kind ist nachvollziehbar und neben aller Rohheit, mit der RANSMAYR diesen Mann ausgestattet hat, erregt er hier fast Mitleid.²⁵⁴ Sein Verstummen scheint fast eine Talion zu sein, denn auch Philomela ist durch die Gewalt des Tereus verstummt, und nun sind Schwager und Schwägerin einander angeglichen.

Weder die Zerstückelung des Kindes noch das anschließende schreckliche Mahl des Tyrannen nimmt der Autor in die *Letzte Welt* auf (LW 281):

Erst als er dem Toten das Hemd abstreifte und aus einer klaffenden Stichwunde Blut und Wasser lief, hörten alle, die nahe genug und wie gebannt im Verborgenen standen, dass der Schlachter stöhnte, hörten eine vom Schmerz verwandelte Stimme, die so fremd und ungeheuerlich war wie die Klage der Verstümmelten.

Als der thrakische König sich im Prätext ahnungslos (*ignarum Terea*, V647) zu Tisch begibt und daraufhin seinen eigenen Sohn in seinem Magen begräbt, wünscht er sich diesen herbei,

²⁵³ RANSMAYR lässt die Frauen aus dem Haus „huschen“, was m.E. nur im Stillen möglich ist.

²⁵⁴ Wie OVID seine Charaktere weder schwarz noch weiß zeichnet, so lässt sich auch bei RANSMAYR diese Tendenz bemerken, denn trotz seines abstoßenden Charakters und seiner Taten ist Tereus fähig Schmerz und Trauer zu verspüren.

doch er ruft ihn vergeblich. Da erscheint plötzlich Philomela und wirft ihm den abgetrennten Kopf seines Sohnes entgegen. Tereus reagiert folgendermaßen (V661):

Thracius ingenti mensas clamore repellit

Unter gewaltigem Gebrüll²⁵⁵ stößt der Thraker die Tische zurück

Die laute Stimme des Schlachters, mit der er unflätige Zoten während Cyparis Filmvorführung brüllte (LW 29), verwandelt sich in diesem Moment in ein schmerzverzerrtes Stöhnen, das „fremd und ungeheuerlich“ (LW 281) war. Nachdem er seinen Sohn gewaschen und in dessen Bett gelegt hat, begibt er sich mit seiner Axt bewaffnet auf die Suche nach den Schwestern. Diese haben schließlich ein Versteck im Haus des Seilers Lycaon gefunden, wieder ist es Procne, die Philomela in dieses Versteck nachzieht. Procnes flüsternde Stimme, die ihr die Macht gibt, ihre Schwester zu besänftigen, steht hier in starkem Gegensatz zu der ihres Mannes, die sich in primitiver Gewalt und Lautstärke niederschlägt (LW 284):

[...] einem *Gesang*, von solchem Zauber, als wäre die Schönheit Procnes, ihre Jugend und ihr verlorenes Glück in reinen Klang verwandelt widergekehrt.

Mit diesen Worten weist RANSMAYR schon auf die Verwandlung in Singvögel voraus. Während OVID den Schwerpunkt der zweiten Hälfte der Erzählung (V571-674) auf Procnes Rache legt, legt RANSMAYR diesen auf die Reaktion des Schlachters auf den Tod seines Sohnes (LW 284):

Der Gesang verstummte. Tereus hob die Axt, um zu tun, was ihm Trauer und Hass befahlen. Sprang seine Opfer an. Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall. Mit rasenden Flügelschlägen durchmaßten sie die Seilerei, schnellten durch das zerbrochene Fenster ins Freie und verloren sich im nachtblauen Himmel, noch ehe aus dem krummen Stil der Axt ein weiterer Schnabel, aus Tereus Armen Schwingen und seine Haare zu braunen und schwarzen Federn geworden waren. Ein Wiedehopf folgte den beiden Geretteten in einem geschwungenen, wellenförmigen Flug, als gleite er auf dem Nachhall von Procnes Stimme dahin.

²⁵⁵ Michael von ALBRECHT lässt Tereus in seiner Übersetzung von dieser Stelle „wie ein[en] Stier“ aufbrüllen, vielleicht entstammt RANSMAYRS Beschreibung von Tereus, der „Stieren den Schädel einschlug“ (LW 29) dieser Übersetzung.

Die Nähe zur Ovids Worten in den *Metamorphosen* ist fühlbar²⁵⁶ (V667):

Nun verfolgt er die Töchter des Pandions mit nacktem Schwert. Man hätte glauben können, die Körper der Cecropiden schwebten auf Flügeln: Sie schwebten auf Flügeln. Die eine von ihnen sucht die Wälder auf, die andere schlüpft unter das Dach; Von ihrer Brust sind die Zeichen des Mordes noch immer nicht verschwunden, der Flaum ist vom Blut gezeichnet. Er aber, wegen seines Schmerzes und seiner Begierde nach Rache, verwandelt sich in einen schnellen Vogel, dem am Scheitel ein Kamm steht, anstelle der langen Schwertschuppe ragt ein übermäßiger Schnabel hervor: Der Name des Vogels lautet Wiedehopf, seine Gestalt erscheint bewaffnet.

Während in den *Metamorphosen* nur das Ergebnis der Verwandlung des Tereus in einen Wiedehopf erwähnt wird, beschreibt RANSMAYR, diese genau, ganz so, wie es OVID üblicherweise zu tun pflegt (LW 284).²⁵⁷ Der Autor räumt allerdings jegliche Spekulation über die Zuordnung der beiden Singvögel zu den Schwestern aus dem Weg (LW 285):

Dass Tereus der Wiedehopf war und Procne die Nachtigall, stand auf den Fetzen [...]

Der Prätext ist allerdings an dieser Stelle nicht so eindeutig, da OVID nicht klar festlegt, welche der Frauen die Wälder aufsucht und welche ihr Nest unter Dächern baut.²⁵⁸ So hebt OVID am Ende dieser tragischen Geschichte noch einmal die Ähnlichkeit und Austauschbarkeit der beiden Schwestern hervor, die Schmach Philomelas empfindet Procne ebenso stark, als wäre sie die Ihre, und so kann die Verwirrung um die Identitäten der Vögel auch als die einer engen Bindung der Frauen zueinander aufgefasst werden.²⁵⁹ In dem Augenblick, als Tereus die Axt hebt und zum Schlag ansetzt, heben die Frauen ihre Arme, verwandeln sich in Vögel und fliegen davon. Diese Verwandlung ist, neben der Petrifikation des fallsüchtigen Battus (LW 214), die einzige im Roman, die in der Realität, wenn auch in Tomis Realität, stattfindet und tatsächlich von jemandem, Cotta, gesehen wird.²⁶⁰ Die Verwandlung ist in beiden Texten keineswegs Bestrafung: OVID gleicht ihr äußeres Erscheinen ihrem inneren Wesen an und schafft erst dadurch die eigentliche Identität, bei RANSMAYR entsagen sie „weltlichem Schmerz“, wie Procne ihn mit sich trägt, ihrem

²⁵⁶ Dass in der Schwalbe sowohl Procne als auch Philomela erkannt werden können und OVID der Verwirrung hier explizit Raum lässt, mag auch daran liegen, dass ihm der „Moment der dynamischen Verwandlung im Augenblick der Flucht“ wichtiger war, als die Schilderung des Resultates, vgl. BEHMENBURG (2009), 80.

²⁵⁷ VOLLSTEDT (1998), 63. Als Beispiele seien hier die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeer, die Arachnes in eine Spinne oder die Lycaons in einen Wolf genannt.

²⁵⁸ OVID belässt beide Vögel stumm und verzichtet auf die Darstellung einer Klage, was eine eindeutige Zuordnung erschwert. So „vermeidet [er] jegliche Andeutung, dass die Frevlerinnen fortan ein Dasein des Leides führen. [...] Sie bereuen nicht, und so klagen sie auch nicht.“, vgl. HERTER (1980), 170.

²⁵⁹ Vgl. BEHMENBURG (2009), 79.

²⁶⁰ Vgl. GALLAGHER (2009), 409.

„körperlichen Gebrechen“, von dem Philomela gezeichnet ist, und verhindern in letzter Instanz sogar den Tod.²⁶¹

²⁶¹ Vgl. FRÖHLICH (2001), 64.

4. Schlussbetrachtungen

Wie OVID seine *Metamorphosen* in 15 Bücher, so gliedert auch RANSMAYR seine *letzte Welt* in 15 Kapitel. Der Grundtenor des Buches ist derselbe, der sich auch bei OVID feststellen lässt – „Keinem bleibt seine Gestalt“ (LW 15). So ist alles dem Prinzip stetiger Wandlung unterworfen, doch genau dieses ist es, das sich nicht mit dem eines antidemokratischen Staates vereinbaren lässt, der sich ja genau darauf stützt, dass sich so wenig wie möglich verändert und alles konserviert bleibt, oder, wie RANSMAYR schreibt, alles „zu Denkmälern und Museumsstücken erstarrt, versteinert zu Reliefs, Reiterstandbildern und Tempelfriesen“ (LW 94). Die Lesung zu Ehren des Kaisers überstieg alle Erwartungen, denn mit der Geschichte über die Pest auf Aegina, dem anschließenden Aussterben der Menschen und dem letztlichen Entstehen eines neuen Geschlechts, traf der Dichter den trägen Apparat an einer empfindlichen Stelle (LW 61ff).

In der letzten Welt²⁶² liegt der Grund für die Verbannung in den *Metamorphoses*, sie gelten als subversives Werk, die Entscheidung, den Dichter zu verbannen, fällt der „Machtapparat“, ein totalitäres System, das Angst vor Schriftstellern hat.²⁶³ In einer radikalen Bücherverbrennung fallen alle Werke des Dichters schließlich den Flammen zum Opfer (LW 19).

Nachdem nun die Geschichte von Tereus, Procne und Philomela bei beiden Autoren untersucht wurde, lassen sich auf deren Grundlage folgende Betrachtungen anstellen. Wenn man OVID und RANSMAYR gelesen hat, ergibt sich ein anschauliches Gesamtbild der Figuren, so erfährt der Leser bei dem einen, was der andere weggelassen hat, und umgekehrt.

Liest man nun diese Episode unter dem Aspekt, den RATKOWITSCH in ihrer These über die *Metamorphosen* vertritt, ergeben sich interessante Ansichten. Zum einen schließt RANSMAYR den Roman mit der Verwandlung der drei Darsteller, das zeigt, welche Bedeutung er genau dieser Episode zumaß. Auch hat er die Grundzüge ihrer Geschichte kaum verändert, ihre Triebe und Leidenschaften übernimmt er unverändert, in der Beschreibung der eigentlichen Verwandlung spürt der Leser förmlich OVIDS Anwesenheit. Nun könnte man

²⁶² Wahrscheinlich waren auch bei OVID die *Metamorphosen* der Grund für die Verbannung, und die *ars amatoria* wurde nur als offizielle Begründung vorgeschoben.

²⁶³ Am Beispiel OVIDS versuchte RANSMAYR die politische Wirkkraft von Literatur darzustellen, vgl. VOLLSTEDT (1998), 132.

argumentieren, dass Tereus „den Durchschnittsmann von Tomi“ verkörpere²⁶⁴, an dem sich am besten die Verrohung und Gleichgültigkeit einer ganzen Gesellschaft zeigen lässt.

Doch dass es in seinem Roman explizit um das Verschwinden von Literatur geht, um einen Staat, der sich unliebsamer, das heißt polemischer, Literaten entledigt, um das Verhältnis zwischen Künstler und Machthaber im Allgemeinen, ist unbestreitbar. Im Fastnachtsumzug (LW 91ff) lässt RANSMAYR den Schlachter sogar als Apoll, Augustus Lieblingsgott, auftreten. Er spricht aus, was OVID andeutet, und geht damit einen Schritt weiter als dieser. Durch diese Gleichsetzung wird Tereus quasi zu Augustus und die Vergewaltigung Philomelas inklusive ihrer anschließenden Verstümmelung der Versuch, sie seiner Macht zu unterwerfen.²⁶⁵ Dass dies nicht gelingt, zeigt sich, als das Mädchen in Tomi auftaucht und sie ihren Unterdrücker anzeigt. Wie das Gewebe Philomelas im Prätext die Funktion eines polemischen Textes übernimmt, so enthält auch ihr „Fingerzeig“ eine scharfe Botschaft. Am Ende steht, hier wie dort, offene Aggressivität, die ehemals Unterdrückten setzen sich zur Wehr, sie gleichen sich einander an, und das Verhältnis kehrt sich um. Auch die letzten Bande, die „Opfer und Täter“ zusammenhielten, werden nun durchtrennt und eine endgültige Loslösung vollzogen. Die Verwandlung am Ende ist also keine Bestrafung, sondern eine Rettung vor dem endgültigen Tod, dem Verstummen von Literatur. Was übrig bleibt, ist eine „verstümmelte“ Literatur, die sich nur noch in Stöhnen bzw. später in Vogellauten äußert, wie sich ja auch OVIDS Werk nur noch in Fetzen findet, aus denen nur noch Teile rekonstruierbar sind. Nur noch Wenigen, nämlich denen, die zwischen den Zeilen lesen können, zeigt sich der Sinn. Eben dazu zwingt RANSMAYR den Leser durch die ständigen intertextuellen Bezüge zu OVID: Der Leser muss das leisten, was OVIDS Procne beim Lesen von Philomelas Gewebe leistet. „Die Erfindung der Welt bedurfte keiner Aufzeichnung mehr.“ (LW 287)

²⁶⁴ Vgl. EPPLÉ (1992), 39.

²⁶⁵ Auch dass Tereus Marsyas in die Viehtränke zieht, wo er fasst ertrinkt, kann als „repressives“ Vorgehen gegen Literatur gewertet werden, wobei Marsyas in den *Metamorphosen* Künstler auf seiner Flöte ist und in der *letzten Welt* ein ständig betrunkenen Köhler, der auf zerbrochenen Flaschen Musik spielt.

5. Unterrichtskonzept

Im folgenden Kapitel wird der Entwurf eines Unterrichtskonzepts und ein Vorschlag für eine Gestaltung der Tereus – Episode im schulischen Kontext geliefert.

Bei den Texten 1-7 handelt es sich um den lateinischen Originaltext der Tereus – Episode OVIDS, die Einleitungen und Übergänge sind in deutscher Sprache ergänzt, sodass nicht die gesamte Metamorphose zu übersetzen ist. Um die Lektüre zu erleichtern, wurden Vokabeln angegeben, die zusätzlich im Text unterlegt wurden. Nicht alle Vokabel wurden angegeben, da dieses Konzept für Schülerinnen und Schüler, die bereits mit Wörterbüchern arbeiten, erstellt wurde. Eigennamen wurden nicht erklärt, da diese Teil der Arbeitsaufgaben sind. Im Anhang an den lateinischen Text sind diejenigen Auszüge aus dem Roman Christoph RANSMAYRS abgedruckt, die für einen Vergleich der beiden Stellen von Nöten sind.

Im Anhang an die Textauszüge finden sich die Arbeitsaufgaben. Diese können entweder im Plenum mit der gesamten Klasse gemacht, oder in Partnerarbeit bearbeitet werden. Es gäbe auch die Möglichkeit, einzelne Textpassagen gruppenweise bearbeiten und diese am Ende vor der gesamten Klasse präsentieren zu lassen.

Haben die Schülerinnen und Schüler sowohl die OVID - Stellen, als auch die Textteile RANSMAYRS gelesen, ergibt sich ein Gesamtbild, auf Basis dessen sich ein Gesamtvergleich anstellen lässt.

Da die Lektüre dieser Texte einer intensiveren Beschäftigung bedarf, wird eine dementsprechende Zeitspanne einzuplanen sein.

OVID, Met. 6, 412-674

Text 1

Der athenische König Pandion gab dem thrakischen König Tereus seine Tochter Procne zur Frau. Tereus befehligte eine große Armee und hatte sich in zahlreichen Siegen einen Namen gemacht. Ihr Hochzeitstag steht unter keinen guten Sternen...

[...] non pronuba Iuno,
non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto:
Eumenides tenuere faces de funere raptas, 430
Eumenides stravere torum, tectoque profanus
incubuit bubo thalamique in culmine sedit.
hac ave coniuncti Procne Tereusque, parentes
hac ave sunt facti; [...]

pronuba, -ae f – Ehestifterin
tenuere = tenuerunt
funus, -eris n – Begräbnis
stravere = straverunt (sterno, -is, -ere, stravi, stratum – zurecht machen
profanus 3 – Unheil kündend
incumbo, -is, -ere, incubui, incubitum – sich niederlassen (auf)
avis, avis f – Vogel

Text 2

Fünf Jahre sind seit der Geburt des Sohnes, Itys, vergangen. Fünf Jahre, in denen Procne ihre Schwester Philomela nicht gesehen hat. Also bittet sie kurzerhand ihren Mann, nach Athen zu fahren und ihre Schwester zu holen. Als dieser dort angekommen ist und dem Schwiegervater vom Grund seines Besuches erzählt, betritt Philomela den Raum.

ecce venit magno dives Philomela paratu,
divitior forma, quales audire solemus
naldas et dryadas mediis incedere silvis [...].
non secus exarsit conspecta virgine Tereus, 455
quam si quis canis ignem supponat aristis
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas.
Philomela hat zwar auch ein hübsches Gesicht, aber...
hunc innata libido exstimulat [...]:
et nihil est, quod non effreno captus amore 465
ausit, nec capiunt inclusas pectora flammis.

dives, -itis m/f/n – reich
paratus, -us m – Kleidung, Aufputz
forma, -ae f – hier: Schönheit
quales – wie
incedo, -is, -ere, incessi, incesum – einherschreiten
secus (Adv.) – anders
exardeo, -es, -ere, exarsi – entbrennen
quis = aliquis
canae aristae – weißes Ährenfeld
frons, -dis f – Laub
herba, -ae f – Gras, hier: Heu
faenilia, -ium n – Heuboden
hunc – gemeint ist Tereus
exstimulo 1, -avi, -atum – anstacheln
effrenus 3 – zügellos

Text 3

Nachdem Tereus seine Schwägerin gesehen hat, entbrennt ein unstillbares Feuer in ihm, nun scheint ihm jedes Mittel recht, um sie mit sich nach Thrakien zu nehmen. Er täuscht also Tränen vor, gibt seine eigenen Wünsche für die seiner Frau aus. Als schließlich auch Philomela, weil sie ihre Schwester vermisst, ihren Vater bittet, mit Tereus fahren zu dürfen, ist Pandion überredet, und die Vorkehrungen zur Reise werden getroffen. Am nächsten Tag bittet der König unter Tränen, Tereus möge gut auf seine Tochter Acht geben und sie wohlbehalten wieder nach Athen bringen. Man besteigt also das Schiff und segelt nach Thrakien. Dort angekommen, führt Tereus Philomela nicht in seine Königsburg...

puppibus exierant, cum rex Pandione natam 520

in stabula alta trahit silvis obscura vetustis,

atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem

et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem

includit fassusque nefas et virginem [...]

vi superat frustra clamato saepe parente, 525

saepe sorore sua, magnis super omnia divis.

illa tremit velut agna pavens, quae saucia cani

ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,

utque columba suo madefactis sanguine plumis

horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat, ungues.

puppis, -is f – Schiff

Pandione natam = Philomela

stabulum, -i n – Stall

obscurus 3 – verborgen

vetustus 3 – alt

trepidus 3 – zitternd

lacrima, -ae f – Träne

germana, -ae f – Schwester

fateor, -eris, -eri, fassus sum – bekennen, gestehen

nefas – Unrecht, Verbrechen

vis, vim, vi f – Gewalt

frustra (adv.) – vergeblich

clamato...parente...sorore sua (erg. clamata) = abl.abs.

super omnia – vor allem

magnis divis (erg. clamatis) = abl.abs.

velut – wie

paveo, -es, -ere, pavi – sich ängstigen

saucius 3 – verletzt

os, -ris n – hier: Maul

canus 3 – grau

excussus 3 entrissen (excussa bezieht sich hier auf agna)

sibi videtur – sich selbst sehen

tutus 3 – sicher

madefactus 3 – benetzt

horreo, -es, -ere, -ui – zittern

adhuc (adv.) – immer noch

avidus 3 – gierig

unguis, -is m – Krallen

Text 4

In einer flammenden Rede droht Philomela nun, ihren Peiniger zu verraten und überall zu erzählen, was ihr angetan wurde. Dies kann der Tyrann Tereus natürlich nicht zulassen, er sieht sich in Bedrängnis, und so zückt er sein Schwert.

iugulum Philomela parabat

spemque suae mortis viso conceperat ense:

ille indignantem et nomen patris usque vocantem 555

luctantemque loqui conpensam forcipe linguam

abstulit ense fero. radix micat ultima linguae,

ipsa iacet terraeque tremens innummurat atrae,

utque salire solet mutilatae cauda colubrae,

palpitat et moriens dominae vestigia quaerit. 560

forceps, -is m – Zange

ferus 3 – schrecklich

radix ultima linguae – Zungenwurzel

mico, -as, -are, -ui – zucken

ater 3 – schwarz

salio, -is, -ire, -ui – hüpfen

colubra, -ae f – Schlange

palpito, -as, -are, -avi, -atum – zucken

vestigium, ii n – Spur

iugulum, -i n – Kehle

paro, -as, -are, -avi, -atum – darbieten

ensis, -is m – Schwert

concupio, .is, -ere, -cepi, -ceptum – empfangen

auffero, -fers, -ferre, abstuli, ablatum – hier: abschneiden

indignor, -aris, -ari – sich sträuben

usque (adv.) – in einem fort

luctor, -aris, -ari – sich abmühen

conpensam = comprehensam

Text 5

Zu Hause erzählt Tereus Procne vom Tod Philomelas. Procne errichtet ein symbolisches Grab. Ein Jahr vergeht, und Philomela ist immer noch in Gefangenschaft, doch sie hat einen Plan.

stamina barbarica suspendit callida tela

purpureasque notas filis intexuit albis,

indiciu sceleris;

Das vollendete Gewebe übergibt sie einer Dienstmagd, dass diese es ihrer Schwester bringe.

evolvit vestes saevi matrona tyranni

germanaeque suae fatum miserabile legit

et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit [...]

stamen, -inis n – hier: Faden (eigentlich meint dies hier den Aufzug am Webstuhl, an dem das Gewebe befestigt ist)

suspendeo, -es, -ere, suspendi, -pensum – befestigen

tela, -ae f – Webstuhl

filum, -i n – Faden

intexo, -is, -ere, -ui, -textum – hineinweben

albus 3 – weiß

evolvere, -is, -ere, evolvi, evolutum – ausrollen

fatum, -i n – Schicksal

mirum potuisse – verwunderlich, dass sie es konnte

Text 6

Als Procne die Nachricht ihrer Schwester gelesen hat, stürzt sie los, um diese aus ihrem „Gefängnis“ zu befreien. Sie nimmt Philomela mit in die Königsburg. Dort angekommen, überlegt Procne fieberhaft, wie sie sich an ihrem Mann für das Leid ihrer Schwester rächen könne, da betritt der kleine Itys, ihr Sohn, den Raum. Es beginnt ein Kampf in Procnes Inneren zu toben, ein Kampf zwischen Mutter und Schwester. Was nun geschieht, übersteigt an Brutalität alles, was Tereus Philomela angetan hat.

nec mora, traxit Ityn, veluti Gangetica cervae
lactentem fetum per silvas tigris opacas,
utque domus altae partem tenuere remotam,
tendentemque manus et iam sua fata videntem
et 'mater! mater!' clamantem et colla petentem 640
ense ferit Procne [...]
nec vultum vertit. satis illi ad fata vel unum
vulnus erat: iugulum ferro Philomela resolvit,
vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra
dilaniant. pars inde cavis exsultat aenis, 645
pars veribus stridunt;

traxit - Subjekt ist Procne
Gangetica tigris – eine Tigerin vom Ganges
lactens, -ntis – säugend
fetus, -us m – *hier*: Jungtier
cerva, -ae f – Hirschkuh
tenuere = tenuerunt (*hier*: erreichen)
ferio, -is, -ire – schlagen
fatum, -i n – Schicksal
collum, -i n – Hals
vultus, -us m – Blick
fatum, -i n – *hier*: Tod
resolvo, -is, -ere, -solvi, -solutum – öffnen
iugulum, -i n – Kehle
retineo, -es, -ere, -tinui, -tentum – enthalten
aliquid animae – irgendetwas lebendiges
dilanio, -as, -are – zerfleischen
exsulto, -as, -are, -avi, -atum – *hier*: brodeln
aenum, -i n – Kessel
strido, -is, -ere, stridi – *hier*: braten
veru, -us n – Speiß

Text 7

Als Tereus nach Hause kommt, spielt Procne die liebende Gattin und bereitet ihm sein Mahl vor. Ahnungslos isst der Traker. Er ruft seinen Sohn herbei, doch als dieser nach mehrmaliger Aufforderung nicht kommt, springt Philomela aus ihrem Versteck hervor und wirft ihm den abgetrennten Kopf seines Sohnes entgegen. Tereus springt auf und verfolgt die beiden Schwestern, da geschieht Wundersames.

corpora Cecropidum pennis pendere putares:
pendebant pennis. quarum petit altera silvas,
altera tecta subit, neque adhuc de pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine pluma est. 670
ille dolore suo poenaeque cupidine velox
vertitur in volucrem, cui stant in vertice cristae.
prominet inmodicum pro longa cuspide rostrum;
nomen epops volucris [est], facies armata videtur.

putares – man hätte glauben können
(coniunctivus potentialis der Vergangenheit
→ KJ im HS!)

tectum, -i n – Dach

excessere = excesserunt (excedo, -is, -ere, -
cessi, -cessum – verschwinden)

nota, -ae f – Zeichen

pectus, -oris n – Brust

pluma, -ae f – Flaum

sanguis, -inis m – Blut

dolor, -ris m – Schmerz

cupido, -inis f – Begierde

poena, -ae f – Rache

crista, -ae f – Kamm

promineo, -es, -ere – hervorragen

rostrum, -i n – Schnabel

pro – anstelle

cuspis, -idis f – Schwertspitze

Christoph RANSMAYR – die letzte Welt

„Naso ist tot.“ In Rom hat sich das Gerücht vom Tod des Dichters, der in der Verbannung gestorben sei, verbreitet. Der Grund für seine Verbannung? Ein Buch, dessen Titel allein schon eine Anmaßung gewesen war: Metamorphoses, Verwandlungen. Ein Buch, das die römische Gesellschaft bloßstellte und Skandale aufdeckte. Das konnte man in Rom nicht dulden und so verbannte man diesen Aufwiegler Naso ans Ende der Welt, nach Tomi. In einem großen Brand fielen alle seine Werke dem Feuer zum Opfer, alles, was bis dahin noch Manuskript war, wurde vernichtet. Der Römer Cotta macht sich nun auf den Weg nach Tomi, um sich selbst vom Leben oder Tod des Dichters zu überzeugen und eine Abschrift der Metamorphoses, sofern existent, nach Rom zu bringen. In Tomi begegnet er allerlei Gestalten, allesamt Personal aus Nasos Werk. Er begegnet Fama, einer Kolonialwarenhändlerin, die Geschichten über alle Bewohner der Stadt zu erzählen weiß, der taubstummen Arachne, die in ihren Teppichen die Geschichte von Daedalus und Ikarus erzählt, dem deutschen Salbenrührer Thies und vielen anderen mehr. Auch Tereus, Procne und Philomela trifft Cotta auf seiner Suche nach Naso und dem Buch.

TEREUS

Tereus, der Schlachter, der selbst die Stiere überbrüllte, wenn er ihnen eine lederne Blende vor die Augen band und ihnen so den letzten Blick auf die Welt nahm; (LW 29)

Tereus war jähzornig und ertrug keinen Widerspruch. Man hatte ihn an diesem Tag, es war Schlachttag gewesen, stundenlang im blutigen Schaum des Baches arbeiten sehen. Im seichten Schwemmwasser schlug er Stieren den Schädel ein. Wenn sein Beil dem gefesselten Vieh krachend zwischen die Augen fuhr, wurde jedes andere Geräusch so nebensächlich, dass selbst das Rauschen des Baches für einen Augenblick auszusetzen und sich in Stille zu verwandeln schien. Nach solchen Tagen, wenn er über und über besudelt seine Lastwagen mit säuberlich zerhackten Kadavern belud und sich am Bach die Hunde um Eingeweidefetzen balgten, war Tereus so müde, unberechenbar und wütend, dass ihn mied, wer ihn meiden konnte. (LW 29f)

Der Schlachter verschwand manchmal tagelang aus Tomi, und es war ein schlecht gehütetes Geheimnis, dass er Procne dann mit irgendeiner namenlosen Hure, die nur ein Schäfer einmal hatte schreien hören, oben in den Bergen betrog. (LW 30)

Tereus hatte ein Maultier mit Fleisch für ein Lager von Bernsteinsuchern bepackt und war mit Procnes Schwester, die ihn auf solchen Gängen manchmal begleitete, ins Gebirge gezogen. Noch am Abend dieses Tages aber, in den Stunden nach einem Sommergewitter, vom Meer stieg der Dunst nicht anders auf als jetzt, kam der Schlachter zerkratzt und atemlos die Halden herabgerannt und schrie unter Tränen, das Lasttier habe auf dem Saumpfad gescheut, sei ausgerollt und gestürzt und habe seine Schwägerin mit in die Tiefe gerissen.

In seinen Armen [...] hielt er seinen Sohn, trug ihn behutsam die Stufen zum Brunnen hinab. [...] Tereus schrie nicht; weinte nicht. Tereus [...] hielt den kleinen Leichnam an sich gepresst [...]. Erst als er dem Toten das Hemd abstreifte und aus einer klaffenden Stichwunde Blut und Wasser lief, hörten alle, die nahe genug und wie gebannt im Verborgenen standen, dass der Schlachter stöhnte, hörten die vom Schmerz verwandelte Stimme [...]. Er brachte sein Kind zu Bett, deckte es mit einem weiß gestärkten Tuch zu [...]. (LW 280f)

Tereus hob die Axt, um zu tun, was ihm Trauer und Hass befahlen. Sprang seine Opfer an. Aber nicht zwei Frauen hoben abwehrend die Arme, sondern zwei aufgeschreckte Vögel breiteten die Flügel aus; ihre Namen waren im Archiv von Trachila verzeichnet: Schwalbe und Nachtigall. Mit rasenden Flügelschlägen durchmaßten sie die Seilerei, schnellten durch das zerbrochene Fenster ins Freie und verloren sich im nachtblauen Himmel, noch ehe aus dem krummen Stiel der Axt ein weiterer Schnabel, aus Tereus Armen Schwingen und seine Haare zu braunen und schwarzen Federn geworden waren. Ein Wiedehopf folgte den beiden

Geretteten in einem geschwungenen, wellenförmigen Flug, als gleite er auf dem Nachhall von Procnes Stimme dahin. (LW 284)

PROCNE

Dick und blass, versunken in die Vorführung des Abschieds, saß Procne auch an diesem Abend neben ihm, seine Frau. [...] Kränklich und ohne Klagen begleitete sie ihren Gemahl durch ein hässliches Leben und tat, was er von ihr verlangte. Ihr einziger Schutz gegen Tereus war eine zunehmende Dickleibigkeit, ein mit Salben und ätherischen Ölen gepflegtes Fett, in dem diese ehemals zarte Frau allmählich zu verschwinden schien. Tereus schlug sie oft wortlos und ohne Zorn, wie ein ihm zur Schlachtung anvertrautes Tier, so als diene jeder Schlag allein dem Zweck, einen kümmerlichen Rest ihres Willens und den Ekel zu betäuben, den sie vor ihm empfand. Schon am Hochzeitstag der beiden hatte man in Tomi böse Zeichen gesehen. Auf dem First ihres Hauses saß damals groß, unbeweglich und ohne Scheu ein Uhu, der Unglücksvogel, der allen Brautleuten eine finstere Zukunft verhieß. (LW 30)

PHILOMELA

Die Fremde kam aus den Wolken, kam in die Reste eines Umhangs gehüllt aus den Nebelbänken, die sich an diesem Morgen wie Fischsilber von der Meeresoberfläche lösten [...]. (LW 272)

Die Fremde spürte, dass eine Stadt auf sie zulief, wandte sich vom Meer ab und Procne zu, schien aber das im Fett versunkene Gesicht nicht zu erkennen und öffnete den Mund zu einem Stöhnen, und jetzt sahen die Neugierigen, dass die Stummheit dieser Frau ganz anderer Art war, als das Schweigen der Weberin. Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz vernarbte Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die

Kiefer zerschlagen. Diese stöhnende Frau, die sich nun von Procne in die Arme nehmen ließ, hatte keine Zunge mehr. (LW 274)

Phineus [...] brüllte ihr die Frage nach ihrem Peiniger wie einer Schwerhörigen immer wieder vor [...]. Da sah Philomela dem Brantweiner in die Augen, dass er verstummte und seinen Blick abwenden musste und hob ihren Arm, langsam, wie aus einer unendlichen Müdigkeit und zeigte auf das Haus des Schlachters [...]. (LW 277)

Arbeitsaufgaben

- 1) Erstelle eine Art Glossar, in dem die in den Textstellen vorkommenden Namen, sowie weitere wichtige Hintergrundinformationen kurz erklärt werden!
- 2) Versuche Tereus, Procne und Philomela anhand des OVID - Textes zu beschreiben, worin unterscheiden sie sich von den Darstellungen RANSMAYRS? Was ist gleich?
- 3) Was treibt Procne und Philomela bei OVID am Ende dazu, den schrecklichen Mord an Itys zu begehen? Findest du diese Art von Rache gerechtfertigt? Begründe deine Antwort! Worin unterscheidet sich die Darstellung RANSMAYRS? Was passiert dort mit dem Jungen?
- 4) Vergleiche die Beschreibung der Verwandlung am Schluss! Gibt es Unterschiede? Gibt es Gemeinsamkeiten? Beachte auch die Länge beider Textstellen!
- 5) Finde Rezeptionsbeispiele aus Kunst, Literatur, Film, Theater...!
- 6) Erstelle ein eigenes Rezeptionsbeispiel dieses Mythos!

6. Literaturverzeichnis

Editionen, Kommentare, Übersetzungen

OVID

Haupt, M. - Ehwald, R. - von Albrecht, M., P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Band I (Buch I – VII), Zürich/Dublin¹⁰ 1966

Bömer, F., P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch IV – V, Heidelberg 1976

Bömer, F., P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar. Buch VI – VII, Heidelberg 1976

Anderson, W. S., P. Ovidius Naso, Metamorphoses, Leipzig 1977

Albrecht, M. von, Ovid, Metamorphosen, München 1981/1988

Tarrant, R. J., P. Ovidi Nasonis Metamorphoses, Oxford 2004

Rosati, G. – Chiarini G., Ovidio Metamorfosi III (libri V-VI), Milano 2009

VERGIL

Mynors, R.A.B., P. Vergili Maronis Opera, Oxford 1969

RANSMAYR

Ransmayr, C., Die letzte Welt, Nördlingen 1988

Sekundärliteratur

Albrecht, M. von, Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003

Albrecht, M. von, Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen, Heidelberg 2014

Bartsch, K., Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid - Roman "Die letzte Welt", in: Arthur Schnitzler Research Association (Hg.), Modern Austrian Literature, NY 1990, 120-133

Behmenburg, L., Philomela. Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters. Berlin 2009

Curran, L., Rape and Rape Victims in the Metamorphoses, Arethusa 11, (1978), 213-241

Epple, T., Christoph Ransmayr. Die letzte Welt: Interpretation. Oldenbourg. 1992

- Feichtinger, B., Gewaltvolles Begehren. Eros und Macht in Ovids Metamorphosen, in: Harich-Schwarzbauer, H. – Honold, A. (Hgg.), *Carmen perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*, Basel 2013, 43-64
- Feldherr, A., *Playing Gods: Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton 2010
- Fricke, H., *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen 2004
- Fröhlich, M., Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk, Würzburg 2001 (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 13)
- Gallagher, D., *Metamorphosis. Transformation of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Amsterdam 2009
- Gaßner, J., *Kataloge im römischen Epos. Vergi - Ovid - Lucan*, Diss. München 1972
- Gildenhard, I. - Zissos, A., *Barbarian Variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6412-674) and Beyond, Dictynna 4* (2007)
- Guthmüller, B., *Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids*, Marburg an der Lahn 1964
- Hardie, Ph., *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge 2002
- Harzer, F., *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*, 2000 (Studien zur deutschen Literatur 157)
- Herter, H., Schwalbe, Nachtigall und Wiedehopf. Zu Ovids Metamorphosen 6, 424-674, in: *Festschrift für Hartmut Erbse zum 65. Geburtstag*, hg. Latacz, J. (u.a.), Würzburg 1980 (Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft), 161-171
- Hofman, H., Ausgesprochene und unausgesprochene motivische Verwebung im sechsten Metamorphosenbuch Ovids, *Acta Classica* 14 (1971), 91-107
- Jacobson, G., Apollo und Tereus: Parallel Motifs in Ovid's "Metamorphoses", *The Classical Journal* 80 (1984), 45-52
- Johnson, P., *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin 2008

- Kaufhold, S., Ovid's Tereus: Fire, Birds and the Reification of Figurative Language, *Classical Philology* 92 (1997), 66-71
- Libatique, D., Tereus, Procne and Philomela: Speech, Silence, and the Voice of Gender, Diss. Boston 2018
- Ludwig, W., *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965
- McGonagill, D., "Keinem bleibt seine Gestalt": Identität und Alterität in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, *E-Journal* 1 (2010), 2-31
- Neitzel, H., Das Thyestes-Mahl im "Agamemnon" des Aischylos (1096-1097. 1217-1222. 1590-1602), *Hermes*, 113 (1985), 403-416
- Ortega, A. (1970), Die Tragödie der Pandionstöchter in Ovids Metamorphosen (6,424 - 678), in: *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner* 2, hg. Wimmel, W., Wiesbaden 1970, 215-223
- Otis, B., *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966
- Ratkowitsch, C., [*Erstfassung einer im Entstehen begriffenen Monographie*] *Der Kunst ihre Freiheit. Zur Intention und Struktur der Metamorphosen*
- Schadewaldt, W., *Homer. Die Odyssee*, Zürich 1966
- Schmitzer, U., Tomi, das Kaff, Echo die Hure - Ovid und Christoph Ransmayrs *Die Letzte Welt*: eine doppelte Wirkungsgeschichte, in: Seidensticker, B. – Vöhler, M. (hgg.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin 2001, 276-297
- Schmitzer, U., Das Kaff, das Irgendwo: Die Erfindung von Tomi durch Ovid und Christoph Ransmayr, in: J. Lajarrige (hg.), *Lectures croisées de Christoph Ransmayr: Le dernier des mondes*, Paris 2003 (32), 13-32
- Segal, C., Philomela's Web and the Pleasures of the Text. Reader and Violence in the Metamorphoses of Ovid, in: de Jong, I. - Sullivan, J.P. (hgg.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994, 257-280
- Simon, A., Trauma und (A)Phonie. Die Philomela Episode in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*, in: Lugarić, D. u.a. (hg.), *Mythos und Ernüchterung. Zu Trauma und*

- (fraglicher) Erinnerung in Literaturen des zentralen und östlichen Europa, Wien 2017
291-310
- Stein, G., Mutter - Tochter - Geliebte. Weibliche Rollenkonflikte bei Ovid, München/Leipzig
2004
- Tsagareli, L., Die Dekonstruktion der Figuren in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt,
Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 39 (2009), 134-147
- Urban, D., Die augusteische Herrschaftsprogrammatik in Ovids Metamorphosen, Frankfurt
am Main 2002 (Prismata. Beiträge zur Altertumswissenschaft 15)
- Vollstedt, B., Ovids "Metamorphoses", "Tristia" und "Epistulae ex Ponto" in Christoph
Ransmayrs Roman "Die letzte Welt", Paderborn 1998 (Studien zur Geschichte und
Kultur des Altertums 13)
- Wilhelmy, T., Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf,
John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville, Würzburg 2004
- Zgoll, C., Phänomenologie einer Metamorphose. Verwandlungen und Verwandtes in der
augusteischen Dichtung, Tübingen 2004 (Classica Monacensia 28)

Anhang

Zusammenfassung

In der vorliegenden Diplomarbeit wird die Tereus – Episode in OVIDS *Metamorphosen* und RANSMAYRS *Die letzte Welt* einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

Im Rahmen der Diplomarbeit wird nun OVIDS Bearbeitung des Mythos um den Thraker Tereus und die beiden athenischen Königstöchter Procne und Philomela, nach vorhergehender Gliederung der Stelle, einer genauen inter- und intratextuellen Interpretation unterzogen.

Der zweite Teil der Arbeit richtet seinen Fokus sodann auf die Bearbeitung dieses Stoffes durch einen zeitgenössischen Autor. Christoph RANSMAYR beschäftigt sich in seinem Roman *Die letzte Welt* mit OVIDS Personal der *Metamorphosen*, doch dekonstruiert und deformiert er sie bemerkenswert. Dass er seinen Roman mit der Tereus – Episode enden und die Welt darin untergehen lässt, zeigt, welches Gewicht er diesem Mythos zuschreibt.

Im Rahmen der Diplomarbeit soll nun ein Vergleich zwischen den Bearbeitungen des Mythos beider, OVID und RANSMAYR, geboten werden.

Der dritte, wesentlich kürzere Teil der Arbeit schließlich bietet einen Vorschlag zur möglichen Gestaltung dieser Episode im schulischen Kontext.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name	Daniela Novelli
Geburtsdaten	19.05.1985 / Wien

Studium

10/2003 bis heute	Lehramtsstudium Latein und Psychologie, Philosophie an der Hauptuniversität Wien
-------------------	---

Ausbildung und Schule

20.06.2003	Neusprachliche Matura am Bundesrealgymnasium in Hollabrunn
------------	---

letzte Berufstätigkeit

2014 - 2018	Öffentliches Stiftsgymnasium der Benediktiner in Melk, Lehrerin (Latein)
-------------	---